Thèse présentée par
Barbara SELMECI CASTIONI
à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

Soutenance publique le 30 juin 2009

LA TENTATION LITTERAIRE

LITTERATURE ET SAINTETE EN FRANCE AU XVIIE SIECLE

Directeur de thèse :

M. le Professeur Jean-Pierre VAN ELSLANDE, Université de Neuchâtel

Membres du jury :

M. le Professeur Christian BIET, Université de Paris X
M. le Professeur Christian JOUHAUD, Université de Paris, EHESS
Mme le Professeur Françoise LAVOCAT, Université de Paris VII

Université de Neuchâtel

Faculté des lettres et sciences humaines

La doyenne
- Espace Louis-Agassiz 1
- CH-2000 Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Jean-Pierre van Elslande, professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel ; Mme Françoise Lavocat, professeure à l'Université de Paris VII ; M. Christian Biet, professeur à l'Université de Paris X ; M. Christian Jouhaud, directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Barbara Selmeci Castioni, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 30 juin 2009

La doyenne
Ellen Hertz

■ Téléphone : +41 32 718 17 00 ■ Fax : +41 32 718 17 01 ■ E-mail : doyen.lettres@unine.ch ■ www.unine.ch/lettres

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier chaleureusement les personnes qui m'ont permis de mener à bien ce travail de doctorat. En premier lieu, je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Pierre van Elslande, pour sa grande disponibilité, humaine et intellectuelle, ses critiques constructives et son soutien constant. Je remercie les Professeurs Christian Biet, Christian Jouhaud et Françoise Lavocat pour avoir accepté de faire partie du jury de thèse : je suis heureuse que ce travail ait pu être soumis à leur précieuse lecture. J'aimerais également exprimer ma gratitude aux Professeurs Christian Biet, Marie-Madeleine Fragonard et Pierre Pasquier, ainsi qu'à toute l'équipe éditoriale du *Théâtre des Martyrs* pour leur accueil généreux et très motivant. Durant une année de recherche passée à Paris en 2005-2006, j'ai été accueillie au Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours par le Professeur Pierre Pasquier, ainsi qu'à l'Université de Paris III, dans le séminaire « Littérature et religion » du Professeur Marie-Madeleine Fragonard : qu'ils reçoivent ici l'expression de ma vive reconnaissance. J'aimerais par ailleurs rappeler ma dette envers le Professeur Claude Bourqui pour m'avoir, à l'occasion d'un séminaire sur *Polyeucte* à la fin de mes études, orientée sur les chemins de la sainteté. Je remercie également le Fonds national suisse de la recherche scientifique : l'obtention de la bourse pour jeune chercheur et le subside Marie-Heim Vögtlin m'ont permis de mener mes recherches à Paris et en Suisse dans des conditions optimales. Ma reconnaissance va également à toutes les personnes qui m'ont permis de présenter certaines étapes intermédiaires de cette étude au sein de colloques, de journées d'études ou de rencontres doctorales. J'aimerais enfin exprimer ma profonde gratitude à mon mari, ma sœur, mes parents et mes amis, pour leur écoute, leurs conseils, leurs relectures et leur soutien sans faille.

SOMMAIRE

Introduction **– L'EGAIEMENT DE LA PLUME ET LE DESIR DE LA PALME. LITTERATURE ET HAGIOGRAPHIE AU SIECLE DES SAINTS……..…1**

Chapitre 1. **– UN ETRE TOTALISANT……...25**

i. Le saint au service de l'art…….27

ii. Un vaste horizon d'attente…….31

iii. Concilier et dénoncer : un héros ambivalent…….35

iv. L' « art de bien aymer » : *Agathonphile* de Jean-Pierre Camus, une œuvre paradigmatique……...40

v. Du roman à la scène (1) : la disponibilité ontologique du saint……...52

vi. Du roman à la scène (2) : l'imaginaire des lieux de l'incarnation……...64

Chapitre 2. **– LES LIEUX DE L'AUTORITE……...71**

i. L'impact de la révolution de l'imprimé sur le travail de l'hagiographe…….73

ii. La mémoire dissolue et l'étiolement des médiations……76

iii. L'auteur dans le texte : interventions et représentations...86

iv. Le verbe vacillant……..92

v. Les louvoiements de Perrault……..102

vi. La sainteté sous la plume d'un protestant converti : *Gabinie* de Brueys……...110

Chapitre 3. **– « LISEZ AUSSI LES HISTOIRES ET VIES DES SAINTS ! » LE LECTEUR EN QUESTION……...117**

i. Admirer ou imiter le saint ? L'autre et le même…….121

ii. Un *topos* séduisant : la conversion par la lecture d'une vie de saint…….132

iii. Saintes scènes (1) : autour de Genest……..136

iv. Saintes scènes (2) : à propos du théâtre de la sainteté en général…….143
v. Lectures saintes, lectures feintes : mises en scène littéraires des effets du discours hagiographique…….149

Chapitre 4. – **LA GLOIRE DU SAINT A L'EPREUVE DES GENRES……161**
i. Du mystère à la tragédie classique (et inversement)…...164
ii. A propos d'Agnès : « Quelle farce voicy ? ce n'est rien qu'une beste »……..174
iii. Cécile, une héroïne entre tragédie et épopée……...181
iv. Le poème héroïque « comme un Temple où son Image & ses Reliques seroient tousjours exposées »…….189

Chapitre 5. – **ENTRE HISTOIRE ET FICTION : DIFFERENTS PROGRAMMES DE VERITE…….199**
i. Entre foi et croyances : les attraits du « fatras »……..201
ii. Des histoires à rebours de l'Histoire……...207
iii. *Théodore* de Corneille ou « les leçons d'un Docteur de Mensonge »…….213
iv. La Fontaine : vers une pieuse irrévérence……...226

Chapitre 6. – **AUX ALENTOURS DU TEXTE : LES INDICES DE LITTERARITE….235**
i. Des titres éloquents…….235
ii. La rhétorique des épîtres dédicatoires : fictions d'intercession……...242
iii. La rhétorique des illustrations : du culte aux passions…250

Chapitre 7. – **BOUCHES D'OR ? L'UNIVOCITE DU SENS EN PERIL……277**
i. La parole du saint ou l'illusion d'un langage efficace…280
ii. Divertissement (1) : le rire et la sainteté…….286
iii. Divertissement (2) : la parole de l'autre……..291
iv. Emois du saint : le récit à la première personne……..304

***Chapitre 8.* – AU CŒUR DE LA FICTION : AMOUR SACRE, AMOUR PROFANE...311**

i. Le « martyre d'amour » : du saint à l'assassin……315

ii. L'amour, un « embellissement » littéraire controversé...326

iii. Atténuer la passion ? L'amour dans le cercle familial…330

iv. « Malgré mes efforts, que je tiens à la terre » : archaïsme et modernité du saint……...342

v. L'improbable personnage : le saint satyre……..348

***Chapitre 9.* – DES ABYMES DE LA SAINTETE VERS UNE 'POETIQUE DU MIROITEMENT'……355**

i. A propos du « mensonge saint » : déguisement et travestissement……357

ii. Le tableau hagiographique, un art de l'écart……...366

iii. Songes, visions : la sainteté altérée…….387

iv. Le roman hagiographique sous l'égide d'Echo : l'exemple de *La Courtisane solitaire*……...394

v. Narcisse en hagiographie, ou la sainteté abymée……402

***Chapitre 10* – DE LA SCIENCE DES SAINTS A L'HUMAIN SAVOIR……...411**

i. Entre manifestation et dissimulation de la foi…….412

ii. Catherine d'Alexandrie : une sainte plus ou moins philosophe……...415

iii. Le saint et la nature : de l'analogie à l'expérience……..421

iv. Le songe de Charlemagne ou les « principes d'une nouvelle philosophie »……...425

***Conclusion* : LA FIGURE DU SAINT : AU-DELA DU TOMBEAU……435**

Annexes…..……..449

Index des noms…….601

Bibliographie……607

Introduction. – L'égaiement de la plume et le désir de la palme. Littérature et hagiographie au siècle des saints.

Si dès leurs origines, les vies des saints ont constitué un discours à la croisée du religieux et du littéraire, la rencontre de ces deux dimensions au XVIIe siècle confère à ce discours une signification singulière. A contresens du mouvement dominant qui voit l'hagiographie, au lendemain des attaques des réformés à l'encontre du culte des saints, adopter une nouvelle orientation critique et savante[1], la figure du saint est alors invoquée par de nombreux auteurs, non seulement dans une perspective religieuse et édifiante, mais également dans le but d'éprouver les enjeux théoriques et formels d'une littérature alors en pleine mutation[2]. Clercs ou simples laïcs, ces auteurs sont

[1] Michel de Certeau souligne que « la norme au nom de laquelle on exclut la 'légende' [hagiographique] varie […]. A partir du XVIIe siècle, elle a une forme plus *historique* : l'érudition impose une définition nouvelle de ce qui est 'vrai' ou 'authentique' », dans *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 324. L'Eglise catholique réagit en effet aux critiques des réformés en s'efforçant de séparer, au sein de la tradition hagiographique, ce qui, dans les vies de saints peut être attesté de source sûre, par opposition à ce qui relève de l'imagination et qui est susceptible de nuire à la crédibilité du culte des saints. Le recueil de Surius, la révision du martyrologe romain par le cardinal Baronius et les travaux de Rosweyde posent les premiers jalons d'une hagiographie à prétention savante. Les entreprises menées à partir du milieu du XVIIe siècle, principalement par les Bollandistes, impliquent une nouvelle forme de réécriture hagiographique fondée sur la recherche de la vérité historique. Pour une vision synthétique du vaste mouvement de rénovation de l'hagiographie qui débute à l'orée du XVIIe siècle, voir *Bollandistes, saints et légendes : quatre siècles de recherche*, Robert Godding *et alii*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2007.

[2] Alain Viala a mis en évidence les mécanismes de la formation d'un espace littéraire nouveau au XVIIe siècle : le statut de l'auteur, la définition des textes et les institutions liées au domaine des belles-lettres évoluent dans le sens d'une autonomisation de la littérature, qui ne sera toutefois pas effective avant le XIXe siècle. A ce propos, VIALA, Alain, *La Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985. Christian Jouhaud élabore en ce sens, dans *Les Pouvoirs de la littérature*, une définition de la littérature qui montre pleinement le caractère mobile et instable des différents pôles participant alors à sa constitution : « Telle serait même une définition possible de la littérature à ce moment précis de son histoire, une définition par défaut qui rendrait compte du processus de constitution de l'objet que l'on cherche à définir (on le sait, le terme *littérature* ne commence à être employé dans le sens qui nous est familier que dans le second tiers du XVIIIe siècle) : elle pourrait être considérée comme *l'ensemble des productions scripturaires qui ne peuvent être identifiées à une discipline de savoir s'incarnant dans un lieu fixe*, un corps (l'Université par exemple) ou un statut social juridiquement codifié. Ce lieu par défaut où circulent hommes et textes crée un appel d'air : des œuvres issues de lieux de savoir constitués (le droit, la théologie, la controverse religieuse, la médecine, la philosophie, etc.), liées à des institutions, voire des corporations, se mettent aussi à y circuler,

tentés, selon des modalités diverses, d'exploiter les ressources des genres profanes en vogue – roman, tragédie ou poésie héroïque – afin d'enrichir le sens attaché à la figure du saint ou de la sainte, surdéterminée dans le contexte de la Réforme catholique[3]. A une époque où la littérature est encore profondément solidaire de l'édification morale du lecteur, le saint apparaît ainsi comme un héros idéal, et les auteurs empruntent sciemment les voies de la littérature profane, au risque de modifier les contours de la sainteté, pour obtenir des effets d'adhésion nouveaux de la part d'un lecteur supposé réticent aux lectures de dévotion. Qu'il s'agisse de reconfigurer les belles-lettres sous l'égide de la muse chrétienne, ou de témoigner de l'excellence nouvellement acquise d'un genre littéraire tel que la tragédie par l'héroïsation du martyr, nombre d'auteurs, dans le sillage de Camus et de Corneille, succombent à la tentation de faire du héros chrétien par excellence un héros de papier, avec pour conséquence paradoxale la désolidarisation entre l'édification et la recherche esthétique, désolidarisation qui ouvre pour le saint une nouvelle carrière.

Les différents degrés de l'hagiographie

L'hagiographie, parent pauvre de la théologie[4], a cependant toujours été considérée comme une matière plastique, un discours étroitement associé à l'imaginaire, susceptible de faire l'objet de multiples amplifications esthétiques

---

hors des espaces coutumiers de leur réception. *Au fond, « la » littérature n'est alors que l'espace mouvant d'une littérarisation*. Ce processus fondateur concerne aussi bien la poésie de cour (d'évidence littéraire à nos yeux, mais Aristote excluait la poésie lyrique de sa *Poétique*) que des discours savants, ou une multitude d'autres à visée persuasive ou récréative, qui ont rompu les amarres de leurs « corps » (ici « corpus » et « corporation »), dans JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000, p. 20-21, nous soulignons.

[3] Parallèlement aux entreprises savantes se développe une vogue sans précédent de rédaction de vies de saints et de biographies spirituelles en langue vernaculaire. Voir à ce propos Eric SUIRE, *La Sainteté française de la Réforme catholique (XVIe-XVIIIe siècle) : d'après les textes hagiographiques et les procès de canonisation*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

[4] Aviad Kleinberg souligne que les vies de saints se sont développées en marge de la théologie officielle « suivant l'hypothèse – toujours erronée – que ce qui importe aux yeux de l'élite est 'objectivement' important », *Histoires de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 347.

et d'échapper à tout moment au contrôle de l'Eglise[5]. N'a-t-elle pas été, en un sens large, toujours *littéraire* ? Michel de Certeau envisage ainsi l'hagiographie comme un discours doté d'une « fonction de vacance ». « La vie des saints, écrit-il, apporte à la communauté un élément *festif*. Elle se situe du côté de la détente et du loisir. […] Elle ne se trouve pas du côté de l'instruction, de la norme pédagogique, du dogme. Elle 'divertit »[6]. Cette définition envisage essentiellement l'hagiographie au regard d'une société et d'une temporalité régies par la religion chrétienne : « La vie du saint s'inscrit dans la vie d'un groupe, Eglise ou communauté. Elle suppose que le groupe a déjà une existence. Mais elle représente la conscience qu'il a de lui-même en associant une *figure* à un *lieu* »[7]. Le texte hagiographique, qu'Hypolite Delehaye décrivait comme « un monument écrit inspiré par le culte des saints, et destiné à le promouvoir »[8], prend place dans les moments de loisir d'une communauté religieuse ou lors des fêtes liées au sanctoral ou au temporal. Les recueils hagiographiques étaient par ailleurs souvent utilisés comme auxiliaires de la prédication. Aussi la lecture d'une vie de saint, pour récréative qu'elle puisse être, conserve une vocation principalement religieuse : elle sert d'une part l'édification du fidèle à travers la monstration d'un exemple de vie chrétienne accomplie, et d'autre part, elle contribue au renforcement identitaire d'un groupe à travers la célébration de la mémoire d'un saint auquel ce groupe se trouve lié. Si Alain Boureau admet « la lecture privée laïque »[9] comme l'un des modes de réception possible des récits de *La Légende dorée* au Moyen Age, il s'agit d'une consommation marginale en regard des différents usages religieux : « la liturgie ou la paraliturgie », « la lecture dévote transcrite », « les

---

[5] Michel de Certeau rappelle que « la plus ancienne mention d'un hagiographe dans la littérature chrétienne ecclésiastique est une condamnation : l'auteur (un prêtre) fut dégradé pour avoir commis un apocryphe », *op. cit.*, p. 323.
[6] *Ibid.*, p. 322.
[7] *Ibid.*, p. 320.
[8] DELEHAYE, Hyppolite, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, Sté des Bollandistes (3e éd.), 1927, p. 2.
[9] BOUREAU, Alain, Introduction à Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. XXXIII.

sermons », « la célébration institutionnelle », « la controverse ou la discussion morale »[10].

Cette forme d'hagiographie, prépondérante et protéiforme, qui perdure jusqu'à nos jours, et que nous appellerons par commodité *hagiographie traditionnelle*, a pour principale vocation la célébration d'un saint, la promotion de son culte et/ou le renforcement d'un lien communautaire entre la figure sacrée et un groupe social. La dimension esthétique, lorsqu'elle est affichée, est inféodée au projet scripturaire d'édification.

Dans la logique de la dévotion civile qui imprègne le premier XVIIe siècle, la réformation intérieure du lecteur continue assurément de guider les auteurs des œuvres de notre corpus : mais celle-ci passe désormais également par une réflexion poétique. Le lecteur n'est plus seulement convié à admirer ou adopter l'exemplaire vertu du saint, mais à réfléchir à l'adéquation ou à la discordance entre le sujet hagiographique et la forme empruntée par l'écrivain. Les textes de notre corpus qui visent en premier lieu une consommation privée, ou collective mais mondaine, invitent également le destinataire à se prononcer sur la qualité de l'œuvre, à émettre un jugement personnel d'ordre esthétique. Ce surcroît de liberté accordé au lecteur, dans les textes étudiés, a pour conséquence que la cohésion entre la figure sacrée, le groupe social et le lieu tend à s'estomper. Si les récits de la *Légende dorée* pouvaient occasionnellement donner lieu à une consommation privée, on imagine à l'inverse mal la lecture d'*Agathonphile* de Camus, et encore moins celle des *Soupirs de Sifroi*[11], au réfectoire des monastères. Les tragédies hagiographiques de Corneille sont sans lien avec les cultes de Polyeucte et de

[10] Alain Boureau distingue dans cet ordre descendant les légendes médiévales « selon la nature de leur usage », dans *L'Evènement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, Les Belles-Lettres, 1993, p. 36.

[11] BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue. Tragédie*, Châtillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675, [Paris, Jouaust, 1864]. Surnommé par Frédéric Lachèvre le « Casanova du XVIIe siècle », l'auteur de cette curieuse pièce hagiographique, Pierre-Corneille de Blessebois, est essentiellement connu pour ses démêlés avec la justice et la production de livres pornographiques. Ses pièces consacrées à sainte Reine d'Alize et sainte Geneviève de Brabant sont en effet moins connues que les œuvres aux titres évocateurs qui lui sont attribuées, telles que *Priape, opéra en musique* (1694) ou *Le Rut ou la pudeur éteinte.*

Théodore[12] et, dans une perspective similaire, Perrault consacre un poème à saint Paulin de Nole l'année suivant l'arrivée des reliques du saint en France, sans faire aucune mention de cet événement dans une épître préfacielle qui compte pourtant trente pages[13]. Alors que selon la tradition saint Jacques l'ermite, coupable du viol et de l'assassinat d'une jeune fille, retrouve le don des miracles et accède à la sainteté au terme d'une pénitence effectuée au fond d'un charnier, la version adaptée par Jehan Lourdelot dans *La Courtisane solitaire*[14] interrompt le récit au moment de l'entrée du pénitent dans le charnier, sans faire état de la visite de l'évêque et des miracles opérés par Jacques. Le sens du récit, privé des signes du divin qui venaient à son terme légitimer le discours hagiographique, est livré à l'appréciation personnelle du lecteur. Le récit ne délivre en l'occurrence plus la *preuve* de la sainteté : il se concentre sur la représentation de son *épreuve*. Cela ne signifie pas que l'ensemble des textes étudiés ait rompu le lien entre le saint et une communauté donnée[15] : ce lien apparaît cependant de manière plus ténue, et sa consolidation est contrebalancée par la nécessité d'adapter le matériau hagiographique aux attentes d'un public nouveau[16].

Il ne s'agit toutefois pas de réduire le propos à une dichotomie entre deux groupes prétendument homogènes, une hagiographie dite traditionnelle qui serait fixiste d'une part, et d'autre part une hagiographie moderne qui afficherait son autonomie à l'égard des autorités ecclésiastiques, et dont

---

[12] CORNEILLE, Pierre, *Polyeucte martyr*, dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, vol. I, p. 971-1050, et *Théodore vierge et martyre. Tragédie chrétienne*, *op. cit.*, vol. II, 1984, p. 267-343.

[13] PERRAULT, Charles, *Saint Paulin, évesque de Nole*, Paris, J.-B. Coignard, 1686. L'achevé d'imprimer est daté du 20 novembre 1685. A propos de l'arrivée des reliques en France, voir SORIANO, Marc, *Le Dossier Perrault*, Paris, Hachette, 1972, p. 208.

[14] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622. Le texte figure parmi les annexes, voir *infra*, p. 548-556.

[15] C'est explicitement le cas des tragédies portant sur sainte Reine d'Alize ou de poèmes héroïques tels que ceux de Fermeluys et de Corbin consacrés respectivement à saint Roch et à sainte Gertrude : les deux poètes remercient explicitement les saints d'avoir exaucé leur prière.

[16] Le livre d'Hélène Merlin éclaire le mouvement par lequel l'idée d'un « public littéraire » se dégage au XVIIe siècle à partir des conceptions politiques du public et au travers des querelles littéraires. MERLIN, Hélène, *Littérature et public en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994.

feraient partie les textes de notre corpus. Il existe au contraire un véritable *continuum* entre des vies de saints uniquement portées par la dévotion et l'orthodoxie religieuse, sans prétention esthétique aucune, et celles qui affichent leur inscription dans un contexte esthétique précis au point que la motivation religieuse en devient parfois seconde. Nous ne postulons pas non plus une évolution linéaire et téléologique entre ces deux espaces à l'intérieur du corpus : d'une part, l'hagiographie traditionnelle constitue un genre pluriséculaire et encore actuel, d'autre part s'il faut associer modernité et autonomie du littéraire à l'endroit du religieux, on en trouve des exemples ponctuels dès le début du siècle, notamment dans *La Courtisane solitaire* de Lourdelot. Le présent travail se propose par conséquent de dégager une série de critères principalement liés aux différences de postures auctoriales entre écrivains et hagiographes, aux stratégies d'hybridation entre le religieux et le profane à des fins de séduction d'un nouveau public, aux inflexions significatives dans la représentation de la sainteté (notamment dans le rapport aux passions et à la parole), ainsi qu'aux usages de l'autoréflexivité entendue comme variation de la répétition qui est au fondement de l'écriture hagiographique : à la lumière de ces critères, ce corpus de textes offre, nous semble-t-il, un éclairage singulier des rapports entre littérature et religion au XVIIe siècle.

Les œuvres retenues – romans, tragédies et épopées élisant le saint comme personnage central – témoignent d'une période où l'on a cru pouvoir donner à la littérature ses lettres de noblesse par la démonstration de sa capacité à prendre en charge et mettre en valeur une figure sacrée. Sur les étals des libraires, chevaliers, bergers et héros de l'Antiquité luttaient depuis quelques décennies contre les accusations d'immoralité et de faiblesse esthétique, portées à l'encontre d'une littérature de divertissement qui, malgré son succès, est encore en mal de reconnaissance : l'épopée renaissait indéfiniment de ses cendres, tandis que le roman, la tragédie et la comédie acquéraient avec plus de bonheur la faveur des doctes et des moins doctes.

Façonnées depuis peu à l'aune de la poétique aristotélicienne, arborant le principe horacien de l'*utile dulci*, les œuvres littéraires avaient conquis le plus grand nombre sans cesser pourtant d'éveiller la méfiance des détracteurs de la Fable, réputée ennemie du Vrai. Le saint, homme de bien, mais homme parmi tant d'autres, parvenu à s'élever jusqu'à la lisière de la divinité, ne devait-il pas délivrer la littérature des soupçons qu'elle suscitait encore en dépit de ses prétentions de pureté esthétique et morale ? Les saints alliaient de fait la véracité des Grands de l'Histoire à l'aura fabuleuse des dieux de l'Antiquité. Le Beau, le Vrai et le Bien allaient enfin cheminer ensemble, *ad majorem Dei gloriam*, mais également pour le plus grand plaisir de tous.

Si les écrivains du XVIIe siècle ne prétendent nullement à la liberté de création qui sera celle de certains auteurs, croyants ou non, à l'égard de l'hagiographie à partir de la fin du XVIIIe siècle[17], l'on peut dans une certaine mesure prendre à notre compte le propos de Brenda Dunn-Lardeau lorsqu'elle affirme au sujet de la littérature du XXe siècle d'inspiration hagiographique qu'il ne s'agit plus de « littérature hagiographique au premier degré faisant passer la finalité religieuse d'édification avant la recherche littéraire »[18]. Nous souhaitons en effet montrer que des auteurs comme Camus, Corneille, Perrault, ou les moins connus Troterel, Lourdelot ou Blessebois interrogent dès le XVIIe siècle, avec une acuité singulière, les rapports entre le religieux et le littéraire et que, sans la parachever, ils amorcent paradoxalement, à travers le traitement littéraire d'un sujet hagiographique, la distanciation entre édification et esthétique.

---

[17] A commencer par *La Nouvelle Légende dorée ou Dictionnaire des saintes mis au jour par S.M. rédacteur de l'Almanach des honnêtes* gens, [s.l.], [1790], cité par Brenda DUNN-LARDEAU, dans *Le saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Champion, 1999, p. 10. Brenda Dunn-Lardeau s'intéresse dans ce livre aux œuvres hagiographiques comme « œuvres artistiques inspirées par les saints (qu'ils aient réellement existé ou non) et non [comme] des documents historiques », p. 13. Si le premier chapitre aborde un cas de réécriture hagiographique chez Marguerite de Navarre, l'analyse passe ensuite directement aux *Martyrs* de Chateaubriand pour se concentrer sur les XIXe et XXe siècles.

[18] *Ibid.*, p. 23. La notion de « degré » est entendue ici sans connotation hiérarchique.

La sainteté autorisée *et la littérature d'imagination (constitution du corpus)*

Trois critères principaux président au choix des textes retenus : 1° le saint est le personnage principal de l'œuvre (ou d'une histoire enchâssée) ; 2° l'œuvre présente des phénomènes d'hybridation entre littérature profane et littérature hagiographique au niveau de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio* ; 3° des éléments péritextuels témoignent de la destination mondaine du texte. Notre corpus regroupe environ quinze textes narratifs en prose (aux longueurs variant de quelques dizaines à neuf cents pages), environ cinquante pièces de théâtre, ainsi qu'une dizaine de poèmes héroïques (aux dimensions également variables). Au regard de l'ensemble de la production hagiographique et religieuse du XVIIe siècle[19], ce corpus relativement conséquent ne constitue assurément qu'un échantillon infime, mais on ne peut, dans le cadre de ce travail rendre compte d'un ensemble plus conséquent[20] : notre ambition se

[19]Henry Phillips esquisse un tableau de la production littéraire religieuse de cette époque, en soulignant son importance dans la représentation de l'Eglise à l'intérieur des espaces privés : « the proportion of publications devoted to religion was substantial, and throughout the century it was around 50 per cent of the total. A good part of this percentage was composed of books of piety in small format wich attracted those sections of the bourgeoisie favouring a more rigorous spirituality, particularly the jurist. […] religious works represent yet another means by wich the Church was able to occupy a part of domestic space », PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997, p. 65.

[20] Idéalement, une étude sur la représentation littéraire de la sainteté devrait également envisager les itinéraires des laïcs qui reproduisent des parcours hagiographiques, et qui sont légion au XVIIe siècle, à commencer par le personnel héroïque des histoires dévotes de Jean-Pierre Camus ou les héros vertueux de Corneille. Désirant nous limiter aux problèmes posés par une sainteté *autorisée*, et parce que les enjeux d'une sainteté laïque dépassent largement le cadre de cette enquête, nous avons exclu les œuvres dont les héros imitent le comportement de saints sans accéder à une reconnaissance officielle. Nous aurions également pu inclure un certain nombre d'écrits hagiographiques qui témoignent d'un souci esthétique et d'une destination mondaine manifestes, notamment *La Peinture Spirituelle* de Richeome et en particulier *La Cour sainte* de Caussin. Or dans les deux cas, les modèles d'écriture religieuse demeurent dominants (notamment la forme du traité dans *La Cour sainte*), de même que la volonté d'édification prime sur la recherche d'adéquation formelle entre les horizons d'attente mondains et religieux. Le cas de *La Cour sainte* est cependant particulièrement intéressant, dans la mesure où elle a servi de réserve de sujets pour un grand nombre de pièces de théâtre au XVIIe siècle et que la part de la narration augmente au fil des rééditions : en ce sens l'œuvre entretient des rapports évidents avec le littéraire. Mais l'étude de *La Cour sainte* dépasse largement les limites de notre enquête, d'autant que les travaux à son propos sont trop peu nombreux à ce jour – on lira toutefois avec profit le mémoire de maîtrise de Géraldine Cordin, La Cour Sainte *du Père Nicolas Caussin, une « institution chrétienne des Grands » :*

limite à identifier les œuvres qui jouxtent au plus près la ligne de partage entre discours religieux et littérature profane, et qui interrogent de manière originale la représentation de la sainteté et celle de la littérature. En raison du statut philologique particulier de la Bible au XVIIe siècle, nous avons exclu les saints de l'Ancien et du Nouveau Testament[21]. Nous n'abordons par ailleurs le rapport de ces textes avec la littérature mystique qu'indirectement : ils n'entretiennent de fait qu'un lien lâche avec « l'invasion mystique » naguère mise en lumière par Henri Bremond[22] et récemment approfondie par Sophie Houdard[23]. S'ils représentent différents itinéraires d'accession à la sainteté, et contiennent par conséquent la représentation d'expériences mystiques ponctuelles (on peut envisager en ce sens le martyre, qui est anéantissement total de soi *pour* et *dans* le pur amour de Dieu, comme un comble de moment mystique), ces textes, en tant qu'ils relèvent avant tout d'une *mimésis*, représentent essentiellement des actions, et non pas uniquement des actions charitables, mais également des moments d'errance, voire de déréliction. D'un point de vue formaliste, la représentation de la contemplation, du ravissement,

---

l'édification théorique et fictionnelle d'un théâtre de l'honneur vertueux. Mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Biet, Université Paris X Nanterre, UFR de Lettres Modernes, Septembre 2001.

[21] L'exploitation littéraire d'un épisode tiré des Saintes Ecritures est en effet soumise à des contraintes particulières. On peut citer à ce propos Corneille qui, dans l' « Examen » de *Polyeucte* souligne qu'en matière d'hagiographie « nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le Théâtre, que ce que nous empruntons des autres histoires », mais qu'en ce qui concerne la Bible, l'auteur ne possède « aucune liberté d'y rien changer », *op. cit.*, vol. I, p. 979. Pour théorique qu'elle soit, cette assertion a le mérite de permettre la distinction entre deux objets d'études, les figures bibliques et les figures hagiographiques non bibliques : si la confrontation des modes de représentation de ces deux types de figures peut s'avérer également intéressante, elle dépasse cependant les limites de notre enquête. Nous n'avons par ailleurs pas non plus retenu les poèmes magdaléniens qui constituent un ensemble spécifique ayant en outre déjà fait l'objet d'études approfondies. Voir à ce propos l'ouvrage de Simone de Reyff, *Sainte amante de Dieu : anthologie des poèmes héroïques du XVIIe siècle consacrés à la Madeleine*, Fribourg, Editions Universitaires, 1989.

[22] BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, F. Trémolières (dir.), Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2006, 5 vols. Le sens du mot « mystique » est pour lui proche de celui de « saint » : « 'Sainteté' est un mot trop vague pour notre curiosité moderne ; nous disons donc : naissance, progrès, et décadence de la vie mystique », *op. cit.*, vol. I, p. 65. A ses yeux, la vie mystique ne s'oppose pas à la vie active, elle constitue au contraire le principe même d'une action charitable dans le monde.

[23] HOUDARD, Sophie, *Les Invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles-Lettres, 2008.

ou de l'union mystique s'y inscrit dans une logique combinatoire, au même titre que d'autres éléments structurels (actions mondaines, amour terrestre, péchés, conversion, pénitence, etc.). Ecrits dans une perspective militante à destination des fidèles dont la foi est supposée fragile, ces textes ne sont appelés à constituer que l'un des tous premiers échelons d'une « introduction à la vie dévote », et non la transcription de sa visée ultime. La précaution dans la constitution du corpus est par conséquent de rigueur, mais l'instabilité définitoire des textes retenus, entre l'histoire et la littérature, le sacré et la fiction, fonde précisément l'intérêt de cette recherche[24].

Dans la mesure où l'*autorisation* de la sainteté constitue un enjeu de taille au XVIIe siècle[25], et qu'un traitement littéraire de l'hagiographie est susceptible de compromettre l'intégrité du saint en le plaçant dans une proximité menaçante avec les catégories du *plaisir* et du *mensonge*[26], nous avons précisément choisi des figures de sainteté *autorisée*. L'entreprise des Bollandistes ne commençant à exercer une influence potentielle sur la littérature que dans la seconde moitié du XVIIe siècle (le premier volume des

---

[24] S'agissant de la constitution du corpus, notre démarche est opposée à celle qui a présidé à l'élaboration du corpus des volumes d'*Hagiographies* qui retient principalement « l'*hagiographie historiographique* ». Guy Philippart précise : « Elle sera réputée telle pourvu que, par la narration, la description, la discussion critique, l'éloge, les considérations générales, le rappel d'événements ou de faits du passé, elle contribue à la construction de la *mémoire historique* du saint. A ce titre, elle doit sans conteste être intégrée dans le corpus de la littérature historiographique générale : elle est souvent documentée, critique à la manière d'autrefois, soucieuse de prouver, intéressée par les problèmes de chronologie, entreprise pour arracher le passé aux griffes de l'oubli […], pour donner à l'homme ce qui le distingue de la brute, la mémoire de son passé », dans *Hagiographies*, *op. cit.*, vol. I, p. 13. Nous cherchons en revanche à identifier les textes habités par une tension entre une prétention historiographique et une volonté de positionner le texte à l'égard de la littérature profane qui induit une distance par rapport à la célébration de la mémoire historique du saint.

[25] A propos des procédures institutionnelles de canonisation par opposition à différentes « situations intermédiaires » (anticipation d'un jugement canonique, attribution du titre de 'saint' à un auteur du passé) on consultera avec profit l'article de LE BRUN, Jacques, « La sainteté à l'époque classique et le problème de l'autorisation », dans *Confessionnal Sanctity (c. 1500- c. 1800)*, J. Beyer *et alii* (éd.), Mainz, Philipp von Zabern, 2003, p. 149-162.

[26] Comme le souligne Gérard Ferreyrolles à propos de la confrontation entre le littéraire et le religieux qui traverse l'ensemble du XVIIe siècle : « la littérature apparaît comme la conjonction de deux périls, impliqués par son double recours à l'image et à l'imagination : celui du plaisir et celui du mensonge », dans « Régimes religieux du littéraire, régimes littéraires du religieux », *Littératures classiques. Littérature et religion*, 39, printemps 2000, p. 8.

Acta Sanctorum ne paraît qu'en 1643), nous avons choisi comme point de repère la présence des saints dans le recueil de Surius ou le martyrologe romain révisé par le cardinal Baronius, qui constituent les sources les plus fréquemment invoquées par les auteurs. Le recueil des *Fleurs des vies des saints* du jésuite espagnol Ribadeneira, abondamment traduit et augmenté en français durant le XVIIe siècle constitue également, malgré son statut ambivalent[27], un repère majeur.

Le choix d'étudier la représentation de la sainteté dans une perspective transgénérique a par ailleurs pour conséquence la prise en compte d'une sainteté autorisée au sens large, indépendante de toute typologie : les martyrs des premiers siècles sont certes majoritaires, mais le corpus comprend également des confesseurs, des pénitents, des docteurs et des rois. De même que l'on ne trouvera pas de chapitre consacré spécifiquement « au roman hagiographique » ou « aux tragédies à martyre », le présent travail ne propose pas non plus d'examen détaillé de la figure du martyr ni de celle du saint national, par exemple. La volonté de nous interroger sur la prise en charge de la sainteté par le littéraire nécessite en effet la possibilité de pouvoir recourir à des comparaisons transversales. Pour reprendre les catégories bremondiennes, nous privilégions toutefois les « saints d'autrefois » aux « saints

[27] En effet, l'on peut à la fois envisager cette collection hagiographique dans une perspective savante, dans la mesure où elle participe au vaste mouvement de réécriture hagiographique critique au XVIIe siècle et que son titre multiplie les signes d'orthodoxie (fidélité au martyrologe romain, destination ecclésiastique) ; mais les *Fleurs des vies des saints*, qui font encore la part belle au merveilleux et au légendaire, constituent également un objet labile, susceptible d'adaptations, de remaniements et d'amplifications, et dont l'usage on le sait n'était pas uniquement réservé aux prédicateurs. En regard des textes de notre corpus, le recueil de Ribadeneira appartient toutefois à l'hagiographie que nous appelons traditionnelle. L'examen des frontispices (voir *infra*, p. 252-253) en fournit les premiers indices. Par ailleurs, comme en témoigne cet avertissement de Troterel à son lecteur, au seuil de sa pièce consacrée à saint Guillaume d'Aquitaine, les écrivains considèrent les recueils comme celui du jésuite espagnol comme un point de départ, un matériau qui demande à être retravaillé conformément aux règles d'une poétique ou d'une dramaturgie profanes : « Je n'ay point fait d'argument, d'autant que chacun peut lire cette histoire dans le premier tome de la vie des Saints, du Pere Ribadeneira Jesuite : seulement je t'advertis que je l'ay quelque peu dilatée d'inventions Poëtiques qui l'embellissent beaucoup, si on la represente sur le theatre », TROTEREL, Pierre, « Au Lecteur », dans *La Vie et la sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, escrite en vers et disposées en actes pour représenter sur le théâtre*, Rouen, David du Petit Val, 1632, p. 5.

contemporains » des XVIe et XVIIe siècles : selon Bremond, « ce sont là en effet deux littératures toutes différentes : la première plus ou moins légendaire et toujours d'une naïveté médiévale ; la seconde strictement historique et psychologique »[28]. Il est certain que la geste des saints des siècles passés offre une plus grande liberté d'interprétation que celle des figures contemporaines telles qu'Ignace de Loyola, le cardinal Borromée ou encore François de Sales, dont le souvenir est encore présent dans l'esprit de leurs hagiographes. Or la vie des saints d'autrefois, telle qu'elle est envisagée par Bremond, pour être formellement moins stricte que celle des vies de saints contemporains, ne cherche nullement à concurrencer des formes de narrations profanes. Une même volonté d'édification anime les deux types d'entreprises : « les mêmes lecteurs » passent « avec la même édification »[29] d'un genre à l'autre. Malgré leurs différences formelles, les deux types de discours hagiographiques offrent aux yeux de l'historien, chacun à leur manière, un accès privilégié au *sentiment religieux* de l'époque. Sa visée est de réunir les textes les plus démonstratifs des différents « aspects du 'génie religieux' de cette époque »[30]. Que l'on ne retrouve pas, dans la somme d'Henri Bremond, les œuvres de notre corpus, s'explique sans doute par la volonté de l'auteur d'exclure, ou de minimiser la présence des « poètes » :

> On ne s'étonnera pas, j'espère, de me voir citer un si petit nombre de poètes, et de n'avoir pas toujours choisi les plus grands. Dans une enquête du genre de la nôtre, les poètes ne sont aucunement des témoins privilégiés. Cela est de toute évidence. J'ajoute que souvent ils paraissent d'autant moins intéressants que leur génie éclate davantage. Certes il est dur de s'étendre sur Brébeuf, sur La Cépède et de négliger Corneille. Mais celui-ci n'est représentatif que de lui-même, si l'on peut aussi fâcheusement parler, au lieu que les deux autres traduisent avec plus ou moins de talent les sentiments, la prière, non pas de la foule, mais d'une foule[31].

---

[28] BREMOND, *op. cit.*, vol. I, p. 231.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*, p. 62. Comme il l'exprime clairement dès l'avertissement intitulé « Objet, sources, méthodes et divisions », *op. cit.*, p. 59-67.
[31] *Ibid.*, p. 310n. Si Bremond, dans l'avertissement, se défend de négliger les *minores*, il témoigne toutefois par endroit d'un mépris non dissimulé à l'encontre des productions qui ne

Bremond a en effet choisi les œuvres en fonction de leur qualité « représentative » à l'endroit d'un rapport entre un texte religieux et un groupe (« une foule »), excluant sciemment certaines œuvres poétiques en raison de leur irréductible singularité. L'absence des textes de notre corpus dans *L'Histoire littéraire* de Bremond révèle peut-être que celles-ci transmettent avant tout *autre chose* qu'un sentiment religieux, quelque chose de l'ordre du *sentiment littéraire*.

La vie de saint, « un si bon sujet » ou « un sujet nouveau et inconnu » ?

L'expression de ce *sentiment littéraire* est perceptible en premier lieu dans la posture auctoriale de l'écrivain : tandis que la posture de l'hagiographe est *assurée* par la seule autorité du saint, fût-il d'autrefois ou d'aujourd'hui, celle de l'écrivain, conscient d'adapter la matière hagiographique à un horizon d'attente littéraire mondain, est *inquiète*. Les attentes de l'hagiographe sont avant tout spirituelles, comme en témoigne l'auteur de *La vie et miracles de saincte Fare*, qui espère que son œuvre lui « acquerra dedans le Ciel, la bienvueillance de saincte Fare ; dedans vostre communauté, la participation de vos merites ; dedans le monde, la gloire d'avoir travaillé à un si bon subject »[32]. Celles des auteurs de notre corpus se situent à une autre échelle : loin d'escompter systématiquement un bénéfice spirituel, l'espérance de contribuer à l'édification du fidèle cède parfois à la crainte de désobliger le public. Alors que Regnault considérait la vie de sainte Fare comme « un si bon sujet », qui tire de lui-même sa propre légitimité, un dramaturge nommé

---

manifestent pas à ses yeux le « génie religieux », notamment la majeure partie de la poésie magdalénienne du XVIIe siècle : « Puisqu'ils [les poètes] l'aimaient tant [Madeleine], comme ne les a-t-elle pas découragés d'écrire sur elle ? […] Odes, stances, sonnets, cantiques, poèmes épiques, sermons, livres de dévotion ou de morale, ils l'ont traitée comme les médiocres d'aujourd'hui traitent Jeanne d'Arc. Autres temps, autres fléaux. Aujourd'hui la platitude et le néant : avant-hier, les pointes, le faux-goût et la mièvrerie. Il y a là sans doute quelques bonnes pages ; l'ensemble est affreux », *op. cit.*, p. 328.

[32] REGNAULT, Robert, *La Vie et miracles de sainte Fare, fondatrice et première abbesse de Fare-Monstier en Brie*, Paris, Cramoisy, 1626, n.p. *La Vie et miracles de sainte Fare* est cité par Bremond comme exemple du traitement fantaisiste que permet la vie des « saints d'autrefois », *op. cit.*, vol. I, p. 231.

Prévost craint dans l'adaptation théâtrale de la vie de sainte Clotilde les dangers d'un « sujet nouveau et inconnu »[33]. La vie de l'illustre épouse de Clovis, premier roi des Français chrétien à la conversion duquel elle a largement contribué, ne peut sembler *nouvelle* et *inconnue* que dans un espace littéraire distinct de celui de l'hagiographie traditionnelle.

De même, Camus redoute particulièrement la réception d'*Agathonphile* :

> Je ne scay d'où me vient cela, mais il faut que je te confesse ingenuëment, que depuis le temps que je me mesle d'escrire, & de tant de pieces que le public a de moy, je n'ay encores redouté la calomnie, ce dragon roux qui devore le part des esprits, comme je fay pour cette Histoire [*Agathonphile*] ; Dieu me face mauvais devin, mais je prevoy que plusieurs la jugeront, & qui pis est la blasonneront, qui n'en auront jamais veu la couverture, sur le rapport de tel qui n'en sçaura, peut-estre, autre chose qu'un ouy-dire ; & qui me blasmera comme ayant escrit des choses amatoires mal à propos[34].

La conscience d'adapter aux exigences nouvelles du public un sujet religieux, dont précisément l'autorité constitue, après les attaques des réformés contre le culte des saints, un enjeu délicat pour le catholicisme, place les auteurs dans une posture inconfortable : comment ne pas porter atteinte à l'image du saint dès lors que l'on mêle sciemment sa geste avec des techniques de représentation profanes et des éléments de fiction ? Dans un mouvement symétriquement inverse à celui qu'embrasse l'hagiographie critique au seuil du Grand Siècle, l'axiologie de la sainteté est par conséquent susceptible d'être renversée à mesure que l'on envisage le saint à travers le regard de l'écrivain, et non plus uniquement à travers celui de l'hagiographe.

Or les auteurs de notre corpus louvoient souvent entre les deux postures. Le positionnement auctorial vis-à-vis des sources constitue en ce sens une question méthodologique délicate, car si l'imitation et les procédés de

---

[33] PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 41r.
[34] CAMUS, Jean-Pierre, « Eloge des Histoires devotes », dans *Agathonphile*, Paris, Chappelet, 1620, p. 907.

réécriture sont au fondement de toute *inventio* littéraire au XVIIe siècle, cela est particulièrement vrai des textes hagiographiques, qui déroulent derrière eux une tradition textuelle souvent séculaire. Aussi la question des sources s'articule-t-elle au premier chef avec les enjeux de l'interprétation et de l'invention. Alain Boureau invoque en ce sens deux raisons qui bannissent la notion « d'originalité créatrice » des collections de vies de saints au Moyen Age : d'une part « l'idée d'un savoir cumulatif interdisait de se passer des prédécesseurs », et d'autre part les récits originaux sont réputés contenir les paroles des saints. L'enjeu pour l'hagiographe médiéval est de « trouver la bonne mesure dans l'abrégé et la citation »[35]. Sans doute cela vaut-il encore pour les auteurs du XVIIe siècle qui s'orientent vers une hagiographie critique et désirent restituer la geste du saint dans toute sa pureté, fût-elle chimérique. A plus forte raison après la Réforme, l'invention est, théoriquement du moins, bannie de l'hagiographie.

Les auteurs de notre corpus se trouvent donc dans une position ambivalente : les entreprises d'épuration du culte des saints impliquent en effet une nouvelle forme de réécriture fondée sur la recherche de la vérité historique, libérant une multitude de sources nouvelles et plus *sûres* à l'attention de ceux qui se mêlent de l'écriture de la vie des saints[36]. Aussi les auteurs des textes étudiés vont-ils tirer parti de ce mouvement d'épuration de l'hagiographie en se revendiquant des premiers réformateurs modernes de la vie des saints – Surius, Baronius, Ribadeneira notamment – afin d'ancrer leur propre écriture dans une prétendue vérité historique qui légitime en contrepartie leurs inventions littéraires. Troterel admet ainsi avoir « dilaté »[37] la vie de Guillaume d'Aquitaine, par rapport à la version de Ribadeneira, afin de la conformer aux

---

[35] BOUREAU, Introduction, *op. cit.*, p. XVIII-XIX.
[36] L'on peut ainsi consulter au XVIIe siècler de récents ouvrages de liturgie, des martyrologes révisés, des vies de saints originales (Actes ou Passions) ou réécrites, des ouvrages historiques, des textes autographes de saints, des panégyriques ou d'autres sources iconographiques et littéraires. Voir à ce propos Jacques Truchet, dans *Bossuet panégyriste*, Paris, Les Editions du Cerf, 1962, p. 68 *sq.*, ainsi que René Aigrain, *L'hagiographie. Ses sources – ses méthodes – son histoire*, Société des Bollandistes, 2000 [1953].
[37] Voir *supra*, note 27.

exigences de la représentation théâtrale ; Camus, après avoir indiqué les différentes sources d'*Agathonphile* ne dissimule pas son plaisir dans l'invention des « accessoires » :

> Le Martyrologe romain justifiera les martyres d'Agathon, de Tryphine & de Philippe Argyrio, que par assemblément je nomme Philargyrippe, comme aussi des septante-neuf Martyrs de Sicile ; quant à celuy d'Euple, le grand Cesar Baronius, dont les Annales passent en longueur & en utilité les Commentaires de l'ancien Cesar, le couche au long dedans ses registres, sous Diocletian. Voyla pour le fondement de l'Histoire ; car quant aux accessoires, ils sont de la liberté de mon invention, & nays sous l'esgayement de ma plume[38].

L'écrivain qui cherche à adapter la vie d'un saint aux attentes d'un public mondain se trouve devant la double nécessité de justifier son œuvre d'un point de vue historique *et* esthétique. Pour ce faire, il va ériger en modèles des références hagiographiques, ce qui lui permet d'affirmer une posture double et paradoxale : la sujétion et l'émancipation simultanée vis-à-vis d'une certaine tradition, elle-même exposée à de profonds changements[39]. Une fois le « fond » de l'histoire garanti et la sainteté du personnage autorisée, l'écrivain énumère ses inventions majeures, les soumettant à l'approbation du public et des doctes. Le sujet doit donc avoir « quelque fondement dans l'histoire » (cette expression est récurrente, notamment chez Corneille et ses imitateurs) avant que l'œuvre dans son intégralité puisse être soumise au public, ainsi qu'à l'appréciation des savants, qui jugeront si les « embellissements » sont « selon l'Art ou non ». Cette attitude ambivalente suggère combien les textes du corpus sont partagés entre différents ordres d'exigences.

---

[38] CAMUS, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 851.

[39] Cette posture n'est pas spécifique aux auteurs profanes qui se mêlent d'hagiographie : Christian Belin a montré qu'elle caractérisait dans une large mesure l'attitude de tout écrivain au XVIIe siècle, voir à ce propos BELIN, Christian, « La Tradition comme Fontaine de Jouvence : un paradoxe culturel au XVIIe siècle », dans *L'Art de la Tradition, op. cit.*, p. 29-44. Néanmoins, dans le cas des auteurs que nous étudions, cette posture est d'autant plus significative que l'autorité de la sainteté constitue, comme nous l'avons vu, un enjeu important pour le catholicisme au XVIIe siècle et que par ailleurs, cette double posture contribue à la désolidarisation du littéraire et de l'édification à l'intérieur même d'un sujet religieux.

A travers une approche qui prend en compte plusieurs genres littéraires profanes, ainsi que les catégories hagiographiques dans leur diversité, nous voulons par conséquent explorer les enjeux de la prise en charge de la sainteté par des textes fondés sur un régime de représentation et non plus uniquement sur un régime de croyance. Cette étude comble, nous semble-t-il, un vide de l'histoire littéraire du XVIIe siècle qui, lorsqu'elle accorde une place à certaines œuvres de ce corpus – en principe à celles qui sont redevables à la plume des grands auteurs, autrement dit à une part mineure de ce corpus – le fait dans une perspective essentiellement générique. Une perspective transversale aux genres littéraires et aux catégories de saints permet de dégager les caractéristiques et les enjeux d'un processus de littérarisation général de la matière hagiographique au XVIIe siècle. Sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, nous cherchons à cerner certains aspects externes et internes de ce processus : la posture et la représentation de ses différents acteurs (le saint, l'auteur et le lecteur) ; ses enjeux théoriques (l'influence réciproque des genres investis et de la matière hagiographique, ainsi que les tensions au sein d'une œuvre entre différents programmes de vérités) ; ses marques péritextuelles et textuelles (examen des titres, des épîtres dédicatoires, des gravures d'une part, interrogation sur la représentation de la parole et des affects du saint d'autre part). Ces différents éléments permettent ainsi de dégager une 'poétique du miroitement' à l'œuvre dans ces textes, ainsi qu'une ouverture de la matière hagiographique à l'endroit de certaines « sciences curieuses », en principe dévaluées par le discours religieux. Ces processus de littérarisation éprouvent ainsi les signes par lesquels la figure du saint s'est présentée à travers les siècles comme le garant des seules vérités divines : parallèlement à la visée ouvertement édifiante de la plupart de ces textes se dessine une laïcisation et une humanisation des figures de saintes et de saints qui s'ouvrent davantage à une contemplation immanente du monde.

*

Etat de la recherche et plan de la thèse

Hormis les tragédies de Corneille et de Rotrou, *Polyeucte* (1643) et *Le Véritable saint Genest* (1647), l'histoire littéraire a longtemps rejeté dans l'oubli la majorité des textes de notre corpus. Leur nature hybride et le statut de *minores* de la plupart de leurs auteurs expliquent en partie l'amnésie de l'histoire littéraire, et la relative indifférence des champs épistémologiques constituées en disciplines académiques dont ce corpus aurait pu attirer l'attention : ces textes ont en effet pu sembler trop religieux et populaires pour les spécialistes de la littérature, et à l'inverse trop littéraires pour les historiens et les théologiens. Tout un pan de la culture écrite du XVIIe siècle est ainsi resté dans l'ombre[40]. La fortune du concept de baroque, dans les années 60, ainsi que les recherches de Marc Fumaroli sur la querelle de la moralité du théâtre[41], ont toutefois indirectement attiré l'attention des chercheurs sur ce corpus. Dans le domaine de l'histoire du théâtre, les travaux de Jean Dubu[42], Simone de Reyff[43] et de Laurent Thirouin[44] ont mis en lumière les enjeux culturels et poétiques des pièces à martyre, remettant en cause les jugements de valeur négatifs prononcés à l'encontre de cette production littéraire, dans la première moitié du XXe siècle, par des critiques tributaires de l'idéal de

[40] Cette négligence tient à des attitudes critiques aujourd'hui dépassées : d'une part un intérêt longtemps focalisé sur les œuvres littéraires appartenant au « canon », défini à partir du XVIIe siècle (Corneille, Racine, Molière, Mme de Lafayette, etc.), et d'autre part un dédain, dans le cadre de la littérature d'imagination, des œuvres religieuses au profit des textes profanes, en vertu de la séparation française entre l'Eglise et l'Etat. Dans le sillage de l'histoire culturelle, nombres de chercheurs ont dépassé cette attitude critique, ouvrant à la théorie et à l'histoire des idées et des formes littéraires des champs d'investigation riches et vierges. Le corpus des œuvres littéraires hagiographiques, destinées à un public mondain au XVIIe siècle, constitue une part importante de ce champ et reste à ce jour peu exploré.

[41] Voir notamment Marc Fumaroli, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie et moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève : Librairie Droz, 1996, pp. 449-492.

[42] DUBU, Jean, *Les Eglises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

[43] REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre. L'Exemple de la France au XVIIe siècle*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1998.

[44] THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.

l'esthétique classique[45]. Dans une perspective comparatiste entre les domaines français et espagnols, les travaux d'Anne Teulade[46] offrent à ce jour la vision la plus complète de l'esthétique du théâtre hagiographique au XVIIe siècle. Si *Polyeucte* et *Le Véritable saint Genest* ont été de tous temps accessibles au lecteur, de nombreuses pièces considérées jusqu'à présent comme mineures ont récemment fait l'objet de rééditions modernes[47]. Parallèlement à l'étude du théâtre hagiographique, les recherches menées sur les romans dévots – dont certains mettent en scène des figures de saints – ont beaucoup progressé durant la dernière décennie. L'ouvrage de Sylvie Robic-De Baecque[48] met magistralement en lumière les stratégies narratives à l'œuvre dans les « histoires dévotes » de Jean-Pierre Camus, auteur du roman hagiographique *Agathonphile ou les martyrs siciliens*. La thèse de Nancy Oddo[49] identifie les multiples procédés d'hybridation scripturaires entre le roman et la littérature de dévotion, ainsi que les enjeux politico-religieux de cette production protéiforme. Enfin, il faut signaler la parution prochaine d'un livre, *Le Théâtre*

---

[45] PASCOE, Margaret E., *Les Drames religieux du milieu du XVIIe siècle*, Paris, Ancienne Librairie Furne, 1932, et LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, Droz, 1933.

[46] TEULADE, Anne, *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVIIe siècle. Essai de poétique comparée*, thèse de doctorat de l'Université de Paris-IV, soutenue en décembre 2003. Voir aussi « Lecture du *Martyre de sainte Catherine* de Boissin de Gallardon (1618) et de *The Virgin Martyr* de Dekker et Massinger (1622), du théâtre hagiographique à l'esthétique baroque », dans *Etudes Epistémè*, n° 2, 2002, p. 198-226.

[47] L'édition en 2004 des trois tragédies hagiographiques de Desfontaines, par Simone de Reyff et Claude Bourqui, illustre l'actualité du sujet, de même que celles des pièces écrites par des femmes dramaturges, *Agathonphile martyr* de Françoise Pascal et *L'Illustre philosophe*, par une religieuse nommée La Chapelle. Voir DESFONTAINES, Nicolas Mary, *Tragédies hagiographiques*, C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, STFM, 2004. L'édition présente *Le Martyre de Saint Eustache* (1643), *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis* (1644) et *L'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint Genest* (1645) ; PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr. Tragi-comédie*, Theresa Varney Kennedy (éd.), Tübingen, Gunter Narr, 2008 ; LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie. Tragédie*, P. Scott (éd.), dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVIIe siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 223-315. Il faut également citer l'édition des *Jumeaux martyrs*, de Madame de Saint-Balmon, par Carmela Abbott et Hannah Fournier, Genève, Droz, 1995.

[48] ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, *Le Salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652) : la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999.

[49] ODDO, Nancy, *'Un Chemin de velours vers Dieu'. Roman et dévotion en France (1557-1662)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000.

des Martyrs, tragédies et récits, France (fin XVI-début XVIIe siècle), sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, qui procurera une édition moderne de nombreuses pièces de théâtre et récits en prose consacrés aux figures de martyrs[50]. La littérature hagiographique au XVIIe siècle, en particulier pour le domaine théâtral, représente donc un champ de recherche d'actualité. A l'exception de l'édition du *Théâtre des martyrs*, les travaux évoqués ci-dessus envisagent principalement le personnage du saint dans la littérature mondaine à l'aune des critères esthétiques d'un genre littéraire préalablement défini : le « théâtre hagiographique » ou le « roman dévot ». Si elle s'enrichit de ces réflexions poétiques, notre thèse s'inscrit dans un rapport de complémentarité avec ces études : il s'agit en effet moins d'identifier les spécificités génériques qui président à l'entrée en littérature du saint que de mettre en lumière la valeur des textes de notre corpus dans la formation de l'ensemble des productions écrites que nous appelons depuis le XVIIIe siècle littérature.

Aussi notre travail se compose-t-il de dix chapitres qui interrogent le processus de littérarisation de la matière hagiographique au XVIIe siècle sous différents rapports. Les trois premiers chapitres étudient les acteurs de ce processus : le saint, l'auteur et le lecteur. Dans quelle mesure une figure sacrée, qui ressortit au XVIIe siècle à la sphère religieuse, est-elle susceptible d'intéresser des auteurs désireux de toucher un public mondain, amateur de littérature de divertissement ? Afin d'esquisser des réponses à cette question, le chapitre premier envisage le saint comme « un être totalisant », qui transcende aussi bien les frontières entre terre et ciel que les différences de sexe et de classe sociale : dans cette perspective, le saint constitue pour un écrivain une

[50] L'édition présente notamment les textes suivants, qui figurent également dans notre corpus : *La Céciliade* de Soret, *Le Martyre de saint Vincent* de Boissin de Gallardon, *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre, *Théodore vierge et martyre* de Corneille, *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alize* de Ternet, ainsi que pour le domaine de la prose narrative « La Comédienne convertie » de Camus et le dénouement d'*Agathonphile*, ou encore l' « Histoire de sainte Maxelende et d'Hardouin » de Jehan Lourdelot.

figure potentielle d'identification extrêmement riche, qui se prête à des élaborations littéraires multiples. L'exemple d'*Agathonphile* de Jean-Pierre Camus, et de ses deux adaptations théâtrales contrastées[51], sont en ce sens emblématiques. Ne raconte toutefois pas la vie d'un saint qui veut : le chapitre 2 (« Les lieux de l'autorité ») met en évidence un déplacement du lieu de l'autorité de la sphère ecclésiastique et publique à l'espace individuel et privé, ainsi que les conséquences de ce déplacement sur la fonction mémorielle du culte des saints. Sont abordés dans cette perspective des textes ambivalents : Perrault par exemple place son poème héroïque *Saint Paulin, évêque de Nole*[52] sous les auspices les plus irréprochables (épître à Bossuet, Ode aux nouveaux-convertis), dotant d'un cadre légitimiste un poème qui fait la part belle à la fiction, traversé de surcroît d'une vision 'tolérante' (nous aurons à préciser cette notion) à l'égard de croyances dissidentes. Une pièce telle que *Gabinie* de Brueys[53], malgré un sujet martyrologique traditionnellement traité par les partisans de la Contre-Réforme, a pu être lue comme une défense des protestants. Le chapitre 3 « 'Lisez aussi les histoires et vies des saints !' » s'intéresse au lecteur comme projection des œuvres de notre corpus : si l'hagiographie traditionnelle peut postuler un lecteur dévot et bienveillant, c'est que son discours est légitimé par l'Eglise ; les œuvres de notre corps en revanche appellent et redoutent tout à la fois le jugement d'un public littéraire et critique qui se construit notamment, comme l'a montré Hélène Merlin[54], à travers les querelles.

Les chapitres 4 et 5 soulèvent des questions d'ordre théorique qui ont trait aux critères génériques et aux notions du vrai, du vraisemblable et de l'historique. Le chapitre 4 (« L'épreuve des genres ») examine l'implication du

---

[51] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens*, Paris, Chappelet, 1620 ; COSNARD, Marthe, *Les Chastes Martirs. Tragédie chrétienne*, Paris, Lacoste, 1650 ; PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr. Tragi-comédie*, Lyon, Petit, 1655.
[52] PERRAULT, Charles, *op. cit.*
[53] BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699 et Amsterdam, Jacques Desbordes, 1700.
[54] MERLIN, *op. cit.*

choix générique sur la représentation du saint comme figure communautaire à travers la tension entre l'épique et le dramatique. Le chapitre 5 (« Entre histoire et fiction ») questionne les implications de la littérarisation potentielle de la figure du saint en regard du régime de croyance religieuse qui fonde sa réception au XVIIe siècle : le saint est une figure susceptible de ressortir simultanément au domaine du Vrai et du vraisemblable, de l'Histoire et de la fiction. Cette position ambivalente permet ainsi au saint de s'éloigner de son univers religieux pour entrer en littérature.

L'identification formelle des processus de littérarisation s'effectue dans les chapitres suivants selon une approche plurielle et des choix spécifiques : analyse du paratexte (titres, épîtres et gravures) révélant une attention particulière portée aux passions humaines du saint (et partant à son potentiel identificatoire pour le lecteur) au détriment de sa dimension exemplaire (chapitre 6. « Aux alentours du texte ») : l'étude des gravures est en ce sens particulièrement révélatrice, puisque le saint s'y trouve progressivement dépourvu des attributs qui président traditionnellement à sa reconnaissance, et plus rien ne l'y distingue dès lors des autres héros littéraires. Nous étudions ensuite l'économie de la parole sacrée, qui se dérobe constamment, contraignant les auteurs à élaborer de multiples stratégies pour garantir le sens du message religieux (chapitre 7. « Bouches d'or ? »), et nous examinons la gestion d'une intrigue amoureuse qui ne ressortit souvent pas, ou pas entièrement, à la donnée hagiographique initiale, et qui constitue en ce sens une infraction flagrante à l'égard de l'historicité du saint, en même temps qu'elle comble les attentes du lectorat mondain (chapitre 8 « Au cœur du texte »). La confrontation du saint à ses propres passions est par endroit si vive qu'un auteur comme Lourdelot, vicaire de Notre-Dame de Dijon, invoque pour qualifier les agissements du saint personnage des modèles littéraires *a priori* antithétiques : le satyre, ou l'assassin des histoires tragiques[55].

[55] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.

L'avant-dernier chapitre, « Des abymes de la sainteté vers une 'poétique du miroitement' » s'emploie à préciser un aspect significatif du processus de littérarisation de la matière hagiographique : son potentiel métatextuel et autoréflexif. Un texte peut difficilement être tout ensemble édifiant – inviter le lecteur à se défaire de son amour-propre au nom de l'amour de Dieu –, et se délecter des subtilités de sa propre élaboration. Or les textes de notre corpus présentent de multiples traces d'un plaisir autoréflexif, auquel l'amour de Dieu, incarné sur terre par le saint, n'a qu'une faible part. Il ne s'agit toutefois nullement de réduire ce corpus à « un pur jeu narcissique de formes vides » pour reprendre l'expression critique d'Emmanuel Bury à propos d'une orientation de « notre 'modernité' »[56]. L'autoréflexivité, dans un texte hagiographique, fait au contraire sens dans la mesure où elle produit un décalage à partir d'un élément constitutif de l'hagiographie : le saint n'est-il pas par définition celui qui imite Jésus-Christ, celui qui répète indéfiniment, avec des variations mineures, un même itinéraire de dépossession de soi ? Partant de cette donnée fondamentale – la répétition, la redondance, ou pour le dire avec les mots de Michel de Certeau, l'hagiographie comme « tombeau tautologique »[57] – l'auteur qui désire toucher un public mondain par la représentation de la vie d'un saint doit tirer parti de cette composante sur un plan esthétique. Ce chapitre met ainsi en lumière une 'poétique du miroitement' fondée sur l'exploitation esthétique de cet élément constitutif de l'hagiographie. Les auteurs articulent en effet la répétition hagiographique avec des unités sémantiques empruntées à la littérature profane (déguisement, tableaux, songes, visions) qui se prêtent à une lecture autoréflexive. La présence en ce sens significative d'un couple mythologique célèbre – Echo et Narcisse –, au cœur de certaines œuvres de notre corpus (Lourdelot, Pascal, Blessebois, Perrault), témoigne d'une ferme *tentation littéraire*, autrement dit d'une volonté d'esthétiser la matière hagiographique au XVIIe siècle, pour la

[56] BURY, Emmanuel, « Relire saint François de Sales », *XVIIe siècle*, 2007/2, n° 235, p. 338.
[57] DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 317.

gloire de Dieu, certes, mais également pour celle de la littérature. Cette forme d'autoréflexivité, qui n'aboutit nullement à une autocontemplation stérile, permet au texte hagiographique de mêler étroitement expérience littéraire et expérience religieuse[58].

Aussi le dernier chapitre (« De la science des saints à l'humain savoir ») étudie-t-il les textes du corpus dans la perspective d'une reconfiguration de certains lieux de savoirs : on discerne des éléments de pensée cartésiens, voire matérialistes dans certaines œuvres qui, sans porter atteinte à la foi du héros, renforcent la proximité entre l'homme et le saint, plus précisément entre le saint et son double laïc, le philosophe. Finalement, l'un des intérêts principaux de ce corpus de textes réside sans doute dans la manière dont ils permettent d'éclairer différentes tentatives littéraires, effectuées tout au long du XVIIe siècle, pour faire coïncider une présence épanouie au monde avec les multiples aspirations de l'homme vers la transcendance.

[58] Il est en ce sens intéressant de souligner que Bremond, dans *Prière et poésie* (1925) notamment, développe l'idée que la poésie au XXe siècle constitue une initiation privilégiée à l'expérience mystique. Voir à ce propos l'introduction de Sophie Houdard, « Humanisme dévot et 'histoire littéraire' », dans Bremond, *op. cit.*, p. 43-45. François Trémolières remarque également que pour Bremond « le poète rend 'l'impression de l'ineffable' – c'est-à-dire l'accès à une expérience absolument singulière – par le moyen du langage – qui, par le seul fait qu'il nous situe 'dans la région de l'universel', lui est antinomique ». Aussi des poètes comme Mallarmé et Valéry (bien que Bremond n'ait pas pris en compte « l'accent 'nihiliste' de Mallarmé et 'artificiel' […] de Valéry ») « pointent vers cette 'région' de l'ineffable qui occupe aussi le mystique, et le simple croyant », TREMOLIERES, François, « Approches de l'indicible dans le courant mystique français (Bremond et Certeau lecteurs des mystiques) », *XVIIe siècle*, n° 207, 2000, p. 286-287.

Chapitre 1.
UN ETRE TOTALISANT

Silhouette provenant d'horizons multiples, évoluant entre ciel et terre, vie et mort, formé au sein d'une culture déterminée mais proche de la nature, le saint subsume une pluralité d'interrogations morales et anthropologiques. L'homme d'église peut voir en lui un être humain exemplaire accédant à la perfection spirituelle et à une dimension surnaturelle ; l'auteur du XVIIe siècle, un héros potentiel à même d'éveiller auprès du lecteur des émotions complexes et prégnantes, et à travers sa dimension sacrée, de conférer à la littérature un surcroît de dignité. Doté d'une nature riche et ambivalente, le saint est une figure idoine pour faire naître des sentiments de fascination, de l'ecclésiastique lettré au plus simple fidèle. Ces propos peuvent surprendre : l'hagiographie n'est-elle pas souvent considérée comme un réservoir de lieux communs, combinés différemment au gré des légendes, mais toujours au service d'une signification unique : la manifestation terrestre de la grandeur de Dieu ? En ce sens, Michel de Certeau souligne que le saint est un personnage construit « à partir d'éléments sémantiques »[1] récurrents, tels que la noble origine (ou l'anoblissement) symbole de la grâce, un *ethos* initial qui manifeste d'emblée le dévouement céleste, la constance, le temps des épreuves et le temps des glorifications : « l'histoire [hagiographique] est alors l'épiphanie progressive de ce donné, comme si elle était aussi l'histoire des rapports entre le principe générateur du texte et ses manifestations de surface »[2]. Ces remarques, qui caractérisent assurément les différentes formes de l'hagiographie traditionnelle, permettent à l'historien de souligner que « l'individualité, dans l'hagiographie, compte moins que le personnage »[3]. Or notre corpus témoigne à l'égard de cette conception de l'hagiographie d'un écart : si ces textes puisent aux mêmes sources topiques que l'hagiographie orthodoxe, leur volonté de faire œuvre

[1] DE CERTEAU, Michel, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 326.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 325.

littéraire met en concurrence la manifestation de la signification religieuse, « l'épiphanie progressive de ce donné », avec la volonté de satisfaire un public par moment moins dévot qu'amateur de belles-lettres à travers « ses manifestations de surface ». La notion d'individualité problématique du saint se trouve ainsi au cœur des préoccupations des auteurs de ces textes. Simone de Reyff, à propos des pièces à martyre qui paraissent sur la scène parisienne au milieu du XVIIe siècle, pose le problème avec une acuité particulière :

> Dans la légende primitive, le martyr ou le saint n'a pas de consistance propre ; il est le support d'une psychomachie plus ou moins explicite grâce à laquelle s'affirme la victoire des forces du Bien. Or il est mal aisé de faire entrer de manière convaincante un tel personnage dans les paramètres beaucoup plus complexes d'une culture d'inspiration humaniste où émergent progressivement les subtilités des psychologies singulières. La vision claire des enjeux qui guident le héros se double immanquablement des incertitudes qui traversent son âme. Selon la tradition, le choix du martyre se donne comme une évidence, puisqu'il est voie d'accès à un bonheur sans fin. Mais la sensibilité moderne peut-elle encore se contenter d'un schéma aussi simple ?[4]

Cette dernière interrogation peut être étendue à l'ensemble de la production hagiographique littéraire que nous étudions, tous genres confondus. Fondant son analyse sur la production dramatique parisienne, Simone de Reyff se montre relativement sceptique quant à la possibilité de concilier l'évidence du martyre – et partant celle de la sainteté – avec la volonté de sonder le cœur humain dans toute sa complexité. Or le fait que cette interrogation parcourt en profondeur des textes ressortissant à une certaine tradition hagiographique est, nous semble-t-il, significatif en soi : c'est aussi par le rejet qu'elle opère du hiératisme du saint et partant, à travers les différentes tentatives effectuées pour conférer à cette figure une certaine individualité, que la littérature se définit d'emblée, au début du XVIIe siècle, comme un espace discursif centré sur la

[4] REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre. L'Exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 53.

recherche des moyens optimaux permettant d'explorer les arcanes d'une subjectivité.

Après avoir interrogé dans les premières parties de ce chapitre l'attrait que la figure du saint, en tant qu' « être totalisant », est susceptible d'exercer auprès des auteurs désireux de faire œuvre littéraire, mais également la position ambivalente du saint à l'égard d'un ordre établi, la seconde partie abordera ces éléments à travers une œuvre emblématique de la fictionnalisation de l'hagiographie au XVIIe siècle, le roman de Jean-Pierre Camus, *Agathonphile* (1621).

i. Le saint au service de l'art

En 1636, l'imprimeur Israel Henriette publiait de manière posthume un recueil d'estampes de Jacques Callot intitulé *Images de tous les saincts et sainctes de l'année*[5]. Plus de quatre cents estampes représentant des saints, inscrits dans des ovales et montés sur chaque page par quatre, composent le volume in-2 (Fig. 1-4). Illustrations de calendrier ou images pieuses vendues séparément[6], les gravures auraient également servi une coutume en vigueur dans les congrégations, qui consistait à tirer au sort les saints du mois pour les donner en exemple aux membres[7]. Répétition et variété sont les impressions qui émanent de manière simultanée à la consultation du recueil, dont la plupart des sujets, issus du *Martyrologe romain*, figurent la mort du martyr. A l'instar de nombreux peintres, le graveur fixe l'instant incompréhensible où la nature humaine s'élève vers la dignité divine. D'où une première sensation de redondance ; page après page défilent des êtres courbés, s'offrant à la

[5] CALLOT, Jacques, *Les Images de tous les saincts et sainctes de l'année*, Paris, Israel Henriette, 1636.
[6] SADOUL, Georges, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969, p. 302.
[7] CHATELLIER, Louis, « La vie religieuse à Nancy et dans ses environs à l'époque de Jacques Callot », dans *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque de Nancy du 25-27 juin 1992, Daniel Ternois (dir.), Paris, Klincksieck, 1993, p. 173.

décollation, au bûcher ou à la torture[8]. Répétition mécanique dont la sérialité imagée offre un écho précurseur aux tableaux sadiens. Mais au-delà de la répétition des condamnations, la variété apparaît comme la caractéristique principale de la sainteté : les vêtements signalent des hommes et des femmes, laïcs ou religieux, de rang sociaux et de provenances géographiques multiples ; les attributs hagiographiques expriment les singularités des saints, événementielles ou morales. Les décors au premier et second plan témoignent également de la diversité des espaces investis, ville, campagne, forêt, mer, palais ou grotte. Enfin le saint manifeste tout à la fois sa proximité avec le monde des animaux, des humains et des anges. Aussi voit-on Aldegonde (Fig. 7) se précipitant en direction de la forêt : la gravure fixe l'instant ou la sainte se situe exactement entre la culture (figurée par les murs d'un bâtiment) et la nature (représentée par les arbres). Catherine d'Alexandrie (Fig. 6) est représentée à l'instant où les anges l'emportent vers le mont Sinaï : la dichotomie Ciel/Terre structure la composition en deux compartiments ; la sainte se situe dans un entre-deux, les pieds s'abaissant encore vers le sol, mais le regard déjà orienté vers les cieux. Deux vignettes marquent le 25 août : le graveur représente un illustre roi – saint Louis – et un humble comédien – saint Genest – côte à côte (Fig. 3-4). *Les images des saincts et des sainctes de tous les jours de l'année* apparaissent ainsi comme un abrégé du monde, scellé au sein d'un seul et même volume.

Il est peu probable que le montage des estampes fût, à l'instar des martyrologes ou des recueils de vies, destiné à être consulté jour après jour. Peu probable en effet que leur possesseur ne regardât chaque jour que l'image du saint dont on fête le Natal, afin de se remémorer les événements de sa vie et la constance de sa foi. A condition de ne pas séparer les estampes, leur petite taille (in-16) et la disposition de quatre images par page assimilent le recueil à un cabinet de curiosités. Le lecteur semble invité à s'approprier la diversité des

[8] Emile Mâle souligne en ce sens combien le recueil de Jacques Callot se concentre sur la souffrance qui découle des multiples moyens de tortures. Voir *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951, p. 142.

saints, symboles d'une humanité à la fois une et multiple. Dans le geste même de rassembler la représentation iconographique de tous les saints de l'année s'affirme la volonté de saisir, à travers la diversité de ses manifestations incarnées par les saints, l'unité de ce que le chrétien perçoit alors comme le « réel » dans son ensemble, un réel à la fois naturel et surnaturel, que seule une figure telle que le saint est susceptible d'embrasser. Car le saint ne relève justement d'aucune catégorie préétablie par la naissance[9] ou les actions ; du berger au roi, homme et femme de tous âges, tout un chacun est susceptible d'accéder à l'état de sainteté par l'exemplarité de sa vie ou de sa mort. Mieux, l'accession à la sainteté constitue pour le chrétien au XVIIe siècle une vocation, un devoir : « Ils ont été Saints, & nous sommes tous obligez de l'estre comme eux », peut-on lire à l'orée d'un recueil de *Vies de saints pour tous les jours de l'année*[10]. C'est que la bonté de Dieu ne distingue nullement les hommes des femmes, les riches des pauvres : il compose, rappelle l'évêque de Belley au terme de *La Comédienne convertie*, qui rapporte le destin d'une actrice espagnole convertie après avoir incarné le rôle de sainte Cécile, « son Roiaume de toute tribu, de toute langue, de tout peuple, de toute nation, & de toute qualité & condition de personne »[11].

Or la dédicace au Cardinal Richelieu, inaugurant le recueil posthume de Jacques Callot et signée par le graveur et imprimeur Israel Henriette, invite à une lecture d'un autre type que la lecture édifiante. La rhétorique encomiastique de l'épître dédicatoire présente dès la première ligne la collection des vertus hagiographiques comme autant de reflets de celles du

---

[9] Il faut néanmoins souligner avec Michel de Certeau que les saints sont majoritairement de noble origine, car « le sang est la métaphore de la grâce », dans *L'Ecriture de l'histoire*, *op. cit.*, p 326. Cependant il existe des saints d'humble condition, tel Isidore Le Laboureur (XIIe siècle). Voir également à ce propos les lignes d'Henri Bremond sur un *Nouveau recueil de vies de saints* consacrés aux patrons de différents corps de métier (jardinier, marchand, hôtelier, etc.), dans l'*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, F. Trémolières (dir.), Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2006, I, p. 235 *sq*.

[10] [ROSIMOND], *Préface* aux *Vies des saints pour tous les jours de l'année*, Paris, Guillaume Desprez, 1680, n.p.

[11] CAMUS, Jean-Pierre, *La Comédienne convertie*, dans *Les Leçons exemplaires*, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 479.

Cardinal « qui les possed[e] toutes ». L'imprimeur ne dédaignant pas l'oxymore, le recueil est destiné à servir de « sainct divertissement ». Israel Henriette insiste en effet moins sur les vertus édifiantes du recueil que sur ses qualités artistiques :

> J'estime aussi que les sciences & les arts vous doivent des tribus de tout ce qu'ils ont de plus rare & de plus precieux : la gloire des plus beaux ouvrages ne peut estre parfaicte si vostre estime ne les authorise, & le seul honneur de vous plaire est la plus haute recompence des esprits de nostre aage. Il n'est donc pas estrange, Monseigneur, que pour donner le dernier lustre à la reputation du feu sieur Callot, je presente à vostre Eminence ses tables Devotes, le plus grand œuvre & le plus accomply qui soit jamais sorty de ses mains. Vous y verrez comme il sçavoit bien donner des actions veritables aux choses feintes, & rendre une seconde vie à celles qui l'avoient perdue. Ceux qui possedent maintenant la felicité du Ciel paroistront à vos yeux comme s'ils estoient encore dans les trances de leur martyre, & vostre vertu qui n'aspire qu'à leur bon heur, ne pourra faire que vostre tendresse ne soit touchée de compassion à l'image de leurs tourments[12].

La dédicace est tout entière orientée vers l'action bienfaisante de Richelieu envers les artistes, et sur les qualités exceptionnelles des desseins de Jacques Callot. La dimension hagiographique, et plus généralement spirituelle, est reléguée au second plan. L'imprimeur-graveur procède à une subtile inversion de la topique hagiographique en suggérant que Jacques Callot « sçavoit bien donner des actions veritables aux choses feintes, & rendre une seconde vie à celles qui l'avoient perdue ». Alors que les œuvres hagiographiques tendent à exalter au XVIIe siècle l'historicité du saint et la supériorité de la vie céleste sur la vie terrestre, Israel Henriette détourne les questions de la vérité et de la félicité durant la vie du côté du monde et de l'œuvre d'art, qui littéralement *ressuscite* les saints, les ramenant du Ciel vers la Terre. C'est au dessin qu'il revient de montrer « les actions véritables » ; c'est à l'art qu'il revient d'offrir « une seconde vie » aux martyrs, majoritaires dans la grande communauté des saints. Partant, l'artiste usurpe la place de

[12] HENRIETTE, Israel, *A l'Eminentissime cardinal duc de Richelieu*, dans Callot, *op. cit.*, n.p.

Dieu, seul garant de la Vérité, seul habilité à ressusciter les êtres. Cette affirmation instrumentalise la sainteté au bénéfice d'un éloge de l'art, et indirectement de ses supports, en particulier de la gravure et de l'imprimé. En l'occurrence, l'imprimeur, sous couvert d'offrir un recueil hagiographique et iconographique à l'illustre Cardinal, s'adresse en réalité moins à l'homme d'Eglise et au dévot, qu'au puissant mécène. Aussi le recueil témoigne-t-il d'une tension entre une figure sacrée, le saint, et sa représentation artistique, susceptible de servir d'autres fins que la seule édification religieuse.

Cet exemple est emblématique des enjeux de notre travail : l'instrumentalisation de la sainteté au bénéfice d'un discours apologétique de l'art n'est pas réservée aux arts figuratifs, il s'agit en effet d'un trait commun aux œuvres de notre corpus. La volonté de conférer à la littérature ses lettres de noblesse à travers la mise en scène de saintes et de saints, figures sacrées et exemplaires, au sein de genres littéraires profanes est récurrente, de manière implicite ou explicite, dans les textes et les péritextes de notre corpus.

ii. Un vaste horizon d'attente

La littérature au XVIIe siècle avait donc tout intérêt à capter un peu du scintillement qui nimbe le chef des saints. Au-delà de l'intérêt que présente le saint en tant que figure sacrée, des composantes supplémentaires le constituent en effet personnage littéraire de première importance : d'une part son héroïsme reconnu de tous (il n'est pas de figure hagiographique sans réputation de sainteté fondée sur des miracles, mais également sur des vertus chrétiennes unanimement reconnues), d'autre part, comme le suggère la variété du recueil de Callot, sa grande plasticité. Ensemble, ses multiples vertus héroïques et la diversité de ses incarnations sociales et culturelles, rendent la figure du saint apte, *en théorie* du moins, à satisfaire les exigences formelles de multiples constructions héroïques littéraires. Charlemagne et saint Louis connaissent

ainsi à plusieurs reprises la faveur de l'épopée[13]. Le comportement d'Eustache, retiré du monde afin de pleurer la perte de son épouse et de ses fils, fait écho aux bergers éplorés des pastorales[14]. Alexis partage avec les héros de récits sentimentaux la difficile conciliation des affections terrestres et de l'amour de Dieu[15]. Geneviève de Brabant, en dépit des injures et calomnies d'un époux aveuglé par la jalousie, lui demeure fidèle à l'instar des plus grandes héroïnes littéraires[16], tandis que saint Jacques l'ermite, qui viole puis tue une jeune fille avant d'expier sa faute par une sévère pénitence, n'a rien à envier au personnel criminel des histoires tragiques[17]. Au-delà de ces exemples ponctuels, la faveur du martyr sur la scène tragique au XVIIe siècle s'explique notamment par l'apparente conformité entre les schèmes martyrologiques et tragiques : conflit entre deux systèmes de valeurs contradictoires et péril de mort. La matière hagiographique offre donc à la littérature une formidable réserve de figures héroïques et de motifs narratifs, dont les différentes adaptations sont susceptibles de séduire de multiples lecteurs, du plus dévot au plus critique.

Si la sainteté présente une telle diversité de figures et, partant, autant de personnages littéraires susceptibles d'être adaptés aux attentes d'un public hétérogène, c'est que l'hagiographie au XVIIe siècle procède d'une longue

---

[13] LE MOYNE, Pierre, *Saint Louys, ou la Sainte Couronne reconquise, poëme héroïque*, Paris, Courbé, 1658 ; LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne. Poëme héroïque*, Paris, Louys Billaine, 1664 ; COURTIN, Nicolas, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain. Poëme héroïque*, Paris, Thomas Jolly, 1666.

[14] BARO, Balthasar, *Saint Eustache martyr, poème dramatique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1649 et DESFONTAINES, *Le Martyre de saint Eustache*, dans *Tragédies hagiographiques*, C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, STFM, 2004.

[15] DESFONTAINES, Nicolas Mary, *L'Illustre Olympie*, dans *Tragédie hagiographiques, op.cit*.

[16] Avant de connaître une grande fortune dans la bibliothèque bleue et la littérature populaire, l'histoire de sainte Geneviève de Brabant a fait l'objet d'une publication à part (CERIZIERS, René de, *L'Innocence reconnue*, Paris, Boulanger, 1634) ; elle a ensuite été insérée par l'auteur dans une trilogie : CERIZIERS, René de, *Les trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, Paris, Vve Camusat,1640. Le roman a été adapté au théâtre à au mois trois reprises au XVIIe siècle : ANONYME, *Geneviève ou l'Innocence reconnue. Tragédie chrétienne*, Paris, Estienne Loyson, 1669 ; AVRE, François d', *Geneviève ou l'Innocence reconnue. Tragédie*, Montargis, Jean-Baptiste Bottier, 1670 ; BLESSEBOIS, Paul-Alexis, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue. Tragédie*, Châtillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675.

[17] LOURDELOT, Jehan, *Histoire de Jacques l'Ermite*, dans *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, p. 166-187. Ce texte figure dans les annexes, voir p. 548-556.

histoire. Chaque époque suscite et valorise en effet des types de sainteté particuliers, dans un rapport, non pas de substitution, mais d'accumulation : aux martyrs des premiers siècles de l'ère chrétienne, s'ajoutent au Moyen Age les confesseurs (ascètes, moines ou évêques), puis les mystiques à partir du XIIIe siècle, qui deviendront au XVIIe siècle essentiellement féminines. A côté des illustres ecclésiastiques de la Réforme catholique, tels Charles de Borromée ou François de Sales, qui évoluent surtout dans les sphères de la noblesse, les missions des XVIe et XVIIe siècles offrent l'occasion de célébrer de nouveaux martyrs, tandis que le Siècle des Lumières accueillera parmi ses saints une part notable de laïcs[18]. Cette variété typologique de la sainteté rend le personnage hagiographique irréductible à une forme d'héroïsme déterminée. L'héroïsme du saint est non seulement tributaire de son itinéraire personnel, mais également de la réception qui en est faite et qui diffère selon les époques. Les différents types de sainteté revêtent des fonctions spécifiques au regard de l'évolution de l'église à laquelle ils appartiennent[19], mais ces fonctions sont sujettes à réinterprétation au fil des siècles. Prenons l'exemple du devenir épique de saint Louis au XVIIe siècle. François-Xavier Cuche[20], étudiant les saints nationaux et les saints contemporains du XVIIe siècle, souligne ainsi

[18] De nombreux travaux ont abordé l'histoire des types de sainteté valorisés par les différentes époques et les différentes sociétés. Voir ALBERT, Jean-Pierre, *Le Sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Mayenne, Aubier, 1997 ; BROWN, Peter, *Le Culte des saints : son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Cerf, 1984 ; DELUMEAU, Jean (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1986, 11 vols. ; SUIRE, Eric, *La Sainteté française de la Réforme catholique (XVIe-XVIIIe siècle) : d'après les textes hagiographiques et les procès de canonisation*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001 ; VAUCHEZ, André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen âge*, Rome, École française de Rome, Paris, diffusion de Boccard, 1981 ; WAGNER, Anne (dir.), *Les Saints et l'histoire. Sources hagiographiques du haut Moyen Age*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

[19] Michel de Certeau parle à cet égard de « sociologie historique du héros » en invoquant l'exemple des martyrs, prépondérant lorsqu'il s'agit d'affirmer la vérité d'une nouvelle Eglise (les martyrs du temps des persécutions sont ainsi aux catholiques ce que les martyrs de la Réforme sont aux protestants). Les enjeux sociopolitiques de la « fabrique des saints » ont depuis fait l'objet de nombreux travaux. Voir par exemple K. L. Woodward, *Comment l'Eglise fait les saints*, Paris, Grasset, 1992 ou *Saints, sainteté et martyre. Fabrication de l'exemplarité*, Actes du colloque de Neuchâtel, P. Centlivres (dir.), Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001.

[20] CUCHE, François-Xavier, « De la canonisation du néo-stoïcien à la démolition chrétienne du héros au XVIIe siècle en France », dans *Du héros païen au saint chrétien*, Actes du colloque de Strasbourg, 1er-2 déc. 1995, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1997, p. 203-214.

l'adéquation, dans la première moitié du XVIIe siècle entre certaines vertus hagiographiques et les valeurs néo-stoïciennes alors en vogue. Une dissociation s'opère cependant dans la seconde moitié du siècle, sous l'effet conjugué du climat augustinien, selon lequel les bonnes œuvres et le mérite ne garantissent pas la rédemption ni la grâce, et de la progressive célébration du roi qui devient le seul héros possible. François-Xavier Cuche associe l'essor de la littérature hagiographique autour de saint Louis au culte de la personne royale de Louis XIV ; si saint Louis allie héroïsme martial et perfection religieuse, cette seconde qualité prime sur la première selon la perspective anthropologique augustinienne, et « c'est dans la défaite et la captivité que culmine l'héroïsme de Louis IX »[21]. Et de fait, si en 1664 et 1668 Nicolas Courtin et Jean Le Laboureur chantent encore les exploits militaires de Charlemagne, les poèmes héroïques tardifs de notre corpus louent la constance d'un saint privé de liberté : tandis que Jean de La Fontaine consacre un bref poème à la *Captivité de saint Malc* (1673), Perrault dans *Saint Paulin de Nole* (1686) développe en six chants l'épisode apocryphe de la captivité de l'évêque de Nole, illustration de l'absolu don de soi effectué par le saint qui n'hésite pas à échanger sa personne contre celle du fils unique d'une mère veuve retenu prisonnier. Si la poésie héroïque chrétienne accueille aussi bien le roi des croisades qu'un évêque plus modeste, voir un obscur ascète, on ne peut identifier *a priori* un type de saint avec un genre déterminé.

Il faut néanmoins relever qu'une catégorie spécifique de saints est majoritaire dans les textes de notre corpus : les martyrs des premiers siècles de l'ère chrétienne[22]. Ceci s'explique principalement d'un point de vue historique et théologique : ce n'est qu'à partir du Xe siècle que l'Eglise surveille et légifère à propos des canonisations officielles. A partir de la fin du XVIe

[21] *Ibid.* p. 213.
[22] Cette catégorie hagiographique rejoint partiellement celle qu'Henri Bremond distinguait sous le titre de « saints d'autrefois », dans la mesure où les saints martyrs des premiers siècles, dont la vie est peu documentée, échappent à un traitement « strictement historique et psychologique » réservé selon l'historien aux saints contemporains., voir Henri Bremond, *op. cit.*, 231 *sq*.

siècle, l'Eglise se dote même d'un organe spécifique, la Congrégation des Rites (1588), pour instruire les procès de canonisation. Aussi les dossiers sont-ils de plus en plus circonstanciés, alors qu'il n'existe que peu d'informations sur les saints des premiers siècles. Un saint primitif offre par conséquent à un auteur du XVIIe siècle une bien plus grande liberté créatrice qu'un saint dont la vie est consignée en détails dans des documents officiels[23].

L'hagiographie semble donc à même de produire autant de héros différents qu'il existe de types de saints. Les multiples paradigmes de la sainteté s'offrent ainsi comme un abrégé de l'humanité qui invite l'auteur à explorer les différents itinéraires hagiographiques, et en particulier la période humaine qui précède l'accession à la sainteté.

iii. Concilier et dénoncer : un héros ambivalent

Mais cette variété typologique suffit-elle à consacrer la figure du saint en héros littéraire idéal ? Rien n'est moins sûr, tant il est vrai que le saint porte en lui la négation potentielle de toutes les valeurs qui légitiment l'ordre social dans lequel il s'inscrit : la nature ontologique ambivalente du saint fait de lui une figure à la fois exemplaire et potentiellement délétère. Les saints commencent en effet leur course sur terre, parmi les êtres humains, mais leur champ d'action se situe ensuite à la fois dans le Monde et dans le Ciel. Leur

---

[23] Michel de Certeau souligne par ailleurs que « le 'martyre' prédomine là où la communauté est plus marginale, confrontée à une menace de mort, alors que la 'vertu' représente une Eglise établie, épiphanie de l'ordre social dans lequel elle s'inscrit » DE CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 321. On se risquera ici à une analogie entre les enjeux confessionnels et littéraires. Dans le sillage de la Réforme catholique, les saints sont appelés à incarner la vérité de l'Eglise universelle, d'où le réinvestissement symbolique particulièrement fort du martyr des premiers siècles dans l'imaginaire du XVIIe siècle (voir à ce propos Emile Mâle, *op. cit.*, ch. 3, « Le Martyre », p. 109-149). Or l'on peut symboliquement comparer la situation de la littérature au XVIIe siècle à celle de l'Eglise chrétienne des premiers siècles : deux entités fragiles et menacées par une société en partie hostile, deux champs de savoir en quête de reconnaissance publique, en train de se doter à cette fin d'institutions spécifiques. Si les figures de martyrs sont majoritaires dans notre corpus, cela ne s'explique pas seulement par la liberté de création qu'elles offrent à travers leur éloignement temporel, mais peut-être aussi par certaines analogies entre le sujet martyrologique et le domaine littéraire en termes de revendications de vérité : les martyrs sont en effet emblèmes d'un *corps* menacé, dépositaires d'une nouvelle forme de vérité.

mort terrestre signe leur mutation ontologique, leur passage d'être mortel à une nature similaire à celle des anges. Leur qualité d'intercesseur les constitue en interlocuteurs privilégiés entre les hommes et la divinité. Leur parcours est marqué d'un avant et d'un après : la conversion signale le renoncement aux valeurs mondaines et la poursuite d'un idéal spirituel, dont l'accomplissement vaut à la figure hagiographique sa réputation de sainteté, laquelle reste *gravée* dans le monde grâce au culte rendu au saint à travers, notamment, ses reliques. Les héros chevaleresques, picaresques ou pastoraux partagent en revanche une nature humaine : s'ils peuvent incarner dans une certaine mesure un idéal chrétien, leur sphère d'activité se situe dans les limites d'un univers de références codifié, qui imite ou symbolise le monde réel. Leur carrière héroïque se termine sur terre et ils n'assument dans l'au-delà aucune fonction d'intermédiaire entre l'homme et le sacré. Aviad Kleinberg évoque en revanche la « nature amphibie » du saint : les saints, se serviraient de leur force « pour déplacer les distinctions habituelles et fondamentales entre vérité et mensonge, vie et mort, force et faiblesse, raison et déraison »[24]. Bien qu'il inscrive son action et sa parole dans une perspective univoquement religieuse, le saint met à l'épreuve l'entendement de son entourage, suscite des résistances qui témoignent en dernier lieu qu'il n'existe pas de signe univoque du divin.

La scène suivante, extraite d'une tragédie intitulée *Dipne. Infante d'Irlande*[25] illustre pleinement les contradictions ontologiques et les tensions sociales cristallisées par la figure d'un saint. Dipne a fui la cour en compagnie de Gerberne, vénérable chrétien, pour échapper aux projets incestueux de son père, désireux d'épouser sa propre fille. Les fugitifs sont retrouvés et Gerberne condamné à mort. Mogale, le perfide conseiller du roi, rapporte le trépas du saint homme. Alors que Mogale s'adresse au roi, la jeune chrétienne intervient pour corriger chacune de ses affirmations. Prise de parole féminine audacieuse,

---

[24] KLEINBERG, Aviad, *Histoires de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 355.
[25] AVRE, François d', *Dipne, infante d'Irlande, tragédie*, Montargis, Jean Baptiste Bottier, 1668.

qui prétend dispenser la vérité aux hommes d'état qui se fourvoient dans l'erreur. Les réponses de Dipne se substituent aux réactions du roi :

MOGALE.
Sire, Gerberne est mort.

DIPNE.
Il vit.

MOGALE.
Ce jour heureux
Affranchit votre Cour d'un homme dangereux,
Et dans son sang s'éteint.

DIPNE.
S'affirme.

MOGALE.
La mémoire
D'un Courtisan rempli de honte.

DIPNE.
Plein de gloire.
Non non, il n'est pas mort, et ne mourra jamais,
Glorieux Courtisan du Celeste Palais.

MOGALE.
J'ay veu de mes yeux sa teste condamnée,
Trempée dans son sang.

DIPNE.
Je l'ai vue couronnée[26].

Cette scène illustre pleinement la relativité et la réversibilité des valeurs que l'homme est susceptible d'assigner à un événement : la mort terrestre inaugure pour le chrétien la véritable vie ; le rôle joué dans la société des hommes s'avère insignifiant au regard d'une existence éternelle au sein du « Celeste Palais » ; l'infamie pour certains est glorieuse pour d'autres[27].

[26] *Ibid.*, V, 4, p. 87-88.
[27] Claude Bourqui et Simone de Reyff soulignent ce paradoxe : « Un authentique spectacle tragique devrait faire appel à la 'terreur' et à la 'pitié'. Dans le cas du martyre d'un chrétien, au contraire, il y a apothéose : le dénouement envisage le sacrifice final comme un bonheur. La tragédie à martyre ressortit donc à la forme contradictoire de la 'tragédie à fin heureuse'. En même temps, il faut bien reconnaître que cette fin heureuse ne l'est que considérée dans la

L'enjeu mémoriel est également évoqué : la mort du saint inaugure un culte qui perpétue à jamais sa mémoire, mais d'emblée, la mémoire du saint ne fait pas l'unanimité. A l'instar de ce passage, la confrontation entre persécuté et persécutant est récurrente dans les œuvres de notre corpus : or en rendant le saint dépositaire d'une vision du monde univoque, où Dieu seul est détenteur de la Vérité, et en mettant en scène les conflits engendrés par cette vision du monde, ces textes manifestent au contraire l'incertitude ontologique et les difficultés herméneutiques auxquelles l'homme moderne est désormais confronté. Ces textes mettent le saint en position constante de défenseur d'une vérité à conquérir, de gardien de certitudes fragiles. Le vrai n'est dès lors plus garanti, et chaque élément appelle une interprétation qui n'est pourtant jamais soluble en une vérité univoque.

Le saint est donc une figure particulièrement à même d'interroger les tensions d'un monde chrétien en crise, tel que celui qui suit la Réforme : après le morcellement de l'Eglise en confessions adverses, l'on peut douter en effet qu'une vérité unique soit encore pensable et intelligible. Une figure humaine est-elle capable d'assumer une telle vérité de manière univoque ? Cette vérité fragile est-elle représentable ? Au lendemain des guerres de religion, c'est la place de l'individu dans la société, son rapport à la religion et le rôle des institutions qui sont profondément remis en question[28]. Dans ce contexte, le saint a pu apparaître aux yeux de certains auteurs comme l'un des ultimes garant d'une vérité qui désormais se dérobe, ou, pour reprendre les termes de Michel de Certeau, d'une vérité qui « n'a plus de lieu propre dans le monde,

---

perspective chrétienne : mort d'homme – et atroce – il y a. Deux interprétations divergentes coexistent pour la même histoire, selon qu'on se place du point de vue céleste ou du point de vue mondain, sous le regard de l'homme ou sous le regard de Dieu », dans l'Introduction à *L'Illustre comédien*, *op. cit.*, p. 423.

[28] Michel de Certeau met en lumière le processus qui, entre le XVIIe et le XVIIIe siècles, conduit à une inversion entre une société organisée par les signes religieux (avec le postulat d'une transparence entre le signifiant et le signifié) et une société, désolidarisée des marques religieuses, qui perpétue une idéologie religieuse (l'orthodoxie catholique) mais qui utilise les signes de la religion à des fins utilitaires. Voir à ce sujet l'interprétation de la révocation de l'Edit de Nantes de Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 191.

sinon la trace que le miracle dessine au-dessus du martyre des ‘saints’ : c’est précisément un hors-lieu »[29].

Au regard d’un récit hagiographique plus traditionnel, la spécificité de l’extrait de *Dipne* ci-dessus (texte qui se réclame en 1668 de la tragédie), est d’inscrire l’ambivalence du saint au cœur d’une démarche esthétique[30]. Le dramaturge tire parti, dans cette scène, des stichomythies et du découpage du vers alexandrin entre les différents locuteurs : il en résulte une inscription forte de l’ambivalence liée à la figure hagiographique au cœur même de l’unité linguistique qui constitue l’un des traits caractéristiques du genre littéraire. Un vers tel que « Et dans son sang s’éteint. / S’affirme. / La mémoire » exprime avec force la relativité et la réversibilité du sens que deux êtres humains sont susceptibles d’attribuer au même phénomène. A l’instar de cette scène, les textes de notre corpus constituent à la fois une illustration et une réfutation des thèmes récurrents de l’imaginaire dit baroque, liés à l’illusion et au vertige de l’identité. Ils participent d’un univers encore régi par un symbolisme garanti par la transcendance, mais en même temps, l’affirmation récurrente de cette vision du monde dévoile une inquiétude latente.

Paradoxalement, la représentation littéraire de la figure du saint, instrument privilégié de la Réforme catholique, destinée à conforter les hommes dans la position que Dieu leur a assignée, est susceptible d’aboutir inversement à une remise en question des règles qui gouvernent la société. Princes professant la pauvreté, comédiens prêchant sur la scène théâtrale, jeune femme défendant

---

[29] DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 209.

[30] Pour saisir la visée esthétique de la pièce de François d’Avre par rapport à la donnée hagiographique traditionnelle, on peut la comparer avec un *Eloge de sainte Dipne*, de René de Ceriziers (*Les Eloges sacrez, ou la vie des saints*, Paris, Charles Angot, 1661, t. V, p. 141-150), reproduit en annexe, p. 587-590. Le rapprochement entre ces deux textes se justifie notamment par le fait que François d’Avre a écrit une autre tragédie hagiographique, *Geneviève ou l’innocence reconnue*, *op. cit.*, adaptée d’un autre texte de Ceriziers, *Les Trois estats de l’innocence*, *op. cit.* La scène de l’*Infante d’Irlande*, évoquée plus haut, ne trouve pas d’équivalent dans l’*Eloge* de Ceriziers, qui passe sous silence la réaction de Dipne au moment de contrer son père après la mort de Gerberne. Tout au plus l’auteur fait-il usage d’un elliptique discours narrativisé : « pour ne point espreuver une indulgence qu’elle craint, elle choisit les plus aigres paroles, qu’elle peut trouver contre l’emportement brutal de son Père », p. 148-149. Le texte littéraire en revanche offre à la jeune femme des paroles véhémentes et séditieuses, mises en valeur par le découpage de l’alexandrin.

armes aux mains la nation, refusant le mariage ordonné par leur père ou affrontant publiquement les meilleurs philosophes de l'antiquité… En tentant de concilier ou de résoudre les contradictions qui cohabitent dans l'imaginaire du Grand Siècle, la littérature hagiographique mondaine dévoile sinon leur irréductibilité, du moins leur simultanéité paradoxale. Aussi exemplaire soit-elle, la figure du saint porte donc en elle des valeurs potentiellement subversives au regard de l'ordre social établi.

iv. L' « art de bien aymer » : *Agathonphile*, une œuvre paradigmatique.

Une œuvre en particulier permet de s'en convaincre. Emblématique de la disponibilité ontologique du saint et, par conséquent, de l'intérêt que représente la figure du saint comme personnage littéraire, ainsi que des stratégies d'écriture qui sous-tendent les textes de notre corpus, le roman dévot de Jean-Pierre Camus, *Agathonphile*[31], constitue sans doute l'une des expressions les plus exacerbées de la tentation littéraire de l'hagiographie au XVIIe siècle. A partir de quelques lignes extraites du *Martyrologe romain*, l'évêque romancier échafaude une œuvre de plus de huit cents pages, dont il convient d'abord de retracer brièvement l'intrigue. Agathon, Tryphine et Phylargirippe échouent en Sicile après le naufrage de leur vaisseau et échoient, prisonniers chrétiens, entre les mains des païens. L'histoire du roman se déroule pendant leur captivité jusqu'à leur maryre final, sous les persécutions de Dioclétien. Ecrit sur le modèle des romans grecs et baroques, *Agathonphile* met à profit le temps de l'enfermement pour permettre aux personnages de se raconter mutuellement leurs existences passées par le biais de récits intercalés. Les personnages et le lecteur apprennent ainsi que Phylargirippe, d'un âge vénérable au moment d'effectuer le récit de sa vie, est non seulement un prêtre qui, avant de prononcer ses vœux, était destiné à épouser Deucalie dont il était éperdument amoureux, mais encore, qu'après la mort prématurée de celle-ci, il est devenu objet de convoitise d'une parente de sa fiancée, Nérée, laquelle ne parvenant

[31] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens*, Paris, Chappelet, 1621.

pas à ses fins finit par calomnier le saint homme et provoquer son exil. Agathon et Tryphine quant à eux sont deux jeunes romains ; élevés dans une proximité de voisinage et épris l'un de l'autre, ils prennent la fuite pour échapper à une double menace : les avances de la belle-mère d'Agathon, Irénée, une autre Phèdre, et le mariage forcé qui attend Tryphine avec le vieux patricien Cévère. La diversité socioculturelle de la sainteté permet à l'auteur de constituer trois figures héroïques nuancées : tandis que Phylargirippe est un vénérable homme d'église qui porte avec lui la sagesse du nombre de ses années, Agathon est un jeune chrétien d'origine relativement modeste, et Tryphine est issue d'une famille païenne noble. L'ambivalence de la sainteté s'exprime également dans le roman par la contestation que les principaux protagonistes font de certaines règles de la société : dénonciation du mariage forcé, revendication du droit au célibat et surtout, une affirmation de la liberté de conscience du chrétien au cœur d'une société hostile qui culmine dans la représentation paroxystique d'une série de plusieurs dizaines de martyres consécutifs[32]. On pourrait nous objecter que des personnages non hagiographiques pourraient également prendre en charge cette diversité de provenance et cette ambivalence en regard de l'ordre établi. D'ailleurs, par un effet de distorsion entre le temps du récit et le temps de l'histoire, les héros sont tout à la fois de simples laïcs (dans l'ordre de la diégèse), mais déjà des saints (dans la perspective historique qui est celle du lecteur du XVIIe siècle). Or la sainteté d'Agathon, Tryphine et Philargirippe – manifestée dans le roman à travers leur mort et confirmée par une brève allusion de l'auteur à leur culte – confère rétroactivement à leurs parcours une dignité sans commune mesure avec celle des personnages laïcs, et à leurs différentes contestations la légitimité de la seule Vérité. Mais cette aura hagiographique a un prix.

[32] Cette affirmation d'un libre exercice de la foi au sein d'une société hostile, qui atteint son paroxysme dans le martyre, est potentiellement problématique au lendemain des guerres de religion, de surcroît sous la plume d'un prélat catholique. On ne s'étonnera donc pas que le romancier nomme le consul chargé de publier en Sicile l'édit de Dioclétien Calvisian.

Les douze livres d'*Agathonphile* se répartissent comme suit : onze livres sont consacrés aux récits des aventures passées des différents protagonistes, tandis que le douzième et dernier livre est intégralement dévolu au martyre des héros ainsi qu'à ceux des soixante et quelques nouveaux chrétiens nouvellement convertis dans leur sillage. Au premier regard, le déséquilibre de la narration illustre une tension fondamentale qui innerve l'hagiographie en général, et l'hagiographie littéraire en particulier : la tension entre la représentation de la vie et celle de la mort du saint. On peut rapporter cette opposition aux premières catégories littéraires qui ont accueilli la représentation du devenir des saints : les actes et les passions d'une part, les biographies d'autre part. Dans l'intervalle entre ces premiers textes relatant les circonstances précises de la mort héroïque des chrétiens durant les persécutions (textes fondateurs du culte des saints et partant, de l'hagiographie) et les biographies sacrées qui tendent à se substituer aux actes et aux passions une fois les persécutions achevées, se pose la question de ce qui définit la sainteté : l'idéal d'une vie menée chrétiennement ou la constance devant la mort, même la plus atroce ? Le martyre constitue de fait une catégorie hagiographique spécifique, de surcroît lorsqu'aux XVIe et XVIIe siècles, les guerres de religion et les missions offrent aux catholiques comme aux réformés de nouvelles figures héroïques. Faut-il dès lors exalter la mort ou rendre justice à la vie du saint ? L'évêque de Belley, à l'instar de nombreux hagiographes, ne se prive ni de l'un ni de l'autre, mais choisit de consacrer l'essentiel du roman à la représentation de la vie de ses héros. Or l'hagiographie traditionnelle, lorsqu'il s'agit de représenter la *vie* d'un saint, insiste très souvent sur ses aspects christophaniques, sur le *martyrium in occulto*, le martyre vécu au quotidien par le saint pour conformer son existence à celle du Fils de Dieu. Les héros de Jean-Pierre Camus sont de fait des chrétiens exemplaires, mais la narration se concentre avant tout sur leurs aventures amoureuses, les tentations rencontrées sur les sentiers escarpés qui mènent à la sainteté. La rupture thématique et stylistique du livre XII n'en est que plus brutale : le récit des

martyres se déroule telle une litanie, scandée par la constance des héros devant la mort, qui entraîne conversions, miracles (innocuité des flammes, lait s'écoulant des veines après décollation), discours apologétiques et martyres en cascade. Spectacles d'horreur, ces morts auxquelles le texte rive le lecteur, sont autant de punitions infligées symboliquement aux destinataires, autant d'anéantissements de l'amour-propre du lecteur qui s'est plu et complu, pris au piège des aventures amoureuses durant plus de sept cents pages. La suave identification est soudain brisée par un double procédé : représentation de la barbarie et récupération symbolique de l'horreur par les discours édifiants qui célèbrent la constance des martyrs devant la mort. L'auteur opère une sortie dramatique du romanesque : après les récits des martyres, la voix narrative est progressivement réinvestie par l'auteur qui offre au destinataire un rappel historique des persécutions et une discussion sur la fête des martyrs siciliens[33], avant de l'interpeller sur les effets de sa lecture dans une postface intitulée *Eloge des histoires dévotes*[34]. Du romancier, l'on revient pleinement au directeur de conscience. Aussi, après avoir sciemment immergé le lecteur dans la fiction, le prélat lui tend la main afin de l'aider à remonter progressivement vers une surface où scintille la lumière de Dieu. En cela, la lecture d'*Agathonphile* rejoue à travers la fiction l'acte baptismal ou, en terme poétique, elle invite à la *catharsis*.

L'expérience suppose néanmoins que le lecteur s'adonne à une lecture silencieuse et suivie, offrant autant d'attention aux parties romanesques qu'aux interventions édifiantes. Et surtout, qu'au terme de la lecture, il s'aventure dans un hors-texte qui éclaire sa lecture et purge pleinement, si nécessaire, des passions encore orientées vers des objets déshonnêtes, des intérêts terrestres[35]. Au roman d'*Agathonphile* s'ajoute en effet un célèbre texte théorique de près de cent pages – *Eloge des histoires dévotes. Pour la defense & l'intelligence*

[33] CAMUS, *op. cit.*, p. 833-836.
[34] *Ibid.*, p. 837-938.
[35] Le développement qui suit est en partie redevable au très beau livre de Sylvie Robic-De Baecque, *Le Salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652) : la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999.

d'Agathonphile – manifeste dans lequel l'évêque expose son projet. Il évoque en premier lieu la fabrique du roman. L'auteur d'*Agathonphile*, qui se fonde sur quelques phrases succinctes du *Martyrologe romain* et des *Annales Ecclésiastiques*, ne fait pas mystère de la pluralité de ses sources : un livre latin, *L'Armure des Fidèles* aurait servi à la représentation des martyres, tandis que l'histoire du prêtre Phylargirippe, calomnié par une amante repoussée, serait la transposition d'une histoire moderne. Le reste – et c'est beaucoup – relèverait de l'imagination et des réminiscences de lecture de Jean-Pierre Camus. Il le dit lui-même : « quant aux accessoires, ils sont de la liberté de mon invention, et nays sous l'esgayement de ma plume »[36]. Conscient de l'attrait des lecteurs pour les fables antiques, les romans de chevalerie, les pastorales ou la poésie galante, l'évêque de Belley entrelace sciemment des procédés d'écriture profane et religieux. La mixité générique est ainsi au cœur de la poétique de l'évêque romancier et de son entreprise de réformation des mœurs par la rénovation du genre romanesque. Or le déploiement des affects s'accompagne toujours, discrètement ou ouvertement, d'un contrôle de la lecture, à travers des interventions auctoriales et un abondant paratexte théorique. Au-delà d'une réflexion sur l'invention romanesque, ce texte anticipe sa propre réception en élaborant des fictions de lecteurs différents. Le lecteur idéal est patient, sa lecture est linéaire, lente et bienveillante. En effet, « Qui aime la lecture, le plus doux entretien de la vie, la doit mesnager prudemment »[37]. Conscient de l'empire de l'imagination qui soumet la raison durant le temps de la lecture, Jean-Pierre Camus s'approprie non sans précaution les armes de la littérature profane. L'entrelacs du « faict » et de l' « instruction », de l'« Exemple » et du « Précepte » doit en effet conduire imperceptiblement et intérieurement le lecteur sur les voies de la régénération morale et du perfectionnement spirituel. L'entreprise de Camus est donc fondée sur le postulat de la réversibilité des passions : les affects, dont la

[36] CAMUS, *op. cit.*, p. 851.
[37] *Ibid.*, p. 839.

représentation décline à l'envi les différentes manifestations de l'amour-propre, sont traités de manière circonstanciées et faussement complaisantes, afin d'encourager continuellement l'identification du lecteur. En même temps les différentes procédures de contrôle de la lecture[38] ne cessent de dévoiler le caractère néfaste et destructeur de ces passions, pour leur opposer la pureté des vertus évangéliques et la supériorité de l'amour divin. *Agathonphile*, ainsi que l'*Eloge des histoires dévote* forment ainsi un hommage à la littérature d'imagination, admirée et redoutée : l'on devine le bon évêque escompter de ses œuvres des effets salutaires, et en même temps en appréhender une réception biaisée.

L'analyse du titre complet livre des informations supplémentaires sur le projet camusien : *Agathonphile ou les Martyrs siciliens, Agathon, Philargir[y]ppe, Triph[i]ne et leurs Associez. Histoire dévote, où se descouvre l'ART DE BIEN AYMER, pour antidote aux deshonnestes affections : et où par des succez admirables, la Saincte Amour du Martyre triomphe du Martyre de la mauvaise Amour*. La première partie du titre confère au projet hagiographique une dimension d'orthodoxie : en dotant les martyrs de l'attribut « siciliens » alors que les trois héros sont romains, Jean-Pierre Camus souligne la primauté de l'espace de leur mort sur celui de leur itinéraire de vie. Le Natal n'est-il pas le jour où l'on célèbre la mort du martyr, et non sa naissance ? Ou plutôt le jour où, par une seconde naissance, il accède à la vie éternelle ? La seconde partie du titre est tout entière consacrée aux passions, amoureuses, des saints : d'emblée le lecteur est averti du rapport conflictuel qui oppose les « deshonnestes affections » à l'amour de Dieu. L'histoire dévote est donnée pour « antidote » aux passions terrestres.

---

[38] Sylvie Robic-De Baecque a mis en lumière les différentes stratégies de contrôle de la lecture exercées par Camus : les interventions extradiégétiques, ainsi que les préfaces et postfaces substantielles font appel aux facultés raisonnables du lecteur, tandis que l'utilisation des techniques narratives profanes s'adresse à ses facultés imaginatives et à ses affects. La lecture des œuvres camusiennes suppose ainsi un mouvement en deux temps : l'identification, puis le rejet de cette identification, accompagnée par la prise de conscience que celle-ci repose sur une satisfaction purement narcissique. Voir Sylvie Robic-De Baecque, *op. cit.*, p. 171 *sq.*

Il est une expression centrale qui mérite d'être soulignée – *L'Art de bien aymer* –, par laquelle le roman peut être assimilé aux nombreux traités qui depuis l'Antiquité régulent les représentations de l'amour, les *artes amandi*[39]. Mais dans le contexte de la dévotion civile qui sous-tend l'écriture camusienne, la précision « bien aymer » suggère une progression entre les différents degrés de l'amour, et le roman camusien, qui s'inscrit pleinement dans la spiritualité salésienne, suppose que le fidèle progresse par élévations successives (à travers la pratique des sacrements, de l'oraison mais également de la lecture dévote) jusqu'à l'amour parfait, ou « pur amour » de Dieu[40]. Au terme des différents récits qui retracent le renoncement des héros aux appâts de la terre (richesse, rang social et finalement amour terrestre), le martyre apparaît comme l'accomplissement ultime et hyperbolique de l'amour de Dieu. Les héros abordent l'épreuve avec une équanimité parfaite, en pleine acceptation de l'anéantissement de soi que représente le sacrifice martyrologique.

On peut en ce sens s'interroger sur le rapport entre la représentation du martyre – qui concerne une large part du corpus étudié – et la littérature dite mystique qui connaît un essor sans précédent au XVIIe siècle. Prôner le renoncement total à l'amour-propre et « la sainte amour du martyre », entendu comme une forme paroxystique d'anéantissement de soi au nom de l'amour de Dieu, ne suffit cependant pas à assimiler ces textes au vaste mouvement qu'Henri Bremond décrivait comme une « invasion mystique »[41]. D'un point

---

[39] Un art d'aimer qui passe par l'hagiographie peut également être envisagé indirectement comme art de mourir – saintement en Dieu –, ce que confirment l'allusion au Natal du titre et le livre XII qui réitère à l'envi les exemples du bien mourir. Idéalement, un texte hagiographique devrait encore s'inscrire dans le genre des arts de la mémoire, en offrant au lecteur une mnémotechnique particulière par la répétition de *topoi* hagiographiques séculaires mis au service de la Vérité. Mais ici, cette mnémotechnique sacrée est biaisée par l'entrelacs de *topoi* profanes qui viennent troubler la signification religieuse de l'œuvre.

[40] A propos de la doctrine du pur Amour au XVIIe siècle, on lira avec profit LE BRUN, Jacques, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002. Voir également PARISOT, Roger, *La Doctrine du pur amour. Saint François de Sales, Pascal et Mme Guyon*, Paris, Pocket, 2008.

[41] BREMOND, Henri, *op. cit.*, Tome II. « L'Invasion mystique », p. 439-908. Sophie Houdard a récemment mis en lumière les différents courants mystiques et leurs puissances subversives à l'égard des institutions politiques et ecclésiastiques. HOUDARD, Sophie, *Les Invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles-Lettres, 2008.

de vue linguistique d'abord, la distance est grande entre les recherches lexicales des textes mystiques qui aspirent à transmettre une expérience de l'ineffable, de l'union de l'âme avec Dieu, et les textes de notre corpus dont la plupart partage avec les œuvres littéraires profanes un souci croissant de réformation de la langue fondé sur la clarté[42]. Sophie Houdard rappelle que chez Camus, hostile à l'égard des mystiques, l'emploi ponctuel de métaphores évoquant des expériences mystiques (« alchimie spirituelle » notamment), s'effectue sur un mode lexicalisé et se trouve dépourvu de toute référencialité[43], et que dans un souci de rénovation de la langue fondée sur le vocabulaire des saintes Ecritures, les histoires dévotes « qui paraissent entre 1621 et 1625 […] entrent directement en concurrence avec les opuscules de mystique pratique »[44].

Par ailleurs, les textes de notre corpus relèvent, non seulement d'un régime de croyance, mais également d'un régime de représentation. Ils cherchent à

---

[42] Ce n'est cependant pas le cas de tous les textes étudiés. En 1622, *La Courtisane solitaire* contient des passages relativement obscurs, susceptibles d'être rapprochés du vocabulaire mystique (la pointe de l'âme, le notion de secret), comme le suggère les premières lignes de l'avis au lecteur : « C'est une Styllobate, amy Lecteur, malassurée pour soustenir la colomne de la gloire de ces esprits, qui ont porté la poincte de leur cognoissance dedans l'Etelenchie des plus rares secrets, & qui se peuvent vanter d'avoir parfaict l'Enciclopedie s'ils mescognoissent le centre Spherique, où doivent aboutir toutes les lignes de la circonference de leurs actions, dicts & pensées, lequel ne peut estre autre que l'amour Divin, ceste Sphere intellectuelle, le centre de laquelle est part tout, & sa circonference en nulle part ; d'autant qu'il est le contrepoid de nos affections, sans lequel toutes les roües de l'ame, & de l'esprit n'ont que des tours, contours, & detours, detraqués, confus & sans aucun ordre », « Au Lecteur », dans *La Courtisane solitaire*, *op. cit.*, *n.p*.

[43] HOUDARD, *op. cit.*, p. 93.

[44] *Ibid.*, p. 128. La position de Camus est cependant plus ambivalente qu'il n'y paraît, comme le montre également Sophie Houdard à propos de la position de Camus vis-à-vis de Bérulle. Par ailleurs, en 1640, décennie qui voit en France l'émergence d'une nouvelle querelle autour du pur amour, Camus publie un traité intitulé la *Défense du pur amour*, suivi en 1641 d'une histoire dévote, *La Caritée ou le portrait de la vraie Charitée* dans laquelle l'évêque romancier s'emploie à ancrer dans la réalité l'anecdote rapportée par Joinville (la rencontre à Jérusalem d'un prêtre avec une vieille femme, appelée à devenir l'emblème du pur amour, car elle portait un flambeau destiné à brûler le paradis et une cruche d'eau pour éteindre l'enfer, afin que chacun se donne entièrement à l'amour de Dieu, sans crainte ni espérance personnelles). Jacques Le Brun souligne que « la supposition impossible des mystiques et l'acquiescement à la damnation y étaient défendus avec toutes les autorités possibles ». Selon l'historien du christianisme, les œuvres de Jean-Pierre Camus participent ainsi à la construction au milieu du XVIIe siècle d'une « 'figure' du pur amour […] sans qu'un discours théologique pût s'élaborer à partir d'elle et la justifier théoriquement », LE BRUN, Jacques, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, *op. cit.*, p. 112.

transmettre la *mimésis* d'une expérience religieuse, mystique ou non, et non pas directement cette expérience. *Agathonphile* offre en ce sens un exemple emblématique de l'hagiographie littérarisé au XVIIe siècle : l'acheminement vers le martyre fait la part belle à la représentation de la confrontation entre amour profane et amour sacré, et jusqu'à son terme, le récit, conçu dans une logique propédeutique, dispense un savoir qui permet au lecteur, non pas d'accéder directement au pur amour de Dieu, mais de se défaire progressivement de son amour-propre et de ses attaches terrestres. La représentation exacerbée du martyre – l'ensemble du livre douze est consacré à la représentation d'un martyre collectif – remplit dans cette perspective une fonction narrative et persuasive : elle vaut comme preuve hyperbolique, véridiction par l'exemple des propos édifiants entrelacés tout au long du récit avec des éléments de pure fiction.

Mais *Agathonphile* n'est pas seulement emblématique d'une poétique de l'hagiographie littéraire au XVIIe siècle, sa postérité effective, en particulier au théâtre, témoigne à la fois du succès de l'œuvre, mais également de l'ambivalence de sa réception, redoutée par l'auteur. L'importance d'*Agathonphile* dans la création de pièces à martyre destinées à un public mondain, et en particulier la vogue parisienne des années 1640-1650, mérite une attention particulière. Les dates de publication des quatre premières éditions se divisent en deux temps. Le roman paraît d'abord en 1621 et 1623 à Paris, puis en 1638 et 1641 à Paris puis à Rouen, alors que Jean-Pierre Camus qui s'est démis de ses fonctions épiscopales à Belley a été appelé par l'évêque de Rouen pour assumer les fonctions de vicaire général. La deuxième vague de publication intervient donc à l'orée de l'engouement parisien pour les pièces hagiographiques. Magendie a consacré un article aux sources camusiennes de *Polyeucte*[45], notamment à la filiation entre le personnage de Sévère, inventé par

[45] MAGENDIE, Maurice, « Des sources inédites de *Polyeucte* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1932, p. 383-390. Selon Georges Couton les rapprochements relèvent essentiellement d'une *doxa* hagiographique: à propos des similitudes entre les deux personnages de Severe,

Corneille, et son homonyme camusien qui était déjà le favori de l'Empereur. Il semble en effet possible d'affirmer que sur plus d'un point, *Agathonphile* prépare le projet cornélien de « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité »[46]. Aux rapprochements entre *Polyeucte* et *Agathonphile*, on pourrait sans doute ajouter de nombreuses dettes théâtrales à l'endroit du roman camusien : la disparition et la conversion de saint Alexis dans *L'Illustre Olympie* provoquent des bouleversements familiaux similaires à ceux induits par la décision de Phylargirippe de se consacrer à la prêtrise ; le motif du naufrage suite à une tempête, de la tentative de viol, puis des retrouvailles familiales structurent aussi bien le *Martyre de Sainte Eustache*[47] que l'histoire d'Agathon et de Tryphine ; la crainte de la reine dans *Thomas Morus*[48] de se voir déchue à cause de l'amour insensé de son époux, ainsi que l'appréhension jalouse de l'impératrice, dont le mari est épris de la future sainte Catherine, font écho, dans les tragédies de *Sainte Catherine*[49] aux angoisses d'Elpe voyant l'amour de son mari pour Tryphine menacer son propre rang social. Si certains des éléments évoqués relèvent de fait d'une tradition hagiographique séculaire, l'apport du roman camusien à la scène française réside selon nous dans l'accentuation pathétique de ces différents *topoi*, et leur adaptation (par le polissage de la langue ou l'adjonction de motifs littéraires profanes tels que les poésies, les chants, les plaintes, etc.) à l'horizon d'attente d'un public mondain.

La postérité du roman camusien ne s'arrête pas au milieu du XVIIe siècle, sur la scène parisienne : en 1712, l'abbé Cusson, nouvellement constitué

---

favoris de l'empereur, la figure du persécuteur craignant la colère impériale, ou la confession de foi publique de la femme d'un gouverneur païen, Georges Couton note que « les rapprochements sont intéressants. Mais tout cela se rencontre dans les vies de martyrs : ce sont des lieux communs, ou si l'on préfère des formules d'un véritable 'rituel du martyre' ». Voir Georges Couton, « Notice de *Polyeucte martyr* », dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980, t. I, p. 1634.

[46] CORNEILLE, Pierre, « Abrégé du martyre de saint Polyeucte », dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 1, p. 975.

[47] DESFONTAINES, Nicolas Mary, *Le Martyre de saint Eustache* dans *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*, p. 105-218.

[48] LA SERRE, Jean Puget de, *Thomas Morus, ou le Triomphe de la foy et de la constance, tragédie en prose*, Paris, Courbé, 1642.

[49] Notamment LA SERRE, Jean Puget de, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643.

libraire et imprimeur du duc de Lorraine à Nancy, livre une adaptation raccourcie d'*Agathonphile*[50]. Ce geste, à la fois auctorial et éditorial, est contemporain des éditions abrégées de l'*Astrée*, dont Delphine Denis a mis en lumière les enjeux : il s'agit pour les remanieurs de « confirmer la dimension patrimoniale d'une œuvre fondatrice, érigée très tôt en monument » avec un « refus corollaire d'en figer la forme littérale, ce qui serait la condamner à un embaumement certes grandiose, mais qui signifierait alors définitivement son avis de décès »[51]. Ce geste engage donc une réflexion sur la place et la forme d'une œuvre littéraire au sein d'une société avec laquelle elle ne partage plus exactement les mêmes codes esthétiques et éthiques. Bien que l'aura du roman camusien soit difficilement comparable à celle de la célèbre pastorale d'Honoré d'Urfé, que Camus tenait d'ailleurs en haute estime, le projet de Cusson présente des similitudes avec ceux de ses confrères qui s'attachent à rajeunir l'*Astrée* ; il s'agit probablement pour l'abbé-imprimeur, non pas de confirmer, mais de conférer à ce célèbre roman dévot une dimension patrimoniale et fondatrice, qui ferait d'*Agathon et Tryphine* un pendant moralisé de *L'Astrée* dans le domaine de la littérature d'édification. Faisant siennes les ambitions de l'évêque de Belley, Cusson cherche ainsi à prolonger le combat camusien « d'oppos[ition] au cours des Romans & des autres Livres seducteurs »[52]

Pour ce faire, Cusson demeure aussi fidèle que possible à l'original. Afin de « plaire dans ce Siecle, où le goût est si different : on s'est contenté de se servir de la meilleure partie des évenemens qu'il [Camus] y décrit, & dont on ne peut lui sçavoir trop de gré »[53] La réduction est toutefois conséquente en termes de quantité[54] : les épisodes (par exemple celui de la Bacchante tombée

---

[50] CUSSON, Jean-Baptiste, *Agathon et Tryphine, histoire sicilienne*, Nancy, J.-B. Cusson, 1712.
[51] DENIS, Delphine, « Bergeries infidèles : Les modernisations de *L'Astrée* (1678–1733) », *Seventeenth-century French Studies*¸ 29, 2007, p. 27.
[52] CUSSON, « Préface », *op. cit.*, n.p.
[53] *Ibid.*, « Préface », n.p.
[54] Cusson réduit le nombre de pages de moitié (836 pages dans *Agathonphile*, 354 pages dans l'abrégé). La mise en page est beaucoup plus aérée (une page du roman camusien comporte environ 1500 signes contre environ 900 dans l'édition de Cusson). Autrement dit, l'original est réduit à un quart de ses proportions initiales.

amoureuse d'Agathon) et les ornements (certains songes, les poésies) probablement jugés superflus au regard de l'action, voire inconvenants, sont retranchés, et le vocabulaire religieux n'échappe pas à ce travail de modernisation et de simplification stylistique[55]. Mais l'architecture générale du roman camusien est conservée.

A l'instar d'*Agathonphile*, la version remaniée peut également être considérée comme une œuvre inaugurale, puisque selon l'aveu de l'auteur, « c'est le premier Ouvrage sorti de ma Plume & de ma Presse depuis l'heureux jour que je vis sous vos Loix »[56]. Une même intention édifiante préside à l'écriture du livre, mais la perspective de l'abbé est plus nuancée. Cusson envisage que son livre donnera lieu à une réception essentiellement profane : « ce Livre qui ne semble fait que pour délasser l'esprit, peut servir de soûtien & de règles pour les bonnes mœurs ». Près d'un siècle après la parution du roman de Camus, les aventures amoureuses et spirituelles des saints martyrs conservent un attrait certain, mais une même appréhension préside à leur réception : « Si cette Histoire d'Agathon & de Tryphine en l'état où on la donne aujourd'hui, est reçue favorablement du Public, il sera aisé de lui en presenter d'autres, qui ne seront ni moins agreables ni moins édifiantes »[57]. Or, sans que l'on puisse en mesurer les raisons exactes – contraintes indépendantes

[55] Un exemple ponctuel permet de se faire une idée du minutieux travail stylistique de Cusson, qui devait sans doute procéder, à l'instar de certains remanieurs de l'*Astrée*, ainsi que l'a montré Delphine Denis « ligne à ligne, la plume à la main », art. cit., p. 23. Le baptême de Deucalie par Phylargirippe, décrit en ces termes par Camus : « *comme si elle n'eust attendu que cela, à mesme que je finissois de* l'ondoyer, cette ame pure *apres ce sacré deluge*, comme la blanche colombe du Patriarche, s'envola en *l'arche de la celeste patrie, avec le rameau de paix* », *op. cit.*, p. 43, devient chez Cusson : « A mesure que je l'ondoyais, cette Ame pure prenoit son essor ; & la ceremonie achevée, comme la Colombe du Patriarche, elle s'envola au Ciel ». Nous soulignons chez Camus les expressions supprimées ou abrégées par Cusson. Un détail mérite par ailleurs d'être souligné : à l'issue du roman, le consul chargé de faire exécuter le décret de Dioclétien, qui se nomme « Calvisian » chez Camus, devient chez Cusson « Cabnisien », estompant par conséquent la référence aux réformés.
[56] *Ibid.*, n.p. Fils de l'imprimeur Jean Cusson, Jean-Baptiste Cusson (1663-1732) quitte Paris pour Nancy en avril 1711 (source : catalogue informatique de la BNF).
[57] *Ibid.*

de la volonté de l'éditeur ou « potentiel moderne »[58] du roman devenu insuffisant ? –, Cusson ne donnera plus d'autres histoires de ce genre[59].

iv. Du roman à la scène (1) : la disponibilité ontologique du saint

Au cœur du XVIIe siècle, la résonance morale et esthétique du roman camusien est en revanche encore intacte, comme en témoignent deux adaptations théâtrales qui confirment à la fois les espoirs et les craintes de Camus quant aux formes de réceptions contrastées de son roman : *Les Chastes martirs* (1650) de Marthe Cosnard[60] et *Agathonphile Martyr* (1655) de Françoise Pascal[61]. Ces deux pièces s'inspirent de deux lieux romanesques distincts : fidèle au *Polyeucte* de Corneille, Marthe Cosnard se concentre sur la représentation du martyre des saints et sur sa signification religieuse. A l'inverse, Françoise Pascal, que l'on devine plus grande lectrice d'Ovide et de Sénèque que des œuvres de saint François de Sales, sélectionne dans le roman les passages les plus piquants : la séduction de la belle-mère et la fuite des amants. A elles seules, ces deux adaptations offrent un témoignage nuancé de la réception de l'hagiographie littéraire, qui peut être appréhendée comme lecture édifiante, mais également comme pur divertissement. On mesure à la lecture de ces deux pièces, et aux visages distincts que celles-ci confèrent aux héros sacrés, l'itinéraire parcouru par les saints, des sources hagiographiques au roman, puis du roman à la tragédie : se dévoile en chemin la plasticité de la matière hagiographique et l'instabilité ontologique du saint, qui d'un point de vue littéraire constitue une précieuse disponibilité.

---

[58] Delphine Denis utilise cette expression pour qualifier « la consonance [de l'*Astrée*] avec le goût nouveau tout acquis aux 'lois de la galanterie' » dont témoignent les trois éditions remaniées, art. cit., p. 28.

[59] Il donne l'année suivante une adaptation de *L'Imitation de Jésus-Christ*, puis semble se spécialiser dans l'édition de documents politiques (*Traité conclu a Paris le 21 janvier 1718, […] concernant les affaires de Lorraine*, 1718 ; *Concordats et traités faits entre les rois de France, et les ducs de Lorraine et de Bar*, 1726 ; *Maximes sur le ministere de la chaire. Par le pere M*** prêtre de l'Oratoire. Nouvelle edition, revuë & corrigée*, 1729).

[60] COSNARD, Marthe, *Les Chastes Martirs. Tragédie chrétienne*, Paris, Lacoste, 1650.

[61] PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr. Tragi-comédie*, Lyon, Petit, 1655.

Il faut d'abord souligner l'opportunité de la source camusienne pour les deux femmes dramaturges : un sujet religieux tel que celui d'*Agathonphile* (inscrit dans un genre littéraire dévalué par les doctes, tel que le roman dans la première moitié du XVIIe siècle, mais dont la valeur était garantie par la renommée irréprochable de son auteur), offrait aux femmes lettrées les meilleures chances d'investir le domaine des belles-lettres, et la possibilité de renouveler un genre théâtral à la fois prisé et controversé, la tragédie à martyre, ou « tragédie chrétienne » selon l'expression répandue à l'époque. *Les Chastes martyrs*, de Marthe Cosnard (1650) de même qu'*Agathonphile martyr* de Françoise Pascal (1655) sont en effet les premières œuvres de chacune des deux femmes auteures. Françoise Pascal annonce d'emblée dans l'avis au Lecteur qu'il s'agit de son « premier essay », tandis qu'un poème de Corneille félicite Marthe Cosnard pour son « coup d'essai »[62].

Le choix d'adaptation du roman camusien est d'autant plus intéressant que la grande majorité des pièces hagiographiques au XVIIe siècle puise à des sources plus succinctes. Leur invention se fonde en principe sur un récit relativement bref, tiré d'une compilation telle que le *Martyrologe romain* ou les *Annales ecclésiastiques* de Baronius, ou sur une vie de saint de plus grande étendue comme *La Vie de Sainte Reine Vierge et Martyre*, de Georges Viole

---

[62] CORNEILLE, « A Mademoiselle de Cosnard de Sées », dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1984, t. 2, p. 635. L'opportunité d'une caution religieuse pour une première œuvre féminine, et par conséquent suspecte, a déjà été soulignée par la critique. Voir notamment Perry Gethner (éd.), *Femmes dramaturges en France, 1650-1750*, Paris, Seattle, Tübingen, Papers on French seventeenth century literature, 1993, vol. 1. Ce qui est plus intéressant dans notre cas est que les adaptations d'*Agathonphile* confirment également le lien privilégié entre les femmes et l'invention romanesque au XVIIe siècle. Le fait que deux femmes dramaturges se saisissent à peu d'intervalle du même sujet religieux issu d'un célèbre roman dévot confirme à la fois les pratiques de lecture féminine ainsi que l'horizon d'attente d'un public masculin auxquels ces choix devaient sans doute paraître moins suspects que si ces femmes avaient décidé d'adapter directement des sources religieuses officielles. Si nous ne connaissons pas d'autre pièce attribuée avec certitude à Marthe Cosnard, la production ultérieure de Françoise Pascal confirme qu'elle a retenu l'histoire dévote de Jean-Pierre Camus essentiellement sa dimension romanesque et profane. Ses tragi-comédies *Endimion* et *Sesostris* puisent leur invention dans les romans de Gombauld et de Madeleine de Scudéry. Et même dans une comédie comme *Le Vieillard amoureux*, Françoise Pascal rend hommage au grand Honoré d'Urfé.

qui comprend moins de cent pages[63]. Dans les deux cas, le récit initial satisfait rarement toutes les exigences de la scène moderne. Corneille s'autorise ainsi de la brièveté de ses sources pour expliquer les ajouts qu'il a été contraint d'apporter au sujet de sa première tragédie chrétienne : des sources avouées de *Polyeucte*, le *Martyrologe* n'en dit ainsi que « deux mots », Baronius « qu'une ligne », tandis que Surius en parle « en peu de mots »[64]. Ce constat posé, le poète est libre d'orner le canevas narratif « des inventions et des embellissements de théâtre », tels que « le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le Baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix que je fais Gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline »[65]. Certes, les sources hagiographiques peuvent être plus étendues. Ainsi, la légende de Josaphat et de Barlaam issue d'une vie attribuée à Jean Damascène et traduite à deux reprises entre les XVIe et XVIIe siècle[66], a fait l'objet de deux adaptations dramaturgiques à Toulouse et à Paris[67] au milieu du XVIIe siècle. Bien que recouvrant plusieurs centaines de pages, le récit édifiant de Jean de Damas ignore une donnée essentielle à l'horizon d'attente d'un public mondain : l'intrigue amoureuse, manquement auquel les dramaturges s'empressent d'apporter des solutions toutes personnelles[68]. Brève ou longue, la source

---

[63] VIOLE, Georges, *La Vie de Sainte Reine Vierge et Martyre*, Paris, Claude Huot, 1649.
[64] CORNEILLE, Pierre, « Abrégé du martyre de saint Polyeucte », dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 1, p. 976.
[65] *Ibid.*, p. 977.
[66] BILLY, Jean de (trad.), *Histoire de Barlaam et de Josaphat, roy des Indes, composée par sainct Jean Damascène*, A Paris, Chez G. Chaudière, 1574 ; GIRARD, Antoine (trad.), *Histoire de Josaphat, roy des Indes, tirée de S. Jean Damascène*, A Paris, Chez Vve J. Camusat, 1642. Voir à ce propos Nancy Oddo, *'Un Chemin de velours vers Dieu' : roman et dévotion en France (15578-1662)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris-III, Sorbonne Nouvelle, M.-M. Fragonard (dir.), 2000, chapitre I.2, « L'Histoire de Barlaam et Josaphat, l'actualisation d'une légende », p. 56-73.
[67] D.L.T., *Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Tolose, 1646 et MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.
[68] Magnon amplifie le rôle d'une prisonnière qu'il nomme Amalazie et dont Josaphat tombe amoureux avant sa conversion, tandis que l'auteur anonyme de Toulouse déplace l'enjeu sentimental sur Géronde, une sœur inventée de Josaphat, amoureuse d'Arache auquel échoirait donc le pouvoir si Josaphat renonçait au trône.

hagiographique appelle très souvent de la part de l'auteur des aménagements au niveau de l'invention.

Les adaptations de Marthe Cosnard et Françoise Pascal constituent néanmoins des cas exceptionnels, à travers le travail non pas d'amplification, mais de sélection et de réduction impliqué par la source camusienne. Les divergences esthétiques et religieuses des *Chastes Martirs* et d'*Agathonphile Martyr* sont déjà implicites dans leurs appropriations du titre camusien, dont l'évêque de Belley commente la genèse dans l'*Eloge des histoires dévotes*[69]. Le terme « Agathonphile » relève d'une hybridation entre les noms des deux héros masculins : Agathon et Philargyrippe. Le titre ainsi composé revêt une signification propre, qui symbolise la visée édifiante du roman : il signifie l'art de bien aimer, qui se trouve au fondement de la théologie catholique et de la régulation des comportements humains en société, dans la lignée de la spiritualité salésienne. On pourrait d'abord s'étonner du fait que Marthe Cosnard évacue de son titre toute référence directe à l'œuvre de Camus : or l'adjectif « chastes » accentue la dimension dévote de la pièce, et l'étiquette générique « Tragédie Chrestienne » l'inscrit dans le sillage de *Théodore*. Françoise Pascal reprend en revanche textuellement le nom composé par Jean-Pierre Camus, en précisant *Agathonphile Martyr*. Ce titre se révèle doublement trompeur : le personnage de Philargyrippe – qui légitime ce composé onomastique – est absent de la pièce, et le martyre d'Agathon n'a pas lieu, mais il est seulement suggéré au dénouement ! Le titre d'*Agathonphile Martyr*, qui rappelle *Polyeucte Martyr*, forme ainsi un nouveau composé onomastique, jouant principalement de l'analogie avec les deux célèbres œuvres hagiographiques de Camus et de Corneille. Le titre de Françoise Pascal est ainsi avant tout publicitaire : il relève d'une stratégie éditoriale fondée sur le succès combiné du roman camusien et de la tragédie cornélienne, tandis que celui de Marthe Cosnard annonce un programme esthétique et religieux spécifique.

---

[69] CAMUS, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 891-892

A lumière des différences entre les deux adaptations théâtrales d'*Agathonphile*, il semble en effet que Jean-Pierre Camus ne se trompait pas, quand il envisageait une réception plurielle de ses œuvres. Si les pièces de Marthe Cosnard et de Françoise Pascal se présentent comme les adaptations du même roman, elles puisent leur invention à des endroits différents de l'intrigue. *Les Chastes Martyrs* mettent en scène les Livres XI et XII. La pièce est construite autour de l'arrivée des chrétiens à Syracuse, de leur constance face aux passions illégitimes de Pompone et Elvire, mais également devant les prières de la famille de Tryphine, jusqu'à leur martyre qui entraîne à sa suite la conversion des autres protagonistes. *Agathonphile Martyr* au contraire, s'inspire de l'histoire enchâssée des amours d'Agathon et de Tryphine, relatées aux Livres VIII à X, amours contrecarrées par les passions peccables d'Irénée, la belle-mère d'Agathon, et de Polydore et Sévère, prétendants de Tryphine. Ainsi, la matière des deux pièces de théâtre ne se recoupe nullement, si ce n'est dans la représentation du martyre, que Françoise Pascal adapte très librement, en la transposant de la Sicile aux environs de Rome.

Au cœur du XVIIe siècle, alors que la vogue parisienne du théâtre hagiographique semble s'essouffler, l'adaptation de « ce beau Livre intitulé Agatonphile, [où] L'on reconnoist assez l'excellence de son Autheur »[70] permet toutefois à deux dramaturges débutantes de mettre à l'épreuve les limites de la représentation théâtrale du saint. Tandis que Marthe Cosnard adapte le roman dévot sur le patron de *Polyeucte*, Françoise Pascal rompt au contraire avec la tradition et, fort de la caution romanesque de l'évêque de Belley, elle se concentre sur les faiblesses et les débordements passionnels des païens, mais également des futurs saints. Les premières répliques de chacune des pièces emblématisent leurs divergences. Le prêtre Philargirippe tient ainsi la première place dans *Les Chastes Martyrs*, comme en témoigne la liste des personnages et la première réplique qui lui revient :

---

[70] COSNARD, Marthe, « Au Lecteur », *op. cit.*, n.p.

PHILARGIRIPPE
Si je ne connoissois vos genereux courages,
J'aurois sujet de craindre en voyant tant d'orages ;
Nous sommes arrivez dans un funeste lieu,
Où le Peuple prophane est ennemy de Dieu.
Mais nous avons la Foy, cette Vertu si rare,
Qui nous rend asseurez en ce Climat barbare ;
La Foy, ce clair flambeau, ce don si precieux,
Qui peut comme un S. Paul nous ravir dans les Cieux [71].

En dix-huit vers, Philargirippe évoque la « Foy » à trois reprises, ainsi que les figures de saint Paul, de Jésus-Christ, et enfin le sacrement de l'Eucharistie.

Dans la pièce de Françoise Pascal, les *topoi* hagiographiques sont au contraire inversés dès le troisième vers, par le biais de la métaphore amoureuse. Irénée s'exclame ainsi : « ce divin Agathon qui cause mon martyre », et le premier acte est ensuite entièrement consacré à la passion coupable de la marâtre :

IRENEE
Que ma flamme est contrainte, & qu'il m'est mal-aisé
De cacher les ardeurs de mon cœur embrasé :
Ce divin Agathon qui cause mon martyre
A si bien dans mon ame étably son Empyre,
Que je brûle pour luy depuis le premier jour
Que je consideray ce prodige d'Amour :
Je n'ay jamais osé luy découvrir ma flâme,
J'ay gardé si long-temps ce brasier dans mon ame ;
Que je me vois contrainte à le faire esclater[72].

Ces deux épisodes – l'arrivée des chrétiens à Syracuse et la scène de séduction d'Irénée, inspirée de l'Hippolite de Sénèque – proviennent toutes deux du roman : mais tandis que Marthe Cosnard surdétermine en quelque sorte la matière religieuse, Françoise Pascal exalte le substrat profane. Aussi le traitement contrasté réservé à la matière hagiographique par ces deux femmes

[71] *Ibid*, 1, p. 1-2:
[72] PASCAL, Françoise, *op. cit.*, I, 1, p. 1 :

dramaturges est emblématique des potentialités offertes par la figure du saint au domaine des belles-lettres.

Les héros des deux pièces, bien qu'il s'agisse des mêmes saints, sont en effet fortement dissemblables. Constant et magnanime dans *Les Chastes martyrs*, Agathon est veule et dissimulateur dans la pièce de Françoise Pascal. Aucune des deux dramaturges ne contrevient pourtant fondamentalement à la source camusienne, qui contient une représentation nuancée du futur saint. Les filles de Séez et de Lyon sélectionnent et accentuent simplement des traits du personnage différents. L'auteure des *Chastes Martirs* souligne avant tout les vertus chrétiennes d'Agathon, de Triphyne et de Phylargirippe. Dans l'ensemble, elle est plus fidèle au texte camusien que Françoise Pascal, qui inverse le schéma traditionnel de l'amant conquérant et de la bien-aimée passive, qui informe en partie le roman, au profit d'une représentation qui valorise pleinement l'initiative féminine[73]. Tryphine n'est nullement effacée

[73] Ce constat est également celui de Theresa Verney Kennedy, dans la présentation de sa récente édition d'*Agathonphile, martyr*, Tübingen, Günter Narr, 2008. La critique interprète la pièce à la lumière de la littérature précieuse, en soulignant notamment ses liens avec le roman scudérien : dans le sillage de la Carte de Tendre, l'amour se définit dans la pièce à travers les catégories de *tendresse*, d'*obéissance* et de *constance*. La *sensibilité* est aussi fortement thématisée, *op. cit.*, p. 94 *sq.* Theresa Verney Kennedy souligne à juste titre que le déplacement de l'amour d'Agathon et Tryphine sur le plan spirituel met à nu la vacuité du jeu rhétorique de l'amour galant (« Pascal underlines the irreconcilability of true spiritual love with a gallant society », *op. cit.*, p. 104). On ne peut toutefois pas suivre la critique lorsqu'elle affirme que « Pascal's condemnation of the *mariage de convenance* is in alignement with the *mouvement précieux* ». La condamnation du mariage forcé, conforme à la position de l'Eglise au XVIIe siècle, est explicite dès le roman camusien. Plus généralement, cette position est cohérente du point de vue de l'hagiographie : nul n'est en droit de contraindre une jeune femme à contracter un mariage terrestre sans son consentement (bien que la situation soit différente dans les faits). Maxelende, Agnès, Catherine d'Alexandrie ou Théodore en témoignent dans les textes de notre corpus. La critique conclut par ailleurs : « Tryphine and Agathon's deaths mark the incompatibility of love and marriage in the 17th century », *op. cit.*, p. 135. Or la pièce s'achève sur l'annonce du martyre des jeunes gens, et non pas comme chez Camus et Cosnard, sur la représentation de leur mort effective. Dans la pièce de Pascal, le trépas des amants demeure doublement fictif, *hors-scène* et *hors-texte*. Ce choix est très différent du martyre, certes non-représenté (*Polyeucte*, *Théodore*, etc.), mais relaté au récit rapporté qui conclut les tragédies chrétiennes. Le choix de Françoise Pascal prive le spectateur de tout retour, de toute *réflexion* thématisée dans la pièce sur l'idée du martyre. Etant donné les libertés prises par l'auteure à l'endroit des trois unités, ce n'est pas un souci de pragmatisme temporel qui a dicté ce choix. Force est d'admettre que le martyre *n'intéresse* pas Françoise Pascal. La résistance face à l'autorité paternelle, l'amour et la fuite des amants sont les principaux éléments qui forment la charpente de la pièce, les éléments que la dramaturge a retenus du roman camusien. Le

dans le roman et, comme dans la pièce, elle réprimande Agathon lorsque ce dernier lui conseille d'obéir à ses parents en épousant Sévère. Néanmoins dans le roman, les décisions importantes – telles que la fuite et l'écriture d'une lettre pour tromper les parents de Tryphine – sont le fait du jeune homme. Le dialogue qui préside à la décision de prendre la fuite la veille du mariage forcé de Tryphine possède même la force d'un échange stichomythique :

> Mais c'est demain, dit-elle, ce funeste jour, destiné à ma ruine ;
> & peut-estre repris-je sera-ce celui de votre delivrance.
> Ouy, par la mort fit-elle :
> Non, Madame, lui dis-je, mais par moy[74]

Le déroulement de la délibération équivalente est toute autre dans la tragi-comédie, qui thématise ouvertement le changement des rôles masculins et féminins :

> *TRYPHINE*
> *[…] Allons, cher Agathon, abandonnons ces lieux,*
> *Cherchons quelque sejour qui nous soit moins facheux,*
> *Ostez-moy promptement de ce Palais funeste,*
> *Helas ! sauvez le peu de vie qui me reste,*
> *Et ne doutez jamais de ma fidelité.*
>
> *AGATHON*
> *Où me reduisez-vous, genereuse beauté,*
> *C'est trop, en fin c'est trop, Meurs Agathon de honte,*
> *De souffrir qu'une fille en amour te surmonte,*
> *Ceste aymable beauté t'ayme si constamment,*
> *Qu'elle fait aujourd'huy l'office d'un Amant*[75].

L'inversion des rôles féminin et masculin est particulièrement sensible dans l'adaptation de l'épisode de la fuite des amants. Dans le roman, les initiatives reviennent à Agathon :

---

spectateur est certes libre de « terminer » dans son imagination la pièce par le martyre ; il l'est également de rêver à une seconde fuite des amants. Sans contrevenir fondamentalement au sens religieux de l'histoire, la pièce de Françoise Pascal laisse la dimension édifiante à l'entière liberté d'interprétation du spectateur ou du lecteur.

[74] CAMUS, *op. cit.*, p. 576. Nous modifions la mise en page.

[75] PASCAL, *op. cit.*, III, 6, p. 47

> Prenez toutes les pierreries que vous pourrez charger, car il nous faut faire un bien long voyage : ce n'est pas tout, il faut faire un stratageme excellent ; serrez la porte sur vous, & escrivez une lettre, par laquelle vous declarez à vos parens, que ne pouvant supporter l'extreme disconvenance de l'age de Severe au vostre, vous avez mieux aymé choisir le Tybre pour espoux, en vous precipitant dedans ses ondes, que d'estre immolee comme une victime innocente, aux Idoles de leur ambition & de leur avarice : afin que vous pensant noyee & emportee par la mer, par la rage de ce fleuve desbordé, ils perdent le soing de vous chercher & de courir apres nous. […] Aussi tost dit, plustot faict, Tryphine admirant & loüant mon invention, elle ferme la porte, laisse la lettre sur la table, jette une grosse pierre dans l'eau, saute dans l'esquif, & moy avec cette nouvelle Helene, je rame comme Briaree à cent mains[76].

L'héroïsme, le pragmatisme et l'ingéniosité dont Agathon fait montre dans le roman sont entièrement transposés dans la tragi-comédie sur le personnage de Tryphine :

> *Je me vay preparer tout le reste du soir*
> *A prendre le plus beau que je puisse avoir,*
> *Pour nos necessitez, & je veux encore faire,*
> *Une lettre à mon pere, où je luy feray croire*
> *Que je me suis jettée de desespoir dans l'eau,*
> *Que j'ay voulu choisir le Tybre pour Tombeau*[77].

L'adaptation des personnages secondaires témoigne également de choix distincts. Camus tirait profit de la diversité des protagonistes de second plan pour emblématiser les passions mortifères (orgueil, concupiscence, avarice ou ambition), et partant, par un contraste radical, mettre en valeur les vertus chrétiennes des héros. Françoise Pascal conserve les défaillances de ces personnages. Marthe Cosnard en revanche recourt aux demi-teintes et « corrige » leurs défauts. Au-delà d'une simple adaptation à la bienséance, l'atténuation de la représentation des vices est au cœur de sa démarche esthétique, comme elle l'explique dans l'avertissement au Lecteur :

---

[76] CAMUS, *op. cit.*, p. 585.
[77] PASCAL, *op. cit.*, III, 6, p. 49

> je ne me suis arrestée que le moins que j'ay pû dans l'entretien de ces Payens. Et s'il m'eust esté possible de faire des Martyrs sans des Impies, & voir triompher la Chasteté sans faire parler des infames, Pompone seroit moins criminel, & son Espouse plus retenuë : mais comme dans un Tableau les couleurs les plus sombres donnent un plus grand esclat aux vives, j'espere que les Siciliens ne serviront qu'à faire davantage admirer les vertus des Romains : & comme nous ne devons regarder que la fin de toutes choses, mon Ouvrage ne peut estre improuvé, puis qu'il ne peut faire dans les cœurs que de saintes & genereuses impressions[78].

Si elle ne peut faire l'économie de la représentation des opposants, ses personnages sont pour le moins lénifiés en regard de leur source. Les débordements affectifs du Préfet et de son épouse sont ainsi cantonnés dans les termes de la bienséance ; tout au plus y est-il question de « feux » et de « captivité », alors que le roman détaille les nuances de ces différents sentiments. La naissance des passions de Pompone et Elvire est analysée à travers les effets mutuels qu'elles provoquent auprès des deux époux :

> Voyla le Gouverneur & la Gouvernante blessez en un même temps, de mêmes ou de divers traicts, mêmes puisqu'ils aboutissent à la convoitise, divers à cause des objets. Ignorant la maladie l'un de l'autre, & esgalement curieux de se celer leur mal, & desireux de le manifester aux personnes qui le causaient, les voyla en des inquietudes nomparielles, ils souspirent en un même lict pour differentes flammes, & peut-estre qu'ils usent, ou plutost abusent, de ce qui n'est permis qu'au mariage, transportez d'adulteres imaginations[79].

Le roman pousse loin l'analyse des fantasmes extraconjugaux suscités par les futurs saints. Ailleurs, le romancier détaille les effets d'une passion en termes d'inquiétude, de langueur, de chagrin, de mélancolie, d'agitation, d'indécision, de migraine, de folie…[80] L'anatomie du cœur humain constitue bien avant Madeleine de Scudéry et Madame de La Fayette un objet privilégié de la littérature romanesque. Si cet héritage est difficile à transposer sur scène, Françoise Pascal ouvre pourtant sa pièce par l'évocation en termes plus

[78] COSNARD, « Au Lecteur », *op. cit.*, n.p.
[79] CAMUS, *op. cit.*, p. 681.
[80] CAMUS, *op. cit.*, p. 686-687.

véhéments de la passion illégitime d'Irénée. A l'inverse, l'atténuation des passions procède également chez Marthe Cosnard d'un choix d'auteure[81].

La représentation du martyre dans les deux pièces donne enfin la mesure de l'écart entre une lecture qui privilégie « les instructions » et l'autre « les faicts ». Jean-Pierre Camus consacre près de cinquante pages à ce dénouement. Or le romancier ne fait pas un usage excessif d'un pathétique lié à la souffrance, par des descriptions minutieuses qui détailleraient les tortures des victimes. On se trouve à l'opposé d'un recueil tel que *Les Instruments du martyre* de Gallonio, qui exposent à l'envi les différentes inventions de l'esprit humain pour susciter les plus insupportables douleurs[82]. A l'inverse, tous les martyrs de Camus meurent de la même mort, la plus rapide et en un sens la moins spectaculaire : la décapitation. Seul Agathon est soumis au feu, à cause de l'accusation de tentative de viol et d'enlèvement. Son innocence se manifeste par sa résistance miraculeuse aux flammes, et il est finalement décapité. De même, seul Euple le frère de Tryphine, est brièvement confronté à la torture avant de mourir sur l'échafaud. Le parti pris d'une représentation qui refuse le dolorisme s'oppose ainsi à celui de nombreuses pièces hagiographiques contemporaines ou ultérieures, par exemple les pièces à martyre de Soret, Boissin de Gallardon, Troterel, Desfontaines ou Magnon, qui se complaisent dans la représentation, directe ou au récit rapporté, des tortures infligées au martyr. L'étendue du roman permet à Camus d'inscrire le dénouement dans une pédagogie religieuse fondée sur la répétition : la

---

[81] Elle poursuit ce travail de nivellement des vices dans l'adaptation des confidentes, infléchissant en particulier le caractère de Caristée, suivante de Pamphilie, et de Placinde, suivante d'Elize, deux figures négatives dans le roman, du moins jusqu'à leur conversion finale : Caristée y est mue par son « interest particulier » (*op. cit.*, p. 747), n'hésitant pas à calomnier Agathon afin que Tryphine épouse Sévère, qui lui fait miroiter une place honorifique dans sa riche demeure, tandis que Placinde est décrite comme une « vieille rusee, usee & usitee à toute sorte de mal » (*ibid.*, p. 691) qui met tout en œuvre afin de pousser Agathon dans les bras de l'épouse du Préfet. Dans *Les Chastes Martyrs* Caritée est au contraire parfaitement dévouée à Tryphine, tandis que Placinde tente vainement de raisonner Elize.

[82] GALLONIO, *Traité des instruments du martyre. 1591*, C. Louis-Combet (éd.), Grenoble, Jérôme Million, 2002. On peut également évoquer en ce sens l'un des textes préfaciels qui accompagne *Les Fleurs des vies des saints* de Ribadeneira, intitulé « Des Tourments des martyrs ».

succession miraculeuse des candidats à la décollation nécessite des explications théologiques. Celles-ci sont en grande partie assumées par le prêtre Philargyrippe, qui tient ainsi des discours sur la miséricorde, la providence, le pardon ou encore la fidélité politique des chrétiens. Par conséquent chaque nouveau martyre apparaît comme la véridiction – le témoignage, au sens juridique – de l'énoncé religieux précédent. Le dénouement romanesque opère ainsi insensiblement un revirement rhétorique : alors que l'ensemble du roman jusqu'au livre XI fait un usage important du *pathos*, pour dépeindre les multiples facettes du débordement amoureux, l'auteur renonce à la fin en partie au *movere* à la faveur du *docere*, en privilégiant à la représentation circonstanciée des tortures, un enseignement religieux qui fait cette fois appel non plus à l'identification narcissique, mais à la raison du lecteur.

Préparé dès la première réplique de Philargyrippe, le martyre occupe l'intégralité de l'acte V dans la pièce de Marthe Cosnard. Au contraire Françoise Pascal n'accorde-t-elle que la dernière scène du dernier acte à l'évocation du martyre, greffée *in extremis* sur une intrigue amoureuse complexe. Le martyre fonctionne alors uniquement comme une hypothèse de lecture et une clôture stylistique, qui marquent la fin de la pièce hagiographique. Au contraire, Marthe Cosnard suit de près la trame romanesque et conserve des esquisses d'explication théologique (par exemple la réponse de Philargirippe qui assure Pamphilie que son sang suffira à la baptiser). La demoiselle de Séez opère néanmoins des aménagements qui relèvent de la représentation dramaturgique, et en particulier cornélienne, du martyre. A l'instar de nombreuses pièces hagiographiques, les chrétiens sont soumis dans un premier temps à la torture, hors scène bien sûr, à laquelle ils résistent miraculeusement. Mais à l'imitation de Corneille, et contrairement à Puget de La Serre par exemple, elle évacue le merveilleux (dans le roman, la décapitation d'Agathon, comme celle de Catherine d'Alexandrie, donnait en

effet lieu au miracle du lait qui s'écoule des veines[83]). Par ailleurs, Marthe Cosnard combine des éléments romanesques, afin de donner lieu à une contestation générale pour l'obtention de la couronne du martyre, sur le modèle de celle de Théodore et de Didyme[84]. La réplique finale de Pompone, qui voit apparaître le fantôme de son épouse convertie, évoque en outre la scène type de la « folie du tyran »[85] que l'on trouve également dans les deux pièces à martyre de Desfontaines. Enfin – et en cela elle contrevient à la source romanesque pour s'inscrire dans le sillage de *Polyeucte* –, les persécuteurs, Porphyre et Pompone, se convertissent également à la suite des martyres.

vi. Du roman à la scène (2) : l'imaginaire des lieux de l'incarnation

La mise en scène d'un sujet hagiographique pose un problème particulièrement sensible : l'*incarnation*, par un comédien, de la figure du saint. Ce point, depuis Augustin et Tertullien au moins, est d'ailleurs l'une des pierres de touche de la querelle sur la moralité du théâtre[86] : l'âme du comédien encourt un péril terrible, car il est contraint de se métamorphoser intérieurement pour incarner les rôles les plus divers, d'où la difficulté théologique et la résistance, pour les dévots, à *penser* le théâtre hagiographique. Or les dramaturges qui mettent en scène des sujets tirés de la vie des saints se préoccupent essentiellement de trouver des solutions pragmatiques à la vraisemblance de la présence scénique du saint, qui passe également par un choix spécifique des lieux de cette incarnation. L'on ne peut

---

[83] CAMUS, *op. cit.*, p. 801-802.

[84] D'ailleurs, une réplique de Tryphine (II, 5 p. 29) est directement emprunté à la contestation de *Théodore* : le vers suivant « S'il ne faut que du sang, n'espargnez pas le mien » fait écho à celui de Théodore « S'il ne faut que du sang, j'ai trop de quoi payer », (V, 5, v. 1618).

[85] Pompone voit apparaître Elize : « O toy de ma douleur ! objet tendre & funeste ; / Elize, chere Elize, és-tu pas dans les Cieux, / Pourquoy te presenter agreable à mes yeux ? […] », V, scène dernière, p. 94-95. L'ultime réplique du tyran qui prélude à sa conversion mêle des éléments issus de la folie d'Hérode dans la *Marianne* de Tristan, ainsi que du dénouement de *L'Illustre Comédien* de Desfontaines, où Diocletian voit apparaître Genest et Pamphilie.

[86] Aussi les deux premiers chapitres du *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole sont-ils consacrés à démontrer l'incompatibilité du métier de comédien avec la pureté de la religion chrétienne. Voir Nicole, Pierre, *'Traité de la Comédie' et autres pièces d'un procès du théâtre*, L. Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 36-37.

en ce sens imaginer choix plus différents quant à l'utilisation de l'espace scénique : tandis que la demoiselle de Séez exploite dans les actes III à V le potentiel dramatique et pathétique de la prison, la fille de Lyon structure plusieurs scènes des actes I à IV autour d'un lit, lieu intime des confidences et de la dissimulation.

Les différentes mentions textuelles et didascaliques de la prison[87] laissent supposer que la représentation des *Chastes Martirs* appelait un double dispositif scénique, à la fois figuratif et mimétique. D'une part les chaînes, et d'autre part un compartiment-cachot ou une porte praticable. Cette attention portée à la dimension spectaculaire et pathétique de l'espace carcéral, évoqué dans la pièce comme un « Cachot plein d'horreur et d'effroi » est d'autant plus notable que le roman, où les conditions de détentions sont plus humaines, presque confortables[88], suggérait uniquement un dispositif de type « prison-vague »[89]. L'importance de la prison dans *Les Chastes Martirs* témoigne ainsi du zèle de la jeune dramaturge, sans doute désireuse d'accorder au motif carcéral la même importance que dans *Polyeucte*, et de susciter par là les effets de terreur et de pitié propres au théâtre. On retrouve un zèle similaire chez Françoise Pascal, transposé néanmoins à l'adaptation d'un motif d'une toute autre nature, le lit[90]. Alors que Camus consacre à peine trois pages[91] à l'épisode

---

[87] *Acante met les fers aux mains de Philargirippe.* (IV, 3, p. 58)
Acante, meine les en la prison prochaine, / Et qu'enfin par mon ordre on leur donne la gesne. (Pompone, IV, 3, p. 59)
Pour ouvrir les Cachots, le Gouverneur m'envoye. (Acante, IV, 5, p. 63)
Ouvre nous ces Cachots pleins d'horreur & d'effroy. (Euple, IV, 5, p. 64)
L'on ouvre la prison. (IV, 5, p. 64)
TRYPHINE *au milieu des fers.* (IV, 5, p. 65)
Elle ferme la porte de sa prison. (IV, 6, p. 70)

[88] « [Ils] furent mis dedans des prisons publiques […] ce fut là que traittez moins inhumainement, parce qu'ils protestoient tout haut d'estre Citoyens Romains, qualité fort respectee en tout l'Empire, ils eurent la liberté de se voir & de se parler, ce qui les consola tellement, qu'ils ne pensoient nullement estre enfermez. [Porphyre] donna ordre que dans la prison elle eust toutes sortes de commoditez », CAMUS, *Agathonphile*, *op. cit.*, p. 726-727.

[89] A propos de ces différents dispositifs, voir le livre de Marc Vuillermoz, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.

[90] *Le lict paroist.* (I, 2, p. 7)
Il se veut lever, elle l'empesche. (I, 2, p. 7)

de la séduction nocturne d'Irénée, Françoise Pascal lui confère une fonction majeure dans la pièce, puisque le texte suppose la présence scénique d'un lit. Pour rentabiliser en quelque sorte le précieux objet, le lit, qui reste sur scène pendant les quatre premiers actes, donne également lieu à des scènes pathétiques ultérieures, qui ne relèvent plus du roman : la couche d'Agathon devient dans les actes II et IV celle de Tryphine, espace de l'intimité sur laquelle elle se pâme à l'annonce de son mariage forcé avec Severe, mais également un lieu de dissimulation, qui lui permet de se soustraire à la surveillance de sa suivante, pour s'enfuir avec Agathon. Il est intéressant de noter que les deux dramaturges confèrent à deux motifs romanesques mineurs une dimension théâtrale et spectaculaire importante. Leur choix n'est pas anodin et confirme les lectures religieuses et affectives de Marthe Cosnard et Françoise Pascal : la prison, sépare le chrétien, porteur de vérité, d'un monde en proie à l'erreur, tandis que le lit figure au cœur de la scène l'empire des passions.

Au-delà des significations distinctes de la prison et du lit, ces deux espaces possèdent également une dimension métatextuelle. Le lit figure avant tout, comme le note marque Vuillermoz, « une scène miniaturisée »[92], lieu de l'illusion où se déploient des actions au second degré – les songes d'Agathon, la disparition de Tryphine – qui dupent les autres personnages. La porte praticable qui s'ouvre sur un espace distinct de la scène revêt une fonction similaire. Dans la pièce de Marthe Cosnard, la mise en abyme est en outre particulièrement perceptible dans le dénouement. Il est certes topique de recourir à la métaphore théâtrale pour désigner l'échafaud des martyres, ainsi que les émotions des spectateurs : « En un mot, vous sçaurez que tous les

---

Portons-la sur son lict, Pere sans amitié, / Peut-estre cét objet te fera-il pitié. (Euple, III, 2, p. 33)
Approchons-nous du lict, mais je n'entends personne, / Ha dans quel desespoir le destin m'abandonne. (Caristée, IV, 2, p. 51)

[91] CAMUS, *op. cit.*, p. 547-549.

[92] VUILLERMOZ, Marc, *op. cit.*, p. 260.

Spectateurs / Ont poussé des soupirs, & versé tant de pleurs »[93]. Plus intéressantes sont les dernières paroles de Pompone, qui s'achèvent sur l'énoncé du titre de la pièce : « Allons, suivons les pas de ces *chastes Martyrs* »[94].

Parallèlement aux scènes intérieures formées par la prison et le lit, le choix des contrées est également très significatif. La duplicité géographique – entre Rome et la Sicile –, inhérente au roman camusien, trouve ainsi des échos divergents chez nos deux dramaturges. La première reprend le lieu principal du roman : « *La Scene est en Siracuse, Ville capitale de Sicile* ». Françoise Pascal au contraire modifie en profondeur le sujet en déplaçant le lieu du martyre pour le ramener aux alentours de Rome. L'ensemble de la pièce se déroule en effet « *à Rome, & à ses environs* ». Ce choix désamorce la polarité symbolique entre une Rome terrestre et une Sicile céleste : faire mourir les martyrs près de Rome équivaut sinon à nier, du moins à ne pas prendre en compte la valeur transcendante du lieu de leur sacrifice. Dans la mesure où Françoise Pascal conserve une duplicité géographique, on peut se demander pourquoi elle n'a pas choisi « Rome et la Sicile ». C'est que la fuite de Rome dans le roman amorce un long récit pastoral dans lequel Agathon et Tryphine sont poursuivis par un berger et une bergère, tombés amoureux du jeune couple, qui dissimule alors sa passion sous le voile d'une relation fraternelle. Les chaînes amoureuses s'entrelacent en une série de poursuites ; Amaranthe amoureuse d'Agathon et ignorant sa véritable relation avec Tryphine, l'implore de retrouver son frère Ergaste, parti à la recherche de Tryphine qui s'était sauvée de la maison… Or Jean-Pierre Camus modifie le paysage pastoral : la nature n'est nullement réduite aux conventions représentationnelles telles que le tronc d'arbre gravé, la fontaine ou le rocher qui désignent un cadre domestiqué et idyllique. Saisie comme entité foisonnante, la nature est réinvestie de ses forces destructrices : dévastée par la crue du Tibre, la forêt et le fleuve représentent une nature

[93] COSNARD, Marthe, *op. cit.*, V, 7, p. 94.
[94] COSNARD, Marthe, *op. cit.*, V, Scène dernière, p. 95. Nous soulignons.

menaçante. Parler de réalisme serait pourtant erroné : la relative objectivité des descriptions d'une nature désordonnée et périlleuse métaphorise chez Jean-Pierre Camus les écueils passionnels qui jalonnent le parcours des jeunes amants. Le procédé rhétorique par lequel les éléments de la nature désignent métonymiquement la relation amoureuse est finalement similaire : seule la valeur accordée à cette passion est inversée. L'épisode des poursuites des deux bergers – qui couvrent l'ensemble du Livre X – relève d'une ambiguïté générique troublante, d'une subversion en quelque sorte du mode pastoral[95]. A charge pour le lecteur de l'interpréter dans la perspective idyllique d'une œuvre pastorale traditionnelle, ou au contraire de saisir la critique qui sous-tend la narration.

Si les poursuites amoureuses qui ne manquent pas de piquant dans le roman auront sans doute charmé Françoise Pascal, la complexité des chaînes amoureuses ne permettait pas de les adjoindre à une intrigue déjà suffisamment enchevêtrée pour une seule pièce. Elle ne conserve de cette partie du roman que le dénouement – les retrouvailles d'Agathon et de Tryphine dans le bois – et réinvestit le décor naturel des conventions sémiologiques du genre pastoral. A la forêt menaçante et peuplée de loups du roman, se substitue « un bois », dans lequel Agathon confie mélancoliquement sa plainte à Echo, dans la tradition de la pastorale dramatique, avant que la voix de Tryphine n'efface celle de la malheureuse Nymphe[96].

*

La caution du roman camusien était semble-t-il encore assez forte au cœur du XVIIe siècle pour permettre des interprétations aussi différentes, voire dissonantes, de la sainteté catholique. Ces deux pièces illustrent l'ambivalence inhérente au roman dévot, susceptible de donner lieu à une lecture spirituelle ou à une lecture de pur divertissement, deux attitudes que son auteur avait su

[95] La pastorale se prête toutefois, comme l'a montré Jean-Pierre van Elslande, à l'accueil de discours aussi divergents que ceux de la dévotion et du libertinage. VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle. 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.
[96] PASCAL, Françoise, *op. cit.*, V, 1, p. 65.

prévoir. Il ne s'agit pourtant nullement de tirer des conclusions hâtives quant aux pratiques dévotionnelles des deux dramaturges, il n'y a pas lieu de dire que Françoise Pascal aurait été « moins croyante » que Marthe Cosnard. Peut-être considérait-elle l'évocation finale du martyre assortie de quelques allusions à la chrétienté des héros comme les composantes suffisantes d'une pièce religieuse. D'ailleurs l'évêque de Belley lui-même soulignait l'importance de la fin édifiante d'une œuvre, sans la connaissance de laquelle on ne peut nullement conjecturer de sa valeur morale. Par ailleurs, Françoise Pascal a publié plusieurs textes à vocation spécifiquement spirituelle[97]. L'appréciation des pièces de Marthe Cosnard et de Françoise Pascal ne s'accompagne donc nullement d'une quelconque évaluation des pratiques et des sentiments religieux des deux auteures. Les divergences constatées intéressent uniquement les plans de la réception romanesque et de la création dramaturgique, et hagiographique en particulier.

Le cas d'*Agathonphile* et de sa postérité littéraire illustre un véritable paradoxe, qui traverse tous les textes de notre corpus, de l'orée à l'issue du XVIIe siècle : en tant que personnage littéraire, le saint est une figure très convoitée, mais cette figure sacrée présente à la fois une grande résistance. Loin d'être figé par la tradition, le saint est une figure qui offre potentiellement une grande disponibilité ontologique. A travers sa dignité, son héroïsme et sa plasticité, le saint peut être considéré comme un personnage littéraire d'une grande richesse, et en ce sens, *Agathonphile* est un texte fondateur : il s'agit du deuxième roman de Camus après *Darie*, mais surtout de la première œuvre à être qualifiée par l'auteur d'« Histoire dévote », genre promis à une grande faveur dans la première moitié du XVIIe siècle. Au début de la carrière romanesque de l'évêque de Belley se trouve donc une hésitation : le héros du roman dévot sera-t-il un individu ordinaire ou un être d'élection, appelé à

[97] PASCAL, Françoise, *Cantiques spirituels, ou Noëls nouveaux sur la naissance du Sauveur*, Paris, N. Oudot, 1672 ; *Les Réflexions de la Magdelaine dans le temps de sa pénitence*, Paris, M. Coustelier, 1674 ; *Les Entretiens de la Vierge et de S. Jean l'évangéliste sur la vie et la mort du Sauveur*, A Paris, Chez Vve S. Huré, 1680.

mourir en odeur de sainteté ? Dès le début du XVIIe siècle, le roman d'*Agathonphile* suggère un désir de faire coïncider l'autorité du saint et la sensibilité moderne en matière de construction de personnage. Cette tentation semble par ailleurs encore potentiellement intacte au seuil des Lumières, à en juger par la reprise abrégée du roman[98]. Mais en tant que figure culturellement surdéterminée, potentiellement ambivalente, et marquée de surcroît par des traditions de représentation séculaires, le saint se dérobe en dernière instance à la fictionnalisation. En ce sens, il n'est pas étonnant qu'*Agathonphile* demeure un texte inaugural mais isolé dans l'abondante production camusienne : *Agathonphile* est son seul véritable roman hagiographique[99]. Après le martyre collectif des « Siciliens », les héros des histoires dévotes de Camus – laïcs tiraillés entre l'amour propre et l'amour de Dieu – ne prétendront à notre connaissance plus à la sainteté. De même, le silence qui entoure la postérité de l'adaptation d'*Agathonphile* au XVIIIe siècle suggère également une certaine résistance. Il n'empêche que le projet camusien et sa postérité donnent la pleine mesure des enjeux de la rencontre entre littérature et hagiographie au XVIIe siècle, comme si, de la figure sacrée au personnage littéraire, le saint aurait pu œuvrer pour le salut des belles-lettres, préserver l'irrépressible séduction de la fiction en la mettant au service de la Vérité. Il ne s'agit donc pas ici de faire une histoire de l'échec de l'hagiographie littéraire au XVIIe siècle, en répétant un constat entériné de longue date. Il s'agit en revanche de considérer les textes de notre corpus comme autant d'expériences, de témoignages d'un projet démesuré : mettre l'intransitivité de la littérature (dont les auteurs prennent progressivement conscience) au service d'une transcendance, autrement dit de faire coïncider l'autonomisation de la littérature avec la transposition de la qualité d'intercesseur du saint, entre Dieu et les hommes, au support de sa représentation.

---

[98] CUSSON, *op. cit.* A propos des enjeux de cette édition, voir *infra*, p. 49-52.

[99] L'hagiographie demeure cependant un intertexte constant, notamment dans les choix onomastiques de l'écrivain. Voir à ce propos le tableau des personnages dans l'édition *L'Amphithéâtre sanglant* de Camus, par Stéphane Ferrari, Paris, Champion, 2001, p. 389-412.

Chapitre 2.
LES LIEUX DE L'AUTORITE

L'hagiographie n'a jamais été un lieu de transmission univoque des représentations d'une sainteté absolument orthodoxe et unifiée. Dès les origines, la notion de sainteté louvoie entre la reconnaissance populaire des traits qui distinguent le comportement exemplaire et extraordinaire d'un être humain d'une part, et d'autre part une conception ecclésiastique qui se traduit par une définition complexe de nature juridique[1]. L'écart qui sépare l'instauration d'un culte par une communauté et la sainteté avalisée par la réussite d'un procès de canonisation ne s'estompe jamais entièrement, et la langue enregistre jusqu'à nos jours la double acception populaire et ecclésiastique de la sainteté. En 1690, le dictionnaire de Furetière établit une distinction entre trois définitions du terme « saint » : celui-ci désigne d'abord Dieu, ensuite les saints canonisés et enfin, un homme ayant mené une vie sainte. S'ensuivent les applications de l'adjectif à des objets (La *Sainte* Eglise, le *Saint* Concile, etc.), mais également à des maladies réputées pouvoir être guéries par les saints (l'épilepsie comme 'le mal de *Saint* Jean' notamment). Mais c'est à la dernière notice que l'auteur consacre le plus d'espace et le plus de verve : la dernière entrée du terme « saint-e » enregistre de nombreuses locutions proverbiales ('A chaque *Saint* sa chandelle', 'il fait bien la *Sainte* Nitouche', 'Il y a de pires *Saints* en paradis', etc.) qui sont chaque fois pourvues d'une explication. Le Dictionnaire de Furetière porte ainsi l'empreinte des tensions qui parcourent l'hagiographie entre les conceptions orthodoxes de la sainteté (Dieu, les saints canonisés) et les dérives potentielles rattachées au culte des saints. Cette trouble polysémie est délicate à manier pour les auteurs de notre corpus, pris entre la nécessité de donner des gages

[1] A propos des tensions entre les différentes formes « d'autorisation » de la sainteté au XVIIe siècle, voir LE BRUN, Jacques, « La sainteté à l'époque classique et le problème de l'autorisation », dans *Confessionnal Sanctity (c. 1500- c. 1800)*, J. Beyer *et alii* (éd.), Mainz, Philipp von Zabern, 2003, p. 149-162.

d'orthodoxie religieuse et la volonté de conformer le texte hagiographique à un horizon d'attente mondain, au risque de modifier les contours de la figure traditionnelle du saint. On peut ainsi distinguer deux types de postures, entre lesquelles se meuvent les auteurs : d'une part celle de l'hagiographe, dont le discours est légitimé par l'autorisation de la sainteté, et d'autre part celle de l'écrivain, conscient de mêler la matière hagiographique à une matière profane et d'œuvrer en ce sens à contre-courant du mouvement d'épuration savante du culte des saints, amorcé sous l'œil bienveillant de l'Eglise en réponse à l'hostilité des réformés.

Nous analyserons dans un premier temps l'impact de la révolution de l'imprimerie sur le travail de l'hagiographe au XVIe siècle, avant d'interroger plus précisément dans les textes de notre corpus le devenir de la fonction mémorielle assignée au texte hagiographique[2] (notamment les cas où la célébration d'une dévotion collective s'estompe derrière la représentation d'un rapport individualisé à la sainteté). Devant les changements susceptibles d'affecter en conséquence l'écriture hagiographique, les auteurs développent différentes stratégies, perceptibles dans le péritexte et à l'intérieur du texte, pour garantir le sens religieux du récit : nous étudierons en ce sens les *Trois Estats de l'innocence*, trilogie qui associe les récits hagiographiques à des traités sur la calomnie d'envergure équivalente à celle des textes narratifs, puis différents exemples d'interventions et de représentations de l'auteur dans la diégèse. Nous terminerons le chapitre par l'analyse plus détaillée de deux œuvres dont la posture auctoriale demeure ambivalente : soit que les valeurs véhiculées par le péritexte présentent un décalage par rapport à celles du texte (dans le cas du poème perraldien, *Saint Paulin*), soit qu'une pièce à martyre écrite par un ecclésiastique de l'entourage de Louis XIV puisse être lue à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles comme une défense des protestants (*Gabinie*, de Brueys).

[2] Au sens où Hypolite Delehaye définissait celui-ci comme « un monument écrit inspiré par le culte des saints, et destiné à le promouvoir », DELEHAYE, Hyppolite, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, Sté des Bollandistes (3e éd.), 1927, p. 2.

i. L'impact de la révolution de l'imprimé sur le travail de l'hagiographe

Deux événements majeurs ont contribué aux XVe et XVIe siècles à complexifier le travail de l'hagiographe : la révolution de l'imprimerie, et la nécessité de reconquérir la confiance des fidèles catholiques après la Réforme. Avec l'essor du livre imprimé s'ouvre un espace nouveau qui appelle une représentation de la sainteté délivrée de l'appareil de contrôle institutionnel traditionnel : le passage du manuscrit au livre reproductible à grande échelle constitue une invitation à conquérir de nouveaux publics. A l'inverse, les guerres de religion et la Réforme, un siècle plus tard, contraignent l'Eglise catholique à exercer une vigilance accrue sur la production hagiographique, qui ne devra plus seulement être exemplaire, mais aussi historique. Envisageons l'un après l'autre les effets de ces différentes révolutions culturelles sur l'écriture hagiographique.

Le passage du parchemin à la presse s'accompagne d'un véritable bouleversement de la nature du texte hagiographique : « support spirituel au Moyen Age, le texte hagiographique devient, à la Renaissance, également un produit commercial », comme le note Sonia Bledniak dans un article très éclairant sur l'hagiographie imprimée en France entre les XVe et XVIe siècles[3]. Jusque-là réservée aux lettrés, la lecture des vies de saints est alors sur le point de pénétrer des foyers plus modestes. Le phénomène s'accompagne de mutations scripturaires. La traduction en langue vernaculaire des *vitae* latines, en premier lieu, constitue un pas en ce sens et s'inscrit dans une visée de vulgarisation. Les traducteurs œuvrent « pour la consolation de ceux qui n'entendent pas le latin »[4]. L'historienne suggère par ailleurs que la diffusion simultanée de versions narrative et dramatique de la vie d'un saint va dans la même direction. Elle cite l'exemple de la diffusion de deux textes du même

[3] BLEDNIAK, Sonia, « L'hagiographie imprimée : œuvres en français, 1476-1550 », dans *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, Guy Philippart (dir.), Turnhout, Brepols, 1994, vol. I, p. 384.
[4] *La Vie de sainct Albain*, BN Fonds Rothschild IV 6 54, cité par Sonia Bledniak, art. cit., p. 393.

auteur, Jean Martin, par l'éditeur Jean Trepperel, une *Vie de sainct Dominique* et un mystère portant sur le même sujet : « Ainsi, l'œuvre de Jean Martin, multiple – littérature docte / littérature inscrite dans le quotidien –, élargit son aire de diffusion »[5]. A ce point, les limites des compétences sont floues entre l'auteur, le compilateur et l'éditeur. Il ne s'agit encore nullement de faire œuvre littéraire, mais de diffuser à l'échelle la plus large possible les vies des saints, dans une visée où s'entrelacent les motifs spirituels et financiers, et l'hagiographie, dans les trois premières décennies du XVIe siècle, constitue une part de marché prépondérante (68% des titres publiés et datés, selon Sonia Bledniak[6]).

Les éditeurs sont libres désormais de se réapproprier les récits des légendiers, de les publier séparément, d'opérer des modifications dans la structure de l'édifice à l'instar de Jean Trepperel qui accole un nouveau récit hagiographique à *La Vie des onze mille vierges* de Jacques de Voragine : « plus que d'une simple réorganisation textuelle, il s'agit ici d'un changement du statut de ces deux légendes. En effet, nous savons que la *Légende dorée* est un ensemble construit selon le déroulement de l'année liturgique, ce livret détruit donc cette cohérence chronologique »[7]. Mieux, la réappropriation de la *Légende dorée* par le monde de l'édition s'accompagne d'un morcellement du recueil : les vies sont publiées séparément et par conséquent soustraites à un édifice qui garantissait leur sens par leur inscription dans une temporalité sacrée, celle de l'année liturgique :

> L'édition de légendes hagiographiques en livrets autonomes conduit à l'éclatement de cet ensemble homogène de récits, chaque *vita* renvoyant désormais à sa propre logique, à son propre univers de signification […]. Ces légendes imprimées, qui se réfèrent pourtant à un texte faisant depuis longtemps autorité, la *Légende dorée*, instaurent un nouveau rapport entre le lecteur et l'écrit hagiographique, une plus grande intimité entre le fidèle et son 'héros'[8].

---

[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 385.
[7] *Ibid.*, p. 365.
[8] *Ibid.*, p. 364-365.

Ce morcellement du légendier confère à la vie une plus grande autonomie ; à son auteur, une plus grande liberté ; au lecteur, un sentiment de proximité accrue avec la figure sacrée. L'imprimerie pose en conséquence les fondements des procédés d'écriture qui permettront à certains auteurs, au siècle suivant, de soustraire complètement le saint à son inscription dans une réalité cultuelle. Mais l'évolution amorcée par le développement de l'imprimé, qui rapproche le saint du lecteur, est sinon brisée, du moins freinée par les bouleversements religieux du XVIe siècle. La Réforme et les attaques des protestants à l'encontre du culte des saints ont pour conséquence une prise de conscience chez les catholiques qui se traduit par un mouvement d'épuration du culte des saints de tout ce qui n'y est pas historiquement avéré. Parallèlement, la Réforme catholique, et en particuliers les tenants du mouvement de la dévotion aisée se donnent pour mission la (re)conquête des fidèles, mission qui appelle l'imprimé à jouer un rôle majeur. Dès lors, la représentation du saint, au cœur de cet espace labile et instable, s'effectue soit au bénéfice d'un regain d'orthodoxie (d'autant plus que la production de la sainteté prend après la création de la Sacré Congrégation des Rites en 1588 une dimension éminemment juridique) ou au contraire par l'attirance vers des étendues autonomes, des espaces où l'impression des affects et de l'image concurrence la vérité historique. Cette échappée ne s'effectue pas sans péril, et les manifestations d'incertitude, voire de culpabilité jalonnent cette émancipation du contexte cultuel, constituant à notre sens autant d'indices de littérarisation. Cette situation conduit à une production hagiographique protéiforme : à côté des œuvres écrites à l'instigation des artisans de la Réforme catholique (*Acta Sanctorum*, annales ecclésiastiques, compilations, traductions de martyrologes, etc.) voient le jour de nombreux textes hagiographiques – panégyriques, biographies spirituelles, théâtre, poésie, roman, etc. – moins sensibles à la rigueur de leurs sources qu'aux effets rhétoriques produits sur leur public.

ii. La mémoire dissolue et l'étiolement des médiations

S'agissant des motivations des auteurs de notre corpus, il faut d'abord interroger leur positionnement vis-à-vis du culte des saints afin de les distinguer des hagiographes traditionnels : perpétuent-ils la fonction mémorielle de l'hagiographie, œuvrent-il en faveur de la promotion du culte des saints, ou relèguent-ils cet aspect au second plan, sont-ils mus par d'autres intentions ?

Même lorsque la dimension spirituelle est sans conteste première, la dimension mémorielle du texte hagiographique ne sort pas indemne de son métissage avec la littérature profane. Un poème tel que le sonnet de Corbin, qui suit le poème dédié à sainte Geneviève est en ce sens emblématique. Dans ce sonnet intitulé *Vœu à la Vierge Madame Saincte Genevieve, Patrone de Paris*, Corbin remercie la sainte pour la réussite de son intercession, qui lui a sauvé la vie : « Miracle ! mon mal cesse, & ma santé vient renaître », c'est pourquoi « Je vien t'en rendre grace aux pieds de tes Autels, / Pour prix y consacrant ces Vers à ta mémoire »[9]. Si l'intention auctoriale est indéniablement portée par la dévotion à la sainte et la glorification de sa mémoire, la forme du sonnet et le genre du vœu rattachent assurément ces vers à la poésie amoureuse du siècle précédent[10].

Certains textes sont ainsi d'un abord des plus orthodoxes : à en croire l'épître dédiée à Marie de Médicis au seuil d'un *Poème sur la vie de St Denys*, il s'agit de « renouveller la mémoire de cet invincible Martyr [saint Denis]

---

[9] CORBIN, Jacques, *La Vie et Miracles de la vierge Madame saincte Genevieve, Patrone de Paris*, Paris, Robert Sara, 1632.

[10] La poésie amoureuse avait également tiré partie de la sanctification de la femme aimée : Des Autels consacre ainsi plusieurs sonnets à une mystérieuse amante qu'il nomme « Sainte » et joue sur l'identification de la femme aimée à une figure hagiographique : « Au nom de Sainte une Dame je cele / Dont nul ne peult prendre admiration, / En congnoissant la grand'perfection / De sainteté qui la rend immortelle. / Merveille n'est aussi si je m'appelle / Humble, devot par grande affection, / En cognoissant la grand'devotion / Que les hauts cieux me font avoir en elle. / Dieu eternel en elle je t'adore / Qui fais reluire en elle ces biens telz : / Je te contemple en ce qui la decore. / Et pour monstrer qu'avec les immortelz / Et saints esprits, en sainte je l'honore, / Je luy dedie et sacre des autelz », dans *Repos de plus grand travail*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1550, p. 60-61, cité par Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse*, Genève, Droz, 2007, p. 60, voir également les commentaires de l'auteur sur « la dévotion au silence », p. 109 *sq*.

dans les cœurs de vos subjets »[11]. Or ces paroles ne sont pas de l'auteur, mais de l'abbesse de Beauvillier qui dédie ce poème à la Reine Mère. On ne peut donc rien inférer de la disposition du poète, si ce n'est dans une *Ode à la Reyne Mere du Roy* qui suit immédiatement l'épître. Les dix premières strophes sont tout entières consacrées à la célébration de l'alliance « De Medicis & de Bourbon » ; saint Denys n'est évoqué qu'à l'issue du poème, et seulement dans un rapport d'analogie avec Marie de Médicis, pour regretter qu'on ne puisse pas également dresser à cette dernière des autels :

Si nous estions encore au temps
Qu'on faisoit de vaines prieres,
Que les humains estoient contens
De ces sainctetez meurtrieres
Qui couvroient de sang leurs autels,
Vous en auriez bien tost de tels :
Il n'y plus que les paroles
Qui soient or en notre pouvoir ;
Il ne faut plus parler d'idoles,
Sainct Denys nous est venu voir.

Je vous ay peint ce demy-Dieu,
J'estime que nostre licence
Aura peut-estre assez d'adveu
Pour ombrager son excellence :
Il me reste, pour vos vertus,
Des vers aux muses incognus :
Vous aurez plus que des idoles,
Si je conjure les accords
De nos plus divines paroles,
D'y venir faire leurs efforts.

Du culte de saint Denys, pas un mot ; en revanche le poète élabore une fiction cultuelle à l'attention de la reine, culte qui ne demeure imaginaire que parce que « Saint Denys nous est venu voir » afin de mettre un terme au temps des païens. La fin de l'ode est entièrement consacrée à la célébration de la licence poétique, qui permet de rattraper dans l'ordre de l'imaginaire ce que la

[11] COURTOT, Epistre « A La Reyne Mere du Roy », *La Vie de St Denys apostre de la France. En vers François. Dediée à la reine mere du* roi. Par Madame l'Abbesse de Montmartre. Composée par M. Courtot, Paris, Michel Soly, 1629, n. p.

réalité chrétienne interdit : « Il me reste pour vos vertus / Des vers aux muses incognus ». On est loin des pieux desseins de l'abbesse de Beauvillier.

Le roman de Lourdelot, *La Courtisane solitaire*[12] offre en ce sens plusieurs exemples explicites de distanciation entre le récit d'une vie de saint et la promotion du culte de celui-ci. L'histoire de sainte Maxelende, jeune chrétienne assassinée par son amant pour avoir refusé de l'épouser rend compte de la distance de ce texte par rapport à l'hagiographie traditionnelle. Dans le roman, le récit est confié à Hardouin, l'amant-meurtrier et repenti. Si l'histoire de Maxelende possède toutes les apparences de la fable, la jeune femme n'est pas une héroïne issue de l'imagination de Lourdelot, et sa légende repose sur des fondements historiques. Son martyre figure dans le martyrologe d'Usuard à la date du 13 novembre[13], et elle est rapportée par Jean Molan[14] et par Surius[15]. Si elle n'a pas attiré l'attention de Ribadeneira, les traducteurs français des célèbres *Fleurs des vies des saints* n'hésitent pas à l'intégrer au recueil du jésuite espagnol[16]. On retrouve par ailleurs un abrégé latin de sa vie, agrémentée d'une gravure, dans un petit volume intitulé *Fasti Mariani*[17], paru en 1630. Illustrant la constance religieuse d'une jeune fille qui se manifeste jusque dans la mort, l'histoire de Maxelende semble répondre à tous les critères de la *legenda*, de l'histoire qui *doit être lue* pour l'édification du fidèle. Mais cette légende possède également des parts d'ombre, et sa dimension exemplaire est rapidement remise en question, tant la peinture de la passion d'Hardouin concentre l'attention du lecteur, au détriment des intentions religieuses de Maxelende. Dans l'édition lyonnaise des *Fleurs des vies de saints*, le traducteur-adaptateur précise ainsi qu'il a ajouté cette vie pour renforcer la constance des femmes qui ont décidé de consacrer leur existence à Dieu, mais

---

[12] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.
[13] *Usuardi martyrologium*, Lovanii, Apud Hieronymum VVellaeum, 1573, p. 192.
[14] MOLANUS, Joannus, *Indiculus sanctorum Belgii*, Lovanii, Apud Hieronymum VVellaeum, 1573, p. 54r-v.
[15] SURIUS, Laurentius, *De Probatis sanctorum*, Coloniae Agrippinae, 1575, t. VI, p. 292-294.
[16] RIBADENEIRA, *Les Fleurs des vies des saints*, Lyon, Simon Rigaud, 1636, p. 477-478.
[17] *Fasti Mariani cum illustrium Divorum imaginibus et elogiis*, Monachii, 1630. t. II, p. 19 du mois de novembre.

« pour montrer aussi les tristes effets d'un amour insensé »[18]. L'authenticité même de l'histoire est sujette à caution. Si Surius précise « que l'identité de celui qui a écrit cette histoire n'est pas certaine, mais que celle-ci est digne de foi »[19], elle n'a pourtant pas trouvé grâce aux yeux de Baronius, au moment de la révision du martyrologe romain[20].

L'ambivalence qui sous-tend cette vie de sainte particulière est pleinement exploitée par Lourdelot. Hardouin se montre d'abord extrêmement réticent à faire le récit de son crime : « si la memoire de nos infortunes rallume les brasiers de nos maux, ensevelis sous les tristes cendres d'un oubli, croyez que le récit de ce que desirez tirer de moi est le renouvellement du plus grand desastre qui ait jamais affligé la course de mes ans »[21]. Certes, il s'agit d'autant d'effets de style destinés à accroître la curiosité d'Abraham, destinataire interne du récit, et partant celle du lecteur. Il n'empêche que cette perspective bouleverse les valeurs axiologiques traditionnellement assignées à la vie de saint : à la faveur d'un effet de prétérition, l'histoire de la vierge et martyre, dans son ensemble, est présentée comme un contre-exemple, un récit qui doit détourner le fidèle de son imitation. Tout se passe comme si la vie d'Hardouin avait pris le pas sur celle de Maxelende. L'adaptation romanesque de Lourdelot se distancie ainsi de l'hagiographie traditionnelle qui ancre la mort du saint dans la mémoire d'une communauté par des précisions relatives à la date du martyre, à l'invention ou à la translation de ses reliques[22]. Dans le roman, les

---

[18] RIBADENEIRA, *op. cit.*, p. 478.
[19] SURIUS, *op. cit.*, p. 292, nous traduisons du latin.
[20] *Martyrologium romanum ad novam Kalendarij rationem & Ecclesiasticae Historiae veritatem restitutum, Gregorii XIII. Pont. Max. Iussu editum, Caesaris Baronii sorani*, Antverpiae, Ex officina Plantiniana, 1613. Le nom de Maxelende n'y est pas évoqué en date du 13 novembre. Le martyrologe de France conserve en revanche sa mémoire encore au XIXe siècle, et Mgr Paul Guérin fait place à sa vie dans *Les Petits Bollandistes. Vies des saints d'apères les Bollandistes, le Père Giry, Surius, Ribadeneira, Gedescard, les propres des diocèses et tous les travaux hagiographiques publiés jusqu'à ce jour*, Paris, Bloud et Barral, 1880, t. XIII, p. 378-382.
[21] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 11.
[22] Une brève comparaison avec la version des *Fleurs des vies des saints*, reproduite en annexe, p.598-599, permet d'illustrer ces propos. On y note l'importance – presque un quart de la notice – accordée au sort des reliques : il y est question de translation, à plusieurs reprises, alors que cette dimension disparaît dans le roman. L'auteur donne également des précisions sur

traces d'une inscription communautaire de la vie de saint s'amenuisent : le texte de Lourdelot se contente de faire admettre à Hardouin en des termes généraux, susceptibles de s'appliquer à toutes les saintes, qu'au moment de la guérison miraculeuse de sa cécité, « tout le peuple chantoit mille Cantiques de louange à l'honneur de cette glorieuse sainte, et chacun se battoit pour voir en [lui] la vérité de ce miracle »[23]. Par l'absence de précisions concernant le natal de la sainte – le jour de sa mort qui préside à sa véritable naissance en Dieu –, ainsi que le devenir de ses reliques, le roman de Lourdelot fait pièce à la vocation mémorielle de l'hagiographie : elle soustrait le martyre de sainte Maxelende à une temporalité liturgique pour l'inscrire dans le présent éternel de la fiction.

Devant le spectacle de la ferveur populaire et des miracles de Maxelende, Hardouin décide de se retirer du monde pour expier ses péchés. Il voue dès lors un culte à la sainte, mais dans l'intimité de sa solitude :

> j'erigeay cest Autel à sa memoire, & y posay le Tableau que vous y voyez, lequel est une vive representation des beautez, qui accompagnoient ceste espouse Divine, afin que le regret d'avoir moyssonné ceste belle fleur avant son temps, ne s'esloignoit de ma pensée, & servist de tesmoignage à ma conscience de l'obligation, que j'ay à sa grandeur[24]

Le récit ne dévoile qu'*in fine* sa fonction mémorielle ; celle-ci n'a de valeur pour Hardouin que sur le plan individuel, et le culte de la sainte se confond avec la solitude de l'amant. L'histoire de Maxelende a du reste, au niveau de la diégèse, valeur de contre-exemple, puisqu'il s'agit de dissuader Abraham de s'occuper de sa nièce afin d'éviter qu'il ne succombe à une tentation mortifère, à l'instar d'Hardouin.

---

le Dies Natalis, c'est-à-dire le jour où l'on doit commémorer la mort du martyr, en l'occurrence le 13 novembre, élément qui permet d'inscrire le culte de sainte Maxelende dans une temporalité liturgique. Ribadeneira donne en outre l'année de la mort de la sainte, ainsi que ses sources (Jean Molan). La dimension du culte apparaît donc comme très importante dans le texte hagiographique. Or dans l'adaptation romanesque, on assiste à une évacuation, ou du moins une réduction de la dimension cultuelle.

[23] LOURDELOT, *op.cit.*, p. 85.

[24] *Ibid.*, p. 86.

Dans le même roman, avec le récit de saint Jacques l'ermite, qui accomplit une pénitence exemplaire après le viol et le meurtre d'une jeune femme, Lourdelot franchit un pas supplémentaire, puisqu'il passe les miracles et le culte populaire totalement sous silence. Il abandonne par conséquent le lecteur à une libre interprétation de la légende hagiographique. Selon la tradition, Dieu redonne à Jacques le don des miracles lorsqu'il juge sa pénitence accomplie, et le saint met ainsi fin à une dangereuse sécheresse. La gravure qui orne le recueil des *Fasti Mariani* (Fig. 11) est emblématique de cette tradition : elle représente l'instant où l'évêque vient trouver Jacques, accompagné d'une foule nombreuse. Le ciel s'ouvre : l'estampe figure le moment où Jacques accède définitivement à la sainteté. La présence de l'évêque et de la population réunit les conditions nécessaires à l'essor du culte du pénitent. Rien de tel chez Lourdelot qui se concentre sur la peinture des crimes perpétrés par le saint homme. La narration se clôt en effet sur l'entrée, aussi spectaculaire que chargée de pathos, de Jacques dans le charnier, laissant le lecteur songeur quant au devenir du criminel et à l'étendue de la miséricorde de Dieu. Dans ces deux récits enchâssés, Lourdelot met en scène un rapport *individuel* à la sainteté : trouble dévotion à la sainte-amante dans l'intimité d'une grotte et représentation tronquée d'un parcours hagiographique, privé des *preuves* (miracle, dévotion populaire) de la sainteté et offert en contre-exemple à un personnage du roman (Abraham lit l'histoire de Jacques gravée sur une plaque de cuivre). La posture auctoriale du vicaire de Notre-Dame de Dijon n'est pas celle d'un hagiographe qui chercherait à célébrer la mémoire d'un saint de façon à perpétuer la faveur populaire à l'endroit de son culte.

Le statut de la mémoire du saint, et celui de la fonction mémorielle du texte hagiographique, ont pour corollaire la question des médiations : qui transmet la vie du saint ? De quelle autorité se réclame cette médiation ? Comment s'assurer de la compréhension du lecteur ? Tandis que les protestants aspirent à rendre la parole sacrée directement accessible au fidèle, par la traduction de la Bible en langue vernaculaire et une ample diffusion de celle-ci,

les catholiques sont également contraints de diffuser à plus large échelle leur conception de la foi. Comme celle-ci est indissociable d'une médiatisation de la parole sacrée par l'homme d'église, les auteurs catholiques sont obligés de varier les formes de cette médiation. Les textes de notre corpus sont en ce sens représentatifs des tentatives effectuées à partir de la Réforme catholique pour faire sortir la parole sacrée des formes consacrées des ouvrages de théologie, et la rendre accessible à un plus large public. Or cette forme du discours hagiographique autorise des appropriations personnelles et critiques de la geste des saints : il est désormais loisible de s'attendrir à la lecture des amours d'Agathon et de Tryphine, futurs martyrs siciliens[25], dans le secret de son cabinet, de débattre au sein d'un cercle mondain de l'innocence de Geneviève[26], épouse injustement répudiée et appelée à mourir en odeur de sainteté, de s'émouvoir devant la représentation de *Polyeucte*[27] dans le même espace scénique où l'on a également ri devant une comédie, ou encore d'admirer les gravures de Chauveau qui ornent *La Couronne reconquise*[28] en délaissant la lecture des exploits de saint Louis. L'essor de l'imprimé modifie en effet les processus d'élaboration et de consommation de la littérature hagiographique. Essentiellement destinée à commémorer la vie et les exploits du saint le jour de son Natal, la production hagiographique est désormais susceptible d'échapper à la temporalité cyclique de la liturgie catholique. Les médiations, qui garantissaient l'authenticité et l'exemplarité du texte hagiographique, sont également remises en cause.

Or les auteurs en question, principalement des hommes d'église, mettent en œuvre de multiples stratégies pour résister à l'autonomisation du littéraire et à l'étiolement des médiations ecclésiastiques. L'entreprise littéraire

---

[25] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile*, Paris, Chappelet, 1621.
[26] CERIZIERS, René, *Les Trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, A Paris, Chez Loyson, 1642-53
[27] CORNEILLE, Pierre, *Polyeucte*, Geogres Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, t. I.
[28] LE MOYNE, Pierre, *Saint Louys, ou la Sainte Couronne reconquise, poëme héroïque*, Paris, Courbé, 1658.

de Jean-Pierre Camus est en ce sens emblématique de ce mouvement de vulgarisation religieuse, comme le note Max Vernet :

> On voit très bien s'établir trois choix dont le point de convergence est la finalité qui anime Camus : narration, vernaculaire et maniabilité pour une écriture qui doit faire son chemin dans le siècle et toucher des fidèles pressés et entraînés par leurs passions. Camus s'oppose ici point par point à la tradition de l'écriture ecclésiastique : narrés contre traité, français contre latin, in-12° contre in-folio. Il n'est donc pas étonnant qu'une grande partie des paratextes de l'évêque novateur soit consacrée à se défendre contre ses détracteurs[29].

Le péritexte camusien prend en effet la forme d'une apologétique, ainsi que l'a montré Sylvie Robic-De Baecque :

> Par leur profusion toutefois, les ouvrages de l'évêque de Belley trahissent une sorte d'obsession à poursuivre dans l'imprimé un contrôle individuel de la foi. Ponctués de commentaires et de mises en garde, tous mettent d'ailleurs en scène une écriture médiatrice, désireuse d'exercer auprès de son lecteur la qualité d'un intercesseur, d'un guide spirituel[30].

Pour juguler la perte potentielle de l'efficace de la parole sacrée, les auteurs des textes de notre corpus, à l'instar de Camus, produisent des

---

[29] VERNET, Max, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris, Nizet, 1995, p. 14. Il faudrait également ici prendre en considération l'évolution typographique dans son rapport à la gestion de la parole sacrée. L'éviction du diple qui signalait distinctement la parole sacrée, ainsi que celle des annotations érudites ou informatives dans les marges par exemple, rend la ligne de partage entre la parole sacrée et celle de l'auteur et du narrateur beaucoup plus floue. Si ces évictions marquent un gain considérable en termes de lisibilité du texte et d'illusion référentielle, elles ont pour conséquence de porter potentiellement le discrédit sur la parole sainte, qui est susceptible d'être méconnue et mésinterprétée. Ce malaise a dû être perçu par des auteurs appartenant majoritairement à l'église et donc coutumiers des habitudes typographiques ecclésiastiques. On ne s'étonnera donc pas que ces signes soient partiellement conservés pour donner du crédit et de la lisibilité à la parole sainte. Par exemple de nombreuses notes en marge accompagnent le *Poëme spirituel, contenant l'histoire, la vie, mort et miracles de Saint Roch*, de Fermeluys (1619) dont les dernières notamment (p. 52-54), soulignent si besoin était la volonté d'orthodoxie du texte : « Les Saincts nous peuvent secourir. – La Vierge a plus de pouvoir que les Saincts. – Digression. – Dieu veut estre loüé en ses Saincts. Psal. 150. – Hors l'Eglise Romaine il n'y a point de salut. ». Même dans une pièce de théâtre relativement tardive, *Le Martyre de Saint-Eustache* de Desfontaines (1645) l'auteur/l'imprimeur (?) s'est senti obligé de signaler l'emprunt d'un poème religieux d'Arnaud d'Andilly, déclamé par saint Eustache. Voir à ce propos C. Bourqui et S. de Reyff, *op. cit.*, p. 161-163.

[30] ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, *Le Salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999, p. 10.

péritextes d'envergure, qui essaient de garantir la signification du texte. Le roman de Ceriziers, *Les Trois Estats de l'innocence*[31], est en ce sens représentatif des tensions inhérentes à la littérature de dévotion, et plus particulièrement au roman hagiographique et à la prise en charge de la parole sacrée. Chacun des trois récits qui composent le roman s'accompagne d'un discours théorique qui s'apparente à un traité de théologie, dont la longueur est comparable à celle du récit romanesque. Le sujet de ces trois discours – la médisance – est éloquent à l'égard de l'entreprise littéraire dévote en tant que parole sacrée menacée. L'auteur emploie une structure qui reproduit les schémas hagiographiques les plus courants (sainteté malmenée, reconnue et glorifiée – l'innocence affligée, reconnue et couronnée) et les associe à une réflexion sur la parole malfaisante : les causes, les effets et les remèdes de la médisance. Cette prolifération du discours à la fois théorique et romanesque autour du dénigrement et de la reconnaissance du sacré témoigne en réalité de la difficulté pour un texte à prétention littéraire de prendre en charge de manière univoque une parole sacrée.

Les Trois Estats de l'Innocence sont fondés sur une conception paradoxale du langage, à la fois moderne et archaïque : Ceriziers prend en effet acte de la dimension arbitraire du signe verbal (« Notre seule langue n'est pas medisante »[32]) tout en aspirant à une transparence entre les mots et la pensée. Il reconnaît la puissance de la parole, qui est à l'image de celle du Logos divin : « Disons hardiment que Dieu faict ce qu'il luy plaist, prononçant un mot ; & que la langue destruit ce qu'elle veut, en disant une parole. […] Un mot & un moment à Dieu, pour faire un Monde, c'est assez : un mot & un moment à la langue pour le defaire, c'est trop »[33]. Il rattache ensuite la parole aux émotions en soulignant d'une part le plaisir lié à l'acte langagier : « Quelque effort que nous fassions, pour contraindre nostre bouche à retenir

[31] CERIZIERS, René, *Les trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, *op. cit*.
[32] CERIZIERS, « Les Causes de la médisance », *op. cit.*, p. 24.
[33] CERIZIERS, « Les Remedes de la mesdisance », *op. cit.*, p.28.

quelquefois une parole, elle nous eschappe. Il faut croire que *le plaisir de parler est violent*, puisqu'il surmonte toutes nos peines »[34], et d'autre part l'élan qui anime l'être humain à partager ses sentiments : « rien ne nous presse avec tant d'effort, que de monstrer ce qui se cache dans nos cœurs »[35]. Cette conception de la parole s'articule à une vision anthropologique relativement pessimiste, puisque la faillibilité de l'être humain n'excepte pas même les saints (« Les Saincts ont pleuré »[36]), lesquels vont parfois jusqu'à médire : se plaçant sous l'autorité de S. Jérome, il soutient que « la Médisance est le dernier piege de Satan : & qui ne sçait que la malice de cet Ennemy est constante jusqu'à la fin, & sa rage presomptueuse, jusqu'à tenter les plus eminentes Sainctetez[37] », ou encore il affirme : « Aristide le plus homme de bien de la Grece, medit des Themiscles ; Palamedes ne pardonne pas à son amy ; les Saincts s'accusent de cette infirmité[38] ». Ceriziers accorde un pouvoir immense à la parole : la crainte du verbe doit donc s'articuler à la prolifération d'une parole orthodoxe et protectrice. La représentation de la parole ne peut être qu'une représentation de la parole en péril et des stratégies destinées à sauvegarder un sens que la réversibilité du signe verbal menace constamment. Le choix de trois figures hagiographiques – Jeanne d'Arc, Geneviève et Hirlande – comme objets de calomnie illustre le paroxysme des méfaits de la parole, susceptible de nuire aux personnes les plus vertueuses. En plaçant la calomnie et les moyens de se prémunir contre ses effets néfastes au cœur des récits et des traités, *Les Trois Estats de l'innocence* constituent une entreprise de sauvegarde désespérée du sens religieux, constamment menacé. Les trois figures de saintes se retrouvent ainsi au centre d'une œuvre hétérogène, destinée à représenter les crimes de la parole médisante, ainsi que les possibilités de sauvegarder et réhabiliter la parole sacrée. Or dans les différentes rééditions des *Trois Estats de l'innocence*, la trilogie de Ceriziers

[34] CERIZIERS, « Les Causes de la médisance », *op. cit.*, 46, nous soulignons.
[35] *Ibid.*, p. 49.
[36] CERIZIERS, « Les Effects de la mesdisance », *op. cit.*, p. 89.
[37] CERIZIERS, « Les Causes de la médisance », *op. cit.*, p. 42-43.
[38] *Ibid.*, p. 46.

se trouve délestée des parties théoriques du traité : à l'instar de la *Légende dorée*, la trilogie sera morcelée, au bénéfice de l'histoire de Geneviève de Brabant, qui connaît des rééditions jusqu'au XIXe siècle[39]. A la différence du recueil de Voragine, dont la cohérence première s'ancre dans l'année liturgique, la trilogie de Ceriziers, et les discours sur la calomnie sont seconds et émanent du romanesque : l'auteur avait en effet publié séparément l'histoire de sainte Geneviève dès 1634. Le « plaisir de parler » est premier dans l'entreprise de Ceriziers, et malgré les tentatives ultérieures de l'auteur pour préciser le sens religieux de son écriture, c'est ce même « plaisir de parler » qu'éditeurs et lecteurs du XVIIe siècle auront sans doute retenu.

iii. L'auteur dans le texte : interventions et représentations.

La présence d'un auteur qui cherche à orienter le lecteur vers les chemins de la dévotion en garantissant le sens religieux du texte ne se manifeste pas uniquement dans le péritexte, mais également à l'intérieur de l'œuvre. Celle-ci offre, comme nous l'avons vu, un espace privilégié pour l'établissement d'un rapport personnel entre le lecteur et le saint, un rapport susceptible de s'affranchir de l'autorité du médiateur ecclésiastique.

On peut répartir en deux groupes les interventions auctoriales dans les textes de notre corpus : d'une part les « auteurs-prédicateurs », hommes d'église rompus à la pratique des sermons, intervenant par conséquent fréquemment (souvent même à la première personne) dans le fil du récit afin d'en préciser et d'en garantir le sens ; d'autre part, les « auteurs absents » qui délèguent leur parole à un narrateur tour à tour omniscient ou externe. Le choix

---

[39] *Les Trois Estats de l'innocence* présentent aussi, tant du point de vue de leur structure que de leur réception, certaines similitudes avec *La Cour sainte* de Caussin : le projet initial mêle étroitement le traité à l'exemple, mais la réception de ces textes privilégie l'exemple. A propos de la composition de *La Cour sainte*, voir Géraldine Cordin, La Cour Sainte *du Père Nicolas Caussin, une « institution chrétienne des Grands » : l'édification théorique et fictionnelle d'un théâtre de l'honneur vertueux*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Biet, Université Paris X Nanterre, UFR de Lettres Modernes, Septembre 2001, p. 24-29. De même que la *Cour sainte* inspire de nombreuses pièces de théâtre, l'histoire de Geneviève de Brabant donne lieu à trois adaptations dramaturgiques au XVIIe siècle.

de la perspective narrative n'est pas sans conséquence sur la figure du lecteur implicite de l'œuvre : infantilisé dans le premier cas, il acquiert une plus grande autonomie dans le second.

A l'instar de Camus ou de Lourdelot, les auteurs se montrent en principe prudents vis-à-vis de la perspective de narration, conscients que l'omniscience du narrateur fait symboliquement concurrence à celle de Dieu. Aussi le narrateur de la vie de Marie-Madeleine, dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres* (1646) de François de Grenaille[40], se montre-t-il hésitant lorsqu'il s'agit de rendre compte des motivations de la jeune pécheresse à l'écoute de la parole christique : « Notre coquette y consentit, soit que le mouvement interieur du Sainct Esprit l'emportast sur ses volontez déreiglées, soit qu'elle esperast de se faire admirer en une si bonne compagnie où le Fils de Dieu instruisoit ordinairement les enfans des hommes »[41]. Dans l'explication des actions de la Madeleine, l'effet potentiel de la grâce se situe sur le même plan que l'amour-propre de la jeune femme, et la conjonction alternative « soit […] soit » met en quelque sorte les deux hypothèses en concurrence. Le narrateur s'exclut du champ de l'omniscience, réservé à Dieu, et il ne postule aucune hypothèse comme étant plus vraisemblable que l'autre. D'ailleurs, il formule plus loin un aveu qui en dit long sur les pouvoirs de la littérature à prendre en charge, sans porter atteinte à sa dignité, un discours hagiographique : « Mais il n'appartient pas aux parolles humaines de representer une vie toute Celeste »[42], énoncé lapidaire qui, s'il était pris au pied de la lettre, ferait tomber l'ensemble de la production hagiographique sous le coup de l'illégitimité.

Une autre stratégie pour conserver un contrôle sur le sens de l'histoire consiste en la multiplication des représentants de l'auteur dans le texte (et ici le théâtre ne fait pas exception). Ces porteurs de la parole sacrée sont plus ou

---

[40] GRENAILLE, François de, *Les Quatres Sainctes : La Magdelaine, Saincte Barbe, Saincte Monique, Saincte Elizabeth de* Hongrie, dans Les *Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona*, Paris, G. Clousier, 1646.
[41] *Ibid.*, p. 278-279.
[42] *Ibid.*, p. 307-308.

moins déguisés, mais en principe très reconnaissables. Aussi Phylargirippe, s'il raconte sa vie amoureuse passée, fait office de figure tutélaire auprès d'Agathon et de Tryphine. En tant que personnage-prêtre, Camus n'hésite bien sûr pas à lui mettre en bouche de véritables sermons. De même, Gerberne fonctionne auprès de Dipne comme directeur de conscience. Dans *L'Innocence couronnée* apparaît un personnage qui se présente comme un véritable double de l'auteur : il s'agit de l'aumônier (or Ceriziers était aumônier de Gaston d'Orléans, puis de Louis XIV) qui interprète un songe d'Artus, l'époux d'Hirlande. Sa présence n'est nullement indispensable au niveau de l'intrigue (un narrateur externe aurait très bien pu prendre en charge le contrôle de la signification du songe), et il n'apparaît que dans cet épisode. Sa fonction d'aumônier non plus n'est pas essentielle au bref rôle qu'il occupe dans ce passage. Il apparaît par hasard, lorsqu'Artus raconte un rêve troublant à l'un de ses valets :

> Comme il [Artus] continuoit, l'Aumosnier qui estoit homme fort capable se presenta dans la chambre, d'où il tascha de se retirer, lors qu'il les apperceut en conferance secrete. Mais Artus qui estoit touché de la curiosité de s'instruire, & du desir de se divertir, luy commanda d'entrer, & puis luy ayant fait le recit de sa vision, il le conjura d'en dire sa pensée. L'Aumonsier qui n'avoit pas moins de modestie que de capacité, noublia pas de s'excuser, suppliant son Excellence de croire, que comme il avoit tousjours méprisé Artemidore, il ne s'estoit jamais donné ny le loisir ny la peine de l'estudier. Neantmoins qu'il entreprendroit volontiers de luy dire ce que la Theologie permet d'en croire, ce qu'il n'estimoit pas inutile ; puis que souvent on defere trop ou trop peu aux songes. Voicy son discours […] Voilà Monseigneur d'où j'estime que vient vostre songe ; il ne faut donc pas à mon avis conclurre, qu'il doive rien arriver de fascheux à Madame, mais bien que vostre imagination n'a pas bien rallié toutes les pensées, qui vous ont entretenu dépuis vostre depart d'aupres d'elle[43].

On notera d'abord les qualités que le narrateur souligne chez l'aumônier (« homme fort capable », « pas moins de modestie que de capacité »), avant d'évoquer sa fonction : « dire ce que la Theologie permet d'en croire ». C'est

[43] CERIZIERS, *L'Innocence couronnée*, *op. cit.*, p. 174-182.

donc de régime de croyance qu'il sera question dans le long discours de l'aumônier à propos du songe d'Artus. Ce passage fait l'objet d'une analyse de Florence Dumora dans *L'Œuvre nocturne*[44] ; l'auteur souligne à juste titre l'ambivalence caractérisant ce discours qui réfute la dimension prémonitoire du songe tout en donnant du crédit à certaines occurrences de rêves annonciateurs du futur. Cette conception ambivalente du songe est entérinée dans un ouvrage ultérieur de Ceriziers, *Le Philosophe françois*, où l'auteur s'exprime cette fois à la première personne en son nom propre. Il s'agit de fait d'une forme d'ambivalence dans le discours de l'auteur, que Florence Dumora souligne en ces termes :

> cette incohérence caractérise dans le *Philosophe français* le régime spécifique de la croyance, auquel Ceriziers donne le nom de curiosité. De manières exactement symétriques, La Mothe Le Vayer, qui ne croit pas aux songes, respecte formellement ceux de l'Ecriture sainte, alors que Ceriziers, qui sait qu'on ne doit pas croire aux songes, ne peut s'empêcher de protester, au nom de l'expérience personnelle, en faveur des songes prémonitoires[45].

Ce qui nous intéresse ici, au-delà de la parfaite illustration de l'ambivalence du régime de croyance qui sous-tend l'écriture d'un Ceriziers, c'est la dimension autoréflexive du passage : non seulement le personnage de l'aumônier constitue un double de l'auteur dans le texte, mais le discours qui lui est attribué – à propos des songes – peut être étendu à la production littéraire et aux frontières entre réalité et imaginaire dont celle-ci se joue. En se projetant dans le texte à travers le personnage de l'aumônier pour renforcer le contrôle du sens, Ceriziers souligne en réalité l'ambivalence intrinsèque de son projet : démontrer par le discours théorique et l'exemple l'univocité d'un sens, d'une vérité précisément menacée par une parole instable, voire insidieuse, et constamment réversible.

---

[44] DUMORA, Florence, *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2005, p. 112-115.
[45] *Ibid.*, p. 115.

En ce sens, les procédés narratifs de François de Grenaille dans son adaptation de la vie de sainte Barbe[46], illustrent pleinement le fait que la vie d'un saint et sa valeur spirituelle, au XVIIe siècle, ne s'imposent pas comme une évidence. L'*incipit* de ce récit imite l'appréhension d'un tableau : l'émotion ressentie au moment de l'identification du sujet doit précéder l'analyse rationnelle de celui-ci ainsi que sa visée édifiante. Le narrateur commence par décrire une procession funèbre et la conduite d'une jeune femme vers le lieu de son exécution. Cette procession est scandée par les nombreux commentaires de la foule ignorante :

> Comme on s'avance vers le lieu de l'execution, on discourt diversement du sujet, les uns parlent du bourreau, les autres de la personne condamnée, enfin on raisonne d'autant plus diversement que le peuple s'efforce le plus de sçavoir ce qu'il sçait le moins. On arrive prés de l'échaffaut, où la multitude du peuple fait un cercle, & c'est là que toutes les langues suspendent leurs fonctions pour donner plus de loisir à celles des yeux[47].

Si le « tableau » de sainte Barbe était de fait un tableau pictural et non pas littéraire, nul doute que la sainte ne serait pas représentée de manière immédiatement identifiable grâce à ses attributs (la tour dans laquelle sainte Barbe est enfermée n'est évoquée qu'au milieu du récit[48]), mais de manière moderne, dynamique et propice à susciter des émotions fortes. La non-immédiateté de l'identification a pour corollaire une multiplication potentielle des points de vue, à peine relativisée par une dévalorisation du peuple ignorant (« le peuple s'efforce le plus de sçavoir ce qu'il sçait le moins »). Une fois le spectacle de la décapitation achevé, la prolifération de la parole continue, jusqu'à ce que le narrateur charge un personnage en particulier de la narration de la vie de la sainte.

---

[46] GRENAILLE, François de, *Sainte Barbe*, dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona*, Paris, G. Clousier, 1646, p. 309-333. Ce texte figure dans les annexes, voir *infra*, p. 571-576.
[47] *Ibid.*, p. 312-313.
[48] *Ibid.*, p. 323.

> On raisonne diversement sur l'action de Dioscore, les uns blasment sa severité passée & les autres sa rigueur presente, cependant il croit avoir merité par ce parricide, une louange souveraine. Ceux qui sont abandonnez au vice cherchent leur gloire dans leur oprobre. Il s'en retournoit vers Nicomedie ayant le visage & les mains rouges de son sang, lors qu'il se presente en chemin un homme de bonne façon, qui déploroit son malheur, & qui ouvroit enfin sa bouche aux plaintes, la leur ayant longtemps fermée. Et comme la douleur luy donna un intervalle pour parler, il fit cette harangue au peuple qui s'assemble autour de luy, comme c'est la coustume d'une populace ignorante de passer volontiers d'un spectacle à l'autre[49].

Ce personnage – « un homme de bonne façon » dont on apprendra qu'il est le mari de la nourrice de Barbe à qui il a enseigné la foi chrétienne – est ainsi à l'image du narrateur, empathique, mais discret et prudent. Pourquoi ce dédoublement de l'instance de narration, dédoublement d'autant plus ostensible qu'il est souligné typographiquement (le discours de « l'homme de bonne façon » étant en italique[50]) ? Le discours du mari de la nourrice doit être considéré comme celui d'un témoin et, à ce titre, il donne du crédit au récit hagiographique. Ce récit est encadré par un premier récit (le cadre du tableau…) où prime en revanche fiction et pathos. Au terme de la harangue du mari de la nourrice, le narrateur premier rapporte le châtiment du père de Barbe :

> Ce grand homme avoit à peine finy ce discours lors que le Ciel changeant sa serenité en indignation, on entendit un coup effroiable de tonnerre qui fit passage au carreau qui tomba, & épouventa d'un seul coup toute Nicomedie. On s'estonnoit d'autant plus de cét accident, qu'il estoit bien extraordinaire de voir en hyver ces menaces prodigieuses de l'esté. Les Gentils se mettoient à raisonner à leur mode sur ce fatal evenement, lors qu'on aprit que la foudre avoit écrasé Dioscore, come si Dieu méme eut voulu venger de sa main celuy qui avoit levé la sienne contre l'épouse de son fils[51].

---

[49] *Ibid.*, p. 317-318.
[50] Il faut noter que ce partage typographique est absent de la source italienne dont le texte de Grenaille se donne comme une traduction.
[51] GRENAILLE, *op. cit.*, p. 331-332.

A nouveau, devant le sens qui menace de se dérober la parole se multiplie (« Les Gentils se mettoient à raisonner à leur mode »). Le narrateur reste prudent ; malgré l'évidence du signe céleste, il choisit la modalisation pour esquisser une explication (« come si Dieu méme eut voulu venger »). Le narrateur adopte toutefois une posture plus affirmative à la fin du récit : « C'est ainsi que Dieu persecute les bourreaux de ses saincts […]. Il ne semble tolerer leur malice que pour la punir avec plus de severité »[52].

La forme narrative du tableau permet un partage des points de vue, et offre à l'auteur un procédé littéraire ingénieux pour rendre compte de la complexité du régime de croyance qui prévaut devant la sainteté au XVIIe siècle. La parole vraie et orthodoxe (la relation hagiographique fidèle à la tradition) est réservée au cœur du dispositif et soulignée comme telle, tandis que la narration-cadre se présente comme un espace de liberté créatrice et d'incertitude. Aussi le point de vue du narrateur de l'histoire-cadre est-il moins assuré que celui de l'histoire intérieure. Par ailleurs, ce dispositif permet une plus grande identification du lecteur : le précepteur de la défunte Barbe s'adresse en effet directement au peuple, multipliant les deuxièmes personnes : par ce truchement, c'est l'auteur qui, à l'instar du prédicateur en chair haranguant l'assemblée des fidèles, s'adresse directement au lecteur.

iv. Le verbe vacillant

L'auteur-prédicateur multiplie de fait ses interventions dans les textes narratifs, commente l'enchaînement des actions de l'intrigue et les réactions des personnages, précise des points susceptibles d'être mésinterprétés par le lecteur, dispense, en un mot, un enseignement religieux et moral, là où il pense

[52] Du point de vue de la posture d'énonciation, Grenaille se distingue d'un auteur comme Yvernaud. Tandis que le premier ne s'exprime que sur le mode de l'hypothèse, le second orchestre une véritable mise en scène de la performativité des signes divins : dans *Le Martyre de sainte Valérie* (Limoges, Chapoulaud, 1669), les persécuteurs des chrétiens sont punis par Dieu (ils meurent successivement de noyade, de froid et de l'effet de la foudre), et l'auteur aménage au dénouement une scène de résurrection collective qui voit les persécuteurs revenir miraculeusement à la vie pour proclamer la gloire de Dieu et de ses saints.

que l'exemple seul ne suffit pas. Sa parole est assurée. Mais que faire toutefois lorsqu'une hésitation même infime traverse le texte ? Devant ce vacillement, il arrive que l'auteur délègue son autorité à une autorité supérieure : par exemple celle du médecin. S'agissant de la source miraculeuse qui a jailli à l'endroit du martyre de sainte Reine, l'auteur de *La Fille héroïque* prend acte du scepticisme de certains, mais convoque pour sa défense des cautions savantes :

> *Je n'ignore pas* qu'il y en a qui ont osé soutenir, que cette eau étant minérale, il fallait attribuer à quelque qualité occulte toutes les merveilles qu'elle a fait, et non pas recourir à une vertu particulière et surnaturelle que la S. Reine lui ait imprimé. *Je sais aussi* que les savants Médecins du siècle, qui ont demeuré beaucoup de temps dans ce lieu, sont d'un autre sentiment, car *ils avouent qu'il y a quelque chose d'extraordinaire, et qui surpasse l'effort de la Nature*, c'est pourquoi *il faut croire certainement* que les guérisons qu'elle opère, sont tout à fait miraculeuses[53].

Ce n'est qu'appuyé par le « sentiment » des « savants Médecins du siècle » que l'auteur se sent légitimé à énoncer ce qu' « il faut croire certainement ».

Alors que la polyphonie au théâtre rend difficile l'identification d'une posture auctoriale, un exemple similaire mérite d'être relevé, car il arrive également que le médecin prenne en charge la garantie du sens religieux sur scène. Dans la *Clotilde* de Prevost[54], la reine fait face à un accouchement prématuré qui met sa vie et celle de son enfant en danger ; tous deux s'en sortent indemnes grâce aux prières d'intercession de saint Léonard et, devant l'incrédulité générale, c'est le médecin présent lors de la naissance du royal héritier qui assume et proclame la dimension miraculeuse de l'événement :

> Le Me. *Vous estes incredule, elle vit dieu mercy*
> *Et est saine.* Sig. *Et son fruict ?* Le M. *se porte bien aussi*
> Sig. *A son huictiesme mois ?* Le M. *C'est chose veritable*
> Sig. *O estrange merveille ! ô cas espouventable !*

---

[53] MEAT, *La Fille héroïque, ou sainte Reine martyre*, Paris, T. Blaise, 1644, p. 134-135.
[54] PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614. Nous reproduisons des extraits de la pièce en annexe, p.544-547.

Le Me. *C'est contre la doctrine, & c'est ce qui me rend*
En le jugeant si sain le miracle ainsi grand[55].

Malgré les assertions de ce porte-parole de l'Eglise post-tridentine, à la fois scientifiques et dogmatiques (plus loin le médecin assure que « La priere des Saincts a beaucoup d'efficace »), le savant peine toutefois à convaincre l'assistance. On lui demande alors de prendre en charge la narration détaillée des événements (« Sig. *Faictes moy le discours comment est advenu / Un miracle si grand par un Moyne inconnu.* »). Si le caractère extraordinaire du miracle et le pouvoir de l'intercession des saints sont garantis, c'est au prix d'une relégation de l'autorité de la parole de l'auteur-prédicateur à la faveur de celle du médecin, promu au rang de gardien des vérités de la doctrine post-tridentine ; son appartenance à un autre corps que celui de l'Eglise manifeste l'insuffisance des représentants de celle-ci – fussent-ils hommes d'église ou saints – à partager l'évidence de la vérité divine[56].

Par ailleurs, certains auteurs sont conscients de procéder d'une certaine manière à une usurpation de la parole consacrée, indice d'une tension entre l'espace du sacré et la constellation culturelle qui est en train de se former pour donner naissance à la littérature au sens moderne du terme. Cette tension est perceptible dans la dédicace d'une pièce hagiographique, *Le Fils exilé ou le martire de Sainct Clair* (1647) écrite par Pierre Mouffle, « Conseiller du Roy, Lieutenant Particulier de Magny, & Bailly de Sainct Clair »[57]. La dédicace de la pièce est rédigée en vers à l'intention de l'archevêque de Rouen. L'auteur rend hommage à la hiérarchie institutionnelle qui autorise seule la parole du prêtre à commenter les mystères de la foi. Partant, la gêne qui sous-tend la

[55] *Ibid.*, V, 1, p. 63v.
[56] La transmission de l'autorité du religieux au médecin s'inscrit dans un mouvement similaire à la prise en charge, à la même époque, des cas de possession par les autorités juridiques et médicales. Voir notamment Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard / Julliard, 1980.
[57] MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé ou le martyre de sainct Clair tragi-comédie chrétienne*, Paris, Charles Chenault, 1647.

dédicace suggère que l'auteur craint de procéder à une usurpation répréhensible de la parole consacrée :

Ne blâmez mon outre-cuidance,
De ce que remply d'ignorance
Je me mesle de tels desseins ;
Et qu'il n'apartient qu'au Levite
De parler de la Loy écrite,
Et à vous de loüer ses Saints.

Il est vray que c'est aux Prophetes
De traitter des choses Celestes,
Et à vous, qui tenez le lieu :
Que ce ne fut jamais la mode
A ceux qui aprennent le Code
De parler des Enfans de Dieu[58].

La « mode » a en effet changé : indépendamment de son lien avec le corps de l'Eglise, tout écrivain peut désormais s'autoriser à « parler des Enfans de Dieu ». Mouffle adopte une posture humble et révérencieuse lorsqu'il s'adresse à l'archevêque de Rouen ; sa parole est beaucoup plus assurée dans une épigramme adressée au curé de Gisors, auteur d'une vie de saint Clair à laquelle le dramaturge est redevable :

Je prens ton Livre pour mon guide,
Comme pour faire l'Eneïde
Virgile d'Homere avoit pris ;
Si l'un n'eust point fait d'Odissée,
L'autre n'eust point parlé d'Enée,
Ny de la Deesse Cypris.

Aussi permets que je te die,
Que jamais cette Comedie
N'eust osé voir le jour, ny l'air,
Si tes écrits pleins de sçience
N'avoient tiré de l'oubliance
Les merites du Grand Sainct Clair[59].

L'identité auctoriale esquissée à travers ce poème de circonstance est cependant moins différente qu'il n'y paraît de celle que l'on pouvait tracer à la

[58] *Ibid.*, p. 3-4.
[59] *Ibid.*, p. 8.

suite de l'ode adressée à l'archevêque de Rouen. L'auteur mobilise ses compétences de façon à les mettre en valeur de manière optimale tout en respectant le rang de ses interlocuteurs. Les genres poétiques de l'ode et de l'épigramme reflètent une première distinction hiérarchique entre l'archevêque et le curé, relayée par l'usage du vouvoiement et du tutoiement. Or tandis que l'ode comporte un grand nombre de références bibliques, gages de l'orthodoxie d'un simple laïc qui se mêle d'écriture religieuse, l'épigramme en revanche insiste sur les qualités littéraires de l'auteur. Sous couvert d'adresser un éloge au curé en comparant son livre à *L'Illiade*, Mouffle procède à la consécration symbolique de son propre texte assimilé à l'*Enéide*, et de sa personne qui cherche à se positionner dans le sillage d'Homère et de Virgile. L'exemple de Pierre Mouffle illustre la position instable d'un auteur conscient de produire une œuvre qui s'émancipe des lieux de savoirs qui lui sont traditionnellement assignés. La mise en scène de la figure du saint, au sein de supports scripturaires non traditionnels, suppose une prise de position, explicite ou implicite, par rapport au discours qui fait autorité.

L'hagiographie critique se situe en effet au XVIIe siècle du côté de l'orthodoxie, du discours dominant. Pour affermir la portée de ce discours, l'Eglise post-tridentine s'est efforcée de l'adapter aux normes nouvelles d'une rationalité naissante, en soumettant l'immense corpus de légendes hagiographiques à la critique historique. Mais l'acceptation même d'une remise en question porte en soi l'aveu d'une incertitude, d'un vacillement de l'autorité. Les auteurs qui se mêlent désormais d'écriture hagiographique ne peuvent plus ignorer les critiques qui leur sont adressées. Une différence de posture rhétorique apparaît entre les productions hagiographiques orthodoxes et celles de notre corpus. Les textes liminaires des premières affichent une grande certitude dans l'expression des dogmes. Le culte des saints est une évidence : « Les preuves ne sont pas necessaires pour persuader aux Fideles que la lecture de la Vie des Saincts ne soit d'un tres-grand fruit pour la perfection des ames ;

& pour les encourager plus efficacement à la practique de la vertu »[60]. Les seuls reproches acceptés sont ceux qui portent sur la rigueur de la nouvelle méthodologie hagiographique dans l'analyse des sources. Le traducteur du *Martyrologe romain* de 1620 certifie la rigueur de son travail scientifique, mais appelle néanmoins tous les lecteurs à contribuer par leur savoir à l'épuration du culte des saints et partant, à la gloire de Dieu :

> J'ay employé six ans durant plusieurs heures à veoir, reveoir, & corriger ceste version, je l'ay faicte lire en des doctes Compagnies, je l'ay conferée avec deux autres faictes par deux ou trois sçavants personnages, & choisy ce qui me sembloit le meilleur. Je ne veux pourtant asseurer qu'il n'y aye bien encor à redire. Quiconque y remarquera quelque faute, & la signifiera à l'Imprimeur pour luy servir à la seconde edition aura part au merite, & m'obligera de prier Dieu pour luy, aussi affectueusement que je supplie chaque Lecteur le faire pour moy pauvre pecheur.[61]

Ces auteurs, souvent anonymes, admettent la faillibilité humaine dans l'exactitude de la transmission de l'histoire des saints, mais non pas la remise en cause de la vérité intrinsèque de celles-ci. Les textes liminaires des œuvres de notre corpus en revanche se montrent plus sensibles à une réception potentiellement difficile. L'hybridité textuelle, et la conscience d'investir un champ culturel réservé essentiellement aux auteurs de fables, expliquent en partie cette posture délicate, et le thème de la défense de ces œuvres est récurrent dans les textes liminaires. Cette inquiétude, qui traverse le siècle, témoigne en premier lieu du préjugé selon lequel les lecteurs mondains sont réticents à la lecture d'œuvres imprégnées de dévotion. Ce préjugé est d'ailleurs ce qui légitime et amorce l'entreprise romanesque de l'évêque de Belley. Revendiquant le recours à des artifices littéraires profanes, il n'aura de cesse d'anticiper les réactions de son public. On notera que la réception

---

[60] Des fruits de la lecture des Vies des Saincts, dans RIBADENEIRA, *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Sébastien Huré, 1649, n.p.
[61] Avertissement au Devot et Catholique Lecteur, dans *Le Martyrologe romain, pour tous les jours de l'année, suyvant la Reformation du Kalendrier*, Lyon, Pierre Rigaud, 1620, n.p.

d'*Agathonphile*, son seul « roman hagiographique » est celui qui lui cause le plus d'inquiétudes :

> Je ne scay d'où me vient cela, mais il faut que je te confesse ingenuëment, que depuis le temps que je me mesle d'escrire, & de tant de pieces que le public a de moy, je n'ay encores redouté la calomnie, ce dragon roux qui dévore qui devore le part des esprit, comme je fay pour cette Histoire ; Dieu me face mauvais devin, mais je prevoy que plusieurs la jugeront, & qui pis est la blasonneront, qui n'en auront jamais veu la couverture, sur le rapport de tel qui n'en sçaura, peut-estre, autre chose qu'un ouy-dire ; & qui me blasmera comme ayant escrit des choses amatoires mal à propos[62].

Deux problèmes se posent. D'une part, l'appartenance des saints à un discours orthodoxe, sur lequel l'Eglise post-tridentine a accru son contrôle, rend toute manipulation de la matière hagiographique particulièrement délicate. D'autre part tout auteur s'adressant de manière privilégiée à un public mondain, habitué aux lectures chevaleresques et galantes, voire à des écrits plus subversifs encore, est forcé de s'interroger sur l'opportunité du saint en tant que modèle littéraire et sur les possibilités d'identification qu'il offre au public. Les auteurs de notre corpus se montrent particulièrement réceptifs aux reproches éventuels que l'on pourrait adresser au culte des saints. Dès lors que l'auteur feint de s'abstraire d'une posture prescriptive et dogmatique au bénéfice d'une stratégie de séduction, la distance entre une figure hagiographique et les attentes du lecteur ne peut que le mettre dans l'embarras.

Cette gêne se traduit à l'occasion par des adresses fictives, que l'on trouve souvent dans les poèmes de circonstance qui accompagnent les textes, à des lecteurs potentiellement hostiles. Ceux-ci sont priés de se taire ou de passer leur chemin, comme le suggèrent un petit poème liminaire « Au zèle détracteur de cette tragédie »[63] ou un avertissement tel que celui qui ouvre la *Sainte Catherine* de Puget de la Serre, « Aux Esprits Forts »[64]. Ces petits textes

---

[62] CAMUS, *Eloge des Histoires devotes*, *op. cit.*, p. 907.
[63] SORET, Nicolas, *La Céciliade*, Paris, Pierre Rezé, 1606, n.p.
[64] LA SERRE, Jean Puget de, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, n.p.

mettent souvent en scène un dialogue de sourd, entre le fantôme d'un accusateur et un avocat qui ne prend pas la peine de considérer les arguments de la partie adverse. Il est un cas pourtant où se noue l'ébauche d'un débat fictif entre le défenseur d'une tragédie hagiographique et « les libertins » susceptibles de s'en gausser. D'où l'intérêt du poème suivant, situé à l'orée d'une tragédie hagiographique, et qui fait écho aux querelles pouvant opposer défenseurs et détracteurs du culte des saints :

CONTRE LES LIBERTINS. STANCES

Libertins dont l'esprit enflé de vanité
Combat nos plus saintes maximes,
Sans te donner le temps d'en voir la verité
Par des sentimens legitimes.
Voicy de deux Martyrs l'invincible vertu,
Ton esprit s'y pourra pleinement satisfaire,
Et par l'esclat brillant d'une forte lumiere,
Se peut mettre à leurs pieds saintement abbatu ;

Tu pretens que nos vœux ne sont fondés qu'en l'air
Que ce qu'on dit de l'autre monde,
Se dissipe aussi-tost que l'on voit un éclair
Sur les raisons où tu te fonde.
Arreste icy tes pas : & voy de nos grands Saints
Dans la lyce du Ciel l'infatigable course,
Delà tu passeras à la premiere source,
Qui peut de tes desirs arrester les desseins.

Croy-tu que nos Martyrs combattoient pour l'erreur,
Et qu'un bonheur imaginaire
Leur faisoit ressentir les pointes du malheur
Dans la suitte de leur carriere.
Mais qui les as portez à quitter tous leurs biens ?
A renoncer aux droits d'une illustre naissance,
Pour suivre d'un bonheur une faible apparence
Qui composoit le sort de nos premiers Chrétiens.

Deux lustres accomplis dans la peine de l'amour
N'ont pû courber leurs palmes,
La fureur de l'Enfer survenant à son tour
A veu leurs esprits calmes.
Il faut donc que d'un Dieu, la force & le secours
Ait soûtenu nos saints dans le champ de la gloire,
Ainsi qu'establissant de ses Saints la victoire,
Il pûst à nôtre Loy donner un heureux cours.

Deux Siecles expirez on deterra leurs corps,
Ou les trouva sans pourriture,
On tira du tombeau ces precieux thresors
Comme vainqueurs de la Nature.
Milan fût estonné du Miracle fameux,
A cela ton esprit sera-t-il insensible ?
Apprend dans cet Autheur ton jugement terrible,
Si tu veux condamner injustement nos vœux[65].

L'auteur, qui signe A. Poullin, essaie de prendre en compte les arguments de l'opposition : la raison ne permet pas de prouver l'existence de « l'autre monde », l'espérance des chrétiens est par conséquent « un bonheur imaginaire » et les « vœux » adressés aux saints une manifestation de superstition et d'idolâtrie. L'auteur accepte d'adopter en partie une posture initiale sceptique, similaire à celle de son interlocuteur, dans l'intention de le guider avec lui à la seule déduction raisonnable, l'existence de Dieu. L'affirmation de la divinité se fonde sur l'intuition et la déduction : son argumentation relève davantage de la théologie négative que d'une affirmation des qualités divines fondées sur les Ecritures. L'exemple des vertus héroïques des saints doit produire une impression suffisamment grande sur l'esprit du détracteur afin de le convaincre que seule la transcendance explique leur action.

A l'instar de cette brève fiction de réception polémique, l'attention portée aux réactions des lecteurs est récurrente dans les paratextes qui accompagnent les textes hagiographiques, attention liée à une appréhension. L'auteur imagine souvent un lecteur peu disposé à entendre parler de religion : le public mondain de la littérature hagiographique est à conquérir. On trouve un exemple peu subtil de fictionnalisation d'un lectorat hétérogène au terme de *La Fille héroïque* qui rapporte la vie de sainte Reine d'Alize :

> Icy donc Vieillars, qui pouvez aussi entendre parler de la mort sans trembler […]. Icy Jeunes, qui vous laissez charmer aux attraits de la volupté […]. Icy petits Impatiens, qui pestez contre le Ciel quand il

[65] Dans CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670, n.p.

> ne favorise pas vos desseins […]. Icy Ambitieux, qui nourrissez un million de desirs dans vos Ames […]. Icy infames Avares, qui employez tout vos soins pour amasser des trésors […]. Icy beau Sexe de nostre Nature […]. C'est à vous particulièrement à qui je m'adresse, parce que c'est l'imitation d'une Sainte que je vous propose […]. Icy donc Filles qui abusez des graces dont le Ciel vous favorise [...]. Icy petites Indevotes, qui n'aymez rien moins que la piété et qui au lieu de lire des livres de dévotion, tenez tousjours entre vos mains des Romans, ou bien des Comédies. Sachez que vous ne devez avoir d'autre entretien que la lecture de la vie des Saints, si vous estes desireuses de votre salut. C'est dans ce devot exercice que sainte Reine conçut le premier desir de souffrir le Martyre, et c'est de la mesme façon que vous deviendrez Saintes […]. . Icy petites affetées qui ne respirez que les divertissemens [...]. Icy petites delicates, qui vous nourissez entre le coton et la soye [...]. Icy humeurs imperieuses, qui voulez qu'on observe autant de ceremonies aupres de vous que si vous estiez des divinitez sensibles […][66].

L'on peut douter de l'efficace d'un discours à ce point prescriptif et moralisateur, qui ne prend pas en compte les attentes du lectorat, et se contente de stigmatiser ses vices supposés. A l'opposé d'une pareille pratique, Jean-Pierre Camus porte une attention particulière aux réactions potentielles de ses lecteurs. Il s'efforce d'adapter la narration à un large public susceptible de s'adonner tantôt à « une premiere lecture precipitee », tantôt « à une autre plus lente et plus posee »[67].

Le paradoxe qui sous-tend l'entreprise de la littérature hagiographique mondaine – relever de la vérité (religieuse) et du mensonge (littéraire) tout à la fois – entraîne la prolifération des stratégies de contrôle de la foi, lesquelles, en retour, appellent une amplification littéraire du sujet religieux. De ce point de vue, on peut considérer la figure du saint, médiatrice entre le ciel et le monde, comme étant emblématique de l'ensemble de la littérature de dévotion : toute œuvre hagiographique destinée à un public mondain peut en effet se lire comme un texte au second degré dans la mesure où la parole du saint, dans le texte, fait écho à la parole inspirée du prédicateur, et où sa réception est sublimée, idéalisée. La parole du saint apparaît ainsi comme une

[66] MEAT, *La Fille héroïque, ou sainte Reine martyre*, Paris, T. Blaise, 1644, p. 149-169.
[67] CAMUS, *Eloge des Histoires devotes*, *op. cit.*, p. 907.

projection de celle de l'homme d'église, et la réception de cette parole comme idéalisation de l'efficacité de la parole prédicative. Nous avons vu combien cette parole est labile : devant la perte potentielle de l'efficace du verbe, l'auteur se voit contraint d'intervenir, dans une ultime tentative pour préserver le sens religieux du texte et s'assurer de sa finalité édifiante. Or les textes de notre corpus œuvrent moins pour la célébration de la mémoire du saint, que pour s'assurer un succès immédiat auprès d'un lectorat réputé sinon hostile, du moins indifférent. Le caractère hybride de ces textes interroge donc au premier chef la position de l'auteur : simple laïc, il doit se justifier devant les instances ecclésiastiques pour légitimer la représentation d'un sujet tel que la vie d'un saint ; homme d'église et désireux de garantir le message édifiant par toutes sortes d'interventions, l'auteur se retrouve dans un rapport de concurrence imprévu avec Dieu. Dans les deux cas, les intentions édifiantes de l'auteur se trouvent contrebalancées par un soupçon d'usurpation de l'autorité.

v. Les louvoiements de Perrault

Cette hybridité constitutive des textes de notre corpus peut également se manifester par un partage entre les valeurs véhiculées dans le péritexte et celles de l'œuvre elle-même. Le cas de *Saint Paulin de Nole* de Perrault[68] constitue en ce sens un exemple intéressant : l'auteur adapte un sujet

[68] PERRAULT, Charles, *Saint Paulin, évêque de Nole*, Paris J.-B. Coignard, 1686. Il existe une édition anastatique du poème perraldien par Raffaele Iorio, Naples, Loffredo, 1990, qui n'est cependant disponible ni en Suisse, ni en France. D'après un compte-rendu de cette édition, la rédaction du poème serait antérieure de dix ans à sa publication. Après vérification du manuscrit au Département des manuscrits occidentaux de la BnF [cote : Français 25459], cette supposition nous semble peu probable : la date de 1675 est en effet inscrite sur la tranche du livre, mais la page de titre intérieure indique 1685. Par ailleurs Fabrice Preyat consacre un chapitre entier à *Saint Paulin* dans son récent livre *Le Petit Concile de Bossuet et la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV*, Münster, Lit Verlag, 2007. Le livre n'étant à ce jour disponible ni dans les bibliothèques romandes, ni dans les bibliothèques parisiennes, il ne nous a malheureusement pas été possible de le consulter. Nous développons certains des éléments qui suivent dans un article intitulé « Captivité et liberté dans *Saint Paulin, Evesque de Nole* (1686) de Charles Perrault : lecture d'un épisode hagiographique controversé », à paraître dans les actes du colloque *Espaces de la controverse en France au seuil des Lumières (1680-1715)*, organisé par A. Paschoud et L. Burnand (dir.), Université de Lausanne, 15-16 février 2008.

hagiographique emprunté à la tradition populaire – la captivité du saint qui s'est sacrifié pour sauver le fils d'une veuve –, alors qu'au moment de la publication du poème, tous les instruments sont à sa disposition pour reconnaître le caractère apocryphe du sujet qui, en termes littéraires, devient un sujet apparenté à la fiction. Mais Perrault, dont la modernité demeure tributaire de l'autorité de la parole révélée, continue de défendre l'historicité du sujet dans une longue préface, dédiée au garant par excellence de la tradition catholique, l'évêque de Meaux. Or il ne s'agit précisément pas de vérité révélée, mais d'hagiographie, discipline dans laquelle les méthodes philologiques sont à l'honneur depuis près d'un siècle lorsque Perrault rédige *Saint Paulin*. La ténacité avec laquelle il défend malgré tout l'historicité du sujet traduit par conséquent un malaise, ou tout au moins le pressentiment d'avoir élaboré un texte problématique : une fiction hagiographique. Texte et péritexte se trouvent dès lors dans un rapport de tension, amplifié par les conditions historiques qui entourent la parution du poème perraldien, contemporain de la Révocation de l'Edit de Nantes. La rigueur de la politique religieuse louis-quatorzienne, outre la présence à l'issue du volume d'une *Ode aux nouveaux convertis*, est en effet également susceptible d'expliquer les gages d'orthodoxie donnés par Perrault dans l'épître liminaire. Si le poète déploie tant d'ardeur à défendre la captivité de saint Paulin, c'est que le sujet présente sans doute un intérêt littéraire particulièrement grand : il s'agit pour Perrault de démontrer la possibilité même d'un art chrétien, par opposition à un art inspiré principalement de l'Antiquité, et par conséquent il importe de fonder ce nouvel art sur des assises solides.

La critique n'a, jusqu'à présent, pas prêté attention au caractère controversé de l'épisode mis en scène par Perrault. Certes, Marc Soriano remarque que Perrault dans l'épître de *Saint Paulin* « expose sa pensée sur un mode résolument polémique » ; il souligne cependant presque aussitôt que « l'attaque semble d'abord fortuite, *elle s'accroche au problème, à vrai dire un peu marginal, de la vérité historique*. […] La solution de Perrault, c'est la

fidélité historique. Il l'expose toutefois avec une certaine perfidie »[69]. Marc Soriano ne prolonge pas l'analyse. Or il s'agit moins de perfidie de la part de Perrault que d'un certain malaise : la question de l'historicité de la captivité de saint Paulin met en effet aux prises le penseur moderne et le fidèle chrétien.

S'agissant des méthodes destinées à la recherche de la vérité dans les différents domaines de la connaissance humaine, Perrault distinguera dans *Le Parallèle* les « Arts et [l]es Sciences », disciplines où s'imposent les méthodes d'investigations rationnelles, de la « Théologie et [de] la Jurisprudence », domaines où seule prévaut une autorité supérieure, celle de Dieu et de son représentant sur terre, le Prince[70]. On devine dès lors l'embarras dans lequel le plonge le sujet controversé de la captivité de saint Paulin. Il s'agit d'hagiographie, parent pauvre de la théologie. Faut-il donc s'en remettre à la tradition ? Le respectable Ribadeneira consacre une part importante de la notice de saint Paulin de Nole à l'épisode extraordinaire de sa captivité. Baronius l'admet également, et l'épisode, après tout, n'a-t-il pas été relaté par le grand Saint Grégoire ? Faut-il au contraire s'engager sur les voies des réformateurs de l'hagiographie, essentiellement jésuites, qui à l'instar de Pierre-François Chifflet, ont commencé à pointer du doigt certaines incohérences et difficultés chronologiques? Difficulté d'identifier le roi des Goths sous lequel Paulin se serait constitué prisonnier, impossibilité de dater avec certitude cet épisode, que par ailleurs aucun des illustres correspondants de saint Paulin, tels saint Augustin et saint Jérôme, ne mentionne…

Cette querelle d'hagiographes prend par ailleurs une tournure nouvelle l'année même de la parution du poème de Perrault avec la publication d'une

---

[69] SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1977, p. 298. Nous soulignons.

[70] « Il y a longtemps […] que la raison est la seule monnaie qui ait cours dans le commerce des Arts et des Sciences. L'autorité n'a de force présentement et n'en doit avoir que dans la Théologie et la Jurisprudence. Quand Dieu parle dans les saintes Ecritures, ou par la bouche de son Eglise, il faut baisser la tête et se soumettre ; quand le Prince donne ses lois, il faut obéir et révérer l'autorité dont elles partent comme une portion de celle de Dieu même. Partout ailleurs, la Raison peut agir en souveraine et user de ses droits », Perrault, *Parallèle*, I, 92, cité par Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, op. cit.*, p. 311.

vie de saint Paulin de Nole, attribuée à Le Brun des Marettes[71]. A la vie du saint, relatée de manière linéaire, s'ajoutent un certain nombre d'annexes, parmi lesquelles une « Dissertation sur la captivité de S. Paulin »[72] qui porte le sous-titre suivant : « Sçavoir si S. Paulin s'est vendu pour racheter un captif. En quel temps cette histoire peut être arrivée ». L'auteur précise en effet dans la préface les motivations qui l'ont conduit à séparer cet épisode du corps du récit :

> Comme l'histoire de la Captivité de Saint Paulin est controversée entre les Sçavans, on n'a pas cru la devoir insérer dans sa Vie : on a jugé plus à propos d'en faire une ample Dissertation en particulier, où l'on rapporte tout ce qu'on peut dire de part & d'autre ; & on a mieux aimé en laisser le jugement au Lecteur, que de prendre parti là-dessus[73].

Le Brun des Marettes ne réfute donc pas absolument l'épisode, mais le place sous le signe de l'incertitude, voire de l'improbabilité. Il se comporte en hagiographe moderne : en l'absence de preuve directe ou de témoignage irréfutable, il refuse d'admettre univoquement la vérité de l'épisode sur la seule foi de la tradition. Le récit de cette captivité est fortement modalisé (« Personne ne doute que cette histoire ne reçoive de grandes difficultez »), et il n'hésite pas à remettre en question les propos de Grégoire le Grand (« il faut demeurer d'accord que S. Gregoire s'est trompé dans quelques-unes des circonstances »[74]), celles du cardinal Baronius (« Baronius veut que… »[75]) et du Père Chifflet (« une supposition peu probable »)[76]. Le Brun des Marettes offre ainsi un état de la question, une mise à jour scientifique du débat sur la

---

[71] LE BRUN DES MARETTES, Jean-Baptiste, *La Vie de Saint Paulin de Nole*, Paris, Jean Couterot, 1686. Il s'agit de l'adaptation française d'un ouvrage attribué au même auteur et paru l'année précédente *S. Pontii Meropii Paulini, Nolani episcopi*, Paris, Couterot, 1685.
[72] *Ibid.*, Dissertation sur la captivité de S. Paulin, p. 407-416. La vie latine du saint présente également la captivité de Paulin en annexe.
[73] LE BRUN DES MARETTES, « Préface » de *La Vie de Saint Paulin de Nole*, *op. cit.*, n.p.
[74] LE BRUN DES MARETTES, « Dissertation sur la captivité de saint Paulin », *op. cit.*, p. 410. Grégoire le Grand mentionne l'épisode de la captivité de Paulin dans les *Dialogues*, Livre 3, chapitre 1.
[75] *Ibid.*, p. 413. BARONIUS, Caesar, *Martyrologium romanum*, Antverpiae, Christophori Plantini, 1589, p. 275.
[76] *Ibid.*, à propos du Père Chifflet dans *Paulinus illustratus*, Divione, Chavance, 1662.

vérité historique de la captivité de saint Paulin, laissant en dernier lieu le lecteur libre de se faire sa propre opinion sur le sujet.

Perrault, en l'occurrence, n'est pas aussi moderne. La défense de la vérité de l'épisode occupe plus du tiers de l'épître dédicatoire à Bossuet, soit dix pages entières. L'auteur raisonne essentiellement en chrétien fidèle à la tradition : il se fonde en effet « sur le témoignage des Auteurs qui en ont écrit, ou sur la foy de la Tradition »[77]. Perrault s'en remet donc notamment à Uranius, Baronius et Saint Grégoire, ainsi qu'au *Martyrologe Romain*, car « il semble qu'il n'y ait plus rien à dire après une autorité d'un si grand poids ». Attentif également aux traditions populaires, il ne manque pas d'invoquer comme preuve la fête qui se déroule chaque année à Nole en l'honneur du saint : « Je demande s'il est possible qu'une Feste de cette nature s'establisse & se maintienne pendant plus de mille ans, sur un conte fait à plaisir, & sans nul fondement de vérité ». S'il s'insurge contre « les Critiques, nation qui aime naturellement à n'estre pas du sentiment commun » et qui prétendent « que cette Histoire estoit une fiction toute pure », il ne peut faire l'impasse sur l'absence de référence à cet épisode dans la correspondance de Paulin avec Augustin et Jérôme, ainsi que sur les résultats divergents du P. Chifflet et de Baronius qui placent respectivement la captivité de saint Paulin en 409-410 et en 428-429. Perrault admet « qu'il y a quelque peine à resoudre ces objections » et la solution qu'il propose n'est pas dénuée de sophisme : « Cette diversité d'avis montre à la verité que le temps de cette avanture n'est pas certain, mais elle fait voir aussi qu'on n'est pas en peine de trouver un temps pour la placer ».

A son échelle et toutes proportions gardées, cet épisode se présente comme une caisse de résonance des tensions qui imprègnent l'écriture de l'histoire religieuse à la fin du XVIIe siècle, partagée entre érudition et édification. Il est piquant d'observer en l'occurrence que le poète, apologiste de

---

[77] PERRAULT, Charles, « Epître à Messire Jacques Benigne Bossuet », dans *Saint Paulin, évesque de Nole*, *op. cit.*, n.p.

la modernité de surcroît, se montre plus attaché aux différentes traditions que l'hagiographe. La Tradition au sens premier du terme – la doctrine telle qu'elle a été transmise par les Ecritures et les Pères de l'Eglise – constitue en soi un « espace de dissension »[78], *a fortiori* lorsque les Pères s'expriment à propos de la vie des saints, et non pas directement des points doctrinaux. Les différentes sources hagiographiques, y compris patristiques, font l'objet d'examens attentifs depuis près d'un siècle au moment de la rédaction du *Saint Paulin* de Perrault, qui n'a par conséquent nulle raison de se soumettre sans critique à « la seule foy de la Tradition » sur ce point. Aussi peut-on chercher à comprendre son attitude en s'interrogeant sur les enjeux dissimulés derrière le récit de la vie du saint. L'ambition de Le Brun des Marettes a trait au contenu et non à la forme : il s'agit pour lui de procurer une vie du saint croyable, fondée sur des sources dignes de foi. Il n'a nulle prétention littéraire ; il donne la vie de saint Paulin « sans fard », précisant que « l'éloquence n'a point travaillé pour le revetir de couleurs lumineuses »[79]. Dès lors il évoque la captivité du saint telle qu'il la perçoit, fortement entachée du sceau de la suspicion. Pour marquer cette valeur ontologique négative, la mention de l'épisode est détachée du corps du texte – le récit de vie de saint Paulin qui doit faire autorité –, tandis que la discussion sur la captivité du saint est reléguée dans un hors-texte où le lecteur est invité à porter un jugement. Le texte aménage ainsi deux espaces

---

[78] L'expression est empruntée à Henry Phillips qui souligne la dimension herméneutique et linguistique de la controverse en matière de Tradition : « The importance of orthodoxy in relation to Tradition is brought out by the degree to which it is permissible to interpret Tradition. As we have seen, doctrine, in so far as it is unanimously agreed by the Fathers and confirmed by the authority of the Church, is immutable. But this does not mean that new formulas cannot be found in the explanation of that doctrine. Hence in the mind of someone like Bossuet, a unified linguistic space exists where, ultimately, the frontiers of meaning are fixed. But these frontiers can only be fixed negatively in the same way that the frontiers of orthodoxy are fixed by what is heterodox. Rather than knowing what doctrine in its totality means in advance, we know what it cannot mean. But can the frontier between those two concepts be fixed in quite the way that the Church would like? What is certain is that orthodoxy and heterodoxy in Christian doctrine are in the end functions of language, which means that new explanations and novelty are never very far apart. The space in between is precisely the space of dissension », dans PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997, p. 126.

[79] LE BRUN DES MARETTES, « Préface » de la *Vie de Saint Paulin, op. cit.*, n.p.

distincts qui appellent de la part du lecteur deux attitudes divergentes : le premier espace est dévolu à la croyance soumise, le second à l'exercice de la raison. Par le choix de ce sujet, Perrault au contraire nourrit de grandes ambitions littéraires : l'épître à Bossuet s'ouvre sur l'espérance que son « exemple pourroit peut-estre exciter les Maistres de l'Art à consacrer leurs veilles à ces sortes d'ouvrages ». Aux yeux de Perrault, c'est le devenir de l'art chrétien qui est en jeu et il ne peut, bien sûr, s'appuyer sur un épisode qui s'apparenterait à « une fiction toute pure ».

Dans ce cas, pourquoi fonder ses ambitions littéraires sur un épisode historiquement contestable ? L'histoire chrétienne offrait suffisamment de sujets moins controversés. Le poème semble du reste avoir suscité de vives réactions dès les premières lectures, à telle enseigne que Perrault demande à Bossuet d'arbitrer la querelle suscitée au sein de son entourage par son poème. Cherchant la caution de l'illustre prélat, il n'a d'autre choix que de faire montre d'orthodoxie en se soumettant pleinement à la tradition, peut-être plus qu'il ne le souhaiterait lui-même. En effet, après avoir défendu l'historicité de la captivité de saint Paulin, il en tire une conclusion nuancée, toute à la faveur, cette fois, de la licence poétique :

> Ce qu'on peut conclure de cette dissertation, c'est qu'autant que la substance de l'action est veritable & assurée, autant les circonstances en sont douteuses & incertaines, & voilà tout ce qui se peut souhaitter pour le sujet d'un Poëme, où il faut que l'action principale soit estimée vraye, afin qu'elle touche davantage, & où il est bon que les circonstances soient revoquées en doute, *afin que le Poëte ait la liberté d'orner son Ouvrage de tous les incidens agreables, que son genie luy peut fournir,* sans craindre d'estre dementi[80].

Perrault prend soin de distinguer « action » principale et « circonstances » secondaires et partant, fait mine de se conformer à la poétique classique qui distingue à la suite d'Aristote l'action principale et les

[80] PERRAULT, Charles, « Epître à Messire Jacques Benigne Bossuet », dans *Saint Paulin, évesque de Nole*, *op. cit.*, n.p. Nous soulignons.

actions secondaires. Or en l'occurrence, les circonstances douteuses (notamment la date de la captivité de saint Paulin) remettent fortement en question la substance même de l'action. En ce sens, Perrault tire parti de la controverse sur un plan littéraire ; coup de force logique, cette manœuvre finale est doublement avantageuse, qui cautionne et l'historicité de l'épisode hagiographique, et la licence poétique de l'auteur.

L'argumentation perraldienne dans la défense de la captivité de saint Paulin souligne combien la position revendiquée de Perrault en tant que moderne est teintée d'ambiguïté, puisqu'il se dispense d'appliquer les méthodes de la raison à l'hagiographie, méthodes non seulement pratiquées par les Jésuites depuis un demi-siècle au moins, mais également par son contemporain Le Brun des Marettes. La défense de cet épisode indique également qu'il revêtait aux yeux de Perrault un intérêt tout particulier. La captivité de saint Paulin a dû en effet lui apparaître comme un sujet idéal pour répondre à l'appel de Desmarets de Saint-Sorlin, qui exhortait Perrault d'offrir à la France le poème héroïque chrétien que celle-ci attend depuis des décennies. Le thème de la captivité permet plus précisément à Perrault de s'inscrire dans le sillage de La Fontaine et de *La Captivité de saint Malc*[81], tout en détournant l'image de la sainteté offerte par l'auteur des *Contes* licencieux. Celui-ci avait en effet saisi l'opportunité du sujet hagiographique pour dépeindre les conséquences de la tentation charnelle, traçant en creux du poème, pour les condamner, maintes images séductrices de la volupté. Perrault investit le motif de la captivité d'autres valeurs : il place au centre de son poème la question des liens d'affection qui unissent l'enfant à son père, en déclinant la thématique sous de multiples aspects (Dieu et ses fidèles, le fils de la veuve, le fils défunt de Paulin, les enfants participant à un cortège en l'honneur du saint). La captivité de Paulin offre enfin à Perrault l'occasion de représenter un saint homme en conseiller et en chef jardinier du prince,

[81] LA FONTAINE, Jean de, *La Captivité de saint Malc*, dans *Œuvres diverses*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, 1958 [1673], p. 47-61.

occupations susceptibles d'évoquer des tâches similaires à celles que lui-même assumait avant sa disgrâce. Par le dédoublement de la figure du souverain – le prince Trasimond, « éclairé », « amateur des beaux-arts » et Gontaire, le roi tyrannique et ignorant en matière d'esthétique – Perrault pouvait en effet mener une réflexion contrastée sur la figure du bon prince. Il semble ainsi que les motivations *littéraires* de Perrault à adapter la captivité de saint Paulin aient eu raison des critiques éventuelles que le moderne pouvait formuler à l'endroit de l'historicité de cet épisode. Tout se passe comme si l'auteur de *Saint Paulin* s'était accommodé des garanties religieuses légitimant son sujet, sans prendre en compte le fait que ces garanties étaient remises en cause au sein même de la tradition. Au lendemain de la Révocation de l'Edit de Nantes, nul poète n'aurait eu l'audace de fonder le rêve épique sur un épisode ouvertement reconnu comme fictif. Pris entre querelles littéraires (Boileau et Racine attaqueront la faiblesse des vers perraldiens) et controverses confessionnelles, l'art chrétien, tel qu'il s'incarne à travers saint Paulin dans le poème de Perrault, sera cependant resté confiné dans un hors-lieu.

vi. La sainteté sous la plume d'un protestant converti : *Gabinie* de Brueys.

Une autre œuvre hagiographique, qui révèle une posture auctoriale ambivalente, gagne à être lue à la lumière de la rigueur de la politique de Louis XIV à l'encontre des protestants à la fin du XVIIe siècle. Il s'agit d'une tragédie intitulée *Gabinie*, de David-Augustin de Brueys, conforme en apparence aux nombreuses tragédies chrétiennes qui l'ont précédée, par la mise en scène du martyre de Suzanne, jeune Romaine[82].

N'était la qualité de la pièce et sa faveur éditoriale au cours du XVIIIe siècle, le seul parcours de l'auteur suffirait à attirer notre attention sur cette tragédie à martyre singulière, parue pour la première fois à Paris en 1699. Une biographie de l'auteur accompagnant la réédition de ses œuvres théâtrales offre

[82] BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699.

un éclairage tout à fait intéressant sur la production dramaturgique d'un ecclésiastique à la fin du siècle[83]. Né en 1640 à Aix, Brueys est élevé au sein de la confession réformée. Il fait des études de droit, avant d'abandonner le barreau pour la théologie et la littérature. Il se marie, fonde une famille, et commence une carrière de controversiste en défendant la religion protestante dans une réponse à l'*Exposition de la Doctrine de l'Eglise* de Bossuet. Cette offensive donne lieu à un échange entre les deux théologiens qui aboutit à la conversion de Brueys en 1682. Celui-ci s'installe à Paris après le décès de son épouse à la même époque, et rédige des ouvrages apologétiques qui vont jusqu'à lui gagner l'estime du roi « qui avoit jeté les yeux sur lui pour l'instruction des Protestans »[84], comme l'indique son biographe. Tandis qu'il continue son œuvre destinée à défendre la religion catholique, cet ancien protestant reçoit la tonsure en 1685. Or contrairement à l'Aigle de Meaux, ce n'est pas l'intransigeance qui caractérise ses textes de controverse : bien au contraire, son biographe souligne que « Messieurs Bayle, Claude, & Jurieu […] rendirent en même tems justice à sa modération »[85]. Et de citer plus loin les propos de Bayle à propos de Brueys :

> c'est l'ouvrage d'un homme éclairé, & qui s'est même rendu célèbre parmi nous, en défendant notre parti. Outre cela, son Livre est écrit d'une maniére douce, insinuante & délicate : il est accompagné d'un air de désintéressement, qui pourroit d'abord imposer ; c'est un tour d'écrire tout nouveau à ces Messieurs[86]

Autre singularité de ce controversiste modéré, Brueys est également un homme d'Eglise qui s'adonne avec délectation à l'écriture dramatique, dans les deux registres du tragique et du comique. Et c'est un euphémisme de dire qu'à la fin du XVIIe siècle, « on n'attendait pas de la plume d'un Théologien, des

---

[83] Biographie de M. de Brueys, dans *Les Œuvres de théâtre de Monsieur de Brueys*, Paris, Briasson, 1735, t. I, p. VII-XXX.
[84] *Ibid.* p. XI
[85] *Ibid.*, p. XII.
[86] « Préface de M. Bayle, sur les Considération générales, &c. pour répondre à l'Examen des Raisons, &c. par M. de Brueys », cité dans « La Vie de M. de Brueys », *op. cit.*, p. XXVIII.

Actes & des Scenes »[87]. Or Brueys s'était attiré la grâce du roi, non seulement par ses écrits théologiques (il sera crédité en 1700 d'une rente de 500 livres), mais également par ses talents dramaturgiques. Il semble en effet que l'adaptation scénique de la farce de Maître Patelin, intitulée *L'Avocat Patelin*, ait été composée par Brueys pour la Cour à la demande du roi[88].

Le roi constitue également le spectateur idéal, mais inaccessible, de *Gabinie*. Dans l'épître au comte Dayen, après les louanges d'usage à l'égard du destinataire, Brueys évoque avec une pointe de déception l'absence du roi lors des représentations de la pièce, déception d'autant plus grande que Louis XIV avait assisté dans son enfance à la représentation de la tragédie dont s'inspire Brueys, *Suzanne* du jésuite Jourdain : « Quelle gloire pour Gabinie ! Si elle avoit pû aujourd'huy s'attirer encore un tel Spectateur : mais elle est trop modeste, pour oser s'en flater »[89]. Suit un quatrain encomiastique (ou du moins présenté comme tel) :

> *Quand un Roy, malgré mille obstacles,*
> *Est devenu, par ses travaux divers,*
> *Le Spectacle de l'Univers,*
> *Il n'est plus pour luy de Spectacles*[90].

Encore faut-il s'entendre sur la valeur du terme « spectacle », dans un contexte qui présente les exploits guerriers du roi parmi « mille obstacles » et « travaux » (rappelons qu'étymologiquement travail est lié à tourments et tortures). On peut dans cette perspective s'interroger sur les motifs qui ont poussé Brueys à porter sur scène un sujet traditionnellement mis au service de la Contre-Réforme, ainsi que sur la réception de la pièce dans un contexte polémique. Sans invalider la sincérité de la foi catholique du nouveau converti,

---

[87] *Ibid.*, p. XIV.
[88] *Ibid.*, p. XV. Le biographe de Brueys nous apprend que lecture de la pièce fut faite devant le monarque, qui se prononce favorablement envers sa mise en scène : néanmoins, alors que « la représentation en fut décidée », la déclaration de la guerre d'Espagne en repousse l'exécution de six ans.
[89] BRUEYS, « A Monsieur le Comte Dayan », dans *Gabinie*, *op. cit.*, n.p. Le texte est reproduit dans les annexes, voir *infra*, p.539.
[90] *Ibid.*

dont la conversion est intervenue trois ans avant la révocation de l'Edit de Nantes, la modération que tout le monde semble reconnaître à ses écrits apologétiques suggère l'hypothèse selon laquelle Brueys est resté attaché, sinon à la religion protestante, du moins à la défense de ses anciens coreligionnaires. On peut par conséquent supposer que la volonté de Brueys de porter à la scène un sujet hagiographique, et son désir de le faire représenter devant le roi, débordent le seul projet de divertissement mondain. Et de fait, un examen de la composition de cette tragédie, ainsi qu'un texte ultérieur témoignant de sa réception, laissent entendre que cette tragédie est susceptible de s'inscrire dans le projet d'apologétique modérée de Brueys, projet qui n'était sans doute pas du goût du roi.

Concernant la composition de la pièce, l'invention principale de Brueys en regard de la donnée hagiographique en dit long sur les intentions de l'auteur : dans la tradition, Suzanne, digne et intransigeante vierge et martyre, refuse à tout prix le mariage[91]. Certains hagiographes insèrent même une scène à faire dans laquelle la jeune fille fait des remontrances à son père et à son oncle, le pontif Caïus, qui lui suggèrent un instant de ne pas négliger complètement l'offre de Maximin-Galère. Rien de tel chez Brueys : Gabinie (car elle ne s'appelle pas Suzanne, le nom de la tradition étant considéré par l'auteur comme trop vulgaire) se laisse aisément convaincre d'épouser Galerius, pour lequel elle ressent de surcroît une forte inclination. Or si elle accepte cette union, Gabinie n'a nullement l'intention d'abjurer ; au contraire, elle est portée par la volonté de convertir son futur époux, afin qu'il se fasse le défenseur des chrétiens auprès de Dioclétien (III, 5). Le mariage de Gabinie est ainsi entendu comme le sacrifice consenti d'un individu en faveur du bien-être de sa communauté d'origine. S'il ne se convertit pas d'emblée, Galerius tente toutefois de modérer l'ire de l'empereur en lui rappelant combien, malgré leur

[91] La version de Brueys de la légende de Suzanne se démarque en cela de celle de son prédécesseur Jourdain. Outre la version de Jourdain, l'histoire de Suzanne a fait l'objet d'une adaptation à mi-chemin entre la poésie et le théâtre, sous le titre *La Forte romaine*, [Paris, Rocolet, 1656] par un dénommé La Vallée. Il s'agit d'une adaptation mondaine qui s'ouvre sur la scène qui voit Suzanne refuser en s'offusquant le baiser d'un parent un peu trop pressant.

religion déviante, les chrétiens sont des citoyens exemplaires (IV, 3). Dans un mouvement de symétrie inverse, le dernier acte croise le sort de Gabinie avec le destin de la communauté des chrétiens : tandis que Dioclétien précipite la mort de la jeune femme, il ne peut empêcher que la Légion Thébaine se convertisse tout entière à la foi chrétienne, alors qu'elle était chargée de massacrer une assemblée secrète de chrétiens (V, 7).

Gabinie s'offre ainsi à une double lecture. A prendre la pièce au pied de la lettre, ses enjeux sont principalement édifiants et littéraires : elle constituerait dans l'ombre de *Polyeucte* une énième tragédie chrétienne. Or au second degré, si l'on considère que Gabinie par son mariage est une figure de 'nouvelle convertie' qui a consenti à ce sacrifice pour la protection des siens, et que la communauté des chrétiens représente dans la pièce celle des protestants persécutés au lendemain de la révocation de l'Edit de Nantes, force est de constater que la pièce, qui ne remet à aucun moment en question la légitimité de l'exercice du pouvoir par le monarque, aussi inique fût-il, constitue un véritable appel aux compromis et à la tolérance réciproques. Mais l'analyse de la seule composition, bien qu'elle suggère des parallèles intéressants, ne résout nullement l'ambivalence de la pièce, susceptible d'être interprétée dans une perspective favorable à la politique catholique contre-réformée, aussi bien qu'aux intérêts des protestants après la Révocation de l'Edit de Nantes.

L'examen d'un texte ultérieur – un avis au lecteur placé dans une édition pirate de 1700 parue à Amsterdam[92] – apporte des éléments nouveaux, non pas sur les intentions de Brueys, mais sur la lecture et le réemploi qui pouvaient être faits de la pièce. L'auteur anonyme de l'avis (l'éditeur Jacques Desbordes ?) suppose d'emblée qu' « on ne doute point que la plus part de ceux qui ont assisté aux representations qu'on en a faites, n'ayent bien sçu appliquer à qui il appartenoit, certains endroits de cette piece assez forts & assez bien peints », avant d'ajouter que Louis XIV « n'a *jamais voulu* assister à sa representation » et que « la raison en est facile à penetrer ». L'auteur de

[92] Nous reproduisons ce texte dans les annexes, p. 542.

l'avis condamne néanmoins la « lâcheté » de la conversion de Brueys, et en profite au passage pour brocarder Bossuet, « le Prelat le plus habile à farder les superstitions de l'Eglise Romaine ». L'auteur énonce ensuite son interprétation de la pièce qu'il associe pleinement avec l'origine protestante de Brueys :

> *ainsi il n'est pas impossible que cet Autheur n'ayant peu éteindre absolument la Verité dans son Cœur, il ait été comme entrainé malgré luy, à composer une Tragedie dans laquelle sous d'autres Noms, & dans un siecle esloigné, il depeint l'horrible persecution qu'on a faite, & qu'on fait encore actuellement souffrir dans le nôtre aux Protestans de France, qu'il regarde peut estre encore comme ses Freres.*

Il compare ensuite les persécutions de Dioclétien à celles menées en France contre les protestants, « ces pauvres gens, qui ont toujours eu une fidelité inviolable pour leurs Roys, & qui durant les dernieres Guerres Civiles (tandis que les Catholiques tâchoient d'introduire l'Etranger dans le Royaume pour le ruiner) ont exposé leurs biens & leurs vies, pour affermir la Couronne sur la tête d'un Prince, qui est si malheureusement prevenu contre eux, & si animé à leur perte ». L'auteur termine l'avis par la citation d'un prélat catholique, le cardinal d'Ossat, ambassadeur d'Henri IV à Rome, qui condamnait la persécution dont les protestants avaient été l'objet à la fin du XVIe siècle.

On comprend mieux la déception, et peut-être l'irritation de Brueys devant l'absence significative du roi à la représentation de sa pièce. A-t-il été « entrainé malgré lui », comme le suggère l'auteur de l'avis de 1700 à composer une tragédie favorable aux protestants et destinée à être jouée devant le roi ? Bien qu'il s'agisse d'une forme de récupération de la pièce, l'avis au lecteur (dont l'auteur ne témoigne d'aucune connivence avec Brueys), suggère que celui-ci a peut-être joué de la profonde ambivalence du saint, à la fois emblème des valeurs de la Contre-Réforme et incarnation humaine des vertus évangéliques de charité et d'amour du prochain, vertus difficilement compatibles avec une politique de rigueur contre les protestants.

*

Dès lors qu'un auteur s'empare d'un sujet hagiographique pour l'adapter aux règles de la poétique profane et partant, répondre aux attentes d'un public hétérogène, constitué à la fois de doctes et d'amateurs, il modifie les contours de la figure sacrée, telle qu'elle s'incarne dans la tradition. Il doit dès lors multiplier les gages d'orthodoxie (préfaces, interventions auctoriales) pour légitimer les endroits où il fait montre de licence poétique, et maintenir un équilibre, autant que faire se peut, entre les pôles de la vérité et de la fiction. La représentation du saint, dans les textes de notre corpus, se désolidarise ainsi de la célébration de sa mémoire et se distancie du culte qui fonde en partie la légitimité de la figure sacrée. La position auctoriale des écrivains de notre corpus est donc souvent instable, parfois inconfortable, entre l'assurance de l'hagiographe et l'inquiétude d'un poète attentif aux réactions du public. Si dans certains textes de la première moitié du siècle, dans le contexte de la Contre-Réforme, l'on peut assimiler les païens hérétiques aux protestants qui doivent être convertis (Camus nomme l'un des préfets de Dioclétien Calvisian), il arrive que ces valeurs se renversent, et que le chrétien persécuté et appelé à mourir en odeur de sainteté, soit assimilé au protestant après la révocation de l'Edit de Nantes. La représentation littéraire de la sainteté est alors susceptible de servir un plaidoyer en faveur d'une cohabitation confessionnelle harmonieuse. La position instable des auteurs de notre corpus, et certaines ambivalences constitutives de la sainteté, qui exposent le personnage du saint à des lectures plurielles, nous invitent à présent à interroger la réception de ces textes, ou du moins la projection de cette réception.

Chapitre 3.
« LISEZ AUSSI LES HISTOIRES ET VIES DES SAINTS ! »
LE LECTEUR EN QUESTION

Le saint est une figure dont la représentation ne cesse d'interroger les conditions de sa réception. Sa fonction d'intercesseur, reconnue dès les premières communautés chrétiennes et réaffirmée par le Concile de Trente, fait de lui une figure en constante interaction avec les hommes et le divin. Aussi le saint est-il offert aux fidèles comme modèle, et l'exhortation à la lecture des vies de saints fonctionne comme un leitmotiv du discours hagiographique, récurrent dans l'hagiographie traditionnelle comme dans les textes de notre corpus. « Lisez aussi les histoires et Vies des Saints »[1] : François de Sales se fait l'interprète d'un sentiment commun ; il sera en cela suivi tout au long du siècle, et en premier lieu par son ami Camus, qui relaie dans l'espace romanesque les recommandations ecclésiastiques en matière de lecture : « A cela visent les Exhortations des Predicateurs, qui ne commandent rien tant que la lecture des livres de pieté, & principalement les vies de ces Saincts personnages dont l'Eglise nous faict feste »[2]. Si la vie de saint se trouve au sommet de la hiérarchie de la littérature de dévotion, un décalage se manifeste néanmoins entre la recommandation de la lecture des vies de saints, unanimement partagée par les hommes d'église et les auteurs dévots, et les craintes que les auteurs de notre corpus formulent quant à la réception effective de leurs œuvres. Ainsi se lamente Prévost dès les premières lignes de l'épître dédicatoire de sa *Clotilde* : « Monsieur, il me semble que j'oy desja les Critiques censurer ma Clotilde, & reprendre la bassesse de mon style en cest œuvre, & la sterilité du sujet nouveau & inconnu »[3]. Les appréhensions du

[1] SALES, François de, *Introduction à la vie dévote*, E.-M. Lajeunie (éd.), Paris, Seuil, 1962, II, chapitre XVII, p. 98.
[2] CAMUS, Jean-Pierre, Eloges des histoires dévotes, dans *Agathonphile*, Paris, C. Chappelet, 1620, p. 846.
[3] PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 41r. Avant l'échec de *Théodore*, Corneille affichera

dramaturge dépassent la clause de modestie pour confiner à une sincérité angoissée :

> je laisse au lecteur la liberté d'en juger syncerement. Au moins s'il se trouve quelqu'un qui par faute de meilleure occupation veuille perdre du temps à lire cecy : Car on ne void point les livres de telle estoffe en autre saison que quand on est de loisir ; La perte d'un quart d'heure est petite à ceux qui la passeroient bien ailleurs inutilement[4].

Que d'appréhensions pour la publication d'une œuvre consacrée à la vie de sainte Clotilde, reine des Francs, que tout le monde, si l'on en croit les recommandations des hommes d'église, devrait recevoir dans la liesse ! C'est que la réception imaginaire de l'œuvre est déplacée du paisible cénacle des lecteurs présumés dévots au public impitoyable des doctes et des profanes. L'auteur craint en effet la double réaction du « critique » et du « lecteur », le premier susceptible de condamner sa poétique (son « style ») comme non conforme aux canons de l'art, le second de bailler d'ennui avant qu'« un quart d'heure » ne soit passé. Cette projection des destinataires reprend le partage mis en évidence par Hélène Merlin à propos de la querelle du *Cid*, entre d'une part les « républicains des lettres » qui vérifient dans l'imprimé « la conformité de l'œuvre à ses lois de production »[5] et le public, émancipé de la république des belles-lettres, qui communique d'emblée sa satisfaction ou son mépris à l'endroit d'une œuvre sur la base du *plaisir* immédiat et mystérieux procuré par celle-ci. C'est bien ce double jugement, cette double sanction potentielle que l'auteur de *Clotilde* semble redouter. Les craintes exacerbées de Prévost proviennent non seulement de l'attente d'un succès à ses yeux improbable

---

à l'inverse une grande confiance, comme l'indiquent ses propos à la Reine Régente dans l'épître de *Polyeucte* : « je suis assuré de lui plaire […] la dignité de la matière est si haute que l'impuissance de l'artisan ne la peut ravaler », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980, t. I, p. 973. Un auteur comme Yvernaud reprend à la lettre la déclaration cornélienne dans l'épître dédicatoire du *Martyre de saincte Valérie* : « les deffauts de l'Artisan ne peuvent ravaler la dignité de la matière », Yvernaud, *Le Martyre de Saincte Valérie, tragédie*, Limoges, M. Chapoulaud, 1669, p. 4.

[4] *Ibid.*

[5] MERLIN, Hélène, *Littérature et public en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994, p. 178.

auprès des savants et du public, mais aussi d'un sentiment de transgression à l'idée de franchir les limites du discours religieux et de faire entrer la matière sacrée dans un nouvel espace, celui de la littérature, susceptible s'affranchir de la caution religieuse dont se prévaut la matière hagiographique. Si en tant que discours religieux, la légitimité de l'hagiographie est en effet garantie par l'Eglise, dès lors qu'elle se trouve transposée dans le domaine littéraire, elle doit reconquérir ses lettres de noblesse en se conformant aux usages et aux règles de ce nouvel espace de diffusion. Il est significatif que l'auteur parle à propos de la vie d'une sainte du Ve siècle, illustre reine de surcroît, de la « sterilité d'un sujet nouveau & inconnu » ! Stérile, nouveau et inconnu : la vie de saint ne l'est – potentiellement – qu'hors des espaces de sa circulation traditionnelle. Si le dévot qui lit le matin la vie de sainte Clotilde dans *Les Fleurs des vies des saints* et le spectateur qui se rend le soir à la représentation de la pièce de Prévost sont probablement une seule et même personne, on n'attend pas de celle-ci la même réaction face à ces deux types discours. La littérarisation de la matière hagiographique exacerbe donc la tension soulignée par Hélène Merlin entre le jugement des doctes (et en dernière instance celui de l'Académie française, garante de l'ordre dans la république des belles-lettres), et la réception d'un public susceptible à tout moment d'exprimer des opinions particulières, potentiellement subversives. L'assentiment des savants est loin d'être acquis, mais la réaction négative d'un public libre et spontané est encore plus à craindre : le rejet du saint, fût-il le héros d'une représentation littéraire, constitue indirectement une infraction à l'encontre de l'ordre établi et de l'autorité de l'Eglise. C'est pourquoi nombre d'auteurs tentent de minimiser cette crainte en accentuant la clause de modestie et en incriminant les défauts esthétiques de leur texte.

Les éditeurs du *Martyrologe romain*, ou les adaptateurs des *Fleurs des vies des saints*, ou autres recueils hagiographiques n'attendent pas de leur public qu'il approuve ou non le texte : publier des vies de saints pour les offrir en exemple, dans le contexte de la Réforme catholique, *va de soi*, et celui qui

oserait prendre *publiquement* le parti adverse risquerait aussitôt d'être soupçonné d'hérésie protestante ou de libre pensée. Publier au contraire une vie de saint sous forme de tragédie, d'épopée ou même de roman appelle une réaction plus complexe de la part du public, qui peut ne pas porter uniquement sur l'adéquation formelle du texte aux règles d'un genre défini, mais remettre en question la légitimité même du sujet hagiographique. On peut encore une fois étendre les propos d'Hélène Merlin aux textes de notre corpus, lorsqu'elle affirme au sujet des protagonistes de la querelle du *Cid* : « Et sans doute les auteurs ont-ils conscience, mais à un degré qu'il est bien difficile de mesurer, de mener un débat politique dissimulé »[6], si ce n'est que les auteurs, dans l'important péritexte de notre corpus, déplacent le débat sur le plan politico-théologique : admirer *Le Cid*, mais rejeter *Théodore*, c'est accepter un ordre social dans lequel la volonté du moi entre en concurrence non seulement avec l'ordre politique, mais également avec les desseins providentiels.

Comme pour conjurer les effets pervers de cette autonomisation de la matière hagiographique par la littérature, les textes de notre corpus revêtent une forte dimension autoréflexive et métatextuelle, multipliant les occurrences du *topos* de la conversion par la lecture d'une vie de saint, et les projections de réception de l'hagiographie. Or il arrive qu'au lieu de baliser la juste réception de l'hagiographie, cette dimension réflexive ne fasse que mettre un peu plus au jour la liberté du lecteur. Dans la mesure où le discours hagiographique est en premier lieu corrélé à une pratique cultuelle, la réflexion sur les destinataires ne peut être uniquement textuelle ; mais dans la mesure où les textes de notre corpus tendent à gagner une certaine autonomie, ils opèrent un glissement entre une réflexion sur l'attitude du fidèle face au culte des saints vers la posture du lecteur devant un texte qui progressivement se concentre sur lui-même. D'une réflexion sur les manifestations extérieures d'un culte, on passe ainsi progressivement à une interrogation sur les dispositions intérieures de l'individu et sur les effets produits sur lui par un texte qui prend conscience de

[6] *Ibid.*, p. 215.

ses pouvoirs. Ce glissement se marque par une réflexion sur les émotions suscitées par la sainteté, qui oscillent entre admiration et imitation et amènent tour à tour le destinataire à considérer le saint comme une figure d'altérité ou d'identité[7].

i. Admirer ou imiter le saint ? L'autre et le même

Les bénéfices que représente la lecture des vies de saints sont très souvent thématisés dans les textes liminaires de toute hagiographie. Parmi les différents avis qui ouvrent l'édition de 1649 des *Nouvelles Fleurs des vies des saints*, adaptation du célèbre recueil de Ribadeinera, le quatrième s'intitule « *Des fruits de la lecture des Vies des Saints* », et dépeint en toute certitude les effets de cette lecture[8] : le récit de la vie d'un saint manifeste clairement la bonté de Dieu, l'ordre de la Providence, l'efficace de la Rédemption et du sang de Jésus-Christ, la force de la charité et de l'amour christique, pour renvoyer en dernier lieu le lecteur à « l'extréme abus de ceux, qui s'exemptent d'observer la

---

[7] Durant le Haut Moyen-Age, le fidèle s'intéressait essentiellement à la puissance et à la protection du saint : il envisageait avant tout le bénéfice qu'il pouvait tirer de son intercession, sans chercher à suivre ses traces. Au cours du XIIe siècle intervient selon André Vauchez un changement qui voit l'Eglise commencer à promouvoir des modèles de comportement à imiter. L'évolution est toutefois sinueuse : l'admiration est tributaire de l'héroïcité des vertus du saint, mais également des miracles opérés par son intercession, signes ostensibles et surnaturels de la divinité ; d'autre part, pour imiter le saint, celui-ci doit à la fois constituer une figure exemplaire, mais d'autre part la dimension humaine, et par conséquent faillible de sa nature doit être sensible afin de ne pas décourager le fidèle. VAUCHEZ, André, « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Age ? », dans *Les Fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*, Actes du colloque de Rome, 27-29 octobre 1998, Ecole Française de Rome, 1991, p. 161-172.

[8] Bien que les vies de Ribadeneira soient plus proches de celles de la *Légende dorée* que des travaux érudits des jésuites d'Anvers, le recueil multiplie les signes d'orthodoxie, comme en témoigne notamment le titre complet : LES NOUVELLE / FLEURS / DES VIES / DES SAINCTS, / AVEC LES INSTRUCTIONS SUR LES / PRINCIPALES FESTES FESTES DE TOUTE L'ANNEE / Selon l'ordre du Calendrier, & du Martyrologe Romain. / RECUEILLIES CY-DEVANT / Par le R. P. RIBADENEYRA, de la Compagnie de JESUS : Et augmentées de quelques Vies des Saincts de France ; par M. ANDRE DU VAL, Docteur en Theologie, & par d'autres Autheurs. / Nouvellement reveuës & recherchées dans leurs premieres Sources : Et mises en / meilleur Ordre que cy-devant. / Augmententées d'un grand nombre de Vies des Saincts tant anciens que modernes : Et enrichies / en cette seconde Edition de nouvelles Tables en faveur des Predicateurs. / Par le R.P. SIMON MARTIN, Religieux de l'Ordre des Minimes. / A PARIS, / Chez SEBASTIEN HURE, ruë Sainct / Jacques, au Cœur-Bon./ M. DC. XXXXIX. / *Avec Approbation des Docteurs, & Privilege du Roy*.

Loy de Dieu ». Si l'auteur de cet avis dépeint un lecteur idéal, c'est qu'il prêche principalement à des convertis : *Les Nouvelles Fleurs des vies des saints*, « enrichies en cette seconde Edition de nouvelles Tables en faveur des Predicateurs » ne visent certes pas que des hommes d'église, mais un public large, présumé dévot. L'efficace de la lecture est en quelque sorte garantie par la supposition d'une disposition spirituelle favorable du destinataire. Et l'auteur de conclure cet avis en ces termes : « Donc le Lecteur bien avisé, lisant les Vies des SS. pourra recueillir aysément de tems & d'autres semblables fruits »[9].

Si certains textes programment ostensiblement une figure de lecteur idéal, d'autres se montrent plus nuancés. Parfois la fiction du lecteur optimal, particulièrement exigeante, jouxte à l'orée d'un même texte une conception plus conciliante à l'égard de dispositions intérieures, mouvantes et imprévisibles, du lecteur. Ce clivage apparent est alors relayé par un partage générique entre la préface et l'épître dédicatoire. Pour l'auteur d'une *Vie de saints pour tous les jours de l'année*, l'imitation est au centre du rapport à la sainteté, et la publication des vies de saints sert de support privilégié à la transmission de modèles à suivre :

> La foy en nous obligeant d'honorer les Saints, nous porte à connoître leurs vertus pour les *imiter*, tout le culte que nous leur pouvons rendre estant faux selon S. Augustin, si nous ne les *imitons*. Ils nous disent tous avec Saint Paul : *Soyez nos imitateurs comme nous l'avons esté de Jesus-Christ.* Ils ont esté Saints, & nous sommes tous *obligez de l'estre comme eux*[10].

La lecture d'une vie de saint aurait, à en croire l'auteur, la vertu de transformer *de facto* le lecteur en saint. Or la certitude affichée par l'auteur dans la préface de son recueil dissimule des enjeux multiples. Il emploie en

---

[9] Dans une perspective similaire, la traduction lyonnaise du *Martyrologe romain* de 1620 s'adresse « *au devot, & Catholique Lecteur* », dans *Le Martyrologe romain, pour tous les jours de l'année, suyvant la Reformation du Kalendrier*, Lyon, Pierre Rigaud, n.p.

[10] [ROSIMOND], Préface aux *Vies des saints, pour tous les jours de l'année, recueillies des SS. Peres, des Auteurs Ecclesiastiques, de plusieurs Martyrologes, & du Breviaire Romain*, Paris, Guillaume Desprez, 1680, n.p.

effet dans l'épître dédicatoire une rhétorique plus nuancée : s'il rend hommage à la Chancelière d'Aligre en louant l'imitation qu'elle fait des vertus des saints, il précise néanmoins qu'elle les imite non pas dans leurs circonstances précises, mais « dans la préparation du cœur »[11]. La nuance est de taille, qui ouvre la voie à une imitation partielle de la vie des saints, à la hauteur en quelque sorte des dispositions du lecteur.

Cette distinction est d'autant plus intéressante, si l'on considère l'auteur à qui est attribué ce recueil, et qui n'est autre selon Adrien Baillet que le comédien Rosimond, que sa profession obligeait à prendre des précautions, à afficher peut-être un surcroît d'orthodoxie :

> Un comédien de nos jours en a fait imprimer [des vies de saints] avec de bonnes approbations (13), qu'il témoigne avec assez d'ostentation avoir recueillies des saints Peres, des auteurs ecclesiastiques, de plusieurs martyrologes & du breviaire Romain, comme s'il n'eust point fait d'autres lectures toute sa vie. Il est vray que la méfiance lui a fait prendre le masque pour presenter plus hardiment cet ouvrage au public. Si cette prudence lui a réussi pour rendre son present moins suspect, il se peut faire aussi qu'elle l'ait privé d'une partie de sa récompense ; & que si l'Eglise avoit reconnu le sieur de *Rosimond* sous le masque de J. B. *du Mesnil* auteur d'une legende si édifiante, elle auroit pu lui accorder au moins le sacrement des morts, c'est-à-dire, les honneurs publics de la sépulture ecclesiastique qu'elle a coutume de refuser aux comédiens[12].

Dans la même logique que l'anonymat qui dissimule la profession suspecte de l'auteur, le surinvestissement symbolique de l'imitation des saints à travers la lecture de leurs vies relève sans doute d'une volonté de faire montre d'orthodoxie religieuse. On comprend l'importance, pour un comédien publiant à la fin de sa vie un recueil hagiographique, de donner toutes les garanties d'orthodoxie en matière d'imitation, lui qui a passé son existence à contrefaire les passions les plus diverses et les plus violentes. Aussi la préface, qui a ici

---

[11] [ROSIMOND], « Epître à Madame la Chancelière d'Aligre », *op. cit.*, n.p.
[12] BAILLET, Adrien, *Discours sur l'histoire de la vie des saints*, Paris, Louis Roulland, 1701, p. 149. Une note précise l'édition attribuée à Rosimond « A Paris chez Guill. Desprez en 1680. *in quarto* sous le titre de *Vies des Saints pour tous les jours de l'année*. Le Sr Rosimond mourut l'an 1686 ».

valeur de manifeste théorique, accrédite la conception dominante de l'Eglise concernant la nécessaire imitation de la vie des saints. L'épître en revanche, plus nuancée, relève davantage du privé en s'adressant à un individu particulier. L'écart dans la conception de l'imitation, qui oscille entre le prescriptif et le descriptif, relayé par le statut distinct des deux textes liminaires, esquisse la complexité des enjeux liés à la notion d'imitation dans le domaine de l'hagiographie : l'imitation va de soi, mais elle est en même temps à conquérir. Les hommes d'église pour la plupart se rendent compte que l'imitation de la sainteté ne relève pas pour le fidèle de l'évidence, que les qualités surnaturelles de ces hommes et femmes d'élection dépassent les forces du commun des mortels. Il ne suffit pas d'enjoindre le croyant à l'imitation : l'accomplissement d'un changement suscité par la lecture des vies de saints nécessite de la part des auteurs la prise en compte des affects des fidèles, ainsi qu'un travail de sélection et d'adaptation au niveau du choix des modèles et de leur représentation. François de Sales l'avait bien compris.

Dans l'*Introduction à la vie dévote*, l'évêque de Genève invite le fidèle en ces termes à la lecture des vies de saints :

> Lisez aussi les histoires et Vies des Saints, esquelles, comme dans un miroir, vous verrez le portrait de la vie chrétienne; et accommodez leurs actions à votre profit selon votre vacation. *Car bien que beaucoup des actions des saints ne soient pas absolument imitables par ceux qui vivent emmi le monde, si est-ce que toutes peuvent être suivies ou de près ou de loin* : la solitude de saint Paul, premier ermite, est imitée en vos retraites spirituelles et réelles, desquelles nous parlerons et avons parlé ci-dessus; l'extrême pauvreté de saint François, par les pratiques de la pauvreté telles que nous les marquerons, et ainsi des autres[13].

La dimension exemplaire et potentiellement spéculaire de la vie du saint est affirmée pour être aussitôt nuancée : conformément à la spiritualité de la dévotion aisée, il s'agit pour le lecteur d'harmoniser aspiration spirituelle et action dans le monde. La lecture de la vie d'un saint constitue avant tout une

[13] SALES, François de, *op. cit.*, p. 98. Nous soulignons.

invitation à réfléchir à la sienne propre, elle offre au lecteur un miroir idéalisant de son propre cœur.

Aussi François de Sales établit-il une distinction entre les vies potentiellement « imitables » – mais une imitation raisonnée selon les capacités de chacun, « de près ou de loin » – et celles qui forcent uniquement l' « admiration ». Les exemples de l'ermite Paul et de François d'Assise préparent un discours ultérieur sur la pratique de la retraite et de la pauvreté, pierres de touche d'une vie spirituelle et chrétienne accomplie. L'auteur de l'*Introduction à la vie dévote* sélectionne ensuite des vies susceptibles de dispenser des recommandations pratiques :

> Il est vrai qu'il y a certaines histoires qui donnent plus de lumière pour la conduite de notre vie que d'autres, comme la vie de la bienheureuse mère Thérèse, laquelle est admirable pour cela, les vies des premiers Jésuites, celle de saint Charles Borromée, archevêque de Milan, de saint Louis, de saint Bernard, les Chroniques de saint François et autres pareilles[14].

Une seconde série d'exemples hagiographiques est évoquée à titre d'illustrations parfaites du « saint amour de Dieu », exemples destinés à susciter d'avantage l'admiration du fidèle que des velléités d'imitation :

> Il y en a d'autres où il y a plus de sujet d'admiration que d'imitation, comme celle de sainte Marie Egyptienne, de saint Siméon Stylite, des deux saintes Catherine de Sienne et de Gênes, de sainte Angèle et autres telles, lesquelles ne laissent pas néanmoins de donner un grand goût général du saint amour de Dieu[15].

Le partage entre les vies de saints imitables et les vies de saints admirables recoupent en partie la distinction entre vie active, ou vie dévote, et vie contemplative. La vision de François de Sales est scalaire : à travers la pratique de l'oraison et des sacrements, le fidèle peut accéder à la vie contemplative, qui est considérée comme la perfection de la vie dévote. Mais

[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

cette vision n'implique aucunement un mépris de l'action et une survalorisation de la contemplation. Plus loin, l'évêque de Genève explicite son admiration à l'égard de sainte Catherine de Sienne, en présentant les « ravissements et élévations d'esprit » dont jouissaient la sainte comme une « récompense » des tâches les plus modestes qu'elle effectuait de bonne grâce et qu'elle enrichissait d'une véritable dimension spirituelle :

> Quand j'ai vu en la Vie de sainte Catherine de Sienne tant de ravissements et d'élévations d'esprit, tant de paroles de sapience, et même des prédications faites par elle, je n'ai point douté qu'avec cet œil de contemplation elle n'eût ravi le cœur de son Epoux céleste ; mais j'ai également été consolé, quand je l'ai vue en la cuisine de son père tourner humblement la broche, attiser le feu, apprêter la viande, pétrir le pain et faire tous les plus bas offices de la maison avec un courage plein d'amour et de dilection envers son Dieu. Et n'estime pas moins la petite et basse méditation qu'elle faisait parmi les offices vils et abjects, que les extases et ravissement qu'elle eut si souvent, qui ne lui furent peut-être donnés qu'en récompense de cette humilité et abjection. Or sa méditation était telle : elle s'imaginait qu'apprêtant pour son père elle apprêtait pour Notre-Seigneur, comme une sainte Marthe[16].

L'on peut par conséquent supposer que l'exhortation de François de Sales à lire les vies de saints relève du conseil bienveillant et de la prière, plutôt que de l'injonction ou de la prescription, et qu'elle s'accompagne implicitement d'une anthropologie des passions humaines. En effet, la typologie des modèles hagiographiques proposés dessine en filigrane une conception plurielle de l'être humain, apte à reproduire « de près ou de loin » – et entre ces deux pôles on devine une formidable pluralité de silhouettes humaines et de postures morales – les vertus héroïques et les actions extraordinaires des saintes et des saints.

La conversion du lecteur apparaît ainsi comme la visée principale du discours hagiographique. A cette fin, la représentation des différents modèles hagiographiques invoque deux registres émotionnels principaux : l'identification et l'admiration. Ces deux réactions se distinguent dans la

[16] *Ibid.*, p. 223-224.

distance qui s'instaure entre le lecteur et le personnage du saint. Accomplissant des actions extraordinaires et dénué de failles, le saint suscite un sentiment susceptible d'élever l'âme du lecteur, mais il le renvoie par-là même à l'imperfection de sa nature humaine peccable. Doté de vertus héroïques, mais également en proie à des passions humaines telles que l'amour, la colère ou l'orgueil, le saint présente le modèle d'un être humain parvenu à surmonter ses faiblesses pour accéder à la sainteté, mais ces passions portent aussitôt atteinte à la dimension exemplaire du saint. Dans le premier cas, le lecteur adopte une posture passive en observant essentiellement les manifestations du divin à travers les exploits du saint, dans le second il s'intéresse de manière plus active au processus par lequel le saint parvient à transcender sa nature humaine. L'admiration appelle une prise de conscience de la part du lecteur de la distance qui sépare son existence de la perfection qui nimbe celle du saint, de l'irréductible altérité de cette figure sacrée. En revanche, lorsque la figure hagiographique est offerte comme exemple à imiter, le lecteur est appelé réduire cet abîme, en modifiant sa disposition d'esprit et ses gestes quotidiens, de façon à tendre vers les valeurs morales et spirituelles incarnées par le modèle hagiographique. Difficile donc de maintenir le saint à une juste distance entre le ciel et la terre. On comprend mieux la tension qui innerve l'hagiographie entre l'admiration et l'imitation, et l'enjeu pour qui veut représenter une vie de saint est de taille : comment offrir des modèles qui soient à la fois « admirables » et « imitables » ?

Il semble que l'admiration, en rappelant au spectateur ou au lecteur ses propres failles, constitue avant tout un obstacle à l'imitation du saint. Le désir de pouvoir s'identifier au saint, au prix d'une certaine désacralisation de la figure, continue néanmoins d'habiter certains fidèles qui, à l'instar de Perrault, appellent discrètement à un rapprochement entre l'homme et le saint qui passerait non par la peinture de ses perfections, mais par celles de ses faiblesses :

> Je souhaiterais que dans les panégyriques des saints on n'exagérât pas tant leurs vertus et qu'on prît soin de *remarquer leurs faiblesses, pour faire voir qu'ayant été à peu près comme nous par de certains endroits nous pouvons devenir à peu près comme eux dans la pratique des vertus* ; autrement on se contente de les admirer et l'on ne croit pas qu'il nous appartienne de vouloir vivre comme ils ont fait[17]

Perrault oppose les notions d'admiration et d'imitation en les articulant explicitement à la question de la représentation des faiblesses du saint. Or le vœu de Perrault avait déjà été en quelque sorte exaucé par La Fontaine, dont le poème intitulé *La Captivité de saint Malc*[18] offre une peinture de la sainteté tout en clair-obscur. Le poème s'ouvre sur la figure de Malc qui s'est déjà retiré du monde pour consacrer sa vie à Dieu. Il vit dans une thébaïde, en compagnie d'un autre solitaire plus âgé. Apprenant le décès de ses parents, Malc désire retourner dans le monde, afin de gérer la fortune qu'ils laissent, et bien que ses desseins soient tout à fait dévots (il désire fonder un monastère), son compagnon de retraite lui déconseille de se soumettre à nouveau aux tentations du siècle. Malc décide malgré tout de quitter sa retraire. En chemin, il rejoint un convoi de voyageurs, qui fait l'objet d'un assaut par des Sarrasins ; le jeune homme, ainsi qu'une jeune femme qui a été séparée de son mari durant l'attaque, sont capturés par un Arabe qui leur confie le soin de ses troupeaux. Malc subit alors les premiers traits de la tentation : il parle de la jeune femme comme d'« une compagne sainte, il est vrai, mais charmante »[19]. La tentation s'accroît lorsque l'Arabe, pensant s'attacher avec plus de certitude leur fidélité, décide de marier Malc et la jeune femme, bien que celle-ci fût déjà légalement mariée. Sur le point de céder à la tentation charnelle, Malc décide de mettre fin à ses jours. La jeune femme, présentée comme une « sainte héroïne » ne partage pas les faiblesses du héros : elle empêche de justesse le geste mortifère de son compagnon et le rassure : sa vertu et sa foi sont telles qu'elle est

[17] PERRAULT, Charles, *Pensées chrétiennes*, J. Barchilon et C. Velay-Vallantin (éd.), Biblio 17, Paris-Seattle-Tübingen, 1987, n°140, p. 116. Nous soulignons.
[18] LA FONTAINE, Jean de, *La Captivité de saint Malc*, dans *Œuvres diverses*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, 1958, p. 47-61.
[19] *Ibid.*, p. 53.

parvenue à conserver sa chasteté durant son mariage légal ; Malc osera-t-il croire qu'elle succombe à présent ? Elle offre au jeune homme de vivre comme frère et sœur. Après avoir feint de vivre en époux, Malc et la jeune femme parviennent à s'enfuir. Débute alors un épisode rocambolesque : le « saint couple » construit un radeau de fortune pour traverser un fleuve, mais bientôt ils se rendent compte qu'ils sont suivis par leur maître et s'engagent dans une grotte obscure, habitée par une lionne et son petit. L'Arabe les suit jusque-là et bien entendu, il se fait dévorer par la lionne, ainsi que son esclave. Malc et son épouse décident de se séparer pour embrasser chacun une vie solitaire et se consacrer à Dieu.

La Fontaine fait ainsi la part belle à la représentation des faiblesses du saint. Dès les premiers vers, il dépeint un saint qui ne serait ainsi pas insensible à l'attrait de l'argent : « Aux trésors temporels le jeune saint succombe […] Funeste appas de l'or, moteur de nos desseins, / Que ne peux-tu sur nous, si tu plais même aux saints ! »[20] Plus loin, au moment de la capture de Malc, le poète n'hésite pas à laisser planer le doute quant à sa constance, traditionnellement revendiquée comme la vertu principale des saints. En effet, qu'a-t-il fait lorsque son ravisseur musulman lui a enjoint d'adorer ses enfants ? « Si Malc s'en défendit, s'il l'osa, s'il le put,/ S'il en subit la loi sans peine et sans scrupule, / C'est ce qu'en ce récit l'histoire dissimule »[21]. Le choix de la focalisation externe qui laisse le narrateur, et par conséquent le lecteur, dans l'ignorance des mouvements intérieurs du personnage, font planer un doute sur la sincérité de la foi de Malc au moment où elle est mise à l'épreuve. On se trouve à l'opposé de la représentation traditionnelle du saint qui refuse de sacrifier aux idoles, au péril de sa vie, conception que l'on retrouvait encore intacte chez Corneille. Mais la principale faiblesse de Malc se love dans l'attirance qu'il éprouve pour sa compagne. La volupté est omniprésente dans le poème, mais inversée, par exemple dans la description du

[20] LA FONTAINE, *op. cit.*, p. 49.
[21] *Ibid.*, p. 51.

comportement de Malc et de la jeune femme alors qu'ils ne sont pas encore mariés. Au lieu de signaler simplement que chacun choisissait un endroit solitaire pour mener paître son troupeau et s'adonner à la contemplation et à la méditation, le poète décrit tout ce que le couple *n'est pas*, en le comparant aux couples païens qui jouissent de relations voluptueuses. Le poète se contente de marquer la différence de comportement, sans condamner celui des païens :

> *Le saint couple cherchait les lieux les plus sauvages,*
> *S'approchait des rochers, s'éloignait des rivages ;*
> *Lui-même il se fuyait ; et jamais dans ces bois*
> *Les échos n'ont formé des concerts de leurs voix.*
> *Aux jours où l'on faisait des vœux pour l'abondance,*
> *Ils ne paraissaient point aux jeux ni dans la danse :*
> *On ne les voyait point à l'entour des hameaux*
> *Mollement étendus dormir sous les ormeaux.*
> *Les entretiens oisifs et féconds en malices,*
> *Du mercenaire esclave ordinaires délices,*
> *Etaient fuis avec soin de nos nouveaux bergers ;*
> *Ils n'enviaient point l'heur des troupeaux étrangers.*
> *Jamais ombre chez eux ne mit fin aux prières,*
> *Ni la main du sommeil n'abaissa leurs paupières.*
> *La nuit se passait toute en vœux, en oraison*[22].

Les structures syntaxiques de négation sont nombreuses : « n'est […] point, jamais ». Malc et la jeune femme sont constamment présentés comme un couple, un « saint couple », une entité fusionnelle : « Lui-même il se fuyait ». Le vocabulaire de la volupté est omniprésent : « concerts », « abondance », « jeux », « danse », « mollement étendus », « oisifs », « féconds », « malices » et « délices ». Du point de vue des sonorités, les spirantes [s] et [f] augmentent l'impression de volupté en renforçant l'atmosphère langoureuse. Ainsi se dessine en creux du poème, comme en double négatif, l'image d'un couple qui s'adonne aux plaisirs voluptueux d'une saine relation amoureuse. Mais la volupté charnelle au cœur d'un discours hagiographique n'a pas droit de cité. La tension est pourtant telle que cette faiblesse conduira le saint au bord du précipice : « L'imprudent Malc, voulant mettre à couvert son âme, / S'en allait

[22] *Ibid.*, p. 52.

de sa main la livrer au démon / Fureur qui n'était pas indigne de pardon »[23]. Les faiblesses du saint attirent la sympathie du poète : le narrateur se place ici dans une perspective antique et contraire à la morale chrétienne selon laquelle le suicide est préférable à la perte de l'honneur ou de la vertu. Derrière la figure de Malc se dessinent ainsi les silhouettes de Socrate ou de Lucrèce.

Dans le prolongement de l'évocation des faiblesses du saint, on doit situer la dissimulation qu'il pratique un certain temps après son mariage. Là encore, le narrateur semble prendre le parti de la raison et de la tolérance, plus que celui de l'exigence de la morale chrétienne : cela se repère notamment à travers l'usage d'expressions telles que le « mensonge pieux »[24] et surtout, le « mensonge saint »[25] ! Le poème de La Fontaine véhicule une représentation de la sainteté tout à fait remarquable : Malc apparaît comme une figure éminemment humaine, la sainteté comme un long chemin de croix.

Entre la confiance d'un Corneille, ancien élève des jésuites, envers la perfection du saint et les nuances, voire les remises en causes contenues dans *La Captivité de saint Malc*, poème qui aurait été commandé par les Messieurs de Port-Royal, ou encore les notes personnelles de Perrault on devine l'influence de deux sensibilités, de deux anthropologies différentes. Sans doute cette évolution gagnerait-elle à être envisagée à travers les sensibilités jésuites ou augustiniennes des auteurs. Mais la prise en compte des affects du saint a aussi pour corollaire l'acceptation progressive de l'amoralité du support de sa représentation (discours officiel ou littérature en général). Or cette prise de conscience ne va pas de soi : l'on veut croire qu'une lecture pieuse est suivie d'un effet positif. A cette fin, l'hagiographie ne cesse de mettre en scène sa prétendue performativité à travers les exemples de saints illustres convertis par la lecture des vies d'autres saints.

---

[23] *Ibid.*, p. 55.
[24] *Ibid.*, p. 58.
[25] *Ibid.*, p. 61.

ii. Un *topos* séduisant : la conversion par la lecture d'une vie de saint

Les saints ne sont de fait pas uniquement des figures religieuses exemplaires, admirables et/ou imitables, mais encore des incarnations du lecteur idéal, comme le souligne par exemple l'auteur des *Vies de saints pour tous les jours de l'année* qui n'a d'autre aspiration que : « le souhait qu'on fait que ceux qui liront ce Recueil puissent en profiter comme tant de Saints ont fait en lisans les Vies de ceux qui les avoient precedez »[26]. Il ne s'agit donc plus uniquement d'imiter l'itinéraire biographique édifiant du saint, mais également ses dispositions de lecteur ! La conversion suscitée par la lecture des vies de saints constitue ainsi un *topos* de la littérature hagiographique destinée à illustrer son efficacité. La performativité du récit hagiographique ne peut être mise en doute, comme en témoigne la vie de plusieurs grands saints, eux-mêmes convertis suite à la lecture d'autres vies de saints. Le quatrième avis précédant *Les Nouvelles Fleurs des vies des saints* s'ouvre en ce sens sur l'affirmation, sur le mode de la prétérition, de l'efficacité des vies de saints, suivie d'une exemplification par énumération des élus qui ont accédé à la sainteté par la voie de la lecture :

> Les preuves ne sont pas necessaires pour persuader aux Fideles que la lecture de la Vie des Saincts ne soit d'un tres-grand fruit pour la perfection des ames ; & pour les encourager plus efficacement à la practique de la vertu. Les seuls exemplaires que l'on en remmarquera en cét œuvre ; particulierement aux Vies de Sainct Antoine, de S. Augustin, de sainct Anastase Martyr ; de saincte Marie l'Egyptienne, de saincte Reine Martyre, de sainct Honoré d'Arles, & des Sainct Elzear, Ignace de Loyola, Jean Colombin, & de saincte Terese, le feront toucher si sensiblement au doigt, qu'il n'y aura plus lieu d'en douter[27].

Topos des biographies hagiographiques, l'effet édifiant de la lecture des vies de saints est amplement thématisé, offrant au lecteur la projection

---

[26] [ROSIMOND], « Préface », *op. cit.*, n.p.
[27] *Des fruicts de la lecture des vies de Saints*, dans *Les Nouvelles Fleurs des vies de saints*, *op. cit.*, n.p.

idéalisante de son propre processus de lecture. Or les modèles à imiter sont multiples. Augustin aura été sensible aux écrits de S. Paul, non pas aux récits de sa vie. Souvent le modèle premier reste anonyme : les récits indistincts de martyres procurent dès l'enfance à Thérèse d'Avila, à l'instar de Reine, le désir de souffrir le martyre pour Jésus-Christ, etc. Les processus d'appropriation d'un modèle à travers la lecture varient, mais l'on peut distinguer deux catégories. Le saint manifeste dès son enfance des qualités spirituelles singulières qui le prédisposent à la sainteté : dans ce cas, la lecture d'une vie de saint revêt une fonction auxiliaire, confirmant la vocation sainte. C'est le cas de la petite Reine d'Alize :

> A quoi pensez-vous qu'elle s'occupast dans sa jeunesse ? Le plus agreable plaisir dont elle fut tentée était la lecture de la Vie des Saints, ou le recit des souffrances des Martyrs : Cette inclination fit qu'elle avait tousjours en ses mains les livres qui parloient de leurs belles actions, et à mesure qu'elle les lisoit, son cœur concevoit un ardent désir d'endurer toutes sortes de tourmens pour soustenir la foy Catholique[28]

Au moment de ses lectures, la fillette jouissait en effet déjà des lumières de la vraie religion grâce à l'éducation d'une nourrice « bien esloignee de la coustume de ces Nourrices qui occupent la meilleure partie du jour à compter des fables, & des sottises à leurs enfans »[29]. Il n'empêche que l'auteur prend soin d'identifier la lecture des vies de saints au « plaisir » le plus agréable qui soit, avant de présenter les bienfaits progressifs de cette lecture, qui ne dévoile pas ses trésors du premier coup ; elle distille à l'intention du lecteur une grâce continue.

Plus spectaculaire se révèle la lecture des vies de saints dans le second cas, lorsqu'elle bouleverse l'existence d'un individu, chrétien ou non, vivant dans la débauche et dont l'esprit a été souvent au préalable gâté par de nombreuses fictions. Voici comment le Père Bouhours raconte la conversion d'Ignace de Loyola. Jeune homme mondain, Ignace a été contraint de demeurer

---

[28] MEAT, *La Fille héroïque, ou sainte Reine martyre*, Paris, T. Blaise, 1644, p. 17.
[29] *Ibid.*, p. 11.

immobile pendant plusieurs semaines suite à un accident de cheval. Durant sa convalescence, la lecture est son activité privilégiée. A l'instar des jeunes gens de son âge, il dévore d'abord les « Amadis & les autres livres de chevalerie [dont] les plus honnêtes gens faisaient leurs délices ». Un jour « au lieu d'un roman, on apporta à Ignace la Vie de Jesus-Christ & celle des Saints ». Le premier contact avec les vies de saints s'effectue en quelque sorte sous la contrainte. Il est intéressant de noter que la conversion d'Ignace intervient suite à ces lectures, mais de manière graduelle, par imprégnation progressive :

> Il leût ces livres sans autre dessein que de s'amuser, & les leût d'abord sans aucun plaisir ; mais il y prit goust insensiblement, & s'y attacha de telle sorte, qu'il y passoit les journées entières. Le premier effet de sa lecture fut d'admirer dans les Saints l'amour de la solitude & de la croix. Il consideroit avec étonnement parmi les Anachoretes de la Palestine & de l'Egypte, des hommes de qualité couverts de cilices, extenuez de jeusnes, ensevelis tout vivans dans des cabanes & dans des grottes. Il disoit après en luy-mesme, Ces hommes si ennemis de leur chair & si morts aux vanitez de la terre, n'estoient pas d'une autre nature que moy : pourquoi ne ferois-je pas tout ce qu'ils ont fait ? Il lui prenoit envie au mesme temps de les imiter, & il lui sembloit que rien ne passoit ses forces. Il se proposoit de visiter les Saints Lieux, & de s'enfermer dans un hermitage. Mais ces bons mouvemens duroient peu, & il sentoit bientost sa foiblesse[30].

La conversion d'Ignace n'est pourtant pas immédiate : l'ambition mondaine, ainsi que l'amour qu'il portait à une jeune femme de la Cour de Castille demeurent encore un temps ses principales préoccupations. Mais ce premier contact avec l'hagiographie est éloquent : à l'admiration et à l'étonnement succède une interrogation susceptible de bouleverser le jeune homme : ces saints « ne sont pas d'une autre nature que moy », interrogation suivie d'un fugace désir d'imitation. Ignace de Loyola reprend régulièrement les vies des saints, et son désir d'imitation se confirme :

> En attendant que sa jambe se guerist, il releût la Vie de Jesus-Christ & celle des Saints, non pas pour s'amuser, comme il avoit fait

[30] BOUHOURS, *La Vie de Saint Ignace fondateur de la compagnie de Jesus*, Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1680, p. 15-16.

> auparavant, mais pour se former sur ces grands modelles, & pour s'affermir dans ses bonnes résolutions. Il ne se contentoit pas de lire : il méditoit profondement, & écrivoit ce qui le frappoit davantage. On dit mesme que sçachant bien dessiner, il prit plaisir à écrire avec des crayons de diverses couleurs, les actions des Saints les plus signalées, & leurs paroles les plus remarquables, pour les distinguer les unes des autres, & se les imprimer plus avant dans la mémoire[31].

Méditer, écrire, dessiner : la lecture de la vie des saints s'accompagne de rituels multiples qui font appel aux différents sens. Le mode de lecture pratiqué par Ignace exemplifie bien sûr les spécificités pédagogiques que la Compagnie de Jésus mettra en œuvre au sein des collèges ou dans la pratique des *Exercices spirituels* composés par son fondateur. Tel qu'il est décrit par le P. Bouhours, ce mode de lecture ne se contente pas d'affirmer la performativité des vies de saints ; il offre en tous les cas des outils concrets au lecteur désireux de suivre les pas du saint.

Dans son récit de la vie de saint Ignace de Loyola, le P. Bouhours considère même que l'efficace de la lecture est potentiellement et occasionnellement supérieure aux manifestations du surnaturel :

> Tandis qu'il s'occupoit de la sorte, les veritez éternelles firent tant d'impression sur luy, qu'il fut étonné luy-mesme de se voir transformé en un autre homme. Ainsi la conversion d'Ignace s'acheva par où elle avoit commencé, & la lecture fit en luy ce que n'avoient pû faire dans une maladie mortelle, ni les frayeurs de la mort, ni une apparition celeste, & une guerison miraculeuse : tant il importe aux personnes mondaines, & aux pecheurs les plus endurcis, de lire quelquefois des livres de piété[32].

En déployant progressivement les effets de la lecture pieuse par cet exemple illustre, le P. Bouhours invite ses propres lecteurs à appréhender la biographie d'Ignace de la même façon que le saint a reçu celles de ses prédécesseurs. La lecture des vies de saints engage le lecteur dans un processus en abyme : lire la vie de saints eux-mêmes convertis par la lecture de vies de saints, etc. L'insistance sur l'imprégnation progressive que la vie des saints

[31] *Ibid.*, p. 21-22.
[32] *Ibid.*, p. 22.

effectue sur l'âme du lecteur est également une exhortation à la patience et à la persévérance : au lecteur qui préférerait les séductions des *Amadis* et autres aventures fabuleuses, le récit hagiographique s'offre comme une promesse de salut.

Or dans la plupart des textes notre corpus, la représentation du *topos* de la conversion par la lecture des vies de saints dévoile également une certaine inquiétude de la part des auteurs : et si, malgré toutes les précautions (recommandation de la lecture des vies de saints, représentation en abyme des effets bénéfiques de cette lecture), le discours hagiographique restait sans efficace ?

iii. Saintes scènes (1) : autour de Genest

Là où l'hagiographie traditionnelle se contente d'exhortations à la lecture des vies de saints sur la foi des innombrables saints qui en ont tiré le bénéfice que l'on sait, les textes de notre corpus mènent une réflexion plus nuancée sur le discours hagiographique et ses réceptions potentielles. Saint Genest, comédien païen converti sur scène dans l'exercice de sa profession, constitue en ce sens une figure idéale pour interroger la représentation de la sainteté. Patron des ménestriers depuis le XIIIe siècle, la figure de Genest connaît une relative notoriété dans les différents pays d'Europe. En France au XVIIe siècle, la présence de l'abrégé de sa vie est récurrente dans les différents recueils hagiographiques, alors même que le jour de sa fête coïncide avec celle de saint Louis. Converti *pendant* la mimésis, le comédien interroge de manière aiguë la performativité supposée du discours hagiographique. Le rôle qu'il incarne, au moment de sa conversion, mérite donc une analyse détaillée. Que nous dit la tradition ? Genest se serait converti en parodiant des rituels chrétiens. Assertion pour le moins vague, comme le confirme une notice consacrée à Genest dans les *Vies des saints pour touts les jours de l'année* :

LA VIE DE SAINT GENE'ES, COMEDIEN,
Martyr.
Extraite de Surius.

> La persecution de Diocletien & de Maximin continuant dans toutes les Provinces de l'Empire, nôtre Saint fut un des plus remarquables de ceux qui souffrirent pour Jesus-Christ. Il étoit Comedien de sa profession : & comme un jour il contre-faisoit devant l'Empereur quelques ceremonies des Chrétiens, tout d'un coup la grace de Dieu changea son cœur si parfaitement, qu'elle y grava comme des veritez divines, les choses qu'il tâchoit de rendre ridicules un moment auparavant. Il confessa tout haut ce qu'il croyoit ; & ayant été baptisé, il fut cruellement battu par l'ordre de l'Empereur. On l'étendit ensuite sur le chevalet. Son corps fut déchiré avec des griffes de fer, & brûlé avec des flambeaux ardens, tandis que perseverant dans la Foy, il disoit au milieu de ses tourmens : *Je n'ay point d'autre Roy que Jesus-Christ, pour qui si je pouvois mourir mille fois, vous ne pourriés m'ôter son nom de la bouche ; vous ne pourriez me l'arracher du cœur.* Enfin voyant que rien n'étoit capable de le faire renoncer à Jesus-Christ, Diocletien lui fit trancher la tête à Rome, & il reçût ainsi la couronne du Martyre, laissant un exemple très rare du pouvoir de Dieu sur l'esprit des hommes[33].

C'est moins le processus mimétique – le rôle joué par Genest au moment de sa conversion – qui intéresse les hagiographes que le résultat effectif de la conversion. L'hagiographe, dans cette notice, confère à Genest une parole directe, une réplique en quelque sorte : celle-ci est pourtant, à l'opposé de la parole théâtrale portée par l'illusion, uniquement une parole de Vérité. Le comédien est mort bien avant que Genest ne subisse le martyre : le texte en effet se contente d'affirmer sa propre transitivité, sans chercher à l'éprouver. En éludant la représentation des processus par lesquels la mimésis agit sur le comédien, et en passant sous silence les rapports entre la mimésis et la grâce divine, la parole de l'hagiographe, humaine et faillible, se donne pour seule garante de la conversion, et partant de la sainteté du personnage[34].

---

[33] [ROSIMOND], *op. cit.*, p. 79.

[34] C'est également l'option de la représentation des comédiens convertis dans le théâtre des jésuites : « La fable du comédien martyr, telle que la conçoivent les auteurs de la Compagnie de Jésus, est tout entière tendue vers la démonstration de la puissance divine ; elle n'offre aucune réflexion sur le pouvoir de l'illusion dramatique. Ce n'est aucunement la figure de l'interprète « victime » de l'identification à son rôle qui fait l'intérêt du personnage de

Les adaptations plus littéraires de la vie de saint Genest en revanche tentent de saisir le personnage dans ce qui constituait son essence, avant qu'il n'accède à la sainteté, l'exercice de son métier de comédien. Le récit de la vie de Genest, dans *Les Saintes Métamorphoses* de Baudoin, offre un exemple intéressant, à mi-chemin entre représentation traditionnelle et moderne. Ce récit livre en effet une précieuse interprétation de la « contrefaçon » des rituels chrétiens menée par Genest et sa troupe. L'auteur va jusqu'à élaborer un petit scénario qui ne serait pas indigne d'une comédie de Molière, dont le personnage principal est un individu bien en chair et crédule qui confond la purification du baptême et la purgation des humeurs :

> Le jour qu'elle [la représentation] se devoit joüer estant venu, & tout le peuple assemblé, voila que Genest sous pretexte de se trouver mal, se mit au lict en la presence de l'Empereur, disant à ses gens qu'il se vouloit purger, pour évacuer les humeurs qui l'accabloient, pour ce qu'en effet il estoit gras & replet. Il leur fit en suite plusieurs questions ridicules, qui furent suivies de réponses accommodées à son badinage, & conclud en fin qu'il vouloit resolument se faire Chrestien. L'un de ces Acteurs impies s'habilla tout aussi-tost en Exorciste, & un autre en Prestre, se raillant ainsi de la Religion Chrestienne, du saint Baptesme, & des sacrées ceremonies[35].

Aussi ce « malade imaginaire » se laisse-t-il manipuler par ce que l'on pourrait appeler avant l'heure de « faux dévots »… Mais l'intérêt du récit de Baudoin ne se limite pas à la tentative d'ancrer la parodie des rituels chrétiens dans une vraisemblance dramatique ; il met également en scène les réactions du public, qui sont à l'image de celles du souverain : « Toutes ces actions prophanes se passoient à la veüe de l'Empereur, à l'exemple duquel le peuple les consideroit avecque plaisir, & ne cessoit d'aplaudir à ceux qui les faisoient,

---

l'histrion converti ; c'est uniquement son statut d'ennemi de la foi par le biais de la parodie », C. Bourqui et S. de Reyff, « Introduction » à *L'Illustre comédien*, dans Desfontaines, *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*, p. 390.

[35] BAUDOIN, Jean, *Les Saintes métamorphoses, ou les Changements miraculeux de quelques grands saints, tirez de leurs vies*, Paris, P. Moreau, 1644, p. 134-135. Le texte représente également les préparatifs du spectacle : « En ayant eu des memoires, il assembla tous ses Compagnons, pour concerter avec eux la piece qu'il avoit projetté, dont il leur distribüa les roolles ; & pour la representation de laquelle il leur dit ce qu'il falloit qu'ils fissent », p. 133-134.

sur l'esperance qu'ils leur fourniroient encore plus amplement dequoy rire ». Un plaisir unanimement partagé, tel est le sentiment suscité par la parodie des mystères chrétiens. Bien entendu Genest finit par se convertir : mais la grâce de Dieu opère indépendamment du rôle joué par le futur saint :

> Tout à mesme temps que ces Miserables se mocquent de vos divins Mysteres, vous touchez secrettement le cœur de Genest, & l'éclairez des vives lumieres de vostre Grace. Déjà mesme il en ressent les effets, & change si bien de volonté, qu'il brusle d'impatience d'estre du nombre de vos Enfans[36]

A l'instar des représentations traditionnelles de la conversion du saint, le texte met en scène un clivage entre la caricature de la religion chrétienne et la conversion du saint. Genest aurait tout aussi bien pu dormir au moment où la grâce de Dieu est venue soumettre sa volonté. Aussi le texte de Baudoin se situe-t-il à mi-chemin entre l'édification prescriptive de certains recueils hagiographiques et la tentation littéraire de lever une part du voile qui couvre la subjectivité du saint. S'il n'offre pas une réflexion articulée sur les liens qui unissent l'illusion et la conversion dans le cas du comédien martyr, le récit de la vie de Genest par Baudoin distingue nettement la littérature et la religion comme deux espaces distincts : d'une part la littérature, à travers la comédie, est représentée comme ayant une action réelle et réjouissante sur le public, une action imbriquée toutefois dans un tissu de relations complexes : l'effet sur le public n'est pas immédiat, celui-ci conforme ses réactions à celles du souverain. D'autre part, dès lors que la grâce de Dieu agit sur le païen, fût-il comédien ou non, le récit se concentre sur la représentation de sa constance jusqu'au dernier soupir. Sans chercher à ancrer la conversion du saint dans sa pratique dramaturgique, le récit de Baudoin porte néanmoins en lui le constat d'une certaine puissance de la littérature, mais une puissance qui ne se subordonne à aucune finalité extérieure.

---

[36] *Ibid.*, p. 136.

Les représentations théâtrales de la vie de Genest, jouées sur les scènes parisiennes – *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, paru en 1647 a vraisemblablement été joué à l'Hôtel de Bourgogne, et *L'Illustre comédien* de Desfontaines, publiée deux ans plus tôt a été représenté par l'Illustre Théâtre – inscrivent en revanche la conversion du saint au cœur même de l'activité théâtrale. La différence principale entre les deux pièces touche à la nature du rôle joué par Genest au moment de sa conversion. En apparence, Rotrou rompt avec la tradition en représentant un Genest qui ne parodie pas un rituel chrétien comme le baptême, mais qui joue le rôle d'un autre saint, saint Adrien, persécuteur des chrétiens converti par le spectacle du martyre. Desfontaines en revanche renouerait avec la tradition en offrant le spectacle d'un comédien raillant une nouvelle fois les mystères de la religion chrétienne. Or à y regarder de plus près, Rotrou est beaucoup plus fidèle à la tradition hagiographique que Desfontaines : le Genest de Rotrou ne rompt pas avec la tradition, au contraire, il incarne littéralement le *topos* de la conversion par la lecture – ici la mimésis – d'une vie de saint ; ce faisant, il ne fait qu'inscrire dans le genre dramatique l'affirmation de la performativité du discours hagiographique.

Le choix du sujet enchâssé dans les pièces de Rotrou et de Desfontaines présente ainsi d'emblée une distinction importante : tandis que Rotrou choisit de faire représenter par Genest la vie d'Adrien, Desfontaines fait incarner à son héros son propre rôle. L'avènement de la sainteté des deux personnages emprunte des chemins opposés : tandis que le Genest de Rotrou incarne un saint révéré par la tradition, celui de Desfontaines puise sa sainteté en lui-même. Le fait que Genest rejoue sa propre histoire constitue une option tout à fait singulière à l'époque[37]. L'auteur tire profit par ailleurs d'une médiation

[37] Georges Forestier, Claude Bourqui et Simone de Reyff reconnaissent sur ce point à Desfontaines une grande originalité. FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 249, ainsi que Bourqui, Claude et Reyff, Simone de, « Introduction » à *L'Illustre comédien*, dans Desfontaines, *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*, p. 406. Voir également Georges FORESTIER, « *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », *Dix-septième siècle*, 45, 1993, p. 305-322. Les critiques ne s'accordent en revanche pas sur la « valeur » de la pièce. Claude Bourqui et Simone de Reyff « développe[nt] une analyse opposée [à celle de G.

écrite au troisième degré : un ange apparaît qui tend à Genest le livre où sont inscrits ses péchés :

> *L'Ange, dont la présence étonnait mon esprit,*
> *En l'une de ses mains tenait un livre écrit,*
> *Où la bonté du Ciel secondant mon envie,*
> *Je lisais aisément les crimes de ma vie*[38]

Le *topos* de la conversion par la lecture d'une vie de saint est ici tout à fait inversé : le futur saint se convertit en lisant non pas la vie d'un saint, mais la biographie d'un pécheur, et non pas celle d'une autre personne, mais la sienne propre. La conversion n'emprunte pas les voies de l'admiration, encore moins celles de l'imitation : la sainteté prend naissance à travers le rejet de sa propre vie.

Or le changement de Genest ne procède pas d'un choix personnel, mais d'un effet de la grâce. Genest figure un lecteur passif, objet de la volonté de l'agent de Dieu :

> *Mais avec un peu d'eau que l'autre main [de l'Ange] versait,*
> *Je voyais aussitôt que l'écrit s'effaçait,*
> *Et que par un effet qui passe la nature,*
> *Mon cœur était plus calme, et mon âme plus pure*[39]

Forestier] – concordant avec notre hypothèse que *L'Illustre Comédien* est second par rapport au *Véritable saint Genest* –, selon laquelle la structure de mise en abyme […] est reproduite par Desfontaines dans un projet dont les tenants et aboutissants sont imparfaitement maîtrisés », *ibid.*, p. 411. D'une part il serait difficile d'identifier le moment où intervient la conversion de Genest. Il faut en effet supposer que Genest ait été converti, pendant la représentation au second degré, par l'apparition miraculeuse – et à lui seule perceptible – d'un ange. D'autre part « à prendre les choses sous l'angle esthétique, *L'Illustre* comédien, faisant feu de tout bois, privilégiant la superficialité des marques extérieures, témoigne d'une cohérence nettement inférieure à celle du *Véritable saint Genest* », *ibid.*, p. 425. La dépréciation de la pièce de Desfontaines s'établit ainsi sur des critères religieux, voire doctrinaux : « quand il n'est pas proche de l'inconsistance, le discours religieux est hardiment exploité dans une optique mondaine », *ibid.*, p. 418. Cette critique suggère que dans l'écriture d'une tragédie à martyre, destinée à une représentation mondaine, ce qui est bien le cas de la pièce de Desfontaines, la dimension édifiante et la rigueur doctrinale priment sur la production des effets tragiques. Or il semble que chez Desfontaines, les enjeux de la *littérarisation* de la matière hagiographique l'emportent sur les scrupules théologiques.

[38] DESFONTAINES, *L'Illustre comédien*, dans *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*, III, 2, v. 671-674, p. 493.

[39] *Ibid.*

La version de Desfontaines recentre le sujet hagiographique autour de la figure du pécheur, dont la conversion nécessite l'intervention de la grâce divine. La pièce manifeste en quelque sorte l'inefficacité de l'écrit, ou en d'autres termes une forme d'intransitivité de la littérature : le comédien ne se convertit pas à la lecture ou au spectacle de la vie d'un saint (ce que le dramaturge serait supposé attendre de son public en lui donnant à voir une pièce à martyre) ; c'est au contraire à mesure que l'écrit *s'efface*, et à condition que l'apparition de l'ange se dérobe à la vue du spectateur, que Genest se convertit. La méditation de la lecture d'une vie de saint exemplaire devient vaine : le pécheur ne peut trouver en lui les ressources nécessaires à sa conversion sans l'intervention de Dieu.

Par ailleurs, si au moment où l'ange lui tend le miroir de son existence, le livre contenant la vie de Genest n'est pas encore une vie de saint, il prend *a posteriori*, après le martyre du comédien, une valeur hagiographique. Le geste de l'ange revêt alors une valeur réflexive intéressante : l'effacement auquel procède le ministre divin, au-delà du caractère symbolique de sa fonction religieuse (rémission des péchés) met également en cause le travail de l'écrivain, qui sélectionne, voire supprime les éléments gênants en regard de son projet d'écriture. L'autorité de l'Ange dans la pièce représente donc tout autant la volonté de Dieu, que celle de l'écrivain.

La version de Rotrou au contraire montre le comédien aux prises avec la révélation progressive de la vérité, dont il s'approche en deux temps : lors de la répétition, le rôle d'Adrien agit sur le comédien Genest (II, 3), mais ce n'est que plus tard qu'une apparition angélique, achève sa conversion en lui administrant le baptême (IV, 6-7). Les pièces de Desfontaines et de Rotrou illustrent ainsi à leur façon les deux courants de pensée religieuse qui s'opposent au cours du XVIIe siècle par rapport à la conception de la grâce : on peut lire la pièce de Rotrou selon une logique moliniste, qui met en scène les effets d'une grâce ayant agi à la faveur de la coopération du pécheur, tandis que la pièce de Desfontaines montre un pécheur endurci, malgré tout élu et

sauvé par Dieu[40]. Il ne s'agit pas d'esquisser des hypothèses concernant la spiritualité des deux dramaturges, mais de constater que ces deux perspectives sur la grâce, contenues implicitement dans les tragédies en question, engagent également des conceptions différentes à l'égard de la lecture, et en particulier de la lecture des vies de saints. *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, dont la conversion du héros commence alors même qu'il récite les mots de saint Adrien, met en scène l'efficience de la littérature, d'abord impérieuse et incontrôlable (Genest ignore ce qu'il lui arrive) ; l'exercice du libre-arbitre qui suit le ravissement premier suscité par la lettre confirme dans un second temps l'efficacité de celle-ci (le comédien demandant le baptême après avoir joué le rôle du persécuteur converti). La version desfontainienne de la conversion de Genest, à l'inverse, dissocie complètement la lettre et l'effet sur le lecteur, considéré comme imprévisible. L'écrit est certes doté d'une aura particulière à travers l'apparition céleste du livre des péchés du futur saint : mais cette aura manifeste également la distance qui sépare le lecteur du texte. La comparaison des deux pièces suggère en ce sens la possibilité de transposer les débats sur la grâce à une conception de la représentation des vies de saints : à la grâce coopérante ferait écho une confiance en la performativité de la lettre, tandis que la grâce opérante se manifesterait indépendamment de la qualité persuasive de l'écrit.

v. Saintes scènes (2) : à propos du théâtre de la sainteté en général

Les rapports entre la sainteté et le théâtre ne se limitent pas, tant s'en faut, à l'exemple de saint Genest. Bien au contraire ; l'imaginaire de l'époque

---

[40] S'agissant des dispositions spirituelles de Rotrou et de l'interprétation du *Véritable saint Genest*, les historiens de la littérature sont divisés. Jean-Pierre Cavaillé suggère, au terme d'une analyse sur les différents sens de la grâce dans la pièce de Rotrou, « une hypothèse effrayante » qui permettrait de lire la tragédie comme l'histoire d'« un acteur devenu fou, se prenant pour un saint », CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Les Trois Grâces du comédien : Théâtre, politique et théologie dans *Le Véritable Saint Genest* », *The French Review*, vol. 61, n° 5, Avril 1988, p. 703-714. A l'inverse, Pierre Pasquier développe l'hypothèse de préoccupations spirituelles sincères de la part de Rotrou à la fin de sa carrière et d'une attention particulière portée à la rigueur doctrinale dans *Le Véritable saint Genest*. Voir l'introduction de la pièce dans ROTROU, Jean de, *Œuvres*, Paris, STFM, t. 4, 2001, p. 234-243.

est particulièrement favorable à la convergence de la sainteté et du théâtre en général. La métaphore théâtrale à la fin du XVIe siècle et jusqu'au milieu du XVIIe siècle connaît une fortune importante et s'étend à de nombreux lieux de savoirs tels que l'anatomie, la cartographie ou la théologie. Yves-Marie Bercé[41] a montré le pouvoir structurant de la métaphore théâtrale sur l'écriture de l'Histoire, en particulier au sein de l'histoire tragique. Le modèle théâtral influence la représentation historique des rôles tributaires de la Providence, de même que celles de types de personnages sur la scène. Par ailleurs, la métaphore dramatique constitue un schéma qui structure la pensée de l'historien au XVIIe siècle :

> L'imitation du théâtre se reconnaît d'abord dans la composition des récits. En effet, ils sont découpés comme si l'on avait voulu directement en constituer des scènes. […] Ces historiens tragiques n'avaient certes pas de projets théâtraux, leur apparente imitation était donc un réflexe d'écriture, une manière de se figurer les événements, de les comprendre comme les étapes ordonnées dans la progression d'un drame[42].

La force structurante de la métaphore théâtrale est particulièrement sensible dans les œuvres de notre corpus. La douzième et dernière partie d'*Agathonphile* s'ouvre ainsi sur une métaphore théâtrale qui signale un renversement de tonalité :

> Jusques icy je puis dire n'avoir representé que des choses douces & familieres, car bien que beaucoup de poignantes traverses ayent agité les sainctes affections des trois principaux personnages de cette Scene, ces pointes neantmoins ne sont que des fleurs au prix du sang & des cruautez que nous allons voir en la dure Catastrophe de ce dernier livre[43].

Et quelques lignes plus loin : « il nous faut transporter du theatre Comique au Tragique, & passer d'une narration plaisante, gratieuse, aysee, à

---

[41] BERCÉ, Yves-Marie, « L'Histoire comme un théâtre », dans *Ecritures de l'histoire (XIVe-XVIe siècle). Actes du colloque de Bordeaux, 19-21 sept. 2002*, Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin (dir.), Genève, Droz, 2005, p. 351-359.
[42] *Ibid.*, p. 355.
[43] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile*, *op. cit.*, p. 728.

une lamentable & pleine de pieté »[44]. La réitération de la métaphore théâtrale à l'orée du dernier livre du roman établit un parallèle entre les modes dramatiques et narratifs, par l'assimilation d'une narration empreinte de plaisir, de grâce et d'aisance à la comédie, et d'un récit pathétique et pieux à la tragédie. Cette distinction souligne une hiérarchie entre les genres et non entre les modes : l'émotion et le discours religieux étant réservés au genre noble de la tragédie, la métaphore théâtrale remplit une fonction indicielle en invitant le lecteur à aborder le dernier livre avec une disposition d'esprit plus grave que les onze précédents. Mais la métaphore théâtrale remplit également une fonction esthétique : l'annonce du basculement du modèle comique vers le modèle tragique amplifie le plaisir du lecteur en suscitant de nouvelles attentes.

Or la métaphore dramatique ne fonctionne pas uniquement comme paradigme structurant un discours. Elle acquiert une signification particulière lorsqu'elle interagit avec un texte mettant en scène des sujets martyrologiques. Frank Lestringant souligne en ce sens le lien étroit qui unit dès les origines martyrs et théâtre. La conception du martyre comme spectacle est tributaire selon lui du croisement de deux traditions de la Rome antique, « le rite judiciaire de l'interrogatoire et le rite spectaculaire des jeux de cirque »[45]. Spectacle mobilisant pleinement la vue et l'ouïe, la présence du martyr suscite la convergence des regards sur lui, tandis que se déploie sa parole, détentrice de l'unique vérité, avant que son corps ne soit soumis à la fureur de ses opposants. Ce constat est susceptible d'être étendu, certes dans une moindre mesure, à tous les types de saints auxquels l'auteur confère une parole vive. Souvent en porte-à-faux avec l'entourage qu'elle est appelée à convertir, la parole du saint – anachorète, homme d'église, pénitent ou simple laïc – se constitue en spectacle destiné à émouvoir et persuader son public. Les mises en scène de saint Genest ne constituent en quelque sorte que la manifestation la plus ostentatoire et surdéterminée de l'exploitation du *topos* du *theatrum mundi*

[44] *Ibid.*, p. 729.
[45] LESTRINGANT, Frank, « L'écriture du martyrologe : Richard Verstegan et Matthieu de Launoy », dans *Ecritures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 433-453.

au sein d'un texte hagiographique. A l'ombre de l'œuvre de Rotrou se déploient une multitude d'œuvres qui interrogent les effets de la représentation dramatique sur le lecteur à travers la mise en scène de la parole du saint. Un texte de Labardac est à ce propos particulièrement révélateur : il s'agit d'un récit de la vie de Catherine d'Alexandrie, martyrisée après avoir disputé publiquement contre les plus éminents philosophes de l'antiquité. Le titre annonce d'emblée la prégnance de la métaphore théâtrale, au point qu'avant d'ouvrir le livre, le lecteur est susceptible de s'attendre à une pièce de théâtre : *Le Theatre sanglant de S. Catherine Martyre. Sur lequel sa vie et sa mort sont representees par quatorze divers Actes*[46]. Certes le nombre élevé de quatorze actes constitue un indice de la dimension uniquement structurante de la métaphore ; néanmoins en 1619, la règle des cinq actes n'est pas contraignante au point d'exclure complètement une pièce qui relèverait davantage du mystère médiéval que de la tragédie néo-aristotélicienne. Or, malgré son titre, il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre, mais d'un récit qui, par le biais de la métaphore théâtrale, fait appel à l'imaginaire de la scène. La description de la roue de Catherine constitue ainsi l'un des points fort du spectacle martyrologique :

> C'est une rouë, Chrestiens : mais rouë, pour une saincte vierge : ô horrible spectacle ! & qu'il faille que je le descrive, & que Catherine y soit presentee & exposee : he ! qui seront ces yeux qui ne se changeront en des fontaines de larmes, voyant ce supplice si cruel, voyant une rouë, mais une rouë à poincte d'acier & de fer, & encore cette rouë pour une Dame, pour une Princesse, pour une fille de dix-huict ans. Ha bourreau ! ces petites mains que vous y voulez lier, ne servirent jamais qu'a fueilletter les sacrez cayers, ou se joindre vers le Ciel ! ces petits pieds ne se sont jamais portez qu'aux Eglises & à la maison : Cet estomach qui fait honte à la candeur de la neige, ne fut jamais exposé au Soleil, & vous le voulez exposer à la veuë de tout le monde : Ha ! bourreaux trop inhumains, monstres furieux, avortons d'enfer, engeance de viperes, des meres ne vous ont point engendré, mais bien quelques lyonnes : & quelques tygresses vous ont allaité.

[46] LABARDAC, Jean, *Le Theatre sanglant de S. Catherine Martyre. Sur lequel sa vie et sa mort sont representees par quatorze divers Actes*, Paris, François Huby, 1619.

> La rouë armee de tranchants rasoirs, estant disposee, ils jetterent leurs mains sacrileges sur le corps de cette divine Princesse, & l'ayant despouillee toute nue, selon le commandement inique du barbare tyran, attacherent ce beau corps, avec toute sorte de roideur à ce cruel supplice[47].

Les quatorze actes fonctionnent comme autant de tableaux que l'auteur livre au lecteur[48]. Ce procédé n'est pas sans évoquer l'importance de l'image comme support de méditation dans la spiritualité ignacienne, et cette forme de spectaculaire opère par une série d'enchaînements et de circulation sémantiques; la monstration initiale du manteau sanglant du Christ appelle la représentation des manteaux sanglants d'autres martyres, et l'ensemble prépare la représentation démultipliée du martyre de S. Catherine, objet principal du livre. Mais en même temps, ce martyre ne fait en fin de compte que renvoyer à ceux qui l'ont précédé et en premier lieu bien entendu à celui du Christ.

Spectacle de la vue, le théâtre est également spectacle auditif, et la dimension orale du texte de Labardac est au moins aussi importante que sa

---

[47] *Ibid.*, p. 126-128.

[48] ACTE PREMIER. *Auquel la robbe sanglante de Jesus-Christ est monstree, à l'aspect de laquelle les Martyrs se sont animés pour aller à la conqueste de la gloire.*
ACTE II. *Où saincte Catherine paroist, & s'en va d'un pas joyeux monter sur le theatre.*
ACTE III. *Par lequel est representé comme saincte Catherine monte sur le Theatre, & pleine de courage, harangue à la face du Tyran.*
ACTE IV. *Où il est representé comme saincte Catherine est conduicte sur le Theatre pour disputer contre les cinquante Philosophes.*
ACTE V.*Comme saincte Catherine estant sur le Theatre, surmonta les cinquante Philosophes*.
ACTE VI. *Comme saincte Catherine par l'efficace & douceur de sa parole mena les cinquante Philosophes à la creance de Jesus-Christ, pour la querelle duquel ils moururent.*
ACTE VII. *Comme la rouë garnie de rasoirs fut portee sur le theatre pour faire mourir Saincte Catherine par le commandement du Tyran Maximin.*
ACTE VIII. *Auquel il est parlé de la priere de saincte Catherine, mise entre les rouës.*
ACTE IX. *Par lequel on verra comme saincte Catherine fut delivree de la rouë, & comme la misericorde de Dieu paroist au poinct de la plus grande tribulation.*
ACTE X. - *Auquel il est representé, comme le tyran Maximin fist trencher la teste à Saincte Catherine.*
ACTE XI. *Auquel il est faict voir comme les veines du corps de saincte Catherine au lieu de faire couler le sang, firent réjallir un blanc laict, apres qu'elle eut la teste tranchée par la roideur du glaive.*
ACTE XII. *Où il est representé comme les Anges ont donné sepulture au corps de saincte Catherine, sur le Mont de Sina.*
ACTE XIII. - *Auquel les loüanges du sepulchre de Saincte Catherine sont produictes, & comme on doit venerer ses Reliques*.
ACTE XIIII. & dernier. *Auquel les Couronnes d'un si honorable Triomphe, sont donnees sur la porte du Ciel à saincte Catherine.*

dimension visuelle. Prédicateur du couvent des frères prêcheurs de Limoges, l'auteur étend à l'ensemble de son texte les techniques de la prédication destinées à émouvoir et captiver le public. L'histoire de sainte Catherine se prête particulièrement bien à ce traitement : au spectacle visuel de la mort de Catherine (elle est soumise à la roue avant d'être décapitée ; du lait s'écoule alors de ses veines et des anges viennent dérober son corps afin de le placer sur le mont Sinaï) répond par avance le spectacle oratoire du débat avec les philosophes. Les intitulés des actes V et VI témoignent de l'adéquation entre la vie de Catherine et la métaphore théâtrale : « *Comme saincte Catherine estant sur le Theatre, surmonta les cinquante Philosophes* » et « *Comme saincte Catherine par l'efficace & douceur de sa parole mena les cinquante Philosophes à la creance de Jesus-Christ, pour la querelle duquel ils moururent*. ». Le débat avec les philosophes, la *disputatio*, constitue ainsi une sorte de spectacle dans le spectacle, rejoignant le procédé particulièrement prisé du théâtre dans le théâtre ; à l'instar de la vie de saint Genest, l'histoire de Catherine d'Alexandrie offre également aux dramaturges désireux d'interroger conjointement les effets du verbe sacré et de la parole théâtrale un sujet digne d'intérêt[49].

Or en lui conférant une dimension explicitement théâtrale au sein d'un récit, Labardac inscrit pleinement cet épisode dans un cadre de pensée spécifique à la première moitié du XVIIe siècle. A l'instar des mises en scène de Genest, le *topos* du *theatrum mundi* s'infléchit : si le monde est un théâtre trompeur sur lequel les hommes représentent tant bien que mal les rôles qui leur ont été assignés par la Providence, le théâtre sur lequel paraît le saint devient l'unique lieu de vérité parmi les hommes. C'est pourquoi Catherine

[49]On dénombre en tous cas cinq adaptations dramatiques différentes de l'histoire de Catherine, probablement destinées à un public mondain, au cours du XVIIe siècle. ANONYME, *Le martyre de sainte Catherine, tragédie*, Caen, Eleazar Mangeant, 1650 ; BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Les Tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, Simon Rigaud, 1618 ; LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'Histoire de saincte Catherine d'Alexandrie. Tragedie*, Autun, Blaise Simmonot, 1663 ; LA SERRE, Jean Puget de, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643 ; POYTEVIN, E., *Sainte Catherine. Tragedie*, Paris, Mathurin Henault, 1619.

« *s'en va d'un pas joyeux monter sur le theatre* ». La parole de vérité n'atteint sa pleine efficace que proférée en public. C'est paradoxalement le théâtre, espace du mensonge et des simulacres, qui lui restitue son entière puissance.

iii. Lectures saintes, lectures feintes : mises en scène littéraires des effets du discours hagiographique

S'il prend une valeur singulière dans un contexte hagiographique, le *topos* du *theatrum mundi* ainsi que le motif récurrent de la conversion par la lecture d'une vie de saint ne revêtent pas uniquement une fonction apologétique. Ils permettent une réflexion globale sur les effets du texte littéraire. La récupération de la légende dans une forme narrative permet ainsi de confronter les effets de ce *topos* sur scène et dans le récit. *La Comédienne convertie* (1632) de Jean-Pierre Camus[50] offre en ce sens une réflexion intéressante sur l'effet produit par la représentation d'une vie de saint. La comédienne Rosoria se convertit après avoir joué le rôle de sainte Cécile dans une pièce destinée à la cour de Madrid. A la différence de Genest, Rosoria est chrétienne depuis longtemps, mais sa vocation est contrecarrée par son entourage. Après avoir jouée la sainte, elle trouve la force nécessaire pour demander publiquement secours à la reine afin de pouvoir se retirer du monde et se consacrer à Dieu. Incarner sur scène la vie d'une figure hagiographique ne produit pas un changement radical, comme dans le cas du Genest de Rotrou, mais agit graduellement sur la comédienne, de façon à conforter sa vocation religieuse et à lui donner la force de persuasion nécessaire. L'enjeu est éminemment rhétorique : le zèle de Cécile se prolonge au terme de la représentation dans l'*actio* et l'*elocutio* de la jeune femme :

> Une sacrée fureur qui eslevant le courage de Rosoria au dessus d'elle mesme la faitte venir à la fin de l'action *vestuë encore à la façon de Sainte Cecile*, se jetter aux pieds de la Reine, & les embrassant estoittement & baignant de ses larmes avec une voix

[50] CAMUS, Jean-Pierre, *La Comédienne convertie*, dans *Les Leçons exemplaires*, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 461-480.

> interrompuë de sanglots qui émouvoient à compassion les entrailles d'un chacun elle lui à faicte ceste harangue[51].

La performativité de la parole de Rosoria n'est nullement éludée ; l'auteur n'accorde pas moins de quatre pages (la nouvelle en compte dix-huit) à la harangue de la comédienne, avant de décrire les effets positifs de celle-ci. La reine n'hésitera en effet pas à accorder sa protection à la jeune fille, au grand dam de sa famille pour laquelle la perte d'une comédienne représente avant tout un cruel manque à gagner. Contrairement aux adaptations scéniques de l'histoire de Genest, qui se déroule dans un passé lointain, la nouvelle de Camus met en scène un sujet contemporain. Les rapports entre la comédienne et la figure hagiographique jouée diffèrent en se complexifiant. Le Genest de Rotrou accomplissait l'imitation parfaite de son modèle en devenant, à l'instar d'Adrien, martyr. Celui de Desfontaines demeure également fidèle à son sujet en conservant le dénouement martyrologique. L'évêque de Belley en revanche adapte la lecture que peut faire un personnage contemporain de la vie d'une martyre de l'antiquité romaine. Le modèle paradigmatique de Genest n'est pas oublié, mais le narrateur l'évoque de manière superficielle et distanciée : « Autrefois parmi les Menestriers & les plaisans de Cour S. Genest est devenu un grand Martir »[52]. Quant au rapport entre Rosoria et Cécile, il ne s'agit pas d'imitation (la comédienne espagnole ne subit pas le martyre), mais en quelque sorte d'émulation, la constance de Cécile renforçant la vocation de Rosoria.

La Comédienne convertie possède cependant une structure narrative complexe qui autorise plusieurs interprétations de la valeur performative accordée à la représentation littéraire, en l'espèce dramatique, d'une vie de saint. L'histoire-cadre narre le séjour d'un homme d'église français auprès de l'ambassadeur de France à Madrid. La narration principale est assumée par le prélat à la première personne, ce qui pourrait suggérer qu'il s'agit de Jean-Pierre Camus lui-même. Le récit enchâssé relate la représentation de sainte

[51] *Ibid.*, p. 472. Nous soulignons.
[52] *Ibid.*, p. 462.

Cécile par la comédienne Rosaria et en particulier la conversion de celle-ci au terme de la représentation. Cette narration est prise en charge par l'ambassadeur de France à l'intention de l'homme d'église qui a refusé de se rendre à la représentation. Le spectacle est donc doublement dérobé à la vue du lecteur. C'est que le narrateur premier, dans le sillage de saint Augustin, manifeste une certaine hostilité et méfiance à l'encontre du théâtre :

> Un jour de Feste j'avois esté curieux d'ouïr plusieurs sermons pour remarquer les façons de faire & de dire des Predicateurs Espagnols, sur le soir Monsieur l'Ambassadeur & Madame sa femme furent invitez d'aller au Palais du Roy ou se devoit faire une excellente Representation du Martyre de Saincte Cecile. Ils me convierent de prendre place dans leur carrosse pour avoir le plaisir de ceste action, je les priai de m'en dispenser parceque la Cour & la Comedie estoient deux Theatres qui ne m'avoient point pour spectateur. Car je tiens que ces deux choses ne different qu'en ce point que la Cour est une Comedie veritable & la Comedie une Cour feinte, & en l'une & l'autre Scene ce n'est que masque & folie[53].

Le théâtre est mis en balance avec le sermon dans un rapport de hiérarchie explicite : de ces deux types de discours, le premier diffuse l'orgueil et le mensonge, tandis que seul le second détient la vérité. Il s'ensuit par nécessité que l'homme d'église doit fuir le théâtre et au contraire s'informer des différentes techniques de persuasion qui accroissent l'efficace du sermon. Faut-il en conclure que le contre-exemple donné par le récit enchâssé apporte un démenti définitif à l'hostilité du prélat, et procède ainsi à une apologie du théâtre ? L'interprétation est d'autant plus plausible que le récit de la conversion de Rosoria se clôt sur une remarque sarcastique de la part de l'ambassadeur, qui relativise la hiérarchie entre le sermon et le théâtre évoqué par son hôte : « Je m'asseure que vous n'avez point veu de telle conversion à la fin des sermons que vous avez ouïs »[54].

Il convient néanmoins de rester prudent. Si le récit de la conversion de Rosoria possède une indéniable dimension apologétique, celle-ci ne prend sens

[53] *Ibid.*, p. 466-467.
[54] *Ibid.*, p. 477.

que dans une perspective comparative. Conformément aux lois du genre, la nouvelle s'ouvre et se clôt sur un commentaire moral. Avant d'entamer la narration des faits, le narrateur premier procède à une réflexion générale sur le théâtre, confrontant les mérites et les défauts respectifs des scènes italiennes, françaises et espagnoles. S'il déplore la corruption du théâtre en France et en Italie, le narrateur fait en revanche l'éloge de l'exemple espagnol : « ils ont des pieçes sacrées & Saintes qu'ils representent souvent au milieu des Eglises avecque des danses & des Musiques si graves & si modestes que la sainteté des lieux n'en reçoit aucune profanation »[55]. Et le narrateur de louer en particulier les productions de « Lope de Vega Carpio le plus fertile & le plus estimé de tous les esprits Espagnols »[56]. L'exorde se termine par un appel du narrateur désireux de voir le théâtre réhabilité : « il seroit à desirer que l'Ancien usage de la Comedie & Tragedie qui estoit autrefois si celebre estant repurgé de tant de deffauts & d'impuretez fust remis en son lustre pour le contentement & l'utilité publique »[57]. Cette affirmation n'est pas anodine sous la plume de « l'évêque romancier ». On a pu s'étonner en effet qu'un homme d'église aussi attentif à l'édification du fidèle par la littérature se soit montré si peu intéressé par le théâtre, alors même que la purgation des passions joue un rôle de première importance dans ses écrits[58]. *La Comédienne convertie* laisse au contraire supposer que Jean-Pierre Camus était un connaisseur non seulement de la scène française, mais également du théâtre italien et européen. Ce commentaire éclaire la réaction hostile du narrateur premier d'un jour nouveau : au moment où le prélat français se rend en Espagne, il ne connaît vraisemblablement que le théâtre français, qui dans le premier quart du XVIIe siècle n'est encore qu'à l'orée du mouvement d'épuration qui verra triompher sur scène la bienséance

[55] *Ibid.*, p. 465.
[56] *Ibid.*, p. 464.
[57] *Ibid.*, p. 466.
[58] Selon Sylvie Robic-de Baecque la *catharsis*, dans le contexte d'une réflexion spirituelle et morale sur la nature et les conséquences des passions, est inhérente au postulat de la dévotion civile. Elle resterait toutefois indépendante du débat sur la tragédie, d'où le faible intérêt de Camus pour le théâtre, dans *Le Salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999, p. 415.

quelques décennies plus tard. Sa réticence s'explique donc par l'opinion négative qu'il a de la production dramaturgique contemporaine. Les préjugés du narrateur à l'égard du théâtre s'inscrivent d'ailleurs en faux contre la sentence religieuse qui sous-tend l'ensemble de la nouvelle, exprimé à la fois dans l'exorde et l'épilogue, à savoir que « Dieu choisit ses Esleus en tous lieux […], composant son Roiaume de toute tribu, de toute langue, de tout peuple, de toute nation, & de toute qualité & condition de personne »[59]. Afin de préserver la cohérence de la narration, l'on doit donc supposer qu'une distance temporelle sépare le commentaire initial favorable au théâtre – à condition que celui-ci transmette un message pieux et moral – et son séjour en Espagne, qui serait antérieur et dont précisément le prélat français aurait tiré des leçons. *La Comédienne convertie* illustre ainsi en dernier lieu le changement intervenu dans l'opinion d'un homme d'église concernant le théâtre : ce changement se fonde à la fois sur le théâtre (les effets de la représentation de la vie de Cécile par la comédienne Rosoria) mais également sur le récit (celui qui lui a été rapporté de l'événement, qui prolonge en quelque sorte l'efficace du discours de Rosoria). Dans le cas de la comédienne comme dans celui de l'homme d'église, le changement est mélioratif et trouve ses origines dans les belles-lettres. Avec *La Comédienne convertie*, Camus suggère encore une fois que le texte peut avoir des vertus efficaces, à condition que le lecteur coopère.

Mais tous les textes de notre corpus ne poursuivent pas la même visée édifiante, ou du moins parfois ils s'en écartent. L'hybridation sur laquelle ils se fondent, entre matière sacrée et profane, est potentiellement subversive pour la représentation de la sainteté. *L'Illustre Olympie ou le saint Alexis* de Desfontaines fournit en ce sens un exemple : alors que selon la légende, le saint avant de mourir rédige sa propre vie sur un papier qu'il tient serré entre ses mains au moment où l'on découvre son cadavre, le papier en question, dans la tragédie de Desfontaines, n'est plus la confession du saint – sa *vie*, appelée à

[59] CAMUS, Jean-Pierre, *La Comédienne convertie*, *op. cit.*, p. 462 et p. 479.

convertir tant de lecteurs –, mais un « Billet d'Alexis »[60] destiné à son épouse. Claude Bourqui et Simone de Reyff soulignent les effets induits par cette modification qui remplace la réception communautaire de la vie du saint, fondatrice de sa réputation de sainteté, par une réception privée, qui préside essentiellement à la conversion de l'épouse : « les trois stances qui le composent placent toute l'aventure spirituelle du saint mendiant sous le signe de la double fidélité inconciliable. Il aura fallu attendre la mort pour que le chrétien appelé à la perfection puisse rejoindre sa qualité d'époux »[61]. Modification mineure, qui toutefois signale combien la concurrence entre les intérêts du ciel et ceux du monde s'inscrit au cœur même de la lecture d'une vie de saint.

Dans *La Courtisane Solitaire*[62], l'auteur mène une véritable réflexion sur les modalités de représentation de la vie d'un saint et les effets potentiels – édifiants ou subversifs – induits sur le lecteur. Roman baroque, le dispositif des récits enchâssés dans une histoire-cadre favorise la narration des vies de saints et la représentation des réactions du public. Roman dévot, *La Courtisane solitaire* accorde une place de première importance aux récits hagiographiques : les vies des saints sont narrées oralement ou transcrites par écrit, comme en témoigne une table des matières signalant les vies de saints qui sont insérées à la trame principale[63]. L'intérêt de cette table est de placer côte à

---

[60] DESFONTAINES, *L'Illustre Olympie*, *op. cit.*, V, 8, p. 380.

[61] BOURQUI Claude, et DE REYFF, Simone, « Introduction » à *L'Illustre Olympie*, p. 261. Les deux auteurs signalent la correspondance de ce choix avec l'inflexion galante du billet d'Alexis déjà engagée dans la vie du saint écrite par Brignole Sales. *Ibid.* p. 380.

[62] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.

[63] TABLES DES HISTOIRES *contenues en la première partie de la Courtisane Solitaire de Monsieur Jean Lourdelot.*

Histoire de sainte Maxelande et d'Hardouin	fol. 13
Histoire admirable de l'infinie miséricorde de Dieu à l'endroit d'une fille désespérée	44
Histoire des saintes Colombe et Martiniane	63
Histoire des saintes Syrene et Flavie	64
Histoire de sainte Andragasine et du Prince Anibert	65
Histoire de saint Arsenius	93
Histoire de Trasile et de Sophiane	123
Histoire de saint Jacques l'Hermite	166
Histoire des saints Marius et Prior	193
Histoire de Flavie et Dorimont	202

côte, sur un même plan, les personnages hagiographiques et les figures fictives qui se partagent ainsi un même espace romanesque. Les titres des histoires intercalées se présentent dans la table des matières sous des formes légèrement différentes de ceux qui sont placés dans le corps du texte. Aussi, l'histoire intitulée dans le roman « Histoire d'Hardouin, et de Maxelende » est placée dans la table des matières sous le titre « Histoire de sainte Maxelende, et d'Hardouin ». Cette modification, mineure en apparence, est néanmoins éloquente à l'égard de la perspective narrative adoptée par le romancier. La disparition du qualificatif de « sainte » dans le fil du texte peut ainsi se comprendre par la volonté de laisser planer le doute quant à la nature religieuse de l'héroïne[64].

Les circonstances qui motivent le récit hagiographique dans le roman méritent une attention particulière, dans la mesure où elles témoignent de l'ambivalence qui peut présider à la réception d'une vie de saint. *La Courtisane solitaire* s'ouvre sur la figure d'Abraham, jeune homme à la recherche d'un lieu solitaire pour se retirer du monde. Il rencontre un vieillard menant une vie ascétique, nommé Hardouin, qui lui prodigue des conseils spirituels. Abraham est en effet en proie à un dilemme : il doit prendre en charge l'éducation de sa nièce, mais craint que cette présence féminine ne trouble la paix de son âme en le soumettant à des tentations charnelles. Abraham incarne dans le roman différents types de lecteurs du XVIIe siècle : auditeur du récit oral d'une vie de sainte, l'« Histoire de Maxelende et d'Hardoin », puis lecteur silencieux d'un récit hagiographique gravé sur une plaque de cuivre l'« Histoire de l'Hermite Jacques » (dans la table : « Histoire de saint Jacques l'ermite »).

Histoire de sainte Justine et Agladie 320
Histoire du grand Sophy de Perse et de la belle Alexiane 406
Histoire de Fellisardo, Hildebergue et Argentine 499
Histoire d'Andromont, Amisdas et Chrisante 526

[64] La table des matières ne distingue pas non plus les personnages principaux, tels Hardouin, des saints cités en *exempla* et dont la vie est résumée en quelques lignes seulement, comme par exemple Colombe, Martiniane, Syrene et Flavie. Enfin, elle omet de citer le nom d'une figure hagiographique pourtant singulière, saint Cyprien le magicien, dont le roman conte l'histoire aux côtés de sainte Justine.

La présence du portrait d'une sainte, placé au-dessus d'un autel, dans la grotte de l'anachorète, aiguise la curiosité d'Abraham, qui s'étonne de la réticence du vieillard à l'idée de raconter la vie de la jeune femme. Le portrait sur l'autel n'est-il pas, selon toute vraisemblance, celui d'une sainte ? Hardouin se montre d'abord extrêmement prudent et met le jeune homme en garde : « si la memoire de nos infortunes rallume les brasiers de nos maux, ensevelis sous les tristes cendres d'un oubli, croyez que le recit de ce que desirez tirer de moi est le renouvellement du plus grand desastre qui ait jamais affligé la course de mes ans ». Plus loin, au moment de conter l'histoire de la jeune femme incestueuse et parricide, mise en abyme hyperbolique du crime d'Hardouin, celui-ci prévient à nouveau son jeune ami :

> Mon ami, *il y a plus de quoi admirer qu'à imiter*, le sujet de ce que je vous veux reciter meriteroit d'estre ensevely dans les secrets cachots de l'oubli, n'estoit qu'il servira d'un exemple aux siecles à venir, pour confirmer l'esperance de ceux que l'énormité du vice voudrait loger dans le desespoir, et leur montrer combien la misericorde du tres-haut est amoureuse du salut des ames[65].

Abraham est persuadé que les récits de dévotion, inspirant le respect, exhortent le fidèle à l'imitation du saint : « Les discours pieux enfantent la piété, et le souvenir des rares effets donne le vouloir de les imiter »[66]. Hardouin, fort de son expérience personnelle, nuance le propos, instaurant une différence de nature entre « admiration » et « imitation » :

Par un effet de prétérition, le personnage suggère que la biographie hagiographique qu'il s'apprête à effectuer « meriteroit d'être enseveli[e] dans les secrets cachots de l'oubli », remettant ainsi un instant en cause la fonction mémorielle de la vie de saint. C'est que le mal, illustré par ce récit, n'est destiné à éveiller nul mouvement d'imitation, bien au contraire. La dimension admirable positive de la narration réside en revanche dans l'illustration de la miséricorde divine. Evoquée en ces termes, la préparation de cette narration

---

[65] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 44. Nous soulignons.
[66] *Ibid.*, p. 43

suscite des attentes spécifiques, liées davantage à la dimension pathétique du récit (quelle action exécrable doit être tue, oubliée ? et pourquoi ?) qu'à sa portée édifiante. La réticence d'Hardouin est fondée, puisque le récit ravive le souvenir de ses propres actions criminelles passées : amant de Maxelende, la jeune femme du portrait, sa passion aveugle l'a conduit à assassiner sa bien-aimée qui refusait de l'épouser. Or le meurtre passionnel de Maxelende par Hardouin avait élevé la jeune femme au rang de martyre. Si le crime fonctionne comme contre-exemple, les manifestations de la clémence divine en cette histoire (sanctification de Maxelende, pardon accordé à Hardouin, conversion de ce dernier) méritent d'être racontées afin de susciter l'admiration. Le récit d'une vie de saint devient alors un outil pédagogique efficace à condition de contenir également des parts d'ombre. Suscitant dans un second temps des sentiments d'horreur et de pitié, la vie de saint peut accomplir la *catharsis* aristotélicienne. La réticence initiale d'Hardouin à raconter son histoire et la vie de Maxelende se lit dès lors sur le plan religieux comme une marque de contrition ; elle possède cependant un rendement narratif certain, en suscitant la curiosité d'Abraham, qui représente aussi celle du lecteur.

Peu après avoir quitté Hardouin, Abraham se trouve confronté à la lecture d'une autre vie de saint, celle de l'ermite Jacques. Il découvre ce récit, gravé sur une plaque de cuivre à l'entrée d'une grotte, alors qu'il doit prendre une décision au sujet de sa nièce orpheline : faut-il l'abandonner à son sort, afin de préserver la tranquillité de son âme dans la solitude, ou doit-il prendre une part active dans son éducation religieuse, au risque de succomber à la tentation de la chair ? L'histoire de saint Jacques thématise précisément ce dilemme : après avoir résisté une première fois aux avances d'une prostituée qui avait contrefait la religieuse, Jacques est appelé à exorciser une jeune fille possédée. Alors qu'il est parvenu à la guérir, Jacques succombe à son tour à la tentation : il viole la jeune fille, puis l'assassine afin d'éliminer toute trace de son péché. Pris de remord et remis sur le droit chemin par un anachorète qui

vante l'étendue de la miséricorde céleste, Jacques fait pénitence, durant le reste de sa vie, au fond d'un charnier.

La vie de saint Jacques l'Hermite – gravée sur une plaque de cuivre – est la mise en abyme la plus directe du roman. La vie du saint est donnée à *lire* à un fidèle et l'économie du récit est tout entière fondée sur l'analogie : la seconde jeune fille réitère la tentation que représentait la première ; l'ermite déchu reçoit conseil et consolation de la part d'un autre ermite ; enfin la pénitence de Jacques fait écho à la nature même de son péché de chair. Le sens du récit n'est cependant pas clos : dans la mesure où Jacques a résisté une première fois à la tentation, le dilemme d'Abraham reste entier et sa réaction, au terme de la lecture, est révélatrice du rôle particulier accordé à cette vie par Lourdelot : « La lecture de cette histoire ne troubla peu le jeune homme, car il voyait clairement en icelle ses désirs condamnés »[67]. Le jeune homme voit ses interrogations à travers le prisme de la vie d'un saint, qui lui-même a succombé au péché qu'Abraham désire éviter. L'histoire de saint Jacques ne lui offre ni exemple de vertu, ni modèle de comportement. Certes, par une pénitence sévère et un repentir permanent, Jacques accède à nouveau à la sainteté. Mais sa faiblesse et son crime lui auront irrémédiablement ravi la paix de l'âme, si chère au jeune solitaire. La vie du saint offre donc moins de réponses que d'interrogations : elle permet à Abraham de prendre la mesure des dangers qu'il encourt. Le jeune homme retourne auprès d'Hardouin, afin de lui demander conseil, de même que Jacques s'est adressé à un anachorète. Entretemps, il décide pourtant de privilégier la charité en prenant la jeune fille auprès de lui, afin de l'initier à la vie érémitique. Or Hardouin, conscient des différentes tentations qui assaillent la tranquillité de l'ermite, se lance dans un récit destiné à faire renoncer Abraham à son projet. Sa mise en garde annonce moins le récit édifiant que l'histoire tragique : « Je vous en veux faire voir une histoire laquelle vous fera dresser les cheveux sur la tête, et vous fera toucher

[67] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 187.

au doigt la vérité de mon discours »[68]. Il ne s'agit pas d'une vie de saint à proprement parler, mais du récit des amours sensuelles et spirituelles de Flavie et de Dorimont. Devant les obstacles qui s'opposent à leur amour, Dorimont décide de renoncer au monde et de se retirer dans la solitude des déserts. Flavie suit son exemple et consacre également sa vie à Dieu. Mais le couple se retrouve par hasard : ils décident en premier lieu de poursuivre leur vie chaste et dévote ensemble, mais bientôt, ils succombent à la tentation et vivent en concubinage. Le récit s'interrompt à ce point de l'histoire, si bien que le lecteur en ignore la conclusion : les amants vivront-ils heureux, se repentiront-ils, ou encore subiront-ils le martyre ? La perspective d'Hardouin privilégie indéniablement la paix intérieure à l'œuvre de charité, la contemplation à l'action. L'histoire qu'il raconte est destinée à convaincre Abraham de se retirer dans le désert et ne pas s'encombrer de sa nièce. De même le récit des péchés et de la pénitence de l'ermite Jacques sont de nature dissuasive. Le roman étant cependant inachevé, le lecteur ignore s'il s'agit de la perspective dominante de l'œuvre, ou alors si les choix d'Abraham seraient venus l'infirmer.

La narration de vies de saints occupe ainsi une place de choix dans le roman de Lourdelot. Elle intervient aux moments où Abraham doit faire des choix cruciaux, mais également au sein même de ces narrations. Ainsi lorsque Maxelende est au désespoir la veille de son mariage, elle va consulter un ermite qui lui raconte les miracles opérés par Dieu en faveurs de plusieurs saintes qui, comme elle, se refusaient au mariage. Ces narrations confortent le courage de Maxelende, qui trouve la force de résister à son amant et à sa famille, alors qu'elle se trouve devant l'autel. La narration des vies de saints peut donc aiguiller le destinataire sur les voies de la conversion et de la dévotion, mais en aucun cas elle ne se substitue à son jugement.

*

[68] *Ibid.*, p. 201.

Qu'elle agisse par le biais de l'admiration (et donc potentiellement par le rejet) ou de l'identification, la vie de saint ne possède pas d'effet performatif intrinsèque : les regrets d'Hardouin ou les atermoiements d'Abraham contrastent avec les préfaces de certains recueils hagiographiques et dévoilent l'insuffisance du *topos* de la conversion par la lecture d'une vie de saint. La littérarisation des vies de saints au XVIIe siècle met ainsi à mal l'efficace supposée du récit hagiographique ; par la réflexion qu'ils contiennent sur les effets de la lecture, ces textes s'inscrivent dans l'évolution de la littérature vers un surcroît d'autonomie et contribuent à élaborer des fictions de lecteurs modernes, qui participent désormais activement à la construction du sens de leur lecture. La littérarisation de la matière hagiographique s'effectue toutefois différemment, suivant que l'auteur décide d'investir le roman, la tragédie ou l'épopée : la signification de l'œuvre et la figuration de la sainteté sont en effet tributaires de la confrontation entre la matière hagiographique et les poétiques des genres littéraires profanes.

Chapitre 4.
LA GLOIRE DU SAINT A L'EPREUVE DES GENRES

Les nombreuses tentatives d'adaptation de la matière hagiographique aux règles des genres littéraires en vogue au XVIIe siècle témoignent de la grande plasticité et de l'intérêt de cette matière. Or représenter la vie d'un saint sous forme romanesque, tragique ou épique implique une confrontation avec des débats esthétiques spécifiques et historiquement datés, qui modifient en retour la représentation et la conception de la sainteté. Le discours hagiographique traditionnel – légende, vie de saint de plus ou moins grande étendue, ou notice faisant partie d'un recueil – présente en principe l'existence du saint de manière chronologique et linéaire, offrant au terme de la biographie des précisions relatives aux différents miracles attribués au saint, ainsi qu'aux cérémonies liées à ses reliques (invention, translation, élévation). Cet ordre discursif se trouve bouleversé dès lors que la matière hagiographique doit prendre en compte des contraintes issues de modèles poétiques profanes, qui possèdent également leurs propres traditions de représentation et engagent des débats esthétiques singuliers. Il ne s'agit pas seulement d'*adapter* la matière hagiographique à de nouveaux codes formels, par exemple à la règle des trois unités du théâtre classique, ou de choisir dans la biographie du saint un épisode digne de figurer à l'ouverture d'un roman qui, sur le modèle grec, débute *in medias res*. Le choix du saint comme héros de roman, de tragédie ou de poème héroïque est porteur d'interrogations qui touchent à l'essence même des genres investis : les passions suscitées par le héros tragique, partagé entre deux systèmes de valeurs contradictoires, et confronté à un péril de mort, ne peuvent-elles pas être également éveillées auprès du public par un saint, offrant sa vie pour témoigner de la vérité de Dieu ? A l'instar d'Ulysse et d'Enée pour les mondes grec et romain, certains saints ne sont-ils pas des figures idoines pour offrir au public du XVIIe siècle le héros qui saura faire revivre, au sein d'une épopée, les fondations de la France chrétienne ? Sans doute les auteurs

de notre corpus ont été tenté de répondre par l'affirmative à de telles interrogations.

La plasticité du roman au XVIIe rend malaisée toute réflexion générale sur le saint comme héros : les œuvres que nous avons réunies sous cette étiquette représentent autant de tentatives différentes pour conférer à la matière hagiographique une forme profane valorisée : avec *Agathonphile*[1], Jean-Pierre Camus saisit la prolixe vogue du roman baroque pour réaliser, sous la caution de l'histoire dévote, une véritable fiction hagiographique ; modèle repris par Jehan Lourdelot dans *La Courtisane solitaire*[2] ; René de Ceriziers, dans *Les Trois Estats de l'Innocence*[3], mêle au sein d'une trilogie contrastée vie de sainte traditionnelle, légende et roman galant, offrant au lecteur le parcours inverse de celui que propose traditionnellement l'hagiographie : au lieu de figurer des itinéraires de sainteté qui se rapprochent toujours plus du Ciel, la trilogie de Ceriziers, en présentant le martyre de Jeanne d'Arc comme « l'innocence affligée » puis la réhabilitation d'Hirlande, de son vivant, comme « l'innocence couronnée », ancre progressivement la reconnaissance de la vertu des héroïnes dans le Monde plutôt que dans le Ciel[4] ; François de Grenaille profite de la vogue des galeries de tableaux et des recueils de femmes fortes pour adapter en français une œuvre de l'italien Pona, *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres*[5] ; tandis qu'à la fin du siècle, un auteur anonyme traduit en conversations successives *Le Martyre de Théodore et Dydime*[6]. On le perçoit, les enjeux des différents exemples évoqués ci-dessus

---

[1] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile*, Paris, C. Chappelet, 1620.
[2] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.
[3] CERIZIERS, René, *Les trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, Paris, Loyson, 1642-53 [1640].
[4] Nous développons cette question dans un article, « L'élaboration de la sainteté féminine dans *Les Trois Estats de l'Innocence* (1640) de René de Ceriziers », dans L'Art de la Tradition, G. Bedouelle, C. Belin et S. de Reyff (dir.), Fribourg, Academic Press, 2005, p. 171-185.
[5] GRENAILLE, François de, *Les Quatre Sainctes : La Magdelaine, Saincte Barbe, Saincte Monique, Saincte Elizabeth de Hongrie*, dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona*, Paris, G. Clousier, 1646, p. 257-393.
[6] ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690.

s'inscrivent dans des contextes esthétiques spécifiques qui ne se laissent pas appréhender à travers la seule dénomination de roman.

La tragédie et l'épopée, en revanche, présentent à la matière hagiographique des espaces discursifs fortement codifiés, qui contraignent l'auteur à confronter le saint avec le héros épique ou tragique, confrontation fructueuse qui éclaire les singularités respectives, les points de concordance, mais également les éléments de divergence entre ces différents modèles anthropologiques. Cette rencontre est d'autant plus précieuse que la tragédie et l'épopée, espaces dévolus depuis Aristote à la représentation des hauts faits de personnages nobles, se présentaient à première vue comme les lieux textuels idéaux pour honorer le héros chrétien par excellence qu'est le saint. La similitude superficielle entre la noblesse du saint, et celle des héros tragiques et épiques, a encouragé la rencontre de ces différentes formes d'héroïsme, rendant *a posteriori* plus ostensibles certaines contradictions internes de la tragédie et de l'épopée : en tant que héros tragique, le saint revisite la valeur du dénouement funeste, et pose avec une acuité singulière la question de l'admiration entendue comme passion tragique, aux cotés de la crainte et de la pitié[7] ; en tant que héros épique, le saint précipite la révélation de l'impasse esthétique à laquelle conduit la volonté de chanter les hauts faits d'un héros communautaire au sein d'une société progressivement centralisée et bourgeoise. La figure du saint s'invite ainsi au cœur des interrogations sur les différentes formes d'héroïsmes littéraires, elle en souligne les tensions internes, elle en révèle certaines limites. A la lumière d'exemples ponctuels issus de la tragédie et du poème épique, nous interrogerons ici la lumière singulière que projette l'adaptation du sujet hagiographique sur les débats esthétiques des

[7] Christian Biet a mis en lumière les mécanismes par lesquels l'admiration, dans le théâtre cornélien, doit conduire le spectateur, une fois l'effet de surprise estompé, à un retour sur soi critique, dans « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, 32, janvier 1998, p. 121-134. L'importance de l'admiration dans la poétique cornélienne a conduit en toute logique le dramaturge à expérimenter différentes modèles hagiographiques. Voir également à ce propos TEULADE, Anne, « Corneille et le théâtre hagiographique : un moment singulier dans la pensée de l'effet tragique », *Œuvres et critiques*, XXX, 2, 2005, p. 55-66.

différents genres littéraires investis, mais également les modifications de la matière hagiographique qu'entraînent ces différentes adaptations. Il s'avère que la figure du saint n'est parfaitement identifiable à aucun des héros littéraires, bien qu'elle paraisse au premier abord soluble dans chacune des catégories du héros tragique ou épique. Un constant décalage, une résistance tenace place le saint en marge du genre littéraire choisi par l'auteur. Or cette tension offre un éclairage précieux sur les enjeux poétiques et anthropologiques de la constitution des genres littéraires au XVIIe siècle.

i. Du mystère à la tragédie classique (et inversement)

A qui veut porter sur scène des figures de saints et de saintes au XVIIe siècle, le choix du genre tragique semble s'imposer logiquement : d'une part en vertu de l'équivalence entre matière élevée et genre littéraire noble, d'autre part conformément aux apparentes correspondances entre le sujet hagiographique et le modèle tragique, tel qu'il se développe dans la première moitié du XVIIe siècle. La vie des saints – en particulier celle des martyrs – semble de fait présenter d'étroites affinités avec les schèmes tragiques néo-aristotéliciens. Le saint, souvent de noble origine, défend glorieusement la religion chrétienne jusqu'à la mort. Précisément, la tragédie suppose une « action illustre, extraordinaire, sérieuse »[8], qui associe au « péril de vie »[9] un « grand intérêt d'Etat »[10], exigences auxquelles le sujet hagiographique semble répondre. La consultation de l'intitulé des pièces confirme la prévalence du choix de la tragédie. Dès l'année 1596 paraît à Limoge un *Sainct Jacques. Tragédie*, et en 1600 à Rouen une *Tragédie de Jeanne d'Arcques*. Le sous-titre de *Théodore* de Corneille, « tragédie chrétienne » sera suivi par plusieurs dramaturges tels Marthe Cosnard, qui propose comme nous l'avons vu en 1650 une pièce intitulée *Les Chastes Martyrs. Tragédie chrétienne* ou encore Jean Campistron

[8] CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, M. Escola et B. Louvat (éds), Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 73.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid.*, p. 72.

en 1690 avec un *Adrien. Tragédie chrétienne*. Or l'on s'en doute, l'étiquette tragique dissimule des réalités complexes. Comme le souligne Pierre Pasquier : « La tragédie de dévotion à la française constitue, cependant, un genre hybride, gros de tensions et de contradictions, qui s'interroge depuis ses origines sur sa spécificité générique et éprouve les pires difficultés à la cerner »[11]. Les dramaturges sont rapidement confrontés à des tensions entre les traits constitutifs de la vie des saints et les limites du modèle tragique. Un héros parfait et vertueux est-il susceptible de susciter les émotions nécessaires à la *catharsis* ? La mort, même sanglante d'un témoin de la foi chrétienne, peut-elle être envisagée comme un dénouement funeste ? La tragédie hagiographique est un genre traversé d'oppositions qui se traduisent souvent par le recours à des écritures autres, des tentatives et des explorations riches d'enseignement sur les conceptions que les auteurs se font tout à la fois de la sainteté et des genres littéraires. La tragédie hagiographique est prise entre deux modèles esthétiques distincts avec lesquels elle a partie liée : d'une part les mystères, lieu médiéval de la représentation mimétique de la vie du saint, d'autre part la tragédie telle qu'elle se développe au cours du XVIIe siècle.

L'on peut se demander en premier lieu dans quelle mesure l'ancrage cultuel d'une pièce de théâtre – ou au contraire la distance qu'elle prend vis-à-vis du culte du saint – détermine les choix esthétiques des dramaturges. *Polyeucte*, modèle de la tragédie chrétienne s'inscrit ainsi en marge de toute occasion festive liée au culte du martyr arménien. Au contraire, une pièce comme la tragédie de *Saint Jacques*, fortement redevable au mystère médiéval trouve-t-elle une assise religieuse forte, comme le signale le sous-titre « *repraesentée publiquement à Lymoges par les confrères Pélerins dudict sainct, en l'année 1596, le jour et feste sainct Jacques, 25 juillet* ». La date précoce de la pièce ne suffit pas à justifier son archaïsme formel : les pièces consacrées à saint Eustache sur la scène parisienne des années 1640 témoignent

[11] PASQUIER, Pierre, « Introduction » au *Véritable saint Genest*, dans Rotrou, *Théâtre complet*, A. Durroux, P. Pasquier et Ch. Delmas (éds), Paris, STFM, 2001, t. IV, p. 203.

d'un dispositif similaire qui procède à l'éclatement du temps et de l'espace. Ces pièces montrent une intéressante corrélation entre une motivation religieuse (la consécration de l'église saint Eustache à Paris a eu lieu en 1637), et la scène française publique, prétendument purifiée, où ces pièces ont été jouées. Claude Bourqui[12] a en ce sens formulé l'hypothèse d'un choix d'auteur de la part de Baro, qui revendique comme marque distinctive de la nouvelle tragédie hagiographique une structure dramatique non-conforme aux règles, illustrée par son *Martyre de saint Eustache* publié en 1649. Les pièces dédiées à saint Eustache et jouées sur les scènes parisiennes au milieu du siècle constituent un cas très particulier de tension entre la revendication simultanée d'une forme dramatique archaïsante et l'exploitation du sujet hagiographique afin de « sanctifier » un théâtre prétendument purifié. La tension entre la conscience de la modernité des règles qui régissent le théâtre français et l'éclatement des données spatio-temporelles dans la représentation dramatique d'un sujet hagiographique se perpétue dans la seconde moitié du siècle. En revanche, *Le Martyre de saint Gervais* de l'abbé Cheffault[13] infirme l'importance de cette corrélation. Plusieurs éléments semblent en effet doter *Le Martyre de saint Gervais* d'un ancrage cultuel similaire à celui des pièces dédiées à sainte Reine d'Alize. D'après sa signature de l'épître dédicatoire « F. de Cheffault, P. Ch. de S. G. », l'auteur de ce poème dramatique est membre de la paroisse de Saint-Gervais. Par ailleurs, la pièce est suivie de plusieurs prières et chants qui rythment la vie liturgique de la paroisse : « Hymnes, versets, proses et oraisons, Qui se chantent en la Parroisse des SS. Gervais & Prothais, les jours de leur Feste, Translation & durant les Octaves »[14]. On peut par conséquent postuler que la pièce était probablement destinée à être représentée le jour de la fête des saints. Or l'inscription de la pièce dans un contexte

[12] BOURQUI, Claude, « *Le Saint Eustache martyr* de Baro et l'évolution de la 'tragédie de dévotion': dramaturgie religieuse contre dramaturgie profane », Actes du colloque Baro, Montpellier, novembre 2002, numéro spécial de *La Licorne*, 2006.
[13] CHEFFAULT, F., *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670
[14] *Ibid.*, p. 97-108.

liturgique précis ne remet nullement en cause la volonté de l'auteur de conformer la pièce aux règles de la tragédie moderne, comme en témoigne un texte liminaire de l'auteur :

> Pour la conduite de cette Piece, je la crois dans ses reigles autant que j'ay pû les apprendre de la poëtique d'Aristote, & des plus celebres Autheurs en ce genre d'écrire. Mon sujet qui n'est tiré ni de l'Histoire Sainte, ny celle du Paganisme, peut estre le sujet d'une Tragedie. L'action principale qui est la mort de S. Gervais, se passe dans les 24. heures. La Scene est toûjours dans un mesme lieu ; les Acteurs n'y entrent point sans y estre attendus, ou sans dire le sujet qui les y fait venir ; ainsi l'on y peut voir les unités necessaires, & de l'action, & du lieu & du temps[15].

Et de fait, les déclarations d'intention de l'abbé dramaturge se vérifient dans la pièce, qui est tout à fait conforme aux attentes de la poétique néo-aristotélicienne.

Une pièce en particulier porte la tension entre mystère et esthétique moderne à son paroxysme : *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie*[16]. Dans ce cas particulier, cette tension est en partie tributaire du statut particulier du culte de sainte Reine, patronne de la Bourgogne, qui connaît un essor sans précédent au XVIIe siècle tout en entretenant des rapports privilégiés avec des personnalités importantes de la capitale[17]. Deux villages bourguignons se disputent la préséance en matière du culte de la petite bergère martyrisée au IIe siècle de notre ère : tandis que les bénédictins de Flavigny conservaient jalousement les reliques de la sainte, les cordeliers installés à Alize en 1644, auprès de la fontaine miraculeuse qui attire la majeure partie des pèlerins, mettent tout en œuvre pour faire reconnaître Alize-

---

[15] *Ibid.*, n.p.

[16] ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie.* Composée par un religieux de l'Abbaïe de Flavigny-Sainte Reine, où repose le Corps de ladite Sainte Reine. Dediee à la mesme sainte. Nouvelle edition. A Chastillon, Par Claude Bourut, Imprimeur de la Ville, & du Collége, 1691.

[17] Les informations suivantes sont redevables à l'article de Françoise LE HÉNAND, « L'épanouissement du pèlerinage à Alize-Sainte-Reine au XVIIe siècle », dans *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Ph. Boutry et D. Julia (dir.), Dijon, Cerf, 1997, p. 113-146.

Sainte-Reine comme le seul lieu de la dévotion. Les franciscains jouissent d'appuis importants : ils étaient en effet sous la protection du duc de Longueville et d'Anne d'Autriche, qui leur permirent d'obtenir une relique de la sainte en 1648 et d'édifier à partir de 1659 un hôpital qui allait contribuer au développement du pèlerinage d'Alize-Sainte-Reine. La dramaturgie des pièces consacrées à Reine se ressentira de cette relation privilégiée entre Paris et la Bourgogne.

S'agissant du *Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize,* l'auteur, un bénédictin anonyme de l'abbaye de Flavigny, imagine ainsi deux versions concurrentes de la même pièce. La parution tardive ainsi qu'une remarque liminaire qui atteste de la connaissance dramaturgique de l'auteur anonyme laissent supposer qu'il s'agit d'une tragédie hagiographique tentant de se conformer à la poétique néo-aristotélicienne. Le dramaturge ne craint pas de situer sa pièce dans la continuité de la production cornélienne :

> j'y ai inseré quelques fictions selon l'Art de la Poësie pour l'ornement du Théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polieucte, & autres Tragedies. Telle est la dignité d'Olibre, lesquel paraît comme Souverain dans les Gaules ; & les hommages qui lui sont rendus par des Rois ; sa victoire contre les Saxons ; le sacrifice présenté à Jupiter ; l'assemblée du Conseil, pour publier la persecution contre les Chrétiens ; la visite de saint Reverian Evêque d'Autun, qui vivoit du temps de Sainte Reine ; la pompe funebre de la même Sainte ; la conversion des Gardes Prétoriennes. Les sçavants jugeront si ces aditions qui ont quelque fondement dans l'Histoire, sont selon l'Art ou non. Mon dessein n'est autre que de faire éclater les vertus de la Sainte Vierge, & d'exciter le peuple à son amour & imitation.[18]

La mise en scène spectaculaire, ainsi que les gravures archaïsantes (Fig. 19-20) qui accompagnent l'édition, s'expliquent par la dimension populaire du culte de sainte Reine, dont le pèlerinage constitue l'un des plus importants de France, comme le souligne l'auteur : « Un Pèlerinage qui s'est perpetué dépuis tant de siécles, qui s'augmente tous les jours plûtôt que de diminuer, & qui doit

[18] ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, *op. cit.*, 1691, p. 6. La pièce de 1709 se réclame également de Corneille, et en plus de Racine. Cité dans « La dramaturgie de sainte Reine », art. cit.

passer pour le plus célebre de la France, par la multitude du monde qui y aborde, non seulement de ses Provinces les plus éloignées, mais encore des Roïaumes étrangers ». Connaisseur et sans doute amateur des pièces sophistiquées parisiennes, l'auteur du *Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize* est avant tout désireux d'agréer à un large public, à un « grand concours de peuple de toute condition, âge & sexe » qui assurent la renommée et la prospérité du pèlerinage de sainte Reine d'Alize. Les « ajouts » greffés sur l'histoire de la jeune vierge et martyre dépassent le modèle cornélien pour atteindre une dimension particulièrement spectaculaire.

Le religieux de l'abbaye de Flavigny se montre en outre particulièrement soucieux de la disposition scénique qui doit présider à la représentation de sa pièce. Celle-ci contient en effet un abondant péritexte[19]. Une « disposition du théâtre » offre une liste détaillée des décors et des objets nécessaires à la représentation :

> Du côté droit du Téâtre dans le bout, doit être dressée une Idole de Jupiter armé de fer, une Couronne en tête, un Sceptre en une main, & en l'autre un foudre, & un Aigle sous ses pieds.
> Aux pieds de cette Idoles doit être preparé un Autel, qui porte cette inscription en relief : Jovi Moritasgo
> A l'autre bout du Téâtre doivent être dressées trois Croix, dont celle du milieu soit la plus forte, parceque Sainte Reine doit y être attachée. Et derriére ces trois Croix trois arbres.
> Parmi ces trois arbres, doit être une petite Cellule, qui fera la retraite & prison de Sainte Reine.
> A côté de l'Idole de Jupiter, doit être une gueule d'Enfer, d'où sortiront les Démons.
> Au milieu du Téâtre, doit être un Trône élevé de deux marches : & aux deux côtés doivent être deux autres Chaires plus basses.
> La Tapisserie doit avoir deux entrées : l'une du côté de la Statuë, par où entrera Olibre & les siens : l'autre du côté des Croix, par où entrera Sainte Reine. Le Prince Sunon avec son Armée, paraît aussi du côté des Croix. Les Prêtres & les Démons, paroîtront de l'Idole.
> Il faut observer que le Téâtre doit changer de face entre le quatriême & cinquiême Acte, selon le dessein ci-dessus[20].

[19] Le lecteur pourra consulter ces textes en annexe, p. 532-538.
[20] ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, *op. cit.*, p. 11.

Comme le note André Godin[21], la scène est divisée en deux parties qui figurent l'affrontement entre les cultes païen et chrétien : à droite la statue de Jupiter et la gueule d'Enfer, à gauche les trois croix. Des informations supplémentaires se trouvent dans des éléments complémentaires du péritexte : un « Dessein de la tragedie »[22] et un « Autre dessein de la mesme tragedie, plus raccourci », lequel porte la précision suivante : « Pour abreger la presente Tragedie, on peut en retrancher les Scenes qui sont les plus détachées, & dans lesquelles Ste Reine ne paroît pas, & un bon nombre de personnages »[23]. L'auteur fournit par ailleurs deux listes de personnages adaptées selon les exigences des deux desseins. Ces différents textes signalent que le dramaturge avait prévu deux versions de la pièce, distinctes principalement selon un critère temporel, une version longue et une version courte. La nécessité des liaisons entre les scènes joue également un rôle puisque le dramaturge est prêt à sacrifier les scènes où l'héroïne ne paraît pas. Enfin l'ampleur du personnel dramatique peut également être réduite, de vingt-sept à dix personnages[24]. Cette suppression concerne le personnel domestique (les pages), les héros de guerre (princes, généraux et lieutenant) et les figures surnaturelles (génies, démons, mégère)[25].

La présence de ces deux textes est riche d'informations sur la conception dramaturgique de l'auteur et son positionnement vis-à-vis des esthétiques archaïsante et moderne de la tragédie[26]. Dans la version courte, on

---

[21] GODIN, André, « La dramaturgie de sainte Reine », dans *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Ph. Boutry et D. Julia (dir.), Dijon, Cerf, 1997, p. 217-243.
[22] ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, *op. cit.*, p. 7.
[23] *Ibid.*, p. 12.
[24] Dans l'ordre de la seconde liste : Sainte Reine, Saint Reverian (évêque), Saint Théophile, Sainte Blonde, Olibre (président), Clément (père de sainte Reine), Sabin (conseiller d'Olibre), Félix (sergent), Claudian (sergent), Théopiste (pontife), Soldat, N.N.N.
[25] Les personnages de la version longue susceptibles d'être éconduits sont les suivants : le génie des Gaules, le génie d'Alize, Agaton (page qui porte la robbe de Sainte Reine), Eugene et Porcie (pages), Hilderic (prince d'Austrasie), Albain (duc d'Aquitaine), Carause (général de l'Armée Romaine), Lucille (général de l'Armée Romaine), Perse (garde), Suno (prince Saxon), Hildegaste (son lieutenant), Erennie (enseigne), Kilie (devin qui porte des oiseaux dans une volière), Beelzebuth (démon), Asmodée (démon), Megere (furie).
[26] Pour le détail de ces deux versions, voir Annexes, *infra* p. 534-538.

notera principalement la suppression de la musique et des scènes martiales, caractéristiques des mystères. La présence du merveilleux est fortement atténuée : les démons disparaissent, de même que la scène de l'oracle et celle de la colombe. Les effets sont réduits au minimum ; « à une voix du ciel » et à l'évocation de miracles. Les infractions à la bienséance sont également moindres, bien que la violence ne soit pas complètement évacuée de la scène. Quoi qu'il en soit, les efforts du bénédictin de Flavigny tendent de fait vers une régularisation de la pièce, conformément à l'esthétique classique.

L'improbable concurrence entre mystère et tragédie classique, illustrée par cet exemple à la fin du XVIIe siècle, est éloquente à l'égard de la complexité des évolutions littéraires à cette époque. Alors que le mystère est dépassé depuis plus d'un siècle, et que l'auteur témoigne d'une connaissance des tragédies hagiographiques régulières, comment expliquer cette hésitation ? Cette conception double de la pièce – archaïque et modernisante – est révélatrice des goûts, voire des ambitions poétiques du dramaturge qui se réclame de l'auteur de *Polyeucte*, mais également de son pragmatisme : le pèlerinage de sainte Reine qui jouissait des appuis les plus élevés à la cour devait certainement attirer un public particulièrement hétérogène, des paysans des provinces aux bourgeois et aux aristocrates des villes. Pourquoi ne pas imaginer dès lors que plusieurs versions de la même pièce, du type mystère ou tragédie classique, étaient peut-être jouées dans un même lieu, tour à tour, en fonction du profil et des attentes du public ? Les deux versions du *Martire de la glorieuse sainte Reine* témoignent certes du décalage des attentes parisiennes et provinciales, mais surtout de la conscience de ce décalage par un auteur qui refuse de renoncer aux avantages respectifs des deux modèles.

Les deux versions constituent des formes artistiquement élaborées de la vie de sainte Reine et relèvent en ce sens toutes deux de la littérature, malgré le fort ancrage dévotionnel de la pièce. La coprésence de modèles esthétiques divergents au sein d'une même œuvre, et l'affirmation de leur validité respective, constitue un geste métatextuel fort : la démarche bifide du

bénédictin de Flavigny nous indique combien l'auteur, qui maîtrise des codes poétiques distincts, est attentif aux attentes de publics différents. Mieux : cette double rédaction du martyre de sainte Reine montre que les sensibilités vis-à-vis de la matière hagiographique ne suivent pas une évolution linéaire et chronologique, ni même géopolitique (à travers l'opposition Paris-province), mais qu'à la même époque, et dans un même espace, des publics différents coexistent, des publics dont la diversité des goûts et des attentes incitent un dramaturge à modifier en profondeur la matière hagiographique, à envisager celle-ci sous l'angle d'une duplicité complémentaire.

Que le second dessein de la tragédie se présente simplement comme « plus raccourci » ne signifie pas qu'il s'agisse de deux versions alternatives ou interchangeables, mais d'un travail d'auteur sur la matière hagiographique qui affecte en profondeur le sens de celle-ci. La suppression de scènes choisies est en effet productrice d'une forme et de significations nouvelles. Si le besoin de procéder à une représentation plus courte est susceptible d'éclairer la majeure partie des suppressions – l'hommage des vassaux (I, 2) ; les chants (entracte I) ; les faits d'armes (II, 1) ; la représentation du sacrifice à Jupiter (III, 1) ; les courses des démons (entracte II) ; l'édification du trophée d'armes (III, 3) –, force est de constater que ces choix d'auteur modifient également la représentation de la sainteté de Reine : la diminution de l'emprise du merveilleux chrétien et l'effacement des marques de la féodalité sont autant d'éléments qui témoignent d'une profonde mutation dans le rapport à la sainteté. L'enjeu se déplace du plan cosmogonique au plan humain : le martyre de la sainte ne permet pas de rejouer l'éternelle victoire des forces du bien sur les puissances des ténèbres ; désormais l'action doit se concentrer autour de la seule personne – vivante – de Reine, qui paraît dans toutes les scènes. Une suppression intéressante intervient dans la scène finale, après la mort de sainte Reine : une fois les assistants convertis, ils constituent la pompe funèbre de la sainte et, dans la version longue uniquement, on les voit « adore[r] son Corps, son Chef, & ses Chaines ». Dans la version brève – modernisée –, son corps et

les attributs de son martyre disparaissent, emportant avec eux les preuves tangibles de la sainteté de Reine. Les témoignages expressifs et publics de la dévotion populaire se dérobent à la vue du spectateur, entièrement laissé à lui-même. Il ne s'agit donc pas d'un passage uniquement formel du mystère à la tragédie classique, d'une modification superficielle qui serait sans incidence sur le contenu et le sens du spectacle, ou d'une transformation qui reflèterait seulement les affinités esthétiques divergentes de deux types de publics, provincial ou parisien. Les deux versions du martyre de sainte Reine engagent deux rapports distincts, non seulement à la sainteté, mais également à la foi. La première version de la tragédie ancre le drame de sainte Reine au cœur d'une société qui construit son identité autour des multiples manifestations publiques de la gloire du souverain et de la célébration publique et collective des hérauts de la foi ; malgré les allures féodales de l'univers représenté, la pièce met en scène des éléments dans lesquels pouvaient encore se reconnaître les sujets du Roi Soleil. Mais la seconde version, en réduisant tous les « ornements » qui assuraient symboliquement la cohésion sociale, les dénonce comme artificiels : elle met en scène un individu isolé qui se retrouve seul devant sa foi.

Aussi les deux versions du bénédictin de Flavigny sont-elles représentatives des enjeux de l'ensemble du corpus étudié : il s'agit bien d'une élaboration de la matière hagiographique qui obéit en premier lieu à des impératifs esthétiques ; mais ces impératifs modifient en retour les contours de la sainteté, contraignant l'auteur à dévoiler une posture spécifique à l'endroit du saint et, partant, à remettre en question les rapports complexes de l'homme au divin. La première version témoigne d'un rapport au sacré fondé sur la lisibilité et la permanence des marques du divin, dont le saint n'est que l'un des traducteurs privilégié ; la seconde version intériorise le drame sacré, en estompant les signes qui en garantissent la transparence immédiate. Aussi l'intérêt de « raccourci[r] » la pièce n'a-t-il pas seulement une incidence sur la durée de sa représentation, mais également sur la confiance en la transcendance, constitutive de la matière hagiographique. Le double dessein de

la tragédie de sainte Reine est également emblématique des œuvres de notre corpus dans la mesure où son élaboration esthétique singulière confirme la simultanéité de deux attitudes de croyance que l'on aurait davantage tendance à opposer, dans l'espace et dans le temps, réservant à l'aube du siècle de Descartes la ferme croyance en la présence manifeste de Dieu sur terre par le biais, notamment, des miracles de ses saints ; identifiant au contraire le rapport individuel à la foi avec les prémisses du siècle des Lumières ; l'opposition temporelle se doublerait d'une opposition sociale, étant entendu que les gens des campagnes seraient moins éclairés que les gens des villes en matière de religion. L'élaboration singulière de la pièce du bénédictin de Flavigny fait pièce à ces préjugés, en offrant potentiellement dans la seconde moitié du siècle au *même* public, dans un *même* lieu, la possibilité d'assister à deux spectacles esthétiquement et idéologiquement distincts.

ii. A propos d'Agnès : « Quelle farce voicy ? ce n'est rien qu'une beste ».

Les divergences esthétiques des deux versions du *Martire de la glorieuse sainte Reine* permettent d'esquisser deux rapports à la sainteté, fondés sur l'opposition entre une dévotion publique et une dévotion privée. L'analyse se concentrera à présent sur deux pièces de théâtre, dont les choix poétiques sont révélateurs d'un aspect ambivalent du saint, sa nature hybride à mi-chemin entre l'humain et le divin, le Monde et le Ciel. Tandis que *La Tragédie de saincte Agnes* de Troterel recourt à un métissage avec le comique pour problématiser la dimension humaine de la sainte, *La Céciliade* de Soret présente des affinités avec l'épopée pour signifier la grandeur presque surnaturelle de l'héroïsme de la sainte. Dans les deux cas, l'hybridité générique a également pour fonction de répondre aux difficultés dramaturgiques posées par la mise en scène d'une héroïne parfaitement vertueuse.

La Tragédie de Saincte Agnès[27], parue à Rouen en 1615 est l'œuvre d'un dramaturge du nom de Troterel, sieur d'Aves, également auteur de plusieurs pastorales et d'une farce. La pièce de Troterel se présente en toute certitude comme une tragédie, comme en témoignent, outre le titre, les propos de l'auteur au terme de l'*Argument de la présente Tragédie* :

> […] voilà le sujet de ceste Tragedie. Au reste je t'advertis, Lecteur, que je n'y ay point fait de chœurs, non pas que je ne l'eusse bien peu, mais d'autant que ce m'eust esté un travail inutile, ayant veu representer plus de mille Tragedies en divers lieux, auxquelles je n'ay pas veu declamer ces chœurs[28].

Or la pièce contient également des scènes comiques, voire farcesques. Si cette mixité générique n'est pas significative en soi dans une tragédie du début du XVIIe siècle, elle prend un relief particulier dans le cadre d'une pièce hagiographique. L'évacuation presque systématique du comique, dans les sujets sacrés, est précisément l'une des différences majeures dans la représentation dramatique des sujets hagiographiques au XVIIe siècle, par rapport aux formes anciennes du Moyen Age et de la Renaissance. Le comique faisait partie intégrante des mystères, souvent porté par un personnage de diable ou de fou, qui réjouissait l'assistance par ses locutions populaires, ses satires, ses propos lubriques ou ses jurons. Par ailleurs la représentation d'une farce venait volontiers s'ajouter à la suite de celle du mystère. Au lendemain des guerres de religion et du Concile de Trente, le sacré n'est plus un sujet dont on puisse se gausser impunément. Ainsi, au cours du XVIe siècle, les mystères conservent leur structure complexe et foisonnante, mais se voient progressivement épurés des scènes apocryphes, comiques ou licencieuses.

On trouve un écho de cette évolution dans le Prologue de *Sainct Jacques* en 1596, pièce qui se présente comme une tragédie, mais qui est encore fortement imprégnée de la composition des mystères, tant dans la

---

[27] TROTEREL, Sieur d'Aves, *Tragedie de Sainte Agnes*, Rouen, David Du Petit Val, 1615.
[28] TROTEREL, « Argument de la presente Tragedie », dans La *Tragedie de sainte Agnes*, *op. cit.*, p. 5

dilatation du temps et des lieux (la pièce se déroule en Espagne et en Judée), que dans le personnel dramatique (aux côtés de démons, le diable tient un rôle essentiel, mais c'est un diable en quelque sorte résigné, presque mélancolique). Dans le prologue, l'auteur s'exprime au sujet du rire, et il se montre soucieux de l'éviction de toute forme de comique susceptible de porter atteinte à la dignité du sujet :

> *Soit pour ung faict tragic, ou pour les passetemps*
> *De quelque acte comic, qu'ung riart Peuple alloue*
> *(Dont le cueur joue au train de ce qu'il void qu'on joue)*
> *Ou pour autres plaisirs d'ung bouffonneur joyeux :*
> *Peuple, tous ces plaisirs, n'ont seance en nos Jeux.*
> *Nous ne proposons rien sinon que choses sainctes.*
> *Si quelqu'un vient icy, pour y trouver depeinctes*
> *Maintes occasions pour son ris inciter,*
> *Qu'il regarde : &, s'il void de quoy à lexciter,*
> *Qu'il rie : mais, sinon, il fault qu'il s'en abstienne*[29].

Dans ce contexte de séparation entre le rire et le sacré, il n'est que plus intéressant de trouver de véritables scènes comiques dans une pièce hagiographique, qui se réclame de surcroît très explicitement du modèle tragique. Les propos de Troterel, qui a « vu representer plus de mille Tragedies », témoigneraient en effet d'une conscience et d'un scrupule théoriques aigus, si cette « tragédie » pouvait effectivement se targuer de répondre aux différentes règles qui fondent le genre, mais ce n'est pas le cas. Il s'agit en effet d'une pièce particulièrement mixte, qui emprunte des traits à la pastorale, mais avant tout à la comédie, voire à la farce. En outre, la fin de l'argument cautionne un refus de la composante musicale dans les tragédies – dénoncé comme suranné – qui s'avère pourtant tout relatif : certes, la pièce ne contient pas de chœur, mais un trompette qui joue des « airs de fanfare » ! Or c'est principalement dans le personnel dramatique que la pièce s'écarte de la tragédie : à côté des illustres familles d'Agnès et de Simphronie, gouverneur de Rome, apparaissent le peuple, un trompette, des maquerelles et des paillards.

---

[29] BARDON de Brun, « Prologue » de *Sainct Jacques, op. cit.*, p. 6.

La pièce s'ouvre sur une scène pastorale : un amant retiré dans une grotte, au plus profond de la forêt, se plaint de son infortune amoureuse – sa belle lui a avoué aimer un autre homme, dont elle conserve jalousement l'identité secrète. Un peu plus et l'on croirait voir affleurer la chaîne amoureuse récurrente dans les pastorales : A aime B qui aime C, etc. La scène d'ouverture repose sur un quiproquo qui occasionne des effets comiques. En effet, l'amant d'Agnès n'est autre que Jésus-Christ, tout le monde s'en doute, à l'exception de l'amant malheureux, dont l'aveuglement frôle la bêtise et prête à sourire[30]. Le quiproquo n'est pas levé tout de suite : Martian tombe gravement malade, au point de devoir garder le lit et charge son ami Censorin de découvrir l'identité de son rival, car il veut se battre en duel avec lui. Le comique repose sur la collusion de deux *topoi* religieux et profane : d'une part l'image répandue de Jésus comme amant et époux, d'autre part la métaphore de l'aveuglement amoureux. Le dramaturge exploite ainsi la superposition incongrue de la figure de Jésus avec le personnage trivial du rival amoureux.

Or c'est dans l'acte IV que le comique atteint son apogée au point de frôler la farce. Condamnée au lupanar, Agnès a été déshabillée, mais Dieu a suscité en sa faveur un miracle : sa chevelure soudain s'allonge pour couvrir entièrement sa nudité. Dans ce simple appareil, la jeune fille est conduite au lieu de débauche, sous la surveillance d'un trompette, qui prend soin de crier à la ronde l'arrivée de la nouvelle courtisane. Il emploie la métaphore du tournoi pour exciter les courages masculins et les exhorter à venir tenter le premier prix, qui n'est autre que la sainte. Inutile de préciser la dimension graveleuse de l'image du tournoi, qui suppose que les champions se munissent de leur meilleure lance… Alors que l'exhortation faite aux « champions »[31] impliquerait l'entrée en scène de preux chevaliers, dans la logique de l'inversion qui domine la scène, ce sont deux paillards qui se présentent,

[30] TROTEREL, *op. cit.*, II, p. 31-32.
[31] *Ibid.*, IV, p. 63.

fortement intéressés par la « proye » que « madame Venus »[32] leur envoie. Leur présence appelle un comique de mots qui s'exprime à travers des locutions populaires telles que « corbieu », « morbieu » ou « madame Venus ». Troterel a pris soin de distinguer les caractères des deux paillards, en leur conférant une « psychologie », aussi rudimentaire soit-elle, distincte. Tandis que le premier paillard est alerte, raisonnable et décidé, le second est veule est hésitant. Alors que le trompette poursuit la réclame du tournoi, les paillards demeurent stupéfaits en découvrant la fameuse « proye ». Cette métaphore retrouve aux yeux des paillards un sens concret inattendu : la proie leur apparaît en effet sous les traits d'un animal. Et le premier paillard de s'écrier : « Quelle farce voicy ? ce n'est rien qu'une beste »[33]. Et l'autre de renchérir « Qu'elle est hideuse »… L'inversion se teinte d'ironie : c'est le paillard aux instincts bestiaux qui confond la sainte avec un animal sauvage. Le personnage se croit soudain l'objet d'une tromperie, ce qui confère à la scène une dimension farcesque, assumée et même revendiquée dans le texte par la mise en abyme générique, dans l'exclamation interrogative « Quelle farce voicy ? ». Le quiproquo se poursuit durant quelques répliques, jusqu'au dévoilement de la beauté d'Agnès, geste qui met fin à l'aveuglement des paillards par la découverte des charmes de la jeune fille. Il s'agit en quelque sorte d'une « révélation ». Le comique se poursuit et confine à nouveau à l'ironie : la découverte de la vérité – la beauté d'Agnès – s'exprime chez les paillards à travers un vocabulaire religieux en gradation : « O dieux » à plusieurs reprises, « mes sens sont touts ravis », « transporté », et culmine avec « extase » ! Or ce moment de ravissement est aussitôt contrebalancé par l'expression des instincts bestiaux : « Dieux je suis en extase ! ô dieux que je suis aise, / De voir si beau visage, il faut que je le baise »[34]. Réplique qui devait s'accompagner d'un comique de gestes licencieux, comme en témoigne la réplique de la sainte :

[32] *Ibid.*, p. 64.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*, p. 65.

« Retire toy vilain, ne me vien point toucher, / De tes profanes mains »[35]. La scène se poursuit par des thématiques triviales jusqu'au moment où le trompette et Agnès arrivent aux portes du lupanar. Il est encore question de boisson et surtout d'argent (les paillards s'enquièrent du prix à payer pour jouir des faveurs de la jeune femme, puis se plaignent qu'il est trop élevé), thématiques qui ressortissent bien sûr à la comédie, et nullement à la tragédie.

Le motif de la sainte conduite de force au lupanar est un motif hagiographique séculaire. Par une rencontre quelque peu paradoxale, la noblesse de la matière hagiographique autorise la présence d'un motif par excellence malséant au cœur d'un discours littéraire qui aspire à la purification des mœurs par le bannissement de toute infraction à la bienséance. Et comme on le sait, Corneille ne se privera pas de brandir cet argument pour justifier l'échec de sa *Théodore*. Dans la pièce de Troterel, tout se passe comme si la singulière rencontre de l'espace tragique avec le lieu de prostitution appelait la présence du comique pour désamorcer le scandale de la situation.

Certes, le comique témoigne de la permanence d'un goût du public pour le mélange du sacré et du profane, constitutif des mystères, malgré les injonctions des autorités qui souhaitent purifier le théâtre religieux. Or la forte présence du comique prend un sens particulier en regard de la ferme revendication générique de tragédie arborée par Troterel. En ce sens, le comique peut être interprété comme un contrepoids à l'inadéquation du modèle tragique pour un sujet hagiographique, une compensation, en quelque sorte pour l'absence d'effets tragiques induite par la présence d'un personnage parfaitement vertueux. Les éléments tragiques dans la pièce se limitent en effet à la mise en scène d'une action grave, la défense de la foi, et d'un dénouement funeste, le martyre de la sainte. Eléments prévisibles et statiques en quelque sorte. La scène du trajet vers le lupanar permet de contrebalancer la rigidité du sujet par le biais des personnages de paillards, personnages de basse engeance et de mœurs peccables. Signifiant à l'origine « qui dort sur la paille », puis

[35] *Ibid.*

« vaurien », le paillard est au XVIIe siècle étroitement associé aux plaisirs de la chair. La définition de Furetière est évocatrice : « Qui est fort adonné à la volupté, aux plaisirs charnels », en particulier le premier exemple qu'il donne : « Les gens *paillards* n'entreront point dans le ciel, qui n'admet point d'impureté ».

Paillards, lupanar, langage châtié. Il n'est pas jusqu'à la sainte et la musique qui ne soient, dans cette scène, dégradées en « beste » et en « air de fanfare ». Or tous ces éléments libèrent un rire qui les condamne aussitôt, sans que la dignité de la sainte ne soit jamais menacée. Le comique ne produit aucun effet de désacralisation. La présence des maquerelles et des paillards, qui remplissent une fonction similaire à celle du satyre dans la pastorale, ne constitue qu'une transgression de surface, malgré le caractère trivial de la situation et des propos. A aucun moment, on ne rit de la sainte : ce sont constamment les païens, leur aveuglement et leurs instincts bestiaux qui sont tournés en ridicule. Le comique renvoie donc le spectateur à sa propre perception de la réalité : esclave de la chair, le paillard offre au spectateur la caricature de ses propres débordements passionnels potentiels. Si la sainte est ravalée au rang de vulgaire animal, c'est pour dénoncer la vision erratique, aveugle à la sainteté, de l'homme soumis à ses instincts. Paradoxalement, cette scène produit un certain effet tragique : l'importance de la scène des paillards, et la vulnérabilité dans laquelle se présente la sainte, peuvent faire douter le spectateur un instant du dénouement hagiographique traditionnel. Et si la sainte, contre toute attente, devenait la « proye » effective du désir dépravé des deux hommes ? Cette scène est susceptible de susciter auprès du spectateur une certaine compassion à l'égard de la jeune femme, ainsi que de la crainte à l'idée qu'elle puisse être déshonorée. Ce péril, au regard d'une chrétienne, est en effet pire que la mort. Le mélange des genres pratiqué par Troterel semble donc pensé afin que le comique, dans *La Tragédie de Saincte Agnès*, produise un effet cathartique.

iv. Cécile, une héroïne entre tragédie et épopée

A l'instar de *La Tragédie de sainte Agnes*, *La Céciliade* de Soret, maître de grammaire des enfants de chœur de Notre-Dame à Paris[36] met également en scène une héroïne constante et vertueuse, mais au contraire de Troterel, Soret tente d'apporter des solutions au problème dramaturgique posées par cette figure par un rapprochement symbolique de la tragédie avec l'épopée. La pièce affiche ainsi ostensiblement sa mixité générique dans un titre complexe, qui constitue une exception dans le répertoire du théâtre hagiographique français, dont les titres en général bipartites signalent le nom du saint, héros de la pièce, ainsi que l'appartenance générique. La première partie du titre de la pièce de Soret – *La Ceciliade, ou martyre sanglant de saincte Cecile* – souligne la dimension hagiographique, et plus précisément martyrologique du sujet. A la lecture du titre, le lecteur ignore encore s'il s'agit d'une représentation dramatique ou narrative. Le premier nom *Ceciliade* contient pourtant une indication générique indirecte : la désinence homérique « -iade » rattache symboliquement le texte de Soret à l'épopée[37]. La parenté phonique s'étend plus loin : dans *Ceciliade* on entend l'intégralité du nom fameux de l' « *Iliade* ». Le titre relève ainsi d'une stratégie de séduction d'un public lettré, en rattachant le sujet de sainte Cécile à un genre littéraire jouissant d'une grande notoriété.

La seconde partie – l'apposition *patronne des Musiciens* – participe d'un registre différent : en rappelant la fonction auxiliaire de sainte Cécile, elle souligne l'importance de la composante musicale dans la pièce, qui a été écrite pour être représentée par les enfants de chœur de Notre-Dame[38]. La dernière

---

[36] SORET, Nicolas, *La Ceciliade*, Paris, Pierre Rezé, 1606.

[37] *La Céciliade* est à ce titre brièvement évoquée dans l'étude de Klára Csürös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999, p. 39, aux côtés des autres tragédies qui témoignent d'une vogue des « titres pseudo-épique » : Godard, *La Franciade*, 1594 ; Matthieu, *La Guisiade*, 1589, etc.

[38] La dimension musicale dans *La Céciliade* est aussi importante que la dimension dramaturgique. Voir à ce propos la riche introduction de la pièce dans *Le Théâtre des martyrs*, Ch. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), à paraître. Voir également LOUVAT, Bénédicte, « Le théâtre

partie « *Avec les Chœurs mis en Musique. Par ABRAHAM BLONDET Chanoine et Maistre de la Musique de l'Eglise de Paris* » confirme l'importance de la musique au sein de la pièce.

Alors que les deux premières parties du titre esquissent le sujet de la pièce (*inventio*), la troisième partie évoque sa dimension formelle (*dispositio* et *elocutio*) en insistant sur sa nature hybride. La pièce hagiographique devient le réceptacle d'une multiplicité de figures d'éloquence : « *exemples Moraux, graves Sentences, naïves allégories, & comparaisons familières* ». La précision « *convenables tant aux personnages qu'au sujet* » signale également une conscience éthique et esthétique : l'adjectif « convenable » évoque la bienséance, et la formule complète fait écho aux notions aristotéliciennes de convenance du personnage, et d'adéquation entre la noblesse du sujet et celle du genre.

Les différents paratextes confirment l'ambivalence générique de la pièce de Soret. Le nom à connotation épique, *La Ceciliade*, est repris en tête de l'argument. Or Nicolas Soret, dans l'épître liminaire, adressée au Doyen et chanoines de l'Eglise de Paris, évoque le fruit de son travail en termes de « rude poëme tragique ». Enfin, la liste des personnages porte l'intitulé suivant « Les acteurs de la tragédie ». L'affiliation ambivalente du texte à l'épopée et à la tragédie est également sensible dans les poésies de circonstances placées à l'orée de l'ouvrage. Au-delà de leur visée encomiastique, élogieuse à l'égard de l'auteur ou du compositeur, on y lit en filigrane les indices d'une réception qui identifie la pièce tantôt à l'épopée, tantôt à la tragédie. La première poésie proclame une filiation, pour le moins fantasmatique, entre Virgile, Homère et Nicolas Soret. Son auteur souligne en outre la supériorité du poète français qui égale par ses « vers doux & fort » ses illustres prédécesseurs, mais les surpasse par le choix d'un sujet chrétien :

---

religieux : survivances et innovations », dans *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 479-507.

A MONSIEUR SORET
LE POETE de Matouë esguilloné d'envie,
De rendre à ses nepveux la grace ; & la douceur
D'Helicon empruntée, employe (en la faveur
D'un Aenée) son tout : pour le nous rendre en vie.
Du Grec tant regretté, Liliade est suivie
D'un Hector d'un Achille : où la grande valeur
De leurs armes cogneuë estoufe la rigueur,
Et le fort importun de la fatale envie :
Ainsi toy, mon SORET, à l'exemple des tiens,
Mais loin du paganisme, & proche des Chrestiens :
Tu fais boire à longs trais le nectar de ta Muse,
En nous representant, & la vie, & la mort
D'une Saincte Cecile : où ton vers doux & fort,
La rend vive en noz cœurs : tant plaisant il amuse.
I.R.P.D.S.S[39]

L'autre poème assimile en revanche l'œuvre de Soret à la tragédie par le biais d'une figure de comparaison. Le poème s'adresse au mauvais lecteur, détracteur fictif assimilé au « Tyran », au persécuteur, tandis que la dignité de la sainte s'étend à celle de la pièce. En identifiant symboliquement les propos du calomniateur à la décapitation de Cécile, qui représente le point culminant de la tragédie, l'auteur du poème cherche à désamorcer les critiques négatives de la pièce :

AU ZOILE DETRACTEUR DE CESTE TRAGEDIE de Monsieur Soret.
DU Tyran les rigueurs dépites,
A Cecile trenchent le chef :
Et toy rasoir, tu precipites
Contre ces vers ton hoche-chef.
Que penses-tu ? tu decapites
Saincte Cecile derechef.
De Navieres GS :P.R. [40]

Ces vers sont intéressants dans la mesure où ils identifient la structure persécuté/persécutant, qui fonde le sujet martyrologique, ainsi que le dénouement funeste, comme marques génériques de la tragédie. L'auteur du poème précédent retenait en revanche dans l'œuvre de Soret des traits

[39] SORET, *op. cit.*, n.p.
[40] *Ibid.*

définitoires du poème épique : la dimension narrative linéaire – « En nous représentant, & la vie, & la mort » –, ainsi que la qualité de la langue avec sa puissance d'*evidentia* – des « vers doux & fort », qui rendent la sainte « vive en nos cueurs ».

En soi, le rapprochement de la tragédie et de l'épopée au début du XVIIe siècle n'est pas surprenant ; Homère jouissait d'un grand prestige au tournant des XVIe et XVIIe siècles, et la « vogue des titres pseudo-épiques »[41] attribués à des tragédies est chose courante à cette époque. S'agit-il par conséquent de la part de Nicolas Soret d'une simple stratégie d'auteur afin de placer son œuvre sous une tutelle symbolique prestigieuse? Faut-il au contraire considérer que ce choix générique trouve un écho justifié dans l'économie de la pièce ?

Au premier abord, *La Céciliade* relève avant tout de la tragédie et présente de surcroît une réalisation relativement pure du modèle tragique au regard des théories humanistes : divisée en cinq actes, elle met en scène des personnages nobles, à l'exception toutefois d'un bourreau. Les unités sont à peu près respectées. La pièce se déroule dans une anti-chambre ou dans la rue. A l'acte III, Cécile apparaît dans un oratoire, et si le martyre se déroule pendant l'acte V, une didascalie en marge souligne que « Saincte Cecile chante *derriere le theatre* ce cantique suivant, estant mise dans une chaudiere », et qu'ensuite le bourreau la décapite également « *derriere le theatre* ». L'unité de temps se trouvait menacée par une donnée de la légende rapportée également dans l'argument : entre le martyre et la mort de Cécile se déroulent trois jours. L'auteur paraît soucieux de respecter la concentration temporelle, car il choisit de terminer la pièce sur l'image de la sainte demi-morte, en donnant la dernière réplique au persécuteur :

> *Laisse, laisse la là, elle est à la conqueste*
> *Maintenant de Charon, qu'il l'emporte s'il veut*
> *Demy-morte qu'elle est : puisqu'en tout on ne peut*

[41] CSÜRÖS, Klára, *op. cit.*, p. 38.

Desunir de son corps une ame si meschante,
Ny par le feu cuisant : ny par lame trenchante :
Or suis-je satisfait de mon plus grand desir :
Allons, je veux aller m'esbatre à mon plaisir[42].

L'unité d'action est discutable ; néanmoins, chaque acte forme une entité cohérente : I. mariage de Cecile et Valerian (le sacrement du mariage, comme ensuite les baptêmes sont réalisés hors scène) – II. Conversion de Valerian. – III. Conversion de Tiburce. – IV. Martyre de Valerian et Tiburce. – V. Martyre de Cecile.

Dès lors, peut-on créditer le titre épique d'une dimension autre que purement « publicitaire » ? Pour répondre à cette question, il convient d'abord de rappeler que tragédie et épopée, depuis Aristote, ont partie liée. Dans *La Poétique*, le Stagirite oppose à la comédie les genres de la tragédie et de l'épopée, qui représentent des personnages nobles et des actions graves. Il distingue ensuite ces deux genres à travers le mode de représentation, mimétique pour la tragédie, narrative pour l'épopée. Mais Aristote ne se prononce pas, par exemple, sur une potentielle différence dans la conception du héros. Il reviendra au Tasse de formuler clairement cette distinction. Dans ses *Discorsi*, publiés dans la seconde moitié du XVIe siècle, il précise la conception aristotélicienne du héros et des émotions tragiques et épiques :

> Si les actions épiques et tragiques étaient de même nature, elles produiraient les mêmes effets, il s'ensuit que leur nature est différente. Que des effets identiques ne procèdent pas des deux, cela est manifeste. L'action tragique insire l'horreur et la pitié et, lorsqu'il lui manque le pitoyable et l'horrible, elle n'est plus tragique ; mais l'action épique n'est pas faite pour inspirer ni pitié ni terreur, et ce n'est pas là une condition qui lui soit nécessaire. Et, si quelquefois on trouve dans les poèmes héroïques quelque chose d'horrible ou de malheureux, il ne s'agit pas de rechercehr dans toute la contexture de la fable l'horreur et la compassion ; au contraire, ce ne sont là que des occurrences accidentelles et purement ornementales : c'est pourquoi, si pareillement sont dites illustres l'action tragique et l'action épique, cet illustre est en chacune de nature différente. L'illustre tragique consiste en un changement de fortune brutal et inattendu, et en la grandeur des événements qui entraînent l'horreur et la compassion, tandis que

[42] SORET, *op. cit.*, V, p. 89-90.

> l'illustre héroïque est fondé sur les exploits d'une parfaite vertu guerrière, sur les actes de courtoisie, de générosité, de piété, de religion : action qui, propres à l'épopée, ne conviennent en aucune manière à la tragédie. La tragédie demande des personnages ni bons ni méchants, mais d'une catégorie moyenne […] l'épopée au contraire réclame une vertu éminente dans ses personnages, qui sont appelés héroïques à cause de la vertu héroïque[43].

Par ailleurs, Le Tasse prônait le merveilleux comme élément constitutif de l'épopée, et donnait la préférence aux sujets tirés de l'histoire chrétienne. Le poète devait en effet puiser « l'Argument de l'Epopée », dans les Histoires qui se fondent sur la « vraye Religion ».

Maître de grammaire, Nicolas Soret était un érudit. Il connaissait probablement Aristote et les réflexions des humanistes sur la tragédie et l'épopée et se trouvait manifestement attiré vers le genre noble par excellence[44]. Certes, les *Discorsi* ne sont traduits en français que dans les années 1630. Mais peut-être en avait-il connaissance, d'autant que *La Jérusalem Délivrée*, traduite en 1596 en français connaît un succès immense. Si l'on ne peut, faute de documents, affirmer avec certitude les fondements théoriques de *La Céciliade*, on peut tout de même souligner l'opportunité de la désignation épique pour un poème dramatique, dont l'héroïne est une sainte. Une héroïne accomplie et vertueuse, qui sacrifie sa vie pour la défense de la religion chrétienne, est selon la définition du Tasse une figure convenant mieux à l'épopée qu'à la tragédie.

Aussi le titre de la pièce de Soret n'est-il pas le fait d'une simple coquetterie d'auteur, pas uniquement. Sous ce titre qui mêle l'épique et le tragique affleure dès 1606 sinon la conscience, du moins le pressentiment d'une inadéquation entre le personnage du saint et le héros tragique. Comme le souligne parmi d'autres Le Tasse, à la suite d'Aristote, un héros tragique doit être ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, afin de susciter les passions

---

[43] LE TASSE, *Discours de l'art poétique et en particulier du poème héroïque (1587)*, F. Giavarini (trad. et éd.), Aubier, Mayenne, 1997, p. 83-84.
[44] Il donnera en 1614 une brève *Henrias* (mentionnée par Klára Csürös, *op. cit.*, p. 467).

propres à la tragédie ; la crainte et la pitié. Or un héros parfait n'inspire pas ces sentiments : il suscite l'admiration. Jean de la Taille excluait par conséquent déjà les héros vertueux de la scène :

> Que le subjet [de la tragédie] aussi ne soit de Seigneurs extrememement meschants […] ; n'aussi, par mesme raison, de ceulx qui sont du tout bons, gens de bien et de saincte vie, comme d'un Socrates, bien qu'à tort empoisonné[45].

Si l'auteur de *Saul furieux* ne se réfère pas directement aux figures hagiographiques, d'autres s'en chargeront au XVIIe siècle[46]. Or le succès de *Polyeucte* en 1643, et la vogue qui l'entoure, relativisent l'anathème. Et Corneille remarque d'ailleurs non sans malice dans ses *Trois Discours* : « L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur bannit les Martyrs de notre Théâtre : Polyeucte y a réussi contre cette Maxime »[47]. Cette remarque de Corneille s'insère dans une réflexion globale et personnelle du dramaturge sur la nature du héros et l'effet tragique : on le sait, Corneille doute des moyens prescrits par Aristote pour l'accomplissement de la *catharsis*. Une partie de son théâtre, comme le souligne la critique moderne, est d'ailleurs fondée sur des héros suscitant l'admiration. Par son louvoiement entre tragédie et épopée, *La Céciliade* anticipe, de façon certes très rudimentaire, la réflexion cornélienne sur l'admiration envisagée comme émotion tragique spécifique. L'ambivalence générique qui imprègne le titre de la pièce de Soret se perpétue dans le texte qui, en quelque sorte met en scène une héroïne d'épopée dans une structure dramaturgique tragique.

Soret et Troterel, l'érudit humaniste et le praticien du théâtre, offrent des réponses contrastées à l'incompatibilité entre la donnée hagiographique et le modèle tragique néo-aristotélicien. Au fondement de ce conflit se trouve la question de la représentation dramatique d'un personnage dépourvu de passion.

---

[45] LA TAILLE, Jean de, *De l'art de la tragédie*, F. West (éd.), Editions de l'Université de Manchester, 1939 [1572], p. 25.
[46] Voir à ce propos THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997.
[47] CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours*, *op. cit.*, p. 100.

Corneille ne dit pas autre chose, lorsque pour expliquer l'échec de *Théodore* il condamne la vierge et martyre comme n'étant sur scène qu'un « Terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action »[48].

Or le genre tragique aspire depuis ses origines à représenter le devenir de figures anthropologiques valorisées : le saint au XVIIe siècle figure ainsi parmi les candidats idéaux. Mais sa résistance à l'endroit des passions humaines l'empêche toutefois de répondre pleinement aux exigences du genre. Soret, comme Troterel, tentent au début du XVIIe siècle d'apporter des solutions spécifiques à ce problème qui passent par le métissage du drame hagiographique avec d'autres genres littéraires. L'élévation d'une vierge et martyre à la dignité épique, ou au contraire le dévoilement comique de la bestialité du monde, qui magnifie par contraste les vertus de la sainte, participent d'un mouvement similaire d'interrogation sur les limites du genre tragique autorisé par la mise en scène d'un sujet hagiographique. Les très nombreux essais visant à mettre en scène la figure du saint témoignent ainsi d'une profonde hésitation dans la constitution du genre de la tragédie, hésitation qui parcourt l'ensemble du XVIIe siècle[49] : les tragédies hagiographiques qui, à l'instar de celles de Soret et de Troterel, tentent au XVIIe siècle de conserver l'entière exemplarité du saint, sans soumettre ce dernier à un conflit d'ordre passionnel, s'inscrivent dans une tendance inverse à celle que Georges Forestier met en lumière dans *Passions tragiques et règles*

---

[48] CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Théodore*, *op. cit.*, p. 272.

[49] Cette hésitation se poursuit au XVIIIe siècle avec les problèmes relatifs à la mise en scène du philosophe. Comme le rappelle Pierre Hartmann pour expliquer les difficultés de représentation que connaît ce personnage sur la scène: « c'est Platon lui-même qui, dans sa *République* (604-605a) remarque que le caractère philosophique se prête mal à l'imitation théâtrale, du fait qu'étant principiellement dépourvu de passions, il n'est pas un 'caractère', dans l'acception dramaturgique du terme », HARTMANN, Pierre, Présentation de *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 8. Aussi l'analyse de Pierre Hartmann illustrant les raisons de l'échec, paradoxal au siècle des Lumières, du philosophe sur scène – quand bien même, à l'instar des nombreux saints martyrs, le philosophe est appelé à choisir la mort (l'auteur considère la mort de Socrate sur la scène du XVIIIe siècle comme un « motif décidément aussi obsédant qu'intraitable », *ibid.*) – offre-t-il un écho *a posteriori* aux difficultés dramaturgiques rencontrées par le saint au XVIIe siècle.

classiques[50] : selon lui, les dramaturges du XVIIe siècle œuvrent afin de faire coïncider tragique et tragédie, en élaborant un ensemble de règles destinées à garantir la vraisemblance du tragique – entendu comme la représentation du débordement des passions – au cœur d'une construction finement réglée. En ce sens, plusieurs dramaturges (Troterel dans *La vie et conversion de Guillaume duc d'Aquitaine*, mais également Magnon, Desfontaines, Pascal, La Chapelle ou Brueys) font la part belle aux sentiments humains du saint et aux faiblesses susceptibles d'en découler. Des pièces à martyre comme celle de Soret ou la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel, mais également celles de Corneille entre autres, témoignent cependant d'un moment d'hésitation dans l'histoire de la tragédie, entre le modèle du héros ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, et celui du héros parfaitement vertueux.

iv. Le poème héroïque « comme un Temple, où son Image & ses Reliques seroient toujours exposées »

Ce débat intéresse donc également le poème héroïque, en s'articulant toutefois plus spécifiquement à la question du rapport communautaire et/ou individuel à la sainteté. La figure du saint offre en effet aussi aux auteurs de poésie héroïque l'image d'un héros optimal : illustre chrétien, vertueux et exemplaire. La sainteté présente du reste avec l'épopée des affinités profondes. L'hagiographie comme l'épopée sont des discours construits autour de figures communautaires, de héros porteurs des aspirations idéologiques et religieuses de collectivités entières, fussent-elles locales, régionales ou nationales. Les saints nationaux – Charlemagne, saint Louis, Jeanne d'Arc – allient la vertu militaire à la foi chrétienne ; rien d'étonnant dès lors à ce qu'ils aient attiré l'attention de nombreux poètes[51]. Le Moyne présente ainsi saint Louis comme

---

[50] FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

[51] Sébastien Garnier donne en 1593 les trois premiers livres d'une *Louyssée* ; Pierre Le Moyne publie sont *Saint Louis* en deux temps, 1653 et 1658. Louis Le Laboureur publie les trois premiers chants de *Charlemagne, poème héroïque* en 1664, les trois suivants deux ans plus tard. Nicolas Courtin a embouché à deux reprises la trompette épique pour chanter les hauts

une figure qui unit autour d'elle une nation entière et constitue par conséquent le héros épique idéal :

> Je ne pouvois donc choisir un Heros plus accompli que celuy-là, & d'ailleurs le choix que j'en ay fait, est honorable à la France, qui l'a élevé ; à nos Roys, qui sont nez de luy ; à la Maison Royale, qui est de sa Race ; à la Noblesse, qui l'a pour Patron & pour Modele ; à toute la Nation, à laquelle Dieu l'a donné pour Protecteur ; à toute l'Eglise, qui l'a receu au rang des Saints qu'elle revere[52].

Mais le saint roi n'est pas la seule figure hagiographique susceptible de séduire les auteurs de poèmes héroïques. Se fondant sur la « vertu héroïque » définie par Le Tasse, et la valorisation des vertus chrétiennes, les poètes chantent également les hauts faits d'autres types de saints – il y a ainsi un héroïsme épique du fondateur d'ordre (saint François[53]), mais également de l'évêque, surtout lorsqu'il se présente comme le libérateur d'un peuple captif (saint Paulin[54]), et du confesseur, lorsque son patronage est illustre (saint Roch[55], le saint que l'on invoque contre la peste, ou sainte Geneviève de Paris[56]).

La première constatation qui s'impose est qu'à l'inverse du théâtre, la figure du saint martyr n'intéresse guère les poètes épiques : il leur faut un saint qui de son vivant rassemble autour de lui une large population, et non une figure isolée, confrontée sans cesse à des opposants. La faveur épique de Jeanne d'Arc s'explique ainsi par son action militaire et sa fidélité envers la

---

faits de Charlemagne ; une première fois en 1666, *Charlemagne ou le rétablissement de l'empire*, et une seconde fois en 1687 avec un *Charlemagne pénitent*, Paris, C. de Sercy. Plusieurs poèmes sont consacrés à Jeanne d'Arc par Nicolas Berger et Jean Le Blanc, en 1628, et bien sûr la célèbre *Pucelle* de Jean Chapelain en 1656 (dont les douze derniers chants ne seront publiés qu'au XIXe siècle).

[52] LE MOYNE, Pierre, « Traité du poème héroïque », *Saint Louys ou la sainte Couronne reconquise*, Paris, Augustin Courbé, 1658, n.p.

[53] CORBIN, Jacques, *La Sainte Franciade*, Paris, Rousset, 1634.

[54] COURTOT, *La Vie de St Denys*, Paris, Soly, 1629.

[55] FERMELUYS, Jean, *Poème spirituel contenant l'histoire, la vie, mort et miracles de Saint Roch*, Paris, 1619.

[56] CORBIN, *La Vie et miracles de la vierge Madame saincte Geneviève, patrone de Paris*, Paris, Robert Sara, 1632 ; PERRAULT, Charles, *Le triomphe de Sainte Geneviève*, Paris, Coignard, 1694.

couronne de France, indépendamment de son martyre. Contrairement à ce qui se passe au théâtre[57], l'aura communautaire du saint semble constituer le principal intérêt de la figure hagiographique comme héros épique potentiel : le saint est par définition un être qui symbolise et protège une collectivité, laquelle célèbre en retour régulièrement sa mémoire et rend grâce de ses dons.

Or la force de ce type de lien tend à s'estomper en France au cours du XVIIe siècle : l'incompatibilité de l'épopée avec l'emprise croissante de l'individualisme et du rationalisme a en ce sens souvent été invoquée pour expliquer la notion d'échec qui accompagne la seule évocation du genre épique en France[58]. En tant qu'héritière de la chanson de geste, l'épopée, malgré les raffinements esthétiques et théoriques dont elle fait l'objet tout au long des XVIe et XVIIe siècles, semble inlassablement renvoyer à un monde qui n'est plus. Si le prestige de la politique guerrière louis-quatorzienne, dont les fondements sont économiques et non plus idéologiques, suscite un regain de production épique, elle le fait en « raval[ant] l'épopée, genre éminemment politique, au niveau de la littérature encomiastique » où désormais « la magnificence tient lieu de valeurs héroïques »[59]. Dès lors, l'héroïsation d'une figure communautaire telle que le saint fait apparaître de manière significative l'écart qui se creuse entre l'ancienne mentalité féodale et communautaire, et le nouvel ordre centralisé et individualiste.

Le saint n'est toutefois pas seulement une figure dont la mémoire réunit le peuple lors des festivités liturgiques ; en tant qu'intercesseur, il invite également le fidèle à entretenir un rapport individuel avec lui. Ce double aspect

---

[57] Klára Csürös explique le triomphe du théâtre sur l'épopée par la représentation d'un héros solitaire qui entre davantage en résonance avec l'évolution des mentalités au XVIIe siècle que le héros communautaire : « Si les idéaux d'héroïsme et de grandeur, crédibles encore pour le public des années quarante, purent s'incarner dans la tragédie, non dans l'épopée, c'est que le héros tragique est solitaire », *op. cit.*, p. 377. Cette hypothèse explique également la répartition des différentes figures de sainteté entre la tragédie et l'épopée : tandis que la première connaît un véritable engouement pour la figure du martyr, qui répond en apparence à toutes les exigences du genre, surtout au cœur du siècle, la seconde met à l'épreuve différentes figures hagiographiques (le saint roi et le fondateur d'ordre, principalement).

[58] Klára Csürös fait en ce sens la synthèse des travaux de Saulnier et de Himmelsbach sur les raisons de l'échec de l'épopée en France au XVIIe siècle, *op. cit.*, p. 374.

[59] CSÜRÖS, Klára, *op. cit.*, p. 379.

de la dévotion au saint, collectif et privé, est distinctement énoncé par l'auteur d'un poème héroïque dédié à saint Roch. Pour motiver le choix du sujet, Fermeluys évoque trois raisons, qui se resserrent du collectif au particulier : après avoir mentionné la protection passée et avérée du saint lors des épidémies de peste à l'échelle nationale et l'actualité menaçante d'une telle épidémie, il ajoute une troisième raison, qui articule son intérêt personnel à la gloire communautaire du saint :

> Et la troisiéme & derniere raison *qui me touche en particulier est*, qu'en l'an 1606. au mois de Juillet, le mal contagieux faisant ressentir à plusieurs la rigueur de ses cruelles & mortelles atteintes : La maison où lors je faisois ma demeure fut tellement infectée de ce poison mortel, que plus de dix à douze personne, tant hommes que femmes, grands que petits, furent que frapez que morts [*sic*], Dieu m'en ayant (par son infinie bonté, prieres de la saincte Vierge, & intercession du bienheureux Sainct) preservé & garanty, & redonné la guarison, & la santé à mon espouse, qui en fut lors cruellement & longuement affligée[60].

Mais ce rapport personnalisé à la sainteté n'induit pas forcément en retour, dans le poème, une quelconque individualisation du saint. Fermeluys chante les hauts faits de Roch en des termes qui pourraient s'appliquer à de nombreux saints :

> *Je chante de sainct ROCH, la naissance admirable,*
> *Les miracles divins, la vie inimitable,*
> *Les fruicts de son amour envers Dieu souverain,*
> *L'ardante charité à l'endroict du prochain,*
> *Les sainctes actions, les prieres, les veilles,*
> *Les merites sacrez, les œuvres nompareilles*[61].

L'expérience de la maladie permet cependant à l'auteur de décrire avec certains 'effets de réel' saint Roch atteint de la peste. Après s'être consacré à soigner les malades, le saint est à son tour contaminé. Fermeluys représente d'une part la grandeur de Roch en proie à une véritable agonie, priant

---

[60] FERMELUYS, « Au Lecteur », *op. cit.*, n.p.
[61] *Ibid.*, p. 2.

uniquement afin que la douleur ne fasse point vaciller sa foi, et d'autre part la cruauté des hommes qui rejettent l'un des leurs malgré le dévouement que celui-ci leur a témoigné :

Ce poison, ce venin, ce mal contagieux,
Commence incontinent d'exercer furieux,
Ses cuisantes douleurs sa puissance, sa rage,
Sur le Corps innocent de ce sainct personnage.
Il commença deslors, de glisser en son cœur,
Une debilité & pressante douleur,
Il commença cruel, tous ses membres combattre,
Et dessoubs ses efforts incontinent l'abattre :
Il fit que tous ses sens, & que tous ses esprits,
Furent pour quelques temps, de leurs cours interdicts,
Et s'estant peu apres clairement faict paroistre
Au lieu le plus caché de sa cuisse senestre,
Sainct Roch leva les yeux au Ciel, & joinctes mains
Implore le secours du Sauveur des humains,
Que son bon plaisir fust l'assister de sa grace,
Et de vouloir vers luy tourner sa saincte face,
De ne vouloir souffrir que ce venin mortel
Empescha tant soit peu son salut eternel.
L'effort de sa douleur rude & insupportable
L'oppressoit tellement, ô ! chose pitoyable,
Que sans relâche aucun redoubloit ses clameurs,
Ses cris continuels, ses sanglots & ses pleurs.
Que fit le bon sainct ROCH en si dure souffrance,
Desirant que ses cris ne portassent nuisance
Aux pauvres affligez, souffrant mesme travail,
Se traina peu à peu au devant du portail
De ce lieu infecté, pour cette angoisse dure,
Souffrir pour le Seigneur de toute creature :
Ce que faire il ne put sans se violenter,
Sains aigrir sa douleur, & son mal augmenter.
D'un si triste spectacle, un chacun s'estonne :
D'horreur & de frayeur tout le peuple frissonne,
De veoir sainct ROCH gisant, de la sorte affligé,
Sans estre secouru, ne aydé ne soulagé[62].

La souffrance, dans le poème de Fermeluys est présentée comme une occasion privilégiée pour le saint d'éprouver la constance de sa foi. Les poètes cherchent ainsi à représenter un héros extraordinaire, « mais non constamment

[62] *Ibid.*, p. 21-22.

surhumain »[63], ou pour reprendre l'expression de Louis Le Laboureur à propos de Charlemagne « un homme *presque* au dessus de tous les autres »[64].

Mais à l'instar de l'exemple de Roch, les faiblesses de ces héros demeurent toutes relatives : l'espace d'un chant ou deux, on craint pour la santé de saint Louis également affecté d'une maladie[65], on s'inquiète du sort de Charlemagne, retenu captif dans une grotte sous l'effet d'un sortilège maléfique[66]. Mais la volonté divine se manifeste bientôt : l'eau sainte de la Matarée guérit saint Louis, et une apparition de saint Boniface permet aux compagnons de Charlemagne de retrouver le saint roi. Et comme le souligne l'auteur de *La Sainte Couronne reconquise*, les malheurs des héros résultent d'« occasions volontaires », où ces derniers se sont exposés au danger pour la gloire de Dieu, dont ils ne manquent pas d'être récompensés. Le poème épique demeure par conséquent le lieu textuel privilégié de la manifestation transparente du divin – Le Moyne considère son poème « comme un Temple, où [l']Image [de saint Louis] & ses reliques seroient toujours exposées ; où les merveilles de sa vie seroient chantées à tous les Siecles ; où ses Vertus seroient preschées à tous les Princes ; où sa Memoire recevroit le culte & l'encens de tous les Peuples »[67] –, alors même que ces signes deviennent, dans une société organisée autour du culte du seul roi, de plus en plus difficilement lisibles[68].

Le poème héroïque est par ailleurs « un Temple » curieux qui – sous couvert de réserver aux épisodes les inventions relevant de la fiction – expose à côté des reliques du saint l'image des aventures les plus fabuleuses[69].

---

[63] CSÜRÖS, Klára, *op. cit.*, p. 277.
[64] LE LABOUREUR, Louis, Préface, dans *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, Louis Billaine, 1664, n.p. Nous soulignons.
[65] LE MOYNE, *op. cit.*, chant XVI.
[66] LE LABOUREUR, *op. cit.*, Livres III et IV.
[67] LE MOYNE, « Traité du poème héroïque », *op. cit.*, n.p.
[68] Voir notamment DE CERTEAU, Michel, « Une inversion du pensable », dans *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre III, p. 154-177.
[69] Pour n'évoquer que l'exemple de *La sainte Couronne reconquise*, Le Moyne consacre une part importante du poème aux amours de Meledor pour Zahide, et du Sultan pour Lisamante. Le Moyne, qui avec ses *Galeries de femmes illustres* (1647) s'était présenté comme un ardent

D'ailleurs, au moment d'aborder dans son *Traité du poème héroïque* la nécessité de la fable, Le Moyne substitue à la métaphore architecturale du temple celle d' « un riche & magnifique Palais » dont le fondement est « une Action connuë & Historique ; & tout l'Edifice fondé sur cette Action est une fabrique fabuleuse de l'invention du Poëte »[70]. Contrairement au théâtre ou au roman, le poème héroïque ne tente pas de procéder à « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité » : il aspire à conserver le sujet issu de l'Histoire intact et à lui adjoindre sans le modifier des éléments provenant de l'invention du poète. Dans la majeure partie des poèmes héroïques, vérité et fiction sont appelés à s'entrelacer sans se rencontrer.

L'ancrage du saint au cœur d'une collectivité (nation, ville, confrérie) constitue un obstacle à sa fictionnalisation, *a fortiori* au sein d'un genre aussi codifié que l'épopée, qui aspire justement à diffuser l'image d'un héros garant d'une cohésion communautaire. L'échec des grandes machines épiques au XVIIe siècle peut ainsi être entendu comme la réponse d'un public pour lequel le rôle de la littérature n'est plus de célébrer la geste des héros conquérants et fondateurs du passé, en chantant notamment la mémoire des saints illustres, mais de réfléchir aux valeurs qui façonnent le présent. Les poètes de la seconde moitié du siècle ont perçu ces tensions poétiques et tâché d'y apporter des réponses. La plus radicale est sans doute celle de Nicolas Courtin qui, après avoir dépeint un Charlemagne rétablissant l'empire[71], le figure une seconde fois vingt ans plus tard en pénitent[72]. Le temps n'est plus à la conciliation des intérêts du ciel et du monde : « je ne me suis point proposé dans ce petit Ouvrage de plaire aux Esprits mondains, mais seulement de bien employer le

---

défenseur de l'héroïsme féminin, figure les deux femmes en nouvelles Judith qui parviennent à assassiner leurs amants tyranniques. Les deux femmes par ailleurs sont représentées à l'instar de Jeanne d'Arc en véritables Amazones actives sur les champs de bataille.

[70] LE MOYNE, « Traité du poème héroïque », *op. cit.*, n.p.

[71] COURTIN, Nicolas, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain. Poëme héroïque*, Paris, Thomas Jolly, 1666.

[72] COURTIN, Nicolas, *Charlemagne pénitent*, dans *Poésies chrétiennes*, Paris, Charles de Sercy, 1687, p. 1-126.

peu de talent que Dieu m'a donné pour la Poësie »[73]. L'anéantissement de l'amour-propre est désormais considéré comme un exploit supérieur à toutes les conquêtes militaires et le poème célébrera ainsi en cinq chants – à l'image des cinq plaies du Christ – la pénitence extraordinaire d'un saint roi qui a surmonté les tentations de l'orgueil : « j'ay crû mieux faire de publier la Penitence qui a fait Saint ce grand Monarque, que de continuër à chanter les hauts faits d'armes qui l'ont fait Empereur des Romains ». L'auteur cherche à renouveler en profondeur la matière de l'épopée. S'il convient que « cet Ouvrage est d'une invention singulière », Courtin soutient que son poème est dans les règles. D'ailleurs, « qui peut douter que la Penitence ne soit une matière tres-digne des grandes Images de l'Epopée ? […] Quelle action plus loüable & plus glorieuse peut entreprendre mon Heros que de se vaincre luy-même par la Penitence luy qui avoit vaincu tant d'ennemis par les armes ? » *Charlemagne pénitent* semble avoir rencontré un certain succès dans l'entourage du poète. C'est à l'instigation de ses amis, ainsi que « d'un des plus éclairés & des plus considerables de [*sic*] Messieurs de l'Academie Françoise » qui l'a aidé pour l'obtention du privilège, que Courtin donne ce poème au public. Un poème hagiographique aussi rigoureux a en effet probablement dû trouver un écho favorable parmi les dévots de la cour de Louis XIV, à la fin du XVIIe siècle. Mais ces derniers ne forment pas l'ensemble du public lettré, et le poète en a tout à fait conscience. Il sait aussi que quelle que soit la conformité de son poème au patron des Anciens, et quelle que soit l'excellence de son héros, l'appréciation du lecteur dépend de sa seule disposition d'esprit : « Ce sera suivant l'esprit avec lequel on le lira, qu'on en jugera bien ou mal, & je le soumets à la censure du Lecteur, pour en juger comme il luy plaira »[74]. Durant plus de deux siècles, la France rêve de voir l'avènement d'un grand poème épique, genre noble par excellence, qui obtiendrait un suffrage universel. Et il n'est pas étonnant que le saint, au XVIIe siècle, ait pu

[73] *Ibid.*, Préface, n.p.
[74] *Ibid.*

apparaître comme le héros idéal de cette œuvre providentielle. La variété des tentatives allant en ce sens, et leur réception pour le moins mitigée, montrent qu'à l'aube des Lumières, il n'est plus de héros épique, fût-il l'un des saints les plus vénérables de la nation, représenté en conquérant magnanime ou à l'inverse comme un être faillible, qui soit en mesure d'assurer un engouement collectif et unanime. La transformation de Charlemagne, du conquérant au pénitent, illustre pleinement le double mouvement d'intériorisation de la religion et de la littérature.

*

Les nombreuses adaptations du saint comme héros des principaux genres littéraires au XVIIe siècle témoignent de la formidable plasticité de la matière hagiographique, qui recèle de riches potentialités poétiques et sociologiques. La littérarisation de la sainteté amène ainsi les auteurs à reconstruire une figure hagiographique qui soit à la fois constante et exemplaire, mais qui s'adapte également à un horizon d'attente complexe. Tandis que les lecteurs les plus dévots considèrent probablement le saint comme le garant immuable des vérités de la foi, d'autres attendent sans doute d'un personnage littéraire, fût-il saint ou non, que celui-ci se remette en question au contact de passions impérieuses ou de connaissances nouvelles. En choisissant une figure hagiographique pour son aura communautaire, et sans chercher à redessiner ses traits de manière plus subtile, le poème héroïque travaille en quelque sorte à contre-courant du littéraire. Au contraire, le roman et le théâtre mènent une véritable réflexion sur l'opportunité d'adapter à ces genres profanes une figure telle que le saint. Le théâtre explore principalement les virtualités poétiques de la figure du martyr, qui ne se limite pas aux essais parisiens des années 1640-1650 mais traverse l'ensemble du XVIIe siècle : les difficultés posées par la mise en scène de ce personnage, à la fois héros tragique idéal qui se sacrifie pour la gloire de Dieu, mais aussi figure impassible, statue dépourvue de bras et de jambes, permettent à la tragédie d'éprouver son identité poétique par la confrontation avec d'autres genres (le

mystère, la comédie ou l'épopée). Le saint profite enfin de l'absence de règles du roman et de l'espace que ce genre permet d'occuper : les martyrs siciliens de Camus, sainte Maxelende chez Lourdelot, ou sainte Geneviève chez Ceriziers comptent certainement parmi les saints les plus *vraisemblables*, dans la mesure où le récit circonstancié de leur vie, des difficultés que leur vocation a rencontrées, voire de leurs hésitations spirituelles, offre au lecteur une proximité singulière avec eux, augmentée par l'hybridation des vies de saints avec les techniques de narration profane (début *in medias res*, lettres et chants insérés).

La littérarisation de la matière hagiographique porte ainsi constamment avec elle le risque de dénaturer une certaine forme de sainteté traditionnelle, au point que la figure devienne méconnaissable : l'exclamation de sainte Geneviève de Brabant, découvrant son reflet dans l'eau après plusieurs années passées dans la forêt est à cet égard éloquente : « non sans doute, c'est quelqu'autre que moy ! »[75] Malgré sa plasticité et ses potentialités littéraires, la matière hagiographique demeure une matière difficile à apprivoiser : au cœur de cette difficulté se trouve la tension entre la fidélité à une tradition hagiographique elle-même en pleine mutation, et la volonté du poète de laisser libre cours à son imagination. En ce sens, l'adaptation littéraire de la matière hagiographique rejoint la tension entre histoire et fiction qui parcourt l'ensemble de la littérature au XVIIe siècle : elle interroge les liens entre régime de croyance et régime de représentation, et propose parfois simultanément différents programmes de vérité.

[75] CERIZIERS, René de, *L'Innocence reconnue*, dans *Les Trois Estats de l'innocence*, Paris, Loyson, 1669, p. 108.

Chapitre 5.
ENTRE HISTOIRE ET FICTION :
DIFFERENTS PROGRAMMES DE VERITE

Au carrefour de l'histoire de la religion chrétienne, de la théologie et de la littérature, l'hagiographie a eu de tous temps partie liée avec l'imagination. Alliance coupable entre l'écriture de la vérité et celle de la fiction, cette association qui à la fois célèbre et menace le sacré en le maintenant dans une dangereuse proximité avec l'humain ne semble véritablement poser problème qu'à partir du XVIIe siècle :

> La norme au nom de laquelle on exclut la 'légende' [hagiographique] varie. Aux origines, elle est surtout *liturgique*. Puis elle est de type *dogmatique*. A partir du XVIIe siècle, elle a une forme plus *historique* : l'érudition impose une définition nouvelle de ce qui est 'vrai' ou 'authentique'[1].

L'hagiographie occupe une place délicate entre la Tradition et les traditions, autrement dit entre la transmission des vérités révélées et les coutumes établies au sein de l'Eglise catholique[2]. Si le Concile de Trente ne distingue pas clairement les deux formes de transmission des vérités chrétiennes, il n'en demeure pas moins que l'hagiographie au XVIIe siècle est détachée de la Tradition : appréhendée dans le sillage des traditions, elle se trouve désormais soumise à une historicisation qui à la fois réaffirme et fragilise son autorité. En quelques décennies, le texte hagiographique passe du statut de monument à celui de document ou, pour reprendre les termes pascaliens commentés par Christian Belin, on pourrait dire qu'elle ne cherche plus seulement à s'affirmer comme 'science de la mémoire', fondée sur l'autorité de textes du passé, mais également comme 'science du raisonnement', qui cherche sinon à faire table rase des autorités du passé, du

[1] CERTEAU, Michel de, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 324.
[2] A propos de la distinction entre Tradition et tradition après Vatican II, on consultera avec profit l'article de Guy BEDOUELLE, « La Tradition et les traditions dans la théologie catholique. Remarques et précisions de vocabulaire », dans *L'Art de la Tradition*, G. Bedouelle, Ch. Belin et S. de Reyff (dir.), Fribourg, Academic Press Fribourg, 2005, p. 105-113.

moins à éprouver leur légitimité par les voies de l'investigation rationnelle. Mais cette tendance qui va en se confirmant au fil du XVIIe siècle n'est pas assumée par chaque auteur au même degré, au même moment, et nos textes sont autant de témoignages de la variété des postures de croyance et de programmes de vérités engendrés par la situation spécifique du culte des saints au lendemain des guerres de religion. L'ancien et le nouveau, le légitime et l'illégitime se superposent en une stratification subtile, qui se complexifie davantage encore avec l'entrée du saint en littérature.

Car à l'instar des textes littéraires qui affectent au XVIIe siècle une feinte soumission à la tradition historique et poétique pour mieux dissimuler leurs innovations[3], les textes de notre corpus se donnent pour les détenteurs d'une « vérité », tout en revendiquant une certaine liberté de création. C'est qu'ils ne doivent pas seulement se positionner vis-à-vis des traditions historiques et poétiques, mais également à l'égard de la tradition hagiographique. Ces textes portent ainsi, tous, les traces d'une incertitude définitoire : leur abondant paratexte témoigne du fait que les auteurs ont conscience de transgresser des frontières épistémologiques, sans parvenir toutefois à définir avec certitude le statut de leur objet. Il ne s'agit plus tout à fait d'Histoire, mais pas encore de littérature, et encore moins de « fable », ces deux derniers domaines étant assimilés à la pratique du mensonge, et par conséquent réprouvés. A l'instar de nombreux textes littéraires de l'époque, les auteurs de notre corpus sont partagés entre la fidélité à la donnée historique, en l'espèce hagiographique, et la tentation d' « embellir » le sujet par des modifications de l'histoire initiale. S'ils se trouvent dès lors en porte à faux avec les positions dictées par l'Eglise post-tridentine en matière d'hagiographie, ils refusent néanmoins de voir leurs œuvres assimilées à la fiction. Cette tension, féconde, est révélatrice d'une aspiration paradoxale qui se situe à l'orée de la formation de la notion moderne de littérature, et que notre

[3] Voir à ce propos Christian BELIN, « La Tradition comme Fontaine de Jouvence : un paradoxe culturel au XVIIe siècle », dans *L'Art de la Tradition, op. cit.*, p. 29-44.

corpus partage avec nombre d'autres textes : le désir de concilier feinte et vérité. Mais dans le cas de l'hagiographie littéraire, cette tension revêt un aspect singulier en engageant le rapport du littéraire au sacré. C'est cette tension que nous nous proposons d'interroger dans ce chapitre, en confrontant les régimes de croyance et de représentation du saint, tels que les perçoivent les auteurs de notre corpus, avant d'analyser en ce sens la pièce controversée de Corneille, *Théodore.* Dans cette perspective, il sera intéressant de faire dialoguer les deux tragédies hagiographiques de Corneille, *Polyeucte* et *Théodore*, avec deux comédies qui leur sont presque exactement contemporaines, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur* – parole de vérité contre apologie du mensonge – et qui présentent de nombreuses similitudes du point de vue de leur construction : nous verrons que ces deux thématiques ne sont qu'en apparence contradictoires. C'est enfin à travers un poème de La Fontaine – *L'Oraison de Monsieur Julien* – que nous verrons combien la représentation du saint est à la fois servie et mise en péril par la littérature, qui entrelace voluptueusement irrévérence et « ferme foi ».

i. Entre foi et croyances : les attraits du « fatras »

Avant d'entrer dans le détail de la confrontation entre littérature de fiction et hagiographie au XVIIe siècle, il est nécessaire de s'interroger sur la réception du saint en tant que figure sacrée : entre l'adhésion totale à un culte régi par l'Eglise et ses représentants locaux, et le scepticisme systématique conduisant à un rejet du culte des saints considéré comme pratique superstitieuse, les postures de croyance suscitées par la sainteté devaient être multiples et nuancées. L'auteur désireux de mettre en scène un personnage hagiographique au sein d'un espace textuel qui fait appel aux ressorts de la littérature profane se trouve dès lors dans l'embarras : la dignité d'une figure sacrée nécessite un traitement respectueux, dont l'auteur est justiciable. La fiction, toujours suspecte, est prohibée dès qu'il s'agit de figures religieuses. L'interdit qui pèse sur la mise en fiction des Ecritures Saintes est à cet égard

révélateur : les histoires empruntées à la Bible ne souffrent aucune altération. Or une différence de nature entre la Bible et l'hagiographie, explicitement formulée par Corneille, permet aux écrivains d'exploiter la vie des saints et de leur adjoindre des éléments de leur invention :

> Nous ne devons *qu'une croyance pieuse à la vie des Saints*, et nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le Théâtre, que sur ce que nous empruntons des autres Histoires. Mais nous devons une *foi Chrétienne et indispensable* à tout ce qui est dans la Bible, qui ne nous laisse aucune liberté d'y rien changer[4].

La matière hagiographique ouvre ainsi une brèche dans le littéraire, permettant à celui-ci d'investir des sujets sacrés sans renoncer à la licence poétique. La distinction entre « croyance » et « foi » suggère qu'il n'est qu'une posture cognitive admissible devant les saintes Ecritures, l'adhésion totale, tandis que le fidèle serait susceptible d'adopter différentes attitudes – de l'adhésion à la suspicion – face à l'histoire des saints, attitudes qu'il convient d'anticiper et, au besoin, de corriger.

L'utilisation de ce couple d'opposition fait écho à l'histoire de la notion de croyance, mise en lumière par Jean Wirth[5] : « la distinction entre *foi* et *croyance* […] réserve au mot *foi* le sens d'une vérité religieuse transcendantale dont se prévaut le locuteur face aux *croyances* des autres »[6]. Dans une autre perspective, psychanalytique, Octave Mannoni[7] oppose également les notions de foi et de croyance, la première supposant un réel engagement, tandis que la seconde, qui rejoint les concepts de *Verleugnung* et de clivage du Moi freudiens, se caractérise par un mouvement contradictoire analysé par l'auteur en termes de « Je sais bien, mais quand même ». Cette attitude clivée suppose un sujet conscient que ce à quoi il croit n'a pas d'existence réelle, sans que cela

---

[4] CORNEILLE, Pierre, « Examen de *Polyeucte* », dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, t. 1, p. 979.
[5] WIRTH, Jean, « La naissance du concept de croyance », dans *Sainte Anne est une sorcière*, Genève, Droz, 2003, p. 113-176.
[6] *Ibid.*, p. 168.
[7] MANNONI, Octave, « Je sais bien, mais quand même », dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 9-33.

ne le dissuade de persévérer dans sa croyance. Le désir de voir l'objet de sa croyance exister est tel que l'individu adopte consciemment (ce phénomène selon l'auteur n'étant pas réductible à un phénomène inconscient) une attitude divisée.

Cette opposition est à la fois niée et confirmée dans l'énoncé cornélien. Nul doute que l'auteur de *Polyeucte* appelle le lecteur à croire et à respecter l'histoire du martyr arménien ; mais la distinction qu'il établit entre la posture à adopter face au texte biblique, réceptacle suprême et unique de la Vérité, disqualifie *de facto* le sujet hagiographique et le marque du sceau de la suspicion. C'est peut-être pourquoi Corneille précise que le lecteur est en devoir de faire montre, face au saint, d' « une croyance *pieuse* ». L'insistance sur le caractère pieux de la croyance que le fidèle doit éprouver envers le saint suppose qu'il existe des croyances moins pieuses : cette expression n'a de sens que si l'apparente tautologie vise à masquer un doute latent et une diversité d'attitudes de croyance. Cette situation est comparable aux différents programmes de vérités relevés par Paul Veyne en ce qui concerne les croyances des Grecs[8] : la critique rationnelle du mythe ne leur était pas étrangère, et pourtant la conscience de la composante imaginaire de leurs croyances ne remettait pas fondamentalement en cause celles-ci.

Il est vrai que le programme de vérité qui présidait à la réception de l'hagiographie durant près de dix siècles connaît après la Réforme de profondes mutations. Pendant longtemps, l'Eglise a toléré les attitudes déviantes en regard du discours officiel, à condition que celles-ci demeurent secrètes, d'autant que les hérétiques potentiels étaient souvent inconscients de leur erreur. Au XIIIe siècle, le commentaire d'Innocent IV est à cet égard éloquent :

> Il y a une mesure de foi qui engage tout le monde et qui suffit aux gens simples et peut-être à tous les laïcs : quiconque vient à la foi doit croire que Dieu existe et qu'il récompense tous ceux qui sont

[8] VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983.

> bons. Il doit également croire implicitement aux autres articles de profession de foi, c'est-à-dire *croire en tout ce en quoi l'Eglise catholique croit*. Pour ce qui est du clergé mineur, il est évident que si ses membres sont pauvres et n'ont pas la possibilité d'aller à l'école – car ils n'ont pas de quoi payer les frais d'études ou bien ne trouvent pas de maîtres – et s'ils gagnent leur pain grâce à leur labeur, alors il suffit qu'ils sachent ce que sait le simple laïc, et quelque chose de plus, sur l'eucharistie. Il faut en effet qu'ils sachent qu'à la cérémonie de la messe est produite la véritable chair du Christ, et cela, parce qu'ils doivent s'en occuper quotidiennement, plus que les laïcs. Si grande est la force de la foi implicite que certains affirment que, si quelqu'un croit avec une telle foi, c'est-à-dire *croit en tout ce que croit l'Eglise* – mais sa raison naturelle le fait s'en tenir à la croyance erronée que le Père est supérieur au Fils ou le précède dans le temps, ou que les trois personnes sont des entité séparées –, *il n'est ni hérétique, ni pécheur, tant qu'il ne défend pas son erreur et tant qu'il croit qu'elle est la croyance de l'Eglise. Dans ce cas, la croyance de l'Eglise remplace la sienne, car, bien que sa croyance soit erronée, ce n'est pas en elle qu'il croit, mais en la croyance de l'Eglise*[9].

Jusqu'à la Réforme, il suffisait que le fidèle soit persuadé de croire ce que croyait l'Eglise. Autrement dit, il ne devait pas remettre en cause publiquement les croyances officielles de l'Eglise. La situation s'infléchit au lendemain de la Réforme ; une croyance déviante n'est plus la marque d'une innocente ignorance, mais celle d'un élan potentiel de sédition, et les critiques concernant les formes du culte des saints sont au cœur du débat. Au XIIe siècle déjà, Guibert de Nogent dénonçait le trafic des reliques, sans remettre toutefois en cause la validité du culte des saints. Mais « avec le courant spirituel de la *devotio moderna* », comme le dit Olivier Millet, « on se méfie de ce type de dévotion, qui risque de favoriser, contre le culte de Dieu dans l'intimité du cœur et au détriment de l'imitation des vertus des saints, une superstition aliénée aux aspects matériels de leur mémoire »[10]. En 1543 Calvin dénonce avec une ironie mordante les aberrations du culte des reliques ; le *Traité des*

---

[9] INNOCENT IV, Commentaria in quinque libros decretalium ad l. I, s.v. firmiter, Frankfort, 1570. Cité par A. Kleinberg, *Histoires de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 350-351. Nous soulignons.

[10] MILLET, Olivier, Notice du *Traité des reliques*, dans CALVIN, *Œuvres choisies*, O. Millet (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 185.

reliques[11] connaît un succès fulgurant, une dizaine d'éditions en cinquante ans et de multiples traductions. Sans remettre fondamentalement en question les assises théologiques du culte des saints, il condamne l'attachement démesuré aux marques extérieures de la sainteté : « au lieu de méditer leur vie pour suivre leur exemple, il [le monde] a mis toute son étude pour contempler et tenir comme en trésor leurs os, chemises, ceintures, bonnets et semblable fatras »[12]. Certes, le Concile de Trente réaffirme l'honneur dû aux reliques, mais le culte des saints ne sort pas indemne des attaques des réformés, et désormais les hagiographes répondront tacitement au reproche d'avoir honoré tous les signes apparents de la sainteté « sans jugement ni inquisition aucune »[13] en s'attachant non pas à répertorier les vraies et fausses reliques, mais les vrais et faux saints ou, du moins, ce qui dans le récit de leurs vies est croyable ou au contraire fortement sujet à caution.

En outre, ce sont toutes les formes de dévotion rendues aux saints qui sont minées de l'intérieur, au cœur même du catholicisme. Dans un chapitre particulièrement éclairant, Jacques Le Brun[14] montre que malgré l'essor de nombreuses dévotions, l'attitude du dévot dont la spiritualité se nourrit d'un rapport ambivalent à l'image, support de méditation mais aussi de délectation, suscite la méfiance dès le XVIe siècle : « Car il s'agit ici du statut de l' « image » (sous ses formes les plus variées) et de son pouvoir moteur sur la volonté, élément d'une critique de l'imagination, fondamentale dans toute la spiritualité du XVIIe siècle, le but à atteindre étant une volonté 'pure' »[15]. Jacques Le Brun invoque à titre d'exemple *La Montée au Carmel* de Jean de La Croix, dans laquelle le grand mystique réprouve comme support de méditation le recours aux biens « motifs » tels que les images, les portraits, les

[11] CALVIN, *Traité des reliques*, *op. cit.*, p. 189-249.
[12] *Ibid.*, p. 189-190.
[13] *Ibid.*, p. 192.
[14] LE BRUN, Jacques, « Dévotion et dévotions à l'époque moderne », dans *La Jouissance et le trouble*, Genève, Droz, 2004, p. 91-108.
[15] *Ibid.*, p. 107.

oratoires ou les cérémonies[16]. Le rapport coupable du fidèle catholique à l'image, emprunt de crainte et de fascination, a ainsi pu s'étendre à son rapport à la sainteté, et il est à cet égard éloquent que l'endroit où le Concile de Trente légifère sur la sainteté mêle précisément la dévotion suscitée par les saints à un bon usage de l'image sacrée. Le décret en effet porte « sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images »[17]. Comme pour conjurer le mauvais sort et ne conserver que les images *vraies*, le XVIIe siècle œuvrera, non sans une certaine mauvaise foi, à identifier les saints légendaires des saints historiques.

Si la critique rationaliste devient l'instrument heuristique premier de l'épuration du culte des saints, elle ne parvient toutefois pas à effacer tout à fait les formes anciennes d'adhésion à ce culte. Aussi les œuvres de notre corpus, qui sont non seulement marquées des résidus de croyances anciennes, mais qui encore se fourvoient avec la littérature d'imagination contemporaine, sont-elles autant de témoignages de l'éclatement et du morcellement de la croyance au culte des saints après la Réforme. Elles peuvent se lire par exemple comme la transposition au livre de l'attachement émotionnel à la relique. Les critiques des réformés portaient en effet davantage sur les manifestations rituelles outrancières liées au culte des saints, que sur l'existence même des individus qui se sont distingués par la pureté de leur foi et l'exemplarité de leur vie. Mais tandis que le discours officiel épurait le culte des saints, la littérature œuvrait à contre-courant, ouvrant une brèche à une sainteté encore légendaire, voire fictive, bien que chaque auteur affiche une attitude érudite et brandisse l'étendard de la Vérité. En ce sens, les textes de notre corpus font concurrence aux entreprises historicisantes des Surius, des Baronius ou des Bollandistes, en maintenant l'hagiographie dans une dangereuse proximité avec l'idolâtrie. On peut même se demander si cette littérature n'offrait pas une compensation

[16] *Ibid.*, p. 106.
[17] Voir MENOZZI, Daniele, *Les Images, l'Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 190-192. Dans le traité de Louis Richeome, *Trois Discours pour la religion catholique : des miracles, des saints, des images*, Bordeaux, Millanges, 1597, la question de la représentation de la sainteté jouxte également le débat sur les images.

imaginaire aux modifications dictées par le Concile de Trente dans les rituels accompagnant le culte des saints. Si l'attachement émotionnel aux « fatras » des saints était désormais l'objet d'une attention accrue de l'Eglise, on pouvait en revanche se délecter en toute liberté de ses émois dans l'intimité de son cabinet, pleurer avec Phylargirippe confronté à la mort de sa bien-aimée Deucalie ou trembler devant la décision de Polyeucte de se séparer de Pauline. Les textes de notre corpus perpétuaient ainsi dans la sphère privée l'apparence d'un rapport *sensuel* avec le saint, rapport désormais réglementé par les autorités ecclésiastiques. En investissant la littérature de fiction, les auteurs de notre corpus modifient le statut ontologique de la figure sacrée dans la perception des destinataires : objet de croyance religieuse, le saint devient un personnage soumis aux lois de l'illusion.

ii. Des histoires à rebours de l'Histoire

L'introduction de la méthode historique en hagiographie n'est assurément pas sans conséquence ; au seuil des Lumières, Adrien Baillet[18] dénonçait déjà les alliances coupables de l'hagiographie et de la fiction et, en 1905 encore, *Les Légendes hagiographiques* d'Hypolite Delahaye étaient censurées car la pratique critique qu'il défendait frôlait un rationalisme susceptible d'être appliquée par le lecteur à la Bible[19]. Or le soupçon de la fiction a toujours eu pour corollaire l'aspiration à l'historicité, dès les premiers textes hagiographiques, mais elle ne s'est pas manifestée avec la même acuité à

[18] Les *Vies de saints* d'Adrien Baillet livrent un témoignage précieux des différentes attitudes de croyances suscitées par les saints. Il commence ainsi en ces termes la vie de Polyeucte : « Saint POLYEUCTE est le premier & l'un des plus celebres martyrs que l'Armenie ait donnez à Jesus-Christ : mais plus son nom est connu dans l'Eglise, plus on peut dire que son histoire a été obscurcie par la licence des fictions », ou encore à propos de la figure d'Eustache « [Métataphraste] a trouvé dans ce [sujet] toute la fiction qu'il pouvoit souhaiter : de sorte que s'il n'a point la gloire d'être l'auteur d'un si pieux roman, on ne peut pas aussi l'accuser d'avoir été le corrupteur de l'histoire de saint Eustache », dans BAILLET, Adrien, *Les vies des saints composées sur ce qui nous en est resté de plus authentique*, Paris, Jean de Nully, 1704, t.1 p. 210 et t.7 p. 261. Nombreux saints qui figurent parmi les héros de notre corpus ne résistent pas à l'analyse critique de Baillet.

[19] JOASSART, Bernard, *Hippolyte Delehaye. Hagiographie critique et modernisme*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000, p. 434.

toutes les époques. Evelyn Birge Vitz note que « ce souci de la véracité historique semble avoir diminué, en gros, entre le IVe et le XIIe siècle »[20], période qui coïncide avec l'essor du culte des saints, comme si les fins justifiaient les moyens. Evelyn Birge Vitz souligne également que « cette question de l'authenticité historique se posa de nouveau avec le lent essor – surtout à partir du XIIe siècle – d'une mentalité écrite, historique (qui affecte même les laïcs) »[21]. Au XVIIe siècle, la progression de cette mentalité évince l'oralité du champ des savoirs au bénéfice de l'écrit, imposant la raison historique comme finalité. Dès la fin du XVIe siècle et bien avant les querelles sur la chronologie de la Bible, qui auront pour conséquence de relativiser l'unité de l'Ecriture Sainte à la fin du XVIIe siècle, constituant le texte de la Révélation en objet philologique parmi d'autres, il n'est pas surprenant que l'hagiographie constitue un point d'achoppement entre une historiographie fondée sur la Tradition et une vision moderne de l'Histoire, qui soumet les événements passés au doute et à l'examen systématique des sources écrites. L'épuration du culte des saints, enjeu majeur de la Réforme catholique, engage indirectement en France une vision nouvelle de l'Histoire, qui n'est pas uniquement le fait des Bollandistes, mais qui imprègne progressivement la pensée des hommes de lettres au fil du XVIIe siècle. La question de l'historicité des saints revêt en effet un intérêt particulier dans notre corpus, puisque les auteurs empruntent sciemment, sous couvert d'édification, les voies de la fiction pour diffuser une geste des saints « romancée » et partant, mettent en péril l'historicité des saints alors même que celle-ci est au cœur des débats savants. Malgré tout, la plupart des auteurs de notre corpus se place résolument du côté de l'Histoire, récriminant les turpitudes de la fable et de l'invention. Ainsi Corbin, dans la préface de son poème héroïque sur François d'Assise :

---

[20] VITZ, E. B., « Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les légendes des saints », *Poétique*, 72, 1987, p. 396.
[21] *Ibid.*

> Et davantage je n'ay rien feint de non veritable ; toute l'histoire est selon ses propres Annales, il n'y a du mien que les liaisons des entreparlements, & je trouve indigne de la plume Chrestienne d'inventer, comme je voy les Espagnols & Italiens, des sortileges, des enchantemens, & autres inventions qui ne sont point de la verité[22].

Plutôt rare dans les préfaces de poèmes héroïques, la condamnation de la fable et de l'invention est un *topos* des textes liminaires des récits de vies de saint. Jean-Pierre Camus, Jehan Lourdelot ou encore René de Ceriziers définissent explicitement leurs productions comme des anti-romans, tout en empruntant au genre romanesque ses mécanismes et son efficace. Dans l'avant-propos de sa trilogie, Ceriziers fait acte de foi : « Ie ne veux pas croire que les fictions des Romans doivent tousjours d'avantage agréer que les veritez de l'histoire »[23]. Aussi présente-t-il le récit de la vie de Jeanne d'Arc « dans une simplicité toute pure d'artifice », mais cela ne l'empêche pas de vanter quelques lignes plus loin le plaisir que procurera la dernière histoire, le récit de la vie d'Hirlande, en soulignant que celui-ci a « trop d'ornemens, pour donner tant soit peu d'ennuy »[24]. Admettons que l'ornement ne soit que stylistique et rhétorique et ne contrevienne pas fondamentalement à la donnée initiale : un ornement tel qu'une lettre insérée, dont Ceriziers n'est pas avare dans les histoires de Geneviève et d'Hirlande, entrouvre néanmoins les portes de la fiction en invitant l'auteur à donner plus de relief aux émotions et à la psyché de ses personnages.

Désireuse de se réclamer de l'Histoire et du Vrai, la pratique hagiographique particulière que représentent les œuvres de notre corpus se trouve attirée vers un investissement de l'imagination, où la vraisemblance prime sur la vérité, et le plaisir sur l'édification. L'historicité du saint se trouve au cœur de cette tension. Or les « embellissements » de la fable ne semblent

---

[22] CORBIN, Jacques, Argument de toute l'œuvre, dans *La Saincte Franciade*, Paris, Nicolas Rousset, 1634, n.p.
[23] CERIZIERS, René de, « Avant-propos », dans *Les Trois Estats de l'innocence*, Paris, Loyson, 1669, p. 7.
[24] CERIZIERS, René de, Les Causes de la médisance, dans *L'Innocence affligée*, Lyon, Simon Potin, 1670, p. 135-136.

efficaces que si l'on a fait au préalable accroire le lecteur de la véridicité de l'histoire… C'est que les rapports entre littérature et histoire sont problématiques en eux-mêmes au XVIIe siècle. Georges Forestier analyse en ce sens la concurrence entre la littérature de fiction et l'histoire au XVIIe siècle[25] : en glosant à souhait le chapitre 9 de la *Poétique* d'Aristote, les théoriciens de la littérature – tragédie, épopée et roman – s'enferment dans une suite de raisonnements circulaires : la littérature est supérieure à l'histoire, car elle traite du général sur lequel elle porte un regard philosophique en le soumettant aux lois du vraisemblable et du nécessaire, tandis que l'histoire se contenterait de rapporter le particulier, sans considérations de sa signification ; néanmoins, la littérature a besoin de l'histoire, car « l'histoire crédibilise en la probabilisant la fiction »[26]. Si dans la concurrence entre littérature et histoire, le vraisemblable est supérieur au vrai, les termes de l'opposition s'inversent lorsque la littérature se confronte à l'histoire religieuse : au vrai historique se substitue la vérité religieuse. On devine à quel point le problème se complexifie lorsque les fondements historiques d'un sujet religieux – en l'occurrence hagiographique – sont eux-mêmes remis en question.

Par les nombreux « embellissements » avoués ou non, qui modifient la trame du sujet hagiographique, notre corpus constitue une production littéraire qui se place en marge de l'historiographie moderne naissante, et en particulier d'une hagiographie qui devient critique. Les auteurs revendiquent en effet simultanément l'historicité et la vérité du sujet d'une part, et d'autre part le droit du poète à « embellir », donc à modifier le sujet. C'est que le sujet hagiographique est réputé difficile et aride : « J'ay tasché, par mon artifice d'embellir le subject, qui representé nuëment ne contenteroit pas ces curieux, lesquels m'excuseront, peut estre, quand ils sçauront que c'est une œuvre de

[25] FORESTIER, Georges, « Littérature de fiction et histoire au XVIIe siècle : une suite de raisonnements circulaires », dans *La Représentation de l'histoire au XVIIe siècle*, G. Ferreyrolles (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2000, p. 123-137.
[26] *Ibid.*, p. 127.

commande »[27]. La donnée hagiographique est souvent insuffisante pour contenter l'action principale et les épisodes nécessaires selon les règles de la tragédie. Si les modifications sont réprouvées, l'ajout est autorisé :

> Je n'ay point fait d'argument, d'autant que chacun peut lire cette histoire dans le premier tome de la vie des Saints, du Pere Ribadeneira Jesuite : seulement je t'advertis que je l'ay quelque peu *dilatée d'inventions Poëtiques* qui l'embellissent beaucoup, si on la represente sur le theatre[28].

Mieux, vérité et historicité du saint sont garanties lorsque l'épisode adjoint possède lui-même « quelque fondement dans l'Histoire ». Aussi l'abbé Cheffault justifie-t-il par exemple en ces termes la présence de Fritigile, personnage principal de la pièce, aux côtés des deux saints martyrs Gervais et Protais, dont la présence peut paraître étonnante à celui qui se fonde uniquement sur la légende hagiographique :

> Si quelqu'un s'estonne pourquoy j'introduis une Reyne des Marcorans, dont pas un de ces deux grands Personnages n'a fait mention dans l'Histoire de nos deux Saints, je répons à ceux qui ignorent les reigles de la Scene Françoise, que toute la beauté d'un Poëme Epique ou Dramatique, ne consiste que dans l'Episode, qui n'est autre chose qu'une Histoire si artistement inventée, que sa vraye-semblance, & le rapport qu'elle a avec le veritable sujet qu'on traite, ne choque jamais le bon sens.
> La conversion de Fritigile, qui ne semble qu'une fiction, parce qu'elle n'est pas connue à tout le monde, a neanmoins quelque fondement dans l'Histoire ; & l'on peut voir dans les Annales de l'Eglise aussi bien que chez Surius, que cette Heroïne estoit Reyne des Marcomans, Peuples de Mauravie ; & qu'apres un grand nombre de beaux exploits elle abandonna sa Couronne, se fit Baptiser, & devint Chrestienne par la constance des Chrestiens qu'on persécutoit de son temps[29].

---

[27] PREVOST, Jean, « A Leonard Chastenet », dans *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, 41v.
[28] TROTEREL, Pierre, « Au Lecteur », dans *La Vie et la sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, escrite en vers et disposées en actes pour représenter sur le théâtre*, Rouen, David du Petit Val, 1632, p. 5.
[29] CHEFFAULT, F., « Preface », dans *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670, n. p.

Cette forme de justification des processus de littérarisation est très fréquente dans les préfaces des pièces hagiographiques de la seconde moitié du XVIIe siècle. Les dramaturges suivent en cela l'exemple de leur illustre contemporain, qui prend soin de préciser dans les différents textes liminaires qui accompagnent *Polyeucte*, « d'avertir le Lecteur de ce qu'il en peut croire »[30], après avoir résumé la vie du saint telle qu'elle est contée par Surius, Corneille identifie ses propres « inventions de théâtre » :

> Le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'empereur, la dignité de Félix que je fais gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline, sont des inventions de théâtre. La seule victoire de l'empereur contre les Perses a *quelque fondement dans l'histoire*, et sans chercher d'autres auteurs, elle est rapportée par M. Coëffeteau dans son *Histoire Romaine*, mais il ne dit pas, ni qu'il leur imposa tribut, ni qu'il envoya faire des sacrifices de remerciement en Arménie. Si j'ai ajouté ces incidents et ces particularités selon l'art ou non, les savants en jugeront[31].

Le modèle cornélien est à ce point prégnant que des auteurs mineurs n'hésiteront pas à l'imiter, jusque dans la structure de leurs textes liminaires :

> Cette Histoire du tres-illustre Martire de la glorieuse Vierge Sainte Reine, est tirée de ce qu'en a écrit Dom GEORGES VIOLE, Religieux Bénédictin de la Congregation de Saint Maur. Comme il a été convenable d'en rendre la représentation agréable au peuple, *j'y ai inseré quelques fictions selon l'Art de la Poësie pour l'ornement du Théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polieucte, & autres Tragedies.* Telle est la *dignité* d'Olibre, lesquel paraît comme Souverain dans les Gaules ; & les hommages qui lui sont rendus par des Rois ; sa *victoire* contre les Saxons ; le *sacrifice* présenté à Jupiter ; l'assemblée du Conseil, pour publier la persecution contre les Chrétiens ; la visite de saint Reverian Evêque d'Autun, qui vivoit du temps de Sainte Reine ; la pompe funebre de la même Sainte ; la *conversion* des Gardes Prétoriennes. *Les sçavants jugeront* si ces aditions qui ont *quelque fondement dans l'Histoire, sont selon l'Art ou non*[32].

---

[30] CORNEILLE, Pierre, « Abrégé du martyre de saint Polyeucte », dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, t. 1, p. 978.
[31] *Ibid.*
[32] ANONYME, « Preface », dans *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie.* Chastillon, Claude Bourut, Imprimeur de la Ville, & du Collége, 1691, p. 6. Nous soulignons.

Les enjeux des textes de notre corpus se situent sur la ligne de partage entre portée cultuelle et réflexion esthétique : l'hybridité entre le profane et le religieux fonde l'intérêt de ces textes dans la mesure où elle permet à la littérature de repenser en profondeur son rapport au sacré. Ce corpus est ainsi emblématique d'une période complexe où les champs épistémologiques de l'Histoire, de la religion et de la littérature entretiennent de nombreux points de contacts, et où la littérature est traversée par des glissements sémantiques entre les notions d'« embellissement », de « fiction » et de « mensonge ».

iii. *Théodore* de Corneille ou « les leçons d'un Docteur de Mensonge ».

La nature particulière du sujet hagiographique impose à son exploitation littéraire des limites, qui représentent autant de lieux de tensions entre les sphères des belles-lettres, de la religion et de l'histoire. L'exploration de ces limites et les solutions apportées, aussi diverses soient-elles, permettent à ce corpus de gagner une certaine autonomie au regard d'espaces épistémologiques distincts. La figure du saint est en effet exploitée non plus seulement dans une perspective édifiante, mais sur aussi un plan esthétique, au même titre que des œuvres profanes qui se concentrent autant, si ce n'est davantage sur leur perfection formelle et la puissance des effets produits sur le lecteur, que sur leur portée morale. Par un glissement épistémologique, la vérité religieuse, que l'on se plaît à reconnaître au sujet hagiographique, est mobilisée pour illustrer la perfection de l'art. Corneille, plus que tout autre, aura essayé de tirer parti en ce sens de l'ambivalence constitutive du sujet hagiographique et des différents programmes de vérité qui lui sont associés.

Aussi ne lit-on pas *Théodore* sans un certain étonnement : quelles raisons ont enjoint Corneille à composer une seconde tragédie hagiographique aussi différente de la première, *Polyeucte*, qui pourtant avait remporté tous les suffrages ? Pourquoi en effet Corneille a-t-il choisi d'écrire une tragédie dont l'héroïne est une jeune femme hostile à toute passion humaine, alors que dans

Polyeucte il poursuivait au contraire l'expérience du mélange entre le sacré et le profane, « les tendresses de l'amour humain » et « les fermetés du divin »[33] ? Le dramaturge opère de fait des choix complètement différents pour la création de sa seconde tragédie chrétienne. Si l'on se plaît à rêver le devenir du théâtre français, et celui de Corneille en particulier, délivré de cette pièce controversée, c'est que précisément la réception négative de la pièce a conditionné la plupart de ses lectures, dès la publication de la pièce en 1646. Le prétendu échec de la pièce est assumé comme tel par le dramaturge lui-même dans l'épître dédicatoire, puis dans l' « Examen ». Dès lors, la critique – et Corneille le premier – n'aura de cesse de vouloir expliquer cet échec en incriminant les tares dramaturgiques de *Théodore*, et en premier lieu l'inadéquation du schème de la vierge et martyre avec les exigences de la scène profane française. Le caractère de la jeune femme « est entièrement froid »[34], en outre l'idée de la prostitution insupporte un public aussi raffiné que celui des parterres parisiens de la moitié du XVIIe siècle. *Théodore* est essentiellement envisagée négativement par rapport au succès de *Polyeucte*. L'explication socioculturelle, théologique et poétique des « raisons de son échec à Paris »[35] a mobilisé en effet l'essentiel de la recherche moderne sur *Théodore*, au point de reléguer au second plan la réflexion sur les intentions auctoriales qui ont présidé à la création de la pièce. Marc Fumaroli soutient cependant que le choix de *Théodore* relève d'une volonté de plaire à Mazarin en faisant élection d'un sujet alors en vogue en Italie, tout en lui conférant une coloration spécifiquement française : en rejetant la voie « ovidienne » qui caractérise les pièces de Bartolommei et de Rospigliosi, Corneille donnait l'avantage au modèle sénéquien, sévère et pur d'hybridation profane. De fait, il est difficile de ne pas voir dans le choix de *Polyeucte* puis de *Théodore* une coïncidence

---

[33] CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Polyeucte*, *op. cit.*, p. 980.
[34] CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Théodore*, dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, t. 2, p. 271.
[35] FUMAROLI, Marc, « *Théodore, vierge et martyre* : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 223-260.

avec *Polieto* et *Theodora* de Bartolommei. Si les hypothèses de Marc Fumaroli mettent en lumière les motivations stratégiques de Corneille au niveau de l'*inventio*, les choix spécifiquement poétiques de Corneille ne reçoivent qu'un éclairage partiel : « Corneille ne pouvait traiter le sujet 'italien' de *Théodore* qu'en allant plus loin encore que dans *Polyeucte*, dans la voie d'une 'tragédie chrétienne' pure de séductions profanes, et propre à réduire au silence les adversaires dévots du théâtre »[36]. Or cette option opère le rejet des choix esthétiques qui semblent précisément avoir garanti le succès de *Polyeucte*. Pour un auteur que l'on sait attentif aux moindres réactions de son public, le choix a de quoi étonner. Les circonstances de création de la pièce, dont la reconstitution demeure problématique, n'expliquent donc pas entièrement le choix cornélien d'inverser systématiquement les éléments constitutifs de *Polyeucte* dans *Théodore*. C'est ce choix que nous voulons maintenant interroger.

Certes, la nature du sujet impliquait un renversement de taille : si un martyr pouvait avoir été marié, une vierge et martyre se caractérise pas son rejet de toute relation amoureuse. Or de Cécile à Clair, l'hagiographie contient suffisamment d'exemple de chastes martyrs et de vierges et martyres mariés afin de poser l'hypothèse d'un choix d'auteur dans la distinction des deux héros chrétiens, Polyeucte et Théodore, dans leur rapport à l'amour. Mais là n'est pas la seule divergence : tandis que Polyeucte témoigne d'un zèle chrétien caractérisé par le refus de la dissimulation de sa religion et l'empressement à briser les idoles, Théodore manifeste une plus grande retenue, et n'hésite pas à employer la ruse pour dissimuler dans un premier temps sa religion. Par ailleurs, les dénouements martyrologiques présentent des différences de taille : alors que dans *Polyeucte* le sang du martyre convertit une partie de l'assistance, celui de Théodore et de Didyme est sans effet. La représentation antithétique des deux martyres soulève ainsi la question de la tragédie à fin heureuse. La conversion de Félix et la disposition favorable de Sévère à l'égard

[36] FUMAROLI, art. cit., p. 248.

des chrétiens permettent en effet de conférer au dénouement de *Polyeucte* une dimension positive : qualifié d' « heureuse aventure »[37], le dénouement annonce que les personnages s'apprêtent à rendre hommage aux saints martyrs : « Allons à nos martyrs donner la sépulture, / Baiser leur corps sacrés, les mettre en digne lieu, / Et faire retentir partout le nom de Dieu »[38]. A l'inverse, le dénouement de *Théodore* s'apparente à celui du théâtre sanglant du début du siècle : le récit de Stéphanie effectué sur le mode de l'hypotypose impose à l'imagination du spectateur la vision de Marcelle, assassinant Théodore et Didyme, avant de se donner la mort en proférant à l'intention de Placide des paroles de mépris et de vengeance. Marcelle met fin à ses jours avec l'arme qui vient d'accomplir le « martyre » des deux jeunes chrétiens : « A ces mots, furieuse, et se perçant le flanc / De ce même poignard fumant d'un autre sang / Elle ajoute […] »[39]. Le sang des « martyrs » demeure sans effet sur elle, alors que le sang de Polyeucte avait « dessillé les yeux »[40] de Pauline, qui s'exclamait : « De ce bienheureux sang tu me vois baptisée »[41].

Aussi dans *Théodore*, Corneille fait-il le choix audacieux d'inverser les éléments constitutifs du schéma martyrologique qui avait pourtant porté ses fruits dans sa première tragédie chrétienne. La volonté se fait jour de singulariser chacune de ses pièces ; d'ailleurs, l'une des fautes que le dramaturge souligne dans *Théodore* est précisément la « ressemblance » entre Félix et Valens ! « J'avais peint des haines trop envenimées pour finir autrement, et j'eusse été ridicule, si j'eusse fait faire au sang de ces martyrs le même effet sur les cœurs de Marcelle et de Placide, que fait celui de Polyeucte sur ceux de Félix et de Pauline »[42]. Est-ce à dire que le martyre est un *topos* dénué de signification propre et réversible au gré des besoins de la fable ? Seul un dramaturge au faîte de sa carrière comme l'était Corneille, possédant de

---

[37] CORNEILLE, *op. cit.*, v. 1811, p. 1050.
[38] *Ibid*.
[39] CORNEILLE, Pierre, *Théodore*, *op. cit.*, v. 1833-1835, p. 341.
[40] CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1726, p. 1047.
[41] *Ibid.*, v. 1728.
[42] CORNEILLE, Pierre, « Examen » de *Théodore*, *op. cit.*, p. 272.

surcroît une conscience aiguë de sa pratique théâtrale, pouvait prendre le risque d'expérimenter des formules sans cesse différentes et renouvelées, même en matière de religion.

L'*inventio* cornélienne apparaît particulièrement singulière, à la lumière d'un texte postérieur, *Le Martyre de Théodore et de Didyme*, publié anonymement à Utrecht en 1690[43]. Coïncidences et dissemblances dans le traitement du même sujet indiquent *a posteriori* les options que Corneille a peut-être rejetées. Il s'agit d'une relation en prose narrative de « l'Histoire des dernières heures de Théodore ». Comme chez Corneille, Théodore est élevée au rang de « princesse », ce dont l'auteur s'explique de la façon suivante : « ils en parlent, dis-je, comme d'une personne de grande qualité, jusqu'à insinuer que c'étoit une Princesse : titre que je donne à Théodore avec d'autant moins du scrupule, que si elle ne l'étoit pas effectivement, je suis persuadé qu'elle méritoit de l'être ». A l'instar de Corneille qui décide seul de l'effet du sang des martyrs, l'anonyme d'Utrecht affirme le pouvoir de la littérature de corriger une éventuelle injustice de l'histoire.

Or la durée de l'action et le rang de Théodore sont les seuls points communs entre la pièce de Corneille et le roman de l'anonyme d'Utrecht. Contrairement au dramaturge, ce dernier ne développe pas l'intrigue amoureuse autour d'un personnage additif tel que Placide, mais approfondit la relation qui unit Théodore et Didyme. Il confère également aux jeunes chrétiens des connaissances théologiques dont les héros cornéliens ne font pas montre. Le motif du travestissement donne lieu à une brève remarque morale sur les vêtements féminins, mais ne s'insère en aucun cas dans une réflexion sur la feinte et l'illusion comme chez Corneille[44]. Ainsi, *Le Martyre de Théodore et de Didyme* confère aux personnages une « chaleur » qui fait précisément défaut à l'héroïne cornélienne. Dans un genre littéraire différent et

[43] ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690.
[44] Voir à ce propos BIET, Christian, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyre* de Corneille », *Littératures classiques*, 39, 2000, p. 81-103.

à une époque éloignée, l'anonyme d'Utrecht illustre une alternative à la représentation que Corneille avait donnée de la vierge et martyre d'Antioche.

On pourrait se contenter de reléguer ce parallèle au rang de curiosité de l'histoire littéraire, n'était une épître dédicatoire de vingt pages, dans laquelle l'auteur du *Martyre de Théodore et de Didyme* s'explique longuement sur « la méthode qu'il a suivie dans la composition de l'Histoire suivante »[45] : sans jamais faire référence à la pièce de Corneille, de nombreux éléments permettent toutefois de lire le roman de l'anonyme d'Utrecht comme une version « corrigée » de la pièce de Corneille. Si rien ne permet d'affirmer objectivement que l'anonyme d'Utrecht ait connu *Théodore*, l'auteur se présente trop explicitement comme un connaisseur de la littérature profane pour ignorer la pièce de l'un des dramaturges les plus connus de son siècle.

L'épître s'ouvre non sans insistance sur la « surprise » éprouvée par l'auteur devant la découverte de l'histoire d'une vierge et martyre anonyme au gré d'une traduction :

> je tombai par hazard sur l'histoire d'une vierge ; dont le nom ayant été omis par les autres Historiens, semble être la même que l'un d'entr'eux a nommé Théodore. J'avoüe que je ne fus pas peu surpris en lisant des aventures si dignes de compassion & si extraordinaires que les siennes, de voir que celui qui nous les décrit, en désignant son nom & celui de son amant, l'ait fait d'une manière si succincte si imparfaite & si grossiére

Un peu plus et l'on croirait que l'auteur n'a jamais eu de lecture autre que pieuse. Et comment croire qu'il n'avait jamais entendu parler de Théodore et de Didyme : si les hagiographes prennent en effet des précautions quant à l'identification de la vierge dont parle Ambroise, la légende de Théodore et Didyme est présente dans de nombreux recueils de vies de saints au XVIIe siècle. Par ailleurs, l'auteur ne se présente nullement comme un ignorant de la littérature mondaine, au contraire : s'il refuse « de faire d'une Martyre, une

[45] « Lettre de l'auteur à un de ses amis, *Où il rend conte de la méthode qu'il a suivie dans la composition de l'Histoire suivante* », dans *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, *op. cit.*, n. p. Nous reproduisons cette lettre en annexe, voir *infra*, p. 524-531.

Amazone ou une Nymphe », et d'emprunter les voies de la fiction en assimilant la matière hagiographique aux « travaux d'Hercule, & [aux] exploits d'Arthur de Bretagne », il se montre en revanche flatté que son œuvre, publiée anonymement, ait pu être attribuée « à l'un ou à l'autre de ces deux Auteurs qui passent pour les plus habiles Romanciers de ce tems ». Par ailleurs, l'auteur rattache indirectement son œuvre au genre théâtral en la décrivant à l'aide d'une terminologie dramaturgique : la prégnance de la métaphore théâtrale déborde le *topos* du *theatrum mundi*. En premier lieu, le choix du sujet se caractérise par un resserrement temporel – « les dernières heures » ainsi que « le martyre » de la jeune fille – choix convenable pour un sujet de tragédie, en revanche peu commun dans les romans dévots. Ce texte constitue en effet une exception au regard des œuvres narratives en prose qui relatent la vie du saint et s'étendent par conséquent sur une longue période chronologique. En outre, l'auteur utilise à de multiples reprises le terme « Pièce » pour désigner son texte et parle même « des personnes qu['il] introdui[t] sur la scène ». Enfin, il s'explique longuement sur un choix qui pourrait lui être reproché : le fait de conférer aux différents personnages trop de discours direct, de les présenter en situation de « conversation ». Enfin – et en cela encore l'auteur se présente de manière opposée au Corneille de l' « Examen » de *Théodore*, l'anonyme d'Utrecht insiste sur le succès de son texte, ayant d'abord circulé sous forme de « cayers » avant que ses amis ne l'enjoignent à les faire publier. A l'instar du dramaturge, il se montre conscient de sa pratique, revendiquant une certaine « liberté », et juge lui-même sa pièce au patron des « régles de l'art », pour prendre acte et revendiquer une certaine absence de régularité. Ainsi, dans un genre littéraire hybride, qui transpose certaines conventions dramatiques dans le modèle romanesque, *Le Martyre de Théodore et de Didyme* offre une solution possible à la difficulté imputée par Corneille à la représentation littéraire d'une vierge et martyre.

Si l'auteur du *Martyre de Theodore et Didyme* feint (?) d'ignorer la pièce de Corneille, celle-ci suscite encore l'admiration de certains auteurs dans

la deuxième moitié du XVIIe siècle. Aussi François d'Avre, auteur de deux pièces hagiographiques publiées en province, évoque-t-il dans une *Censure chrestienne du Theatre moderne*[46], la tentative cornélienne de mettre en scène deux sujets chrétiens en termes encomiastiques. A l'instar de Jean-Pierre Camus pour le roman, François d'Avre est désireux de voir la scène française uniquement habitée par de saints personnages. Il déplore l'insuccès de l'entreprise cornélienne et l'explique à demi-mot par la défaveur du public :

> ce fut assez à un des plus celebres de ce temps, d'avoir introduit en cette Academie de corruption deux Actions Chrétiennes, parmi grand nombre de Profanes, pour jetter au rabais sa reputation, s'il l'eût promptement relevée par la montre & les leçons d'un Docteur de Mensonge[47].

L'interprétation de François d'Avre est particulièrement intéressante dans la mesure où elle confronte deux types de pièces *a priori* antagonistes : les tragédies chrétiennes et ce que nous appellerons les comédies du mensonge. L'auteur de la *Censure chrestienne du Theatre moderne* oppose ainsi à *Polyeucte* et *Théodore* les deux comédies que Corneille a publiées de manière presque contemporaine à ses deux tragédies chrétiennes, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*. La formule ironique « les leçons d'un Docteur de Mensonge » témoigne à la fois d'une connaissance des pièces (Dorante est nouvellement diplômé de l'université) et du mépris dans lequel François d'Avre tient le sujet de la comédie. La leçon finale du *Menteur* – « Par un si rare exemple apprenez à mentir »[48] – n'avait en effet rien pour séduire un homme d'église. La nature du sujet profane, qui de surcroît célèbre la

---

[46] AVRE, François d', « Censure moderne du Théâtre chrestien », dans *Dipne, Infante d'Irlande*, Montargis, Jean Baptiste Bottier, 1668, n.p. Ce texte figure parmi les annexes, voir *infra*, p. 515-519. Malgré sa publication provinciale, ce texte s'inscrit d'une certaine façon dans « la grande offensive contre le théâtre des années 1660-1670 » étudiée en particulier par Laurent Thirouin, dans son édition de Pierre Nicole, « *Traité de la Comédie* » *et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, p. 11, et dans *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997. François d'Avre tient une position modérée : s'il condamne le théâtre d'inspiration profane, il promeut la compatibilité de la scène et de l'Evangile et désire l'avènement d'une littérature qui soit pleinement chrétienne.

[47] *Ibid.*, n.p.

[48] CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, v. 1824, p. 91.

dissimulation, est à l'origine de la condamnation de François d'Avre, qui regrette que l'éminent dramaturge ait suborné son talent pour satisfaire un public amateur de fable, au lieu de consacrer son génie à poursuivre les sentiers escarpés de l'édification par le théâtre.

Il n'en demeure pas moins que l'on peut s'étonner que Corneille aborde en si peu de temps deux types de sujets en apparence opposés, tels que la profession de la vraie foi et la célébration du mensonge. Selon Georges Couton, les premières représentations des pièces suivent l'ordre suivant : *Polyeucte*, début de l'année 1643, *Le Menteur*, novembre ou décembre 1643, *La Suite du Menteur*, saison 1644-1645, *Théodore*, saison 1645-1646. Ne faut-il pas envisager ces quatre pièces sous l'égide d'un dénominateur commun ? Corneille est alors au faîte de sa gloire après *Cinna*, *Horace* et *Polyeucte*. *Le Menteur* remporte également un vif succès. L'assurance de Corneille est telle que *La Suite du Menteur* se présente comme un manifeste poétique : les références à l'œuvre cornélienne abondent et en particulier au *Menteur*. Si *L'Illusion comique* préside à une mise en abyme du théâtre, *La Suite du Menteur* constitue plus précisément encore une mise en abyme du théâtre de Corneille, perçu comme le paradigme du genre, célébré par les personnages comme tel.

Mais *La Suite du Menteur* se présente aussi à la fois comme une continuation et une inversion du thème de la comédie précédente. Philiste n'offre-t-il pas à Cléandre d' « effacer avec cette seconde [pièce], les bruits que la première a laissé dans le monde »[49]? Ironie d'auteur : alors que la pièce ne cesse de faire l'éloge du *Menteur*, jusqu'à en produire un exemplaire sur scène[50], il s'agit bien au contraire de redoubler dans le monde les bruits du succès. Néanmoins, Corneille ne cède pas à la tentation de réitérer les mêmes procédés à si peu de temps d'intervalle. Le personnage du menteur semble

[49] *La Suite du Menteur* s'achève dans les premières éditions sur un éloge de la comédie du *Menteur* et du théâtre en général, supprimé en 1660. Voir *Notes et Variantes* dans l'édition de Georges Couton de *La Suite du Menteur*, *op. cit.*, p. 1261-1263.
[50] Une didascalie indiquait dans les éditions de 1645, et 1648-1656 : « *Il lui montre Le Menteur imprimé* ».

modifié en profondeur : il clame désormais son renoncement au mensonge. De fait, l'auteur le rend généreux, magnanime et visiblement constant en amour. Son renoncement au mensonge est cependant partiel, et il se commet à quatre reprises, comme lui-même et Cliton se plaisent à le souligner. En outre, le dénouement matrimonial rappelle celui du *Menteur*, réfutant semble-t-il l'horreur du mariage éprouvé par le héros suite au dénouement de la précédente comédie : « Mais quand j'eus bien pensé que j'allais à mon âge, / Au sortir de Poitiers entrer au Mariage, […] / Je crus qu'il fallait mieux employer ma jeunesse »[51]. Faut-il croire que le Dorante de *La Suite du Menteur* serait à l'abri d'une telle prise de conscience après le dénouement de la pièce ? Cette seconde comédie représente-t-elle le « repentir » du *Menteur* ? C'est du moins ce que le héros essaie de faire croire… De fait, Dorante revient de Rome : son confident assimile ce voyage à un « pèlerinage » et envisage en conséquence le prétendu changement intervenu comme le fruit d'une pénitence[52]. C'est que la religion dans *La Suite du Menteur*, l'année suivant *Polyeucte*, n'échappe pas à la dérision. Le personnage de Cliton ne cesse en effet d'invoquer le ciel. Etonné de l'arrivée d'une dame en prison, Cliton déclare : « Je ne comprends rien à ces nouveaux mystères »[53]. Lyse apporte-t-elle de l'argent ? « Dieu nous la devait »[54]. De l'argent accompagné d'une lettre d'amour ? « Dieu nous aime, Monsieur, comme nous sommes bons »[55], s'exclame le valet. Dorante, magnanime, refuse d'abord l'argent. « Je suis mort »[56], déplore Cliton. Son maître l'accepte finalement. « Je suis ressuscité »[57] se réjouit son confident. Et Cliton de se faire prédicateur en offrant à l'avance à Dorante son « Oraison funèbre »[58], qui pourrait également être celle du dramaturge :

---

[51] CORNEILLE, *La Suite du Menteur*, *op. cit.*, v. 35-40, p. 103.
[52] *Ibid.*, v. 140 *sq*, p. 106.
[53] *Ibid.*, v. 159.
[54] *Ibid.*, v. 170, p. 107.
[55] *Ibid.*, v. 174, p. 108.
[56] *Ibid.*, v. 197, p. 110.
[57] *Ibid.*, v. 199.
[58] *Ibid.*, v. 375, p. 119.

C'était en menterie un auteur très célèbre,
Qui sut y raffiner de si digne façon
Qu'aux maîtres du métier il en eût fait leçon,
Et qui tant qu'il vécut, sans craindre aucun risque,
Aux plus forts d'après lui pût donner quinze et bisque[59].

On le voit, la « fermeté du divin » connaît un traitement autrement plus léger que dans *Polyeucte*, où l'auteur se montrait soucieux d'avertir le lecteur « de ce qu'il peut croire ». Certes, le genre de la comédie et le personnage farcesque de Cliton, joué de surcroît par Jodelet, désamorcent d'emblée tout soupçon éventuel de blasphème. Le registre de la comédie autorise naturellement l'inversion des valeurs. Reste que les deux tragédies chrétiennes et les deux comédies du mensonge sont presque contemporaines, et que leurs actions présentent des ressemblances. A l'instar de Polyeucte, le second Dorante souffre une injuste captivité : les deux personnages sont magnanimes et détenteurs de la vérité. De même que le martyr arménien, ce Dorante est prêt à céder la femme qu'il aime à son rival par générosité. *La Suite du Menteur* partage également des traits communs avec *Théodore* : Dorante et Théodore reçoivent en captivité la visite de la personne aimée travestie, Mélisse en servante, Didyme en soldat. Dans les deux cas, la visite est salutaire. La distinction générique est-elle suffisante pour expliquer deux approches antithétiques de la vérité et du mensonge ? Dans *L'Illusion comique*, Corneille n'avait-il pas précisément concilié comédie et tragédie ?

Dans *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, Corneille renouvelle l'entreprise de *L'Illusion comique*, une apologie du théâtre et du métier de comédien à travers la célébration de l'illusion dramatique. La thématique du mensonge remplace le procédé du théâtre dans le théâtre, fort prisé dans les années 1630-1640, en poursuivant cependant une visée identique : confondre feinte et réalité, art et vie, le temps d'une représentation. On le sait, la tragédie hagiographique n'est pas restée en marge de l'élan d'apologie du théâtre ; au contraire, les destins du saint et de la scène se confondent en 1644, avec

[59] *Ibid.*, v. 376-380.

L'Illustre Comédien de Desfontaines et le *Véritable Saint Genest* de Rotrou[60]. L'hagiographie, associée au procédé du théâtre dans le théâtre, constitue un puissant manifeste qui illustre à la fois la moralité potentielle et l'efficacité indiscutable du verbe théâtral. Encouragés par le succès de *Poleuycte* et sans doute par les milieux dévots, les deux dramaturges ont saisi au vol la dignité du sujet hagiographique et l'efficacité d'un procédé dramaturgique pour affirmer la purification de la scène moderne.

Ne peut-on pas dès lors envisager les deux comédies cornéliennes des années 1644-1645 comme des réponses aux tragédies de Rotrou et de Desfontaines ? Au lendemain de *Polyeucte*, le créneau du théâtre hagiographique et autoréférentiel est en effet aussitôt occupé ; il s'agissait donc pour le dramaturge de proposer autre chose, d'autant que lui-même avait déjà éprouvé le procédé du théâtre dans le théâtre plusieurs années auparavant dans *L'Illusion comique*. L'apologie du mensonge apparaît dès lors comme une réponse littéraire radicale, et *Le Menteur* est un succès. Encouragé par cette réception favorable, Corneille poursuit l'expérience autoréférentielle tout en renouvelant en apparence le sujet par l'inversion et la moralisation des traits constitutifs du personnage de Dorante. Or cette pièce n'atteint pas le suffrage escompté. Le souvenir du succès de *Polyeucte*, associé à la vogue naissante du théâtre hagiographique sur la scène publique aura sans doute incité Corneille à renouer avec la formule de la tragédie chrétienne. Mais il ne pouvait pas simplement reproduire une pièce semblable, d'autant que les pièces de Desfontaines, de Puget de La Serre et de Rotrou poursuivait l' « agréable mélange » des « tendresses de l'amour humain […] avec la fermeté du divin ». Dès lors, la vierge et martyre se présente comme un modèle distinct du jeune marié chrétien, susceptible de renouveler la représentation du sujet

[60] Voir notamment Georges FORESTIER, « *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », *Dix-septième siècle*, 45, 1993, p. 305-322 ; Pierre PASQUIER, « Introduction » au *Véritable Saint Genest*, dans Rotrou, *Œuvres*, Paris, STFM, 2001, p. 157-369, ainsi que Claude BOURQUI et Simone de REYFF, « Introduction » à *L'Illustre comédien*, dans DESFONTAINES, Nicolas Mary, *Tragédie hagiographiques*, Paris, STFM, 2004, p. 383-444.

hagiographique sur la scène française. Le motif du travestissement en outre, comme l'a montré Christian Biet[61], permet d'inscrire également la pièce dans une apologétique du théâtre. D'autres facteurs – dont la plupart sans doute garderont à jamais une part de mystère – entrent naturellement en ligne de compte : les sources italiennes de *Polietto* et de *Theodora*, la fascination cornélienne pour le héros vertueux, l'influence encourageante ou au contraire hostile des milieux dévots. Néanmoins la lecture comparée des tragédies chrétiennes et des comédies du mensonge confirment à quel point la scène pour Corneille est avant tout un lieu d'expérimentation, dont le point de mire est la défense du théâtre et la satisfaction du spectateur. Le dramaturge manie avec habileté les règles néo-aristotéliciennes, et emploie tour à tour les différents genres dramatiques, au service d'une seule quête esthétique, la célébration du théâtre. Sur scène, le masque du menteur ne s'oppose pas radicalement à la transparence constitutive du personnage du saint. D'ailleurs, cette transparence emprunte à l'occasion les voies de la dissimulation : c'est en effet par le biais du travestissement que Théodore échappe au lupanar pour trouver une fin glorieuse. Les tragédies chrétiennes comme les comédies apologétiques dévoilent en dernier ressort l'amoralité du support littéraire. Elles mettent en avant une nouvelle forme de vérité, qui réside moins dans le message édifiant de la pièce – quand bien même celui-ci n'est nullement remis en question –, qu'en la perfection d'une facture en constant renouvellement, et de l'habileté du poète, mesurés à l'aune des effets produits sur le public.

La quête de la distinction apparaît ainsi comme un élément central de la poétique cornélienne. Après *Polyeucte*, *Le Menteur* se présente comme une pièce antithétique au niveau de la forme, et surtout de la thématique. L'apologie du mensonge sur scène semble de fait nier la capacité de cette même scène à diffuser les vérités de la foi. Or cette distinction au niveau de la croyance illustre simplement les différents programmes de vérités tenus simultanément par un même auteur, une vérité labile et extensible liée dans le

[61] BIET, Christian, art. cit.

cas de *Polyeucte* et de *Théodore* au statut mouvant de l'hagiographie au XVIIe siècle. Corneille distinguait assurément la valeur morale intrinsèque antithétique des deux types de sujets choisis. En apparence, la différence générique semble désamorcer toute critique morale ou religieuse : la tragédie se présente comme le lieu de la vérité, la comédie comme le support de l'illusion et de la dérision. Reste que le dramaturge confère tout à la fois aux thématiques de la vérité et du mensonge une dimension éminemment métatextuelle : si la vérité sert la dignité d'une scène purifiée, le mensonge, en tant que métaphore du théâtre, se soustrait à toute critique morale.

Ironie du sort, les « leçons d'un Docteur du Mensonge » apparaissent *in fine* sous une double perspective : les leçons poétiques expérimentées par le dramaturge au fil de sa carrière et consignées en 1660 dans les *Trois Discours*, mais également les leçons qu'il aura lui-même reçues, au gré des différentes réceptions, entre autres, de *Polyeucte,* du *Menteur,* de *La Suite du Menteur* et surtout de *Théodore*. Mais indépendamment de la réception de ces pièces, la manière dont Corneille manie librement les notions de vérité et de mensonge pour les mettre au service du théâtre offre un témoignage précieux de l'autonomisation de la littérature.

iv. La Fontaine : vers une pieuse irrévérence

On retrouve un exemple de cette liberté d'opinion qu'autorise le comique sous la plume de La Fontaine dans *L'Oraison de saint Julien*[62], conte érotique adapté de Boccace. Bien avant que Flaubert ne sublime la légende de saint Julien L'Hospitalier, le patron des pèlerins et des voyageurs aura connu les faveurs de deux éminents auteurs, Boccace et La Fontaine. Première curiosité : chez le poète français, à l'instar de son prédécesseur italien, saint Julien est une figure qui marque le poème par son absence. Le saint reste muettement confiné dans les cieux, tandis que sur terre se nouent et se

[62] LA FONTAINE, Jean de, *L'Oraison de Saint Julien* dans *Œuvres complètes. Fables et contes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1991, p. 628-636.

dénouent des relations d'amour voluptueuses. Ce petit texte relate un voyage de Renaud d'Ast, dépouillé en chemin par des brigands, qui tournent de surcroît en dérision son habitude d'invoquer à l'occasion saint Julien. Malgré le scepticisme du narrateur et les moqueries des malfaiteurs, le saint tutélaire n'abandonne pas le pieux Renaud : grâce à son oraison, Renaud sera conduit dans la chaumière d'une jeune et séduisante veuve avec laquelle il passera une nuit passionnée.

Si dans les grandes lignes, La Fontaine est fidèle à sa source, on peut déceler à travers les libertés prises à l'égard du texte boccacien une posture critique du poète qui n'est pas sans rappeler certains reproches formulés par les protestants à l'encontre du culte des saints. Cette posture critique apparaît principalement dans l'exorde, qui n'est pas emprunté à Boccace. Dans le texte du *Décaméron*[63], le narrateur de l'histoire de Rinaldo d'Asti annonce qu'il s'apprête à faire un conte « où se mêlent dévotion, infortune et amour ». Le texte boccacien transpose la protection de saint Julien, patron des voyageurs et des pèlerins, envers « ceux qui cheminent dans les périlleuses contrées de l'amour ».

Le conteur français prend ses distances à l'égard de l'incipit boccacien en infléchissant d'emblée le propos vers le scepticisme :

> *Beaucoup de gens ont une ferme foi*
> *Pour les brevets, oraisons, et paroles :*
> *Je me ris d'eux ; et je tiens, quant à moi,*
> *Que tous tels sorts sont recettes frivoles.*
> *Frivoles sont ; c'est sans difficulté.*
> *Bien est-il vrai qu'auprès d'une beauté*
> *Paroles ont des vertus nonpareilles,*
> *Paroles font en amour des merveilles :*
> *Tout cœur se laisse à ce charme amollir.*
> *De tels brevets je veux bien me servir ;*
> *Des autres non*[64].

[63] BOCCACE, *Le Décaméron*, Christian Bec (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 115-121.
[64] LA FONTAINE, *L'Oraison de saint Julien*, *op. cit.*, v. 1-11, p. 628.

« Quant à moi » : le poète témoigne d'une conscience prononcée de sa subjectivité critique, laquelle n'épargne pas la croyance populaire selon laquelle quelques paroles adressées à un saint, conformément à un rituel précis, seraient garantes de protection et de faveurs. La Fontaine ne joue pas, à l'instar de Boccace, sur le double sens du voyageur (en pays réel et en terre d'amour), mais sur le double sens de « paroles » et surtout de « charmes », entendus comme paroles qui ont une efficacité réelle sur le plan religieux d'une part (le fait d'invoquer les saints, et d'obtenir d'eux qu'ils intercèdent auprès de Dieu), mais surtout sur le plan amoureux (aux prières, le poète préfère explicitement les paroles de séduction dont l'efficience est immédiate). A deux reprises contiguës, les demandes d'intercession, entendues comme pratiques populaires et superstitieuses, sont rejetées comme « frivoles », et le poète refuse de s'en servir. La posture que le poète adopte dans ces premières lignes est celle d'un individu qui condamne un aspect (au moins) du culte des saints et qui lui préfère une certaine liberté de pensée.

Mais le poète opère aussitôt une distorsion intéressante entre le contenu de l'exorde et la nature de l'*exemplum* invoqué : l'histoire de Renaud d'Ast ne se trouve pas, vis-à-vis de l'opinion énoncée dans le prologue – les oraisons de saints dénoncées comme impostures – dans un rapport d'exemplification, de démonstration, mais, curieusement, de réfutation : « Voici pourtant un conte, / Où l'oraison de monsieur saint Julien / A Renaud d'Ast produisit un grand bien »[65]. On remarquera par rapport au propos général de Boccace – l'invocation de saint Julien comme potentiellement utile à tous ceux qui voyagent dans le pays de l'amour – la réduction de l'efficacité de l'invocation de saint Julien à un seul individu, dans une situation déterminée. Renaud admet ainsi que lorsqu'il voyage :

> *J'ai certains mots que je dis, au matin,*
> *Sous le nom d'oraison ou d'antienne*
> De saint Julien ; afin qu'il ne m'avienne

[65] *Ibid.*, v. 11-13.

De mal gîter : et j'ai même éprouvé
Qu'en y manquant cela m'est arrivé[66]

Le héros boccacien était plus précis et assertif : « j'ai toujours eu pour habitude, quand je voyage, de dire le matin, au sortir de l'auberge, un *Pater Noster* et un *Ave Maria* pour les âmes des parents de saint Julien, après quoi je prie Dieu et le saint de me donner bon gîte pour la nuit suivante »[67]. Chez La Fontaine, à l'inverse, Renaud oppose à ses compagnons de route, « ces survenants de mainte expérience »[68] qui se vantent de l'efficace de leurs formules favorites, une certaine réserve : s'il a « éprouvé » l'efficace de son oraison c'est à travers une expérience négative ; c'est lorsqu'il oublie de s'adresser à saint Julien que celui-ci omet de lui répondre !

Mais si le héros, à l'instar du narrateur, semble peu convaincu par l'efficience des prières d'intercession, le conte leur opposera un démenti commun : à l'instant où le pauvre Renaud, entièrement dépouillé est sur le point de mourir de froid, une chaumière ouvre pour lui les portes d'une nuit brûlante. De saint Julien, il n'est plus question pendant le récit de la langoureuse rencontre avec la jeune veuve : la figure hagiographique ne disparaît cependant pas tout à fait, elle se trouve seulement métamorphosée, empruntant les traits « De Cupidon […] patron des amoureux, / Des jouissants »[69]. Renaud se rend bientôt compte avec délices « Que l'oraison de monsieur saint Julien / Ferait effet »[70].

La portée du petit poème lafontainien dépasse la simple raillerie anticléricale pour devenir emblématique de certaines tensions qui parcourent la littérature au XVIIe siècle entre les valeurs transitives et intransitives accordées au langage. La Fontaine n'évacue pas par hasard la mention du *Pater Noster* et de l'*Ave Maria*. Ce qui est symboliquement en jeu, c'est « la vertu secrète / de certains mots », autrement dit, l'efficace du langage

---

[66] *Ibid.*, v. 54-58, p. 629.
[67] BOCCACE, *op. cit.*, p. 116.
[68] LA FONTAINE, *L'Oraison de saint Julien*, *op. cit.*, v. 47.
[69] *Ibid.*, v. 171-174, p. 632.
[70] *Ibid.*, v. 238-239, p. 633.

dès lors qu'il fait l'objet d'une manipulation codifiée. A prendre les choses au pied de la lettre, cette transitivité du langage semble confirmée par le conte – Renaud trouve bon gîte –, et réaffirmé dans les deux derniers vers : « Et grâce à Dieu et monsieur saint Julien / [Renaud] eut une nuit qui ne lui coûta rien »[71]. Mais l'ironie qui sous-tend l'ensemble du conte inverse bien entendu les enjeux de l'oraison. La silhouette de saint Julien demeure, lointaine et floue, dissimulée derrière l'épais nuage des cieux, tandis que Cupidon s'incarne sur terre en prenant corps avec le héros, au moment où celui-ci franchit le seuil de la maison de la jeune femme :

> *Il était grand, bien fait, beau personnage,*
> *Ne semblait même homme en amour nouveau,*
> *Quoiqu'il fût jeune. Au reste il avait honte*
> *De sa misère et de sa nudité :*
> *L'Amour est nu* […][72].

Si l'*exemplum*, dans *L'Oraison de saint Julien*, vient infirmer le scepticisme initial du poète à l'encontre de l'efficacité de l'invocation des saints, en établissant que le voyageur a bien fait de recourir au secours du saint, cette démonstration s'effectue sur le mode de l'ironie, c'est-à-dire dans une perspective qui prône la validité simultanée de deux ordres d'interprétation, la croyance ou la méfiance à l'égard des oraisons destinées à invoquer l'assistance d'un saint patron. Alors que chez Corneille, le partage des genres entre la comédie et la tragédie permettait à l'auteur de tirer parti, dans une temporalité rapprochée mais au sein de textes divers, de différents rapports au sacré, ce double programme de vérité s'avère contenu au sein d'un seul et même poème chez La Fontaine. L'ambivalence du régime de représentation du poème lafontainien laisse en dernier recours le lecteur libre de choisir le régime de croyance auquel il souhaite adhérer.

*

[71] *Ibid.*, v. 367-368, p. 636.
[72] *Ibid.*, v. 198-202, p. 632-633.

La volonté d'assigner, au XVIIe siècle, une finalité morale à toute production culturelle selon le principe horatien de l'*utile dulci* conduit auteurs et critiques à justifier constamment et de manière plurielle la dimension édifiante du message véhiculé par un texte, quelle que soit sa nature. Mais cette aspiration n'est pas exempte de paradoxes. L'Histoire est édifiante et louable, car elle transmet la vérité, quand bien même celle-ci enfreint les principes moraux. Les fictions au contraire réfèrent à des univers inexistants : elles véhiculent des représentations mensongères qui par-là même sont répréhensibles. L'amoralité intrinsèque du médium scripturaire est une notion étrangère au XVIIe siècle et la valeur du contenu référentiel prime sur les émotions suscitées par la lecture. Or le « plaisir » du lecteur devient une notion capitale au cours du XVIIe siècle, générant des tensions théoriques entre la production de ce plaisir et les règles qui garantissent l'intégrité morale d'un texte. L'appropriation cornélienne de *La Poétique* d'Aristote[73] est à cet égard particulièrement révélatrice : l'illustre dramaturge ne cesse d'interpréter en les accommodant les préceptes du Stagirite pour justifier sa propre pratique dramatique plébiscitée par le public. Dans ce contexte, les œuvres de notre corpus prennent une résonance particulière : les auteurs ont entrevu la possibilité de marier morale et plaisir, grâce aux particularités de la matière hagiographique.

Toute la littérature du XVIIe siècle porte l'empreinte de cette tension entre la fidélité prétendue vis-à-vis de la tradition poétique, et la volonté de renouveler cette tradition. Christian Belin énonce ce paradoxe constitutif de l'activité littéraire à l'aube des Lumières :

> Ce phénomène constitue l'une des plus fascinantes ambiguïtés de la poétique classique : faire du nouveau sans le dire explicitement, comme s'il n'était légitimement permis de tromper le public sur les véritables modalités de la création littéraire. […] Faussement timides, par bienséance culturelle, les poétiques du classicisme s'avancent masquées parce qu'elles refusent d'œuvrer en dehors

[73] Voir PASQUIER, Pierre, « Le héros tragique dans les *Discours* de 1660, ou comment 's'accommoder avec Aristote' », *Littératures Classiques*, 32, 1998, p. 77-89.

> d'une tradition qui doit les autoriser jusque dans leurs moindres écarts, et même jusque dans leur désir d'émancipation. C'est à ce prix que se conserve un consensus culturel de façade où l'autorité fondatrice régule les élans de nouveauté[74].

Or les œuvres de notre corpus commettent à l'égard de la tradition une double infraction : elles partagent avec les œuvres de fiction l'attitude de feinte soumission non seulement vis-à-vis des poétiques classiques, mais également de la tradition hagiographique. La tension qui les sous-tend s'accroît dès lors des antagonismes qui caractérisent au XVIIe siècle l'évolution de ces deux traditions : à l'investissement croissant des poétiques classiques par l'imagination et la subjectivité s'oppose l'évolution historiographique de l'hagiographie, qui bannit progressivement de son *corps* tout élément dont la validité ne peut être dûment prouvée. Les programmes de vérité que se proposent les textes de notre corpus s'en trouvent fortement biaisés, car la beauté est toujours suspectée de se suffire à elle-même. C'est un honneur pour le saint de transposer la représentation de sa vie et de sa mort en de beaux vers, à condition que ceux-ci ne le soient pas excessivement. Ainsi, l'avis Au Lecteur qui ouvre le poème de Corbin dédiée à sainte Geneviève de Paris, fonctionne comme une mise en garde :

> *D'un Stile relevé transcendant dans la nuë*
> *Je n'ay fait ce Livret traictant d'humilité ;*
> *Parce que de tout temps la pure Verité,*
> *Telle qu'elle est icy, se veut voir toute nuë*[75].

A cet avis répond la pièce de circonstance qui clôt le livret : un certain D. Rouvillard y estime la dévotion de l'auteur à la mesure de la beauté de ses vers. Mieux, ce poème reproduit à son échelle l'entreprise menée par Richelieu qui a fastueusement fait orner l'église de sainte Geneviève :

---

[74] BELIN, Christian, art. cit., p. 33-34.
[75] CORBIN, Jacques, *La Vie et Miracles de la vierge Madame saincte Genevieve, Patrone de Paris*, Paris, Robert Sara, 1632, n. p.

Du devot CARDINAL imitant le sainct zele,
Qui pour toucher les cœurs de chaque ame fidele,
Hà si pompeusement (en l'honneur de PARIS)
De sa PATRONE orné le Sacré-sainct Pourpris :
Tu te monstres, CORBIN, vers cette SAINCTE mesme,
(Pour t'avoir, apres DIEU, sauvé de la Mort blesme,)
Tout plein de pieté : descrivant en beaux Vers
Sa Naissance, sa Vie, & Miracles divers[76].

Aussi la représentation de la sainteté oscille-t-elle dangereusement entre des vérités « pompeusement » fardées, fards légitimés par la gloire de la figure sacrée, et l'humble vérité, se donnant à l'inverse « toute nuë ».

Après avoir interrogé la rencontre entre hagiographie et littérature au XVIIe siècle à travers des thématiques générales – la nature ambivalente du saint, les différentes postures auctoriales, la représentation du lecteur, les enjeux des différentes adaptations génériques et la tension entre histoire et fiction –, nous voulons à présent explorer les différents procédés de littérarisation à l'œuvre dans les textes de notre corpus, et en premier lieu dans les éléments qui entourent le texte : titres, épîtres et gravures.

[76] *Ibid.*, p. 23.

Chapitre 6.
AUX ALENTOURS DU TEXTE : LES INDICES DE LITTERARITE

Identifier une dimension spécifiquement littéraire pour un corpus de textes hagiographiques au XVIIe siècle n'est pas une entreprise aisée, tant les critères internes et externes sont relatifs et les frontières génériques poreuses. Nous aimerions établir dans ce chapitre une série de propositions fondée sur l'analyse d'éléments paratextuels que nous identifions comme autant de marques de littérarité, avant d'envisager les implications de cette notion sur la composition interne des œuvres. La nature des titres, les choix rhétoriques à l'œuvre dans les épîtres dédicatoires et, en particulier, la composition des gravures d'illustration qui accompagnent certaines œuvres, témoignent à nos yeux de la dimension littéraire de ces textes. Non pas que l'on postule le même degré de littérarité pour chacun de ces textes : l'analyse montrera qu'ils déploient un faisceau d'indices qui ne font sens que pris dans un *continuum*, entre une hagiographie dévolue à la promotion du culte des saints et une littérature qui utilise la figure sacrée à des fins de questionnement sur l'homme et sur ses propres pratiques d'écriture.

i. Des titres éloquents

Premier contact entre le livre et son lecteur, le titre d'une œuvre offre une voie d'accès privilégiée à l'identification d'un texte. Elément péritextuel majeur, l'appareil titulaire n'est pas nécessairement placé sous la responsabilité de l'auteur. Pour les textes du XVIIe siècle il est parfois difficile de faire la part de l'intervention de l'auteur et de celle de l'éditeur dans la publication de textes qui ont bien souvent circulé au préalable sous forme manuscrite. Mais qu'ils soient le fait de l'auteur ou de l'éditeur, les éléments du titre occupent néanmoins une place de choix : ils permettent une première identification du texte, du genre auquel il appartient et de son contenu, bien que cette étiquette soit parfois trompeuse. Dans tous les cas, le titre joue un rôle majeur dans la

stratégie de séduction du public. Nous prenons ici acte des réserves de Gérard Genette pour qui cette ambition « à la fois trop évidente et trop insaisissable » ne peut constituer une catégorie d'analyse pertinente[1] ; néanmoins la séduction étant au cœur de l'entreprise scripturaire des auteurs de notre corpus, nous ne renonçons pas à cet aspect. Les textes de notre corpus cherchent en effet sciemment à exercer une attrait singulier sur le public en mêlant à la trame d'un sujet religieux les ornements de motifs profanes, en renouvelant la représentation du saint, sujet réputé « aride » à destination d'un public par moment peu prédisposé à la dévotion. L'analyse des titres permet d'illustrer un écart graduel entre les textes de notre corpus et ceux de l'hagiographie traditionnelle, écart significatif en termes de stratégies de séduction. L'analyse cheminera donc progressivement des titres référentiels affichant l'identité hagiographique du sujet, jusqu'aux titres qui privilégient la fonction poétique, marque d'une dimension littéraire du texte, et qui, partant, tendent à contourner leur identité religieuse.

Certes, la plupart des titres privilégient la fonction référentielle, en informant le lecteur de la nature hagiographique du sujet : l'adjectif « saint » ou la mention du « martyre » sont en effet des éléments récurrents dans les titres principaux. Certains titres surinvestissent la fonction référentielle en accumulant les informations hagiographiques : *Le Martyr de Saint Eustache*[2], *Cécile coronnée et en sa vie et en sa mort comme vierge et comme martyre*[3]. On remarque néanmoins que de nombreux textes relèguent cette fonction et l'information qu'elle véhicule au second plan, dans le titre alternatif : *Agathonphile ou les Martyrs Siciliens*[4], *L'Exil de la Volupté ou l'Histoire de Thaïs egyptienne convertie par Pafnuce*[5], etc. Le titre principal acquiert dès

[1] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 87-88.
[2] DESFONTAINES, *Le martyre de S^t^ Eustache. Tragédie*, Paris, Toussainct Quinet, 1643.
[3] NISMES, R.P. Jean François de, *Tragédie. Ste Cécile coronnée et en sa vie et en sa mort comme vierge et comme martyre*, Autun, Blaise Simonnot, 1662.
[4] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens*, Paris, Chappelet, 1621.
[5] RANQUET, *L'Exil de la Volupté ou L'Histoire de Thaïs égyptienne convertie par Pafnuce*, Lyon, Claude Morillon, 1611.

lors une fonction autre que purement référentielle : la finalité esthétique prime sur la transmission directe du message religieux.

Cette séduction opère par la combinaison des différentes fonctions linguistiques expressives, conatives et poétiques. Une autre série de titres associe ainsi la fonction référentielle aux fonctions expressives et conatives par l'inclusion de qualificatifs encomiastiques tels que « véritable », « illustre », « forte », « généreuse », « chaste ». Ces adjectifs soulignent les vertus des héros : leur présence dévoile d'une part la perspective de l'auteur (ou de l'éditeur) quant à l'héroïcité du saint, mais surtout la volonté d'impressionner le lecteur en magnifiant la dimension exemplaire du sujet. Certains titres présentent des périphrases qui privilégient des caractéristiques civiles du saint : Genest est *L'Illustre Comédien*[6], Catherine d'Alexandrie *L'Illustre philosophe*[7], Suzanne *La Forte Romaine*[8]. Le titre de la pièce consacrée par Desfontaines à saint Alexis – *L'Illustre Olympie ou le saint Alexis*[9] – mérite une attention particulière : il porte à sa tête le nom de l'épouse et souligne l'importance accordée par le dramaturge à cette figure féminine. Dans les légendes, celle-ci est peu caractérisée, sa peine même est reléguée au second plan après le désespoir de la mère d'Alexis et elle ne possède pas même de nom. A l'instar des autres textes de notre corpus qui mettent en avant l'héroïcité de la figure féminine, le choix de Desfontaines s'inscrit ainsi dans la vogue littéraire des recueils de femmes fortes au cœur du XVIIe siècle. Selon Claude Bourqui et Simone de Reyff, le traitement particulier de l'épouse délaissée du saint homme en ferait même une sorte de « Didon chrétienne »[10]. Or le titre de la pièce de Desfontaines a dû par la suite paraître disconvenant,

---

[6] DESFONTAINES, *L'Illustre comédien ou le martyre de Sainct Genest. Tragédie*, Paris, Cardin Besongne, 1645.
[7] LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'Histoire de saincte Catherine d'Alexandrie. Tragedie*, Autun, Blaise Simmonot, 1663.
[8] LA VALLEE, *La Forte romaine*, [Paris, Rocolet, 1656].
[9] DESFONTAINES, *L'Illustre Olympie ou le S^t^ Alexis. Tragédie*, Paris, Pierre Lamy, 1645.
[10] C. BOURQUI et S. DE REYFF, « Introduction » à *L'Illustre Olympie*, dans *Tragédies* hagiographiques, Paris, STFM, 2004, p. 247.

puisque certaines rééditions se contenteront de supprimer la première partie pour redonner la priorité au saint[11].

Conférer à la représentation de la vie d'un saint un titre dont la séduction potentielle inscrit le texte dans un espace littéraire en l'éloignant du religieux peut même engendrer un malaise perceptible de la part de l'auteur, à telle enseigne que celui-ci se sente l'obligation de justifier son choix. Aussi l'auteur d'une vie de sainte Reine d'Alize explique-t-il en ces termes le titre de son ouvrage, *La Fille héroïque* :

> il me suffit que mon Lecteur sache, que si je l'ai intitulé la fille Héroïque, j'ai eu aussi peu d'envie de le surprendre, que de l'éblouir de l'éclat d'un beau nom. Un plus généreux motif m'a engagé à chercher cet éloge, parce que sans considérer mon intérêt, j'ai tâché d'exprimer par ce mot, le mérite d'une grande vertu[12].

Un trouble est perceptible : l'auteur se montre conscient que la dimension littéraire de son titre – qui oppose « l'éclat d'un beau nom » au « mérite d'une grande vertu » – est susceptible de distraire le lecteur de la fonction édifiante qu'il assigne à son texte.

Si les titres précédents jouent sur le registre de l'admiration, d'autres invoquent le domaine du *pathos*. On décèle dans certaines intitulations la volonté de faire appel aux émotions du lecteur, de le troubler à travers une périphrase pathétique : *L'Exil de la Volupté*[13], *L'Innocence affligée*[14], *Le Fils exilé*[15]. Ces titres font appel à la compassion du lecteur par l'expression d'une carence. Ils visent à le disposer favorablement à l'égard du sujet en suscitant une attente, une curiosité : le fils reviendra-t-il ? l'innocence sera-t-elle réhabilitée ? etc. D'autres périphrases, à l'instar des adjectifs valorisants,

---

[11] Voir à ce propos la liste des éditions répertoriées dans DESFONTAINES, *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*, p. 267-270.
[12] MEAT, *La Fille héroïque, ou sainte Reine martyre*, Paris, T. Blaise, 1644, n. p.
[13] RANQUET, *op. cit.*
[14] CERIZIERS, René de, *Les trois Estats de l'innocence*, Paris, Vve Camusat,[1640].
[15] MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé ou le martyre de sainct Clair tragi-comédie chrétienne*, Paris, Charles Chenault, 1647.

jouent en revanche sur l'effet d'exemplarité : *L'Innocence reconnue*[16], *L'Innocence couronnée*[17], et invitent le lecteur à découvrir les exploits des héros et à partager la célébration publique de ses vertus.

Certains titres enfin tirent parti de la fonction poétique pour renforcer la fonction conative : dans *Les Illustres malheureux*[18], l'adjectif souligne le malheur auquel sont confronté les héros pour renforcer l'effet de *pathos*. De même *Les Soupirs de Sifroy*[19] soulignent la tristesse de l'époux de Geneviève par l'usage de l'allitération. Or ces titres sont également intéressants dans la mesure où ils portent un regard négatif sur la mort et soulèvent la question de la valeur de celle-ci dans la perspective chrétienne.

L'évêque de Belley, amateur d'inventions lexicales, exploite pleinement la dimension poétique du titre. Aussi le nom d'« Agathonphile » est-il une construction personnelle, dont il commente la genèse dans l'*Eloge des histoires dévotes*[20]. Il s'agit d'une hybridation entre les noms des deux héros masculins : Agathon et Philargyrippe, et l'on peut déchiffrer le titre à trois niveaux distincts. En tant que composé onomastique à partir du nom de deux héros, le titre revêt une fonction référentielle en désignant le contenu de l'œuvre. La signification étymologique des deux noms accolés dévoile en outre la visée édifiante du roman : il signifie l'art de bien aimer. Une combinaison de ces deux types de déchiffrement revêt en dernier lieu une fonction poétique et métatextuelle. Aussi « Agathon-phile » est-il susceptible de désigner « celui qui aime Agathon », le nom du héros étant entendu comme métonymie de l'ouvrage : le titre revêt ainsi une dimension autoréférentielle en désignant « celui qui aime le roman d'Agathon », lecteur idéal, favorablement disposé à l'égard de l'œuvre camusienne. Ce néologisme, pleinement assumé par

---

[16] CERIZIERS, *op. cit.*
[17] *Ibid.*
[18] P.P.S., *Les Illustres Malheureux ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature*, Paris, Chenault, 1644.
[19] BLESSEBOIS, Paul-Alexis, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue. Tragédie*, Châtillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675. En symétrie inverse à *L'Illustre Olympie* de Desfontaines, le dramaturge met ici à l'honneur le mari de la sainte.
[20] CAMUS, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 891-892.

l'évêque-romancier, connaîtra par ailleurs une certaine fortune dans la langue : en 1649, une Mazarinade tire parti de la notoriété du roman et s'intitule, ironiquement, *L'Agathonphile de la France*, tandis que l'adaptation théâtrale du roman par Françoise Pascal[21] en 1655 reprend le composé camusien comme titre, alors même que la pièce renonce au personnage de Phylargirippe.

Si le titre principal privilégie la fonction poétique, le titre alternatif – *Agathonphile ou les Martyrs Siciliens* – revêt aux yeux de l'auteur des implications théologiques précises :

> je les appelle Martyrs Siciliens, bien que leur naissance fust Romaine. Et certes le jour de la mort des Martyrs estant appelé Natal par l'Eglise, d'autant que comme celuy qui nous tire des flancs de nos meres pour nous mettre en ce monde, est appelé celuy de nostre nativité ; ainsi celuy qui tire l'ame du corps des Saincts par une mort si precieuse, & si glorieuse que celle que l'on endure pour la Foy, est à bon droit appelé le Natal de l'Eternité[22].

Le titre alternatif désigne ainsi la dévaluation de l'origine terrestre des héros (Rome), à la faveur d'une mise en valeur du lieu de la mort des saints (la Sicile), qui figure leur accession à la sphère divine : la primauté du Natal sur le jour de la naissance corporelle s'inscrit ainsi harmonieusement dans le projet édifiant de l'évêque de Belley et compense en quelque sorte la licence poétique de la première partie du titre.

Le nom de Suzanne a donné lieu à des réflexions poétiques contrastées, à l'orée et à l'issue du XVIIe siècle. Dans son ouvrage consacré à la vie de Suzanne, la sainte vétérotestamentaire qui a subi les poursuites des deux vieillards (Daniel, 13), Jean-Pierre Camus s'exprime à plusieurs reprises sur la beauté intrinsèque du nom de Suzanne et de ses significations :

> Et quel nom plus agreable, plus excellent, & plus fleurissant eut pu souhaiter cette vertueuse & admirable Susanne, dont nous venons de représenter l'Histoire sacrée, nom qui seul serait capable de la rendre, & signalée, & recommandable : Car en la langue sainte, il

[21] PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr. Tragi-comédie*, Lyon, Petit, 1655.
[22] CAMUS, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 892

> signifie, & une Rose, & un Lys, fleurs esquels consiste tout l'honneur des jardins, toute la gloire des parterres : & très propre pour exprimer les éminentes qualités, tant de nature que de grâce, dont le Ciel avait revêtu non moins son âme que son corps[23] .

« Une Rose, & un Lys » : cette étymologie coïncide heureusement, non seulement avec le symbole héraldique des rois de France, mais surtout avec la tradition poétique pétrarquiste. Si le nom de Suzanne est étymologiquement lié au lys, son rapport à la rose ressortit à l'imagination camusienne, désireux d'associer deux fleurs symboliquement surdéterminées. L'étymologie du nom selon le prélat l'autorise à conférer à la sainte le surnom de Roselis, déploiement poétique du nom de Suzanne, tel que l'interprète Camus : une façon de convoquer auprès du lecteur tout un imaginaire à la fois national et dynastique, mais également éminemment pathétique.

Or un autre auteur à la fin du siècle se montre moins sensible aux attraits de ce prénom. Brueys écrit une tragédie sur une autre Suzanne, martyre romaine. Mécontent de la consonance du nom, il prend la licence de renommer la sainte selon une logique généalogique patrilinéaire : « J'ay donné a mon heroïne le nom de Gabinie, que j'ay tiré de celuy de son Pere [Gabin]; parce qu'il m'a semblé que celuy de Susanne, que l'Histoire de nos Saints Martyrs luy donne, n'avoit pas assez de Noblesse pour le Theatre »[24]. La noblesse du médium exige désormais des noms conformes aux codes qui régissent la scène, quand bien même ils contreviennent aux données de l'histoire des saints. Cette licence n'aura cependant pas échappé à l'un des éditeurs ultérieurs de la pièce puisqu'elle s'intitule en 1716 chez un éditeur anversois *Gabinie ou Ste Susanne*[25]. Chez Camus comme chez Brueys, la métaphore « Roselis » et le dérivé patronymique « Gabinie » manifestent une même volonté poétique de

---

[23] CAMUS, Jean-Pierre, « Paranymphe sur le nom de Roselis », dans *Roselis ou l'Histoire de Sainte Susanne*, Paris, Claude Chappelet, 1623, p. 653.
[24] BRUEYS, David-Augustin de, « Au Lecteur », dans *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699, n.p. Nous reproduisons ce texte en annexe, *infra*, p. 542-543.
[25] BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie ou Ste Susanne*, Anvers, D. Risck, 1716.

contourner le nom original, procédé qui consacre au final la supériorité du signifié esthétique sur le référent religieux.

ii. La rhétorique des épîtres dédicatoires : fictions d'intercession

Contrairement au titre, dont on ne sait toujours s'il est le fait de l'auteur ou de l'éditeur, l'auteur seul est justiciable de la rhétorique mise en œuvre dans l'épître dédicatoire, élément péritextuel de première importance au XVIIe siècle. S'il s'agit toutefois d'un espace hautement codifié qui ne favorise guère l'expression d'une subjectivité de la part de l'auteur, il est néanmoins possible d'identifier certains *topoi* particuliers à notre corpus, susceptibles de témoigner d'une conception littéraire de la sainteté. En premier lieu, la relation spéculaire établie par l'auteur entre le dédicataire et la figure hagiographique, identifiable également dans les productions hagiographiques plus orthodoxes, prend comme nous le verrons une résonance précise dans notre corpus. En outre s'y développe un élément tout à fait singulier : les fictions d'intercession qui inversent symboliquement les rapports entre le Monde et le Ciel.

La rhétorique encomiastique des épîtres dédicatoires favorise l'avènement de figures qui tendent à estomper la différence de nature qui sépare le saint de l'être humain, en identifiant la figure sacrée et la personne de haut rang qui octroie à l'œuvre sa protection. L'identification d'un individu à un saint a été de tout temps appuyée par les pratiques cultuelles, à travers l'attribution d'un prénom qui renvoie directement à une figure hagiographique[26]. Mais les auteurs de notre corpus établissent souvent des correspondances beaucoup plus étroites entre la vie des saints et celle des

[26] François de Sales encourageait la dévotion envers le saint dont le fidèle porte le nom : « Choisissez quelques Saints particuliers, la vie desquels vous puissiez mieux savourer et imiter, et en l'intercession desquels vous ayez une particulière confiance : celui de votre nom vous est déjà tout assigné dès votre Baptême », dans *Introduction à la vie dévote*, Paris, Seuil, 1962, p. 97. On retrouve une manifestation de ce lien dans l'épître dédicatoire de *Clotilde*, adressée par Jean Prevost à Leonard de Chastenet, baron de Murat. La pièce met en scène saint Leonard et par conséquent, l'auteur sollicite la protection du dédicataire « pour gloire du Sainct que vous reverez d'une devotion particuliere, & avez emprunté son nom », dans PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, 41v.

dédicataires. Les procédés de comparaison structurent par exemple systématiquement l'épître adressée par François d'Avre à la duchesse de Roanez :

> J'ay remarqué, MADAME, en Sifroy tres-noble Comte, vôtre Epoux receu par vous, *comme Sifroy* par Geneviéve, en l'ancienne Maison d'un tres-illustre Duc. J'ay *reconnu* au parfait mariage de cette Sainte Dame, l'admirable ménage du vôtre, doucement disposé ; mais efficacement achevé par l'heureuse conduite de la Divine Providence ; laquelle (avec de *pareilles faveurs* qu'elle fit autrefois à cette Fille celeste) après avoir nourri l'innocente pureté du printemps de vôtre âge, des entretiens du Ciel, dans les éloignemens de l'air contagieux du Siecle, vous a fait genereusement violenter vos propres volontez, pour les soûmettre à ceux ausquels Dieu a consigné son absoluë authorité pour regler la vie des Enfans, & fixer l'irresolution de leur tendre jeunesse en l'estat d'une vocation chrétienne, mais propre & convenable à leur vray bien ; que le deffaut d'experience leur rendoit inconnu. […] *Je considere, MADAME, en vôtre brave Epoux le zele incomparable de l'époux de ma sainte Princesse le genereux Sifroy, dans l'employ de leurs armes contre les Infidelles, où la Chrestienté les a veu concourant (en sa faveur) à se pretter & rendre par une sainte emulation les secours nécessaires au soûtien de la Foy. Voila Sifroy l'Epoux de Geneviéve, assistant la France ; & voici en échange le vostre assistant l'Allemagne :* en sorte qu'on peut bien donner à ces deux genereux Capitaines, l'eloge avec les titres que l'ancienne Rome donnoit au grand Fabie & au tres-celebre Marcel, de Bouclier & d'Epée des Romains, pour leur digne soûtien de l'Eglise Romaine[27].

La comparaison repose en premier lieu sur la similitude des qualités nobiliaires des dédicataires. François d'Aubusson, comte de La Feuillade, avait épousé l'héritière du duché du Roannez et obtenu en 1666 le renouvellement des lettres patentes pour la conservation du duché[28]. Or l'identité des titres invite à rechercher entre la famille de la dédicataire et celle de la sainte des vertus analogues, entreprise pour le moins aisée dans un texte à visée encomiastique. La piété de la duchesse est ainsi naturellement à l'image de

[27] AVRE, François, *A Madame la duchesse de Roanez*, dans *Geneviéve ou l'innocence reconnuë. Tragédie*, Montargis, Jean-Baptiste Bottier, 1670, n. p. Nous soulignons.
[28] DE LA CHENAYE-DESBOIS et BADIER, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris, Schlesinger Frères, 1877, t. XVII.

celle de la sainte, et son époux, qui passait de fait pour un valeureux soldat évoque bien entendu le vaillant Sifroy. Or le rapprochement est pour le moins audacieux – le récit repose sur la calomnie et l'exil de Geneviève et de son fils, victimes innocentes de la crédulité d'un mari jaloux – et se fonde principalement sur le dénouement édifiant de l'histoire de Geneviève pour établir des correspondances entre la famille de la dédicataire et celle de la sainte sur le plan des vertus. L'auteur prend soin de contourner les reproches qu'on pourrait lui faire en soutenant que les différences qui persistent entre la famille de Roanez et celle de la sainte reposent sur l'excellence de la réputation de la duchesse et sur la sagesse de son époux :

> Il est vray, MADAME, que ces deux illustres Seigneurs ont esté portez de mesme zele à la deffence de la mesme Foy, contre les mesmes ennemis de l'Eglise, avec de pareils avantages ; quoy que l'éloignement de leurs Maisons ait eü des effets differents. Mais si la peine tres-sensible que vous avez soufferte pour l'absence du legitime objet de vos affections, n'a pas esté surchargée des troubles & traverses dont nostre Geneviéve s'est veu presque accablée : & si ses amertumes (par la faveur du Ciel) n'ont point interrompu les douceurs innocentes de vostre mariage, les raisons en sont claires. Vostre sage & tres-prudent Epoux avoit eü soin de faire qu'au choix de ses bons & fidelles domestiques, il ne se trouvast rien de Golo que l'horreur de son nom, & la detestation de ses perfidies[29].

François d'Avre pallie l'insuffisance de la comparaison en interprétant les différences à la faveur de la famille de la dédicataire. La renommée de la duchesse de Roanez apparaît en dernier lieu supérieure à celle de Geneviève, et la sagesse de son époux fait pâlir celle du crédule Sifroy.

Au-delà des rapprochements ponctuels entre la vie des saints et celle des dédicataires, les épîtres procèdent souvent à une inversion des rapports entre Ciel et Terre. L'une des qualités définitoires de la sainteté – l'intercession – est ainsi détournée et instrumentalisée au bénéfice de l'œuvre, de l'auteur et du dédicataire. Les rôles sont intervertis : ce n'est plus le saint qui intercède

[29] AVRE, *op. cit.*, n.p.

auprès de Dieu en faveur de la réalisation d'une prière du fidèle, mais l'auteur qui intercède auprès du dédicataire afin qu'il accorde sa protection aux personnages hagiographiques, héros de l'œuvre.

L'épître dédicatoire des *Trois Estats de l'Innocence* offre à cet égard un exemple intéressant. L'œuvre est adressée à « Madame d'Esguillon » que l'on peut identifier malgré l'orthographe comme étant Mme de Combalet (1604-1675)[30], née de Vignerot, nièce du cardinal de Richelieu et promue par son oncle au titre de duchesse d'Aiguillon en 1638. Or, si l'on interroge l'épître, il semble que deux tentations auctoriales – le désir d'édification certes, mais aussi celui de la reconnaissance littéraire – y soient inscrites en filigrane. L'épître dédicatoire de Ceriziers est avant tout intéressante car elle exploite en l'inversant une qualité inhérente à l'hagiographie, le pouvoir d'intercession : « Voici trois Innocentes, qui ont été si mal traitées dans le Monde, qu'elles appréhendaient d'y rentrer, *sans le secours d'une puissante protection* »[31]. La relation d'intercession est complètement inversée ; l'auteur demande à la dédicataire d'intervenir en faveur des saintes, afin qu'elles puissent « rentrer » à nouveau dans le monde. Alors que les saints intercèdent auprès de la Vierge ou de Dieu en faveur des hommes, la dédicataire est appelée à intercéder auprès des hommes en faveur des saintes ! Ce faisant, l'auteur se place également dans une position d'intercesseur entre la dédicataire et les héroïnes de son ouvrage. Ce procédé rhétorique confère à la duchesse une aura hagiographique, de même qu'à l'auteur qui s'installe dans une position tutélaire à l'égard des saints personnages. La boucle se referme implicitement si l'on comprend le procédé comme une demande d'intercession de l'auteur auprès de la dédicataire pour son propre bénéfice[32].

---

[30] Cette hypothèse est corroborée par l'index de Wolfgang Leiner *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter-universitätsverlag, 1965, p. 339. Il souligne le rôle d'intermédiaire de la nièce auprès de son oncle : « Nur die Nichte Richelieu, Mme Combalet, hatte Einblick in die Pensionsliste », p. 257.

[31] CERIZIERS, *op. cit.*, n.p. Nous soulignons.

[32] On retrouve le même procédé dans l'épître dédicatoire à la duchesse de Chastillon dans la traduction française d'un ouvrage de Brignole Sales, *L'Epoux fugitif ou l'histoire de saint Alexis*, traduit de l'italien par De Golefer, Paris, Henault, 1667.

L'épître nous renseigne encore sur d'autres choix littéraires de Ceriziers. Il dépeint en effet la relation qui lie chacune de ses trois héroïnes à la duchesse. Une ambiguïté est ainsi créée, qui confond à dessein les personnages intra- et extradiégétiques, leur appartenance à la fiction ou à la réalité. En rattachant les trois jeunes femmes à l'univers de référence de la duchesse, cette ambiguïté renforce *a posteriori* la vraisemblance des trois héroïnes :

> La première [Jeanne d'Arc] sachant que vous êtes de cette illustre Race, qui est toute vouée au service de la France, espère que vous ne rebuterez pas une Vierge, qui n'a refusé ni son sang ni sa vie pour son secours. La seconde [Geneviève de Brabant] a des malheurs trop extraordinaires pour ne point trouver de pitié parmi vous. La dernière [Hirlande] est une de vos voisines, et peut-être votre alliée, qui n'a que trois pas à faire pour entrer chez vous, puisque la Bretagne n'est pas éloignée du Poitou[33].

Ceriziers aurait-il choisi les sujets des trois histoires et fixé la *dispositio* de son œuvre uniquement dans une logique de rapprochement géopolitique avec la dédicataire ? En réalité, il n'expose pas explicitement les différents termes de la gradation que constituent les trois histoires. Il évoque la valeur héroïque de la Pucelle d'Orléans au service de la France et la proximité géographique de la scène où se déroule l'histoire d'Hirlande. L'argument de rapprochement pour l'histoire de Geneviève est celui du *pathos*, la sainte souffrant « des malheurs trop extraordinaires pour ne point trouver de pitié parmi vous ». Or ce pathos est amplifié dans le troisième récit : la duchesse de Bretagne est à deux reprises victime de la calomnie, contrainte une première fois à l'exil, avant d'être arrêtée et jetée dans un cachot. Son histoire subsume les épreuves subies à la fois par Geneviève (l'exil) et Jeanne (la prison). En outre, elle n'est pas seulement séparée de son époux, mais également de ses deux enfants, qu'elle croit morts, source supplémentaire d'effusions pathétiques. Les héroïnes sont par ailleurs présentées sous un jour éminemment humain et vulnérable : « Quelque courage que j'ai tâché de leur inspirer, mes

[33] CERIZIERS, *op. cit.*, n.p.

persuasions n'ont rien pu contre leur craintes ». Crainte et pitié sont les émotions promises au lecteur, ainsi sollicité à participer à un véritable processus cathartique. S'il y a rapprochement graduel avec la dédicataire, c'est donc en premier lieu au niveau des affects, et de la possibilité d'identification d'un lectorat qu'on devine avant tout aristocratique et féminin, ou du moins acquis à la cause féminine.

Dans *Les Trois Estats de l'Innocence*, Ceriziers joue de la frontière des genres entre vies de saints et biographies édifiantes. Aucune des trois héroïnes n'est officiellement canonisée, ce qui n'empêche pas l'auteur de les présenter implicitement ou explicitement comme des saintes. A l'inverse, dans un autre ouvrage, *Les Eloges sacrez* (1661) à mi-chemin entre le panégyrique et la légende au sens liturgique, Ceriziers rétablit la relation d'intercession dès l'*incipit* de la première épître dédicatoire à la Duchesse de Villars : « Ces illustres Saincts que je vous presente, ne demandent pas vostre protection, ils vous offrent la leur »[34]. La différence de posture rhétorique entre les deux épîtres dédicatoires indique clairement que les textes sont de natures différentes : tandis que les *Eloges sacrez* se placent sous l'égide de l'orthodoxie, *Les Trois Estats de l'innocence* mélangent les genres afin d'offrir des modèles de sainteté à portée humaine.

Dans les textes de notre corpus, les formes des fictions d'intercession varient de la simple comparaison à la métaphore filée qui structure l'ensemble de l'épître. L'auteur anonyme de *Josaphat* inverse ainsi complètement le rapport entre la figure sacré et l'être humain, entre les positions céleste et terrestre au bénéfice du dédicataire :

> Ces princes qui sortent des Indes pour venir goûter l'air de la France, se mettent soûs vôtre protection, & se persuadent qu'ils iront librement par tout, pourveu que vous leur permettiez de se servir de vôtre nom. Le premier homage qu'ils vous rendent est l'aveu de vôtre valeur […] Mais quoy que tous ces Heros admirent ensemble vos vertus, châcun s'y arreste en particulier, selon que son

[34] CERIZIERS, René de, « A Madame la duchesse de Villars », dans *Les Eloges sacrez, ou la vie des saints*, Paris, Charles Angot, 1661, t .1, n. p.

> inclination ly porte. Abenner ne soûmet pas seulement sa prudence à la vôtre ; la force de vôtre esprit dans les conseils, & son addresse dans les plus hautes entreprises, luy font douter s'ils partent du raisonnement d'un homme, ou de la sublime connoissance d'un Ange. Josaphat qui pour n'avoir jamais porté les armes, ne laisse pas d'étre courageux, s'attache à vôtre pieté : & bien qu'il quitte le monde avec assés de Generosité, il se treuve encore froid au prix de cette grande ferveur que vous apportez aux choses du Ciel, & du mépris que vous faites de celles de la terre au milieu d'une puissante fortune[35].

Chaque personnage de la pièce, saint ou non, implore la « protection » du duc et rend « hommage » à ses différentes vertus, « selon que son inclination ly porte ». Le roi Abenner confond le duc avec un « Ange » et saint Josaphat avoue la supériorité de la piété du duc sur la sienne propre. L'épître dédicatoire confère au duc une posture métaphysique qui le place, entre Terre et Ciel, *au-dessus des saints*. L'hagiographie est ainsi complètement instrumentalisée au bénéfice d'une rhétorique encomiastique et ludique, qui se teinte également de traits de galanterie. Après avoir rendu hommage aux différentes vertus du duc d'Epernon à travers les hommages des mâles personnages, l'auteur ne manque pas de flatter son apparence physique en dévoilant l'effet des attraits du duc sur les sentiments de Géronde, une sœur de Josaphat nouvellement inventée par l'auteur :

> Geronde ne veut pas étre seule à vous cacher ses sentimens ; si elle manque de parole, elle n'a pas faute de cœur, & veut aussi bien que les autres donner à vos merites ce qu'elle se sent obligée de leur rendre. Si la valeur, la prudence, & la pieté vous élevent au dessus du commun, & vous font meriter une gloire qui n'est deuë qu'à bien peu de personnes ; elle veut vous loüer conformement à son sexe, par la beauté de l'esprit & du corps. Elle treuve tant de perfections en l'un & en l'autre, qu'elle doute si elle eût toûjours été capable de constance, si vous eussiez paru à Nyse avec Arachés, lors qu'il luy faisoit des vœux, & qu'il luy offroit ses services. Cette vivacité que vous portez dans les yeux, cette masle asseurance sur le front, & ces excellens discours separez du vulgaire que vous tenez toujours dans la bouche, eussent été des charmes trop puissans pour ne la pas surmonter.

[35] D.L.T., « A Monseigneur le duc d'Espernon », dans *Josaphat*, Tolose, François Boude, 1646. Nous reproduisons ce texte en annexe, p. 503-505.

L'hommage fictif d'un personnage féminin imaginaire s'amuse de *topoi* empreints de misogynie : engagée auprès d'Arache, Géronde qui « manque de parole » est de surcroît soupçonnée d'inconstance ! Le dédicataire se trouve projeté au cœur de la légende (« si vous eussiez paru à Nyse avec Araches »…) non pas pour témoigner de sa dévotion, comme sur les peintures médiévales, lorsque que le donateur apparaît aux côtés des saints, mais pour séduire la sœur (fictive) du saint ! Enfin, l'épître s'achève sur un aveu de l'auteur qui détourne le vocabulaire religieux à la faveur d'un éloge du dédicataire et de la pièce : « Voilà, MONSEIGNEUR, ce que ces Princes remarquent en vous, & ce que tout le monde *confesse* avec eux ; voila *les fruits de mes plus serieuses meditations*, & des *veritez* qui sont trop apparentes, pour avoir besoin d'un plus long eclaircissement »[36]. Confession de vertus héroïques civiles plus que religieuses, et de qualités galantes ; méditations prétendument sérieuses qui aboutissent à la transposition manifeste d'une histoire hagiographique dans le domaine de la fiction ; mensonges enfin, que l'auteur ne prend pas la peine de dissimuler et qu'il donne pour des vérités apparentes. L'épître dédicatoire, dont la rhétorique pourrait laisser soupçonner son auteur de libre-pensée, témoigne d'une désacralisation de la matière hagiographique et du vocabulaire religieux, qui subissent ici « une érosion sémantique »[37] confinant à l'ironie : les saints et leur entourage sont imbriqués dans une fiction qui consacre sur le mode ludique la valeur du duc d'Epernon[38] et l'invention hardie de l'auteur.

---

[36] *Ibid.*, n.p. Nous soulignons.

[37] L'expression est empruntée à Jean-Charles Darmon qui décrit en ces termes l'usage du vocabulaire miraculeux par Cyrano, dans *Le Songe libertin*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 81.

[38] Une pièce consacrée à Josaphat paraît presque simultanément à celle de l'anonyme de Toulouse, *Josaphat* de Magnon, Paris, Antoine de Sommaville, 1647. Quand on consulte successivement les deux pièces, on ne peut manquer d'être frappé par une double coïncidence : les deux pièces sont presque exactement contemporaines (publication en 1646 et 1647 : mais leurs privilèges, datés du 3 et du 31 août 1646, ne diffèrent que de trois semaines) et surtout, elles sont toutes deux dédiées au duc d'Epernon, protecteur de la troupe de Molière. Or la troupe de l'Illustre Théâtre fait faillite en 1645, et part en province, dans le Sud-Ouest de la France, précisément à l'époque de la publication des deux pièces. Les deux épîtres dédicatoires présentent le sujet de Josaphat en lien allégorique avec la vie du duc d'Epernon. Magnon précise que « sous des noms empruntés l'on va représenter une partie de votre vie ». S'agit-il uniquement d'un artifice rhétorique pour conférer au duc une dignité hagiographique ? L'auteur affirme que le sujet est lié à la protection du duc envers une illustre comédienne

iii. La rhétorique des illustrations : du culte aux passions

A l'instar des épîtres dédicatoires, les gravures accompagnant certains textes de notre corpus[39] livrent de précieux témoignages sur les différentes conceptions de la sainteté et de ses représentations littéraires et ce, d'autant plus que comme le montrent les travaux de Jean-Michel Sallmann[40] sur la région de Naples, la représentation imagée de la sainteté connaît de profonds changements au cours du XVIIe siècle. Au début du siècle, l'évolution des techniques de figuration (passage du bois gravé au cuivre) s'accompagne d'une nouvelle conception de la sainteté post-tridentine. En effet, jusqu'au Concile de Trente, le saint, reconnaissable à ses seuls attributs, campait une position hiératique, symbole de sa puissance tutélaire. A partir du décret tridentin sur les images et de la promotion jésuite de l'image en tant que support de méditation, la représentation imagée de la sainteté évolue. A la représentation statique d'une sainteté caractérisée par la surnature succède une représentation plus anthropomorphique qui met en valeur la qualité d'intercesseur du saint. Différents codes iconiques permettent de signifier cette qualité : si dans un premier temps les nuées servent à délimiter les espaces terrestres et célestes, la représentation de la divinité tend progressivement vers une plus grande abstraction. Un crucifix par exemple remplace les représentations spectaculaires du merveilleux chrétien. Jean-Michel Sallmann note une prédilection de l'esthétique baroque pour le portrait en buste au détriment du

---

(certainement Madeleine Béjart, au lendemain de la faillite de la troupe de l'Illustre Théâtre qu'elle dirigeait avec Molière), d'où le développement du rôle d'Amalazie, sauvée de l'erreur païenne par Josaphat. Les intentions du dramaturge toulousain sont plus obscures « c'est un fruit [cette pièce] qui vous appartient, puisqu'il est cueilli dans votre terre ». Les origines toulousaines de la famille d'Epernon expliquent certes l'intérêt que pourrait avoir le duc pour une pièce écrite par un auteur originaire de sa région, où de surcroît sa troupe est en train de se produire, mais cela n'explique pas le choix du sujet de Josaphat. Le lien particulier entre le duc d'Epernon et le saint constitue toutefois un indice de littérarisation précieux, puisqu'il soumet l'hagiographie, à l'instar de la littérature profane, à la lecture à clefs.

[39] Nous reproduisons en annexe certaines gravures d'illustration des textes de notre corpus. Elles sont identifiées par l'abréviation « Fig. » suivie du numéro de la gravure. Voir *infra*, p. 461-500.

[40] SALLMANN, Jean-Michel, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la réforme catholique », dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1989, t. 147, p. 419-432.

portrait en pied. Cette évolution inaugure également une banalisation du portrait hagiographique qui se rapproche dans un second temps du portrait historique. Les transformations iconographiques de la représentation de la sainteté à l'âge baroque traduisent essentiellement une profonde modification dans la conception anthropologique de celle-ci :

> Le saint cesse d'être ce personnage lointain que la tradition et le légendaire renvoient dans le passé mythique du christianisme, cet être qui participe déjà de la puissance divine […] pour devenir un individu plus humain, plus proche des fidèles, plus accessible à leurs prières et plus apte à jouer son rôle d'intercesseur[41].

L'économie des attributs du saint mérite par ailleurs une attention particulière. Signes permettant la reconnaissance immédiate de la figure sacrée, les attributs autorisent la circulation du sens entre le monde et le ciel ; les clefs de saint Pierre, les stigmates de saint François, la tour de sainte Barbe, etc. sont autant de signes qui rappellent le statut privilégié du saint, médiateur entre Dieu et les hommes. Comme le souligne Sylvie Barnay, les attributs « font correspondre l'humain et le divin [et] ne cessent ainsi de montrer comment les saints relient les hommes à Dieu et Dieu aux hommes »[42]. Fait notable dans les gravures des textes étudiés : les attributs de la sainteté tendent à s'estomper, sinon à disparaître… L'évidence de la transcendance, naguère manifestée par les attributs de la sainteté, ne se donne plus à lire avec immédiateté[43].

---

[41] *Ibid.*, p. 432.
[42] BARNAY, Sylvie, *Les Saints. Des êtres de chair et de ciel*, Paris, Gallimard, 2004, p. 120.
[43] Il s'agit d'un mouvement qui ne fait que commencer au XVIIe siècle, et dont les enjeux sont d'ordres divers. Dans son étude sur les illustrations de la *Légende dorée*, Dominique Donadieu-Rigaut souligne que « le choix d'une image non traditionnelle de la vie du saint peut être poussé, au XIXe siècle, très loin jusqu'à la disparition totale des protagonistes de la *vita*. Le lien séculaire entre une légende / une image se trouve alors totalement rompu », voir « La *Légende dorée* et ses images », dans VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, A. Boureau (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2004, p. XCIV. Dans les exemples invoqués par Dominique Donadieu-Rigaut, la réorganisation iconographique continue toutefois d'obéir à des enjeux spirituels (un paysage métaphorique correspondant aux paroles métaphoriques d'une sainte par exemple). Certains textes de notre corpus rendent en revanche le saint méconnaissable afin de conformer sa représentation à celle d'autres héros littéraires profanes, et d'induire ainsi un jeu ludique autour de l'identification de la sainteté.

Aussi l'analyse des gravures accompagnant un texte hagiographique est-elle susceptible d'éclairer sa dimension traditionnelle ou littéraire, et l'appréciation des estampes permet en effet d'identifier une palette de modèles de sainteté des plus archaïques au plus novateurs. Qu'elles émanent d'un dessein de l'auteur ou de l'éditeur, que l'illustrateur ait joui ou non d'une liberté de création dans la composition des gravures, celles-ci, secondes en regard du texte, offrent un accès privilégié à une forme de lecture, de réception immédiate de ce texte. On perçoit dès lors une tension entre des gravures destinées à promouvoir le culte des saints et des estampes qui figurent non seulement un saint particulier, mais encore un être en proie à des passions humaines. Entre une représentation idéalisante qui estompe toute singularité humaine et une représentation privilégiant l'analyse des affects, les illustrations indiquent différents degrés de littérarité du texte. Plutôt que de suivre un plan chronologique, l'analyse procèdera en croisant les approches thématiques et génériques, en comparant ponctuellement les illustrations gravées des textes de notre corpus avec des gravures de facture plus traditionnelle, afin de mettre en valeur par contraste les singularités des premières.

Les illustrations de l'édition *in-folio* de 1667 des *Fleurs de vies des saints*[44] (Fig. 8.) présentent en ce sens un excellent exemple d'orthodoxie : leur structure complexe et rigide offre du culte des saints une vision encore fortement hiérarchisée dans la seconde moitié du XVIIe siècle[45]. Une page gravée contenant neuf compartiments figure en frontispice de chaque mois de l'année et sélectionne les saints et les fêtes les plus importants. La composition instaure une double hiérarchie entre le temporal et le sanctoral : les trois compartiments de la colonne centrale sont plus grands et plus détaillés ; ils figurent les fêtes principales liées aux Evangiles. Les colonnes latérales présentent dans leurs extrémités des portraits en médaillon enchâssés dans des motifs floraux qui font écho au titre de l'ouvrage, tandis que les compartiments

[44] RIBADENEIRA, *Les Fleurs des vies de saints*, Paris, Louis Billaine, 1667, t.1, p. 56.
[45] On retrouve une disposition iconographique similaire dans les éditions parisiennes et lyonnaises de Ribadeneira de 1636.

médians présentent des saints en pied avec leurs attributs principaux. Malgré la réalisation soignée des gravures, les illustrations des *Fleurs des vies de saints* présentent une forte structuration et des représentations archaïsantes, qui entrent en résonance avec la posture prescriptive de l'auteur des textes liminaires.

Certains textes de notre corpus sont également pourvus d'images fidèles à la tradition iconographique du saint : saint Roch, sur le titre gravé du poème de Fermeluys est ainsi accompagné de son fidèle chien[46] (Fig. 16) ; le frontispice du poème de Boudret représente sainte Gertrude en oraison (Fig. 17), unie en son cœur à l'Enfant Jésus[47]. On notera cependant dans les deux cas que la représentation est conforme à l'évolution soulignée par Jean-Michel Sallmann s'agissant de la sainteté napolitaine : l'hiératisme du saint s'estompe progressivement au profit d'une représentation plus dynamique et plus humaine.

D'autres gravures affichent un attachement particulier à la tradition. Malgré une facture raffinée, le frontispice figurant un saint Denis céphalophore[48] (Fig.18) offre une représentation en passe de devenir surannée : en effet, comme le souligne Louis Réau « au XVIIe siècle, l'Eglise de Paris elle-même prit nettement parti contre la légende de son saint patron, niant à la fois son identité fictive avec Denis l'Aréopagite et le miracle de la céphalophorie »[49], retirant de la liturgie toute allusion à ces légendes. Les deux gravures accompagnant la pièce du religieux de Flavigny[50] sont particulièrement intéressantes : un frontispice et une gravure à l'issue du texte

---

[46] FERMELUYS, Jean, *Poëme spirituel, contenant l'histoire, la vie, mort et miracles de Saint Roch*, Paris, Chez l'Autheur, 1619.
[47] BOUDRET, Jacquelin, *Les exces de l'amour divin, ou poëme heroïque sur la vie de Saincte Gertrude*, 1653.
[48] COURTOT, *La Vie de St Denys apostre de la France. En vers François. Dediée à la reine mere du roi. Par Madame l'Abbesse de Montmartre. Composée par M. Courtot*, Paris, Michel Soly, 1629.
[49] REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1558, III/1, p. 377.
[50] ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie*, Chastillon, Claude Bourut, 1691.

encadrent la pièce. Or les deux gravures représentent la même scène – le couronnement de sainte Reine – à l'identique, ou presque (Fig.19-20). Le frontispice présente un portrait en pied de la sainte, à la façon des représentations médiévales. Dans l'angle supérieur gauche, des rais de lumière dardent d'une colombe en direction de la sainte, avec l'inscription « Viens Reine en Roiaume de Jesus Christ », tandis que deux anges dans l'angle opposé sont en train de la couronner. Reine est dotée de ses attributs, les chaînes, et à ses pieds gît une épée. Au premier plan à gauche, un livre ouvert. Au second plan à l'horizon, un arbre, une église et trois personnages qui jouent la scène de la décapitation de Reine : elle est à genoux, le bourreau debout tient l'épée en l'air, obéissant au personnage à cheval. La gravure finale est identique, à une exception près : des *puttis* supplémentaires sont venus enrichir la représentation du couronnement de sainte Reine, amplifier sa *gloire*. Outre le curieux mélange entre un motif baroque et une technique de gravure ancienne (à l'image des propos de l'auteur qui se réclame de Corneille dans la préface de sa pièce, alors que celle-ci s'apparente à un mystère !), le rapport entre le frontispice et la seconde gravure est révélateur d'une distorsion de la temporalité du récit hagiographique. En étendant les propos de Geneviève Bollème sur l'histoire de sainte Geneviève de Brabant à l'ensemble de l'hagiographie, on peut en effet dire que « l'histoire est finie dès qu'elle commence »[51], d'autant plus lorsqu'il s'agit de la vie d'une sainte telle que Reine dont le culte connaît une vogue sans précédent en France. Aussi cette modification de la gravure, en apparence mineure, vient-elle combler un manque du récit hagiographique : certes, le lecteur qui ouvre le livre connaît dès l'identification de l'héroïne sa vie et sa mort, et la première gravure ne fait que le conforter dans la position de celui qui *sait*. Or ce pacte de lecture a de quoi se révéler insuffisant, puisque le lecteur pourrait être tenté de ne pas s'engager plus en avant dans la lecture d'une pièce dont l'intrigue ne lui est que trop connue. Aussi la gravure finale

[51] BOLLEME, Geneviève, « Des Romans égarés », dans *Les Contes bleus*, Paris, Montalba, 1983, p. 32.

suggère-t-elle que certes, la vie de sainte Reine sera la même, mais qu'au terme de la lecture, elle sera dotée de quelque chose *en plus* : ce n'est qu'arrivé à la fin de la pièce que le lecteur pourra partager avec l'héroïne ce *surplus* sacré, représenté par les *puttis* supplémentaires. Vis-à-vis du frontispice qui confirme la dimension à la fois orthodoxe et tautologique de la pièce, la gravure finale s'offre pour le lecteur comme la promesse d'un gain supplémentaire, la possibilité de goûter à une sainteté *un peu* plus glorieuse que s'il s'était arrêté au seuil du livre. Quelques années plus tard, le frontispice d'une autre pièce consacrée à sainte Reine[52] (Fig. 21) s'offre de même comme garante de l'orthodoxie du texte, en reprenant des éléments de l'iconographie traditionnelle de la sainte, mais également comme la promesse d'autre chose : la représentation coutumière de sainte Reine connaît en effet quelques distorsions : les attributs de la sainte ont été réduits au *pensum* minimum signalant tout au plus la qualité de vierge et martyre de l'héroïne ; par ailleurs, les marches et la colonne cannelée surmontée de feuilles d'acanthes rattachent la pièce à la dramaturgie classique, tandis qu'un personnage supplémentaire fait son apparition à gauche de la sainte, une femme au bras levé dont on ne sait trop si elle cherche à empêcher ou encourager le geste fatal du bourreau. Et de fait, la singularité de cette pièce réside dans l'importance accordée à une amante de l'empereur Olibre, Elise, qui dès la première scène du premier acte jure qu'elle aura raison de sa rivale. Le *surplus* promis par la gravure n'est cette fois pas d'ordre spirituel, comme dans les illustrations de la pièce du religieux de Flavigny, mais pathétique : à la promotion du culte de la sainte se substitue une exacerbation des passions humaines qui se heurtent à la vocation sacrée du personnage.

Cette évolution de la gravure hagiographique, qui passe de la célébration des attributs du saint à l'entrelacement de sa représentation avec des motifs iconographiques profanes est clairement lisible à travers les trois frontispices qui ornent *Les Trois Estats de l'Innocence*. Dans l'édition originale

[52] BOUSSU, Gilles de, *Le Martire de sainte Reine. Tragédie*, Brusselles, Josse de Grieck, 1709.

du roman de Ceriziers, en 1640, les trois histoires sont accompagnées d'un frontispice inaugural représentant les héroïnes (Fig. 25-27). Jeanne d'Arc est représentée dans une position traditionnelle, en pied, armes aux mains : elle arbore ses attributs coutumiers : cuirasse, casque, épée. La gravure représentant sainte Geneviève de Brabant est plus intéressante : elle est figurée couchée à l'entrée d'une grotte, recouverte de longs cheveux. Cette gravure élève l'épouse calomniée à la dignité des représentions de pénitentes à la façon de Marie-Madeleine ou de Marie l'Egyptienne. Or Geneviève n'est pas une pénitente ; elle subit l'exil après avoir été injustement calomniée. Le graveur interprète l'histoire de la duchesse de Brabant à la lumière des modèles iconographiques disponibles : les sept ans qu'elle passe dans une grotte évoquent ainsi tout naturellement les modèles iconographiques pénitentiels. La présence du Livre associe de surcroît Geneviève aux figures illustres des évangélistes, des Docteurs de l'Eglise ou des évêques, traditionnellement dotés de cet attribut. Enfin, Geneviève est entourée d'un véritable bestiaire : la biche nourricière[53] et le loup, qui font partie de son histoire, mais également un lièvre ainsi qu'un reptile. C'est ainsi à une véritable surdétermination hagiographique que se livre le graveur, d'autant plus nécessaire que Geneviève n'est pas une sainte officielle. Enfin, le frontispice de l'histoire d'Hirlande se distingue nettement des deux précédents. Il ne s'agit pas de l'adaptation de modèles iconographiques hagiographiques – Hirlande n'est une 'sainte' que dans la logique de l'enchaînement des récits de Ceriziers – mais de l'illustration de deux épisodes romanesques précis : le tournoi qui voit le fils d'Hirlande prendre la défense de sa mère calomniée, et le couronnement de celui-ci à l'issue du combat. La représentation de l'héroïsme se déplace de la mère sur le fils. Alors que le titre de l'histoire, *L'Innocence couronnée*, fait référence à la réhabilitation finale de la jeune épouse, la gravure représente le geste par lequel

[53] L'attribut traditionnel de Geneviève est la biche nourricière, REAU, Louis, *op. cit.*, t. II, p. 568. On la retrouve d'ailleurs dans une gravure ornant un petit opuscule hagiographique latin, les *Fasti mariani*, 1630, (Fig. 9.) La gravure qui montre les retrouvailles heureuses de la famille annonce la récupération de la geste de Geneviève par l'imagerie populaire.

Hirlande couronne son fils, après que celui-ci a sauvé la réputation et la vie de sa mère. L'évolution perceptible au sein des trois gravures est donc en parfaite résonance avec celle de la trilogie qui passe d'une biographie édifiante traditionnelle à un récit de fiction. Les gravures des *Trois Estats de l'innocence*, à l'instar des choix narratifs de Ceriziers, évoluent de l'attachement aux codes hagiographiques traditionnels vers la mise en valeur de la dimension humaine des héroïnes et du caractère fictionnel du récit. Une lecture comparée de la première et de la troisième gravure corrobore cette interprétation. A la composition sobre de la représentation de Jeanne d'Arc, structurée par les lignes droites des nombreuses lances, répond la relative sophistication de l'illustration du récit d'Hirlande qui fait la part belle, notamment, aux motifs floraux du dais royal : la linéarité domine dans la première gravure et répond par avance au choix de l'auteur de rapporter la vie de la sainte chronologiquement dans une « simplicité toute pure d'artifice », tandis que les motifs floraux de la dernière illustration transposent visuellement les nombreux « ornemens » rhétoriques qui jalonnent le récit. Les deux illustrations contiennent par ailleurs deux épisodes du récit au second plan de la composition ; le martyre de Jeanne d'Arc est visible en haut à gauche de la première gravure, tandis que sur la troisième gravure la fenêtre découpe un rectangle dans la partie supérieure droite – un tableau dans le tableau – qui donne à voir un épisode de tournoi en référence à celui qui a vu le fils d'Hirlande prouver l'innocence de sa mère. Interprétés dans une perspective autoréflexive, ces éléments enchâssés dans la gravure portent l'empreinte, dans l'ordre de l'image, de l'orthodoxie religieuse et de la littérarité respectives des deux récits : à l'épisode hagiographique par excellence – le martyre – répond la représentation du tournoi, épisode caractéristique de toute la littérature chevaleresque et épique[54]. On mesure pleinement les singularités esthétiques de

[54] La fortune des gravures des *Trois Estats de l'innocence* illustre par ailleurs pleinement le sort particulier de l'hagiographie non savante au XVIIe siècle, rapidement absorbée par la littérature de colportage. Voir notamment la simplification caricaturale du bois gravé de l'édition rouennaise de 1710 (Fig. 29-31) de la trilogie de Ceriziers, qui témoigne de la volonté

l'illustration des *Trois Etats de l'innocence* en les comparant à celle d'un autre texte hagiographique du même auteur, *Les Heureux commencemens de la France chrestienne sous l'apôtre de nos roys S. Rémy*[55], dont les gravures sont uniquement orientées vers une finalité d'apologie religieuse et politique. L'évêque qui a baptisé Clovis est d'abord représenté en pied, paré de somptueux attributs épiscopaux, accompagné de la colombe de l'Esprit Saint et de la Sainte Ampoule ; la deuxième gravure représente une scène historiée : l'épisode glorieux du baptême de Clovis qui marque l'avènement du christianisme en France ; enfin, c'est le fastueux tombeau de saint Rémy dans la cathédrale de Reims qui fait l'objet de la dernière gravure. Les trois gravures syncrétisent ainsi l'essentiel de la vie de saint Rémy, illustre évêque dont la vie et la mort ont présidé aux « heureux commencements de la France chrétienne ».

Les illustrations de pièces de théâtre constituent un cas particulier dans la mesure où elles sont susceptibles de fournir également des indications scéniques, et revêtent en ce sens une dimension éminemment esthétique. C'est le cas de l'édition in-4º de 1643 de *Sainte Catherine* de Puget de La Serre, qui comporte cinq illustrations de Jérôme David jalonnant les cinq actes de la pièce, ce que Catherine Guillot décrit comme un « fait assez exceptionnel pour la première moitié du siècle »[56]. Comment comprendre dans un premier temps ces illustrations si ce n'est d'une part comme témoignages du succès de la

---

de rendre le récit accessible au plus grand nombre à moindres frais. Le frontispice d'une pièce anonyme intitulée *Geneviève ou l'Innocence reconnue* (Fig. 28), constitue toutefois un cas intéressant : le frontispice est divisé en deux compartiments, dans lesquels on reconnaît l'adaptation des illustrations des récits de Geneviève et d'Hirlande, or l'édition ne donne que la pièce consacrée à l'héroïne du Brabant. Une adaptation théâtrale de l'*Innocence couronnée* a-t-elle été perdue ? La réponse semble plus prosaïque : l'éditeur de cette pièce anonyme, Etienne Loyson, est le même qui réédite, la même année 1669, *Les Trois Estats de l'Innocence*, or la gravure en question est simplement celle de cette réédition du roman, qui réduit le nombre des images de trois à deux. Ce frontispice néanmoins confirme la parenté des récits de Geneviève et d'Hirlande.

[55] CERIZIERS, René de, *Les Heureux commencemens de la France chrestienne sous l'apôtre de nos roys S. Rémy*, Reims, Bernard, 1633.

[56] GUILLOT, Catherine, « Les illustrations du *Martyre de Sainte Catherine* de Puget de La Serre : des images à référence scénique », *Dix-septième siècle*, 211, 2001, p. 307. Les gravures de la pièce sont reproduites dans cet article.

pièce, et d'autre part comme actualisation de la référence visuelle, constante tout au long de la pièce ? Il s'agit donc de s'interroger sur la valeur de cette référence visuelle au sein d'une tragédie chrétienne et de son exploitation graphique. Selon Catherine Guillot ces illustrations constituent des « documents sur les arts du spectacle »[57] dans la mesure où ces gravures sont susceptibles de fonctionner comme indications scéniques pour une représentation. Dans une perspective plus littéraire, la critique a également souligné l'interprétation symbolique que ces gravures confèrent à la pièce. La bipartition verticale du décor architectural, ainsi que le lustre qui se situe au centre exact de la composition sont autant d'indices qui thématisent le conflit religieux qui sous-tend la pièce. Le premier plan, qui est également le niveau inférieur du décor, représente le monde humain, dominé par la religion païenne. Situé à l'arrière du premier plan sous une construction évoquant un arc de triomphe, le lustre, qui darde ses chandelles vers le ciel, établit la jonction avec le niveau supérieur du décor architectural, symbolisant le monde spirituel. Ce niveau est caractérisé par la présence de bustes à l'antique, symbolisant les divinités païennes. Néanmoins, leur nombre ne semble pas fortuit ; le chiffre sept étant capital dans la symbolique chrétienne, ces bustes ont probablement une valeur proleptique. Par ailleurs, sauf dans la cinquième gravure, le ciel, couvert de nuages, fait référence aux ténèbres de la religion païenne. Les bustes du niveau supérieur trouvent leur pendant au niveau inférieur : en effet, si les statues dans les niches pouvaient figurer des divinités païennes, leur aspect évoque également les statues des saints ornant les façades des cathédrales. Catherine Guillot a montré le fonctionnement symbolique du lustre : symbole des croyances païennes, il brille dans les deux premières illustrations, pour être éclipsé par la présence de Catherine dans la troisième illustration, puis barré par trois piques, symboles de la Trinité dans la quatrième illustration, avant de s'élever vers le ciel dans la cinquième (la flamme des chandelles sort de la partie visible), invitant le regard du spectateur

[57] *Ibid.*, p. 309

à s'élever vers le spectacle miraculeux des anges ensevelissant sainte Catherine sur le Sinaï et à reconnaître l'avènement de la religion chrétienne. Dans la cinquième gravure, une diagonale dynamique remplace la composition centrale qui caractérise les autres illustrations : cette diagonale prend naissance dans la partie inférieure droite et s'élève – soutenue par l'inclinaison d'une épée, la position de l'empereur et la direction de la lumière – vers la partie supérieure gauche de la composition, celle où se déroule ostensiblement le miracle. Dans cette partie, la densité des nuages est un indice de l'opacité de la religion. Dans la gravure illustrant l'acte I, le niveau supérieur n'est investi que par les trompettes de la Renommée, annonçant le retour triomphal de l'Empereur. Dans la troisième gravure illustrant l'entrevue de l'impératrice et de Catherine, le ciel s'éclaircit, laissant deviner quelques oiseaux, symboles de l'élévation chrétienne de l'âme. Enfin, dans la cinquième gravure, les nuages se dissipent, les oiseaux reviennent en nombre et la majesté du Sinaï, représenté dans son iconographie traditionnelle, domine la composition.

Rien dans la pièce ne laissait prévoir la densité et la cohérence des motifs iconographiques (la bipartition architecturale, le lustre, les nuages, les oiseaux, les piques…), thématisant le passage des ténèbres à la lumière. En outre, le message chrétien au sein des gravures entre en balance avec la valeur de celles-ci comme témoignage scénographique. Les frontispices de théâtre offrent de manière générale un espace apologétique à la fiction intéressant pour notre corpus : interstice entre le texte et son imaginaire, ils permettent de faire voir ce que souvent la bienséance oblige à dissimuler, et qui pourtant structure la dynamique de l'action. Tel est le cas dans notre corpus des frontispices de *Polyeucte* (Fig. 33) et de *Thomas Morus* (Fig. 32), qui illustrent respectivement le bris des idoles, ainsi que la monstration des têtes coupées de ses amis au chancelier dévot.

A l'inverse des frontispices de théâtre qui viennent d'être évoqués, qui ont certes une pertinence littéraire à travers le rapport de connivence et de complémentarité qu'ils entretiennent avec les règles de la nouvelle poétique, on

mesure pleinement avec l'illustration de *Théodore* (Fig.34) la prévalence de la fiction sur l'hagiographie. Le frontispice représente le suicide de Marcelle, personnage principal de la composition. Théodore et Dydime gisent à ses pieds alors que surgit – trop tard – Placide accompagné de plusieurs hommes armés. Non seulement aucun attribut ne permet d'identifier les deux cadavres comme des martyrs chrétiens[58], mais encore la gravure exalte le suicide d'un personnage imaginaire au regard de la donnée hagiographique.

Les enjeux des gravures du poème héroïque, sans doute plus que pour tout autre genre, se doublent des enjeux liés à la promotion (délicate) de ce genre littéraire particulier, dont les Français continuent de rêver bien après l'échec de la *Franciade* de Ronsard. L'analyse des gravures de *La Sainte Couronne reconquise* de Pierre Le Moyne en offre un exemple éloquent. Alors que Louis Réau souligne la « faible valeur documentaire »[59] de l'iconographie de saint Louis, constamment représenté en monarque régnant, aucune des dix-huit gravures de François Chauveau qui accompagnent le poème héroïque de Pierre Le Moyne consacré à saint Louis (Fig. 38-56) ne livre une représentation traditionnelle du souverain, doté du sceptre, de la couronne, du manteau fleurdelysé et de la couronne d'épine[60]. C'est que l'illustration obéit en l'occurrence à d'autres lois que la célébration du saint, fût-il le plus grand saint de la nation française. Surtout dans ce cas : la notoriété et l'autorité du saint roi n'étant plus à conquérir, la gravure peut s'allier à la poésie pour embrasser d'autres causes. Ce poème est d'autant plus intéressant pour l'étude de l'illustration que sa composition entretient des liens étroits avec l'art pictural. Yvan Loskoutoff[61] a ainsi mis en évidence la prégnance de l'héraldisme dans la

[58] La gravure contraste par exemple avec celle du recueil des *Fasti Mariani* (Fig. 13), sur laquelle on perçoit l'échange de vêtements entre les deux futurs martyrs.
[59] REAU, *op. cit.*, t. II, p. 817.
[60] La gravure de Callot (Fig.3) offre en revanche un parfait exemple de cette représentation traditionnelle.
[61] LOSKOUTOFF, Yvan, *L'armorial de Calliope. L'œuvre du Père Le Moyne S.J. (1602-1671) : littérature, héraldique, spiritualité*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000.

pensée du poète : conjugué à la spiritualité ignacienne de la composition de lieux, l'héraldisme comme figure stylistique imprime au poème une très forte dimension visuelle. On s'attendrait donc à retrouver trace de cette tournure de pensée dans les illustrations gravées.

De fait, François Chauveau sacrifie ostensiblement à l'héraldisme dans le bandeau ouvrant les livres 3, 9, et 15, qui comme le souligne Yvan Loskoutoff « repésente en effet une tige de lys aux trois fleurs couronnée d'épines et repoussant une aigle, un lion et un serpent menaçants », mais le critique nuance aussitôt la portée de ce choix : « Cet héraldisme multiple ne provenait pas du poète. Il constituait un des lieux communs à la gloire des lys de France »[62]. S'agissant du bestiaire héraldique exploité par Le Moyne – lions, léopards, aigles et reptiles – il n'est pas absent, mais sa représentation se nourrit de la tradition picturale plutôt qu'héraldique. Par exemple la gravure figurant la victoire d'Archambaut sur le dragon (Fig. 50) reprend l'iconographie des multiples saints terrassant le dragon, à commencer par saint Michel[63]. L'abeille des Barberini, dont Yvan Loskoutoff a montré l'importance dans le poème du jésuite[64], est en revanche absente des gravures de Chauveau, le sujet sans doute est-il peu porteur visuellement. Si Le Moyne, par l'orchestration d'une mise en scène rutilante et vertigineuse du blason qui le conduit par excès à sa propre négation parvient à « atteindre, au-delà du héros, le saint »[65], rien n'est moins sûr concernant les gravures d'illustrations. La première impression qui émane des illustrations est celle de la diversité, à tel point que l'on pourrait y voir l'illustration d'une ambition esthétique particulière de la poésie héroïque : la volonté de se faire le réceptacle de toutes les sciences alors en vigueur ; l'Histoire et la théologie bien sûr, mais

[62] *Ibid.*, p.175-176.
[63] Sylvie Barnay souligne la récurrence de ce motif : « On ne compte plus les dragons terrassés, tenus en laisse ou foulés aux pieds comme la bête de l'Apocalypse, attributs de plus d'une soixantaine de saints », *op. cit.*, p. 122.
[64] *Ibid.*, p. 131-142.
[65] *Ibid.*, p. 14.

également la géographie, l'architecture, les sciences naturelles[66]. Mais force est d'abandonner cette hypothèse : excepté le frontispice du poème, la variété des gravures ne porte pas uniformément l'empreinte d'une volonté d'édification ; la série des illustrations constitue davantage un alliage des épisodes les plus romanesques du poème exaltant l'héroïcité et les passions terrestres des personnages (par exemple Fig. 40, 45, 49, 53) et des scènes miraculeuses qui manifestent la grandeur de Dieu (Fig. 46, 47, 52, 55, 56).

La Sainte Couronne reconquise offre en effet à l'illustrateur maintes occasions d'exercer son talent et de faire reconnaître son savoir-faire. Scènes de batailles ou de combats singuliers, bestiaire exotique, scènes de déploration et épisodes miraculeux permettent à l'illustrateur de faire montre de sa capacité à s'inscrire dans différentes traditions de représentation. L'exemple le plus probant en est sans doute l'estampe du Livre XIII (Fig. 51), qui montre Lisamante décapitant le Sultan sous les encouragements de Judith et offre à Chauveau l'occasion de s'inscrire dans la lignée des peintres de la décapitation d'Holopherne. La gravure du chant XIV (Fig. 52) est également intéressante : elle illustre l'instant où les anges déposent la dépouille du comte d'Artois, valeureux héros chrétien mort au combat, dans la tombe des Macchabés :

> *Là des Braves Hebreux les faits si renommez,*
> *En demy-bosse estoient sur le marbre exprimez* […]
> *Une base imparfaite en attente y restoit,*
> *Dont le Jaspe, en beauté tout autre surmontoit :*
> *Les Anges, qui le Comte en ce Tombeau porterent,*
> *L'Histoire de ses faits, de leurs mains y taillerent ;*
> *Et fort long temps apres, dans le siecle suivant,*
> *Ce travail fit l'honneur de la France au Levant*[67].

---

[66] Cette aspiration a souvent été thématisée explicitement dans les préfaces des poésies héroïques. Par exemple Jacques Corbin, dans l'argument de sa *Sainte Franciade* : « Le poëme Heroïque est l'ouvrage le plus haut, & le plus parfaict de la Poësie. Nul ne peut l'entreprendre, le poursuivre, & en venir à bout, s'il n'est consommé en toutes les Sciences. Parce qu'au Poëme Heroïque toutes les Sciences y entrent par les descriptions. Notamment l'Histoire, la Chronologie, l'Astrologie, la Geographie, la Jurisprudence, la Theologie, la Medecine, la Philosophie. Bref, il y entre de tout, & qui manque en quelqu'une, ce defaut se recognoit à l'endroit où il doit estre », dans Jacques Corbin, « Argument de toute l'œuvre », dans *La Saincte Franciade*, Paris, Nicolas Rousset, 1634, n.p.

[67] LE MOYNE, Pierre, *Saint Louys, ou la Sainte Couronne reconquise, poëme héroïque*, A Paris, Chez Courbé, 1658.

Si l'allusion finale au travail des anges qui gravent la geste du héros dans le jaspe de la tombe s'entend comme la magnification de ses exploits, la représentation de ce travail, au sein de la gravure, revêt une dimension éminemment métaiconique ; il fait entrer dans l'espace de la gravure d'illustration l'activité même de l'illustrateur, sacralisée par les figures angéliques. Au passé simple « taillèrent » qui suppose une action achevée, le graveur préfère la représentation d'une action en train de se faire, permettant la représentation de l'œuvre et de l'artiste. Si l'épisode gravé – les exploits de Robert d'Artois – se rapporte au texte, la présence de l'ange en train de tailler la pierre réfère quant à elle à l'extérieur, non pas cependant vers un au-delà intemporel, mais vers un espace-temps distinctement identifiable, le temps de la gravure des illustrations de la *Sainte Couronne reconquise* par François Chauveau, qui signe l'estampe en précisant *fe[cit] et in[venit]*. On mesure la portée autoréférentielle de ce choix en le comparant avec la deuxième gravure des *Heureux commencements de la France chrestienne* de Ceriziers (Fig. 23). Les fonts baptismaux au-dessus desquels saint Rémy baptise Clovis contiennent également une représentation gravée : l'épisode du baptême du Christ dans le Jourdain. Cet épisode s'éclaire naturellement d'une lecture typologique : le baptême du Christ préfigure celui du premier roi chrétien de France, tandis que saint Jean-Baptiste fait figure de prédécesseur de l'illustre évêque de Reims. Le sens de cette représentation au second degré est uniquement spirituel : l'auteur et l'illustrateur en sont totalement évacués[68].

Une brève comparaison avec les vignettes qui inaugurent les six livres de la *Vie de saint Louis*[69] (Fig.57-62) de l'abbé de Choisy témoignera de la

[68] La volonté de l'illustrateur de privilégier la représentation au second degré de son art se rend manifeste si l'on considère que dans la gravure du Livre I, qui évoque une tapisserie sur laquelle les hauts de Louis sont représentés, l'illustrateur n'a pas tiré parti de ce motif réflexif qui aurait permis de renforcer la gloire du saint roi : François Chauveau lui préfère la représentation de l'armure empoisonnée offerte à saint Louis, moment hautement romanesque s'il en est. Le choix de représenter dans la gravure du Livre XIV l'ange en train de tailler la pierre n'en apparaît que plus significatif.

[69] CHOISY, François Timoléon de, *La Vie de saint Louis*, Paris, C. Barbin et D. Horthemels, 1689.

différence des enjeux représentationnels entre une œuvre à vocation religieuse et une œuvre à vocation littéraire. La sobriété n'est peut-être pas la principale caractéristique que l'on attendrait de l'abbé de Choisy[70], et pourtant : les vignettes qui accompagnent la *Vie de saint Louis* de l'abbé Choisy ancrent la geste du monarque français dans un chronotope plus sobre et plus réaliste. L'exotisme, de même que les apparitions angéliques et démoniaques en sont bannies ; la figure du roi est constamment associée à son armée, dans la gloire comme dans la misère. L'iconographie de saint Louis prend ses distances avec la tradition hagiographique au profit d'une représentation historiée de la geste du roi.

Les vignettes de Sébastien Le Clerc pour le poème de Perrault, *Saint Paulin, évêque* de Nole (Fig. 67-72), offrent un autre exemple de mise à distance de la tradition hagiographique. S'agissant de saint Paulin de Nole, l'enjeu est la représentation de l'épisode le plus populaire de la vie du saint, sa captivité qui, comme nous l'avons vu, commence à être remis en cause par les hagiographes du XVIIe siècle[71]. La question se pose avec une égale acuité pour l'image puisqu'elle vient également troubler une tradition iconographique que l'on retrouve encore, notamment chez Callot (Fig. 65)[72]. Même chez les hagiographes qui remettent en cause cet épisode, Le Brun des Marettes et Le Nain de Tillemont, la captivité de Paulin continue de nourrir souterrainement

---

[70] L'abbé est resté célèbre dans l'histoire pour sa prédilection à se déguiser en femme. Au moment où il rédige son *Saint Louis*, nommé à l'Académie française à son retour du Siam, il semble cependant avoir retrouvé le chemin de la dévotion. Voir notamment ses *Mémoires*, G. Mongrédien (éd.), Paris, Mercure de France, 1966 et Dirk Van Der Cruysse, *L'abbé de Choisy, androgyne et mandarin*, Paris, Fayard, 1995.

[71] Voir *supra*, chapitre 2, p. 102-110.

[72] Le journal du lillois Chavatte, membre de la confrérie de saint Paulin, nous apprend à travers la description de la représentation du saint, lors d'une procession en son honneur, que l'épisode de la captivité du prélat était particulièrement prisé du peuple : « au cœur estoit l'histoire de sainct paulin avec le grand turc [le chef des Vandales] que sainct paulin s'avoit rendu esclave pour délivrer l'enfant d'une pauvre vesve », cité par Alain Lottin, *Chavatte, ouvrier lillois. Un contemporain de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1979, p. 257. Néanmoins, la gravure représentant Paulin, insérée par l'artisan dans sa chronique, ignore cet épisode et préfère souligner la fonction tutélaire du saint ; le portrait du saint, qui apparaît doté des attributs de l'évêque (crosse, mitre), est ainsi entouré de multiples motifs floraux et contient l'inscription « S. Paulin patron des jardiniers ».

l'imaginaire de l'illustration. Fidèles en cela au texte de ces hagiographes qui émettent de sérieux doutes sur la véracité de cet épisode au point d'en reléguer la discussion dans un hors-texte, les graveurs évitent la représentation directe de la captivité de saint Paulin, qui suppose un évêque entouré d'un Vandale et d'une femme éplorée, de façon à faire comprendre au spectateur que le saint est en train d'accomplir le geste charitable par excellence, l'offrande de sa propre personne en échange du fils enlevé.

Le frontispice de *La Vie de Saint Paulin de Nole,* de Le Brun des Marettes semble ainsi logiquement évacuer cette question en figurant un portrait du saint en buste (Fig. 64). Vêtu sobrement, le saint porte un bâton d'une main, une bourse de l'autre dont tombent des pièces de monnaie. Ce qui frappe au premier abord est le regard du saint : frontal, sans concession, il semble toiser le lecteur avec un mélange paradoxal de sévérité et de bienveillance. Les attributs de la sainteté sont réduits, mais présents : une auréole aussi fine qu'un halo atteste la surnature du saint homme. La bourse qui essaime des pièces d'argent est particulièrement intéressante : signe de la charité légendaire de Paulin, ce nouvel attribut[73] du saint offre une alternative tout à la fois réaliste et symbolique à la représentation traditionnelle de l'épisode qui voit Paulin s'offrir au Vandale en échange de l'enfant captif d'une veuve.

On retrouve un procédé similaire dans la vignette qui inaugure la vie du saint dans *Les Mémoires* de Le Nain de Tillemont[74] (Fig. 66) : l'allusion à la captivité du saint y est même plus directe. La vignette représente une scène de la vie du saint, la prise et l'incendie de Nole par les Vandales. Tandis qu'au second plan une ville fortifiée est attaquée et incendiée, deux groupes de personnes se détachent au premier plan : à gauche, l'évêque est entouré de Vandales, tandis qu'à droite est représenté un groupe de personnes dolentes,

[73] La bourse comme attribut de saint Paulin n'est pas mentionnée par Réau qui n'évoque que les cloches dont l'évêque serait l'inventeur, *op. cit.*, t. III, p. 1056.
[74] LE NAIN DE TILLEMONT, Sébastien, *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles*, Paris, Charles Robustel, 1709, p. 1. La discussion concernant la captivité de saint Paulin est reprise en annexe, p. 733 *sq.*

figurant les habitants de Nole en péril. Au centre de ce groupe se tient une femme que l'on pourrait assimiler à la veuve, tandis qu'un vieillard à gauche semble émettre une prière en direction du saint homme. La lecture traditionnelle de l'épisode est ainsi brouillée (notamment par un espace vide au centre de la gravure) et déconstruite par la multiplication des figures et la répartition des affects sur les différents personnages (douleur de la femme, prière du vieil homme). La citation latine d'un psaume achève de détacher la gravure de l'interprétation traditionnelle de l'épisode de la captivité. Il n'en demeure pas moins que si la vignette ne représente pas explicitement l'épisode où le saint répond à l'exhortation de la pauvre mère devant leurs assaillants, elle n'en réutilise pas moins les *topoi* (figures de l'assaillant, du saint et de la femme malheureuse) : jouant ainsi sur des émotions similaires, elle convoque en filigrane la représentation du sacrifice légendaire de Paulin.

Perrault, nous l'avons vu, ne renonce pas à l'épisode ; au contraire son poème tout entier est fondé sur lui, comme s'il s'agissait d'offrir à la fable hagiographique un dernier hommage en la présentant encore comme « véritable », avec la caution de l'illustre évêque de Meaux, avant que celle-ci ne soit définitivement déclassée dans le domaine de la fiction. Aussi faudra-t-il chercher autre chose sur les vignettes de Sébastien Le Clerc qui ouvrent chacun des six chants qui composent le poème. Chercherait-on d'abord une représentation de Paulin en évêque ? Celle-ci est reléguée aux confins de la représentation, dans la dernière gravure (Fig. 72), au second plan en haut à droite : l'on devine la silhouette de l'évêque tenant la crosse d'une main, bénissant de l'autre la foule en nombre venue acclamer son retour de captivité. La gravure privilégie la représentation de la procession où, conformément au texte, les enfants figurent au premier plan, mêlés aux anges. L'importance de cet épisode s'explique sans doute par l'intérêt, non dénué d'ambivalence, de

Perrault pour la ferveur populaire[75]. Non content de lui consacrer le dernier chant de son poème, Perrault invoque dans l'épître à Bossuet cette ferveur comme preuve de l'historicité de l'épisode, sur le mode, toutefois, de l'interrogation : « Je me demande s'il est possible qu'une fête de cette nature s'établisse et se maintienne pendant plus de mille ans, sur un conte fait à plaisir, et sans nul fondement de vérité »[76]. La dernière gravure cautionne ainsi a posteriori l'ensemble du poème ; elle répond à la première (Fig. 67) qui représente l'instant où la veuve demande au Vandale de lui rendre son fils en échange de Paulin : celui-ci est représenté comme un humble vieillard, méconnaissable. La moitié gauche de la gravure représente une scène de chasse, conforme à l'arrivé du saint auprès de Trasimond dans le poème.

Les vignettes des chants II et III (Fig. 68-69) interrogent la représentation de la royauté avec une grande fidélité au poème qui, à travers la confrontation de Trasimond et de Gontaire, met en scène deux figures antithétiques du pouvoir : à la magnanimité du prince amateur d'art répond la figure du mauvais roi, avide de puissance et de conquêtes militaires, ignare en matière de peinture et de sculpture. La Fig. 68 est compartimentée horizontalement : si l'apparition céleste est mise en valeur par le contraste des feuillages, c'est à la manière d'un rideau de théâtre et, par ailleurs, le miracle occupe en termes d'économie de la composition une place égale à la représentation de la magnificence des jardins du prince Trasimond. Equilibre apparent entre le ciel et la terre, cette équivalence est cependant tout à l'honneur de la puissance temporelle (l'apparition miraculeuse même, détachée du ciel, semble tout entière contenue par la nature). L'équilibre entre le monde et le ciel, maintenu tant bien que mal dans la deuxième gravure, se rompt sur la suivante au bénéfice cette fois du ciel : cette vignette représente le songe de Gontaire, figure négative du tyran. Le roi s'y trouve représenté à deux reprises et en guise de prolepse à

[75] Le second poème hagiographique de Perrault, *Le Triomphe de sainte Geneviève*, Paris, Coignard, 1694, est tout entier consacré à la description d'une procession en l'honneur de la sainte patronne de Paris.
[76] PERRAULT, *Saint Paulin*, *op. cit.*, n.p.

l'avènement d'un prince juste et éclairé, la couronne de Gontaire est également à deux reprises représentée déposée à ses pieds, symbole du pouvoir de Dieu, seul capable de faire et de défaire les plus grandes royautés.

Bien que les deux gravures suivantes (Fig. 70-71) réfèrent à des endroits chronologiques différents de la vie du saint, elles partagent une même célébration des arts, en particulier de l'architecture. Aussi la vignette ouvrant le chant IV représente-t-elle l'épisode fictif de la visite du palais de Trasimond : Paulin, conduit par Euric, visite le palais royal et découvre d'abord les statues, puis les peintures. Le rapport à la statuaire est particulièrement ambivalent. Lorsqu'il s'agit d'évoquer le palais du roi Gontaire, le poète rapporte une petite dissension entre le père et le beau-fils au sujet de statues anciennes qui figurent finalement en bonne part dans la galerie du palais. Fruit des pillages effectués durant les invasions par les Vandales, les statues n'ont pu être conservées que grâce à la vigilance du prince :

> *Du Tyran [Gontaire] qui les vit elles furent moquées,*
> *Et son œil insensible aux merveilles de l'art,*
> *Les fit mettre au rebut, & jetter à l'écart :*
> *Mais le Prince[Trasimond] éclairé par son heureux genie,*
> *Connut en les voyant leur valeur infinie,*
> *Et plaçant en leur jour ces chefs-d'œuvres charmans,*
> *En fit de son Palais les plus beaux ornemens*[77]

Eloge apparent des statues, l'argumentation est cependant à double-tranchant : le poète ne peut désavouer les statues antiquisantes, ornements majeurs du jardin de Versailles. Aussi le « Prince éclairé » réhabilite des chefs-d'œuvre « moquées » par un « Tyran […] insensible aux merveilles de l'art ». La précision de ce différend – parfaitement inutile du point de vue de l'économie de l'intrigue – permet cependant à Perrault de louer la statuaire antiquisante tout en manifestant une hostilité discrète vis-à-vis d'elle. En effet, quels sont ces « chefs-d'œuvres charmans » sauvés *in extremis* de la destruction ? Après Atalante et Adonis, le spectateur se retrouve face à

[77] *Ibid.*, p. 42.

Narcisse, Bacchus et finalement au « vieux pere Silene »[78], autant de figures qui, au cœur d'un poème chrétien, disent toute la vanité et les excès rattachés à la représentation des fables de l'antiquité. Si la conservation de ces statues par Trasimond s'effectue dans un souci presque archéologique, son goût s'affine s'agissant de la peinture. C'est l'instant représenté par la vignette, où l'attention des deux visiteurs passe des statues à la peinture : le bras d'Euric et le regard de Paulin sont orientés vers la voûte des galeries où des fresques représentent les actes glorieux des deux héros du poème : l'opposition de Trasimond à l'incendie et au sac de Rome, et la charité d'un évêque de Nole qui n'est autre que Paulin.

La vignette du chant V, enfin, est particulièrement intéressante : le chant en question contient le récit rapporté de la vie de Paulin ; or parmi tous les événements de sa vie et ses multiples actes de charité, le graveur représente celui de la restauration de l'église de saint Félix à Nole, à croire que les œuvres les plus saintes d'un élu de Dieu ne se lovent ni dans la qualité de ses prières, de sa prédication ou de ses actes de charité directs, mais dans l'apologie de la divinité à travers la construction et la restauration d'édifices religieux. Comme dans la gravure du XIV^{e} chant du poème de Le Moyne, mais de manière plus exacerbée encore, la représentation de la sainteté est exploitée au bénéfice d'une apologie des arts plastiques, et du savoir-faire des tenants de ce savoir – poète, architecte ou graveur – qui, à l'instar des captifs œuvrant dans les jardins de Trasimond, sont tous également « sçavans, industrieux, diligens, inventifs » et consacrent leur travail à la gloire du prince « au gré de leur genie, & suivant leur talent »[79].

Si les vignettes de *Saint Paulin* instrumentalisent la représentation de la sainteté au bénéfice d'une apologie de l'art, les attributs de la sainteté s'estompent tout à fait dans une autre gravure, mettant à nu l'humanité des figures sacrées. On peut interpréter en ce sens le frontispice qui accompagne

[78] *Ibid.*
[79] *Ibid.*, p. 10.

l'édition abrégée d'*Agathonphile* au début du XVIIIe siècle par Cusson[80] (Fig. 35). L'estampe représente le moment suivant le naufrage, celui où les héros échouent sur la rive. On distingue au premier plan deux corps allongés, vêtus à l'antique, au-dessus desquels une jeune femme se tient debout, le regard rivé sur le corps du jeune homme étendu à ses pieds. Autour d'eux, une population agitée. Certains sont munis de bâtons, d'autres agenouillés, les mains jointes. Ce passage illustre un moment extrêmement pathétique, celui où Tryphine croit son bien-aimé Agathon défunt : « Mais quel spectacle pour elle [Tryphine], de le voir ensanglanté, meurtri, déchiré, suffoqué d'eau, & ne donnant plus aucun signe de vie ! Ce fut alors que Tryphine s'abandonna à la douleur, mais à une douleur sage, qui respectoit dans ses malheurs les ordres de la Providence »[81]. Tryphine pleure la perte de l'être aimé, mais plus encore le danger auquel cette perte l'expose : « Quel risque ne court point mon honneur, exposé, dans des lieux inconnus, à la brutalité de ceux qui les habitent ? »[82]. Ses craintes se voient bientôt confirmées, lorsque les habitants de l'île la confondent avec une divinité

> Ils l'avoient vuë marchant sur les eaux ; & cette circonstance jointe à leur grossiere éducation & à leur créance, (car la Sicile étoit alors dans les tenebres du Paganisme) leur fit croire que c'étoit Vénus affligée de la perte de quelque nouvel Adonis. Ils se le figuroient d'autant plus aisément, qu'ils sçavoient par tradition, que cette Déesse prit naissance dans le sein de la mer, & la beauté de Tryphyne achevoit de les en persuader[83]

L'auteur profite de ce passage pour placer dans la bouche de Tryphine des propos dignes du décret tridentin de 1563 sur le bon usage des images saintes : « Bonnes gens, leur dit-elle, que faites-vous ? Je n'ai rien de divin […] ne rendez pas à une vile créature des honneurs qui n'appartiennent qu'à

---

[80] CUSSON, Jean-Baptiste, *Agathon et Tryphine, histoire sicilienne*, Nancy, J.-B. Cusson, 1712. A propos des enjeux de cette adaptation abrégée, voir chapitre 1, *infra* , p. 49-52.
[81] *Ibid.*, p. 8.
[82] *Ibid.*, p. 9.
[83] *Ibid.*, p. 10.

Dieu »[84]. Mais le fait est que la perspective narrative choisie, dans le roman comme dans la gravure, est celle des païens (c'est à travers leur regard stupéfait que le lecteur contemple le naufrage du vaisseau transportant les chrétiens), et cette perspective mime la vision d'un lecteur qui serait aveugle aux marques de la sainteté. A l'exception de la position des personnages qui entourent Tryphine, agenouillés, les mains jointes (encore s'agit-il de païens confondant la sainte avec Vénus !), aucun élément de la composition ne permet d'identifier une quelconque dimension hagiographique ou même religieuse. Adopter une telle perspective au début du roman se justifie tout à fait, elle fait sens par rapport à la visée apologétique de l'auteur, puisque le roman a précisément pour but de déciller progressivement les yeux du lecteur au fil de l'œuvre. Mais placer l'ensemble du roman sous l'égide de cette perspective profane confirme la distance prise par l'hagiographie par rapport à l'orthodoxie de l'Eglise, dès lors qu'elle intègre les belles-lettres : la sainteté se camoufle, elle devient méconnaissable, ou plutôt, elle adopte de nouveaux codes. L'adaptation du titre camusien par Cusson – *Agathon et Tryphine, histoire sicilienne* – efface du reste également toute référence martyrologique, nul attribut n'informe le lecteur quant à la sainteté des personnages. Le lecteur est désormais laissé à lui-même pour *reconnaître* la sainteté.

Nourrie des représentations de la déploration de Vénus au-dessus du corps d'Adonis, thème fréquemment représenté au XVIIe siècle et parallèle encouragé par le texte, la gravure reproduit tout à fait les conventions de l'illustration des romans profanes en exaltant les effets pathétiques d'un naufrage, *topos* du début *in medias res*. Et de même que le début du roman souligne le déchaînement des éléments lors de la tempête, la gravure reproduit le mouvement turbulent des flots et, dans la partie supérieure de la composition, on devine l'agitation des arbres sous l'effet conjugué d'un vent violent et d'un ciel lourd et menaçant. L'image rompt complètement avec les conventions de représentation du ciel dans l'iconographie religieuse, tels que

[84] *Ibid.* p. 11.

nous pouvons les observer chez Callot et Ribadeneira, mais également dans les gravures représentant sainte Reine, celles qui accompagne la *Sainte Catherine* Puget de La Serre, ou encore dans les frontispices des poèmes héroïques, où la représentation du ciel et des nuages relève d'une chorégraphie qui préside avant tout à une manifestation christo- ou théophanique. La perspective adoptée par le frontispice de l'adaptation du célèbre roman camusien est à la fois plus réaliste et plus symbolique : au prix d'un effacement des signes du divin, la représentation de la sainteté prépare la faveur du *locus horribilis* aux XVIIIe et XIXe siècles, ainsi que la correspondance romantique entre les émois du cœur et les forces d'une nature impérieuse. Les éléments naturels agités occupent en effet plus de la moitié de la composition. L'adaptateur du roman camusien, ainsi que le graveur, ont choisi dans l'histoire d'Agathon et de Tryphine de mettre au premier plan l'humanité et la sensibilité que l'évêque de Belley avait déjà insufflé à ses personnages hagiographiques près d'un siècle plus tôt.

Si la plupart des gravures de notre corpus renoncent aux attributs traditionnels de la sainteté, ou les réinvestissent d'une signification nouvelle, au bénéfice d'une représentation qui privilégie l'exploration des affects du personnage et qui, à travers un agencement iconographique singulier, favorise son inscription dans des enjeux poétiques, la gravure peut même revêtir une fonction plus complexe, une fonction de leurre, destinée à endormir la vigilance de certains lecteurs qui croiraient avoir affaire à un texte hagiographique orthodoxe. On peut en effet émettre cette hypothèse à propos du frontispice de la tragédie hagiographique de Brueys, *Gabinie* (Fig. 36) : publiée une première fois à Paris en 1699, elle connaît une édition à Amsterdam en 1700[85], dans laquelle elle se voit pourvue d'un frontispice. Image archaïque et de surcroît maladroitement exécutée, au premier abord ; elle représente, conformément à la légende, Suzanne refusant de sacrifier à

[85] BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1700.

Jupiter, sur le point d'avoir la tête tranchée. En outre, l'encens fumant au pied de la sainte et la présence de l'idole païenne sur fond d'intérieur de palais rappellent le frontispice de *Polyeucte* (Fig. 33). Une première lecture de cette gravure sera donc sensible à sa fonction publicitaire, qui joue à la fois sur la surdétermination religieuse de la pièce, en écho au sous-titre générique de *tragédie chrétienne*, sous-titre employé pour la première fois par Corneille pour *Théodore*, et sur la parenté esthétique de l'image avec le frontispice de la célèbre tragédie du martyr arménien. Reste que cette facture archaïsante est pour le moins étonnante, au seuil des Lumières, pour une pièce qui de surcroît avait connu les faveurs de la représentation parisienne, et ce d'autant plus que le recueil dans lequel elle s'insère ne relève nullement de la littérature de colportage. L'étonnement se confirme à la lecture de la pièce : non seulement le martyre de Suzanne est soustrait à la représentation, ce qui en soi n'a rien d'exceptionnel, mais surtout, il n'est fait aucune mention de la statue de Jupiter dans la mort de la jeune femme ; le texte s'écarte à ce propos de la tradition hagiographique. Est-ce à dire que la présence de ce frontispice archaïsant[86] s'explique par une maladresse de l'éditeur ? On peut en tous les cas en douter car celui-ci avait une connaissance précise de la pièce, comme en témoigne les différents textes liminaires de cette édition[87]. Un avis au lecteur livre comme

[86] Les attributs de sainte Suzanne sont la statue païenne abattue, l'épée et la couronne du martyre. Voir Réau, *op. cit.*, t. III, p. 1240.

[87] Dès l'année suivant la publication de la pièce à Paris, *Gabinie* connaît une copie à Amsterdam, pourvue d'un avis au lecteur de l'éditeur qui récupère la pièce dans une perspective de défense des protestants. Le frontispice cependant ne semble avoir été adjoint à cette copie que quelques années plus tard, dans le cadre d'un recueil factice, qui porte la page de titre suivante : *Le Theatre de Monsieur de la Fosse*, Amsterdam, F. L'Honoré, 1645 [1703], mais qui comprend également *Gabinie*. Ce recueil s'ouvre sur une préface qui fait l'éloge du théâtre moderne du début du XVIIIe siècle : des dramaturges tels que La Fosse ont su tirer le meilleur des grands maîtres, tels Corneille et Racine, mais également apprendre de leurs erreurs. Aussi les cinq pièces réunies dans ce recueils « plairont toûjours aux personnes de bon goût », n.p. Les pièces sont les suivantes : *Polyxene, Thesée* et *Manlius Capitolus* de La Fosse, ainsi que *Gabinie* et une comédie, *Le Distrait* de Regnard. A l'exception de la première tragédie, les quatre autres sont pourvues d'un frontispice. Le point commun entre ces cinq pièces d'après l'auteur de la préface ? « Elles ont été composées par des Auteurs, qui n'ont pas seulement étudié la Poëtique d'Aristote & d'Horace, pour rendre leurs Ouvrages accomplis selon les regles de l'Art, mais ils ont étudié aussi d'autres règles, je veux dire celles du beau Monde, des mœurs, le goût, ou si vous voulez, *le caprice des hommes d'aujourd'hui* ; & c'est

nous l'avons vu une interprétation non conventionnelle de la pièce de Brueys : écrite par un protestant converti au catholicisme, cette pièce devrait se lire comme une défense de ses anciens coreligionnaires à nouveau persécutés après la révocation de l'Edit de Nantes. Dès lors, la représentation traditionnelle du martyre de sainte Suzanne, au pied de la statue de l'idole païenne, revêt une dimension plus complexe. En tant qu'image participant au culte des saints, elle est assimilable au « fatras » condamné par Calvin. En ce sens, la martyre se donne pour la représentante, non pas d'une pratique cultuelle catholique, mais elle s'inscrit à l'inverse dans une lignée de martyrs renouvelée par Crespin ou d'Aubigné comme emblème potentiel des protestants victimes de l'intransigeance du monarque catholique. Aussi cette gravure est-elle particulièrement équivoque, passible d'une interprétation catholique orthodoxe, aussi bien que d'une lecture plus subversive – Gabinie en tant que figure symbolique des protestants persécutés après la révocation de l'Edit de Nantes – et dans ce cas, la représentation archaïsante du frontispice, qui se situerait en porte-à-faux avec la conscience éthique et esthétique de l'éditeur, ne se justifierait que dans une perspective ironique.

*

A l'instar des titres et des épîtres dédicatoires, les gravures qui illustrent les textes de notre corpus portent les traces les plus visibles de l'instabilité de ces œuvres, prises entre deux esthétiques : d'une part un système de représentation dont les *topoi* sont sans cesse revivifiés au service du culte des saints (« promotion » dans le sens de Delehaye) et une esthétique qui dialogue

---

par là que ces Pieces ont eu un aplaudissement general », n.p. Nous soulignons. Contrairement à différents recueils factices qui au XVIIe siècle rassemblent des tragédies chrétiennes (par exemple le recueil de la Bibliothèque de Besançon, qui réuni *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine, Agathonphile martyr*, de F. Pascal, *La Marianne* de Tristan L'Hermite, *L'Illustre philosophe ou le martyre de saincte Catherine* de La Chapelle, ainsi que le *Saint Eustache* de Baro, [cote : 205068 BM d'étude]), l'intérêt du recueil d'Amsterdam est qu'il envisage la tragédie hagiographique de Brueys à la lumière de ses qualités littéraires, indépendamment de sa visée édifiante et de son sujet religieux. A en croire l'éditeur, le saint y a parfaitement réussi son entrée en littérature. Or cet applaudissement a pour prix, ne serait-ce que dans la préface générale du recueil, un effacement des qualités sacrées qui fondaient la dimension hagiographique du personnage.

avec l'évolution de l'art pictural pour cerner au mieux les personnages mis en scène par les œuvres, fussent-ils saints ou non. Les gravures de Chauveau pour Corneille et Le Moyne, de même que celles de Sébastien Le Clerc pour Perrault, ainsi que le frontispice de l'adaptation d'*Agathonphile* au seuil des Lumières, sont à cet égard des plus éloquents : les attributs traditionnels de la sainteté, marques ostentatoires d'une esthétique devenue obsolète, sont sur ces gravures réduites à leur expression minimale, et la représentation du saint y revêt des fonctions nouvelles ; le saint n'est plus envisagé prioritairement comme un médiateur entre ciel et terre, mais comme un être de chair, soumis aux mêmes affections et aux mêmes ambitions que ses contemporains. La représentation de la sainteté s'y trouve également investie d'une fonction métaiconique, puisqu'elle offre un espace à la valorisation des arts.

Encore une fois, il n'est pas question de rupture entre hagiographie traditionnelle et littérature, mais d'un *continuum*, la rénovation de la représentation de la sainteté ne s'effectuant pas au même degré et par les mêmes moyens au sein des différentes œuvres envisagées. Les éléments paratextuels étudiés dans ce chapitre nous ont permis de franchir le seuil de ces textes ; il convient à présent d'entrer de plain-pied à l'intérieur de ces édifices pour interroger, en premier lieu, la parole du saint.

Chapitre 7.
BOUCHES D'OR ? L'UNIVOCITE DU SENS EN PERIL

La seule présence des saints, au XVIIe siècle, suffirait à signifier le divin ; leur *actio* constituerait selon Marc Fumaroli les « épiphanies silencieuses du *Logos*, [...] autant de points d'orgue qui révèlent, mieux que tout discours, la puissance du Verbe incarné dans une grande âme »[1]. Qu'en est-il lorsque le saint prend la parole ? Le verbe, au même titre que la présence du saint, serait-il immédiatement intelligible comme signe sacré ? Ou au contraire, « la *tacita significatio* des héros, des saints, [qui] révèle en effet que leur présence à elle seule est éloquente, que leur corps habité par le *Logos* le transsude »[2] serait-elle mise en péril dès lors que la figure du saint accèderait à la parole ? Comment rapporter les paroles d'un individu dont la condition humaine a rejoint, dans l'imaginaire du moins, celle des êtres sacrés ? La matérialité du langage articulé et la perte du contrôle quant à la réception de cette parole présumée sacrée sont en effet autant d'indices qui trahissent toute tentative de représenter la parole du saint autrement que sous le rapport du témoignage. Si la question de la reconstitution de la parole des Grands taraude les historiens depuis l'Antiquité, elle prend une résonance particulière pour les auteurs de notre corpus, qui se réclament de fidélité à la tradition hagiographique tout en travaillant à rendre la représentation littéraire du saint à la fois plus spectaculaire et plus pathétique.

La question de la restitution d'une parole, paradoxalement véritable et fictive tout à la fois, s'articule par ailleurs plus globalement au problème de la gestion du sens par le texte, question qui fait débat tout au long du XVIe siècle : il importe en effet au premier chef, dans la littérature de dévotion, de garantir la finalité édifiante du message religieux qui sous-tend le texte. Or la prise de conscience du caractère arbitraire du signe linguistique, qui fait suite

[1] FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence, L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 325.
[2] *Ibid.*

aux débats de la Renaissance, est un fait relativement nouveau au XVIIe siècle. Conséquence immédiate des soubresauts des conflits interconfessionnels, cette prise de conscience se manifeste différemment d'un texte à l'autre[3]. Les textes de notre corpus se situent dans un entre-deux où l'on voit des auteurs adhérant encore partiellement à une conception analogique des mots et des choses, mais qui se trouvent malgré tout confrontés à la dimension arbitraire du signe et par conséquent à l'amoralité constitutive du langage. Là où ils pensaient être protégés par la restitution d'une parole sacrée, vraie et efficace, ils se trouvent confrontés à l'instabilité des signes et à la réversibilité des significations. L'illusion référentielle qui anime les modèles dramatiques et narratifs investis par les auteurs de notre corpus met cruellement en péril l'univocité d'un quelconque message. Désireux d'exploiter les procédés de littérarisation de ces modèles afin d'atteindre un large public, les auteurs de notre corpus sont contraints de déployer en contrepartie de multiples stratégies pour juguler la perte potentielle du sens et garantir la visée édifiante qui est la leur.

Nous nous proposons donc dans ce chapitre d'étudier la représentation de la parole sacrée à l'œuvre dans la littérature hagiographique mondaine. La parole du saint et ses effets seront donc au cœur de l'analyse, une parole hybride, ambivalente, voire contradictoire, dans tous les cas partagée par les exigences antithétiques des hypertextes religieux et mondains qui sous-tendent cette production. Entre deux, la parole du saint, en tant que parole inspirée, médiatrice de la volonté divine, s'ambitionne intrinsèquement efficace (scènes

[3] Nous suivons ici Delphine Denis et Anne-Elisabeth Spica lorsqu'elles affirment que « Le XVIIe siècle, issu du double ébranlement de la Réforme et de la Contre-Réforme, enregistre les répercussions de l'une des nombreuses mais fondatrices périodes de crise révélée par le Concile de Trente, dont l'épicentre est bien le statut de la sémiologie. La seconde moitié du XVIe siècle a été l'occasion d'un *aggiornamento* spectaculaire, qui commence par poser radicalement la question du discours, dont la Bible est le paradigme. L'effort de légitimation des signes qui s'y joue, tant du côté catholique que du côté protestant, entre figuré et littéral, symbolique et historique, entre sacré et profane, théologique et laïc… a engagé le XVIIe siècle dans une vaste réflexion sur les représentations du langage, afin de sortir des apories qui marquent de manière récurrente l'histoire européenne indissociable de ses spéculations sur la diversité des langues », dans « De l'inquiétude des signes », *Littératures classiques. Les langages au XVIIe siècle*, 50, 2004, p. 8.

de conversion et de baptême), alors qu'au sein de l'œuvre littéraire, elle est soumise aux mêmes impératifs de vraisemblance que celle de ses détracteurs (présence du comique et scènes de blasphème). Dans cette perspective, le cas particulier du saint possédé par le diable, dont la parole émane d'un « ailleurs » instable, illustre pleinement les changements sémiologiques qui traversent la Renaissance et l'âge classique. Or l'intérêt des textes de notre corpus où il est question de possession, est que le diable, finalement, n'a qu'une faible part à la tentation du saint : la figure diabolique fonctionne comme un prétexte pour éprouver la constance de la figure sacrée. Le cas du récit hagiographique effectué à la première personne, soit par un saint (Agathon et Phylargirippe chez Camus), soit par le proche d'une sainte (Hardouin, amant malheureux et assassin de sainte Maxelende) retiré du monde et menant une vie sainte, est particulièrement intéressant : ces textes qui se concentrent sur la vie amoureuse précédant la conversion, font la part belle à la subjectivité du héros. Si le récit effectué s'apparente, dans le cas d'Hardouin en particulier, à une confession destinée à témoigner de la miséricorde de Dieu, l'accent est mis dans l'économie du texte sur l'existence terrestre des saints. L'usage d'une première personne qui dissocie l'auteur et le narrateur donne lieu à un genre tout à fait particulier que l'on pourrait nommer une 'autohagiographie fictive' et qui, par la liberté d'amplification prise par l'auteur, témoigne de l'appartenance de ces textes à la littérature.

Bien que les schémas d'énonciation diffèrent profondément entre le roman et le théâtre[4], nous envisageons ici communément le texte dramatique et le texte narratif dans la mesure où, s'agissant de la représentation de la parole sacrée, chacun de ces modes de représentation est susceptible de

[4] La différence principale au regard de notre propos réside dans l'absence, dans le texte théâtral, d'une figure d'autorité – l'auteur lui-même ou le narrateur, susceptible de déployer des stratégies énonciatives pour garantir le sens religieux du texte. Or cette fonction peut indirectement être assumée, au théâtre, par la figure du saint lui-même, et sa parole considérée comme une projection de la parole d'autorité. C'est pourquoi nous avons préféré distinguer l'analyse de la posture auctoriale (cf. *infra* chapitre 2), de celle de la représentation de la parole du saint, qui fait l'objet du présent chapitre.

recourir à des solutions similaires : le discours direct ou le récit rapporté avec, entre ces deux possibilités, une palette de nuances stylistiques et sémantiques.

i. La parole du saint ou l'illusion d'une parole efficace.

La parole du saint, dans les textes de notre corpus, qui mêlent étroitement le *delectare* au *docere*, le plaisir de l'amplification à la simplicité évangélique et les régimes de représentation et de croyance, se situe sur une étroite ligne de partage entre orthodoxie et hétérodoxie religieuse. On peut à ce titre prendre appui sur les propos de Thomas Pavel lorsqu'il affirme, au sujet de la représentation d'une bénédiction religieuse, que « la distinction entre les actes authentiques et feints s'émousse lorsqu'il s'agit de fiction »[5]. L'exemple de saint Genest, sur lequel nous reviendrons ci-dessous, lui permet de montrer de quelle manière des actes figurés dans la fiction (« les mondes du faire-semblant »[6]) sont susceptibles d'acquérir une efficacité semblable à celle qu'ils possèdent dans la réalité (« le monde réellement réel » ou « la fondation ontologique »[7] de l'univers fictif). Selon lui, « le culte et la fiction ne diffèrent que selon la force de l'univers secondaire »[8].

La représentation de la parole du saint est en ce sens au cœur du problème. En effet, comment représenter, par des moyens narratifs ou dramatiques, la parole d'un saint et l'action de cette parole sur son interlocuteur? Le récit au passé semble être l'unique solution : raconter que le discours de sainte Catherine d'Alexandrie a converti les plus grands philosophes païens est une chose à laquelle le croyant adhèrera peut-être sans résistance. Le discours indirect se fait témoignage de l'efficacité passée et avérée des paroles de la sainte. Or le théâtre, et les genres narratifs dans une moindre mesure, pour assurer l'illusion référentielle, recourent souvent au discours direct. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un bref exemple, au terme de

[5] PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 34-35.
[6] *Ibid.*, p. 76.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*, p. 80.

la dispute qui oppose Catherine d'Alexandrie et le philosophe Lucius, dans la tragédie de Puget de La Serre, les arguments de Catherine soumettent le plus illustre philosophe païen de l'Antiquité qui, au terme du débat, s'écrie :

> Ha Seigneur, le jour de ta grace commence à luire dans mon ame. Sa lumiere perce le bandeau de mon aveuglement : je ressens ta Bonté, je reconnois ta Puissance, je confesse ton Nom ; j'adore le Dieu des Chrestiens[9].

Si l'illusion dramatique est assez forte, le spectateur est engagé à croire, ne serait-ce que l'espace d'un instant, que les paroles de Catherine ont en effet agi sur le païen, en oubliant que l'un et l'autre sont joués par des acteurs. Aussi les dramaturges se délectent-ils de la représentation de l'effet persuasif de la parole du saint. Chez Magnon, la parole sacrée fait appel aux sens, donnant l'illusion d'un mouvement ascensionnel. Converti par le discours de Barlaam, la raison païenne de Josaphat abdique, et ses paroles évoquent le ravissement sublime qui est aussi élévation chrétienne de l'âme :

> Ouy, ie me sens espris d'une divine audace,
> Et mes sens sont remplis des effets de sa grace ;
> Ie me sens destacher des choses d'icy bas,
> Et quand ie voy le Ciel la terre a peu d'appas[10]

Or le support dramaturgique tronque la parole du saint. On ne saurait envisager les conversions qu'elle provoque comme tributaires de la rhétorique du saint, de l'ascète où même de la parole divine, manifestée par la prosopopée ou relatée au discours indirect. Cette rhétorique obéit en premier lieu au *telos* de la sainteté : le saint doit mourir pour témoigner de sa foi aux yeux du monde. Dès lors, les paroles du saint ne sont que les motivations apparentes[11] – déterminations esthétiques *a fortiori* –, et par conséquent, le

---

[9] PUGET DE LA SERRE, Jean, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Somaville et Augustin Courbé, 1643, IV, 4, p. 69.
[10] MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Somaville, 1647, II, 4, p. 31
[11] Le *telos* de la sainteté, et la codification rhétorique qui en découle, peuvent être mis en rapport avec la conception immanentiste de Genette, lorsqu'il avance que la fiction subordonne les motivations apparentes à la fonction à terme : « C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire

sublime n'est lui aussi qu'apparent. En ce sens la douzième et dernière partie d'*Agathonphile* représente sans conteste dans le registre narratif la forme la plus élaborée de mise en place de l'illusion de performativité. Agathon, Tryphine et Phylargirippe sont jugés et condamnés à mort : la parole des saints face au bourreau revêt une telle efficace qu'elle provoque la conversion en chaîne de plus de soixante infidèles. Après avoir décrit à la faveur de récits enchâssés les amours passés des héros, la mise en place progressive du discours théologique préside à une sortie progressive du discours fictionnel vers le discours édifiant.

Mais les auteurs ont senti très tôt l'insuffisance et l'artificialité d'une mise en scène de la performativité supposée de la parole du saint. Aussi, dès le début du siècle, le martyre représenté sur scène ne convertit pas à coup sûr. Les dernières paroles de Dioclétien au terme de *La Céciliade* sont à cet égard révélatrices : « Allons, je veux aller m'esbatre à mon plaisir »[12]. De même, Corneille, après avoir mis en scène les effets du martyre sur l'entourage de Polyeucte en termes de conversion, renonce à ce procédé dans *Théodore*. Une fois le moment d'admiration et d'illusion de performativité passé, le spectateur ne peut en effet que prendre conscience de l'artificialité de la mise en scène.

La représentation des sacrements pose des problèmes similaires en termes d'énonciation : pris en charge par une figure sacrée, le sacrement ne devrait-il pas se voir aussitôt doté d'un surcroît d'efficacité ? Or comme dans le cas de la conversion, l'auteur qui se risque à représenter un sacrement au sein d'une fiction littéraire s'expose également à diminuer dans l'esprit du lecteur l'efficacité que le sacrement doit revêtir dans la croyance du fidèle. Dans ce cas précis, on peut se demander de quelle manière le texte assume

---

entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite – d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande : lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui chercher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques etc. que l'on voudra », GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 94-95.

[12] SORET, Nicolas, *La Céciliade*, Paris, Pierre Rezé, 1606, p. 89-90.

l'efficacité supposée de l'acte de langage « je te baptise », qui préside à l'administration de ce sacrement ? Dans le roman, comme sur la scène, l'auteur développe différentes stratégies pour éviter la reproduction immédiate du rituel sacramentel, qui tomberait aussitôt sous le coup de la réprobation ecclésiastique. Nul texte n'assume en effet au discours direct la formule consacrée : « Je te baptise, au Nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ». Néanmoins chaque auteur confronté à cette situation recourt à différents moyens pour susciter l'illusion que le sacrement *a eu lieu*, tout en évitant de le représenter directement.

Dans une perspective similaire, Thomas Pavel tire parti d'une « réactualisation » du *Véritable Saint Genest* de Rotrou afin de démontrer la proximité et la réversibilité « des actes authentiques et feints »[13] pris en charge par la fiction. Son interprétation est étroitement liée aux conditions de réception de la pièce : la bénédiction du mime sera perçue comme feinte « aussi longtemps que le spectacle demeure dans les cadres de la normalité, et que l'acteur et son audience interprètent correctement la situation »[14]. Si toutefois la représentation de la pièce se déroule « dans une contrée où, nonobstant le désir de la population, la religion a été bannie »[15], le simulacre sera susceptible d'éveiller auprès du public un fort sentiment d'authenticité. Cette analyse souligne par conséquent l'importance de la participation du lecteur/spectateur dans l'interprétation d'un énoncé qui trouble volontairement la limite, si tant est qu'elle soit identifiable, entre fiction et vérité. Thomas Pavel rappelle que dans la littérature d'imagination « les conditions pour que le geste sacramentel soit opératoire n'ont assurément pas été remplies »[16].

On peut compléter, nous semble-t-il, cette analyse en examinant différentes solutions formelles apportées par les auteurs pour renforcer au maximum la *vraisemblance* de l'acte sacramentel, tout en évitant

[13] PAVEL, *op. cit.*, p. 34.
[14] *Ibid.*, p. 35.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*

soigneusement de le représenter *en vérité*. Après avoir laissé entendre qu'un ange lui était apparu, Genest rapporte ainsi son baptême au discours indirect : « Un Ange par son ordre, a comblé mes souhaits, / Et de l'eau du Baptême effacé mes forfaits »[17]. Bien que la représentation de l'acte baptismal ait été dérobée à la vue du public, la pièce n'en conserve pas moins une profonde « plurivocité », comme l'a démontré Jean-Pierre Cavaillé[18], à travers l'usage des différents sens de la grâce (artistique, politique et religieuse). L'analyse en ce sens rigoureuse de la tragédie aboutit, selon Jean-Pierre Cavaillé, à « une interprétation effrayante, que la dimension apologétique de la pièce nous a d'abord fait écarter » : « Genest n'est peut-être en effet qu'un comédien pris au piège de son art, un acteur devenu fou, se prenant pour un saint »[19]. L'analyse rejoint ici l'interprétation de Thomas Pavel dans l'affirmation de la réversibilité du sens religieux d'un énoncé dès lors qu'il est pris en charge par un texte de fiction. S'agissant de la représentation du baptême, il est intéressant de noter que Rotrou a pourtant recouru à la solution la moins risquée – le récit rapporté – qui instaure une distance maximale entre l'acte sacramentel et sa représentation. Camus, par exemple, se montre en ce sens plus audacieux, et perturbe davantage les frontières entre vérité et fiction.

Dans *Agathonphile* on trouve ainsi deux épisodes de baptême effectué par nécessité. En soi, cela ne pose pas de problème dans la mesure où l'Eglise admet que quiconque administre le sacrement du baptême en cas de nécessité, à la seule condition que l'intention accompagne l'acte. Or justement, au sein d'une fiction dévote, intentions religieuses et intentions esthétiques s'entrelacent étroitement. Phylargirippe, comme Agathon voyant leur bien-aimées, encore païennes, au seuil de la mort, leur donnent le baptême. Phylargirippe baptise sa bien-aimée Deucalie lorsque celle-ci se trouve au seuil de la mort :

---

[17] ROTROU, Jean de, *Le Véritable Saint Genest*, dans *Théâtre complet*, A. Duroux, P. Pasquier et Ch. Delmas (éd.), Paris, STFM, vol. 4, 2001, IV, 7, p. 328.
[18] CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Les Trois Grâces du comédien : Théâtre, politique et théologie dans *Le Véritable Saint Genest* », *The French Review*, vol. 61, n° 5, Avril 1988, p. 703-714.
[19] *Ibid.*, p. 712.

> Je prens de l'eau, & feignant de luy donner à boire, pour n'effaroucher ses parens encores payens, je la baptise ; & comme si elle n'eust attendu que cela, à mesme que je finissois de l'ondoyer, cette ame pure apres ce sacré deluge, comme la blanche colombe du Patriarche, s'envola en l'arche de la celeste patrie, avec le rameau de paix[20].

Alors qu'Agathon et Tryphine ont pris la fuite par voie fluviale, ils se trouvent menacés par une tempête. Devant l'imminence du danger, Agathon baptise Tryphine :

> Ma Sœur, au moins nous mourrons ensemble, mais afin que nous jouissions de l'immortalité l'un avec l'autre, puisque nostre malheur ne veut pas nous permettre que nous vivions icy bas, permettez que je vous baptise, Tres-volontiers, me dit-elle. Or sus, croyez vous en Jesus Christ fils de Dieu, & vray homme ? Je le croy, dit-elle : l'eau ne manquoit pas, j'en prens en ma main, & promptement je la baptise, au nom du Pere, du Fils, & du sainct Esprit. Vous eussiez dict que la mort n'attendoit que ce dernier mot, pour nous engloutir : car voila que nous allons donner d'impetuosité contre un gros arbre, qui mist nostre nasselle en mille morceaux[21].

Le choix de rapporter dans les deux cas le récit à la première personne préside à l'illusion narrative. La formule consacrée « Je te baptise au Nom du Père, du Fils, et du Saint-Esprit » connaît plusieurs altérations qui contribuent à rapprocher fiction et vérité dans la représentation du baptême ; d'une part le pronom à la troisième personne qui distancie le baptisant de la baptisée, et d'autre part, le choix de l'indicatif présent, censé assurer l'efficacité de l'énoncé au moment où le sacrement est administré, est maintenu et participe en quelque sorte de la figure de l'hypotypose. Il s'agit avant tout de faire voir la scène du baptême au lecteur.

Le baptême de Tryphine est du reste soumis à l'impératif de la tension romanesque, puisque « la mort n'attendoit que ce dernier mot, pour nous engloutir ». Le baptême, administré en vitesse, permet alors au narrateur de s'attarder longuement sur la description de la tempête, puis sur le quiproquo qui s'ensuit – Agathon est persuadé que Tryphine est morte et il erre, hagard,

[20] CAMUS, *Agathonphile*, *op. cit.*, p. 43.
[21] *Ibid.*, p. 585-586.

dans un paysage dévasté – qui sont autant d'éléments destinés à susciter des sentiments tels que crainte et pitié auprès du lecteur. Dans une perspective similaire, Deucalie succombe à l'instant qui suit son baptême, assurance de salut pour son âme. Or on remarque que la Trinité n'est pas invoquée dans le cadre du baptême de Deucalie, et surtout, le sacrement est entièrement placé sous le sceau de l'illusion, car l'officiant est obligé de « feindre » pour ne pas susciter la désapprobation des parents de la jeune femme. Ironie du sort, c'est ici la fiction – « feignant de luy donner à boire » – qui vient au secours de la vérité religieuse, en permettant l'accomplissement du sacrement.

ii. Divertissement (1) : le rire et la sainteté

Afin de satisfaire un public supposé peu dévot en se soumettant aux lois de l'illusion et de la vraisemblance, les textes de notre corpus sont obligés d'orchestrer autour de la mise en scène de la parole du saint, réputée persuasive, un ensemble de paroles *divertissantes*. Nous procèderons maintenant à l'analyse de ces discours, des formes les plus légères aux formes les plus importantes, pour voir dans quelle mesure elles servent ou, à l'inverse, portent atteinte à la dignité et à l'intégrité du discours hagiographique. En ce sens, on peut se demander en premier lieu dans quelle mesure les textes de notre corpus, au lendemain du Concile de Trente, sont encore en mesure d'accueillir le comique, ou si les guerres de religion et les réformes confessionnelles ont, pour un temps du moins, chassé le rire du pied de la Croix[22].

Certes, les passages suscitant le sourire sont rares au sein de ce corpus, mais le comique n'en est pourtant pas complètement exclu, comme nous l'avons vu précédemment à propos de *La Tragédie de sainte Agnès* de Troterel[23]. Dans la seconde moitié du siècle, François d'Avre invoque encore la fonction eutrapélique de la littérature : la pratique de celle-ci est

[22] SCREECH, Michael Andrew, *Le Rire au pied de la Croix. De la Bible à Rabelais*, Paris, Bayard, 2002.
[23] Voir *supra*, chapitre 4, p. 174-180.

parfaitement bénéfique, à condition de ne pas porter atteinte aux vérités de la foi.

> Je ne conteste point la maxime de la raison naturelle, que tout ce qui travaille a besoin de repos ; & suis d'accord avec la Theologie, laquelle ne fait point de difficulté de recevoir l'Eutrapelie dans les vertus morales. J'ajoûte encor de surcroît, que l'une des plus honnestes recreations convenantes à l'homme, est celle qu'il retire de l'usage des Arts Liberaux, & en particulier de la Poësie, entre les genres de laquelle je conviens avec Platon & Aristote, que la Tragedie delecte extrémement & charme les esprits ; parce qu'estant remplie de l'action vivante & animée, elle est puissante de les tenir toûjours en suspend par la gentillesse de ses inventions, l'intrigue de ses dénoüemens, & la continüelle attente de ses évenemens, où ils s'occupent délicieusement, sans avoir le loisir de rechercher en soi ni hors de soi des images ou des objets d'ennuy, de chagrin & de tristesse[24].

Sa conception de l'eutrapélie est même assez large pour inclure dans le sujet hagiographique des passages comiques, véritables exutoires au sérieux du travail de l'esprit exigé du fidèle :

> Je veux bien divertir, & suis content que mes Auditeurs rient & se récréent, moyennant que leurs cœurs ne s'ouvrent & ne tendent que du costé du Ciel : Qu'ils dansent d'allegresse, moyennant que leurs sauts les portent en avant, sans démarcher ou faire des faux pas ; à quoy je convie les Vierges, les Enfans, les vrais Chrétiens, les Ames pures, les Cœurs religieux, capables des délices du Ciel & des avantgoûts du Paradis.[25]

Et de fait, sa pièce contient de discrets accents comiques, distribués entre les personnages secondaires. Par exemple ce valet qui avoue s'être endormi pendant qu'on les dérobait, lui et son compagnon : « Tu ne dis pas aussi qu'aupres de cette grotte / Je faisois de la gruë & toy de la marmotte »[26]. Il s'agit essentiellement d'un comique de mots et de situation. Comme dans *La*

---

[24] D'AVRE, François, « Censure chrétienne du théâtre moderne », dans *Dipne, infante d'Irlande, tragédie*, Montargis, Jean Baptiste Bottier, 1668, n.p. Voir Annexes, p. 515-519.
[25] *Ibid.*
[26] D'AVRE, François *Dipne, infante d'Irlande, op. cit.*, II, 2, p. 7.

Tragédie de sainte Agnès, ce comique-là ne porte nullement atteinte à la représentation de la sainteté.

Le comique est en revanche à la fois plus présent et plus corrosif dans le roman de Lourdelot, *La Courtisane solitaire*, dans la mesure où les formes les plus diverses du rire et du sérieux se partagent un même espace de représentation, ce qui interroge au premier chef les rapports du sacré et du profane. Des épisodes comiques égrènent en effet l'œuvre de Lourdelot et contrebalancent une visée qui serait strictement édifiante. Il s'agit d'un comique relevant à la fois des mots et des situations, qui se manifeste par des étymologies fantaisistes, des moments discrètement blasphématoires, ou encore des passages rédigés dans un patois de la région bourguignonne mettant en scène des personnages d'humble condition.

Floridamor explique ainsi l'origine du nom d'une rivière qui serpente dans la région de Dijon :

> Elle s'appelle Louche, d'autant que la Déesse d'amour la fille des eaux, ne pouvait quitter ces rivages, et pour autant regardant un peu de travers étant louche. Cette rivière prit son nom de là, ou parce que cette Déesse se mirait et regardait toujours dans le cristal de cette rivière[27].

De même, « les grottes d'âneries »[28] porteraient ce nom, car l'âne y aurait refusé de devenir le roi des animaux, prétextant avoir fait vœu d'humilité. Les autres animaux jugeant cette excuse ridicule auraient ainsi nommé ces grottes. L'épisode en soi n'a rien d'outrageant à l'égard de la religion chrétienne : le comique permet de rapporter des étymologies païennes en leur conférant d'emblée un statut de curiosité, d'écart par rapport à la norme implicite qui est chrétienne.

On trouve cependant dans *La Courtisane Solitaire* des passages qui ont pour effet de désacraliser momentanément l'atmosphère. Par exemple, lorsqu'Amédée entame un chant aux accents dévots, Livio, à qui ces paroles ne conviennent pas, ne tarde pas à entonner un chant d'amour bien plus fort

[27] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 378.
[28] *Ibid.*, p. 380

qu'Amédée, ce qui amuse toute la compagnie. De même, alors que tout le monde se concentre afin de déchiffrer l'énigme du portrait d'une mystérieuse sainte, Amarillis superpose au portrait l'image de sa propre bien-aimée. Il donne une solution galante à l'énigme du tableau qui dissimule en réalité l'identité d'une religieuse carmélite :

> Amarillis qui n'avoit le cœur qu'en son Amedée dict : belle Damoiselle, je ne sçaurois croire que ceste prophetie, de laquelle vous nous avez descouvert tant de beaux mysteres, soit d'autre que de ma belle maistresse : car cerchant dans ces lettres j'y ay rencontré, AMEDEE, MA DEESSE CRVELLE LITIGE. Je croy pour moy que le peinctre qui fit ceste Image, prevoyoit le litige & different qui se devoit vuider entre elle & moy dans ce temple, tout le monde se prist à rire de voir le plaisant rencontre que sa passion amoureuse luy avoit fourny[29].

L'amant malicieux profite du fait que les attributs iconographiques du portrait ne revêtent pas un caractère d'évidence pour glisser une pointe tout à l'honneur de sa maîtresse. Cette attitude qui n'est pas sans évoquer la falsification d'Hylas devant les Tables des Lois d'Amour, dans *L'Astrée*, montre bien le parti littéraire qu'un auteur peut tirer de l'instabilité des signes sacrés. Loin de s'offusquer, la compagnie sourit à la proposition d'Amarillis, avant de continuer une réflexion sérieuse.

Le partage de l'espace entre le sacré et le profane, le grave et le comique, est particulièrement sensible dans la dernière partie du roman. Au terme de la visite dans la galerie et de la contemplation des tableaux hagiographiques du Sacré Temple d'Amour, « l'on ouvrit la grande porte du temple, où entrerent une infinité de peuples, lesquels estoient venus de toutes parts pour entendre diverses causes des amants, lesquels avoient recours aux Juges de ce temple, pour subir le jugement qu'ils rendroient des differens intervenus en leurs amours »[30]. Un épisode en particulier prête à rire : les harangues de deux vignerons venus demander justice. Le détail de leurs tenues rustiques, ainsi que leurs discours, intégralement reproduits en patois fournissent « assez de

[29] *Ibid.*, p. 492.
[30] *Ibid.*, p. 498.

quoi rire à tous les spectateurs, car sa passion [celle de Porrenô] jointe aux mines et gestes qu'il tenait, en exprimant ses plaintes, contribuait beaucoup au plaisir que chacun prenait de le voir »[31]. Il n'est pas étonnant de voir la noble assemblée se gausser lorsque Porrenô, le vigneron éconduit, s'adresse de la sorte à ses juges pour se plaindre de son rival :

> *Croirin vo be Messieu, que ce gaurelurô,*
> *Ce Bôdôsle, ce Por, ce gro né de barrô*
> *Ce sô bé azaday, et ôsay enteparre*
> *De may mi eniôlay por me faire lay garre*[32]

Derrière le rire de la troupe des amants distingués, l'on entend celui d'une petite élite dijonnaise devant la parodie des paysans de leur région. Comme le comique des étymologies, celui de l'épisode des paysans relève du plaisir narcissique d'un roman qui offre au lecteur le reflet anamorphique de son univers de référence. Mais cette scène présente également un intérêt supplémentaire : les différents personnages (nobles et paysans) partagent le même espace (le sacré Temple d'Amour) et le jugement des vignerons intervient en effet dans le lieu même où les héros ont admiré et commenté des tableaux hagiographiques[33]. Le Livre 5 de *La Courtisane solitaire* joue ainsi sur la polarité ville / campagne ; et l'interpénétration du religieux et du profane, favorisée par le déroulement de l'action romanesque aux alentours du septième siècle (certains tableaux représentent toutefois des saints qui ont vécu à une époque ultérieure) fait écho à des problématiques encore contemporaines à l'auteur, vicaire de Notre-Dame de Dijon. La religion chrétienne ne s'est détachée que progressivement paganisme, et les églises de la Contre-Réforme n'ont en effet pas été dévolues à la représentation et à la transmission des seules vérités autorisées d'un jour à l'autre au terme des guerres de religion. Henry Phillips rappelle que ce mouvement a connu une

[31] *Ibid.*, p. 558
[32] *Ibid.*, p. 555
[33] Nous reproduisons le passage concernant la galerie de tableaux en annexe, p. 557-570. Voir également *infra* chapitre 9, p. 375 *sq*.

plus grande résistance dans les campagnes où le syncrétisme entre la liturgie catholique et l'héritage des pratiques cultuelles païennes était plus fortement ancré[34]. Le Sacré Temple d'Amour se présente ainsi comme un abrégé du roman, qui concentre dans un même espace des représentations religieuses et profanes, des aspirations spirituelles et des instants de pur divertissement. Doucement railleur à l'égard du peuple, le comique déjoue par le rire la coexistence potentiellement conflictuelle du profane et du religieux. L'hagiographie remplit ici un rôle de pivot entre culture rurale et culture urbaine : les tableaux représentant les saints figurent dans un lieu de culte fréquenté par le peuple, ce qui laisse imaginer des usages de la sainteté essentiellement propitiatoires et sans doute mal maîtrisés par l'Eglise[35] ; mais ces tableaux sont également donnés à voir à des personnages de plus haut rang, originaire de la ville de Nicomédie : or ces personnages déambulent dans la galerie sous la conduite d'un dignitaire druide qui commente les tableaux et assure l'orthodoxie de leur interprétation dans une stricte logique post-tridentine. Aussi *La Courtisane solitaire* qui, dans son ensemble, fait la part belle à l'hagiographie offre un témoignage privilégié de la proximité et des continuités qui pouvaient exister entre les conceptions orthodoxes et hétérodoxes de la sainteté et, plus globalement, de l'hétérogénéité des espaces de croyance et de représentation au début du XVIIe siècle.

iii. Divertissement (2) : la parole de l'autre

Par souci de cohérence et de vraisemblance dans l'adaptation littéraire d'une vie de saint, les auteurs de notre corpus doivent également représenter la parole des opposants du saint, ce qui ne va pas toujours de soi : aussi Marthe

---

[34] PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997, chapitre 1 « The spaces of belief », p. 9-43.

[35] Henry Philipps rapporte en ce sens un exemple de révolte populaire, dans le diocèse de Sens en 1648, contre une décision archiépiscopale d'enlever une statue de saint Eloi qui ne correspondait plus aux critères de représentations de l'Eglise tridentine : « the problem for the authorities was that, in this sort of representation, the images of the saints were too closely tied to popular belief and to the way of life of the parishioners », *op. cit.*, p. 49.

Cosnard aspire-t-elle à créer une tragédie à martyre « sans faire parler des infames »[36], mais elle reconnaît aussitôt la nécessité de souligner la vertu par la peinture du vice. Afin de susciter une tension au sein des œuvres, l'auteur se trouve donc devant la nécessité de faire accéder également les détracteurs de la religion chrétienne à la parole. En ce sens, l'invocation de l'ignominie du Christ est un lieu commun, dans l'apologétique chrétienne, attribué au détracteur de la vraie foi. Tant que le partage axiologique est respecté – les mauvais blasphèment, les bons font l'apologie du christianisme – le pacte de lecture et l'orthodoxie du texte restent saufs. Il n'empêche que ce procédé porte en soi les risques d'un glissement. C'est le cas lorsque la parole du païen se voit dotée d'une véritable efficacité.

Chez Camus, ce procédé est maîtrisé. La vraisemblance implique que le discours du blasphémateur soit véhément, mais il permet avant tout au narrateur de mettre en valeur la réplique chrétienne. C'est ainsi qu'un sacrificateur païen se moque des chrétiens qui invoquent

> le nom d'un certain pendu qu'ils estimoient leur Dieu, avec toute l'ineptie du monde ; preferant par une manie tout à fait ridicule, le service d'un Crucifié, d'un scelerat, d'un bouchon de gibet, à la gloire de tant de dieux admirables, dont l'un branloit le tonnerre, comme Jupin, […]. [Phylargirippe] d'une contenance grave, douce et constante, prenant la parole pour tous, et reprenant, comme on dit, de fil en esguille, de poinct en poinct les chefs du raisonnement de ce Sacrificateur Payen, fit voir combien l'Eloquence humaine est peu de chose auprès de la vérité divine[37].

Par contre, dans une œuvre romanesque aux intentions pourtant dévotes, comme *Les Illustres Malheureux*, qui narre les martyres successifs d'un père puis de ses enfants sous un tyran antique, la religion chrétienne se trouve mise à mal. Antigone, roi de Nicomédie se prend d'affection pour les enfants d'Arsacène, vaillant seigneur converti à la religion chrétienne qu'il a

---

[36] COSNARD, Marthe, « Au Lecteur », dans *Les Chastes Martirs*, Paris, Lacoste, 1650, n.p.
[37] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile*, *op. cit.*, p. 61-63.

dû faire décapiter à contrecœur. Il espère leur faire renier la religion de leur père :

> *Qu'au reste*, disoit ce tiran, *il estoit bien aveuglé d'avoir abandoné le service des Dieux immortels, dont les grandeurs estoient si adorables, pour professer une je ne sçay quelle Religion qui oblige à croire, un pere sans femme, une [sic] fils aussi vieil que son pere, une mere sans mary, un enfant sans pere, une virginité fœconde, une fœcondité vierge, un Dieu pendu en un gibet*, & tant d'autres blasphemes & impertinences, qu'il n'appartient qu'à des infames & incensés de les proferer.
> Polinice, qui comme je t'ay dit, avoit un esprit changeant, fragile & merveilleusement chastoüillé de la gloire, se laissa bien-tost gaigner & abuser aux siflemens & amorces de ce serpent rusé[38].

Le problème est que ce discours blasphématoire convainc pour un temps Polinice, l'un des deux enfants à embrasser les croyances païennes. Bien entendu, l'issue du récit est orthodoxe, les enfants convertis subissent le martyre malgré les imprécations du tyran, mais la vraisemblance narrative l'emporte semble-t-il sur les fins de l'apologétique chrétienne : en effet, dès lors que la parole du blasphémateur est aussi efficace – ne serait-ce que pour un temps – que la parole du saint, plus rien ne les distingue fondamentalement. Le régime de croyance du lecteur se trouve quelque peu troublé par les impératifs de la fiction[39].

Or le discours déviant n'est pas toujours celui de l'*autre*, ou plus exactement, le saint n'est pas toujours le porte-voix de Dieu. L'hagiographie rapporte de nombreux cas de saints possédés à un moment de leur existence, devenant pour un temps l'instrument à travers lequel s'exprime le malin[40]. La

---

[38] P.P.S., *Les Illustres Malheureux ou le triomphe de la foi sur l'amour et la nature (…) ou le martyre du vaillant Arsacène, prince de Nicomédie, du jeune Polynice son fils et de la belle Olympia*, Paris, Chenault, 1644, p. 75-77.

[39] Ces procédés sont encore plus ambivalents au théâtre, ou nulle intervention auctoriale ne vient garantir l'orthodoxie du discours religieux. En ce sens, Claude Bourqui et Simone de Reyff montrent que chez un dramaturge comme Desfontaines, l'argumentation des païens n'est pas sans rapport avec celle de la libre-pensée, voire avec les conceptions de Machiavel, voir à ce propos C. Bourqui et S. de Reyff, dans DESFONTAINES, *Tragédies hagiographiques*, Paris, STFM, 2004, p. 238*sq*.

[40] Conformément aux traités de démonologie des XVIe et XVIIe siècle, on retrouve également dans notre corpus des passages où le discours théologique est pris en charge par le démon. Les démons invoqués par Cyprien pour faire succomber Justine à la tentation avouent ainsi leur

parole du possédé se donne constamment comme la parole d'un autre, d'un démon qui se plaît à dissimuler son identité afin de tirer profit de l'individu qu'il habite et dont il occulte la personnalité. Le démon doit avant tout être identifié (parmi de multiples listes d'onomastique démoniaque) afin que la société puisse rétablir un contact avec l'individu possédé. Cette identification inaugure un combat entre la parole instable du possédé et les discours savants qui cherchent à neutraliser cette parole déviante. En dernière instance, la parole possédée illustre l'écart qui sépare les épistémès de la Renaissance et de l'âge classique, en dévoilant que le langage est non seulement susceptible d'échapper au contrôle de l'individu, mais qu'en plus Dieu n'en garantit plus la lisibilité[41].

Un auteur tel que Lourdelot se montre parfaitement conscient de l'artificialité potentielle de la figure du diable : dans *La Courtisane solitaire* le narrateur fait ainsi le récit de la vie d'une pénitente, qui « ne s'amusa[i]t à en rejetter la faute [de ses crimes] (comme font plusieurs) sur la fortune, planette, influences, astres, *ou diables, ains sur soy mesme* accusant son appetit desordonné, & sa volonté desreglée »[42]. Cela n'empêche pas le narrateur, dans la suite du roman de relater le récit d'un exorcisme qui aboutit à la chute d'un saint. L'histoire de saint Jacques rapporte un épisode particulier de la vie d'un ermite, dont la réputation de sainteté est établie dès son vivant[43]. Après avoir repoussé les avances d'une prostituée, l'ermite ne peut toutefois résister à la tentation charnelle : il viole puis assassine une jeune fille dévote, avant de prendre conscience de ses péchés et d'accomplir une pénitence exemplaire, retiré du monde, au fond d'un charnier. La narration se place d'emblée sous

---

impuissance devant « Ce Dieu […] que l'amour attacha en l'arbre de la croix, pour le salut & rédemption de l'Adamiste race », Lourdelot, *op. cit.*, p. 356-357.

[41] Voir à ce propos Michel de Certeau, « Le langage altéré. La parole de la possédée », dans *L'Ecriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 314 : « Par son contenu déjà, le débat de Loudun atteste l'ébranlement d'une ancienne assurance, celle qui accordait à Dieu la capacité d''assumer' toute langue possible et d'y tenir en dernier ressort la place du locuteur. Cette appropriation divine devient douteuse. Le locuteur universel s'efface de la prose du monde. Ce qui se perd, c'est la lisibilité du cosmos comme langage parlé par Dieu ».

[42] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 50. Nous soulignons.

[43] Nous reproduisons le texte en annexe, voir *infra*, p. 548-556.

l'égide de la tentation et de la transgression : « Ô folle vanité ! ô vaine folie, de croire sa constance assurée […]. Ou le peut-on mieux voir qu'en ce saint personnage »[44] ? Le récit est exploité afin d'entériner l'emprise des passions sur la raison, et le « saint personnage » se présente, paradoxalement, comme l'ultime garant, non pas de la capacité de sublimer ses instincts au nom d'un idéal supérieur, mais comme le témoin d'un déséquilibre vital inscrit en chaque être humain. Le récit s'organise autour de deux scènes de tentation, en symétrie inverse. La première scène est orchestrée par des Samaritains, qui ont payé une prostituée afin qu'elle séduise l'anachorète Jacques, dont ils ne pouvaient supporter la réputation de sainteté. Sous un habit de religieuse, la courtisane se présente un soir à son logis feignant de s'être égarée et cherchant un gîte pour la nuit. Mais bientôt, la jeune femme simule une douleur mortelle à la poitrine afin d'appeler le saint homme à son chevet :

> [Jacques] vint trouver cette infame laquelle n'estoit pas tant affoiblie qu'elle n'eust bien la force de descouvrir ses deux mammelles, suppliant le bon homme de lui oindre le dessous d'icelles […] ceste lubrique joignant à ceste monstre tant d'artifices, tant d'attraits ; tant de regards & mouvements lascifs qu'il estoit bien difficile, d'eviter ses gluaux sans y laisser la plume[45].

Deux options semblent s'offrir au saint : soit, conformément à la maxime sur l'inconstance des hommes qui inaugure la narration, l'ermite cède à la tentation, soit il la rejette de manière exemplaire. Or c'est une voie médiane que choisit d'explorer l'auteur, lequel met en scène un ermite qui n'est pas insensible aux attraits de la chair, mais qui parvient cependant à grand peine à se maîtriser. Jacques met en place une stratégie de mortification destinée à le préserver de la tentation à laquelle sa nature est soumise : tandis que de la main droite, il oint la poitrine de la pécheresse avec de l'huile bénite, sa main gauche est plongée dans un feu qu'il a apprêté tout exprès. Touchée par la constance du saint, la prostituée se repent. La question rhétorique qui

[44] *Ibid.*, p. 167.
[45] *Ibid.*, p. 169.

marque la transition vers la suite du récit rappelle avec une ironie accrue la défaillance charnelle du saint homme, évoquée à l'orée du récit : « n'assurerait-on pas en conscience que cest homme ne tenant rien de la chair pouvoit vivre en assurance de ce danger ? Ouy, sans doute. Mais helas ! »[46] Il s'agit d'une articulation cruciale du récit : « Cette vieille carcasse, laquelle pendant les ardeurs de ces bouillantes années, avoit plutost choisi les flammes d'un feu ardent que celles de la concupiscence, se rendit à sa mercy, lors mesme que la seule Loy de nature sans la grâce sembloit l'en dispenser »[47]. La ruine spirituelle de l'ermite qui coïncide avec le climax de la narration intervient lorsque Jacques est amené à exorciser une jeune fille possédée. Malgré la guérison de la fillette, ses parents demandent à l'ermite de pourvoir quelques temps encore à son rétablissement. Devant la sainteté renommée du personnage de Jacques, le diable recourt à un stratagème particulier : il prend possession du corps de la jeune fille, afin d'atteindre à travers elle son exorciste :

> Le Prince des tenebres lequel ne cesse jamais de cercher les moyens de destruire, & ruyner les ames, lesquelles servent de tout leur cœur à nostre Seigneur. Apres plusieurs efforts vainement employez pour la ruyne de cest invincible courage, se servist en fin de ceste batterie pour le mettre bas : il entra dans le corps d'une jeune fille[48].

Or sitôt que Jacques se retrouve seul avec la jeune fille, « la concupiscence commença de dresser ses batteries dans son interieur »[49]. La possession de la jeune fille est entièrement subordonnée à la stratégie diabolique qui vise en réalité le saint homme : « le diable avoit auparavant toute moulluë, cassée & brisée [la jeune fille], ayant bien prevu combien il estoit important de luy ravir les forces pour la rendre plus facilement aux execrables passions de ce desesperé [Jacques] »[50]. Ce dernier tente de maîtriser ses désirs illicites, mais bientôt « suffoque la raison », laissant libre cours à la

[46] *Ibid.*, p. 170.
[47] *Ibid.*, p. 171.
[48] *Ibid*.
[49] *Ibid.*, p. 172.
[50] *Ibid.*, p. 176.

passion du vieillard : il tente en premier lieu d'amadouer la « colombelle » par des « discours boucquins » dont le sens n'échappe pas à la jeune fille, qui résiste par tous les moyens. Or le diable ne prend possession de la jeune fille que le temps que les parents de celles-ci l'amènent au saint ermite, réputé pour ses talents d'exorciste. La possession se dévoile comme artifice narratif, à telle enseigne que le récit de l'exorcisme est élidé. Le lecteur ne verra pas la jeune fille convulser, proférer des blasphèmes, ni révéler l'identité du démon qui la possède.

Car le personnage du saint est impénétrable au diable, sa personne ne peut être possédée, tous ses faits et toutes ses paroles ne sont imputables qu'à lui-même. La possession est celle de l'autre, et par conséquent l'intégrité de la parole de Jacques comme étant la sienne propre est préservée. L'intérêt du point de vue du langage est que la dissociation entre le moi de Jacques et celui du démon est totale et que seul le saint est justiciable de ses paroles et de ses actions. Le récit souligne cette dissociation à maintes reprises en reléguant à l'arrière-plan la présence diabolique pour souligner à l'inverse la part des affects désordonnés de Jacques, qui après avoir essayé de séduire par des paroles onctueuses la jeune fille,

> prend ceste jeune beauté par les cheveux, la verse contre terre, disant : où les paroles sont inutiles il faut se servir de la violence ; si l'amour est aveugle comme tu le dits, je t'apprends aussi qu'il est sourd à tout autre discours qu'à ceux qu'il luy plaisent, c'est vouloir empescher la course violence d'un torrent, lequel s'anime par les obstacles qui s'opposent au roulement de ses ondes mutines, que de vouloir empescher les desirs qui me possedent les flammes qui me devorent ne peuvent estre estouffées que par la consommation de mes desirs, & mon ame se plaist tant en son mal, qu'elle choisiroit plustost mille mort que de manquer à ce coup à la jouyssance de tes beautez[51].

« Desirs » impétueux et irrépressibles, voilà ce que dissimulait à son insu le cœur du saint homme, affects dont l'expression tant verbale que physique ne doit rien à la présence du diable. Mieux, l'expression des passions

[51] *Ibid.*, p. 175-176.

refoulées est annulation du discours raisonné, faillite totale du langage articulé : les paroles sont désormais « inutiles », Jacques est devenu « sourd à tout autre discours » qu'à ceux de ses désirs. L'ermite recourt en dernier lieu à la violence :

> Ceste vieille souche […] presse, oppresse, bat, abbat, touche, couche, tire, vire, astreint, estraint & faict tout ce que la rage luy met en mains pour forcer ceste chaste tourterelle, de laquelle les plus violentes armes sont larmes, se met en dessus au mieux qu'elle peut, elle prie, crie, tourne, destourne, pousse, repousse, prends aux dents, frappe des pieds, touche des mains, escorche des ongles, & ne pardonne à aucun effort pour se deslivrer, mais helas ![52]

Le style choisi pour représenter le viol est en tout point mimétique de l'acte criminel. Chaque violence perpétrée par l'agresseur est particularisée par un verbe d'action, de même que chaque geste de défense de la victime. L'accumulation frénétique des verbes, au présent de l'indicatif, fige l'espace d'un instant les mouvements physiques des deux individus, illustrant pleinement la brutalité de la scène. Le « saint personnage », oublieux de lui-même, explore les frontières de son corps et surtout de celui de l'autre, les repoussant au-delà de toute convenance, jusqu'à leur fusion forcée.

Une fois ses désirs assouvis, l'ermite se retrouve seul face à ses actes. Alors que se refroidissent « peu à peu les ardeurs de son sang », Jacques « fait une reflexion sur les crimes que le transport de ses passions luy a fait perpetrer. Sa propre conscience luy dresse des reproches »[53]. Or celles-ci portent moins sur l'acte criminel que sur l'imprudence du vieillard, et sur la difficulté pour lui de trouver désormais sur terre un « asyle assuré »[54]. En effet, à ce moment, s'« il craint la justice Divine, il redoute davantage celle des hommes »[55]. C'est alors qu'il commet un second crime : l'anéantissement de « la vie du corps » de sa victime lui apparaît comme le seul expédient afin de préserver sa propre paix dans le monde :

---

[52] *Ibid.*, p. 176.
[53] *Ibid.*, p. 177.
[54] *Ibid.*, p. 178.
[55] *Ibid.*, p. 179.

> il luy met la corde au col, la tourne, estraine, serre de telle sorte, que luy ayant fait perdre l'honneur (si la force le peut faire perdre), luy fit perdre la vie du corps, & non celle de l'âme, laquelle s'envola aux cieux, pour y vivre eternellement glorieuse, couronnée de la gloire du Martyre[56].

Confondu devant l'ampleur de ses péchés, Jacques prend la fuite. Il rencontre un anachorète et lui confesse ses crimes. Le saint homme lui tient un discours sur la miséricorde divine qui décide Jacques à faire pénitence. Ayant succombé à la tentation charnelle, la pénitence s'accomplira sous l'égide de la chair, marquée toutefois par l'envers absolu d'une corporéité séduisante :

> Après avoir cheminé quelques jours il trouva un grand rocher, au bas duquel estoit un antre assez profond, duquel sortoit une puanteur insupportable (c'estoit un lieu où l'on avoit un peu auparavant retiré les corps de quelques personnes qui estoient mortes par là). Qui a jamais vu une jeune beauté idolatre des folies qui entretiennent la vanité au rencontre de quelque poudre musquées & odoriferantes par-dessus les communes, témoigner par des saillies extraordinaires les satisfactions qu'elle tire de ceste nouveauté, a veu nostre penitent à l'occurrence de ses cadavres puants. […] C'est icy, c'est icy, s'escria-t-il, (ayant veu ces charognes entassées l'une sur l'autre) beau courtisant, qu'il faut que tu esprouves ceste constance[57].

Dans cet épisode de *La Courtisane Solitaire*, le corps, omniprésent, est représenté à travers un miroir grossissant, qui le rend abject et méconnaissable : lascivité grotesque de la courtisane, violence physique outrancière d'un saint personnage, réification totale du corps féminin, insoutenables miasmes exhalés par les corps en décomposition. Nul doute que cette représentation outrancière poursuit un but d'édification par la dénonciation de la dimension mortifère des passions et du caractère éphémère de la chair. L'on peut toutefois s'interroger sur les moyens mis en œuvre, de surcroît lorsqu'ils touchent un personnage saint. Ce qui semble en jeu, dans cette histoire, n'est pas la stigmatisation univoque du corps dans la logique de la contemption du monde, mais plutôt une interrogation sur la licéité et les conditions du désir charnel. Malgré les thématiques de la possession et de

[56] *Ibid.*, p. 180.
[57] *Ibid.*, p. 185-186.

l'exorcisme, le diable n'a finalement qu'une faible part dans l'explication des agissements de Jacques : s'il lui instille des désirs répréhensibles, l'ermite succombe par la seule faiblesse de sa volonté. Le diable apparaît par conséquent comme un principe explicatif externe, qui permet à l'auteur d'approfondir l'analyse d'une psychologie individuelle ou, pour reprendre les termes de Michèle Clément : le diable « rend visible l'espace de l'intériorité en le pénétrant »[58]. C'est ici par contraste que l'intériorité de Jacques s'éclaire, à travers la possession de l'autre féminin. Partant, ce récit inverse également les lieux du discours traditionnel, tels qu'ils se répartissent entre hommes et femmes. Michel de Certeau soulignait que « ce n'est pas pour rien que la possédée est essentiellement féminine ; derrière le décor, se joue un rapport entre le masculin du discours et le féminin de son altération »[59] ; or dans le récit de Lourdelot, une fois la jeune fille exorcisée, c'est sa parole qui prend à sa charge le discours de la moralité et de l'autorité, lorsqu'elle essaie de faire prendre conscience à son agresseur du danger qu'il court :

> ces oraisons continuelles qui te rendoient jadis plus citoyen des Cieux qu'habitant de la terre, t'ont-elles inspirées que la gloire de tes vieilles années estoit attachée au rapt de ma chasteté ? Regarde si tu as des yeux, mais helas non (car l'amour n'en a point) regarde (dis-je) quel tort tu faicts à l'Eternel, lequel t'a doüé de tant de prerogatives par-dessus le reste des autres hommes, que chacun te revere comme un petit Dieu : *qui croira plus aux devotieux discours & saincts miracles des autres Anachorettes, quand chacun dira que mon honneur a esté le butin de ta concupiscence*, la gloire de ton hypocrisie, & la fin de tes miracles. Si mes larmes, mes prieres, & mes cris ne peuvent fleschir ton lubrique pouvoir, que ses raisons donnent quelque place à ta pitié, puis que la pitié est entierement bannie de ton cœur, pitié que je reclame, non pour moy (car helas ! je voids que ta concupiscence la estouffée dans la violence que tu faicts à ma mourante pudicité) mais pour toy-mesme car pense que ses passagers plaisirs te laisseront un repentir qui te sera pire que la mort : car ils te priveront de la grace, & des benedictions qui combloient ton esprit d'un bien inenarrable[60]

---

[58] CLEMENT, Michèle, « Le langage du diable chez les possédée(s) », *Littératures classiques*, 50, printemps 2004, p. 297.
[59] DE CERTEAU, Michel de, « Le langage altéré. La parole de la possédé », dans *L'Ecriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 285-286.
[60] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 174-175. Nous soulignons.

L'infamie de Jacques n'aura donc pas seulement signifié la faillite de sa parole individuelle ; les altérations et la dégradation absolue de la parole sacrée dont il était le garant auront également pour conséquence de rendre publics la réversibilité et l'arbitraire des signes extérieurs, quel que soit leur degré de sainteté apparent. La chute de Jacques entraîne avec elle celle de tous ses pairs. Dès lors que Jacques, qui jouissait d'une réputation de sainteté s'abaisse plus bas que le commun des hommes, les marques de sa sainteté se troublent et « les dévotieux discours & les saints miracles des autres Anachorètes » seront en conséquence privés de valeur intrinsèque et également entachés de suspicion. Dans le roman de Lourdelot, la figure du saint n'est plus garante du sacré, et l'auteur ne jugule plus systématiquement les dévoiements potentiels du sens religieux : c'est au lecteur d'identifier la charge sacrée, présente ou non, au sein du discours.

Si Jacques n'est qu'indirectement exposé à la possession, une pièce de Troterel intitulée *La Vie et la conversion de Guillaume duc d'Aquitaine*[61] met en scène un saint sous l'emprise du démon Asmodée. Or l'identification de la parole du possédé se présente en termes différents dans la littérature dramatique et narrative. Le « je » du possédé, au théâtre, est sémantiquement saturé : se côtoient en lui trois instances de parole. Derrière le « je » du démon se dissimule le jeu de l'acteur, dont la présence, comme dans le cas du discours sacré, dénonce l'imposture verbale : le « je » n'est ni celui du saint, ni celui du démon, mais celui du comédien qui incarne en le contrefaisant l'épisode de possession. La pièce de Troterel illustre pleinement cette situation de saturation verbale et tente d'y remédier par plusieurs stratégies : la possession est en quelque sorte dédoublée, le démon apparaissant à la fois comme personnage à part entière et comme voix du duc possédé, du moins le spectateur est invité à interpréter comme telle la situation d'énonciation du héros la plupart du temps.

[61] TROTEREL, Pierre, *La Vie et la conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, escrite en vers et disposées en actes pour représenter sur le théâtre*, Rouen, David du Petit Val, 1632.

La première scène est un monologue d'Asmodée, démon de la concupiscence, qui figure également en tête de la liste des Acteurs. Asmodée est décidé à tenter Guillaume :

> *Je vais dedans son cœur allumer une flamme*
> *Qui luy fera ravir de son frere la femme :*
> *Forfait qui le rendra de chacun detesté,*
> *Plus qu'aucun mal qu'il ait encores attenté,*
> *Et qui luy causera sans doute une querelle*
> *Entre son frere & luy, qui leur sera mortelle*[62]

Mais la réussite de l'entreprise tentatrice du diable est tributaire de la volonté de Guillaume : « Car pourveu qu'il le vueille, il en a le pouvoir, / Il ne faut qu'à cela seulement le mouvoir »[63]. Au monologue d'Asmodée répond, dans la scène 2 de l'acte I, le monologue de Guillaume, qui sent poindre les premiers aiguillons d'une passion illicite à laquelle il tente de résister. Or Guillaume se réclame d'un patronage biblique, sans le nommer – David envoyant le mari de Bethsabée à la guerre – qui relève d'un épisode de l'Ancien Testament considéré par les prédicateurs et les moralistes comme un exemple à ne pas imiter ; son invocation coïncide avec l'abdication de la raison de Guillaume :

> *D'autres plus saints que moy (que je ne veux nommer)*
> *Ont senty d'un tel feu leur courage allumer,*
> *Et poussez d'un excez mille & mille fois pire,*
> *Ont fait un pauvre espoux cruellement occire,*
> *Faute, que je ne veux tant seulement songer.*
> *Or sans plus long discours advisons d'alleger,*
> *La forte passion qui mon ame transporte*[64].

Parole clivée entre un sujet qui s'évanouit de son propre discours et une instance diabolique qui prend possession d'un corps ; prière impuissante, invocation d'un modèle biblique pour justifier le péché ; préméditation de crime (« Après avoir usé de priere & de plainte, Il nous faudra passer jusques à la contrainte ») : la parole du saint possédé prend ainsi l'exact contrepied des

[62] *Ibid.*, I, 1, p. 19.
[63] *Ibid.*, I, 1, p. 18-19.
[64] *Ibid.*, I, 2, p. 21.

vertus traditionnellement prônées par l'hagiographie, et à l'instar de l'ermite Jacques, la possession dévoile la faillibilité du langage.

Si l'intervention initiale d'Asmodée, démon de la concupiscence, explique les agissements du duc, la présence démoniaque s'étiole au fil de la pièce (il n'apparaît que dans quatre scènes sur dix-huit), et l'accent est mis sur la représentation de la psychomachie du duc. La fin de l'acte III marque la conversion de Guillaume : une ellipse est mise à profit pour confronter de manière presque simultanée le comportement peccable et la sainte conversion du duc. L'explication n'intervient que dans un second temps, à travers le récit analeptique effectué par le duc même. Sa conversion revêt la forme d'un exorcisme sans pourtant que la fuite des démons ne soit invoquée. Or même après sa conversion et sa pénitence exemplaires, Guillaume succombe une nouvelle fois au péché sous l'espèce de l'orgueil, en troquant le cilice contre une armure de chevalier. Néanmoins, quand le démon revient le tenter une dernière fois sous l'apparence de son père, Guillaume décèle le subterfuge et surmonte le piège.

A l'instar de Jacques, Guillaume d'Aquitaine représente un cas-limite de sainteté, marquée par une multitude de péchés. L'intérêt de ces deux itinéraires se situe dans les hésitations et les louvoiements entre le bien et le mal de personnages appelés à incarner l'*imitatio Christi*. Alors que la plupart des saints, une fois convertis, deviennent insensibles aux attraits du monde, Jacques et Guillaume au contraire demeurent fascinés par sa matérialité et la satisfaction de leurs propres désirs. Présent à l'orée des deux parcours, le diable ne revêt en définitive qu'une fonction minime : s'il est l'auteur de la tentation, il se retire ensuite pour contempler, tel un spectateur, une tragédie dont il ignore l'issue.

Au-delà des années 1630, il n'est plus guère possible d'invoquer le diable pour justifier la peinture débridée d'un débordement des passions criminelles. Les progrès du rationalisme mettent un frein aux croyances démoniaques, privant par là le fidèle d'une explication extrinsèque à ses agissements

peccables. Tant que la caution diabolique était crédible, l'auteur était libre de représenter les interrogations, les tourments, voire les crimes d'un individu appelé à se repentir et à mener une vie sainte. Le diable permettait d'explorer les arcanes d'une psyché. Dès lors que ce principe explicatif apparaît comme obsolète, l'individu se retrouve seul face à ses responsabilités.

iv. Emois du saint : les récits à la première personne.

Emergeante au XIIIe siècle, la représentation littéraire du sentiment de la subjectivité[65] est loin d'être complètement acquise et maîtrisée au XVIIe siècle. Epousant les enjeux de la littérature moderne, les auteurs de notre corpus tentent d'articuler tant bien que mal l'exemplarité du saint avec l'expression d'une subjectivité qui cherche à s'affirmer. Dans cette perspective, la possession n'est pas le seul moyen pour « rendre visible l'espace d'une intériorité » : le récit à la première personne s'offre également comme une possibilité narrative intéressante, d'autant que cette option se situe au croisement exact de deux traditions de représentation, profane et religieuse : d'une part les récits enchâssés des grands romans qui donnent la parole à un personnage pour raconter ses aventures passées, d'autre part le contexte de la confession qui incite le pécheur à rendre compte de ses agissements coupables avant d'effectuer une pénitence[66]. Dans les textes de

---

[65] ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

[66] La confession constitue l'une des trois parties de la pénitence, considérée par l'Eglise catholique comme un sacrement, c'est-à-dire comme un acte rituel particulier, dans lequel se manifeste – réellement – la présence de Dieu. C'est donc un acte de la plus haute importance. On distingue trois phases dans la pénitence : la contrition (le repentir de ses péchés), la confession (le fait d'avouer ses péchés) et la satisfaction (les actes par lesquels le pécheur obtient la réconciliation avec Dieu, des actes en principe de mortifications de la chair et de prières). Durant les premiers siècles de l'ère chrétienne, la pénitence est un acte public et ne peut s'accomplir qu'une seule fois durant toute la vie. Le pécheur confesse publiquement ses péchés et participe à des rituels destinés à obtenir la réconciliation avec Dieu. Comme le fidèle ne pouvait faire pénitence qu'une fois en son existence et que la pénitence publique était un acte pour le moins spectaculaire, les gens avaient tendance à en repousser l'exécution pour la toute fin de leur vie. La pénitence publique fut alors remplacée, au IVe siècle par une pénitence annuelle, avant Pâques. De publique, la confession devient privée (confession auriculaire) et secrète. Cette mutation dans la pratique de la pénitence va de pair avec un renforcement du rôle

notre corpus, on trouve ainsi plusieurs récits effectués à la première personne, soit par des êtres appelés à mourir en odeur de sainteté – les récit d'Agathon et de Phylargirippe, dans *Agathonphile* – ou par un individu qui a intimement connu une sainte – l'histoire d'Hardouin et de Maxelende, dans *La Courtisane solitaire* – au point d'en être devenu le meurtrier et partant, l'artisan de sa sainteté. En raison de la structure narrative récit-cadre/récit enchâssé, on ne peut étendre à ces récits les analyses de René Démoris concernant les affinités entre le roman à la première personne et la libre-pensée au début du XVIIe siècle[67]. Les récits en question font en effet l'objet de commentaires de la part des personnages du récit-cadre qui balisent dans une certaine mesure leur portée. Néanmoins, dans la mesure où cette réception est polyphonique, elle mime dans l'ordre du récit les réactions potentielles du lecteur, et dans la mesure où le narrateur en « je » ne prétend pas à une vision omnisciente, l'interprétation du lecteur est susceptible de prendre place aux côtés de celles des autres personnages. Bien que ces récits soient articulés, ils partagent néanmoins avec les romans à la première personne une certaine ouverture : « au lecteur d'achever un sens que le discours du narrateur laisse ouvert. […] le lecteur y garde le droit de substituer son sens à celui que propose le narrateur »[68]. Cette dimension est d'autant plus prégnante dans *La Courtisane solitaire* que le roman est inachevé.

Mais le récit d'Hardouin entretient également des liens étroits avec la confession (par l'aveu d'un péché mortel, l'assassinat, et des circonstances qui ont conduit à ce crime), mais également avec les confessions, au sens du genre littéraire illustré par saint Augustin et plus tard Thérèse d'Avila (le récit d'Hardouin se fait également récit de vie). Si Jacques Le Brun, qui a étudié la filiation entre le cas de conscience et le roman moderne, souligne en ce sens le rôle de la confession « dans la constitution de l'individualité de l'homme

---

du prêtre en tant que médiateur entre Dieu et les hommes, et après le XIIe siècle, la pratique de la pénitence n'est plus seulement annuelle, mais peut être effectuée en tout temps.

[67] DÉMORIS, René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002.

[68] *Ibid.*, p. 55-56.

moderne, en organisant en une 'biographie' le flux des événements, et en mettant au jour les intentions les plus cachées »[69], il nuance cette affirmation en rappelant l'importance de la casuistique dans le contexte confessionnel : dans les recueils et les dictionnaires de cas, la subjectivité du pécheur est estompée ; le casuiste soumet la confession à une grille de lecture morale et subordonne sa finalité à la création d'une réserve d'exemples. Empêché par la casuistique, le déploiement d'une subjectivité pourtant favorisée par la confession trouve naturellement dans le roman un espace d'expression privilégié :

> Ce sera ailleurs que se diront ces doutes et que s'exprimera l'inquiétude moderne, et d'abord dans le roman […] et de ce point de vue, dès le XVIIe siècle, *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette en 1678 ou les *Lettres de la religieuse portugaise* en 1669, attribuées aujourd'hui à Guilleragues, peuvent être considérées comme des cas de conscience adressés au public des lecteurs, public qui s'est substitué aux docteurs dans la fonction de dire la légalité d'une action[70].

Or avec *La Courtisane solitaire*, le roman absorbe bien avant la fin du XVIIe siècle l'expression d'une subjectivité inquiète en empruntant un cadre narratif à la confession : chose étonnante au premier abord, cette récupération de la représentation d'un moi coupable par le romanesque se déroule à la faveur d'un discours hagiographique pourtant réputé hermétique aux subtilités de la psyché.

De fait, si les sources de l'Histoire d'Hardouin et de Maxelende (Surius, Jean Molan) présentent des personnages archétypiques (la vierge et martyre et le persécuteur), le romancier forge des silhouettes nuancées, déploie les possibles du récit et explore les silences de la légende. Il porte en effet une attention aiguë au for intérieur, aux motivations des personnages. Il tente d'*expliquer* et d'*illustrer* la légende, de la rendre plus *vraisemblable*. Voici par

---

[69] LE BRUN, Jacques, « Un genre littéraire, le cas ? Du *casus conscientiae* à la *Krankengeschichte* freudienne », dans *La jouissance et le trouble*, *op. cit.*, p. 67-89.
[70] *Ibid.*, p. 76.

exemple en quels termes Hardouin rapporte l'instant où il perdit la raison et commis l'irréparable :

> Ce fust alors que transporté de rage, je ne sçavois de quel costé me tourner : car il me sembloit, que c'estoit un affront, lequel ne regardoit que moy, : car le pere de Maxelende, m'avoit promis le jour auparavant, que sa fille feroit tout ce que je voudrois, tellement que vaincu de honte, & transporté de rage, je changeay mon amour en une hayne mortelle, & dis : Quoy ? Maxelende triomphera elle tousjours d'Hardouin ? Logera elle tousjours ses delices dans ma confusion ? se jouera-elle tousjours de l'amour que ma fidelité luy a si cherement conservé ? se rira-elle plus long temps de mes maux.
> Non, non, cest assez faire joug à sa cruauté, le Ciel a permis qu'elle me fist cest affront, afin qu'en ceste faute, elle trouvast le salaire deu à tant d'ingratitudes, que ses fieres beautez ont pratiqué en mon endroit, à l'instant tout bouffy de colere, ayant descouvert Maxelende, qui sembloit remercier les cieux de l'avoir preservée, je me jettay sur icelle, & luy portay trois ou quatre coups de poignard, dans l'albastre de son pudique sein, & la laissay comme morte sur la place[71].

Le récit effectué à la première personne par le meurtrier de la sainte permet non seulement d'accroître la dimension pathétique du récit : par la mise au jour des motivations du meurtrier, il place le lecteur en position de juge. Position délicate : s'agit-il de condamner un meurtre passionnel ou de se réjouir d'un geste qui permit à l'âme d'une pieuse jeune femme de « s'envol[er] dans la Jérusalem céleste pour y recevoir la couronne due à son martyre »[72] ? Le récit d'Hardouin pose un problème juridique : son récit semble s'adresser à la fois à la justice des hommes – selon laquelle il aurait dû subir une condamnation proportionnée à sa faute, et dans sa forme, le récit d'Hardouin se rattache sans conteste au genre des histoires tragiques – et à la justice de Dieu, relayée en l'occurrence par la *vox populi* : « Tout le peuple chantoit mille Cantiques de louange à l'honneur de cette glorieuse Sainte, et chacun se battoit pour voir en moy la vérité de ce miracle »[73]. Aussi le récit

[71] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 71-72.
[72] *Ibid.*, p. 78.
[73] *Ibid.*, p. 85.

d'Hardouin porte-t-il la trace d'un temps de latence juridique, où la justice des hommes n'a pas encore pris le pas sur la justice de Dieu.

Le récit d'Hardouin partage en outre avec la narration romanesque d'autres tensions, en termes de focalisation. Si Hardouin rapporte sa vie à la première personne et se présente donc comme narrateur intradiégétique, sa perspective est néanmoins hésitante entre la focalisation externe, que l'on attendrait d'un narrateur qui est également un protagoniste du récit, et la focalisation omnisciente (il rapporte des conversations auxquelles il n'a pas eu part), qui se fait au détriment de la vraisemblance. La présence, dans le roman de Lourdelot, de cette caractéristique commune à l'ensemble de la narration romanesque du premier XVIIe siècle, suggère à quel point l'imitation d'un modèle narratif profane et la recherche des effets propres au roman l'emportent sur le désir de restitution authentique d'une vie de saint, tel qu'il se développe dans l'hagiographie savante à la même époque. Lorsqu'il s'agit par exemple d'évoquer la conversation entre le père de Maxelende et sa fille destinée à convaincre celle-ci d'épouser Hardouin, celui-ci rapporte l'argumentation de Maxelende à la première personne, comme s'il y avait lui-même assisté, avant d'ajouter : *« De telles et semblables paroles* la divine Maxelende combattait les désirs de son père »[74]. L'expression « de telles et semblables paroles » est emblématique de l'ambivalence du projet du romancier qui aspire à rendre les paroles véritables de la sainte (« de telles paroles ») tout en laissant libre cours à son imagination pour les amplifier (« de semblables paroles ») de façon à accroître à la fois la vraisemblance *et* la charge pathétique du récit. Les procédures de véridiction du verbe se heurtent ainsi à la volonté de fictionnalisation de la matière hagiographique, qui marque par rapport à l'orthodoxie du sujet un constant écart.

*

[74] *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons.

La bouche du saint – réputée bouche d'or – a pu apparaître en ce début de XVIIe siècle comme un ultime refuge de la parole sacrée. Quoi de plus légitime que d'offrir au public des héros dont la parole entretient un lien privilégié et immédiat avec le divin ? Sur scène, articulée à une présence qui à elle seule marque le sacré, la parole du saint, par la représentation de son pouvoir de conversion, devait tout au moins renvoyer le spectateur à lui-même, lui instiller un surcroît de sentiments de piété, si ce n'est le convertir tout à fait à une vie chrétienne. Dans le roman et la poésie, la représentation de l'efficace de la parole du saint poursuivait des buts similaires. Mais, nous l'avons vu, la valeur testimoniale des œuvres de notre corpus est toute relative, malgré les professions de foi des auteurs. A l'instar de Lourdelot, qui admet avoir « couvert de paroles amoureuses et courtisanes »[75] la rhétorique des saints, les auteurs des textes de notre corpus ne se cachent pas, ils avouent ouvertement amplifier, modifier les discours du saint, pour les faire goûter davantage à un public sensible aux récits d'aventures héroïques et sentimentales. Par ailleurs, l'articulation de la parole sacrée à des intrigues profanes dévoile le caractère structural de l'hagiographie : autrement dit, l'efficacité supposée de la parole du saint est réduite au même rang que les autres éléments constitutifs de l'intrigue. Ensemble, la parole du saint, de même que les motifs spatio-temporel et affectifs œuvrent pour la réussite de la fiction. Cette brèche ouverte à la fictionnalisation des paroles du saint, si elle a pu faire illusion et revêtir une efficacité immédiate, dévoile cependant la dangereuse plasticité du langage. Sous couvert de caution hagiographique, des auteurs comme Lourdelot et Troterel ont tenté de surcroît d'explorer les parts les plus obscures et inavouables du saint, et partant, de tout homme pour en arriver à la conclusion que « les paroles sont inutiles »[76]... Alors que ces textes se présentent comme des entreprises de résistance à la dissolution de l'être, en opposant la constance du saint à la corruption du monde, la réussite *littéraire*

[75] LOURDELOT, « Au Lecteur », *op. cit.*, n. p.
[76] *Ibid.*, p. 175.

de leur entreprise aimante les différentes composantes de la sainteté : de même que les attributs de la sainteté s'effacent sur les gravures d'illustration de ces œuvres pour faire apparaître une silhouette plus humaine, ce n'est plus seulement le Logos divin qui anime la parole du saint, mais également les mouvements de son cœur.

Chapitre 8.
AU CŒUR DE LA FICTION : AMOUR SACRE, AMOUR PROFANE

Une représentation littéraire de la vie d'un saint ne peut faire l'économie des émotions et des sentiments qui entrent en conflit avec les aspirations spirituelles de cette figure sacrée : le public visé par ces auteurs était amateur d'intrigues amoureuses et, par conséquent, son attention ne pouvait être gagnée que moyennant certains compromis, voire compromissions, entre la représentation de l'amour sacré et celle de l'amour profane. Qu'il conduise au crime ou qu'il se cantonne dans les limites bienséantes d'un mariage ou du contexte familial, l'amour est avant tout représenté de manière à entériner la supériorité de l'amour divin sur l'amour humain. Ornementale dans certains cas, la représentation de l'amour peut cependant aussi modifier la légende hagiographique en profondeur. Les potentialités littéraires de la peinture de l'amour, de surcroît lorsqu'il touche un personnage à qui il est par définition défendu, débordent la vocation édifiante des textes de notre corpus, et la représentation de l'amour éprouve la constance du saint, contribuant à doter la figure religieuse de la complexité d'un personnage littéraire moderne.

S'agissant des textes de notre corpus, la critique a trop souvent évalué l'insertion d'une intrigue amoureuse à la lumière de la littérature profane : Agathon n'a pas à l'endroit de Tryphine les mêmes audaces que Céladon pour Astrée, et même l'amour de Polyeucte pour Pauline, pourtant unanimement salué à l'époque comme une réussite, peut sembler froid en comparaison de la passion qui unit Rodrigue et Chimène. Il est certain que les auteurs de notre corpus n'atteignent pas la profondeur de l'analyse des sentiments qui sera celle de Mme de Lafayette ou de Guilleragues. On ne doit néanmoins pas sous-estimer l'importance de la peinture de l'amour lorsque l'amant est également un personnage appelé à mourir en odeur de sainteté. Non pas que le saint éprouve uniquement la tentation charnelle – c'est le lot des serviteurs de Dieu depuis l'aube de l'ère chrétienne –, mais qu'il soit confronté avec un sentiment qui,

véritablement, le bouleverse d'un point de vue ontologique, une émotion qui le fasse douter, hésiter, ne serait-ce que l'espace d'un instant, entre la promesse d'un amour supérieur et transcendant, et une jouissance passionnelle, imminente et immanente.

Un exemple en particulier permet d'illustrer les implications anthropologiques d'un tel changement, minime en apparence, mais favorisé par le contexte littéraire dans lequel s'inscrivent les œuvres de notre corpus. Saint Josaphat – version christianisée de la figure de Bouddha[1] – est investi dans la tradition de la constance irréprochable du saint et, avant même sa conversion, il possède tous les attributs du *puer senex*[2]. Une fois initié à la foi chrétienne par Barlaam, Josaphat remporte maintes victoires sur les zélateurs païens, au premier rang desquels figure son père, inquiet du sort du royaume des Indes. Aussi Josaphat est-il soumis en dernier recours à la tentation des femmes. Si dans le *Mystère du roi Advenir*, Josaphat reste impassible devant la séduction charnelle des femmes, une œuvre telle que *Le Miracle de Barlaam et Josaphat* octroie une place de choix à la peinture de la tentation de Josaphat et au bouleversement qui ébranle le jeune homme :

> *Ha ! mére Dieu, tresdoulce dame,*
> *Envoyez moy vostre confort.*
> *Assailliz sui malement fort*

[1] Michel van Esbroek résume ainsi l'histoire de la découverte des parentés entre la vie de Bouddah et la légende de Barlaam et Josaphat : « En 1612, l'historien portugais Diogo do Couto constatait déjà la parenté de l'histoire de Bouddha et de celle de Joasaph, mais il croyait que l'emprunt jouait en sens inverse, et que l'Inde avait adapté l'histoire de Joasaph. En 1859, suite à la publication de diverses traditions bouddhiques, M. Laboulaye et Liebrecht démontraient la dépendance de Joasaph par rapport au bouddhisme. En 1931, à la lecture de l'introduction faite à une traduction latine, le P. Peeters démontra que le Barlaam grec a été traduit du géorgien en grec par Euthyme avant 1049, et que toutes les versions occidentales dépendaient de lui. Illia Abouladze publia en 1957 de manière définitive les deux versions géorgiennes », dans *Sagesse de l'Orient ancien et chrétien : la voie de vie et la conduite spirituelle chez les peuples et dans les littératures de l'orient chrétien*, René Lebrun (dir.), Paris, Editions Beauchesne, 1993, p. 223-224.

[2] Je remercie vivement Marion Vuagnoux-Uhlig qui a attiré mon attention sur les enjeux des différentes versions françaises médiévales de la légende de Josaphat, en particulier *Le Miracle de Barlaam et Josaphat et Le Mystère du roi Advenir*. Voir également son article « A quel saint se vouer ? Réécritures de la merveille et du miracle dans le *Mystère du Roy Advenir* », *Recherches médiévales*, M. Aurell, C. Galderisi et alii (dir.), Paris, Classiques Garnier, à paraître.

Et temptez si diversement,
Ne scé que faire nullement[3].

Dès lors qu'il sent sa foi vaciller, Josaphat s'en remet complètement à la Sainte Vierge, et son désarroi s'exprime sur le mode de la confession et de la demande d'intercession. Mais à aucun moment, le trouble charnel de Josaphat ne remet en question sa foi ni son existence, et s'il verbalise son inquiétude, c'est dans l'espérance que le Ciel viendra à son secours. Aussi, ce bouleversement n'est-il pas du même ordre que celui auquel un dramaturge du XVIIe siècle soumettra le jeune prince. Jean Magnon dépeint en effet un Josaphat *amoureux*. Certes, d'un point de vue littéraire, un prince amoureux est chose courante ; d'un point de vue hagiographique en revanche, il s'agit d'une invention riche de conséquences. Dans la pièce de Magnon, Josaphat est épris d'Amalazie avant sa conversion, mais celle-ci ne met pas fin à ses sentiments, au point que le saint cherche les moyens de concilier, de son vivant, amour sacré et amour profane. Plusieurs monologues dans la pièce témoignent du déchirement de Josaphat entre le Ciel et la Terre :

Mon Dieu, divin rival voy-là [Amalazie] *sans jalousie :*
Ne me possède pas avec tant de rigueur,
Et souffre qu'elle prenne une place à mon cœur,
Mon amour pour tous deux sera toujours extreme,
Tous deux vous m'êtes tout je t'adore & je l'ayme[4]*,*

Dans le *Josaphat* de Magnon, le saint soumet à Dieu une requête opposée à celle que le même saint présente à la Vierge dans le *Miracle de Barlaam et Josaphat* : tandis que ce dernier, devant la menace charnelle (une femme lui demande de passer la nuit en sa compagnie), aspire de toutes ses

[3] *Miracle de Barlaam et Josaphat*, dans *Les Miracles de Nostre Dame par personnages*, G. Paris et U. Robert, Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, 1878, v. 1504-1508, p. 292-293.
[4] Jean Magnon, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, IV, 2, p. 66. Pour reprendre les termes du philosophe Jean Wahl, on peut dire qu'à ce moment, Josaphat est aux prises avec un mouvement simultané de « transascendance » (aspiration spirituelle, en l'occurrence commune à tous les saints) et de « transdescendance » (élan de retour sur soi et sur la nature, refus de l'élévation qui ne tombe pas sous le coup d'une condamnation morale) où ce second mouvement l'emporte l'espace d'un instant sur le premier. Voir à ce propos Jean Wahl, *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel, La Baconnière, 1944.

forces à un détachement terrestre qui lui permette d'accéder corps et âme à l'amour divin, le Josaphat du XVIIe siècle implore le Seigneur de lui permettre de partager son cœur. A aucun moment, ce Josaphat n'envisage de sacrifier son amour terrestre à la faveur de sa foi chrétienne. Le dramaturge n'a cependant pas osé aller plus loin dans la confrontation du saint et de l'amour profane : les sentiments d'Amalazie ne sont pas réciproques, elle est amoureuse d'Arache. Aussi la fin du monologue rejoint-elle la position traditionnelle du saint à l'égard de la tentation – « Mon cœur destache-toy de cette indigne flamme / Amour, prophane amour sors enfin de mon ame » – mais pour des motifs qui ne sont pas ceux de la tradition : Josaphat ne renonce pas à Amalazie, à l'instar du sacrifice de Polyeucte, pour répondre à l'appel de Dieu, mais parce que sa passion se heurte à un non-lieu. La fonction principale des sentiments de Josaphat dans la pièce est par conséquent de rendre sur scène le héros plus humain, à la fois plus proche des spectateurs et plus conforme aux autres héros des tragi-comédies de l'époque. Au XVIIe siècle encore, cela ne va pas de soi : un autre Josaphat exactement contemporain témoigne d'une constance irréprochable lorsqu'il est soumis à la tentation[5]. La véritable hésitation d'un saint, entre amour sacré et amour profane, n'occupe en effet souvent qu'une infime partie dans l'économie d'un texte. Mais les auteurs de notre corpus aménagent malgré tout un espace nouveau, aussi discret soit-il, où la représentation des affects du saint engage profondément son rapport au monde, et où ce monde, bien qu'inférieur, contingent et sensible, acquiert une pleine validité. L'insertion d'une intrigue amoureuse au cœur d'un sujet hagiographique n'est donc pas une modification de surface qui ne satisfait qu'en apparence un horizon d'attente spécifique : à travers la confrontation de l'amour sacré et de l'amour profane, la rencontre de l'hagiographie et de la littérature offre au XVIIe siècle une occasion privilégiée à celle-ci d'éprouver son rapport à l'immanence et à la transcendance.

[5] [D.L.T.], *Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Tolose, Imprimeur à l'Enseigne S. Thomas d'Aquin, devant le College des PP. de la Compagnie de JESUS, 1646. Lors de la scène de séduction, ce Josaphat refuse de lever les yeux sur la femme tentatrice.

i. Le « martyre d'amour » : du saint à l'assassin

Amour sacré et amour profane ne s'opposent cependant nullement de manière aussi catégorique que le laissent entendre certains auteurs, d'autant que dans une perspective littéraire, amour et hagiographie partagent un espace sémantique commun riche de virtualités poétiques, celui du martyre. La littérature pratiquait en effet, depuis des siècles déjà, le mélange des passions charnelles et des aspirations spirituelles en filant la métaphore du « martyre d'amour ».

Au Moyen Age, endurer les plus atroces tourments pour témoigner de la profondeur et de la sincérité de sa passion amoureuse reproduisait dans l'ordre terrestre les souffrances supportées par les martyrs chrétiens au nom d'une vérité transcendante. Le terme « martyr », introduit dans la langue française vernaculaire au XIe siècle dans le sens religieux de « celui qui a souffert la torture pour attester la vérité de la religion chrétienne »[6], est également employé dans une acception laïque pour désigner quelqu'un qui supporte de grandes souffrances. En ce sens, la notion du martyre s'impose dans la littérature courtoise, fascinée par la dimension sacrificielle de l'amour[7]. Si la séparation des amants engendre une souffrance qui évoque celle du martyre, l'espérance de la réunion avec l'être aimé permet de supporter les plus horribles douleurs, comme le suggèrent ces vers extraits du grand roman allégorique médiéval, *Le Roman de la Rose* :

> *Quant li amans plaint et soupire*
> *Et est en duel et en martire,*
> *Dous Pensers vient a chief de piece,*
> *Qui l'ire et le courrous depiece,*
> *Et a l'amant en son venir*
> *Fet de la joie sovenir*
> *Quë Esperance lui promet*[8]

---

[6] REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 2151.
[7] Voir à ce propos l'ouvrage de Simon GAUNT, *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to love*, Oxford, Oxford Press University, 2006.
[8] LORRIS, Guillaume de, *Le Roman de la Rose*, J. Dufournet (éd.), Paris, GF Flammarion, 1999, v. 2647-2653, p. 180.

Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de la notion du « martyre d'amour » : on se contentera de constater que cette métaphore est également répandue au XVIIe siècle. Corbin, auteur d'un roman précisément intitulé *Martyre d'Amour*[9], file ainsi la métaphore des flammes de l'amour jusqu'à leur expression concrète lors du dénouement, qui coïncide avec une forme de martyre laïc. Le roman relate les aventures d'un jeune couple, Marphise et Cariphile, au bonheur desquels s'oppose le père de la jeune fille. Les jeunes gens prennent la fuite, mais sont bientôt rejoints par le père, qui fait condamner Cariphile au bûcher. Devant ce spectacle insoutenable, Marphise s'élance dans les flammes,

> comme dans un bain délicieux et jetant les bras au col de son amant elle s'écrie, Ô Cari, la flamme lui empêcha d'achever le mot, et lui clouant la bouche lui ouvre le passage à son âme qui s'en vole avec celle de son amant parmi les flammes qui geignent devers le ciel[10].

Le thème du martyre permet le déploiement de la métaphore amoureuse jusque dans ses ultimes conséquences : tandis que les corps des amants, enfin réunis, se désagrègent dans les flammes, l'union de leurs âmes est scellée pour l'éternité.

Mais bien souvent, la métaphore du martyre d'amour est sémantiquement affaiblie, vidée d'un substrat religieux qui pouvait à l'origine lui conférer un surcroît de charge pathétique. Que l'on songe au refrain chanté par l'Egyptienne, dans *La Pastorale comique* de Molière – « D'un pauvre cœur, / Soulagez le martyre, / D'un pauvre cœur, / Soulagez la douleur… » –, et l'on prend la mesure de l' « érosion sémantique »[11] subie par la métaphore du « martyre d'amour » au XVIIe siècle. Dans les pièces de Molière, la notion de martyre stigmatise en effet la dimension potentiellement caricaturale et hyperbolique de la souffrance amoureuse ; la référence religieuse n'affleure que pour discréditer davantage des personnages d'amoureux ridicules. Dans les

---

[9] CORBIN, Jacques, *Le Martyre d'amour*, Lyon, S. Rigaud, 1603.
[10] *Ibid.*, p. 117.
[11] Voir *supra*, chapitre 6, note 37.

occurrences qui ne relèvent pas de la comédie, chez Urfé ou chez Racine, la dimension religieuse du martyre est également évacuée à la faveur d'une hyperbolisation de la passion amoureuse.

Comme l'indique Frank Greiner dans un articule intitulé « Martyrs d'amour du roman baroque : images et enjeux »[12], cette métaphore est particulièrement prisée au début du XVIIe siècle : elle permettrait notamment d'interroger le bien-fondé des mesures de répression dont ces passions font l'objet. Cela apparaît ainsi distinctement dans un bref roman intitulé *Les Martyrs de la fidélité*, de Jean d'Intras, paru en 1604. Les héros aux noms suggestifs, Sylvie et Silice, commettent un matricide pour contourner l'interdit parental qui faisait obstacle à leur amour. Le schéma martyrologique structure le roman et culmine dans la représentation du couple criminel sur le bûcher : les instruments de leur châtiment s'opposent alors aux délices que les deux amants attendaient de leurs amours :

> Les Executeurs justiciaires […] les lient, ils les attachent, non avec les liens & les attaches desquelles ils pensaient lier et attacher eternellement leurs cœurs, mais avec les fers & les chaînes qui les devaient separer à perpetuité de leurs amoureux charmes. Un licol leur est mis au col pour tout carcan de rubis & de perles, des maniotes aux bras pour bracelets de pierreries, tissus de leurs cheveux ; on les despoüille jusques à la ceinture, et pour tout habit, on ne leur donne que celui que la Nature leur avoit octroyé lors de leur naissance.
> En cest equippage ils sont menés par toutes les ruës de la ville avant d'estre conduits à la place du supplice, les trompettes sonnent devant eux le chant piteux de leur deffaite, & aux carrefours, des feux sont dressez pour embrasser les fers dont ils doivent estre tenaillez. Jusques là leur courage observa les regles de leur premiere resolution, mais comme ces ministres de la cruauté vinrent à graver sur leur chair avec des tenailles de fer & de feu les premieres images de leur severité, la douleur faisant des efforts és parties plus capables de sentiment, leur fit perdre patience, et renonçans à la loy qu'ils avoient faite de soustenir genereusement les assauts de la douleur, ils s'escrioient en disant.
> Est-ce de la sorte que ceux qui vivent sous l'empire d'Amour reçoivent le salaire de leur fidelité ? Est-ce ainsi qu'on gratifie ceux

[12] GREINER, Frank, « Martyrs d'amour du roman baroque : images et enjeux », dans *Cité des hommes, cité de Dieu*, Genève, Droz, 2003, p. 557-566.

> de qui l'amitié mutuelle n'a jamais souspiré qu'un mesme desir ? O Dieu quelle ingratitude ! Se peut-il faire que les douces privautez que nous attendions de nos reciproques affections, se transforment aujourd'huy en telle amertume, & que les croix de ces cloux qui blessent si furieusement nostre repos, tiennent ainsi le lieu des plaisirs que nous nous estions imaginez ? […] Est-ce icy le lict sur lequel nous devions estre assemblez par un legitime mariage ? les draps qui devoient receler les larcins de nos nopces ? & les rideaux à l'ombre desquels nous devions accomplir les sainctes propheties de nostre Amour ?[13]

Si le roman s'achève comme il se doit par le repentir des amants, affleure toutefois dans la représentation de leur châtiment une parodie du martyre religieux : le récit adopte en effet les formes du martyre religieux mais il en nie les fondements, la constance des martyres, et la cause religieuse de leur sacrifice. Mais en dehors de quelques exemples frappants, à l'instar du roman de Jean d'Intras, la faveur que connaît la métaphore du martyre d'amour, à l'époque baroque, a pour corollaire une érosion certaine de sa puissance suggestive. Evoqué au détour d'une plainte, le martyre d'amour n'invoque pas systématiquement la dimension « pitoyable » du spectacle martyrologique : tout juste le terme de martyre est-il utilisé comme synonyme de souffrance.

L'exploitation de l'image du martyre d'amour, dans les textes de notre corpus, n'en prend une signification que plus intense puisqu'elle remotive une métaphore fortement affaiblie. Parler de « martyre d'amour » en évoquant la douleur d'un saint personnage provoquée par l'attachement à un être humain et non pas à Dieu, n'est en effet pas anodin. Avec ses huit cents pages, le roman de Camus, *Agathonphile*, constitue en ce sens un déploiement littéraire extrême de la métaphore du martyre d'amour, exploitant parallèlement sa dimension religieuse et profane. Le livre XII, qui relate les martyres effectifs des héros, ainsi que celui de soixante-neuf chrétiens, clôt un roman tout entier consacré aux péripéties amoureuses de deux amants en fuite et d'un amant devenu prêtre suite au tragique décès de sa fiancée : « Leur vie fut un perpetuel Martyre

[13] INTRAS, Jean d', *Le Martyre de la fidélité,* Paris, Robert. Fouet, 1604, p. 75-81.

d'Amour, leur mort une ardente Amour du Martyre »[14]. Comme l'indique également la partie finale du sous-titre – *la sainte Amour du martyre triomphe du martyre de la mauvaise amour* –, l'auteur prend soin de distinguer les souffrances terrestres des tourments endurés au nom de la foi par un chiasme qui réserve aux premières l'expression « martyre d'amour » et aux seconds celle « d'amour du martyre », éminemment supérieur. Les souffrances physiques du martyr de Dieu, purifient en quelque sorte les maux causés par un attachement excessif à une créature : le martyre trouve sa véritable cause dans la défense de la foi et non pas dans les affections terrestres.

La valeur du martyre revêt ainsi une dimension singulière pour les amants chrétiens qui périssent ensemble sur le bûcher ou par un autre moyen : le martyre est bien sûr l'expression ultime de leur dévotion, mais il scelle également l'union de leur âme à tout jamais. Il consacre l'amour profane et l'amour sacré tout à la fois. En ce sens, la tension martyre d'amour/martyre de Dieu n'est pas réservée au genre romanesque : le théâtre en tire également parti, comme cela apparaît de manière très condensée dans le martyre de Genest et de Pamphilie, dans la tragédie de Desfontaines, *L'Illustre comédien*[15]. Lorsque la métaphore du mariage se greffe sur l'acte du martyre, les différentes armes des bourreaux prennent valeur d'accessoires nuptiaux, et l'expiration commune au terme des supplices s'entend comme la fusion légitime des corps et des esprits. Actualisé en ces termes, le martyre d'amour offre une réponse singulière à la maxime paulinienne, selon laquelle « il vaut mieux se marier que de brûler » (Cor 7, 9) : qu'ils périssent parmi les flammes du bûcher ou sous les coups de fers chauffés à vif, les martyrs peuvent en effet se marier, et *brûler* tout à la fois, le feu des supplices sublimant les flammes de la passion amoureuse. Cette double dimension du martyre – témoignage de foi et union amoureuse – est particulièrement explicite dans le martyre de saint Genest aux côtés de son amante Pamphilie :

---

[14] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile*, Paris, Chapelet, 1621, p. 836.
[15] DESFONTAINES, *L'Illustre comédien*, dans *Tragédies hagiographiques*, C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, STFM, 2004.

Et puisqu'un saint Hymen nous doit joindre là-haut,
Que notre sang versé sur ce cher échafaud
En signe les accords, et soit le premier gage
Que nous aurons donné de notre mariage,
Ces fers nous tiendront lieu de joyaux précieux,
Ce funèbre appareil de lit délicieux,
Les bourreaux d'Officiers, et toute l'assistance
De pompe, d'ornement, et de magnificence[16].

L'union de Pamphilie et de Genest, désormais spirituelle, est bénie par Dieu : les comparaisons antithétiques transmuent l'atrocité des tortures en glorieuse cérémonie nuptiale.

On peut s'étonner de trouver cette métaphore dans des textes à prétention édifiante : n'est-ce pas conférer aux chagrins amoureux la dignité d'une souffrance endurée au nom de Dieu ? On pourrait en effet imaginer que le rapprochement entre martyre religieux et martyre profane pose problème sous la plume d'auteurs qui se réclament d'une conception orthodoxe de l'hagiographie. Et pourtant, le potentiel pathétique de ce rapprochement déborde les entreprises littéraires, à telle enseigne qu'il a également été exploité par des prédicateurs, tels que Senault. Le panégyrique de saint Alexis[17] est ainsi fondé sur l'évocation du saint comme martyr, alors que saint Alexis est un confesseur, mort sans avoir enduré de souffrance physique ni de persécution au nom de sa foi. Senault défend l'idée selon laquelle Alexis a souffert les douleurs les plus intenses qu'un homme puisse imaginer, celles qui sont causées par la séparation entre des êtres chers, autrement dit les souffrances de l'amour humain. Quitter volontairement sa femme, son père et sa mère pour imiter le Christ constitue aux yeux du prédicateur un « martyre d'amour » supérieur à toute forme de martyre :

> Imaginez-vous donc, Messieurs, combien de morts endura ce martyr d'amour, combien de fois le nom de père, de mère et d'épouse lui percèrent l'âme, et combien de fois il mourut sans pouvoir mourir, il

[16] *Ibid.*, v. 1456-1463, p. 535.
[17] SENAULT, Jean François, Panégyrique de S. Alexis, dans *Panégyriques des saints*, A Paris, Chez Pierre Le Petit, 1657, t. I, p. 56-82.

> ressuscita pour mourir souvent, et il se vit condamné à une mort aussi longue que son exil et que sa vie[18].

Désigner les relations entre un fils et ses parents, un mari et sa femme, sous l'enseigne du martyre d'amour, exacerbe les sentiments familiaux et leur confère une dimension particulièrement pathétique, proche de celle que la littérature profane réserve à la passion qui unit deux amants dont l'amour est contrecarré. Il est vrai que la séparation entre Alexis et les êtres qui lui sont chers permet de rapprocher symboliquement sa souffrance de celle d'un amant séparé de sa maîtresse. Mais au-delà de cette similitude, les sentiments évoqués dans le panégyrique de Senault sont tous marqués du sceau de la licéité, contrairement à la passion amoureuse.

L'utilisation du martyre d'amour, récurrente au long du panégyrique, est donc susceptible de faire illusion, suscitant auprès des auditeurs mondains des effets similaires à ceux de la lecture d'un roman héroïque par exemple. En outre, l'utilisation de la métaphore galante du martyre d'amour par Senault, dans le cas particulier de saint Alexis, témoigne d'une vision anthropologique moderne, qui tient pleinement compte de l'importance des émotions dans l'existence d'un individu : en présentant Alexis souffrant de passions susceptibles d'être éprouvées par tous les auditeurs, l'orateur met le saint à hauteur d'homme. Aussi l'homme d'église récupère-t-il une métaphore d'origine religieuse, mais dont la littérature profane s'est emparée depuis des siècles, dans le but de toucher un public mondain. Il s'agit donc d'un exemple singulier où une notion religieuse – le martyre – est exploitée sous une forme enrichie par la littérature profane – le martyre d'amour – dans le domaine du sacré. Par cette opération de récupération religieuse du *pathos* lié à la métaphore littéraire du martyre d'amour, Senault feint de complaire à l'horizon d'attente mondain, alors qu'en réalité il domestique la charge pathétique de la métaphore à des fins d'édification : le saint est en droit de souffrir le martyre d'amour, à condition que cet amour ne rappelle en rien les quêtes passionnées et

[18] *Ibid.*, p. 71.

les séparations insoutenables des amours contrariés de la littérature profane, mais qu'il soit au contraire associée à la légitimité familiale.

Le cas le plus intéressant de représentation du martyre d'amour se trouve toutefois dans le roman de Lourdelot, *La Courtisane solitaire*[19]. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le modèle pénitentiel qui sous-tend la représentation de la sainteté dans ce roman, offre à Hardouin un cadre discursif – la confession – qui légitime le récit à la première personne. Mais le modèle pénitentiel est d'autant plus intéressant qu'il se présente dans le roman comme un dépassement du modèle martyrologique, dénonçant la violence qui consiste à sacrifier sa propre existence, fût-ce au nom de l'ultime Vérité. Dans les deux histoires d'Hardouin et de Jacques qui finissent par assassiner la femme convoitée, l'amant malheureux passe du martyre d'amour au statut du persécuteur d'une véritable martyre. La perspective narrative adoptée pour représenter le martyre est celle du meurtrier, soit qu'Hardouin, l'amant de Maxelende, devienne l'assassin d'une sainte et confesse ses péchés à la première personne, soit que le narrateur adopte une focalisation interne sur le personnage de Jacques, un saint anachorète qui viole, puis assassine une jeune fille : dans les deux cas, les victimes accèdent au rang de martyres (certes, la victime de Jacques est anonyme et inconnue des martyrologes, mais le texte la présente explicitement comme une martyre ; en revanche, Maxelende est une sainte officielle, dont le culte est attesté près de Cambrai). Aussi la représentation du martyre diverge-t-elle d'une perspective apologétique traditionnelle : elle se concentre moins sur la transmission d'une vérité religieuse dont témoignerait le sacrifice, que sur le questionnement de la violence qui saisit progressivement le bourreau jusqu'à l'instant irréversible où il commet l'acte à la fois criminel et salutaire, qui élève l'*autre* à la dignité du martyr.

A l'instar des œuvres de Camus ou de Desfontaines, la tension entre martyre d'amour et martyre religieux est donc également féconde et génératrice

[19] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.

de récit dans le roman de Lourdelot ; or contrairement à ce qui se passe chez ces deux auteurs, il n'y a pas, chez Lourdelot, continuité entre martyre laïc et martyre religieux, mais rupture. Dans les histoires d'Hardouin et de Maxelende, et de Jacques l'Ermite, les rôles sont partagés : celui qui souffre par amour n'est pas celui qui subit le martyre, mais celui au contraire qui inflige la mort à la femme aimée, laquelle se trouve aussitôt auréolée de la gloire du véritable martyre. Le schéma d'agression en effet s'inverse : de victime, le martyre d'amour devient bourreau, et l'objet qui provoquait sa souffrance, la femme aimée, se transforme en véritable victime. Or le meurtre d'une vierge chrétienne qui refuse de céder à l'amour terrestre pose, comme ce sera le cas dans la *Théodore* de Corneille, le problème de la cause du martyre, et le lecteur est en droit de se demander si Maxelende et la jeune fille anonyme, victime de l'ermite Jacques, toutes deux présentées dans le texte comme d'illustres martyres, ont véritablement le droit de prétendre à cette distinction. Cette discussion n'intéresse cependant pas notre romancier : l'intérêt du récit réside davantage dans la représentation du processus par lequel le martyr d'amour se transforme en agresseur vis-à-vis de l'objet de son désir, puis en meurtrier. Loin en effet de sublimer ses passions en amour divin au point de subir, à l'instar d'Agathon et de Tryphine, le martyre religieux, le martyr d'amour chez Lourdelot est un prédateur qui convertit la violence symbolique de sa passion en violence réelle, tournée contre la femme aimée.

Les histoires d'Hardouin et de Jacques suivent des schémas narratifs similaires, mais la seconde histoire exacerbe en les concentrant les enjeux de la première. Celle-ci raconte en effet le long martyre d'amour d'Hardouin qui tente par diverses voies et en tout bien tout honneur d'obtenir la main de Maxelende. Après avoir épuisé son répertoire de chants et de déclarations enflammées, après avoir failli succomber au martyre d'amour en se donnant la mort, il parvient à obtenir le consentement des parents de Maxelende et se retrouve, au jour tant espéré du mariage, au pied de l'autel avec la femme aimée. Or la jeune fille, qu'un saint ermite avait fortifiée dans sa volonté de se

consacrer tout entière à Dieu, apostrophe le prêtre et parvient à le convaincre de ne pas autoriser cette union. Les deux parties s'en retournent chez elles, mais Hardouin, au comble de la fureur se rend chez Maxelende qu'il assassine à coups de couteau. Frappé de cécité en guise de châtiment, il fuit un temps la justice des hommes, mais retourne finalement sur le tombeau de Maxelende, où Dieu opère de grands miracles : Hardouin se repent, retrouve la vue et décide de consacrer sa vie à expier son péché retiré dans une grotte. L'histoire de Jacques l'Ermite, qui est également un récit enchâssé dans la trame principale de *La Courtisane solitaire*, peut être appréhendée comme une hyperbole de l'histoire d'Hardouin, mais racontée de manière beaucoup plus concentrée. Alors qu'Hardouin est décrit comme un martyre d'amour, Jacques serait plutôt un martyre de concupiscence. Il résiste une première fois à la tentation en l'espèce d'une fausse religieuse qui essaie de le séduire. Pour « obvier, nous dit le texte, aux surprises que la concupiscence lui pouvoit faire »[20], l'ermite passe sa main gauche au-dessus du feu tandis que de la main droite il oint d'huile bénite la poitrine de la tentatrice. Mais Jacques atteint là les limites de sa constance : à la prochaine occasion, les flammes du désir seront plus fortes que les brûlures du feu réel. Appelé à exorciser une jeune fille, il s'éprend d'elle après l'avoir guérie ; il tente de la séduire, mais en vain et il finira par obtenir par la force ce qu'il ne pouvait obtenir par la douceur. Prenant conscience de la gravité de son crime, il supprime la jeune fille, dont aussitôt l'âme se trouve « coronnée de la gloire du Martyre »[21]. Quant aux victimes, alors que Maxelende doit se contenter « de trois ou quatre coups de poignards, dans l'albastre de son pudique sein »[22], préservant pleinement son honneur et sa pudicité, la victime anonyme de Jacques au contraire subit une double agression infamante : le rapt de son honneur (qui représente une première forme de mort sociale) précède le meurtre définitif de la jeune fille par strangulation. Enfin, dans la logique de la justice d'Ancien Régime, les pénitences sont proportionnées aux crimes : à

[20] *Ibid.*, p. 169.
[21] *Ibid.*, p. 180.
[22] *Ibid.*, p. 72.

l'aveuglement amoureux d'Hardouin succède une cécité effective ; quant à Jacques qui a anéanti, comme dit le texte « la vie du corps » de sa victime, sa pénitence se situera dans un rapport analogique avec son crime puisque Jacques termine ses jours au fond d'un charnier, parmi des cadavres en décomposition. L'ermite s'inflige ainsi un châtiment expiatoire proportionné à ses crimes et le texte se délecte de la confusion des « cadavres puants » et de la « misérable carcasse » du saint homme.

S'il n'y a pas, dans les exemples d'Hardouin et de Jacques, continuité entre le martyre d'amour et le martyre religieux, le roman de Lourdelot n'en inscrit pas moins le devenir de ces figures criminelles dans une téléologie morale : le chemin du perfectionnement y sera néanmoins plus long et plus sinueux puisqu'il emprunte, non pas la forme radicale du martyre, mais les voies tourmentées de la pénitence. Aussi Hardouin demeure-t-il le restant de ses jours retiré du monde pour expier le meurtre de Maxelende, tandis que l'on apprend à l'issue du récit de la vie de saint Jacques que « jamais corps mortel ne supportast tant de travaux que sa constance en tollera »[23] et « travaux » s'entend ici dans le sens étymologique fort de tortures. C'est en ce sens que l'on peut suggérer que le roman de Lourdelot présente le modèle pénitentiel comme un dépassement du modèle martyrologique : alors que le martyr réactualise le sacrifice christique mais de manière *ponctuelle*, les pénitents, tel Hardouin ou Jacques, consacrent leur vie à méditer devant le crucifix en s'infligeant privations et mortifications, et partant, ils réitèrent *à chaque instant* par les pouvoirs de l'imagination et les rigueurs corporelles qu'ils s'infligent la Passion du Fils de Dieu.

Aussi la représentation du martyre dans le roman de Lourdelot est-elle d'autant plus riche que le martyre, malgré les desseins d'édification de l'auteur, ne va pas de soi. La violence dans laquelle se drape le martyre le situe en effet aux confins du représentable. La voix du narrateur qui célèbre le sacrifice martyrologique se heurte et s'entrelace aux sanglots du pénitent qui regrette son

[23] *Ibid.*, p. 186.

crime. Les différents procédés narratifs et poétiques évoqués exaltent l'héroïsme du martyre mais révoquent en doute le bien-fondé du sacrifice. *La Courtisane solitaire* recèle ainsi des procédés de détournement de sens qui soulignent le caractère aporétique d'un acte – meurtre passionnel et fabrique de l'exemplarité par le martyre – à la fois honni et célébré.

ii. L'amour, un « embellissement » littéraire controversé

La voie est donc sinueuse pour satisfaire « tout ensemble les Dévots et les gens du monde »[24]. Représenter l'amour de Dieu ne suffit pas, encore faut-il accorder une place de choix à l'amour profane ou, pour reprendre les termes avec lesquels Corneille se félicitait du succès de *Polyeucte*, mêler « les tendresses de l'amour humain […] avec la fermeté du divin »[25]. Mais le mélange ne va pas de soi. Le dramaturge manque-t-il à ce programme, et la pièce est un échec, à l'instar de *Théodore* dont Corneille accusera *a posteriori* l'héroïne éponyme de « n'a[voir] aucune passion qui l'agite »[26]. Est-ce à dire que l'attitude du saint vis-à-vis de la passion amoureuse détermine en quelque sorte sa qualité littéraire au XVIIe siècle ? Tout porte en effet à croire que la sincérité avec laquelle une figure hagiographique, par essence orientée vers la célébration de l'amour de Dieu et la contemption des affects terrestres, envisage également les sentiments humains, est perçue par le public mondain comme une caractéristique positive qui rend le personnage plus vraisemblable et partant, favorise l'identification du lecteur et l'avènement de l'illusion littéraire. Cette problématique traverse l'ensemble des œuvres de notre corpus qui représentent autant de tentatives de faire évoluer le schéma des légendes primitives. En ce sens, la peinture de l'amour humain et de son rapport à l'amour divin participe dans une large mesure à donner du saint une vision statique ou au contraire

---

[24] CORNEILLE, « Examen » de *Polyeucte*, dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 980.
[25] *Ibid.*
[26] CORNEILLE, « Examen » de *Théodore*, dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1984, p. 271.

dynamique, à réitérer les traits d'une figure archaïque ou à lui conférer la dimension d'un personnage littéraire digne d'intérêt.

Ainsi, dans *Polyeucte*, Corneille ne se contente pas de choisir un saint marié pour séduire un public supposé amateur d'intrigue amoureuse. Bien que l'amour conjugal constitue un élément inhérent à la légende de Polyeucte, le lien entre le martyr arménien et son épouse est perçu par l'auteur comme trop ténu pour susciter l'engouement du public : la bonté de Polyeucte, en effet « va jusqu'à la Sainteté, et n'a aucun mélange de foiblesse »[27]. Pour compenser la rigidité du personnage, Corneille développe les sentiments d'un rival fictif envers l'épouse du héros : l'amour de Sévère, ancien amant de Pauline apparaissant couvert de lauriers, redouble symboliquement la passion amoureuse de Polyeucte au moment où celui-ci se détourne de l'amour terrestre pour se consacrer à Dieu.

La majeure partie des auteurs de notre corpus s'accordent en effet sur la nécessité d'imbriquer à la donnée hagiographique une intrigue amoureuse. S'il prend ses précautions en anticipant l'étonnement du lecteur devant le mélange des affections terrestres et célestes, l'abbé Cheffault, auteur du *Martyre de saint Gervais*, souligne la nécessité d'embellir le sujet religieux par le développement du thème amoureux :

> Peut-estre s'estonnera-t'on de ce que dans un sujet aussi pieux que la mort de deux freres Martyrs, j'ay mélé de l'amour prophane ; mais l'on cessera d'estre surpris, si le judicieux Lecteur considere que la fin principale de l'Historien ou du Poëte, doit estre de méler l'utile au delectable ; & que l'objet de la Poësie Chrestienne est une belle morale jointe au divertissement. L'amour & l'ambition d'Astase au sujet de Fritigile, qu'il espere d'espouser apres avoir usurpé ses Estat, & la haine jointe à la jalousie de la sœur du Tyran qui veut conspirer contre sa Rivale ne sont que *des embellissements de l'art necessaires dans ces sortes d'ouvrages*[28].

---

[27] CORNEILLE, « Examen » de *Polyeucte*, *op. cit.*, t. I, p. 978.
[28] CHEFFAULT, « Préface » dans *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, G. Meturas, 1670. Nous soulignons.

On notera la légèreté avec laquelle Cheffault assimile le travail de l'historien à celui du poète en vue de conférer à son texte une double légitimité. Encore moins scrupuleux, l'éditeur de la pièce anonyme *Josaphat* énonce en ces termes la recette de toute pièce réussie, hagiographique ou non : « méler un peu de guerre & un peu d'amour avec beaucoup d'artifice & beaucoup de constance »[29].

A la fin du XVIIe siècle, l'auteur anonyme du *Martyre de Théodore et Dydime*[30] adopte encore une position ambivalente, révélatrice à l'égard du paradoxe qui imprègne l'écriture d'un texte hagiographique destiné à un public mondain, paradoxe consistant à dépeindre de manière attrayante pour les dévaluer ensuite les blandices de l'amour humain. Dans un texte préfaciel[31], il souligne d'abord la double difficulté du traitement littéraire d'un sujet hagiographique. D'une part, l'histoire de Théodore n'est en soi pas susceptible de combler l'horizon d'attente du lectorat qu'il cherche à atteindre, « cette rélation ne fournissoit pas assez de matiére pour y travailler avec succés », et d'autre part la spécificité du sujet chrétien ne souffre pas de licence poétique telle que l'invention d'une intrigue amoureuse, « la nature du sujet ne paraissoit pas susceptible des divers embellissements que donnent les Romanciers à leurs Histoires, où ils représentent sur la scéne de jeunes galans avec des Dames bien faites ». L'anonyme d'Utrecht développe ensuite la singularité des héros, Théodore et Dydime, par rapport aux héros littéraires traditionnels. Le rapport à l'amour constitue la divergence principale :

> D'ailleurs cette entreprise étoit beaucoup plus difficile qu'elle n'eût été, s'il n'eût été question que de raconter des intrigues d'amour, en se donnant la liberté d'imaginer des aventures surprenantes, pour embellir la partie historique de la narration, & de faire parler l'amant d'un air si passionné qu'il eût été possible, & de représenter sa Maîtresse recevant les marques de sa passion, avec toute la tendresse que les lois les plus indulgentes de la bienséance le pourroient

[29] D.L.T., « Au Lecteur », dans *Josaphat*, Imprimeur à l'Enseigne S. Thomas d'Aquin, devant le College des PP. de la Compagnie de JESUS.
[30] ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690.
[31] Voir Annexe, *infra* p. 524-531.

> permettre. Au lieu que le personnage que je devois faire parler, est un amant Chrêtien, un amant pieux, qui doit par conséquent contenir les élans de sa flamme dans les plus étroites bornes de la Religion : & que la fille qui paroit ici comme l'héroïne de l'histoire, étant aussi modeste que belle, & joignant une dévotion singuliére à mille autres belles qualitez, doit cependant faire paroître une haute estime pour un amant d'un si rare mérite, & une gratitude toute extraordinaire pour le plus généreux bienfaiteur qui fût jamais, sans rien perdre de sa vertu scrupuleuse, & méme sans faire brêche à la pudeur la plus délicate.

Après avoir distingué les vertus de l'amour chrétien des sentiments d'une inclination galante, l'auteur peut admettre les concessions faites aux attentes d'un public juvénile, amateur de galanterie :

> j'ai craint que les jeunes personnes de qualité que j'ai eu principalement en vüe dans cet ouvrage, ne s'intéresseroient pas assez à une vertu malheureuse, si je ne faisois entrer dans cette Histoire des *digressions* qui eussent du rapport à la beauté & à l'amour, pour leur faire trouver du plaisir dans la lecture d'une Histoire tragique[32].

En soulignant les multiples écueils littéraires qui menacent l'écrivain, l'auteur du *Martyre de Théodore et Dydime* fait avant tout valoir les enjeux qui imprègnent sa propre entreprise littéraire. Les précautions théologiques qu'il prend le rendent crédible aux yeux des dévots, tandis que la connaissance de l'horizon d'attente mondain dont il fait montre est susceptible de lui attirer la sympathie d'un public moins exigeant en matière de religion. A l'instar de ce texte préfaciel, les auteurs des textes de notre corpus prennent de multiples précautions théoriques pour attester qu'ils ne confondent nullement l'amour profane et l'amour sacré. Mais la distinction est moins manifeste qu'il n'y paraît : l'intrigue amoureuse constitue moins un « embellissement », une « digression » ajoutée pour contenter le lecteur délicat, qu'une composante majeure de l'histoire, qui fonde la dimension humaine du saint et partant, garantit la vraisemblance du personnage.

Tous les auteurs n'acceptent cependant pas les compromis avec la même évidence ; Perrault par exemple déplore la nature des ouvrages littéraires

[32] *Ibid.*, n.p. Nous soulignons.

contemporains qui obligent la muse chrétienne à se plier aux caprices de « la raillerie ou [de] l'amour » :

> Il est vray que les sujets de pieté n'ont pas le mesme attrait pour la plûpart du monde que les sujets prophanes, soit que la raillerie ou l'amour en soient l'objet, car toute la Poësie ne traite presque plus aujourd'hui que de ces deux matieres[33].

Au-delà de l'allusion à Racine et à Boileau, Perrault réaffirme à l'orée des Lumières la difficulté de concilier le sujet hagiographique et l'amour. Les solutions qu'il apporte au problème dans *Saint Paulin, évêque de Nole* sont tout à fait originales. Premièrement, il reporte sur la figure de l'enfant toute la charge pathétique distribuée traditionnellement entre les amants : l'enfant captif de la veuve provoque le désarroi de la mère et inspire la pitié et la compassion de Paulin ; le saint évêque lui-même a perdu un fils en bas âge, perte dont le récit, au chant V, est indéniablement chargé d'émotions ; enfin les multiples figures d'enfants secondaires (tels les enfants qui participent au cortège final) suscitent la joie de leurs mères. En second lieu, Perrault n'ignore pas une donnée constitutive de la biographie de l'illustre évêque, bien qu'elle pût heurter le lecteur du XVIIe siècle : saint Paulin était en effet marié. S'il conserve cet aspect, par souci de vérité historique, ce n'est pas pour exalter les liens d'affection qui unissent les époux, mais au contraire pour les neutraliser : Paulin et son épouse illustrent à la perfection l'épanouissement au sein du mariage d'un amour légitime et chaste et, en tous les cas, entièrement subordonné à l'amour de Dieu.

iii. Atténuer la passion ? L'amour dans le cercle familial.

S'agissant de représenter l'amour, les auteurs des œuvres de notre corpus privilégient donc la représentation d'un amour légitime, tels que l'amour conjugal ou l'affection qui unit par exemple un frère et une sœur.

---

[33] PERRAULT, Charles, *Saint Paulin. Evêque de Nole. Poème*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1686.

Sous l'Ancien Régime, l'union conjugale offre à la passion l'unique exutoire légitime. Durant des siècles, l'Eglise adhère à la conception paulinienne selon laquelle le mariage est préférable à l'inassouvissement des désirs charnels (ou à leur réalisation dans le péché), mais cet état ne cesse pas d'être considéré comme dangereux pour l'âme chrétienne. Si dans le sillage salésien, le sacrement du mariage est revalorisé par l'Eglise au XVIIe siècle, l'excès de la passion y est toujours fortement réprouvé. Il est en effet primordial que l'union matrimoniale reste « dans les limites des bienséances sexuelles conjugales »,

> étant donnée qu'il existait – aux yeux des institutions tant religieuses que médicales – une distinction impérative entre la concrétisation légitime des appétits humains naturels et les excès libidineux de la luxure, [d'autant] que les unions torrides étaient jugées peu fécondes[34].

De nombreux discours normatifs régissent la sexualité et la procréation, ainsi que les périodes durant lesquelles l'acte sexuel était autorisé ou interdit, comme par exemple pendant les fêtes liturgiques ou les périodes d'intense activité agricole. Il existe en outre un « principe de 'chasteté matrimoniale', qui impliquait le contrôle strict de la passion sexuelle »[35]. La fusion charnelle épanouie et le plaisir physique sont donc interdits aux amants, quand bien même l'union est consommée de manière parfaitement légitime.

A l'exception des genres comiques qui caricaturent à souhait l'institution matrimoniale, le rendement littéraire du mariage est relativement faible, au point qu'au terme du récit il fonctionne souvent comme un indice sémiotique signalant la clôture de l'œuvre. L'union conjugale est principalement thématisée avec son corollaire, l'adultère, qui entérine le caractère inconciliable de la passion et du mariage. Dans le premier XVIIe siècle, les auteurs de littérature dévote, tel l'évêque de Belley, avaient pourtant

---

[34] VIGARELLO, G. (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 185.
[35] *Ibid.*, p.187.

essayé d'aborder la question avec sérieux. La représentation du mariage tient dans ce contexte à la promotion du principe de « chasteté matrimoniale », forme légale et institutionnalisée de la négation de la passion amoureuse, au bénéfice d'une entente cordiale et d'un respect mutuel entre les époux. Alors que la littérature profane se tait aussitôt le mariage prononcé, au seuil de la nuit de noce, la littérature hagiographique destinée à un public mondain pourrait être qualifiée de littérature matrimoniale. Afin de combler l'attente d'un lectorat avide de sentiments galants, nombre d'auteurs sélectionnent des saints mariés, cherchant en quelque sorte à donner le change : en peignant un amour légitime, ils visent à étouffer l'attrait de la transgression qui caractérise les histoires d'amour traditionnelles. Aussi les héros de poèmes héroïques – lorsqu'ils ne sont pas fondateurs d'ordre – sont-ils souvent des saints mariés, tels saint Louis, Charlemagne ou saint Paulin de Nole. Le mariage est alors évoqué sans faire l'objet d'une amplification poétique. Dans *La Sainte Couronne reconquise* de Le Moyne, amour conjugal et amour maternel sont ainsi placés sur un pied d'égalité. Par ailleurs, pour combler les attentes du lectorat mondain, l'auteur transpose les tensions amoureuses sur l'entourage du saint. En ce sens, les amours de Meledor par exemple remplissent à l'égard du sujet hagiographique le rôle d'embellissement, d'ornement : ils sont sans conséquence sur le message édifiant délivré par la figure exemplaire de saint Louis, tandis que la narration conserve une grande charge pathétique. En revanche, le héros perd en intensité ce que ce choix dissociatif lui fait gagner en autorité spirituelle.

D'autres auteurs s'attachent à transposer dans l'espace conjugal des tensions qui imprègnent traditionnellement la conquête amoureuse et les passions contrariées. On ne s'étonnera donc pas de voir dans les textes de notre corpus une proportion de héros mariés extrêmement élevée[36] qui, comme

[36] La proportion de saints mariés dans ce corpus est d'autant plus notable que le saint laïc, marié de surcroît, est très faiblement représenté parmi les saints, sous l'Ancien Régime. Dans l'*Histoire des saints et de la sainteté chrétienne. Les Saintetés chrétiennes. 1546-1714*, 1997, p. 32, Jean Delumeau souligne que, « le mariage a […] toujours été mal représenté au *hit-parade* de la sainteté, surtout dans la période antérieure au XIXe siècle ». Pour les 17e-18e siècles, il

l'illustrent par exemple les élaborations littéraires des histoires de saint Eustache et de saint Alexis par Desfontaines[37], celle de sainte Geneviève de Brabant par Ceriziers[38], connaissent une longue et douloureuse séparation de leur vivant, à l'instar de nombreux couples de la littérature profane. Un pirate enlève l'épouse d'Eustache, une injonction divine exhorte Alexis à quitter le domicile conjugal, Geneviève, menacée par l'ire et la jalousie injustifiée de son mari est contrainte de vivre en exil. Au terme de multiples aventures, les couples sont réunis, les quiproquos résolus, et les retrouvailles figurent une sorte de second mariage, comme l'exprime parfaitement le dénouement de l'histoire d'Hirlande : « Les Tournois, les Joutes, les Courses de bague, les Danses, les Balets, & tous les autres exercices de galanterie pouvaient persuader que c'estoit le premier jour des nopces d'Artus & de Hirlande, si l'on n'eust veu le petit Bertrand qui en estait le chaste fruit »[39]. Le schéma utilisé par plusieurs textes de notre corpus – la séparation d'un couple marié – imite en définitive l'itinéraire, récurrent dans la littérature romanesque, de deux amants dont les amours sont contrecarrés et qui doivent traverser plusieurs épreuves avant d'être finalement réunis et de pouvoir se marier. Les tensions narratives qui imprègnent traditionnellement le roman et la poésie héroïque ou pastorale sont ainsi transposées dans un contexte où l'amour est d'emblée légitimé par le mariage. Mais au-delà de l'intérêt littéraire de la séparation physique des époux, qui préside à l'acheminement de l'action et à l'avènement d'une forme singulière de l'*anagnorisis* aristotélicienne[40], avec les effets de surprise et de

---

avance les chiffres suivants : seul 11% de laïcs ont été canonisés. Durant la période entre 1587 et 1967, seuls 15 laïcs canonisés sur 238 sont mariés.

[37] DESFONTAINES, *op. cit.*

[38] CERIZIERS, René, *Les trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, A Paris, Chez Loyson, 1642-53 [1640].

[39] CERIZIERS, René de, *Les Trois Estats de l'Innocence*, tome III, *L'Innocence couronnée*, A Lyon, Chez Antoine Beaujollin, 1670 [1640], p. 141.

[40] Dans le chapitre 11 de *La Poétique*, Aristote définit l'*anagnorisis* comme le passage de l'ignorance à la connaissance qui produit de l'amitié ou de la haine. La situation décrite par Aristote trouve de multiples échos dans l'hagiographie, notamment auprès des figures telles qu'Alexis et Eustache, mais également Polyeucte ou le Genest de Desfontaines : certes, les époux se connaissent avant d'être séparés pour une durée plus ou moins longue, mais au

révélation qui l'accompagnent, on peut s'interroger sur les motivations éthiques de la dissolution momentanée du couple. A la suite de l'angoisse générée par les rapports charnels au sein même de l'union conjugale, la séparation des époux peut alors s'entendre comme la sanction d'une attirance physique trop forte et menaçante pour le principe de chasteté matrimoniale. D'un ton neutre, le narrateur de *L'Innocence couronnée* prend ainsi acte de la douleur suscitée par la séparation physique des époux : « Quand les cœurs sont mariez aussi bien que les corps, il n'est point de mort dont les conclusions soient plus impitoyables, que celles d'un fascheux despart »[41]. A l'instar de la représentation des débordements libidineux hors de tout contexte matrimonial et des crimes qu'ils peuvent engendrer, le motif de la séparation des couples mariés a vocation d'avertissement : une passion amoureuse trop violente, alors même qu'elle s'exprime au sein de l'union conjugale, est également susceptible d'être sanctionnée, car elle détourne le fidèle de l'amour de Dieu.

L'adaptation théâtrale de l'histoire de saint Alexis[42], par Desfontaines, offre à cet égard un exemple probant. L'excès de l'amour entre les époux est en effet à l'origine de la séparation du couple ; un décret divin enjoint le jeune époux à abandonner son foyer, avant même que la nuit de noce ne soit consommée. La version de Desfontaines amplifie le rôle de l'épouse du saint, qui, au-delà de son image de « femme forte » en vogue à l'époque, permet au dramaturge d'élaborer une véritable réflexion sur les rapports conjugaux. La tension dramatique est en outre accentuée par la présence-absence d'Alexis tout au long de la pièce, qui se concentre sur le retour du saint dans la maison paternelle où personne ne le reconnaît. L'investissement sentimental excessif

---

moment de leurs retrouvailles après la conversion de l'un des deux, leur identité a profondément changé. La bien-aimée doit donc *reconnaître* son amant dans sa nouvelle identité chrétienne. Ces scènes de retrouvailles particulières exploitent ainsi successivement les deux sentiments évoqués par Aristote, la haine sous forme de rejet, d'incrédulité, de déception de la femme, puis l'amitié, par la reconnaissance de l'amour de Dieu. La littérarité des textes de notre corpus se manifeste dans ces cas par l'accentuation de la dimension pathétique de ces retrouvailles.

[41] CERIZIERS, *L'Innocence couronnée*, *op. cit.*, p. 10.

[42] DESFONTAINES, *L'Illustre Olympie*, dans *Tragédies hagiographiques*, *op. cit.*

dont l'amant fait l'objet dénonce en particulier l'aveuglement de l'épouse et l'inconsistance de son amour : la scène de reconnaissance avortée, durant laquelle Olympie se trouve enfin face à Alexis, sans le reconnaître, illustre en effet littéralement l'adage selon lequel l'amour rend aveugle. La jeune femme s'adresse ainsi sans s'en douter à son propre époux en évoquant le souvenir d'Alexis tel qu'il a survécu dans son imagination :

> *Sa seule beauté le fait assez connaître :*
> *As-tu vu quelque objet dont l'esprit et le corps*
> *Aient du Ciel & d'amour épuisé les trésors,*
> *Un chef d'œuvre, un prodige, une rare merveille,*
> *C'était mon Alexis*[43].

L'attachement d'Olympie à l'image d'Alexis l'empêche d'entrevoir, sous les traits de l'homme vieilli et hirsute, l'époux qu'elle prétend aimer au-delà de tout. Si l'attitude d'Olympie s'inscrit dans la logique de l'illusion et de la vanité, dénonçant la dimension fallacieuse de la matière et la caducité de l'amour charnel, la réaction d'Alexis constitue, par son renoncement même, un hymne à l'amour humain. Or l'expression de ses motivations explicites ne s'élève pas au-dessus des poncifs galants lorsqu'il tente de légitimer sa fuite : « De peur que moins Epoux que votre adorateur, / L'ouvrage ne lui fasse oublier son auteur »[44]. Si l'amour qu'il porte à son épouse explique sa fuite passée, les retrouvailles s'avèrent fatales pour Alexis. Dans un dernier monologue, il témoigne de l'ébranlement physique occasionné par la présence de son épouse :

> *Seigneur, après ce trait qui me perce le cœur*
> *Je sens bien que mon corps succombe à sa langueur.*
> *Que l'excès de mon mal a ma force affaibli,*
> *Et que de sa prison mon âme se délie*[45].

Au terme de nombreuses années d'errance et de pieuse retraite, le futur saint n'a pas encore triomphé de la chair, d'autant qu'un amour légitime sous-

[43] *Ibid.*, v. 1294-1298, p. 361.
[44] *Ibid.*, v. 1279-1280, p. 360.
[45] *Ibid*., v.1307-1310, p. 363.

tend ses désirs. L' « Espoux », potentiel « adorateur », n'aurait pu, semble-t-il, se satisfaire d'une « chasteté matrimoniale » en harmonie avec les devoirs du chrétien. La mort même d'Alexis ne met pas un terme à la tension dramatique engendrée par la séparation des amants. Au lendemain de son trépas, le corps du saint revient en force sur le devant de la scène, dans sa double dimension, humaine et sacrée. Comme l'indique l' « Argument » de l'acte V, il assume dès lors pleinement sa vocation religieuse, objet de culte et d'intercession : « Euphémien fait mettre le corps sur un lit de parade ; & va rendre compte à l'Empereur de ce qu'il a veu ; l'Empereur avec toute sa cour entre dans la salle, couvre le corps du saint de son Manteau Royal, & met son sceptre et sa Couronne à ses pieds, le priant d'estre le protecteur de ses Etats »[46]. Mais le corps d'Alexis demeure, aux yeux de son épouse, avant tout un objet de convoitise. Celle-ci « s'arrach[e] les cheveux, & se penchant pour l'embrasser expire sur le corps de son Espoux ». La didascalie de la scène III de l'acte V précise en outre qu'Olympie, qui avait mesinterprété la vision, croyant retrouver son époux vivant, se trouve alors « revestu[e] de ses habits nuptiaux »[47]. Ravivant le *topos* baroque du lit-tombeau, le « lit de parade » sur lequel est étendu, en monstration, le « saint corps » d'Alexis, se confond dès lors avec le « lit nuptial » qu'Olympie avait découvert désespérément vide lors de la nuit de noce.

L'élaboration de l'histoire d'Alexis par Desfontaines entre ainsi en résonance avec la politique matrimoniale de l'époque édictée par l'Eglise, en offrant l'illustration des excès auxquels la passion peut conduire à l'intérieur d'un couple marié. On comprend toutefois qu'une pareille mise en scène n'ait pas été du goût des plus conservateurs. Le corps séduisant d'Olympie s'offre sans cesse aux yeux et aux souvenirs d'Alexis, qui meurt au lendemain de la première confrontation avec son épouse, de crainte peut-être de ne pas en supporter davantage. Si l'histoire d'Alexis se présente comme un exemple de

[46] *Ibid.*, p. 365.
[47] *Ibid.*, p. 371.

renoncement héroïque à une tentation charnelle susceptible d'échapper au contrôle de la foi et de la raison, c'est au prix de l'exaltation des corps par des mises en scène plurielles : le corps de l'amante paraît en déshabillé, puis en habits nuptiaux ; après avoir brillé à la cour, celui de l'époux est soumis aux contraintes des voyages et des privations, avant d'être exhibé sur un lit de parade revêtu des attributs royaux ; enfin la mort d'Olympie sur le corps de son défunt mari constitue – à la vue des spectateurs internes et externes – la réalisation fantasmée d'une nuit de noces sans cesse différée.

Le personnage du saint marié constitue en définitive un choix ambivalent : si son union présente toutes les garanties de la chasteté, le personnage risque d'apparaître trop rigide et archaïque aux yeux du lecteur contemporain ; à l'inverse, si le mariage concentre des tensions similaires à celles des amours contrariés dans la littérature profane, il devient un thème susceptible de mettre en lumière des passions réprimées par le saint personnage, mais présentes, malgré tout et périlleuses vis-à-vis de sa réputation de sainteté. Le mariage constitue ainsi une pierre d'achoppement qui fait vaciller le saint entre le Ciel et le Monde.

Or le mariage n'est pas la seule manière d'évoquer l'amour entre deux êtres, tout en essayant de lui conférer une dimension moins passionnelle : la sublimation de l'amour charnel sous les apparences d'une fausse relation fraternelle revêt une vocation similaire. Georges Molinié analyse ce motif topique du roman grec à la lumière de la figure de l'euphémisme : la fausse relation fraternelle a pour fonction de « travestir […] la réalité de[s] sentiments sous *l'apparence* d'une *expression moins choquante,* vu les dangers de la situation, ou *plus honnête*, eu égard à la dignité de la position [des personnages] »[48]. C'est en ce sens qu'il analyse notamment ce motif dans

[48] MOLINIÉ, Georges, *Du Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, p. 294.

Agathonphile[49], sans considération particulière pour la dimension religieuse qui, comme nous le verrons, surdétermine le subterfuge narratif. Par ailleurs, alors qu'un tel lien devrait évacuer tout désir mutuel, la relation fraternelle, à travers le tabou de l'inceste dont il est porteur, peut engendrer des tensions narratives similaires à celles qui unissent deux amants dont les amours sont contrariés. On peut lire en ce sens les rapports ambivalents d'Agathon et Tryphine dans *Agathonphile*, non pas seulement à la lumière de ses sources romanesques grecques[50], mais également à celle d'un intertexte ovidien, la fable de Biblis, qui figure au Livre IX des *Métamorphoses*. Amoureuse de son frère Caune, Biblis ne parvient pas à dissimuler sa passion incestueuse et adresse une lettre à son frère dans laquelle elle justifie sa passion par l'exemple des dieux. Elle invite Caune à consommer l'acte d'amour avec elle sous couvert de l'appellation mutuelle de frère et de sœur. Horrifié par les sentiments de sa sœur, Caune choisit l'exil volontaire pour échapper à cette passion incestueuse. Désespérée, Biblis le poursuit en vain, avant d'être métamorphosée en fontaine pour avoir versé trop de larmes. Ce rapprochement fait sens de manière ponctuel ; on retrouve dans le roman camusien des éléments constitutifs de la fable ovidienne dont la signification est toutefois inversée : les sentiments amoureux qui naissent à l'issue d'une enfance partagée par les jeunes gens, l'appellation mutuelle de frère et de sœur, la lettre destinée à tromper les parents, enfin la fuite et la mort.

Or Agathon et Tryphine ne sont pas frère et sœur de sang, mais ils le deviennent de cœur. Dans le roman, l'appellation frère-sœur est motivée par des explications théologiques fondées sur la métaphore des liens familiaux.

---

[49] *Ibid.*, p. 296-297.

[50] Pierre Sage souligne que « pour le plan et les linéaments de l'œuvre [*Agathonphile*], l'*Histoire éthiopique* et l'*Astrée* sont les modèles principaux de Camus », SAGE, Pierre, « Introduction » à *Agathonphile. Récit de Philargyrippe*, Genève, Droz, 1951, p. L. La scène initiale du naufrage, la captivité des amants, la fonction tutélaire du prêtre, la persécution d'une marâtre, la fausse accusation d'une femme de mauvaises mœurs, le bannissement et la réhabilitation sont autant d'épreuves dont Pierre Sage souligne la parenté avec le roman d'Héliodore.

L'Eglise étant la mère de tous les chrétiens, il est naturel que ces derniers s'adressent les uns aux autres comme frères et sœurs :

> Vous sçavez qu'entre nous Chrestiens communément nous nous appellons freres, invitez à cela par cette charité de Jesus-Christ, qui nous unit dans le sein d'une mesme Mere, qui est l'Eglise, corps mystique de nostre Pere dont nous sommes les membres joincts que nous reclamons tous d'une commune voix nostre Pere qui est au ciel[51].

C'est ainsi qu'Agathon, dont la religion ne pose pas de problème avant les persécutions décrétées par Dioclétien, était appelé « frère » dans la maison du païen Triphon par tous les membres de cette famille. Ce n'est que dans un deuxième temps que le vécu (Agathon, Tryphine et son frère Euple, voisins, grandissent ensemble) justifie l'extension affective du surnom entre les trois enfants, qui se considèrent comme frères et sœurs :

> […] par une liberté d'enfant je me donnay la licence d'appeler Euple & Tryphine, du nom de frere, & de sœur, & les adoptant en mon cœur en cette qualité, je les aimay de cette dilection toute pure & toute fraternelle, comme si nous eussions tiré notre naissance des mesmes parens[52].

Enfin, dans un troisième temps, après s'être déclaré leurs sentiments mutuels, Agathon et Tryphine décident sciemment de conserver ces appellations qui reflètent parfaitement les relations chastes qu'ils entretiennent. Ainsi, l'appellation frère-sœur ne dissimule nulle passion incestueuse, mais au contraire de la fable ovidienne, emblématise un amour chaste et innocent. La fuite n'est donc plus nécessaire afin de se soustraire à une passion peccable, mais devient légitime, afin d'échapper à la persécution des parents de Tryphine, désireux de la voir épouser le vieux Sévère. Par conséquent, le motif de la lettre est également inversé : Tryphine n'écrit pas à Agathon pour lui déclarer son amour, mais à ses parents pour leur dissimuler les véritables raisons de sa fuite en les faisant croire à son suicide.

---

[51] CAMUS, *op. cit.*, p. 498.
[52] *Ibid.*, p. 498-499.

Si le roman de l'évêque de Belley contient différents éléments structurels empruntés à la fable ovidienne[53] (l'enfance partagée, la lettre, la fuite), ces motifs sont fortement moralisés. Françoise Pascal en revanche, dans son adaptation théâtrale du roman camusien[54], conserve ces éléments tout en approfondissant les ambivalences liées au tabou de l'inceste entre frère et sœur. La dramaturge évoque certes une fois les « chastes amours »[55] d'Agathon et de sa bien-aimée, mais les sentiments de Tryphine s'expriment sur l'ensemble du texte en termes plus passionnés que ceux de la modeste héroïne camusienne. Les propos de Tryphine, dans *Agathonphile martyr*, rappellent en effet le vocabulaire de la passion amoureuse et excessive avec lequel le narrateur des *Métamorphoses* évoque la naissance des sentiments de Biblis pour son frère Caune :

> Du commencement à la verité elle ne reconnoissoit point ses secrettes bruslures venir du flambeau de Cupidon : elle ne pensoit point faire mal d'embrasser souvent, & souvent baiser Caune ; la couverture mensongere d'une affection fraternelle la deçeut long-temps, mais peu à peu cette ignorante affection la fit glisser à une pire[56].

Dans la pièce de Françoise Pascal, on assiste à une prise de conscience similaire des sentiments amoureux de l'héroïne au sortir de l'enfance : on retrouve les mêmes références au Dieu de l'amour, qui ne font pas partie du vocabulaire de Tryphine chez Camus :

> *Ha ! que j'ay de soucis depuis le moment*
> *Que l'Amour me fit voir Agathon si charmant :*
> *Je l'ay plus regardé avec cette innocence*
> *Dont je le regardois dans nostre jeune enfance.*

---

[53] Camus ne résiste cependant pas au potentiel romanesque de l'appellation frère-sœur : ainsi dans le Livre X, Agathon et Tryphine se présentent réellement comme frère et sœur à Amaranthe et Ergaste, deux jeunes bergers, qui s'autorisent par conséquent à poursuivre les jeunes chrétiens de leur amour. S'ensuit une longue série de quiproquos (Agathon et Ergaste finissent par se battre et, sans l'intervention de Tryphine, le futur saint était sur le point de devenir un assassin), qui aboutit à la révélation finale qu'Agathon et Tryphine ne sont pas frère et sœur de sang, mais que leur union n'en est pas moins chaste que s'ils l'étaient.
[54] PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr*, Lyon, Petit, 1655.
[55] *Ibid.*, II, 1, p. 30.
[56] OVIDE, *Les Metamorphoses*, Paris, Nicolas et Jean de la Coste, 1648, p. 399-400.

Un certain feu nouveau commence à m'emflâmer,
Avec tant de douceur qu'il me fait presumer,
Que mon cœur est atteint d'une flamme amoureuse
En fin ; je ne peux plus estre si rigoureuse ;
Malgré ma resistance, amour est mon vainqueur.
Il a tant decoché de fleches dans mon cœur,
Que la derniere en fin a fait une blesseure,
Que malgré mes efforts, il faut qu'elle y demeure[57].

Chez Ovide, comme chez Camus et Pascal, la relation amoureuse et charnelle est frappée d'une interdiction : le tabou de l'inceste dans la fable ovidienne, la nécessité de conserver la chasteté dans le roman hagiographique et son adaptation théâtrale. Or, à l'inverse du roman, aucune légitimation religieuse ne cautionne l'appellation fraternelle dans la pièce : cette appellation à la fois chrétienne et affective est réduite dans la tragi-comédie à un stratagème exploité par les amants afin de dissimuler leur passion amoureuse :

AGATHON
Mais ne banissons point cette amour fraternelle,
Ce nom de frere encor vous continuerez,
Dont vostre belle bouche a tousjours m'honoré,
Nous pourrons sous ce nom vivre tousjours ensemble,
Sans qu'on sçache jamais que l'amour nous assemble[58].

Le héros de Françoise Pascal ne se comporte pas différemment de Biblis lorsqu'elle enjoint son frère à dissimuler aux yeux du monde une relation charnelle sous couvert de rapport fraternel. L'adaptation de Françoise Pascal rejoint ainsi la fable ovidienne en privilégiant pour un temps la dissimulation de la passion derrière l'approbation sociale que reçoivent les liens fraternels dans un but de pure jouissance amoureuse. Si le rapprochement entre le roman camusien et le récit ovidien fait sens au niveau de la moralisation des *topoi*, la pièce de Françoise Pascal conserve une plus grande ambivalence.

La transgression, qui fonde la tension littéraire des quêtes amoureuses traditionnelles ne disparaît donc pas complètement des textes de notre corpus, quand bien même les auteurs choisissent d'évoquer des affections légitimes

[57] PASCAL, *op. cit.*, II, 4, p. 22.
[58] *Ibid.*, III, 1, p. 29-30.

dans un contexte familial. La passion ne s'en trouve pas lénifiée, bien au contraire : si elles sont atténuées en apparence, les tensions engendrées par la passion amoureuse sont récupérées par des structures narratives relativement peu exploitées littérairement, comme le mariage et l'inceste, qui permettent de renouveler la thématique amoureuse. Il est intéressant de noter que l'hagiographie ouvre en ce sens une brèche dans le littéraire : elle semble de fait autoriser l'adaptation de motifs (le viol, le lupanar, l'inceste) prohibés par la bienséance. L'affirmation de Corneille, qui explique en partie l'échec de *Théodore* par le rejet que le public aurait fait du motif de la prostitution prend une résonance particulière : cette idée témoigne d'une scission entre l'hagiographie et la littérature, d'une autonomisation des deux discours. Elle suggère en effet que la littérature obéit désormais à des règles immanentes, puisqu'elle irait jusqu'à rejeter un sujet cautionné par l'Eglise, mais jugé transgressif à l'égard de ses nouveaux codes.

iv. « Malgré mes efforts, que je tiens à la terre » : archaïsme et modernité du saint

Nous l'avons vu, l'attitude du saint face à l'amour humain contribue dans une large mesure à lui conférer la dimension d'un personnage littéraire moderne, doté d'une sensibilité complexe et vraisemblable, ou au contraire celle d'une figure archaïque qui, après sa conversion, rejette de manière catégorique tout ce qui faisait sa félicité terrestre. Mais la valeur que le lecteur accorde à l'amour, dans une histoire hagiographique, est avant tout tributaire de la perspective qu'il adopte, selon qu'il envisage l'itinéraire du saint depuis la Terre ou le Ciel : le regret à l'idée de renoncer volontairement aux attraits du monde sera tour à tour interprété comme faiblesse dans une perspective religieuse, contemptrice des joies terrestres, ou comme marque d'un esprit libre acceptant la dimension passionnelle de son être. L'hétérogénéité du public, schématisée par Corneille par l'antithèse « les Dévots et les gens du monde » explique pourquoi la représentation des affects du saint n'est pas une entreprise

aisée. D'ailleurs, force est de constater que même *Polyeucte*, qui passait pour la plus grande réussite dans l'harmonisation de l'amour humain et divin, ne pousse pas loin la peinture du dilemme amoureux. Corneille use d'un subterfuge dans la mesure où le personnage de Sévère est inventé tout exprès pour pallier le manque potentiel de *pathos* émanant de la situation topique où l'époux a renoncé à son épouse pour l'amour de Dieu. Les stances de Polyeucte (IV, 2), dans lesquelles il pourrait exprimer le regret de quitter son épouse, se présentent au contraire comme un plaidoyer contre les « Honteux attachements de la chair et du monde »[59], et Pauline n'y est considérée « Que comme un obstacle à [s]on bien »[60]. Dès lors qu'il est converti, Polyeucte renonce à Pauline, et de son amour conjugal ne demeure qu'un sentiment de devoir envers son épouse, qu'il souhaite voir heureuse. Aussi intercède-t-il pour elle afin qu'elle connaisse la félicité suprême d'être chrétienne[61] avant de la céder à Sévère dont il sait qu'elle a été amoureuse[62]. Les « tendresses de l'amour humain » ne sont donc pas celles de Polyeucte converti, mais se réfèrent au dilemme d'une jeune épouse abandonnée, entre son devoir de fidélité et ses sentiments à l'égard de Sévère, l'amant jadis adoré et toujours amoureux. La complexité de l'intrigue amoureuse imbriquée à l'histoire originelle de Polyeucte fait donc illusion sans remettre en cause la radicalité du changement opéré par la conversion. Tandis que son entourage est bouleversé par cette conversion, la conscience de Polyeucte n'est pas même le support d'une psychomachie : le futur martyr ne présente pas la moindre hésitation devant la mort, ni le moindre regret à l'idée de quitter son épouse. Il est en ce sens moins différent des archétypes hagiographiques des légendes primitives qu'on pourrait le croire.

A l'instar de Corneille, les auteurs des textes de notre corpus concentrent souvent la description de la passion amoureuse et des conflits

[59] CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1107.
[60] *Ibid.*, v. 1144.
[61] *Ibid.*, v. 1267 *sq*.
[62] *Ibid.*, v. 1586-1591.

qu'elle engendre sur l'entourage du saint. Emblématique de cette stratégie, le personnage de la vierge et martyre, telle qu'Agnès, Catherine d'Alexandrie, Reine et bien sûr Théodore, est particulièrement bien représentée dans notre corpus. Toutes leurs aspirations sont tournées vers le Ciel et elles restent totalement impassibles devant les sollicitations des hommes qui se meurent d'amour et de désir pour elles. Le saint ou la sainte, en revanche ne présente que peu de moments de doute ou de remise en question du bien-fondé de son choix de vie. En d'autres termes, le saint peut susciter des passions douloureuses, mais il est rarement lui-même la victime d'un sentiment qui remettrait profondément en cause sa vocation. Lorsque le saint ressent de l'amour, celui-ci est soit relativisé par une motivation externe – telles que les tentations charnelles orchestrées par le diable –, ou l'auteur essaie de borner son expression dans le cadre de l'union conjugale ou de la relation fraternelle, avec les limites dont il a été question plus haut.

Relativement rares sont les cas où l'amour humain entre sérieusement en concurrence directe avec l'amour divin. Outre le cas de Josaphat évoqué plus haut[63], nous avons étudié dans une autre perspective le cas de *Gabinie* de Brueys[64], et on peut également évoquer l'adaptation particulière du personnage de sainte Catherine, par la religieuse La Chapelle, où la princesse admet avoir été amoureuse de Porphyre avant sa conversion[65]. Un exemple explicite se trouve également dans une tragédie chrétienne de la fin du siècle, *Adrien*, attribuée à Campistron[66]. La trame de la pièce est pourtant topique : durant les persécutions de l'empereur Dioclétien, celui-ci désire marier sa fille Valérie à son favori Adrien ; mais à la suite de Valérie, Adrien se convertit et subit le martyre. L'originalité de la pièce se situe dans l'acuité de la représentation du dilemme vécu par les deux amants, entre leur amour réciproque et leur vocation religieuse qui les condamne à une séparation terrestre prématurée. Au début de

[63] Voir *supra*, p. 312-314.
[64] BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie*, Paris, P. Ribou, 1699. Voir chapitre 2, p. 110-116.
[65] LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'Histoire de saincte Catherine d'Alexandrie. Tragedie*, A Autun, Chez Blaise Simmonot, 1663.
[66] CAMPISTRON, Jean Galbert, *Adrien*, s.l.n.d. [1690].

la pièce, Valérie est décidée à renoncer à son mariage avec Adrien qu'elle aime, mais qui n'est pas chrétien. Elle est sur le point de quitter le temple où doit se dérouler la cérémonie :

> *Quel charme plus long-temps me retient en ces lieux ?*
> *Que feroit d'un Amant la présence imprévûë !*
> *Cherchai-je à m'exposer au péril de sa vûë ?*
> *Perdrai-je cet instant de constance, d'ardeur,*
> *Où la grace du Ciel triomphe dans mon cœur ?*
> *Elle ne revient point au gré de nos caprices,*
> *Et nous laisse souvent au bord des précipices ;*
> *Elle fuit, je le sçai, ceux qui l'osent trahir :*
> *Elle parle, elle agit ; hâtons-nous d'obéir*[67].

Or la résolution de Valérie faiblit, et son amour pour Adrien triomphe de sa raison. A l'arrivée de son bien-aimé, elle sent que la force de la grâce l'abandonne :

> *Quelle joie a saisi tous mes sens !*
> *Ressentit-on jamais des transports si puissans ?*
> *Qu'il s'élève en mon ame une funeste guerre !*
> *Ah ! malgré mes effort, que je tiens à la terre !*
> *Que je crains le succès de mes nouveaux combats !*
> *Malheureuse ! Le Ciel a retiré son bras*[68].

Dès lors, Valérie est en proie à une sorte d'état second et hallucinatoire qui l'empêche d'accomplir sa résolution. Elle demeure au temple et consent à cette union ardemment désirée, en quelque sorte à l'insu d'elle-même, comme en témoigne l'instant où elle reprend progressivement ses esprits au terme de la cérémonie :

> *Où suis-je ? commençai-je encore à me connoître*
> *Quel nuage confus semble voiler mes yeux ?*
> *D'où sortons-nous ? comment me trouvai-je en ces lieux ?*
> *Dans cet appartement Cesar m'a-t-il conduite ?*
> *Quel étoit l'appareil de sa pompeuse suite ?*[69]

[67] *Ibid.*, p. 33.
[68] *Ibid.*, p. 34-35.
[69] *Ibid.*, p. 38-39.

Cette série d'interrogations témoigne de la profonde remise en cause de la vocation religieuse de Valérie induite par ses sentiments pour Adrien. Le conflit intérieur qu'elle vit la déchire : si elle ne se connaît pas encore, elle ne saisit pourtant plus le sens de la cérémonie païenne à laquelle elle a pris part. Elle reprend progressivement ses esprits et se rend compte de la portée de son acte : non seulement elle a prononcé des vœux devant des divinités qu'elle renie, mais encore, elle est l'épouse d'un persécuteur des chrétiens :

> *[…] Enfin je vois mon crime*
> *D'une coupable ardeur déplorable victime,*
> *J'ai marché vers le Temple, où ma foible raison*
> *De mes sens éperdus souffrant la trahison,*
> *N'a pû rien opposer à l'empire suprême*
> *Qu'exercent sur un cœur les yeux de ce qu'il aime.*
> *Le mien empoisonné de ces tendres plaisirs,*
> *S'est livré tout entier à ces premiers désirs.*
> *J'ai demeuré sans voix ; ma force m'a quittée ;*
> *Et dans les mouvemns dont j'étois agitée,*
> *Devant quels Dieux, ô Ciel ! j'ai flechi les genoux ?*
> *Au pied de quels Autels ai-je pris un époux ?*
> *Quel Ministre a reçu la foi que j'ai donnée ?*
> *Ah ! sermens odieux, sacrilege Hymenée !*
> *Que tu vas me coûter de remords rigoureux !*
> *Je romps dès ce moment tes détestables nœuds.*
> *Perisse ta mémoire, & la fatale flame*
> *Qui troubloit mes esprits, & devoroit mon ame ;*
> *Quoi ! le premier regard d'un profane mortel*
> *A ravi tous mes vœux à l'Epoux éternel ?*
> *J'ai méprisé sa voix qui m'avoit inspirée ?*
> *J'ai trahi son esprit qui m'avoit éclairée ?*
> *Brûlante, j'ai cherché l'ennemi de sa Loi ?*
> *Quelle horreur ! si sa main s'appesantit sur moi*[70].

L'on pourrait ici nous objecter, à juste titre, qu'à l'instar de Pauline, Valérie n'est que l'épouse d'Adrien, futur martyr et héros de la tragédie. Certes, Valérie est à l'origine de la conversion d'Adrien, mais elle ne meurt pas en martyre à l'issue de la pièce. Le mariage célébré au cours de la tragédie préside à la transposition d'une structure initiale de vierge et martyre potentielle vers celle du martyr marié. La pièce de Campistron met ainsi en scène deux héros

[70] *Ibid.*, p. 39-40.

successifs. Or le danger de la persécution des chrétiens fait peser sur le jeune couple la menace d'une séparation imminente : les sentiments d'Adrien amant, conservent ainsi après le mariage (qui coïncide avec sa conversion) toute leur force, au point que le futur martyr exprime clairement ses regrets de se séparer de son épouse et son attachement à la vie terrestre :

> *Oui, j'en manque [de courage], à l'aspect du sort que j'envisage.*
> *Si j'avois moins d'amour, je serois plus constant*
> *Ou si je l'étois plus, je n'aimerois pas tant.*
> *Mon genereux dessein accable la nature ;*
> *Des pertes que je fais mon triste cœur murmure.*
> *Cent mouvemens divers, comme autant d'ennemis,*
> *Naissent tous à la fois du coup dont je fremis.*
> *Puis-je aller à la mort, sans montrer de foiblesse ?*
> *A peine votre époux, il faut que je vous laisse.*
> *Au prix de tout mon sang, j'ai tâché d'obtenir*
> *Que Cesar avec vous voulût un jour m'unir.*
> *D'aujourd'hui seulement, après six ans d'allarmes,*
> *Je me voix par l'Hymen maitre de tant de charmes*
> *Tranquille, je pourrois en joüir désormais…*
> *Ah ! peut-être avant moi Mortel ne vit jamais*
> *D'un bonheur si parfait sa tendresse suivie,*
> *Et n'eut tant de raison de souhaiter la vie*[71].

A l'inverse, Valérie témoigne moins d'ardeur après la conversion de son époux : l'expression de sa passion s'atténue et se contente du vocabulaire conjugal et fraternel : « Puisque vous l'adorez [Dieu] d'un cœur ferme & sincere, / Vous êtes mon amant, mon epoux & mon frere »[72]. Néanmoins, la qualité d'époux primera sur celle du saint même après le martyre de celui-ci. Le dénouement d'*Adrien* se distingue ainsi discrètement, mais en profondeur de celui de *Polyeucte* dont il est pourtant manifestement inspiré. Les dernières paroles de Félix glorifient la dimension religieuse du sacrifice de Polyeucte et de Pauline et annoncent le culte dont les saints martyrs seront l'objet : « Allons à nos martyrs donner la sépulture, / Baiser leurs corps sacrés, les mettre en

[71] *Ibid.*, p. 59.
[72] *Ibid.*, p. 46.

digne lieu, / Et faire retentir partout le nom de Dieu »[73]. Cette dimension est plus équivoque dans les propos de Valérie, où les références à « Dieu » et aux « martyrs » sont évacuées, tandis qu'Adrien demeure aux yeux de son épouse avant tout l' « époux » : « Mais, allons des Chrétiens suspendre les allarmes, / En joignant mes devoirs avec leurs soins pieux, / Honorer *d'un époux* les restes précieux »[74]. La tragédie chrétienne de Campistron imbrique ainsi deux schémas hagiographiques topiques – la vierge et martyre, et le martyr marié – sans renoncer à exprimer les dilemmes auxquels les saints, à l'instar des êtres humains, doivent faire face. Même après leur conversion, la grâce est susceptible de les abandonner à la seule force de leur volonté.

v. L'improbable personnage : le saint satyre.

On le voit, l'économie littéraire des affects du saint n'est pas chose aisée. Devant la difficulté de représenter avec vraisemblance des sentiments potentiellement déviants en regard de l'itinéraire du saint, qui n'a de cesse de tendre au pur amour, au détriment de toute manifestation d'amour terrestre, la tentation est grande de condamner purement et simplement les élans du cœur et du corps dont l'objet est autre que Dieu. Aussi les scènes de tentation charnelle qui offrent de l'amour une peinture outrée et outrancière ne manquent-elles pas dans les textes de notre corpus. On peut citer à cet égard la convoitise des paillards devant sainte Agnès chez Troterel (1618), la tentation charnelle lors de la leçon de musique d'Agathon et la tentative de séduction d'Irénée[75] chez Camus (1620), les désirs langoureux d'Hardouin pour Maxelende et le viol perpétré par Jacques l'ermite chez Lourdelot (1622), les tentations de la chair de Guillaume d'Aquitaine dans la pièce éponyme de Troterel (1632), ou encore celles dont saint Clair sera la victime dans *Le Fils exilé* de Mouffle (1647). Il s'agit donc moins ici de s'interroger sur les procédés de représentation qui

[73] CORNEILLE, *Polyeucte*, *op. cit.*, v. 1812-1814.
[74] CAMPISTRON, *op. cit.*, p. 77. Nous soulignons.
[75] On retrouvera encore chez Françoise Pascal en 1655 la scène de la séduction d'Irénée inspirée et amplifiée à partir d'*Agathonphile*.

caricaturent l'amour afin de mieux le condamner que sur les modèles littéraires qui permettent aux auteurs de notre corpus de *penser* le saint amoureux. Nous avons vu dans le chapitre précédent le cas du saint possédé qui permet de conférer au personnage hagiographique la voix d'un autre maléfique, de permettre à cet autre – derrière le diable on devine l'auteur – de s'incarner pour un temps dans le corps sacré, d'investir ce réceptacle de l'altérité radicale divine, afin de proférer des paroles désacralisantes qui font coïncider l'imperfection de l'humain avec la grandeur du divin. Or si le diable, comme figure modélisant le discours du saint, ressortit à la fois au domaine religieux et littéraire, nous voulons ici interroger une figure qui relève pleinement de la littérature d'imagination : le satyre.

Françoise Lavocat a mis en évidence les problèmes liés à la représentation littéraire du satyre : figure essentiellement allégorique au XVIe siècle, le satyre tend vers le personnage de fiction sans jamais véritablement parvenir à s'incarner comme tel, inapte à se doter d'un nom et d'un destin qui le singulariseraient[76]. Aussi le berger revêt-il à l'occasion les attributs du satyre (le nom du dieu Silène, la tentation du viol), offrant à la figure bestiale une personnification indirecte.

C'est une inversion similaire de caractéristiques qui intervient entre le satyre et le personnage du saint ermite Jacques, dans *La Courtisane solitaire* de Lourdelot, mais poussée à son paroxysme. Aussi, alors qu'il commet l'acte inqualifiable du viol, Jacques est à trois reprises qualifié de satyre, deux fois par le narrateur et une fois par sa victime :

> le cœur luy serre de telle sorte qu'elle ne permet à sa langue de luy faire aucune responce, & conseille seulement ses esprits de fuyr avec un mespris ce *Satyre boucquin*, […] *Satyre des-honté* (replique ceste pauvre fille), est-ce de la sorte que tu veux violer les loix d'hostilité ?

[76] LAVOCAT, Françoise, « De l'allégorie à la fiction : le personnage du satyre », dans *La Fabrique du personnage*, F. Lavocat, C. Murcia et R. Salado (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 185-197.

> […] l'haleine luy defaillant, & la force luy marquant fust forcée par ce *Satyre boucquin*[77].

Sur la voie qui mène de la chasteté à la concupiscence, le saint et le satyre se trouvent aux deux extrémités : dès lors seule la figure du satyre permet de donner sens au crime du saint. L'interdit transgressé est pourtant si violent que la qualification s'abîme dans la tautologie (« satyre boucquin », « satyre déhonté », comme si le satyre pouvait n'être pas mi-homme, mi-chèvre, ou alors être doté de pudeur). C'est que le saint homme outrepasse même les compétences traditionnelles du satyre, lequel projette constamment le viol sans jamais parvenir à le faire aboutir. Le viol est en effet associé à la figure du satyre de manière fantasmatique, mais non réalisé. La littérature du premier XVIIe siècle tend d'ailleurs à évacuer cette figure somme toute malséante et inutile[78]. La métamorphose du saint en satyre n'en est que plus étonnante et témoigne à quel point le saint est exploité comme un instrument heuristique, qui dans un contexte littéraire permet d'éprouver les limites formelles d'un genre ou d'un personnage. Dans les deux cas, c'est une croyance qui est en jeu.

A l'hybridité du satyre – mi-homme, mi-chèvre –, répond en symétrie inverse celle du saint – mi-homme, mi-*autre* pour ne pas dire divin. On peut en effet poser la question de la référencialité du saint en termes similaires à ceux utilisés par Françoise Lavocat pour éclairer le passage problématique du satyre, de l'allégorie à la fiction : la critique remarque en effet que la référencialité problématique du satyre (dans le premier XVIIe siècle on doute en effet de son existence réelle) a contribué à son progressif évincement des belles-lettres : « bêtes tapies dans les forêts saxonnes, fruit d'amours illicites avec des singes, des chèvres ou des paysans, incarnation favorite du démon, les tentatives pour donner au satyre un référent dans la nature sont multiples, surtout dans la deuxième moitié du XVIe siècle »[79]. Le satyre était donc libre de s'incarner au

---

[77] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 173-175. Nous soulignons.
[78] Françoise Lavocat souligne qu'autour des années 1630 « triomphent, en France, des pastorales sans satyres, comme la *Sylvie* de Mairet », art. cit., p. 195.
[79] *Ibid.*

théâtre tant qu'il possédait « un référent possible ». A partir du moment où la question est résolue, autour de 1630, Françoise Lavocat note que ses apparitions scéniques glissent désormais dans le domaine de la féerie : « le fait que l'on puisse accuser les mensonges de la fiction […] suppose précisément que l'on juge pertinent de lui appliquer les critères du vrai, du vraisemblable et du possible, catégories auxquelles l'allégorie, comme la féerie, ne ressortit pas »[80]. La représentation du satyre se situe ainsi, durant les premières décennies du XVIIe siècle, sur la ligne de faille qui sépare la croyance de l'incrédulité.

Un parallèle singulier s'impose avec la figure hagiographique, en particulier avec le saint des premiers siècles de l'ère chrétienne : si l'on ne doutait pas, ou peu, de l'existence réelle de ces hommes d'élection par le passé, les quêtes au XVIIe siècle se multiplient pour *prouver* leur sainteté, pour établir les preuves naturelles et évidentes de leur altérité. Au lendemain des attaques à l'encontre du culte des saints, c'est donc moins l'existence du saint, que son rapport au monde – et partant sa référencialité – qui sont profondément remis en question. A l'instar du satyre, il est une figure omniprésente dans l'imaginaire du premier XVIIe siècle, qui toutefois se dérobe constamment lorsqu'il s'agit de l'identifier en toute certitude. Avant la remise en cause du culte des saints au milieu du XVIe siècle, on peut supposer que celui-ci incarnait pleinement les vertus chrétiennes, à l'aide de dispositifs semblables à ceux de l'allégorie. Il était un symbole, et la question de son existence effective n'était pas pertinente tant qu'il personnifiait abstraitement l'*imitatio Christi*. Mais après la Réforme, la vie de chaque saint est marquée par la suspicion et demande des avocats pour prouver sa véracité, pour ancrer dans le passé une référencialité devenue problématique. La multiplication des représentations du saint, figurées comme littéraires, tout au long du XVIIe siècle, s'explique aussi par le besoin d'assurer la présence au monde d'une figure d'importance participant à la construction de l'identité d'une vaste communauté, désormais menacée. Mais au cœur de ces représentations – comme c'est le cas dans les

[80] *Ibid.*, p. 196.

récits de Lourdelot – affleure par moment la conscience de l'impuissance humaine à établir avec certitude la présence du divin, dont le saint est censé être la marque apparente, la signature visible. La métamorphose de Jacques en satyre, du saint ermite en bête carnassière, entérine cette impuissance par la coïncidence des deux personnages littéraires les plus antithétiques qui soient. Cet exemple extrême montre que si la littérature a eu tout intérêt à essayer d'apprivoiser le saint, l'hagiographie profite également de la littérarisation de la figure sacrée. En effet, tandis que dans le sillage des Bollandistes les hagiographes seront de plus en plus sensibles à la vérité historique des vies de saint, la littérature portera une attention spécifique à ce que l'on pourrait appeler la *vraisemblance intérieure* du saint. Ensemble, ces deux formes de discours travaillent à consolider la présence au monde du saint, mais selon des méthodes et des objectifs distincts.

*

En fonction du lectorat visé, l'ampleur et la nature de la représentation de l'amour humain dans la vie du saint sera différente. Une biographie édifiante, telle que la *Vie de saint Ignace* écrite par le P. Bouhours[81] ne consacre ainsi qu'une vingtaine de pages sur plus de six cents à l'existence du courtisan qui précède la conversion du futur saint, tandis qu'à l'inverse, un roman hagiographique comme l'*Agathonphile* de Jean-Pierre Camus concentre l'essentiel du message religieux dans le dénouement martyrologique au douzième livre, alors que les onze précédents sont dévolus aux aventures amoureuses des héros. Entre ces deux exemples pour le moins antithétiques, l'on retrouve bien sûr une palette de positions différentes et nuancées, qui toutes attestent de la nécessité de confronter le saint avec ses passions humaines, afin de lui conférer intérêt et vraisemblance aux yeux du lecteur contemporain. Que l'intrigue amoureuse impliquant le saint soit inhérente à la légende originelle ou inventée de toutes pièces par l'auteur, son élaboration

[81] BOUHOURS, *La vie de Saint Ignace Fondateur de la Compagnie de Jésus*, Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1680.

littéraire ressortit, certes à des degrés divers, à l'imagination de l'auteur. L'amplification des amours profanes – qui constituent des « embellissements » tour à tour considérés comme nécessaires ou répréhensibles – déborde ainsi la seule visée édifiante de l'œuvre pour mettre au jour la fictionnalité potentielle du récit hagiographique. Les exigences littéraires d'un horizon d'attente mondain contribuent indirectement à faire évoluer la représentation de la sainteté au XVIIe siècle : figure emblématique de la contemption du monde, le saint devient un être de chair et de sang, également soumis aux tourments d'une passion amoureuse, et la valeur de sa conversion se mesure dès lors à la hauteur de son sacrifice. S'il s'agit, dans tous les cas, de dénoncer la dimension éphémère et inconsistante de l'amour humain en regard de la solidité de l'amour de Dieu, cette motivation ne s'actualise pas avec la même véhémence d'un texte à l'autre. La valeur littéraire de l'œuvre profite pleinement des interstices laissés vacants par l'hésitation du héros entre ses attaches terrestres et ses aspirations célestes.

Chapitre 9.
DES ABYMES DE LA SAINTETE
VERS UNE 'POETIQUE DU MIROITEMENT'

L'hybridation du sujet hagiographique avec le discours profane des romans, pièces de théâtre et poésies en vogue au XVIIe siècle ne s'effectue pas uniquement en surface : elle est susceptible de modifier en profondeur le personnage du saint, en modernisant notamment son rapport à la parole et aux affects. Ce repli du saint sur lui-même, sur sa dimension humaine, s'accompagne, dans les textes de notre corpus, d'une attention particulière portée à la fabrique du texte. Nous avons vu dans le chapitre 2 que le discours hagiographique, traditionnel et littéraire, porte un intérêt spécifique aux conditions de sa réception, à travers, notamment, le *topos* de la conversion par la lecture de la vie d'un saint. Or les textes de notre corpus vont plus loin, en tirant un parti esthétique d'une dimension fondatrice de l'hagiographie, la répétition. La répétition est en effet au cœur de toute entreprise hagiographique, tant au niveau de la forme que de la transmission des récits de saints. Siècle après siècle, on répète les histoires à l'identique, ou presque. Les mêmes saints parcourent le même chemin, accomplissant les mêmes miracles. Qui d'ailleurs oserait demander à saint Alexis de ne pas quitter son épouse, à saint Louis de renoncer à la conquête de la couronne d'épine ? En outre, si les attributs hagiographiques diffèrent, les itinéraires de sainteté des martyrs comme des confesseurs rassemblent les saints sous les mêmes bannières. Certes, au Moyen Age pouvaient circuler des versions concurrentes qui divergeaient dans le détail, mais tous les saints tendent finalement à l'imitation d'un unique modèle, le Christ, comme le rappelle Grégoire de Tours : « c'est la vie du corps [du Christ] qui les soutient tous [les saints] ici-bas »[1]. On ne peut

[1] Gégoire de Tours, *Vie des pères*, cité par Evelyn Birge Vitz, art. cit., à propos du fait que Grégoire de Tours insistait pour intituler son recueil « Vie » des Pères au singulier. Elle ajoute : « donc, ce qui appartient à un saint appartient également à tous : ils vivent tous la même Vie », p. 396.

en effet que faire sienne la métaphore de Michel de Certeau qui évoque en ces termes l'écriture hagiographique : « C'est un tombeau tautologique »[2].

Mais bien qu'ils reprennent des itinéraires de sainteté connus, les auteurs de notre corpus se distinguent des hagiographes traditionnels : alors que les premiers visent à réduire l'écart jusqu'à le rendre imperceptible, les seconds se singularisent par la tentative qu'ils font de tirer un parti littéraire de cette dimension de redondance, en exploitant les multiples facettes des figures de répétition sur un plan esthétique. Si l'itinéraire du saint demeure dans les grandes lignes fidèle à sa source, de multiples unités sémantiques viennent réfléchir son parcours de diverses manières. La figure du saint se dédouble dans les scènes de déguisement et de travestissement, éprouvant l'identité intérieure du personnage à la faveur d'un changement d'apparence ; tableaux et *ekphraseis* renvoient au saint sa propre image, légèrement modifiée (mais aussi infime soit-il, l'écart est significatif) ; songes et visions magiques, enfin, mettent en scène des simulacres de parcours hagiographiques. Une œuvre telle que *La Courtisane Solitaire*, emblématique de la difficulté d'assigner au saint une posture ontologique stable, est même complètement construite sur le principe de la répétition : la mise en abyme successive des figures hagiographiques y atteint un tel degré de complexité que le lecteur ne sait plus si le saint lui est proposé comme exemple ou comme repoussoir. Au discours hagiographique prescriptif succèdent des textes ouverts, instaurant une forme de dialogue entre le saint et le lecteur.

Ces différents éléments sont autant de procédés de littérarisation qui permettent de reproduire, à l'intérieur de l'œuvre, la représentation du saint, sans renvoyer une image strictement identique et inaltérée de la figure hagiographique. Un léger décalage intervient entre le « prototype » et la représentation en abyme. L'interprétation de ces séquences, qu'elle soit confiée au saint lui-même, à une figure d'autorité ou à un simple membre de son

[2] DE CERTEAU, Michel, « Une variante : l'édification hagio-graphique », dans *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, chapitre VII, p. 317

entourage, exploite pleinement le hiatus entre la rigidité de la figure sainte dans la tradition et les failles de l'individu moderne. C'est pourquoi l'on peut parler, nous semble-t-il, d'une 'poétique du miroitement' : le reflet du saint est fidèle mais mouvant, la lumière qui émane de la figure sacrée persiste, mais devient intermittente et diffractée. En outre, ces passages revêtent une dimension autoréflexive forte, dans la mesure où les commentaires auxquels ils donnent lieu peuvent être entendus comme autant de bribes d'une poétique de la littérature hagiographique mondaine. L'analyse de ces séquences dans cette double perspective, anthropologique et autoréflexive, constitue un témoignage supplémentaire de la complexité des procédés de littérarisation à l'œuvre dans les textes de notre corpus.

i. A propos du « mensonge saint » : déguisement et travestissement

A la vocation d'exemplarité du saint se substitue progressivement à partir du XVIIe siècle une représentation de la sainteté dans laquelle le simple fidèle est plus à même de se reconnaître[3]. L'identité du saint perd de sa rigidité pour gagner des attributs plus humains. A l'instar de l'importance accordée aux affects du saint, les auteurs de notre corpus exploitent, sur un plan littéraire, chaque élément susceptible de donner du saint une image nuancée. Aussi développent-ils en premier lieu les motifs qui renvoient un reflet diffracté de l'identité du saint, par exemple les scènes de déguisements et de travestissements. Un jeu s'instaure entre le savoir du public et son horizon d'attente hagiographique d'une part, et le savoir des personnages qui entourent le saint.

On connaît l'importance du thème du déguisement dans la littérature baroque[4], et de l'un de ses corollaires, le travestissement : extrêmement rentables sur les plans narratifs et dramatiques, liés notamment aux motifs de la fuite et de la reconnaissance, le déguisement et le travestissement répondent

[3] Voir à ce propos, J.-M. Sallmann, cité dans le chapitre 6, p. 250.
[4] Voir notamment Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

également à des interrogations d'ordre spirituel sur la consistance ou l'inconsistance des êtres et du monde qui nous entourent. En d'autres termes, le déguisement et le travestissement interrogent à leur manière la notion d'illusion, en thématisant ostensiblement l'écart entre l'intériorité et l'apparence d'un individu, entre l'être et le paraître.

Dans le cas du déguisement et du travestissement, la résistance de la matière hagiographique est d'autant plus forte que le changement d'apparence tombe sous le coup de la condamnation vétérotestamentaire (Deut., 2, 5). Le travestissement marque alors à l'égard du simple déguisement un degré de péché supplémentaire, dans la mesure où il brouille les caractéristiques considérées comme naturelles qui permettent de distinguer l'homme et la femme et, partant, remet en question les rôles qui leur sont assignés dans la société. Les épisodes de déguisement/travestissement ne sont pourtant pas absents de l'hagiographie, mais ils sont encadrés par des précautions multiples et soumis à une finalité édifiante. Le motif le plus fréquent est le déguisement d'une jeune fille en homme pour échapper à la volonté de ses parents et pouvoir entrer dans les ordres ou combattre pour la cause chrétienne[5]. Selon Sylvie Steinberg, le travestissement de la sainte en homme pour accomplir une vocation monastique équivaut à renoncer aux attributs de son sexe, tandis que le travestissement de la guerrière est orienté vers l'accomplissement des plus hautes vertus attribuées à chaque sexe, puisqu'elle allie la chasteté à la vaillance. Les différents textes de notre corpus qui mettent en scène femmes-moines (telle Apolline[6]) et saintes amazones (à l'instar de Jeanne d'Arc[7])

---

[5] Voir à ce propos Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, en particulier le chapitre III « Saintes guerrières ou débauchées ? », p. 55-90.

[6] GONON, Le P. Benoist, *La Genereuse Apollinaire, autrement Dorothée*, Lyon, Canier, 1651.

[7] AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pucelle d'Orléans. Tragédie en prose*, Paris, François Targa, 1642. VIREY, Jean de, *Tragedie de Jeanne d'Arcques*, Rouen, Du Petit Val, 1600. CERIZIERS, René, *Les trois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, Paris, Vve Camusat, 1640, BERGER, N., *Poeme heroique sur une antique piece de Tapisserie, en laquelle est representé le voyage du Roy CHARLES VII. en sa ville de Reims…*, dans *Recueil de plusieurs inscriptions proposées pour remplir les tables d'attente estans sous*

confirment cette lecture. Dans la version anonyme en prose du martyre de Théodore et Dydime[8], il est toutefois intéressant de noter que la scène du travestissement trouve un écho dans la scène où Théodore, soustraite au péril et réfugiée chez une parente, retrouve ses habits de femme : alors que le motif du travestissement n'avait suscité aucune remarque sur le rejet du mensonge et de l'illusion, la parure féminine donne lieu à des commentaires moralisants de la part du narrateur qui met en garde la gente féminine contre la coquetterie. L'apparence connotée péjorativement est donc bien celle de la femme, ce qui confirme l'hypothèse de Sylvie Steinberg selon laquelle le travestissement pour les saintes vierges équivaut à une neutralisation de leur identité féminine, dissolue dans l'apparence masculine qui est la norme. Notre analyse se concentrera par conséquent sur le motif du déguisement qui n'induit pas de modification au niveau du genre : nous verrons comment ce motif, présent dans certaines légendes, ressortit à la littérarisation de la matière hagiographique au XVIIe siècle ; son amplification permet en effet de jouer avec les horizons d'attente mondain et hagiographique.

Dans l'histoire de Josaphat, les différentes occurrences du déguisement permettent de remotiver littérairement un motif hagiographique séculaire. Le déguisement de Barlaam en marchand, afin de parvenir à approcher le jeune prince Josaphat pour le convertir, est évoqué dès la première version de la légende attribuée à Jean Damascène sans que ce motif ne soit exploité autrement que dans une perspective métaphorique qui dénonce les illusions extérieures à la faveur de la pureté de la foi intérieure[9].

---

les statures du Roy Charles VII et de la Pucelle d'Orléans..., Paris, Edme Martin, 1628. CHAPELAIN, Jean, *La Pucelle ou la France délivrée, poëme heroïque*, Paris, Courbé, 1656. VERVILLE, Béroalde de, *La Pucelle d'Orléans. Sous le sujet de cette magnanime Pucelle est représentée une Fille vaillant, chaste, savante et belle*, Mathieu Guillemot, 1599.

[8] ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690.

[9] La résistance à l'égard du déguisement est particulièrement perceptible dans une représentation iconographique du sujet en 1630 (Fig. 12) : la gravure illustre l'entretien durant lequel Barlaam, déguisé en faux marchand de pierres précieuses convertit Josaphat en déployant la métaphore du joyau comme image de la foi parfaite ; or la gravure contourne la représentation des pierreries et matérialise la métaphore en représentant Barlaam qui arbore un tableau de la crucifixion. Tout se passe comme si la gravure ne pouvait assumer la

Tout autre est le parti-pris des auteurs qui adaptent la légende à l'attention d'un public mondain au XVIIe siècle, notamment Jean Magnon et un auteur anonyme, qui tous deux effectuent une adaptation théâtrale du sujet[10]. Si l'auteur anonyme se montre plus précautionneux (Barlaam tend à Josaphat un Livre serti de pierres précieuses qui contient les quatre Evangiles), Magnon exploite sur le plan dramatique et rhétorique les multiples ressorts du motif du déguisement. Il s'avère que le déguisement de Barlaam en marchand est une donnée constitutive de la légende, qui coïncide avec un motif de la tragi-comédie : le déguisement de l'amant afin de se rapprocher de l'objet de ses désirs. A l'instar d'Isimandre, qui dans l'*Orante* de Scudéry (1635) revêt le costume de marchand afin de s'introduire auprès de sa bien-aimée, Barlaam se vêt en marchand, plus exactement en « joaillier », version plus noble du marchand. Il prétend détenir une pierre précieuse d'une valeur inestimable, qui se révèle être une métaphore de la foi. Le palais, lieu du paraître, ne peut être pénétré qu'à la faveur d'un déguisement. La foi ne peut s'introduire dans ce lieu des plaisirs et des illusions qu'en empruntant les conventions du lieu. Le déguisement du « joallier », marchand de bijoux, pourvoyeur de biens matériels fort convoités, est donc tout à fait opportun. Comme dans la légende, le « déguisement » vestimentaire de Barlaam se prolonge dans le déguisement – ou détournement – rhétorique : feignant de parler de diamants et de perles, il évoque en réalité les dogmes de la religion chrétienne. Or les ressorts dramatiques par lesquels cette conversion est amenée diffèrent de la source hagiographique. Chez Magnon, la conversion de Josaphat est en effet favorisée par l'amour qu'il porte pour une jeune femme nommée Amalazie. A l'arrivée

---

représentation des pierres précieuses (traditionnellement présentes dans les vanités) en tant que support de la parole sacrée. La présence du tableau de la crucifixion revêt une fonction métaiconique en rappelant également, dans une stricte logique post-tridentine, le pouvoir des images sacrées dans les processus de conversion. Ce choix témoigne aussi du refus de représenter en image un saint déguisé, et le souci de faire coïncider l'apparence de Barlaam avec son discours.

[10] D.L.T., *Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Tolose, François Boude, 1646, et MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.

d'un joaillier, Josaphat se réjouit en effet d'acquérir quelque pierre précieuse pour séduire celle qu'il aime :

> *Que l'on le fasse entrer mon œil il faut choisir*
> *Et sur cent diamans deviner son desir,*
> *Esblouïssons par-là les yeux d'Amalazie*[11].

La littérarisation de la matière hagiographique s'effectue ici par la motivation amoureuse donnée par Magnon à la présence du joaillier; cette motivation permet de jouer avec les différents horizons d'attente, littéraire et hagiographique, du spectateur/lecteur: Josaphat parviendra-t-il à séduire Amalazie? Barlaam sera-t-il en mesure de convertir un prince amoureux? Les tensions induites dans la pièce de Magnon par le traitement du motif du déguisement sont donc à la fois d'ordre spirituel et littéraire[12].

Si Barlaam fait coïncider métaphoriquement la richesse de son déguisement avec la richesse de la religion chrétienne, l'écart entre l'être et le paraître se creuse davantage dans d'autres cas, au point de mettre en doute les intentions du saint. Dans *Le Martyre de saint Gervais* de l'abbé Cheffault[13], les deux frères chrétiens Gervais et Protais se déguisent en riches Romains pour pénétrer dans le temple et, à l'instar de Polyeucte, renverser les idoles. Ce faisant, ils se soumettent volontairement aux lois de l'illusion. Or au moment de transgresser les lois païennes, le futur saint ne se montre nullement patient et modeste, et le danger qu'il court hypothèque la réussite de son entreprise, comme l'indique le récit rapporté du bris des idoles :

---

[11] *Ibid.*, II, 2, p. 22.
[12] L'auteur anonyme de l'autre pièce sur Josaphat exploite sur un plan littéraire une autre occurrence de déguisement contenu dans la légende : le roi fait venir Nacor, le sosie de Barlaam, devant Josaphat, afin de faire croire à celui-ci que son maître a renié la religion chrétienne. Alors que dans les versions dramatiques médiévales, la scène est traitée sur le mode de la *disputatio*, l'anonyme de Toulouse tire parti de ce motif pour transformer sa pièce en « comédie de comédiens » : différents personnages sont en effet chargés d'instruire Nacor de son « rolle », afin que le moment venu il puisse « jouer son personnage » à la perfection.
[13] CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670.

TYRIDATE

On n'a pû les connoistre,
Ils ont pour faire agir leurs sacrileges mains,
De superbes habits déguisez leurs desseins ;
Travestis en Romains, ils sont venus au Temple,
On crut qu'ils y venoient pour y donner exemple,
Nos Prestres les voyant si richement vestus ;
Aussi bien que le peuple admiroient leurs vertus
Mais ces deux Scelerats, ces prophanes, ces traitres,
Abuserent le Peuple aussi-bien que nos Prestres ;
Comme le Sacrifice estoit presque achevé,
Et que pour s'en aller, chacun s'estoit levé ;
Ces ennemis des Dieux par un excès de rage,
Montant sur leurs Autels briserent leur Image,
Prophanerent le Temple, & les vases de prix,
Furent foulez aux pieds avec tant de mépris…[14]

Or suite à leur acte sacrilège, Gervais prend la fuite, au grand étonnement de son frère. Marque de lâcheté de la part du futur saint ? Il n'est pas jusqu'à son frère Protais qui ne s'étonne de la démission apparente du jeune chrétien, qui semble préférer fuir le temple au lieu de subir le martyre. Mais Gervais ne manquera pas d'expliquer son geste. Dans un premier temps, il reconnaît que dans un tel moment, chacun peut être envahi par la peur :

GERVAIS
Quelle terreur panique arrestoit cette envie
Pourquoy sortir du Temple & fuir leur tyrannie,
Quand on est à couvert de l'horreur des tourmens,
Il est aisé d'avoir de ces beaux sentimens,
On aspire à la mort, mais dès qu'elle est présente,
On la craint, on frémit, on tremble, on s'épouvante ;
On cherche à l'éviter, & pour ne pas mourir,
Il n'est rien icy bas qu'on ne voulut souffrir.[15]

Mais dans un second temps, il révèle ses véritables motivations :

GERVAIS
[…] Mais pour les ennemis que nous avons à craindre,
Astase & nos Tyrans ; j'ay résolu de feindre ;
C'est pourquoy c'est en vain que vous me proposez
De quitter cet habit

[14] *Ibid.*, I, 4, p. 14-15.
[15] *Ibid.*, p. 18.

PROTHAIS
Quoy, vous me refusez ?
Est-ce me témoigner une amitié de frere,
Que de vous opposer à ce que je dois faire.
[…] Quoy donc, apres dix ans de jeûne, d'Oraison,
Apres avoir vendu nostre propre maison,
Avoir quitté nos biens laissé nostre heritage,
Dont le pauvre & la veuve entre-eux ont fait partage,
Les idoles enfin depuis peu terrassez,
Ne suffisent-ils pas.

GERVAIS
Non, ce n'est pas assez,
Je veux s'il est possible, en exposant ma vie
Ayant brisé l'idole, oster l'idolastrie ;
Tout ce que vous & moy nous avons démoly,
Déjà, depuis ce temps sans doute est rétably ;
Car j'ay vu sceu qu'aujourd'huy tout le peuple s'assemble,
Pour un sacrifice.

PROTAIS
Allons-y donc ensemble,
Pour la seconde fois cachons notre dessein,
Glissons-nous dans le Temple en cet habit Romain.

GERVAIS
Bien loin de méditer une honteuse fuite,
C'est le mesme projet qu'avec vous je médite[16].

La fuite apparente de Gervais avait donc pour objectif de réitérer le bris des idoles afin de fortifier davantage la foi chrétienne. A deux reprises, les futurs saints recourent donc à la feinte pour défendre leur religion. L'expression de Michel de Certeau – « tombeau tautologique » pour désigner l'hagiographique – caractérise parfaitement la version de Cheffault du martyre des deux frères, qui renforce la thématique du double : si dans la version originelle, les deux frères subissent le martyre pour avoir refusé de sacrifier aux idoles, Cheffault introduit le motif du bris des idoles et leur fait répéter cette même action à deux reprises. Certes, l'identité des figures et des actions est en partie contrebalancée par l'altérité radicale de leur déguisement, mais là encore, les deux frères choisissent le même masque du riche Romain. Cheffault

[16] *Ibid.*, p. 21-22.

déploie ainsi une ‘poétique du miroitement’ qui tire parti des éléments de répétition inhérents à la légende (deux héros hagiographiques) ou inventés (le double déguisement, le double bris des idoles). En outre, le motif du déguisement ne concerne pas seulement la mise en scène des personnages hagiographiques : le jeu des masques produit en écho d’autres effets dramatiques. D’une part, le doute s’instaure quant à l’identité des prisonniers déguisés en Romains ; s’agit-il encore de chrétiens ou d’espions marcomans ? La confusion s’installe parmi les païens, qui doutent profondément de l’identité des faux Romains (II, 4) :

> *ASTASE*
> *[…] Qu’une fausse apparence aisément nous abuse,*
> *Lorsque d’un ennemi nous craignons quelque ruse,*
> *J’ay cru ces Prisonniers Espions Marcomans,*
> *Qui s’estoient déguisez de nos habillements ;*
> *Mais aussi bien que toy je commence à connoistre,*
> *Que ce sont nos Chrestiens qui n’ont osé paroistre,*
> *Et que leur secte enfin est l’unique secret,*
> *Qu’ils ne voudroient jamais declarer qu’a regret ;*
> *Thrasée en amène un qui demande audiance,*
> *Peut-estre qu’il m’en veut faire une Confidence,*
> *J’ay pris mes seuretez pour le voir sans danger*[17].

Fritigile apparaît alors déguisée « *en jeune Romain* » à des fins politiques. Elle avoue ensuite son identité à Astase, abusé par le travestissement. Le réseau des déguisements dans *Le Martyre de saint Gervais* place les personnages hagiographiques et profanes sur un même plan : ils adoptent des masques opposés à leur identité (les chrétiens en riches païens, Fritigile en homme). Leur apparence est sciemment instrumentalisée à des fins personnelles, religieuses ou politiques. Or ni le frère chrétien, ni l’amant de Fritigile ne reconnaissent au premier abord les personnes qui leur sont chères. Le trouble référentiel provoqué par le déguisement met en cause la transparence traditionnellement associée à la figure du saint.

[17] *Ibid*., p. 29.

Lorsque la dissimulation, volontaire, se passe de déguisement pour signifier l'écart entre le for intérieur et le comportement social, plus rien ne distingue le saint du libre-penseur. A cette tentation de se conformer aux usages externes, contraires aux aspirations du chrétien, tout en conservant en son cœur la liberté de croyance, succombent, dans le poème de La Fontaine, Malc et la jeune femme séduisante qu'il a été contraint d'épouser[18]. Alors que Malc est sur le point de mettre fin à ses jours pour échapper au péché de chair qu'il perçoit comme inéluctable, la jeune femme le rappelle à la raison. Si elle a su préserver sa chasteté durant un premier mariage, légitime, il est impensable qu'elle cède à présent : Malc peut donc se rassurer et continuer à vivre selon l'Evangile. Elle propose à Malc de vivre comme frère et sœur en des termes qui méritent d'être relevés : « Dissimulez pourtant, feignez, comportez-vous / Comme frère en secret, en public comme époux »[19]. Le marché qu'elle propose à Malc est fondé sur la dissimulation et la feinte, deux termes forts qui scandent le début des deux hémistiches du premier vers et renvoient à une attitude traditionnellement dénoncée par les saints qui aspirent au contraire à une parfaite harmonie entre l'intérieur et l'extérieur, l'âme et le corps. Ce clivage entre les aspirations du cœur et le comportement extérieur est de surcroît fondé sur un partage entre privé et public, clivage souligné par le chiasme qui appose côte-à-côte les termes antagonistes « secret, en public ». Il s'agit pour le pieux couple de continuer à vivre selon les règles voulues par Dieu, malgré les pressions malsaines de la société. Néanmoins, cette attitude de dissimulation calculée est problématique du point de vue de la morale chrétienne censée s'incarner à travers la transparence de la sainteté. Et de fait, il n'est pas jusqu'au narrateur de l'histoire de Malc qui ne semble cautionner ce choix en l'interprétant comme « mensonge pieux »[20] ou « mensonge saint »[21] !

---

[18] LA FONTAINE, Jean de, *La Captivité de saint Malc*, dans *Œuvres diverses*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, 1958, p. 47-61.
[19] *Ibid.*, p. 56.
[20] *Ibid.*, p. 58.
[21] *Ibid.*, p. 61.

Si déguisements et travestissements interrogent le lien entre l'apparence et le for intérieur du saint, relativisant par conséquent la représentation du saint comme figure univoquement exemplaire, comme signe immédiatement lisible du divin, d'autres procédés en vogue dans la littérature profane contribuent également à l'élaboration d'une vision plus humaine de la sainteté. C'est le cas notamment des images picturales prises en charge par les textes, qui dédoublent la représentation du saint tout en creusant un écart révélateur entre l'image et le modèle. L'image, par ailleurs, donne lieu dans le texte à de multiples commentaires, indices précieux d'autoréflexivité, qui sont autant de fictions de réception de l'hagiographie littéraire.

iii. Le tableau hagiographique : un art de l'écart[22]

Du portrait perdu ou dérobé aux innombrables galeries de tableaux, les peintures abondent dans la littérature du XVIIe siècle. Elément déclencheur d'une intrigue amoureuse, duplication symbolique du récit ou occasion donnée au narrateur de vanter un savoir-faire artistique qui fait écho à celui de l'auteur, les fonctions du tableau et des discours qu'il suscite sont multiples. La présence du tableau représentant une figure hagiographique revêt cependant une dimension singulière dans notre corpus : la production et l'usage de l'image religieuse, tout particulièrement dans le contexte de la Réforme catholique, sont appelés à répondre à des critères spécifiques, réaffirmés à l'issue du Concile de Trente en 1563, par un décret « sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images »[23]. A l'instar de Johannes Molanus, théologien de la faculté catholique de Louvain et auteur d'un *Traité des saintes images* publié dès 1570, nous donnons à la notion

[22] Les éléments de la partie suivante, relatifs au genre romanesque, sont à paraître dans un article intitulé « Entre image sacrée et portrait mondain : le tableau dans le roman hagiographique au XVIIe siècle », dans *L'Assiette des fictions : Autoréflexivité dans le romanesque, de L'Astrée au Manuscrit trouvé à Saragosse*, actes du colloque de Lausanne et de Louvain, J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset (dir.), Louvain, Peeters, « La République des Lettres ».

[23] Voir MENOZZI, Daniele, *Les Images, l'Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 190-192.

d'image sainte ou sacrée une extension large : « En outre, sans bénédiction, ni onction, les images sont saintes et sacrées, puisqu'elles signifient et représentent ce qui est sacré »[24]. C'est également la conception du P. Richeome dans les *Trois Discours pour la religion catholique*, publiés en 1598[25] qui étend la notion de sacré au signe même que constitue l'image sainte : « Les images naturellement représentent, c'est-à-dire signifient clairement & à l'œil quelque chose, laquelle étant sacrée, fait que l'image est un signe sacré »[26]. Sans entrer dans le détail de la réception complexe du décret tridentin, nous retenons ici quatre aspects principaux du décret, dont nous interrogerons la présence ou l'absence dans les textes de notre corpus : 1° l'affirmation de la licéité du culte des saints et de la vénération dont ils doivent faire l'objet, dont les images saintes, en tant que « signes sacrés » ne sont que les médiatrices ; 2° La nécessité d'éviter les erreurs morales (« indécence ») ou doctrinales (« superstition ») ; 3° La vocation instructive de l'image, en particulier à l'attention des illettrés ; 4° La promotion d'un contrôle ecclésial de l'image pour vérifier l'application des consignes précédentes.

Les modes d'appréhension d'un tableau d'église et d'une œuvre profane destinée à la consommation mondaine diffèrent considérablement. Comme le souligne Marc Fumaroli, « l'œuvre d'art attend pour réponse une prière méthodique ou d'oratoire privé. Dans la galerie, elle attend un mot d'esprit ou son élaboration littéraire sous forme de poème, madrigal, épigramme, ou encore sous forme de discours érudit et disert »[27]. Par ailleurs, la nature du portrait conditionne l'attitude du spectateur ; le mondain portera son attention en aval du portrait : le peintre a-t-il su faire preuve de vérisme ? le passé du

---

[24] MOLANUS, *Traité des saintes images*, F. Boespflug, O. Christin et B. Tassel (éd.), Paris, Cerf, 1996, II, 48, p. 264.
[25] RICHEOME, Louis, *Trois Discours pour la religion catholique, les miracles, les Saincts, les Images*, Bordeaux, Millanges, 1598. Il soutient en effet que « *les images Chrestiennes sont sainctes pour deux raisons : l'une parce qu'elles sont consacrez à Dieu, l'autre parce qu'elles representent ou luy, ou quelque chose qui lui appartient, & qui est de sa cour, comme l'image de sa croix, l'image de la Vierge, & de ses saincts* », p. 688.
[26] *Ibid.*, p. 645.
[27] FUMAROLI, Marc, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 57.

modèle est-il contenu en filigrane de la représentation ? Le dévot au contraire élèvera son regard en amont : certes, le portrait du saint condense une vie exemplaire, mais l'intérêt du tableau réside dans la fonction de médiation qu'il symbolise. A travers l'œuvre, le fidèle s'adresse à un être céleste, autrefois humain, et le prie d'intercéder pour lui auprès de Dieu. Dès lors, on devine combien ce motif en apparence harmonieux cristallise des tensions extrêmes. Superposer le portrait mondain au portrait sacré est susceptible de susciter l'émotion du lecteur par le trouble référentiel qu'il provoque. Il peut donc s'avérer particulièrement rentable dans une perspective littéraire.

Il est intéressant de souligner en premier lieu que les portraits de saints qui figurent dans les textes de notre corpus relèvent moins de données hagiographiques orthodoxes que de l'invention des auteurs. Les auteurs de notre corpus semblent en effet préférer éviter les légendes comportant des peintures, telles que le portrait peint de la Vierge par saint Luc ou le voile de Véronique arborant l'effigie du Christ. Le cas de saint Alexis constitue à cet égard un exemple probant. Même dans une légende qui jouit d'une grande renommée au XVIIe siècle, hagiographes et panégyristes font montre de prudence : l'épisode miraculeux du portrait de la Vierge d'Edesse s'adressant à Alexis est abordé sinon avec circonspection, du moins avec méfiance. Dans son panégyrique de saint Alexis, Senault par exemple omet cet épisode, tandis que Ceriziers y fait une allusion rapide. Brignole Sale, dont la vie d'Alexis est traduite de l'italien en 1667 consacre certes un chapitre entier à la description du portrait de la Vierge et de la dévotion exceptionnelle manifestée par Alexis à son égard[28], mais il n'évoque qu'en une ligne seulement, et encore entre

[28] BRIGNOLE SALE, *L'Epoux fugitif, ou l'histoire de la vie admirable de saint Alexis*, De Golefer (trad.), Paris, Hénault, 1667, ch. VII. *ALEXIS ARRIVE EN Mesopotamie, & fait quelque sejour en la ville d'Edesse, y estant retenu par la devotion de l'Image de la Vierge*, p. 40-51.

parenthèses, le prétendu miracle qui serait à l'origine de la réputation de sainteté du jeune homme[29].

En revanche, le traitement particulier de l'image peinte dans *L'Illustre Olympie ou le saint Alexis* (1645)[30] de Desfontaines mérite une attention détaillée. Si l'épisode du tableau de la Vierge d'Edesse est passé sous silence, l'auteur intègre cependant trois tableaux fictifs au fil de l'intrigue : un portrait d'Alexis, une carte du monde et une représentation de la Vierge de Recouvrance[31], privilégiant à leur vérité philologique la dimension pathétique et autoréflexive des peintures, qui renvoient à la fois à l'itinéraire de saint Alexis et aux états d'âme de son épouse et de sa mère.

Après le départ subit et inexplicable de son époux, Olympie, seule dans la chambre nuptiale, est en proie à des passions violentes et contradictoires. Elle décide de se mettre en quête de son époux, tandis que Virginie, sa suivante, tente de la modérer et l'exhorte à s'habiller d'abord[32]. A ce moment, les yeux d'Olympie s'ouvrent sur la luxueuse chambre nuptiale : tout ce faste l'oppresse. Elle s'agite et demande qu'on ôte les marques d'une gloire mondaine à laquelle elle ne peut désormais plus prétendre : « Ôtez-moi ces tableaux ; abattez ces balustres, / Ce faste ne sied bien qu'aux personnes illustres »[33]. Dans son agitation, elle fait une découverte qui la bouleverse encore davantage : « Mais que trouvé-je ici ? Grand Dieu, c'est la figure / Du mortel plus charmant qui soit en la nature / Mais hélas, c'est aussi l'insensible

---

[29] *Ibid*., « ([…] sa sainteté ayant esté declarée, par une revelation qui en fut faite par l'image miraculeuse de la Vierge, au Sacristain de l'Eglise où elle estoit honorée) », p. 62-63.
[30] DESFONTAINES, Nicolas Mary, *L'Illustre Olympie*, dans *Tragédies hagiographique*, C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, S.T.F.M., 2004.
[31] *Ibid.*, p. 369, note 176.
[32] En effet, l'argument de l'acte II précise qu'elle « paraît en déshabillé » (p. 304) S'il est vrai que cela devait outrer la bienséance, la scène s'oppose à la scène 3 de l'acte V, dont la didascalie stipule qu'Olympie est « revêtue de ses habits nuptiaux » (p. 371). Ces détails vestimentaires s'insèrent dans la dramaturgie spectaculaire de Desfontaines pour symboliser le changement d'identité. Dans une lecture allégorique, la pièce est une condamnation des passions terrestres : l'union conjugale est interdite aux amants aveuglés par leur passion. Seule la perspective de la réunion après la mort sous le regard de Dieu autorisera Olympie à porter la robe nuptiale.
[33] *Ibid.*, II, 3, p. 312.

tableau / De ce cruel époux qui m'envoie au tombeau »[34]. Par une suite d'attributs, elle essaie de découvrir la véritable valeur de ce tableau. Dans un premier temps, elle aimerait le chérir comme une « Précieuse faveur » qui lui rappelle son époux. Toutefois cette image est associée à une perte qui semble irrémédiable et devient une « agréable relique ». La métaphore joue sur un double niveau : perte de l'amant hypostasié et prolepse de la canonisation d'Alexis. Mais Olympie ne pense encore que sur un plan amoureux où la perte de l'époux contraste cruellement avec les blandices de son portrait. Olympie cherche à sonder le cœur de son époux à travers son image. Elle interroge le portrait :

> *Beau portrait d'Alexis, dis-moy cher imposteur,*
> *Pourquoi dedans tes traits parais-tu si menteur !*
> *Pourquoi sous la douceur d'un si charmant visage*
> *Caches-tu les rigueurs d'un esprit si sauvage ?*[35]

Olympie cherche à transcender le système sémiotique propre au tableau (« dedans tes traits », « sous la douceur ») afin d'obtenir de l'amant figuré une réponse concrète à ses interrogations. Mais nulle prosopopée ne vient à son secours et Olympie, ignorant toujours les raisons de cette disparition, est livrée à ses tourments. Ce portrait, aussi beau soit-il, ne lui apprend rien. Résignée, elle souscrit à son abandon : « Il est vrai qu'en ce point mon doute est éclairci, / Car je vois que son cœur ne paraît pas ici, / Et que de ce Captif pour qui je suis en peine / Il ne m'est rien resté que l'ombre et que la chaîne »[36].

La description du portrait d'Alexis est laconique. Le portrait est beau, le visage doux et charmant. Aucune marque de figuration ne complète la description, et le lecteur pour lequel le tableau ne recouvre aucune réalité reste désemparé. Le spectateur au contraire rapprochera le tableau avec la figure de l'acteur interprétant le rôle d'Alexis. L'*ekphrasis* recouvre donc ici une réalité mouvante, protéiforme : en effet, il y aura autant de portraits possibles que

[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, p. 312-131.

d'acteurs qui interpréteront le rôle du saint, d'où l'impossibilité d'attribuer à ce tableau des épithètes autres que génériques et morales. La fonction du portrait hagiographique n'est nullement spirituelle, mais dramaturgique : le portrait introduit un élément de *pathos* : il est matérialisation chimérique de l'amant absent, médiation permettant à l'amante délaissée d'épancher son désarroi. Support d'allocution et prosopopée muette, cet « insensible tableau », cette « ombre » thématise la tension entre la vérité et le signe, la figure d'Alexis et sa représentation, le futur saint et l'ancien amant, désormais distincts l'un de l'autre.

Une autre scène exploite dans la pièce le ressort visuel comme repoussoir des passions déréglées d'Olympie. Il s'agit d'une scène qui montre Olympie seule, contemplant une carte du monde dans l'espoir fou d'y découvrir le séjour de son mari:

> *Mon esprit inquiet te suit par tout le monde,*
> *Sans savoir en quels lieux, je m'attache à tes pas,*
> *Et mon œil bien souvent te cherche où tu n'es pas,*
> *Mais n'es-tu point peut-être en ces vastes campagnes ?*
> *Ton séjour n'est-il pas sur ces hautes montagnes ?*
> *N'es-tu pas retiré dans ce lieu que je vois,*
> *Ne te caches-tu pas à l'ombre de ces bois ?*[37]

Le monde se déploie sous les yeux d'Olympie en termes génériques : « vastes campagnes », « hautes montagnes », « bois » ombrageux. La description est ponctuée par la répétition lancinante « n'es-tu », « n'est-il » qui culmine dans le verbe « Ne te caches-tu pas » et met en échec toute recherche visuelle. Olympie, soudain consciente de la caducité de son entreprise, change de regard et considère le tableau en tant que tel :

> *Mais que fais-je insensée, hélas dans ce tableau* […]
> *Et je suis toutefois malheureuse à ce point,*
> *Qu'en tant de lieux divers tu ne me parais point* [38]

[37] *Ibid.*, IV, 3, p. 349.
[38] *Ibid.*, IV, 3, p. 350.

La topographie et l'*ekphrasis* se rejoignent dans une ultime apostrophe au peintre « trop inhumain » et au tableau, « cruelle peinture ». L'*ekphrasis*, ici encore, n'a d'autre fonction que de dévoiler l'insuffisance de l'image qui livre à Olympie des apparences sans lui révéler la vérité qu'elle cherche. L'apostrophe au peintre « trop inhumain », l'attribution d'un critère moral « cruel » au tableau ainsi que la notion esthétique « traits raccourcis » témoignent du décalage entre l'appréciation esthétique d'un tableau et l'usage personnel qu'en fait Olympie. Elle entretient avec ce dernier un rapport d'idolâtrie en exigeant de lui qu'il se substitue à la réalité pour lui révéler le séjour d'Alexis. Or le mutisme du tableau dénonce la caducité de l'idolâtrie, tandis que l'invocation au peintre masque implicitement une invocation désespérée au Créateur, à Dieu, dont les signatures ne sont plus transparentes. Égarée dans la souffrance, enfermée dans une religion païenne, Olympie ignore l'art de déchiffrer les signes.

Contrairement à Olympie, Aglès, moins aveuglée par une passion malheureuse que mue par un amour maternel, est capable d'une contemplation lucide et sereine, quoique touchante. Dans une perspective chrétienne, l'amour maternel est à la passion ce que l'*agapè* est à l'*eros*. Il est une scène intéressante où elle contemple et commente un tableau représentant la Vierge à la recherche de son fils. La scène s'ouvre sur Aglès faisant une exégèse de ce tableau devant sa suivante. Son intérêt pour le tableau est fondé sur la parenté qu'elle y ressent avec sa propre situation. Mais contrairement à Olympie, elle parvient à garder une distance par rapport à l'œuvre. Elle pose d'abord un jugement esthétique, louant le génie de l'artiste. « Approche Virginie, et vois cette peinture, / Ah qu'elle a de rapport avec mon aventure ! / Qu'ingénieusement pour flatter mes douleurs / Le Peintre a fait agir sa main, et ses couleurs ! »[39]. L'effet que produit ce tableau sur elle est celui de « flatter » ses sentiments. Au XVIIe siècle, le verbe signifie « rendre plus beau, idéaliser » (Furetière). Cet effet s'apparente donc à celui de la sublimation. La

[39] *Ibid.*, V, 2, p. 369.

perfection avec laquelle le tableau représente l'*historia* dans laquelle Aglès se reconnaît, agit sur elle en sorte qu'elle projette et identifie sa douleur avec celle de la Vierge. L'expression « sa main, & ses couleurs » est intéressante : la lecture symbolique qu'Aglès fait du tableau est saine et lui permet d'apprécier aussi bien le dessin que les couleurs. Seule la matière sacrée de ce tableau justifie une telle harmonie. L'*ekphrasis* est beaucoup plus détaillée que les deux précédentes. La description s'effectue par le truchement d'une exhortation d'Aglès à sa suivante, Or, ces impératifs sont autant d'exhorations faites au public. Aglès fait appel à son cœur (« Contemple ») et à sa raison (« regarde », « considere »), facultés sans lesquelles elle ne pourra comprendre l'œuvre. Puis elle se livre à une description de l'attitude que la Vierge adopte dans sa situation, qu'elle ponctue de comparaisons avec la sienne propre, empreinte d'émotion, de crainte et de grandeur d'âme :

> *Contemple cet objet, regarde, considère,*
> *Ces pleurs coulent des yeux d'une dolente mère,*
> *Qui triste comme moi fait tout ce que je fis*
> *A l'instant malheureux que je perdis mon fils.*
> *Vois comme elle est troublée, interdite, incertaine,*
> *Ne sachant où chercher la cause de sa peine ;*
> *Vois ce corps qui s'avance, & puis comme à son tour*
> *La pudeur sert d'obstacle au dessein de l'amour ;*
> *Elle est vierge, elle est mère, & son âme est atteinte*
> *Par ces deux qualités de désir & de crainte ;*
> *Mais enfin son amour de la peur triomphant*
> *Lui fait heureusement recouvrer son enfant*[40].

Cette exégèse revêt une fonction purificatrice : Aglès semble dans un premier temps surmonter sa douleur. Dans un second temps, l'issue heureuse de l'*historia* – les retrouvailles de la Vierge et de l'Enfant – lui redonne de l'espérance. Néanmoins, Aglès ne s'identifie pas aveuglément au tableau, mais l'espoir véhiculé par celui-ci l'encourage à adresser une prière à la Vierge Marie :

[40] *Ibid.*, p. 369-370.

O Vierge bienheureuse, ô pitoyable mère
Qui sentîtes les traits de ma douleur amère,
Puisque vos maux aux miens eurent tant de rapport,
Faites que mes désirs aient un semblable sort ;
Assez et trop longtemps mon âme est à l'épreuve,
Redonnez-moi mon fils, faites que je le trouve,
Et que par vos bontés mes ennuis adoucis
Se perdent tout à fait à l'abord d'Alexis[41].

Aglès, contrairement à Olympie entretient un rapport sain avec l'image : alors que la femme, abusée par la douleur, considère le portrait de son mari et la carte du monde dans une perspective mimétique qui ne peut s'avérer que trompeuse, la mère contemple l'icône dans un rapport symbolique qui lui permet de surmonter sa douleur en élevant son âme vers Dieu. L'amour maternel, proche de l'amour spirituel dans la lucidité et la vertu qu'il confère à celui qui le possède, s'oppose à l'amour humain possessif, conçu comme dérèglement pathologique des passions. Ainsi, les attitudes contrastives d'Olympie et d'Aglès illustrent deux rapports différents aux signes. Le traitement de l'image sacrée dans *L'Illustre Olympie* est d'autant plus intéressant que la lecture des tableaux fait sens à la fois dans une perspective singulative, que dans la mise en série des trois peintures. Les trois tableaux résument en effet le parcours d'Alexis : l'amant (symbolisé par le portrait), doit parcourir le monde (itinéraire suggéré par la carte) avant de revenir, métamorphosé : ce n'est plus Alexis, le jeune époux amoureux, mais le saint, imitateur de Jésus-Christ (présent dans le troisième tableau) qui retrouve les siens.

L'Illustre Olympie représente donc un cas particulier où les structures narratives du portrait peint et de la galerie de tableau, traditionnellement distincts, sont mélangées. Nous examinerons à présent deux galeries de tableaux qui offrent à la contemplation de simples laïcs les représentations picturales de saintes et de saints. Dans un second temps, nous analyserons trois portraits peints figurant des saints qui sont également les personnages

[41] *Ibid.*, p. 370.

principaux des romans en question. Relevant de l'imagination des romanciers, aucun de ces tableaux ne figure, à notre connaissance, dans les sources hagiographiques : ils présentent en conséquence d'autant plus d'intérêt pour interroger l'articulation entre la fiction et le sacré, la dimension autoréflexive et la vocation religieuse de l'image.

La première galerie se situe au Livre V de *La Courtisane solitaire*. Arrivé dans un temple, le « Sacré Temple d'Amour », un groupe d'amants déambule à plaisir dans une galerie de portraits, sous la conduite d'un Vacie, un dignitaire druide[42]. Ils contemplent et commentent tour à tour sept portraits de saints (qui figurent dans cette galerie au mépris de toute vraisemblance chronologique, puisque l'histoire se déroule durant les premiers siècles de l'ère chrétienne) : Madeleine, Alexis, Elisabeth de Portugal, l'apôtre Pierre, Guillaume duc d'Aquitaine, François d'Assise, ainsi que le portrait d'une jeune femme inconnue. Le mode d'appréhension des sept images répond à un schéma itératif : l'un des membres de la troupe contemple un tableau qui fait l'objet d'une description par un narrateur extradiégétique ; le Vacie raconte ensuite l'histoire du saint sans le nommer explicitement ; l'on procède après cela à la lecture d'un sonnet placé sous chaque tableau, avant de parvenir à identifier explicitement le saint représenté. Alors que Molanus conseillait d'inscrire au-dessus des représentations picturales de saints peu connus leur nom, afin que nul n'ignore l'identité d'un saint, l'intérêt de la galerie de Lourdelot est d'offrir des tableaux dans une perspective mondaine, comme autant d'énigmes à déchiffrer, à tel enseigne que le roman voile de surcroît l'identité de saints dont le culte jouit d'une faveur certaine dans l'Eglise occidentale. La disposition de cette galerie évoque en conséquence davantage un intérieur mondain du premier XVIIe siècle que celui d'une église : Alain Mérot souligne à ce propos « l'aspect plaisant et ludique » des décors, jalonnés de chiffres et de devises,

[42] Nous reproduisons en annexe le passage dans son intégralité, voir *infra*, p. 557-570

qui « file[nt] les métaphores, multiplie[nt] les doubles sens, construi[sent] des rébus, joue[nt] de tous les pouvoirs d'illusion »[43].

Le visiteur aperçoit d'abord le tableau de Marie-Madeleine pénitente. Le premier paragraphe constitue une *ekphrasis* du tableau assumée par un narrateur extradiégétique, relayée dans le deuxième paragraphe par le personnage du Vacie qui rapporte la vie de la sainte, sans la nommer. Les indices sont pourtant criants, telle cette périphrase qui désigne la pénitente comme « une Dame de Magdelon »[44]. Et pourtant, le Vacie est contraint d'obéir à la demande d'un membre de la troupe qui ne parvient pas à identifier le tableau : « Amedée supplia le Vacie de leur dire que voulait signifier ce tableau »[45]. La description du tableau et le récit de la vie de Madeleine sont suivis par la lecture d'un sonnet qui condamne l'amour charnel. Enfin, le passage se termine par l'identification explicite de la sainte.

Si la dimension instructive du tableau initial répond davantage à des codes mondains qu'à une pédagogie directe, la représentation de la Madeleine est cependant conforme au décret tridentin, en respectant la bienséance et en privilégiant la représentation de la pénitence de la sainte plutôt que celle de son existence pécheresse. Ce passage semble même faire écho en plusieurs points au chapitre III, 25 du *Traité* de Johannes Molanus qui stipule « Que Marie-Madeleine doit être peinte sans vêtements somptueux » : le théologien de Louvain suggère que la pénitence de la Madeleine ne peut être représentée si la sainte est encore parée d'atours somptueux ; or dans le tableau de Lourdelot, « elle foulait aux pieds les bagues et joyaux », et l'indication des « bras croisés sur la poitrine » rend moins vraisemblable la représentation de sa nudité, constituant un gage de décence supplémentaire.

La visite de la galerie se poursuit : on notera que l'ordre de présentation des tableaux de la galerie de Lourdelot n'est pas fortuit, une gradation sous-tend en effet la disposition des images. Ainsi, la représentation picturale de

---

[43] MEROT, Alain, *Retraites mondaines*, Paris, Le Promeneur, 1997, p. 184.
[44] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 470.
[45] *Ibid.*

saint François d'Assise, le sixième tableau, a « quelque chose de plus que les autres » ; il est présenté comme « la plus parfaite pièce qui fut au monde »[46].

Mais c'est le dernier tableau qui attise le plus la curiosité de la troupe : il s'agit d'une femme mystérieuse, vêtue en religieuse, dont le nom à l'instar du visage est voilé : une anagramme puis une série de devises font en effet appel à l'imagination des spectateurs intradiégétiques et partant, à celle du lecteur. Une inscription dans le tableau évoque notamment « GRAND MUR DE LA BELLE »[47] et le sonnet contient un vers évocateur « O JESUS qui BRUL'ARD & consomme mon âme »[48]. Après la tentative malheureuse mais comique d'un membre de la troupe qui essaie d'identifier le portrait à sa bien-aimée, on parvient à donner à la mystérieuse jeune femme un nom : il s'agirait de « MADELEINE DE JESUS CARMELITE »[49] également nommée dans le roman « MAGDELEINE BRULARD ». Les amants apprennent par ailleurs qu'une prophétie est associée au mystérieux portrait, que le Vacie trace en lettres d'or sous le tableau :

> *L'an que l'on contera mille six cents & deux*
> *Cà bas apparaîtra ce miracle des Cieux*
> *L'image des vertus, l'honneur des Carmélites*
> *L'amante de Jesus, entre ses favorites*
> *Plus riche de vertus que de biens un Crésus,*
> *Magdeleine le cœur, & l'amour de Jesus*[50].

Aisée pour le lecteur contemporain de *La Courtisane solitaire*, l'évidence de cette identification ne s'impose plus aujourd'hui avec la même intensité. La famille Brûlart, puissante famille bourguignonne parlementaire et proche de la Ligue, compte plusieurs femmes prénommées Madeleine. Dans l'état actuel de nos recherches, l'identification la plus probable est qu'il s'agit de Madeleine de Saint-Joseph (1578-1637), née Madeleine de Fontaine-Marans, première prieure française du Carmel de France et parente de Nicolas

[46] *Ibid.*, p. 481.
[47] *Ibid.*, p. 484.
[48] *Ibid.*, p. 486.
[49] *Ibid.*, p. 492.
[50] *Ibid.*, p. 494.

Brûlart, président du Parlement de Dijon et mari de la dédicataire du roman. Un mémoire consacré à Madeleine de Saint-Joseph par Stéphane-Marie Morgain signale que « Pierre de Bérulle aurait voulu qu'elle s'appelât Madeleine de Jésus, parce que, disait-il, Madeleine est inséparable de Jésus. Mais elle [Madeleine de Fontaine-Marans] lui dit qu'elle avait promis à saint Joseph de prendre son nom si elle devenait carmélite. Elle devint donc Madeleine de Saint-Joseph »[51]. La date de 1602 fait sans doute référence à l'organisation de la congrégation de Sainte-Geneviève par Madame Acarie qui devait accueillir les jeunes filles désireuses d'entrer au Carmel, dans l'attente des Carmélites espagnoles ; Madeleine de Saint-Joseph, alors Madeleine de Fontaines-Marans, rejoint cette congrégation dès 1603[52]. L'indication « l'honneur des carmélites » fait sans doute écho à sa dignité de première prieure française du Carmel de France. Cette identification explique également la place privilégiée accordée à saint François ; en effet, le désir premier de Madeleine de Fontaine-Marans était de devenir capucine. Enfin, ce dernier tableau, éclaire *a fortiori* l'honneur accordé à la première image, représentant Marie-Madeleine : en plus du patronage onomastique pour Madeleine de Fontaine-Marans, l'illustre pénitente avait été déclarée en 1615 protectrice de l'ordre par Bérulle.

Cette galerie de peinture met ainsi en jeu plusieurs modalités de réflexivité. Si les saints représentés ne font pas directement référence aux personnages de la diégèse, leurs effigies constituent autant d'exemples du parfait amour, l'amour de Dieu, que les amants sont appelés à pratiquer. Le jeu de déchiffrement de l'identité des figures hagiographiques rend celles-ci moins rigides, dans la mesure où leur exemplarité ne s'impose pas avec la même force que si les spectateurs les avaient d'emblée reconnues. Les louanges adressées par les personnages à la beauté des tableaux et des sonnets peuvent en outre

---

[51] Stéphane-Marie du Coeur de Jésus, *Madeleine de Saint-Joseph ou l'accomplissement d'une vocation*, Fribourg, 1987, p. 99.
[52] Voir à ce propos Stéphane-Marie MORGAIN, *Pierre de Bérulle et les Carmélites de France*, Paris, Cerf, 1995.

être entendues comme autant de compliments adressés indirectement à l'auteur. Or avec le dernier tableau, *La Courtisane Solitaire* devient également un roman à clefs : les tableaux n'engagent donc pas seulement une certaine vision de l'intrigue ou de la poétique du roman, mais renvoient également à des réalités extratextuelles, relatives à la réception du roman, par la référence explicite à la famille Brûlart, dédicataire de l'œuvre.

Contrairement à la galerie de Lourdelot, la seconde galerie de peinture, qui figure dans un récit de René de Ceriziers, *Hirlande ou l'Innocence couronnée*, engage des procédés d'analogie plus étroits entre la diégèse et le sujet des peintures[53]. Hirlande, duchesse de Bretagne, est victime de la calomnie du frère de son époux, désireux de toucher seul l'héritage familial. On lui arrache son garçon nouveau-né, et elle est contrainte de s'enfuir. La duchesse demeure ainsi cachée sept ans déguisée en villageoise, près d'un château dont la Dame apprécie son entretien. Un jour, Hirlande est conviée à la visite de la galerie de tableaux de la châtelaine. « Un vieux gentilhomme fort savant » commente une série de quatre tableaux mettant en scène des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament : « Moïse exposé sur les eaux » – « Le Jugement de Salomon », « La Fuite en Egypte » et « Le Massacre des Innocents ». L'identification d'Hirlande et de son fils aux personnages de l'Ancien Testament ou aux membres de la Sainte Famille passe par une lecture allégorique des tableaux qui s'impose d'emblée au lecteur, mais qui demeure inaccessible à la jeune femme, en proie à un profond désespoir à cause de la perte de son fils. Cette galerie de tableaux revêt ainsi une forte dimension autoréflexive par rapport au sens du récit : chaque peinture représente des figures d'enfants en danger, offrant à Hirlande le miroir exacerbé de ses angoisses maternelles. Aux yeux du lecteur, la dimension réflexive de la galerie est évidemment annonciatrice d'un dénouement heureux, confirmé peu après par une intervention du narrateur « Mon Lecteur, vous savez bien que le

[53] CERIZIERS, René de, *Les Trois estats de l'innocence*, Paris, Loyson, 1669, p. 225-244.

fils de notre Duchesse n'est pas encore mort »[54]. Or Hirlande est trop affectée par la disparition de son fils pour faire une lecture rationnelle des tableaux. Au sein de chaque image, elle prête systématiquement plus d'attention au danger qui menace l'enfant qu'au message d'espoir délivré par le sujet. En ce sens, le dernier tableau « Le Massacre des Innocents » retient particulièrement son attention. Et de fait, ce tableau constitue une véritable hyperbole de ses angoisses par la violence de son sujet et de sa représentation : on y arrache des langues, des entrailles, des membres, des têtes sont empilées en pyramide, enfin des enfants sont tués de manière atroce et spectaculaire, par exemple « fend[us] en deux au milieu de l'air » par un couteau. Tandis que le guide exacerbe par l'accumulation de détails macabres les hantises d'Hirlande, le narrateur fait appel à la raison et à la complicité du lecteur pour dénoncer l'aveuglement de la pauvre mère. Il instruit en effet le lecteur sur la réception que l'on doit faire d'une peinture sacrée et de l'*historia* : le spectateur doit non seulement prendre en compte le moment représenté, mais également la finalité de l'histoire. A l'instar de l'épouse d'Alexis dans *L'Illustre Olympie*, Hirlande incarne ainsi une figure négative de spectatrice et de lectrice, car elle demeure sous l'influence de ses passions, incapable de déchiffrement.

Le contrôle de la signification de l'image dans le récit, exercé dans les romans de Lourdelot et de Ceriziers soit par le narrateur ou par un personnage d'interprète, fait écho au rôle de surveillance assigné aux prêtres et aux évêques par le décret tridentin. Et pourtant, comme en témoigne la lecture fautive d'Hirlande, ou les remarques plaisantes et ludiques de la troupe d'amants, qui par ailleurs ignorent l'identité des saints, le sens des images sacrées n'est jamais complètement garanti. Par ailleurs, la complaisance des romanciers devant l'ignorance hagiographique des amants, ou la réception pathétique des tableaux par Hirlande, relègue la vocation édifiante de ces épisodes loin derrière leur rendement narratif. Un examen attentif de certains détails indique en outre que la représentation des saints, malgré les intentions

[54] CERIZIERS, *op. cit.*, p. 238 *sq.*

édifiantes des romanciers, n'est pas à l'abri des abus que condamnait la politique de l'image post-tridentine. Aussi aucun des saints représentés dans la galerie de *La Courtisane solitaire* ne l'est avec la couronne et la palme, ainsi que le préconisait par exemple Molanus[55]. Dans *L'Innocence couronnée*, l'interprète souligne en outre une faute du peintre, « non pas en son art, dont il a observé toutes les lois, mais en Chronologie », car le peintre a représenté le trône de Salomon dans un épisode antérieur à sa construction. Or le guide ne souligne cette faute que pour féliciter le peintre qui a su ainsi préserver l'harmonie de sa composition : « Il est croyable que cette heureuse faute est de dessein, & qu'il a mieux aimé paraître Architecte, que scrupuleux en la science du temps ». Dans la perspective de la Réforme catholique, la vérité d'une image sacrée est à double entente : elle fait référence soit à une réalité reconstituée philologiquement, soit à un élément apocryphe mais ancré dans la tradition. Johannes Molanus, qui fait à cet égard montre de tolérance, défend dans son *Traité des saintes images* les représentations d'épisodes non avérés, mais probables, lorsque celles-ci font l'objet d'une vénération séculaire : « Cependant, comme certains [récits relatifs aux saints] sont lus partout dans l'Eglise avec vénération, il est plus qu'assez évident qu'ils doivent en outre être maintenus avec la même vénération dans les images et les peintures »[56]. Or la distorsion relevée par le gentilhomme dans la représentation du « Jugement de Salomon » obéit exclusivement à un impératif esthétique qu'aucun homme d'église catholique, au lendemain des crises iconoclastes et du décret tridentin de 1563, ne saurait cautionner, d'autant plus qu'il s'agit d'un épisode vétérotestamentaire soumis à un contrôle plus rigoureux que l'hagiographie. En cet endroit, l'interprète cède ostensiblement à son goût pour la peinture à l'instar peut-être de l'auteur. Cette « heureuse faute » possède de fait une valeur autoréflexive intéressante par rapport à la poétique du roman hagiographique, telle qu'elle est pratiquée par Ceriziers : l'auteur émaille en

[55] MOLANUS, *op. cit.*, IV, 26, p. 545-547.
[56] *Ibid.*, II, 32, p. 215.

effet les trois récits hagiographiques qui forment *Les Trois Estats de l'innocence* avec des passages galants, qui n'obéissent ni à des vérités philologiques, ni à des éléments issus de la tradition, mais à des impératifs esthétiques qui tiennent compte avant tout de l'horizon d'attente du lectorat mondain de l'époque.

Alors que les tableaux des galeries de Lourdelot et Ceriziers entretiennent avec la diégèse des liens allégoriques, la dimension autoréflexive de l'image sacrée se renforce lorsque le portrait d'un saint est également celui d'un héros du roman. Dans les trois exemples que nous allons évoquer, les frontières s'amenuisent entre l'effigie du saint et le portrait de l'amant, provoquant un trouble référentiel dont le rendement narratif est certain.

Les deux premiers portraits, celui de Phylargirippe, l'un des trois héros d'*Agathonphile*, et Geneviève de Brabant, héroïne de *L'Innocence reconnue*, ont été peints de leur vivant. Selon le temps de la diégèse, il ne faudrait donc pas les considérer comme des images sacrées, mais principalement comme des portraits mondains. Néanmoins, dans la perspective du lecteur qui sait que Phylargirippe et Geneviève sont morts en odeur de sainteté, leurs portraits sont susceptibles d'être considérés *a fortiori* comme des images saintes.

Après la mort de sa bien-aimée Deucalie, Philargyrippe décide d'entrer dans les ordres. La cousine de Deucalie, Nérée, s'éprend alors de lui, mais en vain. A l'instar de la femme de Putiphar, elle accuse le jeune homme d'avoir voulu attenter à sa pudeur et à sa vie. Pour preuve, Nérée saisit toutes les lettres d'amour que Philargyrippe avait jadis écrites à Deucalie en se donnant pour la destinataire. La pièce maîtresse de l'accusation est un portrait du jeune homme, offert naguère à Deucalie, qu'il aurait fait parvenir à Nérée. Plusieurs décennies après ces événements, Philargyrippe les relate avec amertume : « Voicy le pot au roses ; un mien portrait se trouve dans un enchâssement d'or, qui était une petite boîte émaillée avec des traits et des feux et des devises

toutes embrasées »[57]. Il n'a pas de mots assez durs pour qualifier des objets liés à des pratiques amoureuses profanes : « tant d'amoureuses folies, desquelles quand elles sont passées le souvenir nous fait mourir de honte »[58]. Il est intéressant de constater que le motif du portrait est ici exploité selon la logique de la diégèse, c'est-à-dire dans une perspective purement romanesque et mondaine, sans référence religieuse : l'auteur accentue le *pathos* de la situation, dans laquelle Philargyrippe se présente comme l'innocente victime d'une cruelle vengeance. Mais les apparences – et la sienne en premier lieu reflétée par son portrait – parlent contre lui. Ce portrait, l'écrin somptueux dans lequel il était enchâssé, enfin les « traits de feux » et les « devises » dont raffolaient les courtisans, dénoncent la vanité qui menaçait Phylargirippe avant sa conversion définitive.

Dans *L'Innocence reconnue*, qui raconte la vie de Geneviève de Brabant, le portrait peint de la jeune femme sert de support à la révélation de la passion d'un prétendant infâme, du nom de Golo. Il est intéressant de souligner dans ce passage la réappropriation romanesque des termes du discours théologique sur les images, tels que « prototype » ou « idolâtre ». Paradoxalement, l'attitude de Golo devant l'image est conforme au décret dans la mesure où l'image de Geneviève n'est pas adorée en soi, mais l'honneur que Golo lui rend remonte au modèle original, au prototype : « Mais, Madame, votre simple peinture donne de l'amour à ceux qui vous doivent du respect, ne pardonneriez-vous pas à une personne qui en voudroit adorer le prototype ? »[59] Or Geneviève condamne aussitôt la nature de cette adoration fondée sur une passion peccable : « C'est parler en idolâtre (répartit la Comtesse) ces divinités n'étant que feintes, leur amour n'est qu'une fable »[60]. La future sainte dénonce ainsi l'usage profane que l'on pourrait faire de sa propre effigie.

---

[57] CAMUS, *op. cit.*, p. 356.
[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*, p. 39.
[60] *Ibid.*, p. 40.

Le troisième portrait se situe dans la première partie de *La Courtisane solitaire* : il s'agit du portrait de Maxelende, placé au-dessus de l'autel particulier d'un ermite, dans une grotte. Il diffère des deux précédents en deux points : d'une part son usage n'est *a priori* pas mondain, mais cultuel, et d'autre part, comme le lecteur l'apprendra près de cent pages après sa première évocation, il est posthume à la jeune femme représentée. L'image est décrite comme « un tableau, où estoit tirée une Damoiselle parfaictement belle ; Praxitelle, Phydias, ni Appelles, n'eussent en rien approchez la delicatesse des traits qui parfaisoient ce portraict, car le peintre avoit recerché dans les secrets de l'artifice tout ce qui se pouvoit trouver d'ornement pour relever les traicts & la beauté de ceste image »[61]. La jeune femme n'est pas nommée, et l'extrême banalité, ainsi que l'abstraction de l'*ekphrasis* ne permettent aucune figuration concrète de la dame représentée. L'identification du tableau est déjouée, et la description suspend les attentes du lecteur, qui comprend tout au plus que l'ermite vénère à travers ce portrait une sainte. Le tableau prend cependant une importance particulière après la lecture d'un sonnet qui l'accompagne, puisque l'auteur du poème avoue avoir assassiné la jeune femme en « tremp[ant] d'un courage inhumain / Dans [s]on pudique sang [s]a desloyale main » et le poète repenti de s'étonner que le ciel conserve sa vie « après un si grand crime ».

En un instant, le romanesque fait irruption dans le sacré, et le tableau de la sainte se métamorphose pour devenir le portrait d'une femme aimée et assassinée par son amant ! Tout semble dit : l'ermite expie un crime passionnel en vouant un culte à sa bien-aimée défunte. Or l'essentiel – le récit de cette action – est à venir et le tableau a pour vocation d'en amorcer la narration. L'ermite, nommé Hardouin, reçoit un jour une visite imprévue de la part d'un jeune homme, Abraham. En découvrant le tableau et le sonnet, celui-ci exhorte

---

[61] LOURDELOT, *op. cit.*, p. 11. On peut comparer cette *ekphrasis* avec une gravure représentant le meurtre de sainte Maxelende (Fig. 10) qui est, quant à elle, parfaitement fidèle à la source hagiographique, telle qu'on la trouve, par exemple, chez Ribadeneira : « Hardoüin brûlé du feu de concupiscence, courut après elle l'épée au poing, & la tua », dans *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Louis Billaine, 1667, t. II, p. 457. Nous reproduisons en annexe la notice de Ribadeneira, p.598-599.

le vieillard à lui donner des explications. Hardouin cède à contrecœur à sa demande et lui raconte sa vie. L'incertitude imprègne pourtant le récit jusqu'au dénouement : le tableau représente-il une sainte ou une simple dame ? La disposition religieuse de l'autel et du tableau ne satisfont-ils qu'à un culte amoureux idolâtre ? Or comme nous l'avons vu, l'histoire d'Hardouin et Maxelende rapporte le meurtre d'une jeune femme appelée à devenir sainte, par son amant. Hardouin décrit en ces termes la réaction forcenée qu'il a eue plus de soixante-dix ans plus tôt : « transporté de rage » et « tout bouffy de colère, ayant descouvert Maxelende, qui sembloit remercier les cieux de l'avoir preservée, je me jettay sur icelle, & lui portay trois ou quatre coup de poignard, dans l'albastre de son pudique sein, & la laissai comme morte sur la place »[62]. Après un premier mouvement de fuite, Hardouin finit par se repentir et se retirer du monde. C'est alors qu'il érige « cet Autel à sa mémoire » et y appose le tableau, « lequel est une vive representation des beautez, qui accompagnoient ceste espouse Divine, afin que le regret d'avoir moissonné ceste belle fleur avant son temps ne s'esloignast de [s]a pensée, & servist de témoignage à [s]a conscience de l'obligation, qu['il a] sa grandeur »[63].

Le tableau initial, qui surplombait le petit autel forgé par la nature dans la grotte de l'ermite, livre ainsi ses secrets au terme d'une longue analepse explicative et romanesque. A l'admiration première du jeune Abraham face à une image inconnue peut succéder la méditation du lecteur après ce récit exemplaire, venu combler les interstices de signification laissés vacants par l'abstraction de l'*ekphrasis* du portrait de Maxelende. Exécuté après le martyre de la jeune femme, le tableau n'a donc jamais été l'image de la femme aimée, mais celui de la sainte et par conséquent une image sacrée. L'équilibre fragile entre les champs profane et sacré est conservé *in extremis* par la conversion du pécheur, la fonction mémorielle dévolue à l'image et la nature du culte qui lui est rendu par Hardouin : aux yeux de celui-ci le tableau est avant tout le

[62] *Ibid.*, p. 72.
[63] *Ibid.*, p. 86.

support de ses oraisons, de sa pénitence et de ses demandes d'intercession. Il n'en demeure pas moins que dans le roman, la retraite de l'ermite se confond pleinement avec la solitude de l'amant.

En regard des légendes hagiographiques dont se sont inspiré Desfontaines, Lourdelot, Camus et Ceriziers, il est intéressant de noter en premier lieu que les tableaux des galeries, de même que les portraits individuels, sont des peintures apocryphes, fictives. Certes, Desfontaines emprunte la carte du monde et la Vierge de Recouvrance à une version latine de la légende de saint Alexis[64] ; mais l'adjonction du portrait peint, qui figure à la fois l'amant et le saint, est de son cru, et ce n'est pas un hasard s'il invente et amplifie précisément un détail en vogue dans la littérature contemporaine. La licence poétique de Camus, Lourdelot et Ceriziers en matière d'*ekphrasis* a par ailleurs pour corollaire le statut problématique des saints choisis, du moins en ce qui concerne les portraits individuels : la vie de Maxelende ne figure que dans très peu de recueils hagiographiques au XVIIe siècle ; Geneviève de Brabant est une sainte locale et légendaire qui n'entrera jamais dans les calendriers officiels ; Phylargirippe quant à lui est une construction littéraire de Jean-Pierre Camus qui mélange sciemment deux récits hagiographiques et qui, partant, obéit tout au plus à une certaine conception de la vraisemblance[65]. Dans les galeries de tableaux figurent en revanche des saints illustres. Or la notoriété de ces saints est mise en balance par la nature fictive des personnages qui contemplent leurs effigies sans parvenir seuls à les reconnaître. Alors que les portraits individuels jouent de la frontière entre martyre religieux et martyre d'amour, entre icône sacrée et portrait mondain, les tableaux des saints représentés dans les galeries sont porteurs d'un message religieux, concernant la pratique du pur amour ou la Providence, dont la signification échappe cependant aux spectateurs. Objets ludiques, reflets d'une innocente ignorance

[64] Voir à ce propos C. Bourqui et S. de Reyff, *op. cit.*, p. 369.
[65] Voir à ce propos l'introduction de Pierre Sage, dans CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile. Récit de Philargyrippe*, Paris, Droz, 1951, p. XXIX *sq.*

ou de passions répréhensibles, miroirs flatteurs d'un lectorat contemporain, gages enfin des compétences descriptives et du savoir pictural des auteurs, les fonctions littéraires de ces images, à la fois saintes par leur sujet et fictives par leur invention, débordent sans conteste leur vocation édifiante. Oscillant entre la satisfaction esthétique du lecteur et la diffusion d'une conception de l'image conforme aux recommandations du décret tridentin, la présence de peintures sacrées, dans les textes de notre corpus, témoigne pleinement des tensions entre quête spirituelle et pouvoirs de l'imagination qui imprègnent l'écriture et la réception de ce corpus littéraire particulier.

ii. Songes, visions : la sainteté altérée

A l'instar des images peintes, les songes et les visions magiques renvoient à la figure du saint une image à la fois semblable et altérée. Si la tradition hagiographique n'est pas dénuée de ces deux motifs, nous verrons que les auteurs de notre corpus recourent, une fois encore, plus volontiers à l'invention, ou à de vastes amplifications littéraires, d'autant plus que comparativement au tableau, la dimension narrative des songes et des visions magiques est à la fois plus dense et plus complexe. Nous analyserons tour à tour les songes, puis les visions, en interrogeant à la fois la représentation qu'ils offrent des figures de saints, et leur dimension autoréflexive par rapport aux procédés de littérarisation de l'hagiographie au XVIIe siècle.

Le rêve, en premier lieu, est en effet un puissant générateur de récit : à un songe donné – dont le déroulement factuel se dérobe de manière irréductible au songeur comme aux personnes qui en entendraient la narration – correspondent parfois plusieurs récits successifs, de même que des considérations multiples quant à sa signification. On s'intéressera par conséquent ici moins à la tradition onirique, particulièrement riche et complexe au XVIIe siècle[66], dans laquelle s'inscrivent les rêves présents dans les textes

[66] Voir DUMORA, Florence, *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2005. L'auteur évalue les différents songes présents non seulement dans la littérature, mais également dans des textes philosophiques du XVIIe siècle, à la lumière des

de notre corpus, qu'aux songes qui se présentent comme des dispositifs narratifs parallèles à l'histoire du saint, dispositifs qui redoublent son itinéraire en l'infléchissant grâce à un cryptage symbolique susceptible à tout moment d'être validé ou réfuté. Le songe présente ainsi, virtuellement, d'autres voies que le saint aurait pu parcourir, au risque parfois de mettre sa sainteté en péril. Tous les songes de notre corpus ne sont bien sûr pas de cette nature. Dans une perspective vétérotestamentaire, nombreux sont les songes prophétiques qui remplissent principalement au sein de l'intrigue une fonction proleptique[67]. Les songes présents dans l'épopée notamment[68], qui présentent une dimension spectaculaire particulièrement forte, médiatisés par des anges ou des démons, ont pour fonction principale d'annoncer la lignée, les conquêtes ou les fondations de l'illustre héros épique. Nous nous intéresserons dans ce chapitre aux songes qui entretiennent des liens privilégiés avec le for intérieur des personnages et qui mettent en lumière certaines hésitations de la figure hagiographique, soit à travers les réseaux symboliques à l'œuvre dans le rêve, soit à travers le récit et le commentaire de celui-ci. Dans la perspective de la littérarisation de la matière hagiographique, l'analyse portera sur le songe comme unité narrative offrant de l'itinéraire du saint un reflet décalé, témoin des tensions que son histoire suscite. Il importe par conséquent peu que le

---

traditions oniriques héritées de l'Antiquité (Homère, Artémidore, Macrobe) et des conceptions modernes du songe.

[67] Dans *Dipne, infante d'Irlande* par exemple, le songe constitue en ce sens un motif central : à l'acte II, un personnage rêve qu'un aigle enfante un petit qui se métamorphose en colombe et finit par être tué par l'aigle. L'on interprète ce rêve comme un songe divin qui annonce le trépas de Dipne, représentée par la colombe, à travers la main de son père, figuré par l'aigle. On invoque les exemples bibliques. La thématique du songe est relayée dans l'acte III par la nécessité d'expliquer les raisons qui motiveraient le père à mettre fin aux jours de sa propre fille. Le songe n'est donc pas uniquement un ornement, mais relève d'une nécessité dramatique. Plusieurs personnages assument ainsi tour à tour le récit de l'histoire de Dipne et les circonstances de l'arrivée de son père sur le continent. L'action est donc fragmentée par la multiplication des points de vue. Dans cette pièce, le songe donne lieu à une construction poétique singulière qui fait fi des règles selon lesquelles la narration des événements précédant le début de l'action doit être assumée par le premier acte d'exposition.

[68] Voir à ce propos DUMORA, Florence, « *Somnium ex machina :* songe épique et merveilleux chrétien », dans *Plaisir de l'épopée*, G. Mathieu-Castellani (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 133-152. Nous réservons au dernier chapitre l'examen d'un songe philosophique contenu dans l'épopée de Louis Le Laboureur, *Charlemagne*, voir *infra*, p. 591-597.

songeur soit lui-même le saint ou une personne de son entourage : seul compte le fait que le personnage appelé à mourir en odeur de sainteté soit impliqué de manière directe ou indirecte dans le songe. Dans une perspective métatextuelle, le songe constitue par ailleurs une plateforme de réflexion sur la poétique du récit hagiographique : les valeurs accordées au récit du songe par le saint et/ou son entourage – véritable, vraisemblable, énigmatique ou mensonger – constituent autant de critères poétiques susceptibles d'éclairer la fabrique de l'œuvre littéraire hagiographique.

La richesse du roman camusien *Agathonphile* confère encore une fois à ce texte un statut de témoin privilégié des problématiques esthétiques liées à la représentation littéraire de la sainteté. Il présente de fait un épisode onirique particulièrement dense, révélateur à la fois de certaines faiblesses des futurs saints, mais également de la valeur accordée au récit d'actions se situant, à l'instar de la représentation des vies de saints dans notre corpus, à la lisière du vrai et du faux. Les songes successifs de Tryphine et d'Agathon innervent la narration des livres II et III. Après avoir été capturés par les villageois, les trois héros du roman passent une nuit agitée dans un cachot. Tryphine se réveille la première, après avoir rêvé qu'une reine chantait et endormait les nochers durant la tempête à laquelle ils viennent d'échapper. Agathon et Phylarigippe accueillent le récit de ce songe en raillant doucement la jeune fille. Les captifs passent la nuit suivante dans une caverne. Tryphine se réveille cette fois en sursaut : elle a rêvé qu'un taureau fonçait sur Agathon. Le jeune homme de son côté évoque un rêve érotique désagréable : une femme lascive lui faisait des avances. Le récit des différents songes est en premier lieu l'occasion de propos genrés qui stigmatisent la crédulité de Tryphine, tandis que le songe d'Agathon ne fait pas, quant à lui, l'objet de commentaires approfondis.

La discussion est interrompue par l'arrivée d'une Bacchante à l'allure monstrueuse, entourée d'une horde de païens. D'abord menaçante, l'attitude de la Bacchante se métamorphose lorsqu'elle prend conscience de la beauté

d'Agathon : elle ordonne aux païens de se repentir et d'adorer les trois étrangers comme enfants divins. Ces derniers résistent, et la confrontation se termine par la mort de la Bacchante et la conversion des païens. La nuit suivante, les héros épuisés mais désormais libres, échangent à nouveau des propos sur les songes avant de s'endormir. Agathon demande pardon à Tryphine de s'être moqué d'elle, car il reconnaît que son rêve contenait une part de vérité. Néanmoins, il souligne le caractère approximatif du songe de la jeune fille : « la vostre [pensée – Agathon fait référence au songe de Tryphine] me semble avoir quelque chose d'énigmatique, & meslant en quelque sorte le vray avec le vraysemblable, & encores avec le faux »[69]. Il compare ensuite son rêve à celui de Tryphine, procédant à une seconde narration plus exhaustive. Or, au récit de son rêve se mêlent des énoncés relatifs au mode de narration des différentes histoires intercalées dans le roman :

> Certes sa forme [de la Bacchante] plus hydeuse que mille Demons, n'avoit du tout rien d'humain, son aveuglement estoit plus que brutal : mais en fin tousjours c'estoit une femme. Et c'estoit d'une vraye femme qu'estoit mon songe, la femme que vous sçavez[70], & dont les mauvaises affections nous mettent en toutes ces peines, laquelle par discretion je ne nommeray point encore devant le bon Philargyrippe, non pas que mon cœur luy vueille celer aucune particularité de ces secrets, mais parce que n'ayant pas encore cette permission de vous, chere Tryphine, je ne dois pas ce me semble m'emanciper de cela sans vostre congé, joint que je suis encores affamé de sçavoir le reste de ses fortunes, avant que je luy descouvre les nostres[71].

Ce long épisode onirique, dans le roman camusien, est particulièrement instructif à plusieurs égards. Premièrement vis-à-vis des qualités et des défauts attribués à l'homme et à la femme en matière de rêve : sainte et saint ne sont en effet pas égaux devant la gestion des images nocturnes. L'épisode est certes révélateur de certains défauts d'Agathon – la raillerie, dont il s'excuse par la suite, n'est en effet pas une vertu chrétienne. Il demeure qu'à l'image de

[69] CAMUS, *op. cit.*, p. 119.
[70] Il s'agit d'Irénée, la belle-mère d'Agathon qui a tenté de le séduire.
[71] CAMUS, *op. cit.*, p. 119.

l'esprit féminin réputé inconstant, la structure des rêves de Tryphine est considérée comme flottante et ne permet pas d'arrêter un sens précis, tandis que le rêve d'Agathon se rapproche davantage de la véracité des songes prophétiques vétérotestamentaires. L'attitude des jeunes gens vérifient les clichés en matière de genre, puisque Tryphine, conformément au sexe faible, se montre apeurée et hésitante, tandis que le vaillant Agathon ne peut être blâmé que de témérité pour n'avoir pas accordé assez de crédit à un songe potentiellement prophétique (« je negligeois cette idee que j'avois lors en songe, je mesprisay de vous en dire les circonstances »[72]).

Après la narration détaillée du songe d'Agathon, le jeune homme conclut par une analepse qui, si elle relativise momentanément la dimension prophétique du songe, actualise le *topos* baroque selon lequel la vie est un songe :

> j'en estois là quand accablé de sommeil, & dédaigant toutes ces menuës particularitez, comme de fortes & profondes resveries, & que certes je n'eusse lors osé avancer devant vous ; je me remis à dormir, & ce qui est de plus estrange, *à repenser les mesmes choses meslees avec le recit des vostres*, si que quand l'esclandre nous est arrivé long espace de temps je pensois tousjours songer, tant il est vray que le dormir est une vie imaginaire, & le veiller un songe reel : l'homme n'estant que la seule ombre d'une songe, ou plustost le songe d'une ombre[73].

Le *topos* baroque de la confusion entre veille et sommeil revêt ici des accents préfreudiens : le sommeil se fait le réceptacle des événements et des discours entendus la veille et permet à la conscience de les assimiler.

La discussion sur la « vérité » des songes n'est pas évincée et, après que Tryphine a fait part des inquiétudes que suscitaient en elles ces rêves, le sage Phylargirippe prend la parole pour faire appel à la raison des jeunes gens :

> Ostez donc de vos esprits, mes enfans, toutes ces terreurs Paniques : quoy vous abandonnerez-vous aux tyranies de Morphee, comme font ces Gentils qui ne croyent pas le vray Dieu ? Les songes ont mille et

[72] *Ibid.*, p. 119-120.
[73] *Ibid.*, p. 121. Nous soulignons.

> mille visages, ils sont comme les instrumens de musique, auxquels on faict sonner ce que l'on veut, le songe en la main de la providence de Dieu est une verge verdoyante, verge de direction du royaume du Ciel, mais hors de cette main c'est un serpent horrible, comme celuy du Legislateur des Hebreux[74].

Phylargirippe ne conteste pas la nature divine de certains songes, mais, dans l'impossibilité de fixer une signification univoque aux différents songes des jeunes gens, le vieil homme s'emploie à leur rappeler l'essentiel : ne pas se laisser distraire par les vicissitudes de la vie afin de confesser la religion chrétienne et vivre selon ses principes.

Le songe aura donc servi à mettre à l'épreuve le jugement des futurs saints et à dévoiler d'une part l'immaturité d'Agathon et de Tryphine, encore crédules et prêts à railler l'autre, d'autre part la sagesse de Phylargirippe qui leur sert de guide. Dans une perspective poétique, le récit des songes et leurs commentaires sont étroitement imbriqués dans la narration, qu'ils ponctuent soient par des retours en arrière ou alors en anticipant des récits ultérieurs. En tant qu'unité sémantique, le songe est donc soumis à une multiplication de points de vue : il donne lieu à la fois à des discours de type édifiant, de même qu'il ménage un certain suspens pour le lecteur. Révélateur du fait que les figures de saints sont des personnages en construction (et non des archétypes empruntés à la tradition), le songe permet en outre de briser la linéarité narrative constitutive des récits hagiographiques traditionnels pour reproduire en abyme la structure romanesque à enchâssements multiples choisie par l'évêque de Belley pour séduire un public amateur de romans profanes.

Si le songe en lui-même donne une vision altérée de la vie du saint (sous le voile du symbolisme notamment), les visions suscitées par la magie inversent quant à elles l'axiologie de la sainteté. Dans l'adaptation théâtrale de la légende de Geneviève de Brabant par Blessebois[75], la magicienne Dorine,

---

[74] *Ibid.*, p. 123-124.
[75] BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue. Tragédie*, Châtillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675.

avoue avoir suscité des images mensongères afin d'induire Sifroi, le mari de la sainte en erreur. Or le récit de la vision s'inscrit dans un procédé abymal ; les paroles de la magicienne sont rapportées par un page dénommé Narcisse !

> *Que vous dirai-je plus, sinon qu'étant chés moi,*
> *J'achevé de troubler le mal-hûreux* [*sic*] *Sifroi.*
> *Je lui fis admirer dans ma magique glace*
> *La Contesse en son lit, et Drogan dans sa place,*
> *Qui goûtoient tous les deux, à ce qu'on auroit dit,*
> *La canelle et le miel des delices du lit*[76].

On ne peut imaginer figuration hagiographique plus contraire à l'horizon d'attente – dévot ou mondain – que la représentation d'une sainte mariée en train de commettre un adultère. Toutes les précautions sont prises afin que cette vision passe clairement pour mensongère aux yeux du lecteur, mais il est un seul individu qui l'aura prise au sérieux, le mari de Geneviève. Représenter même indirectement la future sainte en train de commettre l'adultère contribue également à lézarder le masque de perfection qui lui est attribué par la tradition. La vision magique, comme le songe, soulève donc la question de l'interprétation, et le doute qui s'installe quant à la juste appréciation de la vision permet à la narration de s'épanouir. Si la vision magique est également présente dans la version de Ceriziers, Blessebois amplifie les représentations déviantes de la sainteté par d'autres procédés de mise en abyme. Alors que Geneviève et Bennoni vivent cachés dans la forêt, le garçon rencontre un jour un petit faisan qui lui conte son histoire (II, 2) : l'oisillon n'est autre qu'Itis, le fils de Térée donné en pâture à son père afin de venger le viol de Philomèle. L'histoire de l'oiseau fait écho à celle de Bennoni, les deux enfants sont les fruits d'une union malheureuse et leurs vies sont en danger, de même que celle de leur mère. Mais le récit mythologique est imprégné d'une plus grande violence : le viol, la langue arrachée, le cannibalisme. S'il y a mise en abyme de l'histoire de Geneviève, c'est à travers la lunette déformante de la mythologie. A l'instar du songe, l'épisode du faisan

[76] *Ibid.*, p. 18-19.

offre du parcours hagiographique une représentation en négatif, marque de la réversibilité des agissements et des passions humaines.

iv. Le roman hagiographique sous l'égide d'Echo : l'exemple de *La Courtisane solitaire.*

S'il est une œuvre dans notre corpus qui a pleinement tiré parti, sur un plan esthétique, de la dimension de redondance inhérente à l'écriture hagiographique, il s'agit sans conteste de *La Courtisane Solitaire* de Jehan Lourdelot. Reflets et répétitions liés à l'œuvre d'art (poésie, chanson, tableau) se déclinent sous diverses facettes qui sont autant de sources de joie non dissimulées de la part de l'écrivain et des personnages qu'il met en scène. Le roman contient de fait de multiples passages autoréflexifs qui nous renseignent à la fois sur la poétique mise en œuvre dans le roman et la réception potentielle d'un texte qui est également un roman à clefs[77]. Roman dévot, *La Courtisane Solitaire* est encore un roman hagiographique qui fait se côtoyer personnages fictifs et saints avérés au sein d'une même intrigue. Dans ce contexte, il est particulièrement intéressant d'analyser les passages qui témoignent d'une réflexion sur la représentation de la sainteté. Nous verrons que les procédés de mise en abyme de la figure du saint peuvent avoir tour à tour vocation de persuasion ou de dissuasion, érigeant le saint en modèle ou en contre-modèle, et que c'est en dernier lieu au lecteur d'évaluer l'usage qu'il fera du récit hagiographique. La dimension édifiante traditionnellement dévolue aux vies de saints est ici contrebalancée par le miroitement des figures hagiographiques induit par le texte, qui rend celles-ci insaisissables. Le sens d'une vie de saint,

[77] Dédié à Marie Bourgeois, femme du conseiller du roi Nicolas Brûlart, on devine en filigrane du roman une mise en scène du cercle de la dédicataire, et en premier lieu de la ville de Dijon, berceau de la famille Brulard : « il y a une ville, la plus renommée de l'Univers, tant pour sa beauté, sa grandeur et situation, que pour l'agréable séjour du pays dont elle est la Capitale, elle s'appelle Dijon de Diuûm, par ce qu'en ce lieu les Dieux que l'abusée Antiquité adorait, y faisait jadis leur ordinaire séjour » (p. 376*sq*). Sous prétexte de légitimer leur origine antique, plusieurs toponymes qui enceignent la ville sont évoqués, ainsi que des rues et des bâtiments. Le nom de famille de la dédicataire est inscrit dans le texte à la faveur de jeux de mots, par exemple à travers une double association (brûler et ardre) avec l'astre solaire.

limpide, voire prescriptive quand elle fait l'objet d'un panégyrique ou d'une biographie édifiante, se dérobe ici à la faveur de jeux littéraires mis en place pour dérouter et séduire tout à la fois le lecteur.

« Plaisir » semble paradoxalement être le maître-mot de ce roman dévot, comme l'auteur l'indique dans l'avis au lecteur : « j'ayme mieux avoir fait cela que rien […], j'aurais toujours cela que d'y avoir pris plaisir »[78]. Cette affirmation est corroborée et relayée dans le texte par les nombreux témoignages du « plaisir » que provoque la création littéraire, ainsi que la lecture ou la contemplation d'une œuvre d'art. Hardouin prend « plaisir »[79] à composer des chansons élégiaques, qui lui font oublier la rigueur de sa maîtresse. En admirant les bas-reliefs du portail du sacré Temple d'Amour, et en écoutant Amarillis les commenter, Amédée « prenait un plaisir indicible »[80]. De même, « Chacun pren[d] un grand plaisir à lire ces vers »[81], qui accompagnent les œuvres d'art de la galerie du temple. Devant le tableau « du grand Seraphique saint François » et le sonnet qui l'accompagne, Carité confuse s'exclame : « je ne sais duquel je suis la plus amoureuse ou de l'image, ou du Sonnet »[82]. Tous les personnages de Lourdelot semblent en effet affectionner et apprécier tout particulièrement les diverses expressions artistiques. Or, l'écriture de Lourdelot se place sous l'égide d'une figure mythologique particulière : Echo. Associée au miroitement infini des mots et des choses, la nymphe offre des potentialités créatrices importantes, que l'auteur exploite sur les trois plans de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Ainsi la répétition s'articule à tous les niveaux de l'œuvre. La figure d'Echo est présente dès l'*incipit* du roman : « Echo, fille de l'air, qui ne sait et ne pourroit se taire lorsqu'elle entend parler, seule respondait […] »[83]. Figure

[78] LOURDELOT, « Au Lecteur », *op. cit.*, n.p. Nous soulignons.
[79] *Ibid.*, p. 17.
[80] *Ibid.*, p. 462.
[81] *Ibid.*, p. 467.
[82] *Ibid.*, p. 483.
[83] *Ibid.*, p. 2.

mythologique et construction stylistique se confondent dans une élégie adressée par Hardouin à sa rigoureuse amante Maxelende :

> *Echo parmi les roches*
> *Lasse de m'écouter*
> *Bien souvent me reproche*
> *A quoi tant répéter*
> *Me verras-tu mourir*
> *Sans plus me secourir*[84].

La forme mime le sens : les deux derniers vers de la strophe forment le refrain de la chanson qui, tel une litanie, sera répété à six reprises. En outre, ces vers s'imprègnent de l'ironie de l'auteur. Ainsi, c'est la figure d'Echo, personnification de la répétition, qui reproche à l'amant de se répéter. Le refrain en lui-même est caustique : l'amant qui craint de mourir à cause des rigueurs de sa maîtresse sera celui-là même qui l'assassinera dans un accès de folie !

Sur le plan stylistique, l'auteur affectionne les figures de répétition, et notamment les constructions paronymiques. Des constructions telles que « battu et abattu de mille troubles » rythment et nuancent les phrases au fil du roman. Par exemple, le sacré Temple d'Amour contient un écriteau qui exploite des échos stylistiques et phonétiques :

> Themis mis en ce temple ample, cet autel tel, que tu vois, ois, si tes vœux veux, adresser et dresser, à l'honneur et bonheur, du flambeau beau, qui redore ore, de son jour le séjour, de ses voûtes toutes, consacrées et sacrées, par amour à l'amour[85].

L'épisode de l'Oracle d'Amour[86] en particulier illustre l'importance de la figure mythologique d'Echo au sein de l'œuvre. A lui seul, cet épisode dénonce, sur un mode ludique et plaisant, les vanités de l'amour terrestre. A la fin du livre IV, les amants visitent l'Oracle d'Amour. Livio, éconduit par Doris, consulte l'oracle. Après avoir dépeint son amour pour la jeune fille,

---

[84] *Ibid.*, p. 24.
[85] *Ibid.*, p. 469.
[86] *Ibid.*, p. 442-448.

Livio l'interroge. Or il interprète les échos de ses dernières syllabes, comme des réponses divines à ses questions :

> […] *Est-il bien assuré et faut-il que j'espère*
> *Qu'elle me chérira sans que j'en désespère*
> ECHO *espère.*

Au comble du bonheur, Livio annonce que l'oracle lui est favorable. Or Doris, amoureuse de Lysis, ne peut croire que les dieux favorisent son importun soupirant. A son tour, elle l'interroge. Mais sa surprise est grande lorsque la première réponse de l'oracle est un impératif se rapportant à Livio : « aime ». La suite des réponses de l'oracle semblent confirmer son malheur :

> *Helas ! que me dis-tu n'est-ce pas du renom*
> *Du valeureux Lysis que je prendrai le nom.*
> ECHO *non*
> *Tu veux à Livio donner cette chétive*
> *Et que par tes conseils mes amours il poursuive.*
> ECHO *suive*
> *Pour m'avoir fait trop voir en ce point curieuse*
> *Je vois bien que tu veux me rendre malheureuse.*
> ECHO *heureuse*
> *Heureuse, voire, comment pourrait-il être vrai*
> *Que j'aime Livio autant que je vivrai.*
> ECHO *vrai*
> […] *Je te promets amour de l'aimer en tout lieu*
> *Et te remerciant je te vais dire Adieu*
> ECHO *Adieu*

Pourquoi favoriser en apparence la requête d'un amant non aimé ? Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas confondu l'oracle païen en donnant par exemple également satisfaction à Doris ? Cet épisode permet de mettre en lumière le déficit cognitif et interprétatif d'amants aveuglés par leurs sentiments : les jeunes gens apparaissent dupes d'un prétendu oracle qui n'est en réalité que l'écho de leur propre voix. Ce qu'ils prennent pour une volonté du ciel, est en réalité le reflet de leurs propres désirs ou hantises. Echo se confond avec Narcisse… Si la scène ne valorise pas Livio, qui ne reconnaît pas le son de sa propre voix, Doris apparaît encore plus risible, puisqu'elle renonce à ses sentiments pour Amarillis sur la foi d'un faux oracle. Le narcissisme du jeune

homme triomphe, tandis que la jeune fille, crédule, se soumet au mystérieux décret. La visée ultime de cette scène semble donc d'esquisser un portrait doucement railleur des amants, aveuglés par leurs sentiments, dont aucun n'a compris le pouvoir trompeur des mots.

Echo et échos, la nymphe éconduite par Narcisse et les figures de répétitions, incarnent de concert, thématiquement et stylistiquement, l'éternel recommencement des errances endurées par les amants. Cette constante affirmation du plaisir, protéiforme et visiblement gratuit, suscité par l'œuvre d'art, s'accompagne d'une série de mises en abyme, qui sont autant de réflexions sur ses fins dernières. Si le plaisir suscité par la création littéraire est affirmé tout au long du texte, ses effets ne sont cependant pas pérennes. La nymphe Echo n'est-elle pas d'ailleurs une figure emblématique de l'amour malheureux ? Ainsi, la composition des élégies distrait l'amant malheureux qu'est Hardouin, mais ne lui procure qu'un plaisir faible et éphémère. Ces chants d'amour représentent une distraction qui n'influence pas le cœur de la jeune fille, de même qu'ils ne le guérissent pas de sa passion. Et de fait, peu de temps après, son « mal crut en telle sorte qu['il] ne pouvoi[t] trouver aucune consolation qu'au desir de mourir »[87]. Sa passion le conduira au bord du suicide, puis au meurtre de sa bien-aimée. Le plaisir procuré par la chanson est passager en comparaison du martyre d'amour subi par Hardouin, puis de la longue pénitence qu'il pratiquera le reste de son existence.

L'affirmation et la négation presque simultanée du plaisir lié à la création littéraire dans *La Courtisane Solitaire* reflètent en quelque sorte l'envers et le revers de l'activité du romancier dévot. Un épisode en particulier illustre cette ambivalence : la falsification du sonnet païen par Abraham. Il s'agit pour le personnage chrétien, de même que pour l'auteur, de métamorphoser par la réécriture une matière profane en matière sacrée :

---

[87] *Ibid.*, p. 15.

Fille du grand Jupin des hauts Dieux la merveille,	*Fille du grand Démon des faux la merveille,*
*Le **ciel vous** accomplit **en tout** parfaitement*	*L'**enfer t**'a accompli si **im**parfaitement*
*De grâces, de beautés, afin qu'**heureusement** Fussiez dite de tous en **tout** la **nom**pareille.*	*De grâces, de beautés, afin que **justement** Fusse dite de tous en **vices** l'**im**pareille.*
*Nous **verrions** de nos maux en peu de jours la veille*	*Nous **n'aurions** de nos maux en peu de jours la veille*
*Si votre **alme** pouvoir ne prêtait **saintement***	*Si ton **chelme** pouvoir ne prêtait **feintement***
*A nos tristes ennuis un **doux** allègement*	*A nos tristes ennuis un **faux** allègement*
*Qui **étouffe** le mal qui souvent nous réveille.*	*Qui **fomente** le mal qui souvent nous réveille.*
*Aussi **sans** grand discord les Dieux firent le choix*	*Aussi **en** grand discord les Dieux firent le choix*
*De vos **saintes** beautés pour nous donner leurs lois :*	*De vos **feintes** beautés pour nous donner leurs Lois :*
*C'est pourquoi humblement nos peuples **vous demandent***	*C'est pourquoi humblement tous nos peuples **nous mandent***
*Pour fomenter **l'amour** qui leur **cour** entretient,*	*Que fomenter **le mal** qui leurs **corps** entretient,*
*Mesme tout l'univers pour **reine** vous **re**tient :*	*Mesme tout l'univers par vous **ses ruines** tient*
*Car **de** droits vos beautés sur les hommes commandent.*	*Car **sans** droit vos beautés sur les hommes commandent*[88].

Le vocabulaire religieux connoté positivement dans une perspective chrétienne (« ciel », « parfaitement », « saintement », « saintes », etc.) se trouve paradoxalement contenu dans le poème profane. Pour en rétablir le sens véritable, Abraham est obligé de recourir à une négation de ce vocabulaire. La version christianisée contient par conséquent des notions telles que « Démons », « enfer », « imparfaitement », « feintes », « mal »). Ces transformations métaphorisent l'activité ambivalente du romancier dévot, qui tout en dénonçant les artifices des œuvres profanes, recourt pourtant à leurs propres stratégies d'écriture et puise dans leur univers symbolique. D'ailleurs, la scène entière de la falsification du sonnet par Abraham n'est-elle pas le

[88] *Ibid.*, p. 155-157. Nous soulignons.

pendant exact, en symétrie inverse, du célèbre épisode de *L'Astrée* qui voit Hylas corriger les « Tables d'amour »[89] ?

La répétition, incarnée par Echo, ne fait pas uniquement sens dans une perspective profane : la répétition se trouve au fondement de l'hagiographie et, par conséquent, ces deux formes de répétition se croisent et s'entrelacent dans le projet d'écriture de Lourdelot. Ainsi, le narrateur évoque-t-il plusieurs figures d'autorité pour réfléchir et valoriser la constance de Justine dans le martyre. Il s'agit d'un épisode de l'histoire-cadre du roman, le martyre de Justine, jeune vierge chrétienne qui a converti Cyprien l'astrologue, lequel avait tenté de la corrompre. Tandis que le martyre du magicien est à peine évoqué, la représentation du martyre de Justine fait l'objet d'une description plus circonstanciée :

> Le premier des martyrs ne fist jamais plus paroistre de courage parmy les cailloux, ny sainct Ignace plus de résolution entre les bestes sauvages que ceste jeune Damoiselle en fist voir à sa mort : car comme un autre sainct André elle tesmoigna avec quels desirs son ame avoit souhaité la croix qui luy estoit preparée : elle vouloit comme une seconde Agathe à ceste boucherie [*sic*], ainsi que si elle eus esté conviée à quelque nopces [*sic*] ou delicieux festin[90].

Afin de mettre en valeur la constance de la jeune femme, vertu essentielle des martyrs, celle-ci est tour à tour comparée à plusieurs martyrs célèbres : Etienne, premier martyr lapidé à mort ; Ignace, évêque d'Antioche livré aux fauves au début du IIe siècle, André le premier Apôtre, crucifié sur une croix en X, ainsi que la célèbre et légendaire Agathe, patronne des nourrices pour avoir eu les seins coupés. Ces comparaisons à des figures masculines (ou masculinisées dans le cas d'Agathe) confèrent dans un premier temps à la constance de Justine la force d'une vertu mâle et supérieure. Mais l'intérêt du point de vue poétique est que ces comparaisons convoquent simultanément différentes représentations de martyres ou de tortures qui

---

[89] URFÉ, Honoré d', *L'Astrée*, H. Vaganay (éd.), Genève, Slatkine reprints, 1966, t. II, p. 194-202.
[90] *Ibid.*, p. 371.

viennent se greffer sur la représentation du martyre de Justine : lapidation, dévoration par des bêtes sauvages, crucifixion ou encore sévices corporels viennent enrichir et dramatiser le sacrifice de la jeune femme. La temporalité s'en trouve modifiée : à la succession chronologique des martyrs dans le temps se substitue une temporalité synthétique et cumulative. Le martyre de Justine réactualise en effet les martyrs de ses prédécesseurs, et tous ensemble ils renvoient au sacrifice ultime, celui du Christ. C'est ici que l'imitation, comme fondement de l'hagiographie et la mise en abyme, comme indice privilégié de littérarité se rejoignent pleinement. Aussi dans le roman de Lourdelot, la répétition fait sens *par elle-même* : l'invocation des images des différents martyrs ne s'effectue pas uniquement dans la logique de l'*imitatio Christi*. Les exemples de martyres ne sont pas convoqués uniquement pour renforcer la constance des saintes, mais pour enrichir visuellement et dramatiser la représentation de leur souffrance et de leur mort. Par ailleurs ces comparaisons sont autant de représentations invoquées pour conférer une densité supplémentaire, un surcroît de sens à un événement, le martyre, qui se soustrait au dicible. Le martyre demeure paradoxal : il apparaît à la fois comme l'acte héroïque par excellence dans une perspective chrétienne, mais aussi comme un acte exécrable dans la perspective des persécuteurs repentis que sont Hardouin et Jacques.

Voix privée de corps, Echo symbolise une littérature qui se rêve épurée, un verbe qui se suffirait à lui-même. Or le malheur qui nimbe cette figure mythologique découvre l'échec d'une parole absolument délestée du poids de la chair, car le prix de cette épuration est une condamnation à la vaine répétition des mots d'autrui. Dans le contexte d'une littérature de dévotion, cette faillite est renforcée par le mythe qui se trouve au fondement de la religion chrétienne : l'*incarnation* du Verbe qui, mêlant inextricablement l'esprit et la chair, appelle la littérature à démêler perpétuellement les fils tragiquement entrelacés de l'étoffe humaine. Aussi les figures de saints, à travers l'*imitatio Christi* à laquelle elles tendent, rejouent indéfiniment le

mystère de l'incarnation, le mystère des rapports de la parole et du corps. La présence structurante d'Echo, dans une œuvre telle que la *Courtisane solitaire*, n'en devient que plus significative : certes, elle dit assez la vanité de l'homme qui répète inlassablement les mêmes erreurs, qui succombe constamment à la même tentation ; mais dans le même temps, elle sublime la trivialité de cette répétition en l'élevant au statut de sujet littéraire. En effet, quel meilleur indice de la littérarisation de l'hagiographie, aux côtés des autres discours au XVIIe siècle « qui ont rompu les amarres de leurs « corps » (ici « corpus » et « corporation ») »[91], que l'union symbolique du saint et de la nymphe Echo ?

v. Narcisse en hagiographie, ou la sainteté abymée

On ne saurait toutefois conclure une réflexion sur la figure d'Echo en hagiographie sans s'interroger sur la présence de celui qui l'a vouée à demeurer une voix désincarnée, d'autant que Narcisse, abîmé dans l'amour de soi, se présente *a priori* comme un double négatif de la figure du saint, lequel se détourne de son reflet et n'aspire qu'à s'oublier complètement dans l'amour de Dieu. Dans les textes de notre corpus, la présence de Narcisse est discrète, mais significative. Dans une perspective traditionnelle, le saint peut briser l'enchantement qui lie Narcisse à son reflet ; en ce sens, la dernière scène de la tragédie de Nicolas Le Ville, *Sainte Dorotée*, constitue un dialogue allégorique entre les différentes fleurs qui forment la guirlande de la sainte : le Narcisse s'adresse en ces termes à la sainte :

> *Moy qui suis amoureux de ma propre beauté,*
> *Je cede a Dorotée a present la victoire,*
> *Car d'un lustre plus net elle passe ma gloire,*
> *Et me tirant des eaux je dis en liberté*
> *A leurs vives Naiades,*
> *Et aux Hamadryades,*
> *Que son image est plus belle que moy,*
> *N'estant rien icy bas qui luy fasse la loy*[92].

[91] JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature*, Paris, Gallimard, 2000, p. 21.
[92] LE VILLE, Nicolas, *Sainte Dorotée*, dans *La Cynosure de l'âme*, Louvain, André Bouvet, 1658, p. 169-170.

En libérant Narcisse, la sainte lui permet d'élever les yeux vers Dieu : cette scène emblématise la vocation de la littérature de dévotion, qui aspire à délivrer l'homme de son amour-propre. Mais il est d'autres cas où le saint lui-même se rapproche de Narcisse. Nous verrons de quelle manière cette figure engage la représentation d'une « sainteté abymée », c'est-à-dire d'une forme de discours hagiographique qui se délecte de sa propre représentation.

Nous avons ainsi déjà croisé Narcisse subrepticement dans les *Soupirs de Sifroi*[93], en l'espèce du page du comte. A l'inverse d'Echo s'incarnent en lui plusieurs voix en abyme : la voix de l'acteur jouant le rôle de Narcisse prend en charge les paroles du page, qui rapportent celles de la magicienne, qui elle-même rapporte celles du traître Golo. Il n'est pas anodin que le récit d'une vision trompeuse (sainte Geneviève de Brabant commettant l'adultère) et des conséquences tragiques de sa contemplation crédule par Sifroi (le bannissement de la sainte), soit précisément confié à un personnage nommé Narcisse : il assume le récit de l'erreur d'interprétation et de jugement de son maître devant une image fallacieuse. Or dans la mesure où cette erreur de jugement est précisément au fondement de la légende hagiographique, la contemplation du reflet trompeur devient *nécessaire* : génératrice de récit, l'image trompeuse, dernier refuge d'un débordement des passions condamné par la religion chrétienne, se trouve pourtant au départ de la réputation de sainteté de Geneviève, en permettant à l'épouse calomniée d'éprouver sa fidélité à son mari ainsi que son amour de Dieu.

De manière plus significative encore, Narcisse apparaît au cœur du poème chrétien de Charles Perrault, *Saint Paulin, évêque de Nole*, à travers une statue antique figurant « Narcisse, cet amant de luy-mesme »[94], statue sauvée *in extremis* de la destruction par Trasimond, prince éclairé et sensible aux attraits de l'art. Accompagné d'Euric, l'ami de Trasimond, Paulin est invité à visiter le palais du prince. Cet épisode – inventé de toutes pièces par Perrault – revêt une

[93] BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *op. cit.* Voir *supra*, p. 392-394.
[94] PERRAULT, *op. cit.*, p. 42.

fonction essentielle dans le poème, puisqu'il précède immédiatement la reconnaissance du saint par le prince, qui avait jusqu'alors considéré Paulin comme un simple jardinier. La visite du palais de Trasimond, et la contemplation des chefs-d'œuvre qu'il contient, président donc immédiatement à la reconnaissance et à la libération du saint, ainsi que des habitants de Nole. Or là où Grégoire le Grand, la source revendiquée par Perrault, évoquait de manière relativement elliptique la scène de reconnaissance[95], Perrault procède à une importante amplification qui déploie un faste architectural, sculptural et pictural propre à répondre aux attentes d'un public de cour, coutumier de ces espaces raffinés. La reconnaissance de Paulin par le prince est médiatisée par une conversation sur les arts, au terme de la visite de Paulin :

> *Il [Trasimond] appelle Paulin : cet amas curieux,*
> *Luy dit il a-t-il rien qui contente tes yeux,*
> *Toy, qui né d'un climat, où tout est grand & rare,*
> *Te trouves renfermé dans un pays barbare :*
> Avec tant de bon sens, Paulin luy répondit,
> Parla si bien des arts dans le peu qu'il en dit,
> *Que le Prince, appuyé des soupçons de Gontaire,*
> *Ne le regarda plus comme un homme du vulgaire*[96].

Certes, les vertus de Paulin s'étaient déjà manifestées durant sa captivité et il était particulièrement apprécié de Trasimond qui passait de longues heures à discuter avec lui. Il aura néanmoins fallu le songe prophétique du roi Gontaire (qui reconnaît Paulin parmi des juges apparus en rêve pour le condamner) pour éveiller la curiosité de Trasimond vis-à-vis de l'identité de son prisonnier. Mais ce n'est qu'à la faveur d'un discours sur l'art tenu par le saint – et non pas d'un discours religieux à l'instar de nombreux saints, dont par exemple de sainte Catherine d'Alexandrie qui convertit les meilleurs

---

[95] « Mais comme il le pressa fortement de luy declarer, non pas ce qu'il estoit presentement, mais ce qu'il avoit esté dans son païs : après qu'il l'eut questionné long-temps sur ce sujet, l'homme de Dieu, pressé par les fortes instances du Prince, qui le conjuroit de se declarer, & ne pouvant luy cacher plus longtemps sa condition, luy avoüa qu'il estoit Evesque », cité par Perrault, parmi les textes liminaires de *Saint Paulin*, Paris, Coignard, 1686, n.p.
[96] PERRAULT, *op. cit.*, p. 46. Nous soulignons.

philosophes de l'antiquité – que le prince se convainc tout à fait que Paulin est un être d'exception.

Il s'agit donc d'un passage central, à la fois réflexif vis-à-vis des conceptions esthétiques générales de Perrault, et autoréflexif en regard des enjeux spécifiques au poème. Une année avant le coup de force que représentera la lecture du *Siècle de Louis le Grand*, Perrault, alors en disgrâce, choisi le discours hagiographique pour exprimer ses conceptions esthétiques. Celles-ci sont placées sous le signe de la dualité : aux abords du palais, Paulin remarque « deux corps de bâtiments »[97], l'un édifié « de manière gothique », l'autre « imité sur l'antique », et à l'intérieur du second « cent pilliers divisez en deux rangs »[98], ainsi que « deux vastes portiques » et « un double rang de figures antiques »[99]. Deux tableaux, enfin, œuvres de « deux peintres fameux, l'un Grec, l'autre Romain »[100] retiennent l'attention. La tension entre les modèles antiques et modernes innerve l'intégralité de la visite, sans toutefois que l'on puisse établir de manière univoque la supériorité de l'un sur l'autre. Si le premier corps de bâtiment est construit à la « manière gothique », ce qui dans les conceptions ultérieures de Perrault sera perçu positivement, la culture chrétienne trouvant ses origines au Moyen Age, les épithètes qui accompagnent ce bâtiment sont loin d'être pleinement élogieux : il est en effet « bizarre », « hardi », et sa construction évoque celle de la tour de Babel : « Et touchant presque au ciel de sa cime orgueïlleuse, / Marquoit des inventeurs l'audace belliqueuse ». Si la hauteur des voûtes et la richesse des lambris suscitent l'admiration, la diversité et la confusion de l'ornementation éveillent une certaine réticence auprès du spectateur. Le jugement final est laissé au saint :

> *Paulin voit que les Gots ne mirent leur adresse*
> *Qu'à monstrer de l'esprit, & de la hardiesse,*
> *Et remarque à quel point, ces peuples fiers & vains*
> *Mépriserent le goust des Grecs & des Romains*[101].

---

[97] *Ibid.*, p. 40.
[98] *Ibid.*, p. 41.
[99] *Ibid.*, p. 41.
[100] *Ibid.*, p. 43.
[101] *Ibid.*, p. 41.

Condamnation de l'art gothique, ou éloge détourné d'une civilisation qui n'a pas craint de rompre avec l'héritage antique ? Le lecteur ignorant l'identité de l'auteur de ces vers ne songerait sans doute pas à les attribuer à l'auteur du *Parallèle*, d'autant que l'esthétique antique est par la suite envisagée sous un jour visiblement positif. En effet, le second corps de bâtiment est décrit comme « majestueux, imité sur l'antique », il y « règne le bon sens avec moins d'artifice ». D'emblée les avantages de cet édifice sont présentés comme étant « Dignes des premiers Grecs, & des Maistres du monde ». Or à y regarder de plus près, l'opposition entre art médiéval et art classique n'est pas aussi franche. Si le bâtiment gothique n'est pas exempt d'imperfection, le poète insiste avant tout sur l'audace et la hardiesse nécessaire pour rompre avec l'art des anciens. N'est-ce pas de cette audace et de cette hardiesse que Perrault fera montre, lorsqu'une année après la rédaction de *Saint Paulin*, il fera lire à l'Académie *Le Siècle de Louis le Grand* ? Par ailleurs, si l'ordre qui sous-tend l'architecture classique suscite l'admiration du poète, les *ekphraseis* des sculptures antiques témoignent davantage de son attitude ambivalente à l'égard de l'héritage des Grecs et des Romains :

> *Celle qui la premiere a leurs yeux se presente,*
> *Est du grand Policlete, une jeune Atalante*
> *Où le marbre n'a plus ny poids ny dureté,*
> *Mais tout l'air de la Nymphe, & sa legereté.*
> *Ensuite est Adonis, où l'œil croit voir des roses*
> *Sur sa bouche & son teint nouvellement ecloses,*
> *Et l'art qui luy donna tant d'aimables appas,*
> *Sçût y faire trouver les couleurs qu'il n'a pas.*
> Narcisse est vis-à-vis, cet amant de luy-mesme,
> Il semble, en le voyant, triste, réveur & blesme,
> Que de son fol amour luy vienne sa pasleur,
> Et non point que du marbre elle soit la couleur.
> *Plus loin prés de Bacchus, le vieux père Silene*
> *Dort & semble exhaler une vineuse haleine,*
> *Le bonhomme en ronflant, tient encore embrassé*
> *L'outre dont la liqueur enfin la terrassé*[102].

[102] *Ibid.*, p. 42.

Certes, l'Atalante de Polyclète, célèbre scultpeur grec du premier classicisme, témoigne de la grandeur de l'art antique, mais les autres statues s'accompagnent d'une dévalorisation progressive des sujets représentés : si Adonis figure encore un amour élevé, la représentation de Narcisse – « triste, réveur & blesme » – marque assez la vanité de l'amour-propre incarnée par cette figure antique. Sa représentation s'accompagne ainsi d'un basculement vers le style burlesque : après une brève mention de Bacchus, la représentation du « vieux père Silène », aviné et même « terrassé » par l'alcool montre l'inégalité des sujets dont s'enorgueillissaient les anciens[103]. Dans cette galerie de statues résonnent ainsi déjà, comme en un écho lointain et précurseur, les premiers vers du *Siècle de Louis le Grand* : « La belle antiquité fut toujours vénérable / Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable »[104]…

Aussi Narcisse occupe-t-il une place centrale dans la galerie, une position charnière qui témoigne de l'admiration et de la résistance éprouvée simultanément par Perrault face à l'art des anciens. En amont, des figures – Atalante, Adonis – incarnant la perfection de l'art classique et sa capacité à représenter au plus vrai la nature ; en amont – Bacchus, Silène – des figures du désordre, de l'instinct et de l'excès. Sous les appréciations esthétiques exprimées par l'*ekphrasis* des statues antiques affleurent ainsi les considérations morales du poète chrétien. Par conséquent, Narcisse « cet amant de luy-mesme », personnage épris de sa propre représentation, représente à la fois la perfection (parfaite ressemblance du modèle et du reflet, qui suscite l'amour), mais également le danger d'un art qui deviendrait son unique sujet,

---

[103] S'agissant de la qualité morale des sujets représentés en sculpture, Perrault ne se prononce ouvertement sur cette question ni dans *Le Siècle de Louis le Grand*, ni dans *Le Parallèle*. Question délicate, d'autant que le jardin de Versailles contient de multiples sculptures à sujet mythologique. Peut-être cependant peut-on déceler des indices d'une telle posture dans le *Parallèle*, I : le Chevalier et l'Abbé énumèrent tour à tour une liste de sculptures antiques hautement estimées. Le Chevalier : « l'Hercule, l'Apollon, la Diane, le Gladiateur, les Lutteurs, le Bacchus, le Laocoon & deux trois encore de la mesme force », p. 177 et l'Abbé : « l'Apollon, la Diane, la Venus, l'Hercule, le Laocoon & quelques autres encore », p. 182. On notera dans l'énumération de l'Abbé, porte-parole de Perrault, la disparition des figures martiales (le Gladiateur, les Lutteurs) ainsi que du Bacchus.

[104] PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, M. Fumaroli (éd.), Paris, Folio classique, 2001, p. 257.

d'un art condamné à se répéter, d'un art en somme qui se soustrait à l'évolution, au progrès cher à Perrault en matière d'art et de sciences.

Une fois Silène – et avec lui la suprématie de l'art des anciens – « terrassé », la visite se prolonge tout naturellement par la contemplation de l'art moderne, dont le fondement est la culture chrétienne. D'emblée, la supériorité de l'art chrétien est suggérée puisque le regard des spectateurs est invité à se hisser « Plus haut », vers des « peintures vivantes »[105]. Le premier tableau – représentant le sac de Rome par Alaric –, à l'instar du premier corps de bâtiment gothique, offre pourtant une vision mitigée du moyen âge chrétien. Si le sujet fait frémir d'effroi ses spectateurs par la vision cruelle de la Ville éternelle embrasée, le tableau contient également une première vision valorisante du héros chrétien en la personne de Trasimond, mettant fin à l'incendie de Rome et, partant, sauvant de la dévastation de nombreux monuments antiques :

> *Le fameux Pantheon, ce chef-d'œuvre achevé,*
> *Fut encor par luy mesme heureusement sauvé ;*
> *Sans les soins diligens que le Prince sçût prendre,*
> *Le chef de l'Univers ne serait plus que cendre,*
> *Et du triste débris de tant de monumens,*
> *A peine resteroient les plus creux fondemens*[106].

La mission du héros chrétien est ainsi double : préserver les traces d'un passé artistique (Trasimond avait également sauvé les statues antiques que Gontaire voulait détruire) et ériger une culture nouvelle fondée sur la religion révélée. Si le prince arien Trasimond remplit le premier critère, la perfection du héros chrétien ne s'incarne tout à fait que dans le tableau suivant : les spectateurs, et avec eux le lecteur, y découvrent une vue de Nole, dont les habitants sont menacés par les armées des Goths, mais vaillamment défendus

---

[105] A la querelle des Anciens et des Modernes, dont certains arguments se trouvent en germe dans ce passage se superpose le *paragone* entre la sculpture et la peinture : si les statues précédemment évoquées font illusion, les peintures bouleversent profondément le spectateur : l'incendie de Rome « donne de l'horreur » et pousse le saint à « répand[re] des larmes ».

[106] PERRAULT, *op. cit.*, p. 44. Dans le *Parallèle*, Perrault se montrera moins élogieux à l'égard du Panthéon, dont l'abbé détaille les multiples défauts architecturaux, p. 162-167.

par leur évêque, qui n'est autre que saint Paulin. Autrement dit, le poème perraldien représente saint Paulin confronté, *tel un Narcisse chrétien*, à la représentation de lui-même...

L'*ekphrasis* met ainsi en avant les vertus chrétiennes de saint Paulin, distribuant toutes ses richesses pour venir en aide aux indigents :

> *C'est un de ces heros saintement valeureux,*
> *Intrepide, agissant, bon, tendre, genereux,*
> *De solide vertu, de science profonde,*
> *Dont le Ciel quelquefois daigne éclairer le monde*[107].

La réaction de Paulin face à ce tableau est passée sous silence ; s'abîme-t-il tel Narcisse dans la contemplation de son reflet ? L'arrivée de Trasimond à cet instant met fin à la contemplation du tableau, mais prolonge l'envoûtement pictural par une discussion générale sur l'art. Et, comme nous l'avons vu, c'est grâce à son savoir esthétique que Paulin est reconnu comme un être hors du commun. Cette brève transformation du saint en Narcisse illustre ainsi la force de séduction que l'art est susceptible d'exercer jusque sur les personnes les plus pieuses.

*

Prise de vertige devant les miroitements infinis du sacrifice christique transmis par la Tradition, et fascinée par les reflets que le texte littéraire offre de sa propre construction, la représentation de la sainteté, parallèlement, et parfois en dépit de sa vocation spirituelle, s'abyme dans la contemplation de sa propre sacralité. Mais dès lors que sur l'image sacrée – fût-elle picturale ou onirique, réaliste ou surnaturelle – le regard du saint n'est plus embué de larmes et tourné vers le ciel, s'ouvre un espace d'interprétation nouveau qui aligne la représentation du saint sur celle des autres héros de chair et de papier. Déguisée, travestie, altérée par des visions et des songes fallacieux, méconnue enfin sur des tableaux érigés pourtant à sa gloire, la figure du saint interroge directement le reflet changeant de l'homme sous le regard de Dieu.

---

[107] *Ibid.*, p. 45.

Chapitre 10.
DE LA SCIENCE DES SAINTS A L'HUMAIN SAVOIR

Les différents processus de littérarisation étudiés dans les chapitres précédents, en particulier la mise en œuvre, dans les textes de notre corpus, d'une 'poétique du miroitement', qui exploite sur un plan esthétique la répétition de la vie et du sacrifice christiques incarnée par le saint, modifient les contours de la figure religieuse et remettent en question la vocation édifiante du discours hagiographique. Est-ce à dire, pour autant, que ce travail de littérarisation de la matière hagiographique, qui traverse l'ensemble du XVIIe siècle, aboutit à un non-lieu, à « un pur jeu narcissique de formes vides »[1] ? Tant s'en faut. Si la littérarisation du saint s'accompagne dans une large mesure d'une sécularisation de la figure religieuse et d'un estompement progressif des marques de la religiosité, cette prise de distance avec la tradition hagiographique ne signifie pas un repli complet de la figure sur elle-même et les formes de sa représentation. Délestée du poids des attributs séculaires de la sainteté – chaînes, roues dentées, palmes ou lauriers – qui sont autant de signes manifestes mais figés de la vérité révélée, rendue plus humaine par la considération de ses passions et de ses faiblesses, la figure du saint demeure une figure de l'exemplarité, qui s'ouvre cependant à de nouveaux modes de contemplation du monde et à l'acquisition de savoirs qui ne tendent plus uniquement à la connaissance du divin. On peut à ce titre considérer certains textes de notre corpus comme les lieux d'une redéfinition des savoirs : s'ils demeurent les témoins privilégiés d'une vérité d'origine transcendante, ils prennent également en compte les interrogations morales et scientifiques qui seront celle des Lumières, sur les rapports de la charité et de la tolérance par exemple, ou sur l'explication du monde par le progrès des sciences naturelles.

Nous aimerions par conséquent mettre en lumière dans ce dernier chapitre les occurrences, parmi les textes de notre corpus, où les signes

[1] BURY, Emmanuel, « Relire saint François de Sales », *XVIIe siècle*, 2007/2, n° 235, p. 338.

ostensibles d'une vérité transcendante et exclusive s'estompent pour laisser transparaître les contours d'une nouvelle figure de savoir et d'exemplarité, dont la foi demeure vive mais plus intériorisée. Le processus de littérarisation de la sainteté qui parcourt le XVIIe siècle libère ainsi un matériau nouveau, susceptible d'être mis au service d'une valorisation croissante de la raison et d'un désir de connaissance qui ne trouve plus sa seule fin en Dieu. Nous envisagerons donc dans un premier temps différentes manifestations de la foi, extérieures et intérieures. Les représentations, notamment théâtrales, de sainte Catherine d'Alexandrie au XVIIe siècle, jeune fille savante convertie au christianisme, permettront ensuite d'interroger la position ambivalente de la figure hagiographique entre « la science des saints » et les « sciences curieuses ». Le rapport du saint à la nature occupera la seconde partie du chapitre : la pièce de Magnon, *Josaphat*, ainsi que le poème de Louis Le Laboureur consacré à Charlemagne contiennent en ce sens d'intéressantes descriptions naturalistes, qui rompent avec le « principe de figuration »[2] chrétien, selon lequel tous les éléments du monde constituent des reflets du divin, des signes offerts au déchiffrement du fidèle, principe de figuration auquel la matière hagiographique offre traditionnellement un espace d'expression privilégié. Le poème de Louis Le Laboureur constitue même dans cette perspective un lieu qui permet à l'auteur d'ébaucher les « principes d'une nouvelle philosophie », sachant qu'elle n'a pas reçu la validation de l'Eglise.

i. Entre manifestation et dissimulation de la foi

Cette transformation de la matière hagiographique au cours du XVIIe siècle s'inscrit dans la recherche plus générale d'une théologie simplifiée et rendue conforme à la raison, ou en d'autres termes d'une confrontation entre le christianisme et la religion naturelle, en réaction aux longues décennies de

[2] FERREYROLLES, « Régimes religieux du littéraire, régimes littéraires du religieux », *Littératures classiques. Littérature et religion*, 39, printemps 2000, p. 6.

conflits interconfessionnels[3]. Aussi, la seconde partie du XVIIe siècle est-elle favorable à l'élaboration d'une nouvelle figure de l'exemplarité, qui conjugue la foi sincère et la vertu du saint à la célébration de la raison et de la société, valeurs qui seront essentiellement prises en charge au siècle suivant par la figure du philosophe[4]. On peut à ce titre comparer le zèle de Polyeucte au

[3] Voir à ce propos LAGREE, Jacqueline, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, 1991. Il faudra du reste attendre la seconde moitié du XVIIIe siècle pour que les intellectuels se montrent radicalement hostiles au christianisme : « la désacralisation de la religion opérée par la réflexion sur la religion naturelle aboutit, dans la lignée du *Traité théologico-politique* de Spinoza relu par les libertins, à passer d'un christianisme très raisonnable et sans mystères à un christianisme mensonger et corrupteur de la civilisation, chez Voltaire ou Diderot par exemple », p. 51.

[4] Dans un livre consacré à l'écriture des biographies de philosophes aux XVIIe et XVIIIe siècles, Dinah Ribard souligne les liens séculaires et les différentes formes de concurrence et de contamination entre l'hagiographie et deux autres formes de biographie, les vies des hommes d'Etat et les vies des philosophes : « les deux catégories de la Vie d'homme d'Etat et de la Vie de philosophe ont précédé celle de la Vie de saint. Cette dernière, en retour, a contribué dès son apparition, au IVe siècle, à redéfinir les deux précédentes tout en venant prendre place dans l'univers qu'elles organisaient. Au contraire des Vies de saints ultérieures, destinées à la dévotion de tous, les premières d'entre elles, les Vies des Pères, en particulier des Pères du désert, sont des œuvres savantes, en rapport direct et même souvent explicite de reprise, de réfutation ou de concurrence avec les modèles de la biographie grecque, hellénistique ou romaine », dans *Raconter. Vivre. Penser. Histoires de philosophes, 1650-1766*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2003, p. 46. Le rapport s'inverse à l'époque moderne : « les Vies de saints se sont imposées comme le modèle dominant, voire unique, des Vies de philosophes à l'orée du XVIIe siècle », *ibid.*, p. 104. Par ailleurs, à l'instar de la figure du saint, celle du philosophe se trouve au carrefour d'une vaste reconfiguration sémantique à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles qui aboutit à des représentations hétérogènes. De nombreux débats sont menés au cours du XVIIIe siècle sur la définition même du philosophe : le célèbre texte attribué à Dumarsais, *Le Philosophe*, connaît quatre variantes qui se distinguent notamment par la place accordée à la dévotion (pour l'analyse de ces variantes, on consultera Herbert Dieckmann, *Le Philosophe. Texts and interpretations*, Saint Louis, Washington University Studies, 1948). S'ils partagent une même valorisation de la raison et de la société, les penseurs des Lumières ne sont pas hostiles à toute forme de religion. Dans le domaine de la littérature d'imagination, l'exemple le plus notoire est sans doute celui de Cleveland, le héros du roman éponyme de Prévost : l'adhésion à une religion déterminée s'avère pour lui impossible, mais la philosophie non plus n'est pas en mesure de garantir son bonheur. Le roman illustre selon Ju Lin le drame personnel de Prévost, à la fois croyant et philosophe, qui ne parvient « à fixer sa foi en aucune religion qu'il a connue » par honnêteté intellectuelle envers les exigences de la raison, dans LU, Jin, *Qu'est-ce qu'un philosophe ? Eléments d'une enquête sur l'usage d'un mot au siècle des Lumières*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2005, p. 9. S'agissant de la présence du saint dans les belles-lettres au XVIIIe siècle, il ne disparaît pas complètement, mais sa présence s'y fait discrète. La figure hagiographique exerce par exemple une influence sur la construction du héros de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. La mère de Paul porte en effet une dévotion particulière au saint ermite auquel Antoine a rendu visite, à tel point qu'elle projette son image sur celle de l'enfant qu'elle attend et qu'elle prénommera Paul. Voir à ce propos Youmna Charara, « Nature et corruption sociale : réflexion sur les signes dans *Paul et Virginie* », dans *L'assiette des fictions. L'autoréflexivité dans le romanesque de* L'Astrée *au*

moment de renverser les idoles, et l'humble attention avec laquelle Paulin visite la galerie de sculptures antiques du palais de Trasimond : si le christianisme n'a jamais prôné le renversement volontaire des idoles païennes, ce geste est longtemps apparu comme un acte héroïque, en particulier sous la plume des partisans de la Réforme catholique, mais l'ordre de la société dominante, fût-elle hostile au catholicisme, prime désormais sur les exigences de la religion. A la fin du siècle, des saints tels que Gabinie ou Paulin[5] conservent au besoin leur foi secrète pour continuer à remplir leurs obligations civiles au sein d'une société païenne ou arienne. Après avoir offert sa propre personne en échange du fils captif d'une veuve, Paulin devient même le conseiller de Trasimond, qui ignore tout de la confession du vénérable vieil homme avec qui il aime à s'entretenir de politique ou des beaux-arts. Saint Paulin incarne ainsi pleinement l'un des aspects fondamentaux de la religion naturelle, tels que les définit Jacqueline Lagrée : « le primat du culte intérieur règle la question des devoirs envers Dieu en posant qu'ils sont remplis quand sont remplis les devoirs envers le prochain »[6]. Certes, la foi de Paulin, comme celle de Gabinie, finissent par être rendues publiques et par convertir leur entourage, mais la poétique de ces textes, notamment dans l'économie du privé et du public en matière de croyance, n'est plus la même que celle des œuvres de Camus où de Corneille, où le détenteur de la vérité divine n'acceptait nul compromis et se faisait un devoir d'agir sur son prochain de façon à l'amener sur le chemin de la « vraie » religion[7]. La conciliation entre les exigences de la

---

Manuscrit trouvé à Saragosse, J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset (éd.), Paris/Louvain, Peeters, à paraître en 2009.

[5] PERRAULT, Charles, *Saint Paulin, évesque de Nole*, Paris, J.-B. Coignard, 1686 ; BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699.

[6] LAGRÉE, *op. cit.*, p. 46.

[7] Il faut désormais des circonstances extraordinaires telles que des catastrophes climatiques pour que la littérature prenne en charge l'expression d'une dévotion populaire et publique de la sainteté. En 1694, Paris connaît une grande sécheresse, et au mois de mai le peuple entier suit la châsse de sainte Geneviève jusqu'à Notre-Dame pour y assister à la messe et implorer le secours de la patronne de Paris ; dès la fin de l'office, le ciel se serait couvert et la pluie serait tombée. La même année paraît à Paris, chez Jean-Baptiste Coignard un poème intitulé *Le Triomphe de sainte Geneviève*, attribué à Perrault. La fonction du poème diverge complètement par rapport à celle des poèmes héroïques qui se concentrent sur la vie des saints. Pas un mot, en

foi et le maintien de l'ordre civil apparaît ainsi comme une priorité grandissante.

ii. Catherine d'Alexandrie : une sainte plus ou moins philosophe

S'agissant des rapports entre sainteté et savoirs, une figure hagiographique s'impose d'emblée : sainte Catherine d'Alexandrie, princesse égyptienne, qui aurait converti les meilleurs philosophes de l'Antiquité à la foi chrétienne, avant de subir le martyre aux alentours de l'an 305. Elle restera patronne des philosophes jusqu'en 1969, date à laquelle cette figure populaire du Moyen Age et du XVIIe siècle sera évincée du sanctoral par un geste qui entérine le caractère légendaire de sa vie[8]. Or la qualité de philosophe de Catherine se prête au XVIIe siècle aux interprétations les plus diverses. Dans le panégyrique de sainte Catherine par Bossuet, prêché en 1660 et repris en 1663[9], la vie de la docte martyre est tout entière récupérée par l'évêque de Meaux au profit d'une réflexion sur la nature de la connaissance et le bon usage du savoir, inconcevables indépendamment du soutien de la foi. Pleinement inspiré par Dieu, le savoir de Catherine – « la science des saints » –

---

effet sur la vie de sainte Geneviève, seules comptent la richesse et l'efficace de la procession et de l'office. A la fonction laudative traditionnelle, le poème ajoute une perspective testimoniale et quasiment ethnologique par le caractère circonstancié de la description. La dimension publique de la procession, signe de ferveur nationale, est souligné à maintes reprises, en écho à la détresse collective. Mais la fiction n'abandonne pas ses droits et le poète refuse de s'effacer devant son objet. Sa voix se substitue à celle de la sainte au moment de l'intercession : « Par ces mots enflâmez [l'auguste Geneviéve] s'adresse à l'Eternel : Seigneur tu vois ce Peuple implorant ta clémence […] », *ibid.*, p. 11-12. Il s'agit d'une autre modalité de « fiction d'intercession » (voir à ce propos le chapitre 6) qui instrumentalise en l'occurrence la figure hagiographique au bénéfice d'un éloge du roi : « Par luy [le monarque pieux] l'Erreur a vû ses Temples démolis / Et ses sacrez Autels en tous lieux restablis ; / Elle croit que sur luy ton courroux se deploye, / Et sa rage en conçoit une maligne joye, / Confond son vain espoir, & comble de tes biens / Celuy qui prefera tes interests aux siens ; / Maintien dans sa splendeur la gloire de la France / Et redonne à ses champs leur premiere abondance. », *ibid.*, p. 12-13.

[8] SCOTT, Paul, « Saint Catherine in Seventeenth-Century French Tragedy », dans *Female Saints and Sinners: Saintes et Mondaines (France 1450–1650)*, J. Britnell et J. A. Moss (éd.), French Monographs, 21, Durham, Durham Modern Language Series, 2002, p. 39-58.

[9] BOSSUET, *Panégyrique de sainte Catherine*, dans *Oraisons Funèbres. Panégyriques*, B. Velat (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 459-478 et p. 525-537. Voir également Jacques Truchet, *Bossuet panégyriste*, Paris, Editions du Cerf, 1962.

s'oppose pour les dénoncer « aux sciences curieuses » du profane[10]. Docte princesse convertie au christianisme, Catherine cristallise les tensions entre deux formes de savoirs, la « science des saints » orientée entièrement vers la connaissance et l'amour de Dieu, et les « sciences curieuses » ou « l'humain sçavoir » qui décrit, indépendamment de tout rapport à la divinité, la place de l'homme dans le monde.

Au théâtre, sainte Catherine apparaît aussi principalement comme l'incarnation d'un savoir d'origine divine. Pas moins de cinq tragédies différentes lui sont consacrées au XVIIe siècle[11], dont la dernière mérite toutefois une attention particulière : son titre – *L'Illustre philosophe ou l'histoire de saincte Catherine d'Alexandrie*[12] – n'est pas seulement destiné à séduire le lecteur ; il témoigne de l'importance accordée à Catherine en tant que détentrice d'un savoir qui n'est pas uniquement d'essence religieuse. Catherine demeure bien sûr convaincue que seule la religion chrétienne est susceptible de conférer à l'être humain une juste vision du monde, mais son éducation et l'usage qu'elle fait de la raison montrent que chez elle la foi ne se conçoit pas sans l'entendement : elle prend appui sur les arts libéraux plutôt qu'elle ne les supplante.

L'importance de la raison se manifeste d'abord dans la relation entre passion, entendement et foi. Alors que la tradition représente une sainte

---

[10] BOSSUET, *Panégyrique de sainte Catherine*, *op. cit.* « Cette source, ce premier principe de la science des saints, c'est la foi, de laquelle il nous importe aujourd'hui de bien entendre la nature, afin de connaître aussi son usage, et celui de toutes les connaissances qui en dépendent », et plus loin « Sainte Catherine, Messieurs, surmontant par la grandeur de son génie la faiblesse ordinaire de son sexe, avait appris, dès sa tendre enfance, toutes les sciences curieuses qui peuvent égayer ou polir, ou enfin illuminer un esprit bien fait. Mais le Maître qui l'enseignait au-dedans avait rempli son esprit de connaissances bien plus pénétrantes », p. 462-463.

[11] SCOTT, Paul, art. cit.

[12] La pièce a fait l'objet d'une édition récente par Paul Scott, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien régime - Tome 2 : XVIIe siècle*, A. Evain, P. Gethner et H. Goldwyn, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 223-315. Voir également l'article « Cloisters, Teaching and Tragedy: a Rediscovered Lost Play of 1663 », dans *Les Femmes au Grand Siècle*, D. Wetsel et F. Canovas (éd.), Biblio17, 144, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 151-161. Paul Scott considère l'exemplaire publié à Autun chez Blaise Simmonot en 1663 comme l'édition originale, tandis que la pièce qui porte en page de titre Paris, 1653, serait une édition pirate plus tardive.

constante et impassible devant l'amour humain[13], la pièce s'ouvre sur un aveu de la princesse ; malgré l'intense passion qu'elle a ressentie pour Porphyre, elle est parvenue à vaincre ses sentiments. Certes, la grâce divine a joué un rôle de premier plan, mais c'est en termes de dichotomie entre raison et passion que Catherine fait l'analyse de son désamour, et la conversion de la princesse, élidée, nourrit des enjeux autres que seulement religieux : il s'agit pour la jeune femme d'accorder pleinement sa « raison » et sa « vertu ».

> *Et contre ma raison ma passion sans cesse,*
> *Me faisoit voir Porphyre avec tant d'adresse,*
> *Que sans l'ayde du ciel, elle auroit obtenu*
> *Un Empire en mon cœur contraire à ma vertu,*
> *Mais ma raison deslors de mon cœur separée,*
> *Refusant son conseil en fut desabusée,*
> *Et mon entendement par un secours divin*
> *Dessus ma passion agit en souverain*[14],

Contrairement aux autres pièces consacrées à sainte Catherine, *L'Illustre philosophe* donne par ailleurs davantage de détails sur l'éducation de la jeune femme. Orpheline, elle raconte avoir été conduite à Rome « Pour [s]e faire enseigner par un tres savant homme / Qui tenoit de Platon ce rare sentiment, / Que notre sexe apprit à former l'argument »[15]. On apprend ainsi

---

[13] Il faut néanmoins nuancer cette assertion : une tragédie latine composée par un jésuite flamand nommé Sonhovius, représentée en prose et en vers à Innsbruck en 1576 et 1577 dépeint également une princesse sensible à l'amour humain, avant sa conversion au christianisme. Voir à ce propos Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001, p. 223.

[14] LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'Histoire de saincte Catherine d'Alexandrie. Tragedie*, Paris, 1653, p. 6.

[15] *Ibid.*, p. 8. Si l'ampleur de la pièce flamande de Sonhovius est sans commune mesure avec la tragédie classique de La Chapelle (« Avec ses cent cinquante personnages et ses deux cents acteurs et figurants, sa durée de six heures en 1576 et de huit heures en 1577, c'est une œuvre majestueuse », J.-M. Valentin, *op. cit.*, p. 223), les deux pièces présentent des similitudes : à l'amour de Catherine avant sa conversion s'ajoute une représentation également circonstanciée de l'éducation de la sainte : lettres, rhétorique, philosophie, métaphysique, dialectique et exégèse. Selon Jean-Marie Valentin, la pièce de Sonhovius dépeint sainte Catherine « comme le produit de la formation dispensée par les jésuites, comme un exemple de la tutelle qu'ils prétendent exercer », et fonctionne par conséquent comme « une allégorie flatteuse de la Compagnie », *ibid.* L'importance accordée à la représentation de l'éducation de la sainte, dans la pièce de La Chapelle, s'inscrit plus spécifiquement dans un mouvement de valorisation de l'éducation féminine, qui prend au XVIIe siècle différents visages. Voir Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2001.

qu'elle a étudié, avant sa conversion, la « Rethorique », la « Poesie » et surtout la « Morale » qui « imprimoit dans toutes les humeurs / La gloire que toûjours produit [*sic*] les bonnes mœurs », ainsi que la pensée « Des plus sçavans Autheurs ». Chez Boissin de Gallardon au contraire, l'apprentissage des arts libéraux n'est évoqué que pour souligner la rupture radicale que représente la conversion de Catherine : « Mais rejettant cela et tout humain sçavoir »[16]. La pièce de La Chapelle s'oppose également à celle de Puget de la Serre, dont pourtant elle s'inspire ostensiblement[17] : le savoir de Catherine chez Puget de la Serre, comme chez Boissin de Gallardon réactualise le miracle de la Pentecôte et l'éloquence de la sainte s'y présente comme pleinement inspirée de Dieu.

Apogée de l'affirmation de la connaissance de sainte Catherine, la confrontation avec les philosophes constitue en effet une scène délicate, à tel point qu'elle n'est pas toujours représentée : tandis que la tragédie de Poytevin élude la *disputatio* et ne donne la parole aux philosophes que pour clamer leur bonheur d'avoir été vaincus par Catherine et de pouvoir à présent mourir pour Dieu[18], la pièce anonyme de 1650 s'ouvre sur la colère de l'empereur après la défaite des philosophes[19]. Dans *L'Illustre philosophe*, le discours apologétique de Catherine occupe une part importante de l'économie de la pièce[20] : encore une fois la controverse religieuse se place sous l'égide de la raison. L'empereur désire « voir par [s]a raison son erreur renversée », et déclare plus loin : « Je veux que la raison remette vos esprits, / Que votre jugement soit dignement appris »[21]. Il ordonne au docte Lucius de « convaincre une savante fille »[22]. Dans un premier temps, Catherine oppose au rationalisme de l'empereur

---

[16] BOISSIN DE GALLLARDON, Jean, *Le Martyre de sainte Catherine, dans Les Tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, S. Rigaud, 1618.
[17] La liste des personnages est quasiment identique.
[18] POYTEVIN, E., *Sainte Catherine. Tragedie*, Paris, Mathurin Henault, 1619, p. 30-31.
[19] ANONYME, *Le martyre de sainte Catherine, tragédie*, Caen, Eleazar Mangeant, 1650.
[20] Dans l'édition de 1653, la scène de la confrontation entre Catherine et le docte Lucius (IV, 3) occupe onze pages sur les quatre-vingts six que compte la pièce.
[21] *Ibid.*, p. 64.
[22] *Ibid.*, p. 65.

l'autorité transcendante de son Dieu. Son apologie commence ainsi par une prière : « […] Enfin par ma foible eloquence / Grand Dieu rendez-vous le vainqueur / De leur orgueilleuse science »[23]. La controverse se concentre sur une question : la division ou l'unité de la divinité. Lucius fait l'apologie de la séparation des pouvoirs entre Jupiter, Neptune, Bacchus, Mars, Esculape et Prométhée. A l'argument de Lucius, Catherine oppose une connaissance précise des dieux païens, pour souligner leurs insuffisances respectives. Si elle a prié Dieu de se faire entendre à travers sa voix, Catherine fait pourtant un usage récurrent de la première personne du singulier, par laquelle elle semble seule assumer son propre discours : « Je connois tous ces Dieux […] », « Je sçay que Jupiter […] », « Je sçay qui fut vaillant […] »[24], « Ainsi ces deitez me sont par trop connuës […] »[25]. A la fin de sa démonstration de l'imperfection des dieux païens, elle en appelle au jugement de Lucius pour reconnaître que la supériorité de Dieu provient de sa capacité à assumer seul tous les pouvoirs : « Consultez seulement la raison & vous mesmes »[26], puis :

> *Doncque vostre raison vous instruize en ce lieu*
> *A la Divinité tout est indivisible,*
> *Son estre, & essence, est incomprehensible,*
> *Il n'a point de principe, & n'aura point de fin,*
> *Il est Autheur de tout, & n'a rien fait en vain*[27].

Lucius n'est pas encore persuadé ? Qu'il s'en rapporte aux « mor[t]s de la plus docte vie » : ne trouve-t'on pas la préfiguration du monothéisme chez Aristote et Platon ? La démonstration de Catherine se termine avec une allusion aux saintes Ecritures « dictez d'un esprit Prophétique » pareil à celui qui a inspiré les sibylles de Cumes et de Tibur[28]. Dans *L'Illustre philosophe,*

---

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*, p. 67.
[25] *Ibid.*, p. 68.
[26] *Ibid.*, p. 69.
[27] *Ibid.*
[28] Dans *Les Bucoliques*, Virgile prête à la sibylle de Cumes une prophétie qui a été interprétée comme l'annonce de l'arrivée du messie. A Auguste qui lui demande s'il devait exister un roi plus grand que lui, la sibylle de Tibur aurait fait apparaître le Christ enfant, dans les bras de sa mère. Cette légende est notamment rapportée par Jacques de Voragine dans *La Nativité de*

Catherine renonce à effectuer une catéchèse qui retracerait les principaux événements de l'histoire du christianisme ; elle témoigne de ses connaissances religieuses païennes pour retourner contre lui l'argumentaire du philosophe Lucius. Celui-ci, dans la tragédie de Puget de La Serre, reconnaissait au moment de sa conversion l'efficace de la parole divine, transmise par l'intermédiaire de Catherine :

> Ha Seigneur, le jour de ta grace commence à luire dans mon ame. Sa lumiere perce le bandeau de mon aveuglement : je ressens ta Bonté, je reconnois ta Puissance, je confesse ton Nom ; j'adore le Dieu des Chrestiens[29].

A l'inverse, le philosophe du même nom, dans la version de La Chapelle, reconnaît la force de persuasion du discours de Catherine sur sa raison : « J'agis en ce rencontre avec jugement »[30]. Dans la pièce de La Chapelle, Catherine est une figure animée d'une foi sincère : sa foi cependant ne s'appuie pas sur l'efficace d'une parole transcendante, mais sur les connaissances et la raison de la jeune fille.

La profonde modification que connaît la construction du personnage de sainte Catherine dans la pièce de La Chapelle se vérifie enfin par la dépossession de ses qualificatifs hagiographiques : dans la liste des personnages, comme dans les noms qui chapeautent les répliques dans le corps du texte, *L'Illustre philosophe* est la seule parmi les cinq pièces consacrées à la princesse d'Alexandrie à omettre le qualificatif « saincte » ou « Ste ». Désormais le prénom seul suffit à désigner la jeune femme, et l'identité de Catherine n'est plus consubstantielle de la sainteté légendaire du personnage. Cette pièce illustre ainsi, dès le mitan du siècle, les enjeux qui pèsent sur la littérarisation de la figure du saint. Si l'aura hagiographique tend à s'estomper,

---

Notre-Seigneur, dans *La Légende dorée*. Il ne s'agit pas d'une invention de La Chapelle, certains versions de la Passion de sainte Catherine contiennent déjà des citations d'Homère, de Virgile, de Platon, d'Aristote ainsi que des allusions aux sibylles. Voir à ce propos René Courseault, *Sainte Catherine d'Alexandrie, le mythe et la tradition. Hagiographie et littérature chrétienne, iconographie et traditions populaires*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984, p. 106.

[29] PUGET DE LA SERRE, Jean, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Somaville et Augustin Courbé, 1643, IV, 4, p. 69.

[30] *Ibid.*, p. 71.

c'est afin de permettre au personnage d'assumer comme autonomes des champs de connaissance qui ne sont pas directement orientés vers l'acquisition du salut. L'adaptation de la légende de sainte Catherine, par la religieuse de La Chapelle concilie la tradition chrétienne avec la curiosité et le désir de connaissance.

iii. Le saint et la nature : de l'analogie à l'expérience

D'autres saints littéraires font pièce à la condamnation de la curiosité qui prévaut dans la tradition patristique et le discours moral, notamment lorsqu'il s'agit du rapport à la nature. Certes, la conception dominante de la nature, dans les textes de notre corpus, s'inscrit dans la tradition de la double révélation, la nature perçue comme le Livre de Dieu, reflétant sa grandeur et sa puissance. En témoignent pleinement les stances de saint Eustache, dans la tragédie de Desfontaines :

> *Le murmure si doux du cristal des ruisseaux*
> *Le son harmonieux du concert des oiseaux,*
> *Et de l'émail des fleurs la vivante peinture,*
> *Sont des voix, et des traits brillants de tous côtés,*
> *Qui de l'Auteur de la Nature*
> *Célèbrent les grandeurs et montrent les beautés*[31].

La nature n'a aucune valeur en soi, seules importent aux yeux du fidèle une beauté et une harmonie qui forment l'écho lointain de la Toute-puissance du Créateur. A aucun moment, le solitaire contemplatif ne s'interroge sur les principes générationnels ou les mécanismes qui régissent les mouvements et les manifestations de la nature.

Tout autre est l'attitude de saint Barlaam, dans *Josaphat* de Magnon[32]. S'il parvient à s'introduire dans le palais, déguisé en marchand, pour convertir le

[31] DESFONTAINES, *Le Martyre de saint Eustache*, dans *Tragédies hagiographiques*, C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, STFM, 2004, v. 711-716, p. 162. Les auteurs de l'édition montrent que les stances d'Eustache sont empruntés directement au poème d'Arnaud d'Andilly, « Ode à la solitude ».

jeune prince, l'ermite engage d'abord avec Josaphat une discussion sur la formation des pierres précieuses et des perles. Si l'intérêt pour les pierreries relève encore du goût baroque pour les choses rares et merveilleuses, elles font cependant l'objet d'un exposé scientifique singulier. Barlaam aurait pu les présenter au jeune prince en vantant leur éclat et leur pouvoir de séduction, mais il préfère satisfaire la curiosité de Josaphat, désireux de connaître leur provenance et leur formation. L'auteur investit par conséquent les pierreries – qui se révéleront dans un second temps être principalement des métaphores désignant les beautés de la foi – d'une véritable matérialité, objet d'une connaissance à acquérir.

L'enseignement portant sur la genèse des pierres précieuses combine le modèle aristotélicien de la formation des minéraux, qui naissent par l'action d'exhalaisons terrestres humides[33], et la pensée de Paracelse sur le rôle fondateur du sel, du soufre et du mercure dans la formation de la matière :

JOSAPHAT
Comme se produit-il.
BARLAAM
Il est dans la nature ;
Des semences de sel, de soulphre, & de mercure,
La terre s'entretient par ces trois qualitez,
Et de-là nous voyons mille diversitez,
De certaines humeurs par degrez s'espaississent
Par un long cours de temps ces vapeurs s'endurcissent,
D'une eau naist une glace il s'en fait des cailloux
Et s'y forme une feuille & dessus & dessous,
Pour le rendre espuré nous enlevons l'escorce
Et par nostre industrie on amollit sa force,
Ces pierres à qui l'art donne tant de valeur
Ne sont que des Cristals differens en couleur,
La pierre prend son lustre ou du lieu qui l'enserre
Ou de cét aliment que luy donne la terre,
D'autres sur ce rencontre en rapportent l'effet

---

[32] MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647. Nous reproduisons le passage en entier, voir les annexes, *infra* p. 577-584, ainsi que le passage correspondant dans *Les Fleurs des vies de saints* de Ribadeneira, *ibid.*, p. 585-586.

[33] La théorie aristotélicienne des *Météorologiques*, après avoir été reprise dans le *De congelationi et conglutinatione lapidum* d'Avicenne est étendue à la formation des pierres. Voir à ce propos Bernard Joly, *La rationalité de l'alchimie au XVIIe siècle*, Vrin, 1992, p. 239.

Aux diverses cuisons [*sic*] *que le Soleil en fait*[34].

L'enseignement de Barlaam ne se présente donc pas comme l'apologie d'une nature qui serait le seul reflet de son Créateur, mais comme l'objet d'une observation et d'une expérience. Son discours porte par ailleurs les traces d'une représentation du monde dans laquelle le soleil occupe une place centrale, qui se confirme dans le récit de la genèse de la perle. S'il n'est pas directement question d'héliocentrisme, le soleil est présenté comme le seul principe générateur de vie sur terre :

JOSAPHAT
Et comme naist la perle ?

BARLAAM
Une conque exposee,
Se tourne vers le Ciel en reçoit la rosee ;
Ramasse dans son sein la manne du matin
Et se replonge en mer pleine de ce butin,
Le Soleil y travaille il espaissit ces goustes
Et jusqu'au fonds des eaux il les eschauffe toutes,
Enfin par sa chaleur ou bien par ses rayons
Il creé & fait durer tout ce que nous voyons[35].

Une description similaire de la formation de la perle se retrouve chez le Père Binet, dans *L'Essai des merveilles de la nature*[36]. Si l'imprégnation aristotélicienne du discours de Barlaam n'est pas déviante par rapport à la représentation orthodoxe de la nature, celui-ci n'en constitue pas moins une interpolation du point de vue de la tradition hagiographique, un morceau d'éloquence à caractère scientifique gratuit en regard de l'édification du lecteur, d'autant que l'auteur ne souligne pas avec autant d'insistance que le Père Binet le lien privilégié qui unirait la perle et le Ciel : « Elle desdaigne les

[34] *Ibid.*, p. 269 *sq*. Magnon s'est peut-être également inspiré d'un ouvrage paru à Lyon en 1644, *Le Parfait joaillier*, d'Anselme de Boot qui rapporte la pensée de Paracelse à la formation des pierres précieuses.
[35] MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, *op. cit.*, II, 3, p. 23-24. Le sens premier de « manne », qui pourrait orienter l'interprétation dans une perspective religieuse, est selon Furetière pharmaceutique, et désigne le liquide qui s'écoule des plantes.
[36] BINET, Etienne, *Essai des Merveilles de la nature*, Rouen, J. Osman, 1622, chapitre XXI : « recevant donc la rosee à escaille beante elle forme de petits grains qui se figent, puis durcissent & se glaçent, peu à peu la nature leur donne le poly à la faveur des rayons du Soleil ».

appas de son hostesse la Mer, & de la Conciergerie des Conques où elle est prisonnière ; elle a toute son alliance avec le Ciel », et plus loin « La Nacre est enceinte des Cieux, & ne vit que du Nectar celeste »[37]. L'affirmation selon laquelle le soleil « crée & fait durer tout ce que nous voyons » laisse du reste peu de place au Dieu de la Création, à « l'Auteur de la Nature » célébré par saint Eustache. L'auteur aménage ainsi un espace discret, placé sous l'autorité d'un saint, qui met en valeur la curiosité de Josaphat. L'articulation entre le discours scientifique public, et la catéchèse privée emprunte par ailleurs une forme singulière « Oyez ce que mon dieu m'a *forcé* de vous dire »[38], injonction introduisant un discours qui retrace sur le mode de l'allusion les principales étapes de l'histoire du christianisme : la Genèse, la Chute, le déluge, Sodome et Gomorrhe, l'Incarnation, la Crucifixion, et la Résurrection.

Le double discours de Barlaam est favorisé par le contexte d'énonciation : la présence du garde contraint le feint joaillier à assumer dans un premier temps un discours public conforme à la religion et à la philosophie supposées du royaume d'Abenner ; dès lorsqu'il se trouve seul avec le prince, Barlaam peut exposer les fondements de la « vraie » religion. La situation d'énonciation opère donc une inversion par rapport à la situation du spectateur/lecteur du XVIIe siècle, pour qui la catéchèse de Barlaam représente le discours orthodoxe et officiel, tandis que le regard scientifique sur la nature est susceptible de revêtir dans l'intimité de son cabinet les formes les plus diverses, du respect envers la cosmologie d'Aristote à l'adhésion au système copernicien, opinion encore largement combattue par l'Eglise. Aussi le déguisement de Barlaam préserve l'ambivalence de la posture de l'auteur et partant, laisse libre le destinataire de l'œuvre d'apprécier en termes de feinte ou de vérité les deux discours tenus par Barlaam. Auteur d'une *Science universelle*[39], Magnon aura profité du déguisement inhérent à la tradition

[37] *Ibid.*
[38] *Ibid.*, II, 4, p. 26. Nous soulignons.
[39] MAGNON, Jean, *La Science universelle en vers héroïques*, Paris, Sébastien Martin, 1663.

hagiographique pour exposer des propos scientifiques, lesquels n'ont, dans la seule économie religieuse de la pièce, aucune pertinence.

Or précisément, la littérarisation de la figure du saint, au XVIIe siècle, invite les auteurs à faire preuve d'audace : quelle meilleure caution offrir à un discours *autre*, notamment un discours scientifique séduisant mais encore novateur, que la caution supposée d'un saint personnage ? La littérature élabore ainsi des fictions qui tiennent à la fois de l'hagiographie et du discours scientifique, mettant à profit l'autorité de la première pour garantir la licéité du second. La Chapelle a utilisé en ce sens la figure de sainte Catherine dans un plaidoyer original pour l'éducation des femmes, de même que Magnon a tenté de mettre à profit l'autorité de Barlaam pour dispenser une leçon de minéralogie. C'est également en ce sens que Louis Le Laboureur réinvestit la figure de Charlemagne d'une mission nouvelle : se porter garant d'une vision du monde inspirée par le système de Copernic et la pensée de Descartes. A l'instar de « l'illustre philosophe », Josaphat, Barlaam ni Charlemagne, pourtant reconnus par la tradition comme saints, ne sont qualifiés comme tels dans les textes. Si ces différents personnages conservent encore l'autorité que la tradition leur a forgée, la lumière de leurs auréoles s'obscurcit à mesure que la littérature les représente comme des figures d'exemplarité prenant en charge de nouveaux discours.

iv. Le songe de Charlemagne ou les « principes d'une nouvelle philosophie »

Louis Le Laboureur charge ainsi un ange d'initier Charlemagne[40] aux fondements de la physique et de la métaphysique modernes, ce dont il feint de

[40] Charlemagne occupe dans l'hagiographie une place singulière : l'empereur Frédéric Barberousse obtint en 1165 la canonisation du roi par l'antipape Pascal III. Rome par la suite n'a jamais reconnu, ni combattu ce décret, malgré sa procédure irrégulière, car le culte de Charlemagne était bien implanté en France et en Allemagne. L'intérêt de la figure de Charlemagne auxquels deux poèmes sont consacrés en 1664 par Le Laboureur et en 1666 par Nicolas Courtin s'explique notamment par l'élection du saint roi comme patron de l'Université de Paris en 1661.

s'excuser dans la préface de son poème héroïque[41] : « Mais ne s'offensera-t-on point aussi que j'aie affecté d'établir les principes d'une nouvelle philosophie, et qu'entre autres choses j'aie fait enseigner par un Ange un système qui n'a pas reçu l'approbation de Rome ? »[42] Le Laboureur mêle ainsi deux traditions oniriques : le songe de Charlemagne[43], héritier du rêve prophétique de l'épopée, à la tradition du songe cosmologique qui remonte au songe de Scipion.

Le songe de Charlemagne est structuré par un double mouvement, ascendant et descendant, où le saint roi se voit conduit par un ange jusque dans les étoiles, puis à nouveau sur Terre au fond d'une caverne, avant de s'éveiller. A plusieurs reprises, l'ange s'arrête afin de dispenser « au prince curieux » des leçons de physique. La première étape mène ainsi les voyageurs dans les airs, au-dessus des nues, où l'ange rapporte la pensée de Descartes en matière de mouvement, de vide et d'étendue[44] :

Que du choc continu de toutes ces parties
En globes differents pesle-mesle assorties,
D'autres petits éclats sont encore provenus
Non moins que la poussiere & subtils & menus ;
Qui de ces portions la plûpart inégales
Comblent entierement les divers intervales,
Et s'entre-succedant d'un mouvement pressé,
Font que tout étant plein le vuide en est chassé.
Poursuivant ce discours, il appelle Etenduë

---

[41] LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, Louis Billaine, 1664 (trois premiers chants) et 1666 (six premiers chants).

[42] LE LABOUREUR, « Préface » de *Charlemagne, poème héroïque*, *op. cit.*, n.p. La critique antiromaine qui sous-tend discrètement cet énoncé est perceptible à l'échelle d'une interprétation globale du poème, comme le souligne Henry Phillips : « Le Laboureur (a Jesuit) makes it quite clear that the point of his epic based on the reinstatement of Pope Leo by Charlemagne is that 'les Souverains de Rome' forget all too often the protection and other benefits they have received from the kings of France », dans PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997, p. 70.

[43] Dans la tradition, l'ange Gabriel apparaît au saint roi pour lui montrer la vision de ses batailles et conquêtes futures. Voir par exemple *La Chanson de Roland*, Laisse CLXXXV. Nous reproduisons l'intégralité du songe de Charlemagne par Le Laboureur en Annexe, voir p. 591-597.

[44] DESCARTES, *Le Monde ou traité de la lumière*. Le livre, prêt en 1633, ne fut publié qu'après la mort de Descartes en 1664. On retrouve des éléments originalement prévus pour *Le Monde* dans *Les Principes de philosophie* parus en 1644 en latin, puis en 1647 en français.

Cette Matiere ainsi diffuse & répanduë[45].

La lune constitue la deuxième étape du voyage onirique : l'ange y fait un exposé, également d'inspiration cartésienne, sur le rôle de la lune dans le mouvement de flux et de reflux des marées[46]. Dans un troisième bond, les deux voyageurs atteignent le firmament « où des plaines sans fin, & sans nombre de feux / Comme autant de Soleils ardents & lumineux, / Faits d'un bouillant amas de subtile matière, / Ne lui montrent partout qu'espace & que lumière ».[47] L'endroit offre une vue imprenable sur la petitesse de la Terre qui apparaît « comme un point »[48]. Les deux voyageurs amorcent alors leur retour vers la Terre et, à l'approche des cimes et des rochers, l'ange effectue une nouvelle halte, afin de dispenser, non sans prendre d'infinies précautions, une leçon d'héliocentrisme :

La Terre que tu voix, ce Corps lourd & fertile,
Comme j'ay déjà dit, est ferme, est immobile,
Mais pourtant emporté par le torrent de l'air,
Imperceptible aux yeux, quoy que rapide & clairs
Où sans aucun appuy demeurant suspendue,
Par l'effort du méme air sa masse est soûtenue.
C'est par luy qu'elle regle & les jours & les ans,
Par luy que dans sa route elle change les temps,
Et qu'aux traits du Soleil diversement tournée
Elle fait avec luy les saisons de l'année[49].

Dans la dernière étape, les deux voyageurs se retrouvent dans la posture de savants analysant les fossiles que recèlent les grottes du massif des Vosges. La caverne se présente, pareille aux « Ouvroirs »[50] de la Nature, « à son grand

[45] LE LABOUREUR, *op. cit.*, p. 69.
[46] DESCARTES, *Le Monde ou traité de la lumière*, chapitre XII.
[47] *Ibid.*, p. 71.
[48] *Ibid.*, p. 72.
[49] *Ibid.*, p. 72-73.
[50] *Ibid.*, p. 73.

laboratoire »[51] ; elle déploie aux yeux du saint les secrets projets du monde naturel :

> *Pour un ouvrage entier ils en rencontrent cent*
> *Qui n'ont au plus encor qu'un estre commençant,*
> *Dont ce qui se prepare en metal ou fossile*
> *N'est encore que mortier, que lignon & qu'argile :*
> *Qu'une masse indigeste, une paste, qu'un sujet*
> *Où l'on ne reconnoist qu'un bizarre projet,*
> *Et n'est que dans l'instinct de la seule Nature*[52].

Au terme de ce voyage onirique, Charlemagne apparaît tel que l'individu libéré de la caverne de Platon, déniaisé :

> *Le Prince est ravy d'aise, il écoute, il comprend,*
> *Tout ce qu'il veut sçavoir aussi-tost il l'apprend ;*
> *La Nature pour luy n'a plus de nuit & d'ombre ;*
> *Plein de lumiere enfin il sort de l'Antre sombre*[53].

La présence de l'ange auprès de Charlemagne remplit une fonction précise, comme l'indiquent les premiers mots qu'il avait adressés au roi assoupi : « Dés long-temps ennuyé de ces dogmes frivoles / Que des Estres du monde on donne en vos écoles, / Pour mieux en estre instruit ton desir curieux / est venu demander un Maistre dans les Cieux »[54]. Le Laboureur profite évidemment du profond renouvellement culturel orchestré par Charlemagne en son temps, et près de neuf cents ans après sa mort il assigne au souverain la même tâche que celui-ci avait assumé durant son règne, celle d'ambassadeur des savoirs modernes. Il renforce l'autorité symbolique du saint roi par celle de l'ange afin de valider un discours, dont il sait pertinemment qu'il « n'a pas reçu l'approbation de Rome ». L'ange se présente comme un « Esprit Celeste, Esprit vrayment sçavant » qui découvre à Charlemagne « les mysteres obscurs »[55] en rapportant les différents phénomènes climatiques, physiques et biologiques à

[51] *Ibid.*, p. 74.
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*, p. 75.
[54] *Ibid.*, p. 68.
[55] *Ibid.*, p. 69.

« l'instinct de la seule Nature »[56]. On mesure par conséquent l'équivocité qui sous-tend l'exclamation de joie de Charlemagne, où l'on peut lire à la fois la déférence manifeste à l'endroit du dogme chrétien, mais également une réelle admiration envers un savoir rationnel qui trouve sa fin en lui-même :

> *Ministre glorieux du grand Dieu que j'adore,*
> *Par Toy la Terre & l'Air n'ont plus rien que j'ignore*
> *J'ay de tous leurs secrets un sçavoir accomply*[57].

Le poète prend grand soin, dans le songe de Charlemagne, d'exposer les systèmes coperniciens et cartésiens sans heurter de front la position de l'Eglise – marque de prudence, ou volonté réelle, à l'instar de Descartes, de concilier les mystères du christianisme avec les nouvelles connaissances scientifiques –, il n'en demeure pas moins que dans son esprit, la fiction onirique supplante « l'approbation de Rome ».

Il est un point toutefois, où la science moderne demeure impuissante et le dernier souhait de Charlemagne, par conséquent, insatisfait : « c'est de connoistre l'homme & de voir ce qu'il pense »[58]. L'ange aussitôt lui fait renoncer à ce dessein :

> *Ta priere, ô Mortel, ne peut estre exaucée.*
> *Ton desir est trop grand, trop exquis sont ces dons,*
> *Homme tu veux sçavoir ce que nous ignorons* ![59]

Le songe se termine par un long discours de l'ange, dans lequel il prévient le roi de la complexité et du caractère fallacieux du cœur humain : c'est pourquoi l'ange renvoie en dernier lieu le roi à Dieu, seul véritable « bouclier »[60] contre les tromperies humaines. Si les secrets de la nature sont à présent à la portée de chaque individu, « l'anatomie du cœur humain » demeure une science souveraine, l'apanage de la divinité – et celle de l'écrivain.

---

[56] *Ibid.*, p. 74.
[57] *Ibid.*, p. 75.
[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*, p. 76.

L'imaginaire de l'ascension et de la chute continue d'imprégner le discours scientifique, mais il est complètement délesté de connotations religieuses :

> *Voir où se produit l'or, où se fait le tonnerre,*
> *S'élever dans les Cieux, descendre dans la terre :*
> *Y voir tous leurs effects, leurs accords, leurs debats ;*
> *Voler plus haut que nous, & descendre plus bas*
> *N'est point chose aux humains si grande & si penible*
> *Comme de pénétrer ce cœur inaccessible*[61].

Comme toutes les figures hagiographiques, Charlemagne s'est élevé dans les cieux où il a aperçu « des saints Triomphans [la] bien-heureuse Patrie ! »[62] ; mais il aura préféré retourner sur Terre pour sonder les mystères de la nature et, une fois le dormeur éveillé, remplir les devoirs politiques du souverain. Seul son désir de « pénétrer ce cœur inaccessible » sera resté inassouvi. Or si Charlemagne est un saint révéré en France, un véritable héros célébré par le poème épique, un « saint Roy »[63] qui, une fois revenu à lui, poursuit la conquête des terres païennes et la défense du siège de Rome, il devient, à la fin du songe, un simple « Mortel »[64], un être curieux et accompli dans les sciences, désireux de comprendre ses semblables, une figure en somme qui annonce pleinement celle du philosophe.

*

Aussi ce songe est-il emblématique du mouvement par lequel la littérature au XVIIe siècle s'empare de la figure du saint ; elle lui reconnaît une proximité privilégiée avec le Ciel, mais elle n'a de cesse de le ramener parmi

---

[61] *Ibid.*, p. 75, nous soulignons.
[62] *Ibid.*, p. 72.
[63] *Ibid.*, p 120. Au moment de sortir du sommeil dans lequel l'avait plongé un sortilège maléfique, Charles remercie à la fois Dieu et les Démons qui ont œuvré de concert à l'acquisition de ses nouvelles connaissances : « Lors Charles vers le Ciel élevant ses paupieres / Oüy j'en sors, ô grand Dieu, tout plein de tes lumieres, / Mes doutes sont levez, mes pensers affermis, / Et tu m'as fait les biens que l'Ange avoit promis./ A ces mots enflammez le saint Roy se prosterne, / Doux Antre, poursuit-il, bienheureuses Caverne ! / D'où tandis que mon corps languit dans le sommeil / Mon esprit d'un essor à nul autre pareil,/ Suit un Esprit divin au Ciel & sous la terre / Et decouvre avec luy tout ce qui s'y ressere ! Que je suis redevables au ruses des Demons/ Ils ont à mon esprit procuré mille dons ».
[64] *Ibid.*, p. 75.

les hommes pour en faire le héraut de ses interrogations nouvelles sur la représentation du monde, le rapport à la transcendance et au cœur humain. Les nombreuses représentations tirées de la vie des saints dans les églises, ainsi que les vies, abrégées ou étendues, offertes au fidèle quotidiennement ou lors de grandes fêtes liturgiques fonctionnaient comme un véritable alphabet de la religion révélée : les nombreux miracles qui accompagnaient les figures hagiographiques étaient autant de signes qui réitéraient le phénomène inouï de l'Incarnation, et manifestaient la présence glorieuse de Dieu sur terre. Elire le saint comme figure principale d'une œuvre littéraire au XVIIe siècle équivaut par conséquent à poser la question du rapport à la vérité avec une acuité particulière. Si l'hagiographie traditionnelle a pour mission de préserver cet alphabet et sa vocation persuasive, la littérature quant à elle se libère progressivement de la tutelle ecclésiastique pour accueillir des réflexions morales et scientifiques susceptibles de faire pièce aux dogmes catholiques. La Réforme, ainsi que Michel de Certeau l'a souligné, a conduit à une objectivation de la vérité, entendue désormais comme objet d'étude et non plus comme fondement d'une transcendance qui confère à la vie et à la société leur sens. Dispersée, émiettée, la vérité de la foi s'est effacée devant les impératifs de la vie politique, qui impose à partir du XVIIe siècle ses règles à la société. La religion est mise au service du politique, et non plus l'inverse. La cohésion entre l'énonciation de la foi et les pratiques sociales se lézarde : « L'affirmation d'un sens chrétien s'isole dans un dire et semble de moins en moins compatible avec l'axiomatique des pratiques »[65].

Dans un mouvement similaire, les deux condamnations de Galilée par l'Eglise (la seconde en 1633 fera renoncer Descartes à la publication du *Monde ou traité de la lumière*) travaillent également à étendre l'incertitude s'agissant de la représentation du monde, en condamnant un système physique et métaphysique qui surpasse manifestement l'ancienne vision géocentrique du monde. Les scientifiques au XVIIe siècle – Descartes le premier – ne cherchent

[65] CERTEAU, Michel de, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 197.

pourtant pas à saper les fondements théologiques de la représentation du monde, au contraire. Henry Phillips souligne en ce sens le rôle joué par la fermeté et l'hermétisme de l'Eglise à l'égard des nouvelles données scientifiques et philosophiques dans l'accélération, à la fin du XVIIe siècle, de la séparation entre sciences et religion : « at this time, two solutions presented themselves : either a fuller integration of science into religion (which made a critical method towards biblical texts supremely urgent), or the total emancipation of science from religion. The first solution was on the whole that of seventeenth-century scientists, but the intransigence of certain sections of the Church to new ideas […] encouraged a mouvement towards the second »[66]. Les textes étudiés dans ce chapitre relèvent en revanche encore assurément du premier mouvement, en tentant de concilier foi et raison, vision du monde théocentrique et observation scientifique de la nature.

Il n'est pas anodin que Michel de Certeau convoque précisément un exemple hagiographique comme ultime lieu d'assignation de la vérité : « Elle n'a plus de lieu propre dans le monde, sinon la trace que le miracle dessine au-dessus du martyre des 'saints' : c'est précisément un hors-lieu »[67]. Mais quelle place le saint était-il susceptible d'occuper dans un univers en proie à un tel mouvement de fond, qui travaillait à décentrer l'homme conçu à l'image de Dieu, et partant son Créateur ? L'hagiographie érudite, initiée par les travaux de Surius et de Rosweyde, avant d'être portée par les Bollandistes, répond à cette question par la philologie, et fonde sa scientificité sur le rejet des éléments invraisemblables lorsque la lecture convergente des différentes sources ne suffit pas à les prouver. La littérature est prise par un mouvement contradictoire ; elle aspire également à fonder sa légitimité sur une certaine historicité, mais elle refuse de sacrifier la fiction et l'imaginaire qui l'entraînent sur les voies du décentrement de l'homme. On comprend que les textes de notre corpus soient tentés, à différents degrés, par une volonté d'orthodoxie

[66] PHILLIPS, *op. cit.*, p. 170.
[67] CERTEAU, *op. cit.*, p. 209.

religieuse (en épousant le mouvement d'historicisation critique de la sainteté), mais plus souvent encore tentés par l'adaptation de la figure sacrée aux interrogations de l'homme du XVIIe siècle : comment accorder passions, vertus et raison ? Les femmes ne peuvent-elles pas prétendre à juste titre à une éducation semblable à celle des hommes ? Comment concilier une représentation du monde fondée sur des observations scientifiques et une théologie de la révélation ? Ces interrogations traversent et nourrissent les textes de notre corpus, reléguant au second plan la fonction auxiliaire qui est celle du saint dans la tradition catholique : le saint n'est plus seulement une figure que l'on invoque pour intercéder auprès de la Vierge, du Christ ou de Dieu, devant une maladie, un désastre climatique ou une situation financière délicate. Il devient un être qui, par sa position flottante entre Ciel et Terre, incarne la tragédie de l'homme moderne, privé de repères ontologiques stables. Cette position permet précisément à la littérature d'aménager à l'attention du saint un espace discursif singulier – espace principalement occupé au XVIIIe siècle par le philosophe – qui le constitue en observateur privilégié, sur le plan moral, religieux et scientifique, de l'ici-bas et de l'au-delà.

Conclusion – La figure du saint : au-delà du tombeau

Littérature et hagiographie se trouvent dans une certaine mesure, au début du XVIIe siècle, dans un rapport de nécessité réciproque : la matière hagiographique, et la religion catholique au lendemain des guerres de religion, convoitent les nouveaux publics conquis par les poètes et les romanciers, tandis que l'on perçoit dans le domaine littéraire, dont la légitimité est encore précaire (le succès public est suspect et l'Académie ne sera fondée qu'en 1634), les avantages qu'il y aurait à s'approprier une figure exemplaire telle que le saint, d'autant que la matière hagiographique présente une formidable plasticité et une pluralité de figures héroïques. La littérarisation du saint au XVIIe siècle se rattache en théorie au modèle du héros vertueux et ne relève *a priori* pas de la définition aristotélicienne du héros, ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais, définition réinterprétée par les humanistes italiens, qui exerce en France une forte pression. Or le modèle aristotélicien travaille malgré tout la matière hagiographique, en retour si l'on veut, dès lors que celle-ci quitte l'espace religieux, cautionné par l'Eglise, pour investir la république des lettres telle que celle-ci se développe au cours du Grand Siècle, en quête d'autonomie. Les notions parfois antagonistes d'imitation et d'admiration, qui sont au cœur du rapport du fidèle au saint, rejoignent ainsi les enjeux poétiques liés à la représentation du héros profane, parfaitement vertueux, ou au contraire situé dans un moyen terme qui l'humanise. La littérarisation du saint pose donc avec une acuité particulière la question du rapport au héros : parfaitement vertueux, le héros se trouve dans une distance qui empêche le lecteur d'établir un lien avec lui, et par conséquent de l'imiter ; au contraire, l'influence du modèle aristotélicien encourage les auteurs à dépeindre davantage les failles éventuelles du saint pour souligner dans un second temps, par contraste, sa grandeur morale et spirituelle. Le danger étant bien sûr que la peinture des « vices » l'emporte sur celle des vertus, et c'est peut-être ce qu'auront retenu

les lecteurs de l'*Histoire de l'ermite Jacques*[1], de *Guillaume duc d'Aquitaine*[2] ou encore de *La Captivité de saint Malc*[3].

La littérarisation de la matière hagiographique au XVIIe siècle modifie ainsi les conditions de sa réception, en conférant au lecteur une plus grande participation à l'interprétation du texte : tandis que l'hagiographie traditionnelle porte en elle sa propre légitimité, l'hagiographie littéraire, au XVIIe siècle, appelle le jugement du lecteur, non pas seulement celui du savant, expert en matière de poétique, législateur de la république des lettres, mais celui des particuliers qui forment un public littéraire nouvellement constitué et hétérogène. On ne peut en ce sens qu'opposer tant du point de vue sociologique que sur le plan des motivations auctoriales un Labardac, frère prêcheur de province, qui surinvestit le modèle théâtral (au fondement de toute représentation au XVIIe siècle) pour rendre plus *efficace* son récit en prose de la vie de sainte Catherine[4], et un Corneille, éminent professionnel des lettres, cherchant à « sanctifier » la scène profane afin de prouver par les suffrages du public que *Polyeucte* est susceptible d'y réussir aussi bien que *Le Cid*. Entre deux, l'on devine une multitude de postures sociales et de visées esthétiques, qui nécessiteraient un examen cas par cas. Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, est sans doute l'auteur qui occupe la position la plus médiane : le choix du sujet hagiographique inaugure chez ce professionnel de l'Eglise, si l'on peut dire, une carrière de professionnel des lettres, puisqu'*Agathonphile*[5] sera suivi de plusieurs dizaines d'œuvres romanesques et de recueils de nouvelles dévotes dont l'objectif, au-delà de l'édification du fidèle, est bien la reconfiguration de l'espace littéraire sous l'égide de la muse chrétienne.

---

[1] LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622.
[2] TROTEREL, Pierre, *La Vie et la conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, escrite en vers et disposées en actes pour représenter sur le théâtre*, Rouen, David du Petit Val, 1632.
[3] LA FONTAINE, Jean de, *La Captivité de saint Malc*, dans *Œuvres diverses*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, 1958 [1673], p. 47-61.
[4] LABARDAC, Jean, *Le Theatre sanglant de S. Catherine Martyre. Sur lequel sa vie et sa mort sont representees par quatorze divers Actes*, Paris, François Huby, 1619.
[5] CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens*, Paris, Chappelet, 1620.

Or l'imprimé, qui permet la diffusion à large échelle de l'hagiographie est également susceptible de se retourner contre celle-ci en rendant plus lâche le rapport du saint aux lieux et au temps traditionnellement réservés à sa célébration. Le texte littéraire – à des degrés éminemment divers – procède à la rupture du lien entre le saint et la collectivité qui cautionne la perpétuation de sa mémoire. Ce qui se joue en amont des enjeux représentationnels, c'est la légitimité du discours hagiographique en tant que discours articulé à un culte et à une liturgie, un discours qui ancre dans une mémoire collective la figure dont il ne cesse de décliner toutes les formes de panégyriques. La volonté d'édification qui sous-tend le texte hagiographique cède le pas à une quête esthétique qui renouvelle à la fois l'anthropologie et la représentation de la sainteté. Les vies des saints proposées par les auteurs sont dans la grande majorité des cas connues, et les mentions contenues dans le titre ou le sous-titre (« saint », « martyre ») livrent d'emblée au public le contenu de l'œuvre ; aussi n'est-ce pas le *suspens* de découvrir une histoire et un dénouement inattendu qui sont susceptibles d'intriguer le lecteur, mais le traitement particulier qu'un auteur confère à un sujet connu, c'est-à-dire la manière dont il peut renouveler d'un point de vue littéraire la matière hagiographique. L'on peut en ce sens étendre les propos de Geneviève Bollème au sujet de *L'Innocence reconnue* de Ceriziers à l'ensemble des textes du corpus :

> L'histoire est finie dès qu'elle commence ; mais c'est le langage avec les mots du discours second, sans importance, superflu, qui va remplir, élargir, agrandir et briser, et fracturer cette sorte de clôture. L'histoire racontée en entier au début justifie un autre discours qui la réalise. Et le récit va, non plus attiré par son premier objet – écarter les paroles dissolues, ne pas parler pour ne rien dire – mais fasciné par la magie de son propre discours et le pouvoir des mots. Récit apparemment sans but autre que le langage lui-même à conquérir, mais aussi, de ce fait, récit qui se réfléchit, s'intériorise, puis s'analyse… projet devenu souci de maîtriser le discours et tisser alors l'histoire de la littérature[6].

[6] BOLLEME, Geneviève, « Des Romans égarés », dans *Les Contes bleus*, Paris, Montalba, 1983, p. 32.

La rencontre entre l'hagiographie et la littérature au XVIIe siècle, pour être conflictuelle, n'en est pas moins riche : du côté des belles-lettres elle éprouve les règles de l'art poétique de la tragédie et de l'épopée, et accompagne la naissance du roman moderne ; elle contraint l'auteur à penser le lieu de son autorité jusqu'à le mettre en concurrence avec l'autorité suprême, celle de Dieu, esquissant derrière l'écrivain la silhouette du démiurge ; elle accélère la reconnaissance d'un public affranchi du modèle de constitution politique dont le jugement spontané et particulier a valeur de verdict éthique et esthétique[7] ; elle revisite le partage aristotélicien des tâches respectives de l'historien et du poète en matière de vrai et de vraisemblable. Or du côté de l'hagiographie, cette rencontre a pour conséquence une certaine laïcisation de la figure du saint : les titres, les épîtres dédicatoires et les gravures qui accompagnent certains de ces textes montrent bien de quelle manière la littérature travaille – malgré elle en quelque sorte – à dépouiller le saint de ses attributs traditionnels, qui faisaient de lui une figure porteuse d'un savoir religieux séculaire, mais rigide, pour rappeler qu'avant de rejoindre la droite de Dieu, le saint n'a été qu'un homme parmi les autres. Aussi la littérature s'emploie-t-elle, à contre-courant de la tradition hagiographique, à explorer les arcanes de la psyché du saint, les replis de son for intérieur : autrement dit, à inventer un personnage nouveau, qui rompe avec son double parfait. Ce travail ne s'effectue pas sans heurts ni résistance. D'où l'impression d'hiératisme de la figure du saint souvent observée par la critique, lorsque l'on compare ces textes avec la littérature profane de la même époque, et c'est pourquoi les marques de ce travail de littérarisation ont dû être recherchées dans le détail : atténuation (si ce n'est suppression) des liens communautaires qui légitiment le discours hagiographique ; expression ponctuelles, chez le saint, de doutes, d'instincts, d'amour humain ; recherche enfin de tout ce qui est superfétatoire en termes d'édification par la lecture d'une vie de saint. L'exploitation de motifs

[7] Voir à ce propos Hélène MERLIN, *Littérature et public en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994, en particulier la première partie « *Public*, *respublica* et corps *politique* », p. 35-112.

potentiellement autoréflexifs, tels que les déguisements, les songes, les visions et les tableaux permettent en ce sens de postuler que ces textes sont sous-tendus par une 'poétique du miroitement' qui met à profit la répétition, mécanisme constitutif de l'hagiographie, au bénéfice d'une réflexion esthétique qui tire parti de l'écart entre le modèle et sa représentation pour construire une nouvelle figure de saint.

La confrontation de l'hagiographie et de la littérature ne suit donc pas une évolution linéaire et chronologique : les différentes marques de laïcisation du saint par la littérature se trouvent par exemple d'emblée contenues, au début du siècle, dans le roman de Lourdelot, *La Courtisane solitaire* qui fait également la part belle, en contrepoint des multiples figures de saints, à la figure de la nymphe Echo, voix désincarnée, figure emblématique des dangers qui menacent l'hagiographie dès lors qu'elle s'éloigne des girons de l'Eglise, du *corps* ecclésiastique. Or à l'inverse d'Echo, condamnée à la répétition des paroles d'autrui, l'hagiographie court le risque d'échapper à la saturation « du *même* sens » qui fonde sa légitimité depuis quinze siècles (et jusqu'à nos jours) : le saint est menacé de devoir quitter un « tombeau tautologique »[8], pour retourner, métamorphosé, parmi les vivants. Ce risque, pressenti par les auteurs de notre corpus, a pour conséquence qu'au lieu de dessiner une ligne chronologique qui suivrait l'évolution générale de la littérature pour s'acheminer vers une autonomie croissante, les textes de notre corpus sont traversés de soubresauts, de marques d'audaces qui jouxtent parfois les affirmations les plus réactionnaires au sein d'un même texte. Camus ne craint pas, par exemple, de montrer le corps de son héros sous deux angles opposés : le corps nu et séduisant d'Agathon traversant la rivière pour se rendre auprès de sa bien-aimée, et le corps triomphant du saint qui résiste miraculeusement aux flammes du martyre. A l'issue du siècle, les revendications d'orthodoxie de Perrault dans le péritexte de *Saint Paulin* contrastent également avec des libertés prises dans le poème à l'égard de l'hagiographie (représentation

[8] CERTEAU, Michel de, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 317.

symbolique du saint en Narcisse contemplant sa propre image ; reconnaissance du saint fondée sur son savoir artistique et non religieux). Si les exemples de tensions ne manquent pas au sein des mêmes œuvres, l'on imagine que l'ensemble du corpus présente d'importantes disparités.

Les textes étudiés ne représentent donc pas pour autant un dévoiement systématique de la religion, au contraire : la grande majorité (seuls des textes comme celui du protestant converti Brueys, ou celui du libertin notoire Blessebois peuvent être suspectés de motivations troubles, encore que celles-ci – défense des protestants ? désir de rentrer en grâce ? – ne soient pas incompatibles avec la religion chrétienne) est animée par les intentions les plus dévotes : mais l'autonomie croissante de la littérature contamine en quelque sorte la sujétion religieuse de la figure hagiographique, qui devient, pour reprendre une expression de Pierre Hartmann à propos du philosophe au XVIIIe siècle, « une figure anthropologique conflictuelle »[9]. Ce n'est toutefois pas la sainteté qui se trouve menacée, mais les représentations traditionnelles du saint, sur lesquelles l'Eglise post-tridentine cherche à renforcer son contrôle[10].

Or les auteurs de notre corpus se réclament précisément des premiers réformateurs de l'hagiographie (Surius et Baronius, notamment) afin de justifier, dans un second temps, leurs propres libertés à l'endroit de ces prétendus modèles. Cette attitude revêt un double avantage : elle confère à leur production une caution historique, tout en ménageant au cœur du texte des espaces de liberté créatrice. Certes, des éléments péritextuels permettent dans

---

[9] HARTMANN, Pierre, Présentation de *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 6.

[10] Ce qui vaut en ce sens pour les textes, vaut également, peut-être davantage encore pour les images. Henry Phillips souligne en ce sens la vocation mémorielle de l'image religieuse au lendemain du Concile de Trente et les problèmes d'interprétation que sa composition soulève : « The image is a stimulus to a reverent attitude, having no other virtue than, in Bossuet's words, to produce by its ressemblance the memory of the original. Questions naturally arose concerning the precise measure of that 'resemblance'. What is certain is that they must contain nothing wich is either distracting or unorthodox », PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997, p. 48.

la grande majorité des cas d'identifier rapidement le sujet hagiographique, mais l'œuvre se caractérise ensuite par un va-et-vient constant entre l'histoire et la fiction, mouvement qui instaure au sein des textes de notre corpus un jeu autour de la *reconnaissance* du saint : les auteurs exploitent les interstices entre l'identification immédiate de la sainteté et sa dissimulation momentanée, entre la monstration et le détournement des signes qui réfèrent directement au divin. Identifier un individu comme saint revient en effet à le reconnaître comme imitateur du Christ. Partant, le spectateur se situe également dans une dynamique chrétienne qui a pour aboutissement, au travers de différents relais, un retour auprès de Dieu. En vertu du « principe de figuration » que Gérard Feyrerrolles formule en ces termes : « tout ce qui n'est pas Dieu est image de Dieu »[11], et qui imprègne en profondeur le premier XVIIe siècle, la *reconnaissance* du saint est intimement liée à la *connaissance* du divin, elle favorise la conversion du spectateur en lui offrant une voie d'accès privilégiée au Créateur. Aussi, l'atermoiement de cette reconnaissance peut apparaître dans la perspective d'un projet d'édification comme un acte gratuit, un vain divertissement. Un extrait du dialogue entre le Chevalier et l'Abbé à propos d'une tapisserie représentant saint Etienne, dans *Le Parallèle* de Perrault, témoigne pleinement du trouble que peut provoquer une image de la sainteté, lorsqu'elle ne s'offre pas à un déchiffrement immédiat :

> LE CHEVALIER
> […] Quand on porta à Saint Estienne du Mont la piece de tapisserie où le martyre de ce Saint est representé, les Connoisseurs en furent assez contens, mais le menu peuple de la Paroisse ne le fut point du tout. Je me trouvay auprés d'un bon Bourgeois qui avoit dans ses heures une petite Image de saint Estienne sur du Velin. Le Saint estoit planté bien droit sur ses deux genoux avec une Dalmatique rouge cramoisi, bordée tout alentour d'un filet d'or, il avoit les bras étendus, & tenoit dans l'une de ses mains

[11] FERREYROLLES, art. cit., p. 6.

> une grande palme d'un beau verd Emeraude. Voila un saint Estienne, disoit-il, en parlant à deux de ses voisines, il n'y a pas d'enfant qui ne le reconnoisse. Et, mon dieu, que Messieurs les Peintres ne peignent-ils comme cela.
>
> L'ABBE
> Il y a bien de pretendus Connoisseurs à Paris, qui s'expliqueroient comme ce bon Bourgeois s'ils ne craignoient d'estre raillez. Generalement ce qui est de plus fin & de plus spirituel dans tous les Arts, a le don de déplaire au commun du monde[12].

Deux modèles de sainteté entrent ici en opposition : d'une part celui de la tapisserie[13], située implicitement du côté des modernes, et celui de la petite image sur vélin, présentée comme archaïque. Aux yeux du « menu peuple » et du « bon Bourgeois », seule cette seconde représentation – clairement lisible – est légitime, représentation qui transcende par ailleurs les différentes classes sociales, puisque le « pretendu Connoisseur » parisien serait tenté d'adhérer au même modèle hagiographique que le peuple s'il ne craignait la réprobation de ses pairs. La vision moderne de la sainteté en revanche n'est pas encore aboutie : elle ne se devine qu'en creux de la représentation archaïsante d'un saint « planté bien droit sur ses genoux » dont la légitimité est séculaire. Or cette représentation se trouve, dans la perspective de l'abbé, représentant de Perrault dans *Le Parallèle*, associée à « ce qui est de plus fin & de plus spirituel dans tous les Arts ». Aussi la confrontation de ces deux modèles engendre-t-elle un déplacement de la *reconnaissance* du saint, de la sphère religieuse et liturgique vers les domaines de l'esthétique et du goût : le sens religieux ne s'offre que dans un second temps au spectateur, qui passe par une

---

[12] PERRAULT, Charles, *Les Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde l'architecture, la sculpture et la peinture*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 70 [p. 216-218].

[13] La tapisserie au XVIIe siècle se développe parallèlement à la peinture : de nombreux peintres collaborent en effet avec les lissiers en leur fournissant les cartons des tapisseries. Voir à ce propos les articles de Bruno Saunier **«** Les peintres et la tapisserie en France au XVIIe siècle » et de Jean Coural « Les Gobelins au XVIIe siècle », *Dossier de l'art. Tapisseries françaises du XVIIe siècle*, n° 32, 1996, p. 4-29.

première phase d'appréhension de l'image lui permettant de porter une appréciation sur ses qualités spécifiquement esthétiques (savoir-faire du peintre qui a fourni le carton et du lissier qui a réalisé la tapisserie).

Ce glissement du religieux vers l'esthétique constitue précisément l'une des caractéristiques principales des textes de notre corpus. Les signes ostensibles du divin – à l'instar de « la belle palme d'un verd Emeraude » – s'estompent pour laisser place à des « embellissements » qui, considérés dans la seule perspective d'édification, ne sont nullement *nécessaires*. L'amour de Sévère et de Pauline, le développement aux accents matérialistes sur la naissance de la perle dans le *Josaphat* de Magnon, le songe philosophique copernicien dans *Charlemagne*, la galerie de statues et de tableaux visitée par saint Paulin, ou encore la rencontre de Bennoni, fils de sainte Geneviève de Brabant, avec Itis, le fils de Térée que son épouse lui a servi à manger pour se venger de l'outrage fait à sa sœur Philomèle, sont autant d'épisodes – d'ornements souvent revendiqués comme tels par les auteurs – qui sont susceptibles de *divertir* le lecteur de l'exemplarité offerte par la vie du saint, ne serait-ce que le temps de la lecture.

Les textes jouent en ce sens également à voiler momentanément l'identification de la sainteté du personnage. Contrairement aux auteurs qui n'hésitent pas à qualifier de saintes des figures non (encore) reconnues comme telles, mais qui sont candidates à un procès de canonisation[14], de nombreuses œuvres, dans notre corpus, élident dans le corps du texte le qualificatif de saint (Camus, Corneille, Magnon, La Chapelle, etc.). Plusieurs galeries de tableaux jouent par ailleurs sur la dissimulation et le dévoilement de l'identité du saint (Lourdelot, Ceriziers, Perrault). Ce jeu commence souvent au seuil du livre, à travers des gravures à cet égard éloquentes : quel lecteur non averti identifierait avec des figures hagiographiques les personnages du frontispice de Théodore (fig. 34) ou ceux de l'adaptation du roman camusien (fig. 35) ? A l'instar de la

[14] Voir à ce propos LE BRUN, Jacques, « La sainteté à l'époque classique et le problème de l'autorisation », dans *Confessionnal Sanctity (c. 1500-c.1800)*, J. Beyer et alii (éd.), Mainz, Philipp von Zaberne, 2003, p. 149-162.

représentation picturale de la sainteté au XVIIe siècle[15], les textes de notre corpus travaillent à individualiser et à humaniser la représentation du saint, jusqu'à le rendre parfois méconnaissable. Ce jeu autour de la reconnaissance du saint a partie liée avec une satisfaction ludique et esthétique qui relègue la fonction religieuse du texte, fût-elle eutrapélique, au second plan.

On peut en ce sens étendre la suggestion de Sylvie Robic-De Baecque, à propos des romans dévots de Camus, à l'ensemble des textes étudiés qui transmettraient ainsi le « pressentiment d'une intransitivité de la littérature, d'un reste inentamable du plaisir littéraire, et d'une résistance de ce plaisir à toute instrumentalisation, fût-elle divine »[16]. *La Courtisane solitaire* de Jehan Lourdelot, qui mêle la vie de saint à l'histoire tragique et à la pastorale, constitue un exemple saisissant de ce pressentiment. Le travail d'hybridation entre le profane et le religieux s'y trouve particulièrement marqué, motivé par une défiance à l'égard d'un public peu disposé à la lecture des vies de saints : « J'ay couvert de paroles amoureuses & courtisanes les vertueuses actions de ses Saincts, à fin de les faire insensiblement gouster & imiter par ceux qui autrement en abhorreroient le seul recit »[17]. A l'instar de Camus, Lourdelot a conscience de s'engager dans une entreprise périlleuse, tant est grande la séduction de la littérature profane et des passions terrestres qu'elle dépeint. Or après avoir réitéré l'acte de foi qui sous-tend son entreprise, Lourdelot termine sa préface par une affirmation qui mérite d'être soulignée sous la plume d'un auteur maniant l'hagiographie au XVIIe siècle : « j'aurai toujours cela que d'y avoir pris *plaisir* »[18]. A défaut de la reconnaissance sociale escomptée pour son travail d'édification, il restera à l'auteur un plaisir autonome, somme toute *suffisant*. Or c'est précisément l'autonomie de ce plaisir au regard de la visée

---

[15] Voir à ce propos SALLMANN, Jean-Michel, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la réforme catholique », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* (1989), t. 147, p. 419-432.
[16] ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, « Roman et dévotion au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, 39, 2000, p. 43.
[17] LOURDELOT, Au Lecteur, *op. cit.*, n.p.
[18] *Ibid.*, nous soulignons.

édifiante – *plaisir* d'écriture de l'auteur en l'occurrence, et plus tard *plaisir* du destinataire auquel Corneille portera l'attention que l'on sait – qui singularisent en dernière instance les textes de notre corpus en regard de la matière hagiographique et religieuse en générale. La littérarisation de la matière hagiographique estompe l'évidence de la sainteté, qui ne peut plus être considérée uniquement comme la garante des vérités religieuses. Mais à travers ce geste, la matière hagiographique s'ouvre également pour devenir potentiellement le réceptacle de connaissances nouvelles, esthétiques, anthropologiques, philosophiques ou mêmes scientifiques : écrits dans une perspective d'édification, ces textes réalisent chacun à leur manière une périlleuse articulation entre « la science des saints », visée ultime de tout chrétien, cette « inconnaissance, supérieure à la connaissance »[19], et les différentes formes de « l'humain sçavoir », absoutes, réhabilitées, timidement valorisées. Non seulement les différents jeux autour de la reconnaissance de la figure hagiographique sont source de plaisir pour l'auteur et pour le destinataire, mais ils permettent également de rapprocher de manière privilégiée l'homme et le saint, dans le rêve d'une coïncidence entre immanence et transcendance, présence au monde et élévation spirituelle.

[19] TREMOLIERES, François, « Approches de l'indicible dans le courant mystique français (Bremond et Certeau lecteurs des mystiques) », *XVIIe siècle*, n° 207, 2000, p. 275.

Annexes

ANNEXES

LISTE DES PRINCIPAUX SAINTS ETUDIES……...…….....452

GRAVURES ……..461

- Fig. 1-7, 14 et 65 CALLOT, *Images de tous les saincts et sainctes de l'année*1636.
- Fig. 8 RIBADENEIRA, *Les Fleurs des vies des saints*, 1667.
- Fig. 9-13 et 15 *Fasti Mariani*, 1630.
- Fig. 16 FERMELHUYS, *Saint Roch*, 1619.
- Fig. 17 BOUDRET, *Sainte Gertrude*, 1653.
- Fig. 18 COURTOT, *Saint Denys*, 1629.
- Fig. 19-20 ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine*, 1691.
- Fig. 21 DU BOUSSU, *Sainte Reine*, 1716.
- Fig. 22-24 CERIZIERS, *Les Heureux commencements*, 1633.
- Fig. 25-27 CERIZIERS, *Les Trois Estats de l'Innocence*, 1640.
- Fig. 28 CERIZIERS, *Les Trois Estats de l'Innocence*, 1669.
- Fig. 29-31 CERIZIERS, *Les Trois Estats de l'Innocence*, 1710.
- Fig. 32 PUGET DE LA SERRE, *Thomas Morus*, 1642.
- Fig. 33 CORNEILLE, *Polyeucte*, 1660 [1643].
- Fig. 34 CORNEILLE, *Théodore*, 1660 [1646].
- Fig. 35 CUSSON, *Agathon et Tryphine*, 1712.
- Fig. 36 BRUEYS, *Gabinie*, 1700.
- Fig. 37 LE LABOUREUR, *Charlemagne*, 1664.
- Fig. 38-56 LE MOYNE, *La Sainte Couronne reconquise*, 1658.
- Fig. 57-62 CHOISY, *Saint Louis*, 1689.
- Fig. 64 LE BRUN DES MARETTES, *Saint Paulin*, 1686.
- Fig. 66 LE NAIN DE TILLEMONT, *Mémoires pour servir…*, 1711.
- Fig. 67-72 PERRAULT, *Saint Paulin*, 1686.

TEXTES THEORIQUES……..……501
PREVOST, *Clotilde*, 1614……...……..…….501
Epître, *A Leonard de Chastenet.…*
D.L.T, *Josaphat*, 1646…….....503
Epître, *A Monseigneur le Duc d'Espernon*
Avertissement, *Au Lecteur*
MOUFFLE, *Le Fils exilé*, 1647……..506
Epître, *A Monseigneur l'Archevêque de Rouen. Ode*
Avertissement, *Epitome ou abrégé…. En façon d'avant-propos*.
AVRE, *Dipne*, 1668. ……...…….513
Epître, *A Madame Marie Eleonor de Roham.…*
Avertissement, *Censure Chrestienne du Theatre Moderne*
AVRE, *Geneviève*, 1670……...520
Epître, *A Madame la duchesse de Roanez…*
CHEFFAULT, *Le Martire de saint Gervais*, 1670……..…522
Avertissement, *Preface*
ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, 1690……...524
Lettre de l'auteur à un de ses amis, où il rend conte de la méthode qu'il a suivie dans la composition de l'Histoire suivante.
ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, 1691…….532
Epître, *A la glorieuse vierge et martyre sainte Reine*
Avertissement (1), *Preface*
Avertissement (2), *Dessein de la Tragedie*
Avertissement (3), *Disposition du Theatre*
Avertissement (4), *Autre dessein de la mesme tragedie plus raccourci*
BRUEYS, *Gabinie*, 1699……...…539
Epître, *A Monsieur le Comte Dayen*
Avertissement, *Preface*
Poésie, *Epigramme* de *Mr de P****
BRUEYS, *Gabinie*, 1700……...542

EXTRAITS DE TEXTES…….....544

PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 63r-65r……544

LOURDELOT, Jehan, « Histoire de Jacques l'Ermite », dans *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, p. 166-187……...548

LOURDELOT, Jehan, Extraits du livre V, dans *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, p. 469-498…….557

GRENAILLE, François de, *Sainte Barbe*, dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona*, Paris, G. Clousier, 1646, p. 309-333……..571

MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, p. 21-33……...577

RIBADENEIRA, Pierre de, Extrait de « La vie des saincts Barlaan et Josaphat », dans *Les Fleurs des vies des saints*¸ Lyon, Simon Rigaud, 1636, p. 537-538…...……585

CERIZIERS, René de, « Dipne », dans *Les Eloges sacrez, ou la vie des saints*, Paris, Charles Angot, 1661, t. 5, p. 141-150……...587

LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne, poème héroïque*, A Paris, Chez Louis Billaine, 1666 [1664], p. 67-77……...……591

RIBADENEIRA, « La vie de saincte Maxelande », dans *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Louis Billaine, 1667, t. II, p. 457……...598

LISTE DES PRINCIPAUX SAINTS ETUDIES

Nous donnons ci-dessous un résumé de la vie des principaux saints étudiés dans notre corpus[1]. Nous mentionnons ensuite les œuvres dans lesquelles ces figures hagiographiques apparaissent. Les références des textes sont précédées des lettres (R) pour roman ou nouvelle, (T) pour tragédie ou tragi-comédie et (E) pour épopée ou poème héroïque. Les crochets signifient que le saint en question n'occupe qu'une place secondaire dans l'œuvre (par exemple dans une galerie de tableau, ou dans une pièce enchâssée : c'est le cas d'Adrien dans *Le Véritable saint Genest*, et de Cécile dans *La Comédienne convertie*).

Adrien, 8 septembre

Martyr à Nicomédie, vers 290. Officier romain à Nicomédie, il doit faire exécuter les édits ordonnant la persécution des chrétiens. Touché par la constance des martyrs, il se convertit. Emprisonné, il reçoit la visite de son épouse Nathalie, qui le fortifie dans sa résolution. Il meurt décapité après avoir subi plusieurs tortures.

- (T)[ROTROU, P., *Le Véritable saint Genest*, 1647.]
- (T)MONTGAUDIER, Sieur de, *Natalie*, 1654.

Agathon, Tryphine, et Phylargirippe 5 juillet et 12 mai

Martyrs sous Dioclétien, dont la vie a été généreusement amplifiée par Jean-Pierre Camus. En date du 5 juillet, le Martyrologe romain signale les martyres d'Agathon et Tryphine, sans plus de détails. A propos de Phylargirippe, le Martyrologe romain mentionne en date du 12 mai un prêtre nommé Philippe Argyrio, envoyé en Sicile par le pape afin de convertir la population.

- (R)CAMUS, J.-P., *Agathonphile*, 1621.
- (T)COSNARD, M., *Les Chastes Martirs*, 1650.
- (T)PASCAL, F., *Agathonphile martyr*, 1655.
- (R)CUSSON, J.-B., *Agathon et Tryphine*, 1711.

[1] Les informations, majoritairement empruntées à Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, vol. III, 1958, sont complétées par la consultation des *Fleurs des vies des saints* de Ribadeneira.

Agnès, 21 janvier

Vierge et martyre romaine, vers 305. Pour avoir repoussé le fils du préfet et refusé de sacrifier aux dieux païens, Agnès est conduite nue au lupanar, mais en chemin, ses cheveux poussent miraculeusement de façon à recouvrir sa nudité. Condamnée au bûcher, les flammes sont sans effet sur elle ; elle meurt étranglée.

- [(T)]P. TROTEREL, *La Tragédie de saincte Agnes*, 1619.

Alexis, 17 juillet

Confesseur, Ve siècle. Fils d'un patricien romain, il abandonne son épouse le soir des noces pour répondre à l'appel de Dieu. Après avoir vécu d'aumônes à Edesse durant dix-sept ans, il revient à Rome, où il passe les dernières années de sa vie sous l'escalier, dans la maison de son père, sans être reconnu de personne. Une vision averti le pape Boniface Ier de la mort du saint ; le pontife se rend à son chevet et découvre la vie du saint écrite sur un billet que celui-ci tient à la main.

- [(R)][LOURDELOT, J., *La Courtisane solitaire*, 1622.]
- [(T)]DESFONTAINES, N. M., *L'Illustre Olympie*¸1645.
- [(R)]DE GOLEFER, *L'Epoux fugitif*, 1667 (traduit de l'italien, Brignole Sale).

Barbe, 4 décembre

Vierge et martyre légendaire, Nicomédie, sous l'empereur Maximin. Pour la préserver des chrétiens, le satrape Dioscure enferme sa fille dans une tour. Découvrant qu'elle est parvenue à se convertir malgré tout, il la fait jeter en prison. Elle est exposée à de multiples tortures, avant d'être décapitée par son propre père. Celui-ci meurt à son tour, frappé par la foudre.

- [(R)]GRENAILLE, F., *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres*, 1646 (traduit de l'italien, Pona).

Catherine d'Alexandrie, 25 novembre

Vierge et martyre, Alexandrie, début du IVe siècle. Catherine aurait converti les meilleurs philosophes de l'Antiquité. Condamnée au supplice de la roue dentée de fers, celle-ci est miraculeusement brisée. Catherine meurt décapitée ;

du lait s'écoule de ses veines, et des anges transportent sa dépouille au sommet du mont Sinaï.

- [T]BOISSIN DE GALLLARDON, J., *Le Martyre de sainte Catherine*, 1618.
- [T]POYTEVIN, E., *Sainte Catherine*, 1619.
- [R]LABARDAC, J., *Le Theatre sanglant de S. Catherine Martyre*, 1619.
- [T]LA SERRE, JEAN PUGET DE, *Sainte Catherine. Tragédie*, 1643
- [T]ANONYME, *Le martyre de sainte Catherine, tragédie*, 1650
- [T]LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe*, 1653 et 1663.

Cécile, 22 novembre

Vierge et martyre romaine, IIIe siècle. Mariée au païen Valerian, elle le convainc de respecter son vœu de chasteté et le convertit au christianisme. Cécile, Valerian et son frère Tiburce subissent le martyre. N'étant pas morte après les trois coups de glaive du bourreau (la loi romaine interdisait de donner un quatrième coup), elle agonise durant trois jours avant de mourir.

- [T]SORET, N., *La Céciliade*, 1606.
- [R][CAMUS, J.-P., *La Comédienne convertie*, 1632.]
- [T]NISMES, J. F., *Tragédie. Ste Cécile coronnée*, 1662.

Charlemagne, 28 janvier

Fils de Pépin le Bref, Charlemagne (742-814), roi des Francs, se fait couronner empereur d'Occident en l'an 800, par le pape Léon III. Canonisé en l'an 1165 par l'antipape Pascal III, son culte est toléré, mais ne sera jamais reconnu officiellement par Rome.

- [E]LE LABOUREUR, L., *Charlemagne*, 1664 et 1666.
- [E]COURTIN, N., *Charlemagne*, 1666.

Clotilde, 3 juin

Clotilde est l'épouse de Clovis, roi des Francs, qui lui doit sa conversion. Veuve, elle fonde le monastère d'Andely-sur-Seine, puis se retire à Tours, auprès du tombeau de saint Martin, où elle meurt en 545.

- [T]PREVOST, J., *Clotilde, tragicomedie*, 1614.

Denis, 9 octobre

Evêque martyr, Ier siècle. Saint Denis est un Athénien, membre du tribunal de l'Aéropage, qui aurait vécu à l'époque du Christ et rencontré la Vierge Marie, avant de mourir brûlé à Athènes en 95. Le récit de sa vie est récupéré au IXe siècle par Hilduin, abbé de Saint-Denis, qui l'identifie avec le patron de l'abbaye, l'évêque saint Denis qui aurait vécu au IIIe siècle. Saint Denis, ainsi converti par saint Paul aurait été évêque d'Athènes avant de venir prêcher l'Evangile à Paris. Décapité à Montmartre, saint Denis se serait redressé et aurait porté sa tête jusqu'à sa sépulture, à plus de deux mille de Montmartre. Au XVIIe siècle, l'Eglise de Paris réfute l'identification de l'évêque avec l'Aéropagite, ainsi que le miracle de la céphalophorie.

- (E)COURTOT, *La Vie de St Denys apostre de la France*, 1629.

Dipne, 15 mai

Vierge et martyre à Gheel, VIIe siècle. Fille d'un roi païen d'Irlande, Dipne (ou Dympne) prend la fuite en compagnie de saint Gerberne qui l'a secrètement baptisée, afin d'échapper aux désirs incestueux de son père. Le roi retrouve les fugitifs à Gheel, près d'Anvers, et les fait décapiter.

- (T)AVRE, F., *Dipne, infante d'Irlande,* 1668.

Eustache, 20 septembre

Martyr, IIe siècle. Converti par la vision d'un crucifix entre les bois d'un cerf, lors d'une partie de chasse, Eustache, général de l'empereur Trajan, est déchu de ses fonctions. Au moment d'embarquer pour l'Egypte, avec sa femme et ses deux fils, il est rejeté à terre par le capitaine qui garde son épouse en gage. Eustache atteint malgré tout Alexandrie, où il assiste impuissant à l'enlèvement de ses deux fils par un lion et un loup. Après plusieurs années de séparation, la famille est miraculeusement réunie. Mais Eustache refuse d'obéir à l'ordre de l'empereur Adrien de sacrifier aux idoles : le saint homme et sa famille sont condamnés au martyre. Ils ressortent indemnes du taureau de bronze ardent, avant d'être décapités.

- (T)DESFONTAINES, N. M., *Le Martyre de St Eustache,* 1643.
- (T)BARO, B., *Saint Eustache martyr*, 1649.

François d'Assise, 4 octobre

Fils d'un riche marchand de tissu italien et d'une mère provençale, François (1182-1226) mène une jeunesse insouciante et dissipée, avant de se convertir à l'idéal évangélique de pauvreté. Il renonce à tous ses biens et fonde un ordre mendiant. Après avoir essayé de participer aux croisades, il se retire sur le mont Alverne, où il reçoit les stigmates en 1224. Il meurt deux ans plus tard au couvent de la Portioncule.

- (R)[LOURDELOT, J., *La Courtisane solitaire*, 1622.]
- (E)CORBIN, J., *La Saincte Franciade*, 1634.

Genest, 25 août

Martyr à Rome en 285. Comédien, il se convertit alors qu'il parodie des rites chrétiens devant l'empereur Dioclétien. Lorsque les spectateurs et l'empereur prennent conscience que la conversion de Genest n'est pas une feinte, le comédien est condamné à mort.

- (R)BAUDOIN, J., *Les Saintes métamorphoses*, 1644.
- (T)DESFONTAINES, N. M., *L'Illustre comédien*, 1645.
- (T)ROTROU, J., *Le Véritable saint Genest*, 1647.

Geneviève de Brabant, 2 avril

Sainte légendaire, VIIIe siècle. Fille d'un duc de Brabant, elle épouse Sigfried, palatin de Trèves. Celui-ci part combattre aux côtés de Charles Martel, laissant son épouse, dont il ignore qu'elle est enceinte, au soin de son intendant Golo. Celui-ci tente de séduire la jeune femme, avant de l'accuser d'adultère et de pousser son époux à la condamner à mort. Elle et son fils sont sauvés par des serviteurs, et se réfugient dans les bois. Sigfried retrouve son épouse et son enfant plusieurs années plus tard, et Geneviève parvient à prouver son innocence, avant de mourir peu de temps après.

- (R)CERIZIERS, R., *L'Innocence reconnue*, 1634.
- (R)CERIZIERS, R., *Les Trois Estats de l'innocence*, 1640.
- (T)ANONYME, *Geneviève*, 1669.
- (T)AVRE, F., *Geneviève*, 1670.
- (T)BLESSEBOIS, P.-C., *Les Soupirs de Sifroi*, 1675.

Geneviève de Paris, 3 janvier

Née à Nanterre en 422, Geneviève manifeste dès son enfance une grande piété, qui lui vaut de recevoir une médaille marquée d'une croix par l'évêque saint Germain d'Auxerre. Plus tard, elle défend la ville de Paris contre les Huns et ravitaille ses habitants pendant une famine.

- [E]CORBIN, J., *La Vie et Miracles de la vierge Madame saincte Genevieve*, 1632.
- [E]PERRAULT, Ch., *Le Triomphe de sainte Geneviève*, 1694.

Gervais et Protais, 18 juin

Martyrs à Rome, Ier siècle. Frères jumeaux, ils refusent de sacrifier à Jupiter. Néron les condamne : ils sont emprisonnés, torturés puis décapités.

- [T]CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais*, 1670.

Guillaume d'Aquitaine, 10 février

Après une jeunesse débauchée, Guillaume X, comte de Toulouse et de Poitiers, soutient l'Antipape Anaclet contre Innocent II. Bernard de Clairvaux le ramène néanmoins sur le droit chemin. Guillaume renonce au monde : pour se mortifier, il porte constamment une cuirasse de mailles de fer. Il effectue les pèlerinages de Rome, Jérusalem et Saint-Jacques de Compostelle avant de mourir. Guillaume est célèbre pour avoir été souvent tentés par les démons.

- [R][LOURDELOT, J., *La Courtisane solitaire*, 1622.]
- [T]TROTEREL, P., *La Vie et la conversion de Guillaume duc d'Aquitaine*, 1632.
- [R]BAUDOIN, J., *Les Saintes métamorphoses*, 1644.

Jacques l'ermite, 28 janvier

Ermite en Palestine, Jacques s'ensevelit dans un tombeau pour expier le meurtre d'une jeune fille. Devant la rigueur de sa pénitence, Dieu lui redonne le don des miracles, et Jacques met fin à une sécheresse.

- [R]LOURDELOT, J., *La Courtisane solitaire*, 1622.

Josaphat et Barlaam, 27 novembre

L'histoire de Josaphat est la version christianisée de la vie de Bouddha. Pour contrer les effets d'une prédiction, selon laquelle Josaphat devait se convertir au christianisme, son père le fait élever en le tenant à l'écart de tout contact avec le monde. Josaphat parvient cependant un jour à sortir du palais et rencontre un lépreux, un aveugle et un malade. Devant la découverte de la maladie et de la vieillesse, Josaphat est bouleversé. Sa rencontre avec l'ermite Barlaam aboutit à sa conversion. Josaphat termine sa vie saintement, retiré dans le désert.

- (T)MAGNON, J., *Josaphat*, 1647.
- (T)D.L.T., *Josaphat*, 1646.

Léonard, 6 novembre

Confesseur, exorciste et guérisseur, VIe siècle. Saint Léonard aurait été particulièrement apprécié du roi Clovis. Selon la légende, il serait venu en aide à son épouse contrainte d'accoucher dans la fôret.

- (T)PREVOST, J., *Clotilde, tragicomedie*, 1614.

Louis IX, 25 août

Roi de France, saint Louis (1215-1270) dirige deux croisades contre les musulmans, en Egypte et en Tunisie, où il meurt de la peste.

- (E)LE MOYNE, P., *Saint Louys*, 1658.

Malc, 21 octobre

Moine syrien, IIIe-IVe siècles. Malc décide de retourner dans le monde lorsqu'il apprend la mort de ses parents. En chemin, il est capturé par des Arabes dont il devient l'esclave. Il est marié de force à une jeune femme, mais tous deux décident de vivre dans la chasteté, jusqu'au jour où ils parviennent à s'enfuir puis à se consacrer chacun à Dieu.

- (E)LA FONTAINE, J., *La Captivité de saint Malc*, 1673.

Maxelende, 13 novembre

Vierge et martyre, Cambrai, 670. Maxelende est assassinée par son amant Hardouin, pour avoir refusé de l'épouser.

- [(R)]LOURDELOT, J., *La Courtisane solitaire*, 1622.

Paulin de Nole, 22 juin

Fils d'une riche famille d'Aquitaine, Paulin (353-431) est disciple du poète Ausone avant de se convertir au christianisme. Sa dévotion à saint Félix le conduit en Campanie, à Nole, dont il devient évêque.

- [(E)]PERRAULT, Ch., *Saint Paulin*, 1686.

Polyeucte, 13 février

Officier romain à Mélitène, en Arménie, il est converti par son ami Néarque, avant de subir le martyr en 250.

- [(T)]CORNEILLE, P., *Polyeucte*, 1643.

Reine, 7 septembre

Vierge et martyre, Bourgogne, IIIe siècle. Refusant d'épouser le gouverneur des Gaules, Olibre, Reine est condamnée à mort. Elle subit de nombreuses tortures avant de mourir décapitée. Une source miraculeuse jaillit à l'endroit de son martyre.

- [(R)]MEAT, *La Fille héroïque*, 1644.
- [(T)]MILLOTET, H., *Le Chariot de triomphe*, 1661.
- [(T)]LE GRAND, A., *Le Triomphe de l'amour divin de Sainte Reine*, 1671.
- [(T)]ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, 1691.
- [(T)]BLESSEBOIS, P.-C., *La Victoire spirituelle de la glorieuse Sainte Reine*, 1686.
- [(T)]TERNET, C., *Le martyre de la glorieuse Ste Reine d'Alyse*, 1680.

Roch, 16 août

Né en 1350 à Montpellier, Roch effectue un pèlerinage à Rome. En chemin, il soigne des malades de la peste, avant d'être à son tour atteint par la maladie. Il

se retire dans la forêt : un ange le guérit et un chien assure sa survie en pourvoyant à son alimentation. Il termine ses jours à Montpellier, jeté en prison, sans être reconnu de personne.

- [E]FERMELUYS, J., *Poëme spirituel, contenant l'histoire, la vie, mort et miracles de Saint Roch*, 1619.

Suzanne, 11 août

Vierge et martyre romaine, IIIe siècle. Susanne est décapitée sur ordre de Dioclétien pour avoir refusé de sacrifier à Jupiter.

- [T]VALLEE, *La Forte romaine*, 1656.
- [T]BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie*, 1699.

Thaïs, 8 octobre

Courtisane d'Alexandrie au IVe siècle, Thaïs est convertie par l'ermite Paphnuce. Elle brûle toutes ses richesses avant d'expier ses péchés dans l'étroite cellule murée d'un couvent.

- [R]RANQUET, *L'Exil de la Volupté*, 1611.

Théodore et Didyme, 28 avril

La tradition identifie sous le nom de Théodore, la vierge et martyre anonyme dont la vie est rapportée par saint Ambroise dans le livre des *Vierges*. Théodore est condamnée au lupanar pour avoir refusé de sacrifier aux idoles païennes. Un soldat se présente le premier, mais au lieu de vouloir attenter à sa chasteté, il lui offre d'échanger leurs vêtements afin qu'elle puisse s'évader. Théodore échappe ainsi à l'infâmie. Apprenant la condamnation à mort du soldat qui lui a sauvé la vie, Théodore se présente devant l'empereur et finit par subir elle aussi le martyre.

- [T]CORNEILLE, P. *Théodore*, 1646.
- [R]ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, 1690.

Thomas More, 6 juin

Humaniste et chancelier d'Angleterre, Thomas More (1478-1520) est condamné à mort par Henri VIII pour sa fidélité à l'Eglise de Rome.

- [T]PUGET DE LA SERRE, J., *Thomas Morus*, 1642.

GRAVURES

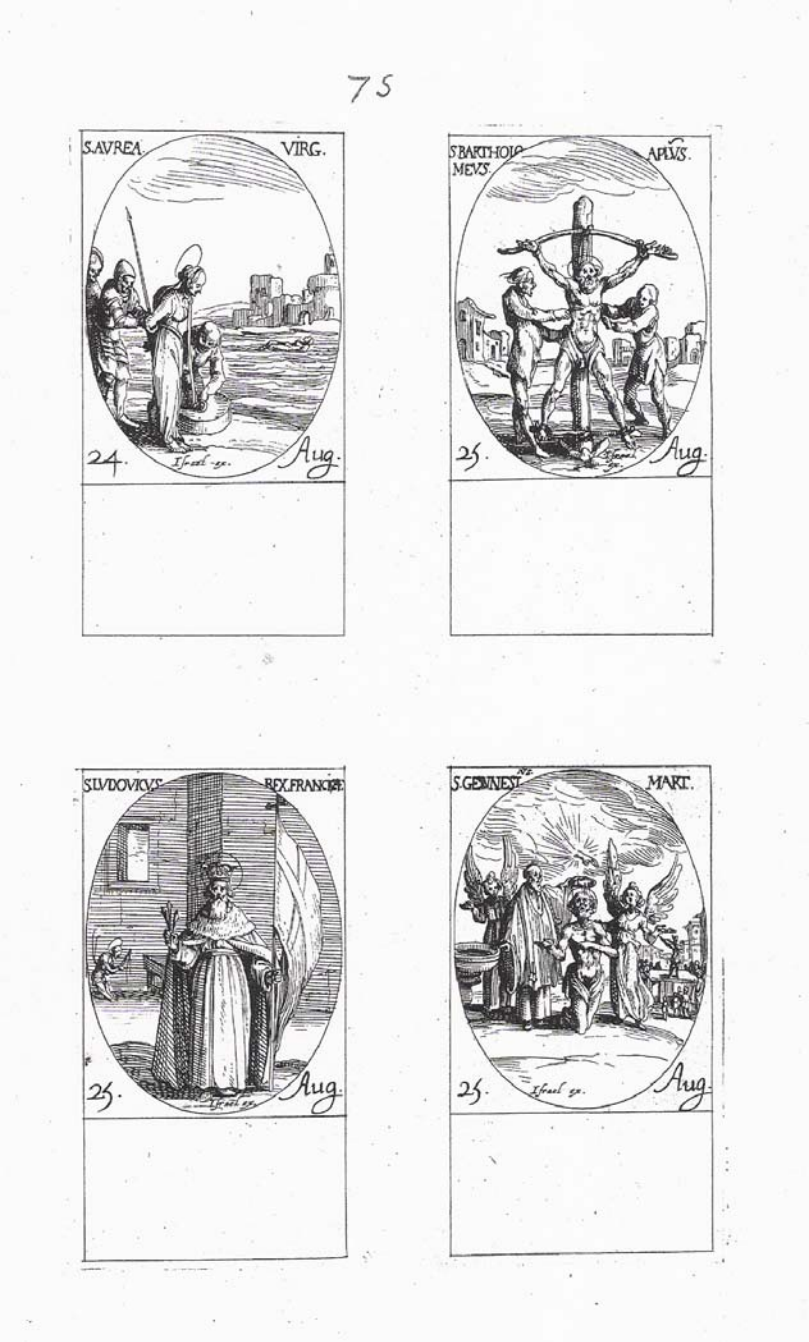


Fig. 1-4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7


LES FESTES DV MOIS DE DECEMBRE
LA CONCEPTION DE NOSTRE DAME. le. 8.
S. BARBE. le. 4.
S. NICOLAS. le. 6.
GLORIA IN ALTISSIMIS DEO ETC
S. IEAN LEVAN. le. 27.
S. ESTIENNE. le. 26.
LA NATIVITE DE NOSTRE SEIGNEVR. le. 25.

Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

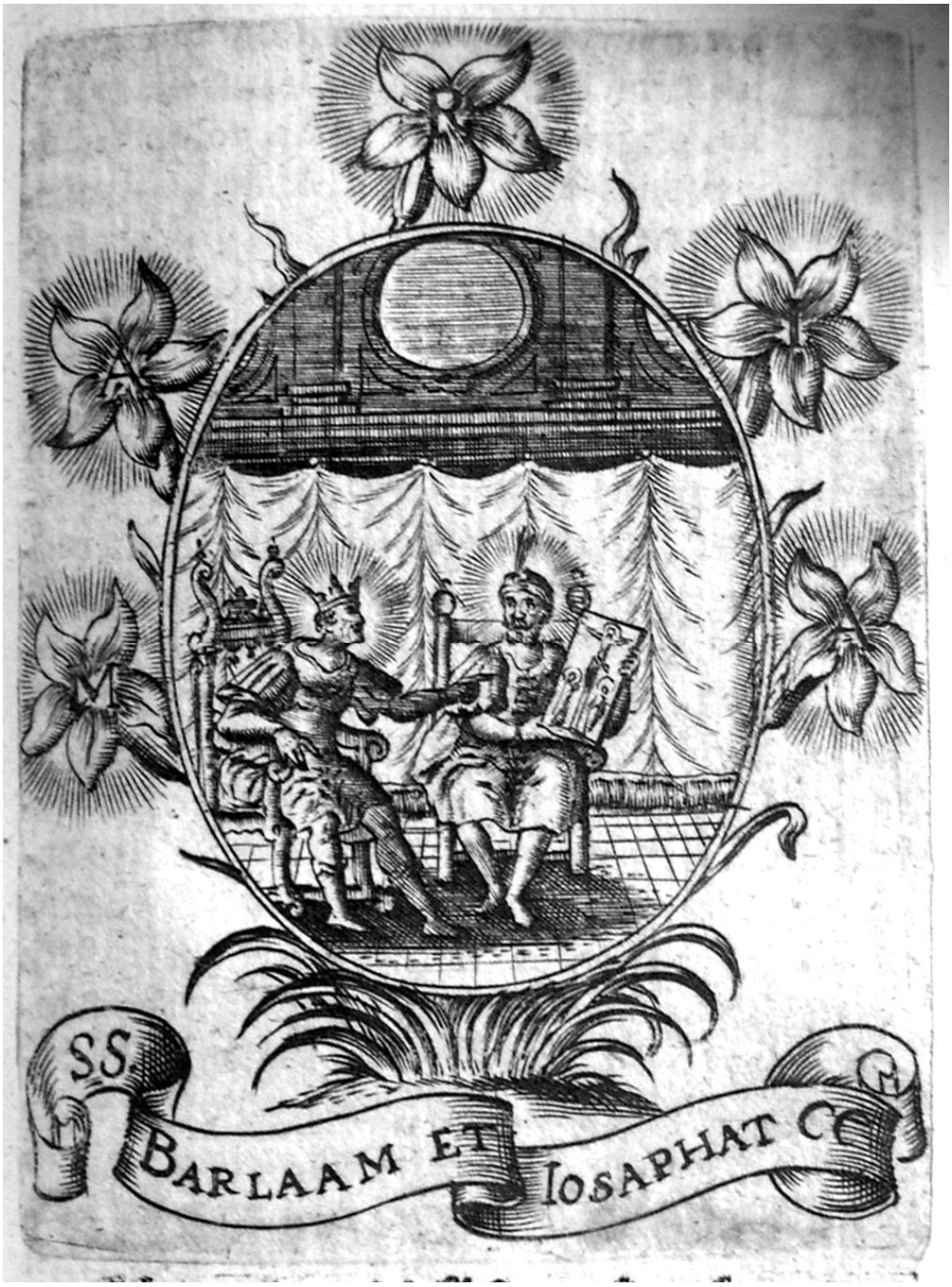


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15


IHS
POEME
SPIRITVEL:
CONTENANT
L'HISTOIRE DE LA VIE,
MORT ET MIRACLES
DE Sainct ROCH.
Auec plusieurs Odes, & prieres
Chrestiennes & deuotes,
Approuue' des Docteurs.
Compose par
IEAN Fermeluys Escriuain
& Mr d'Escoles a Paris.
DEDIE
A MADAMOISELLE
DVRET
Auec Priuilege du Roy.
Iaspar Isaac fecit.
A PARIS.
Chez l'Autheur Rue du
plat destain pres les
grands Carneaux
1619

Fig. 16


Vous me trouverez dans le cœur de Gertrude
Claudine Brunand. fecit

Fig. 17


S. DIONISIVS ARIOPAG
Congregant exercitum contra animã iusti, et sanguine innocentem condamnant. Psal 94.
Mich van Lochom. fecit. et excud.

Fig. 18


Ste Reine a vn Royaume de Jesus Christ
SAINTE REINE, Vierge & Martire.

Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27


GENEVIEVE
HIRLANDE.
GENEVIEVE,
Y. 3591
+ 3A
OV
L'INNOCENCE
RECONNVE.
Tragedie Chreſtienne.
par Francois d'Aure, Docteur en Thar
A PARIS,
Chez Estienne Loyson, au Palais, à
l'entrée de la Galerie des Priſonniers,
au Nom de Iesvs.
M. DC. LXIX.

Fig. 28

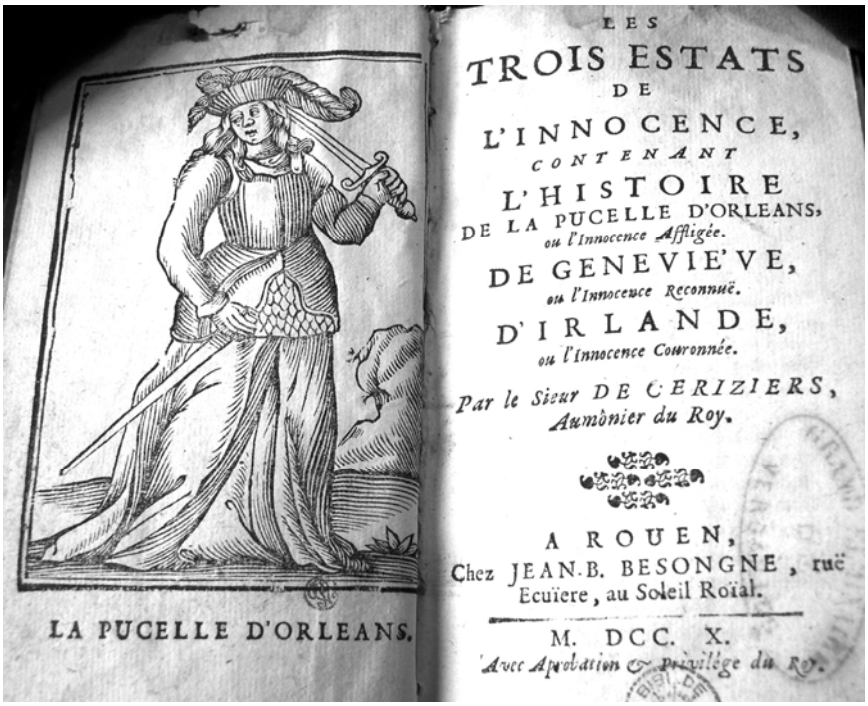
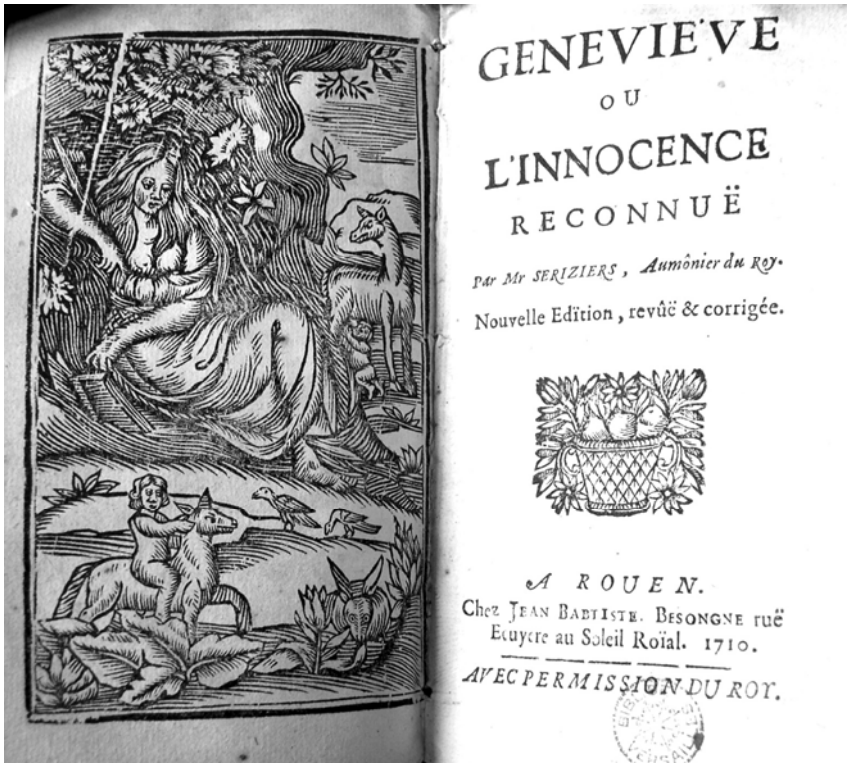

LES
TROIS ESTATS
DE
L'INNOCENCE,
CONTENANT
L'HISTOIRE
DE LA PUCELLE D'ORLEANS,
ou l'Innocence Affligée.
DE GENEVIE'VE,
ou l'Innocence Reconnuë.
D'IRLANDE,
ou l'Innocence Couronnée.
Par le Sieur DE CERIZIERS,
Aumônier du Roy.
A ROUEN,
Chez JEAN-B. BESONGNE, ruë
Ecuïere, au Soleil Roïal.
M. DCC. X.
Avec Aprobation & Privilège du Roy.
LA PUCELLE D'ORLEANS.

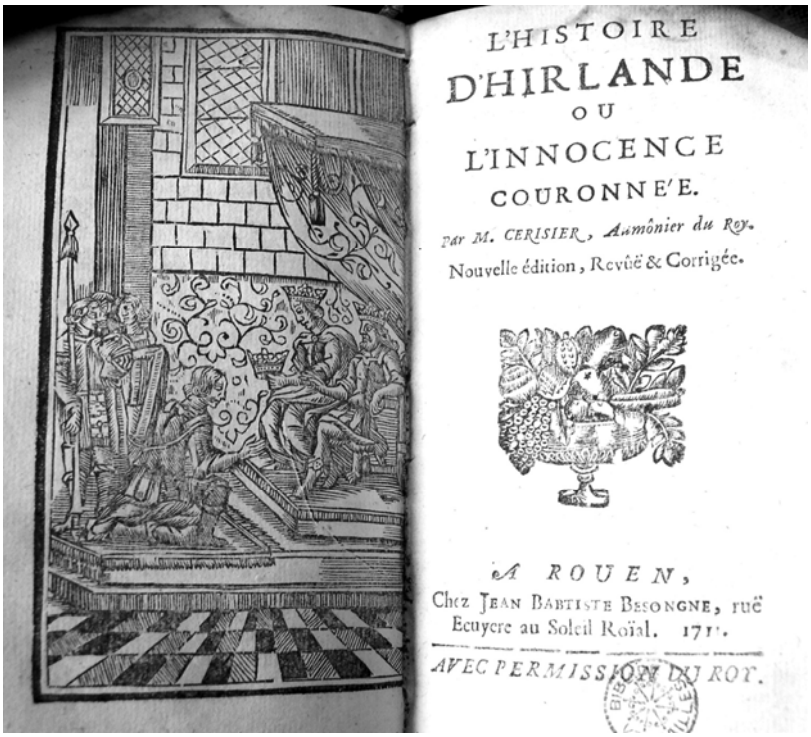
Fig. 29



GENEVIE'VE
OU
L'INNOCENCE
RECONNUË
par Mr SERIZIERS, Aumônier du Roy.
Nouvelle Edition, revûë & corrigée.

A ROUEN.
Chez JEAN BABTISTE. BESONGNE ruë
Ecuyere au Soleil Roïal. 1710.
AVEC PERMISSION DU ROY.

Fig. 30



L'HISTOIRE
D'HIRLANDE
OU
L'INNOCENCE
COURONNE'E.
par M. CERISIER, Aumônier du Roy.
Nouvelle édition, Revûë & Corrigée.

A ROUEN,
Chez JEAN BABTISTE BESONGNE, ruë
Ecuyere au Soleil Roïal. 171'.
AVEC PERMISSION DU ROY.

Fig. 31


LE TRIOM
PHE DE
LA FOY
ET DE LA
CONST=
ANCE.
Graué par Iean Picart.
A PARIS,
Chez AVGVSTIN COVRBÉ Libraire dans la petite Salle du Palais à la Palme,
Auec Priuilege du Roy, 1642.

Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

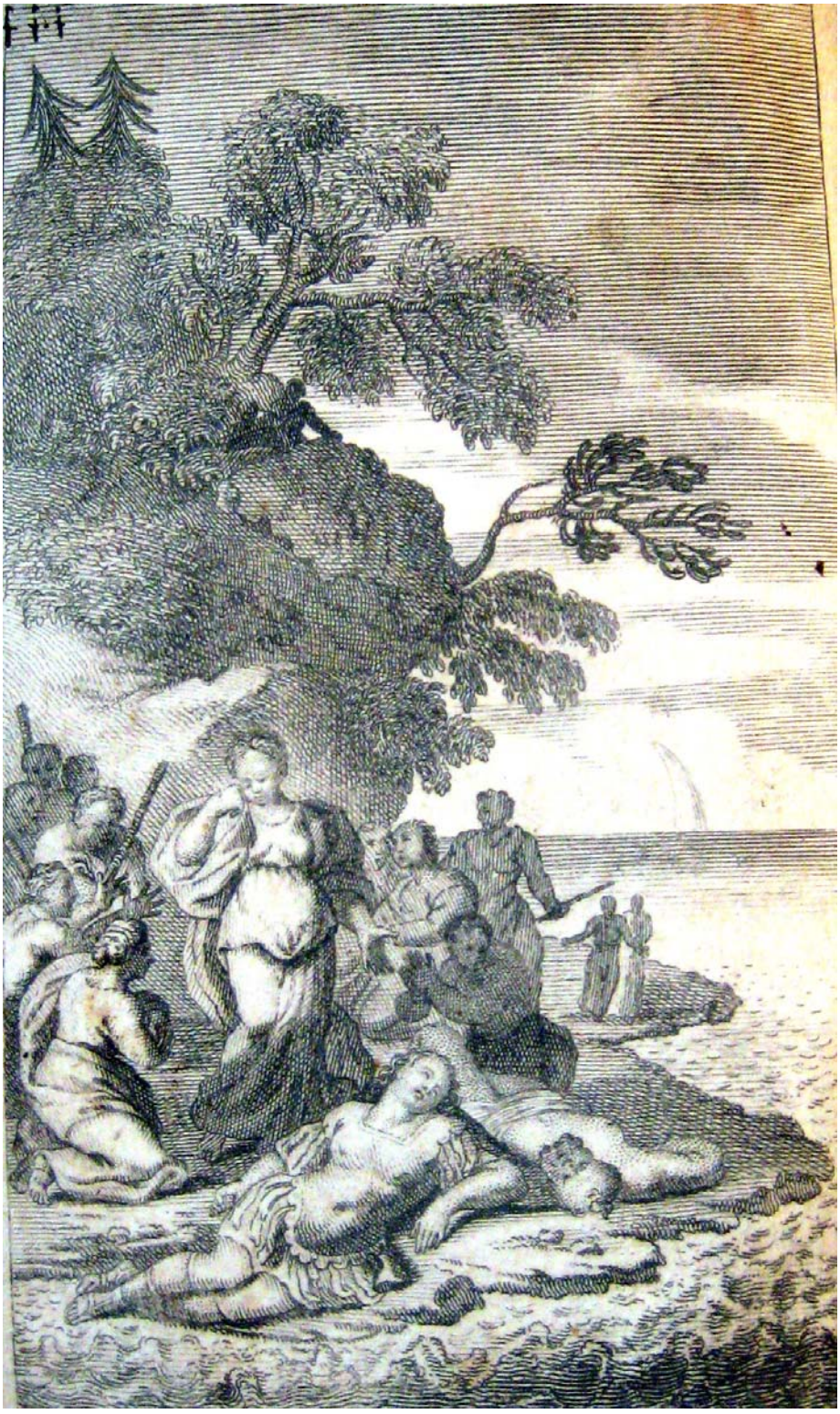


Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62


S. PAVLIN, Senateur et Consul Romain
et enfin Euêque de Nole, mourut le 22. Juin
431. âgé de 78. ans.

Fig. 64


S. PAVLINVS
NOLÆ EPVS
22.
Juni

Fig. 65


B. Picart inv.
Thomassin sculp.
Beatus qui intelligit super egenum et pauperem
in die malâ liberabit eum Dominus. ps. 40.

Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

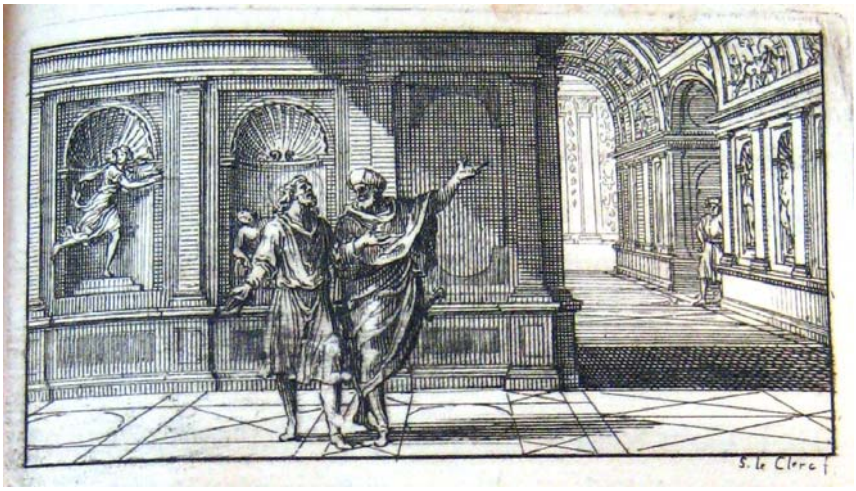


Fig. 70

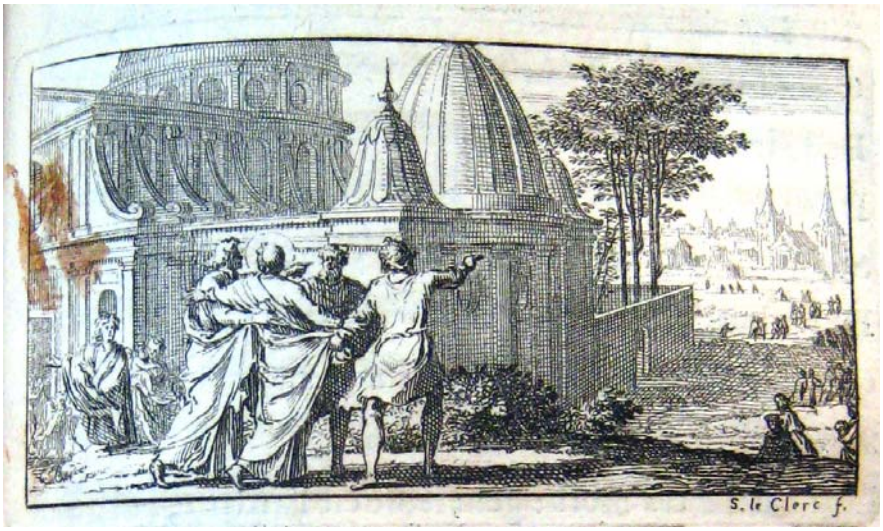


Fig. 71



Fig. 72

TEXTES THEORIQUES

PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les Tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 43-72.

A Leonard de Chastenet, Baron de Murat, Conseiller du Roy, & son Lieutenant General à Lymoges.

MONSIEUR, il ne semble que j'oy desja les Critiques censurer ma Clotilde, & reprendre la bassesse de mon style en cest œuvre, & la sterilité du sujet nouveau & inconnu je leur advoüe ingenuëment, que si j'eusse suivy mon jugement, il m'estoit aisé à choisir une matiere plus riche à m'exercer. De relever mon discours, peut estre ne m'eust il pas esté du tout impossible, en le formant au moule des anciens que j'ay choisis pour patrons. Et de ce je laisse au lecteur la liberté d'en juger syncerement. Au moins s'il se trouve quelqu'un qui par faute de meilleure occupation veuille perdre du temps à lire cecy : Car on ne void point les livres de telle estoffe en autre saison que quand on est de loisir ; La perte d'un quart d'heure est petite à ceux qui la passeroient bien ailleurs inutilement. Virgile ne dedaignoit point / lire & faire son profit des vers d'Ennius, ils pourront par advanture rencontrer quelque chose qui leur plaise, & du moins les incite à faire mieux. La crainte de ces reproches, & autres que je prevoy qu'on m'opposera ne m'a point detourné de mettre au jour sous les auspices de vostre illustre nom, cette Trage-comede, que je vous supplie recevoir en vostre protection, & la deffendre des mesdisans qui ne pourront la trouver que bonne, s'il vous la voyent approuver. J'ay tasché, par mon artifice d'embellir le subject, qui representé nuëment ne contenteroit pas ces curieux, lesquels m'excuseront, peut estre, quand ils sçauront que c'est un œuvre de commande, ou ceux du mestier croyent bien qu'on n'y peut egaler ce qui n'est de notre mouvement, & qu'il n'est en tout que de suyvre son humeur, car je l'entreprins, & le dressay à la solicitation du sieur Chalart Bourgeois de sainct Leonard, plus capable d'y mettre la main que moy, j'en eust voulu prendre la peine, en faveur de ses concitoyens, qui desireux de conserver leurs privileges en ont voulu perpetuer la memoire par mes escrits, s'ils ont pouvoir de parvenir à la posterité. Et vous diray, Monsieur, que sa priere (qui m'estoit un comendement) me mit en peine de me resoudre : car d'un costé recognoissant mon insuffisance, je craignois de diminuer en escrivant la bonne opinion qu'ils avoient de moy, & en les esconduisant je doutois qu'ils prisent ce refus pour un mespris, qui me fist tenir indigne de l'honneur que je reçevois de leur part. En fin je me mis en devoir de leur satisfaire, me resouvenant qu'Euripide a bien composé ses suppliantes à la louanges d'Athenes *sic parvis componere magna solebam*. Et j'oserois dire apres l'Escale peché contre les regles de son art, pour

gratifier / les Atheniens, & fait representer pour leur gloire des combats qui ne pouvoient estre donnez en si peu de temps, & en telle distance de lieux, & à cela je me portay plus volontiers quand je m'avisay, que vous, en la compagnie duquel je me vante avoir sucé le premier laict des muses, la pourriez avoir agreable, tant pour gloire du Sainct que vous reverez d'une devotion particuliere, & avez emprunté son nom, que pour l'affection que vous portez aux habitans vos justiciables que vous maintenez en leur franchise, à la ville qui donne naissance à celle que vous charissez le plus, & vous a produit une femme qui vous respond en parfaicte amitié, & laquelle est digne d'eterniser vostre race par un nombre de beaux enfans. Je leur souhaitte à tous longue prosperité sous vostre obeissance en laquelle je proteste de vivre & le dire jusqu'à ma fin

MONSIEUR,

Vostre tres-humble & tres obeissant serviteur

J. PREVOST du Dorat.

D.L.T.*, Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Tolose, Imprimeur à l'Enseigne S. Thomas d'Aquin, 1646.

A MONSEIGNEUR LE DUC D'ESPERNON

MONSEIGNEUR,

Le bon accueil que vous fîtes hyer au petit Livre que j'eus l'honneur de vous presenter, semble m'en promettre aujourd'huy un aussi favorable pour cette Piece. Elle vous est deuë pour beaucoup de raisons, & n'a pas tant d'obliga- / tion à son autheur, qu'elle vous en aura si vous daignez la recevoir. C'est un fruit qui vous appartient, puis qu'il est cueilly dans vôtre terre : c'est une de vos creatures, puisque celuy qui la met au jour veut tâcher de se rendre digne d'étre la derniere des vôtres. Ces princes qui sortent des Indes pour venir goûter l'air de la France, se mettent soûs vôtre protection, & se persuadent qu'ils iront librement par tout, pourveu que vous leur permettiez de se servir de vôtre nom. Le premier hommage qu'ils vous rendent est l'aveu de vôtre valeur, qui les eut sans doute étonnés, si elle eut parû dans un temps où ils eussent eu sujet de la craindre : & ceux qui l'ont tant de fois éprouvée à leur honte / & à vôtre gloire, eussent voulu avoir vescu dans leur siecle, afin de ne la point sentir ; si ce n'est qu'ils ayent jugé leur défaite avantageuse, étant partie de vôtre main ; & que comme autrefois Achille à Cygnus, vous leur ayez en effet témoigné, qu'il leur étoit glorieux d'en étre vaincu.

Mais quoy que tous ces Heros admirent ensemble vos vertus, châcun s'y arreste en particulier, selon que son inclination ly porte. Abenner ne soûmet pas seulement sa prudence à la vôtre ; la force de vôtre esprit dans les conseils, & son addresse dans les plus hautes entreprises, luy font douter s'ils partent du raisonnement d'un homme, ou de la sublime connoissance d'un / Ange. Josaphat qui pour n'avoir jamais porté les armes, ne laisse pas d'étre courageux, s'attache à vôtre pieté : & bien qu'il quitte le monde avec assés de Generosité, il se treuve encore froid au prix de cette grande ferveur que vous apportez aux choses du Ciel, & du mépris que vous faites de celles de la terre au milieu d'une puissante fortune. Arachés ne peut asses loüer vôtre fidelté, & la justesse de toutes vos actions : Cette naturelle bonté par laquelle vous vous rendez aymable à tout le monde, & qui sans prejudice d'aucun vous fait être le souhait de plusieurs, l'oblige d'avoüer sa féblesse & son ignorance, & de vous reconnéitre vôtre force, vôtre industrie, & vôtre sçavoir. Ge- / ronde ne veut pas étre seule à vous cacher ses sentimens ; si elle manque de parole, elle n'a pas faute de cœur, & veut aussi bien que les autres donner à vos merites ce qu'elle se sent obligée de leur rendre. Si la valeur, la prudence, & la pieté vous élevent au dessus du commun, & vous font meriter une gloire qui n'est deuë qu'à bien peu de personnes ; elle veut vous loüer conformement à son sexe, par

la beauté de l’esprit & du corps. Elle treuve tant de perfections en l’un & en l’autre, qu’elle doute si elle eût toûjours été capable de constance, si vous eussiez paru à Nyse avec Arachés, lors qu’il luy faisoit des vœux, & qu’il luy offroit ses services. Cette / vivacité que vous portez dans les yeux, cette masle asseurance sur le front, & ces excellens discours separez du vulgaire que vous tenez toujours dans la bouche, eussent été des charmes trop puissans pour ne la pas surmonter.

Voilà, MONSEIGNEUR, ce que ces Princes remarquent en vous, & ce que tout le monde confesse avec eux ; voila les fruits de mes plus serieuses meditations, & des veritez qui sont trop apparentes, pour avoir besoin d’un plus long eclaircissement. Je n’ay plus qu’à vous supplier, MONSEIGNEUR, de treuver bon que je les publie partout : & bien qu’il ne soit pas necessaire pour votre gloire, / donnez-le à la passion que j’ay de temoigner à tout l’Univers que je fais vœu d’étre toute ma vie,

MONSEIGNEUR,

Vôtre tres-humble, & tres-obeïssant serviteur,

D. L. T.

AU LECTEUR

La diversité des jugemens qu'on portera sur cette Piece m'oblige à en faire une Preface, pour la mettre à couvert des censures qui n'auront pas moins de rigueur pour elle, que pour celles qui ont déjà paru. Je devine à peu prés le traictement qu'elle doit recevoir, puisque son autheur méme la desadvoüe. Ce n'est pas qu'il la juge indigne du travail qu'il eu l'espace d'un mois à la mettre au jour, & la reduire avec plus de justesse : ou que la crainte d'étre blâmé de ceux qui ne jugent des choses que selon leur caprice luy face taire son nom : mais comme il fuït autant la gloire, / que beaucoup d'autres semblent la rechercher ; la creance qu'il a que son Ouvrage ne déplaira pas generalement à tout le monde, impose cette loy à sa modestie, & luy fait apprehender de rencontrer sa confusion dans un sujet, d'où la pluspart des Escrivains tirent celuy de leur vanité. S'il refuse pourtant l'applaudissement de ceux qui le traicteront avec douceur, il n'en méprise pas l'approbation, puisque dans celle-cy il reçoit toute la récompense qu'il peut esperer de son labeur, & que dans l'autre on luy donneroit des loüanges qui feroit rougir sa vertu. Cette Histoire qu'il traicte est veritable, & assez intriguée, mais il n'est pas bien asseuré qui en est l'Autheur : Toutesfois Trapezuntius tres-renommé parmy les Grecs, & tres-celebre entre les Latins n'en reconnoissant point d'autre que S. Jean Dama- / me fait crére que ceux qui l'attribuent à un certain Jean Sinaïte sur le simple rapport de Fumaeus, en ont parlé par interest ou par ignorance, ne prenans pas garde à l'ordre des temps auxquels ces deux hommes ont vécu. Mais ce different importe peu au Lecteur, & pourveu qu'il treuve de la satisfaction dans cette Histoire, il ne doit pas se soucier qui là écrite. Il y a ajoûté le personnage d'une sœur afin de la rendre plus agreable par ce nouvel incident, & de méler un peu de guerre & un peu d'amour avec beaucoup d'artifice & beaucoup de constance. N'ayant pû treuver le nom de la princesse captive, il luy en a donné un approchant de ceux que l'on imposoit en ce temps : Et S. Jean Damascene ne marquant point le lieu de la prison de Josaphat, ny le sejour ordinaire d'Abenner, il a visité les vieux / Geographes, & à treuvé que Nyse devoit étre le siege de l'un, & Calamine, ou autrement Maliput la demeure de l'autre. Il ne fait point d'argument à la Piece, parce qu'elle est bien suivie, & assez ingenieusement démelée, & que les plus petits esprits seront assez capables de la retenir. Je sçay que son travail sera differemment receu, qu'il déplaira aux uns, & qu'il contentera les autres : pour luy il n'estimera pas qu'il soit perdu s'il s'en treuve un à qui il ne soit pas desagreable. Traite-le pourtant avec équité, & faisant distinction des âges, crois qu'on ne doit pas attendre d'un Jeune homme de vingt ans, & qui n'a mis la main à la plume qu'en se joüant, ce qu'on a sujet d'esperer d'une personne de quarante, & qui auroit travaillé serieusement.

MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé ou le martyre de sainct Clair tragi-comédie chrétienne*, Paris, Charles Chenault, 1647, 68 p.

A MONSEIGNEUR
L'ARCHEVESQUE
DE
ROUEN

ODE

Ce Livre que je vous dédie,
Est d'un Martyr de Normandie,
Dont vous est le Directeur :
Si quelque langue trop legere
En médit, il faut comme Pere
Que vous en soyez defenseur

Ne blâmez mon outre-cuidance,
De ce que remply d'ignorance
Je me mesle de tels desseins ;
Et qu'il apartient qu'au Levite
[4] De parler de la Loy écrite,
Et à vous de loüer ses Saints.

Il est vray que c'est aux Prophetes
De traitter des choses Celestes,
Et à vous, qui tenez le lieu :
Que ce ne fut jamais la mode
A ceux qui aprennent le Code
De parler des Enfans de Dieu.

Vous sçavez sans que je vous die,
Que dans les Deserts d'Arabie,
Où Israël loüoit son Dieu,
Qu'il n'exauçoit pas les prieres
Seulement d'Aaron, & des Peres,
Mais du plus chetif Hebrieu.

Rahah, & Ruth, & Bethsabée,
Sont nommez dedans la lignée
De Jesus-Christ nostre Seigneur :
Ces Pecheresses converties
Sont dans ces Genealogies

Aussi bien receuës du Sauveur,
Que Jacob, Judas & ses freres,
Abraham, Ysaac, & les Peres,
Qui ont tous observé sa Loy ;
Et qu'il agrée l'humble priere
[5] Du pecheur remply de misere,
Comme du plus fidele Roy.

Nostre Dieu reçoit la loüange
De l'Homme, aussi bien que de l'Ange :
De l'Ignorant, & du Docteur ;
Et quelque discours que je face,
J'espere en recevoir sa grace,
Puis que je le fais de bon cœur.

Vous qui estes ce grand Genie
De tout le pays de Neustrie,
Et qui des plus sçavans Docteurs
Tirez par vostre sufisance
Toute la plus haute sçience,
Comme l'Abeille fait des fleurs.

Comment ai-je la hardiesse
De vous offrir cette Piece
Indigne de vous presenter :
Elle n'est assés curieuse
Pour de l'estude serieuse
Vous tirer pour la regarder.

Ce beau Soleil qui nous éclaire,
Ne luit pas seulement au Caire,
Ny sur les Palais de Memphis :
Mais sa clarté est épanduë
[6] Sur les Pins Voisins de la Nuë,
Et dessus les Tins, & les Lis.

J'espere que vostre clemence
Prendra bien cette patience
De lire ce petit Livret,
Comme Dieu regarde la femme,
Qui du fond du cœur & de l'Ame,
Luy presente son Chapelet.

[7] *A MONSIEUR DE SAVEUSE,*
Conseiller en la Cour, & Prieur de S. Clair.

EPIGRAMME.

Sainct Clair qui est dedans les Cieux,
A tousjours soin de son Eglise ;
Il desire que ces saincts lieux
Soient gouvernez par l'entremise
De quelque homme de probité,
Devot, & plain de pieté /
Il vous a choisi entre tous,
Exempt de vice, & de malice :
Sçachant qu'il n'y avoit que vous
Qui sçeust joindre avec la Justice
La candeur & devotion,
Pour estre Chef de sa Maison.

[8] *A MONSIEUR LE CURE' DE GISORS,*
Sur son Livre de Sainct Clair.

EPIGRAMME.

Je prens ton Livre pour mon guide,
Comme pour faire l'Eneïde
Virgile d'Homere avoit pris ;
Si l'un n'eust point fait d'Odissée,
L'autre n'eust point parlé d'Enée,
Ny de la Deesse Cypris.

Aussi permets que je te die,
Que jamais cette Comedie
N'eust osé voir le jour, ny l'air,
Si tes écrits pleins de sçience
N'avoient tiré de l'oubliance
Les merites du Grand Sainct Clair.

[9] EPITOME,
OU ABREGE' DE LA VIE,
MARTIRE ET GLOIRE DE S. CLAIR.
EN FACON D'AVANT PROPOS.

Arriere de mes Vers, de mon chant, de ma Lire,
Les Grandeurs d'Alexandre ; Et le Puissant Empire
Des superbes Romains. Loin, loin de mes discours,
Les fausses Deïtez ; les infames Amours,
De Venus, de Junon, de Didon, & d'Enée ;
Et l'infidelité du parjure Thesée :
Je laisse à l'Idolâtre, & à l'Antiquité
Les fabuleux sujets de son iniquité.
J'invoque le vray Dieu, je prie le Tout-Puissant
Qu'il guide mon esprit, mon sens, mon jugement :
Afin que dignement je vous puisse redire
Les Heroïques Faicts, les Combats, le Martyre,
[10] Et les rares Vertus du Glorieux Sainct CLAIR.
Qui surmonta le Monde, & le Diable, & la Chair.
Dedans Oliester, Ville sur la Thamise,
Au temps que l'Angleterre estoit de nostre Eglise,
Residoit Edoüard, Prince heureux & pieux,
Qui sans cesse & sans fin adressoit tous ses vœux
Au Souverain Seigneur de la Voûte Aetherée,
Pour luy donner un fils, pour luy donner lignée,
Qui pûst apres sa mort proteger sa Maison,
Dieu l'entend & luy fut sa priere exaucée :
Mais il n'arriva pas comme dans sa pensée ;
Il l'avoit projeté : Dieu veut que ses secrets
Soient incognûs à l'homme ; & que tous les Decrets
Qu'il tient dans l'infiny de sa Sagesse immense
A luy soient reservez, & que tout ce qu'il pense
Soit fait sans contredit. Edoüard pense avoir
Un fils pour agrandir sa race & son pouvoir ;
Et Dieu veut que ce fils soit dedans son Eglise
Un Grand Sainct, un Martyr, & que l'on solemnise
A jamais son sainct Nom, patron de chasteté,
De candeur, de douceur, & de virginité.
Comme d'Elizabeth, & du bon Zacharie,
Nâquit le Grand Sainct Jean ; Et la Vierge Marie,
D'Anne & de Joachim, en l'arriere saison,
Par priere & par vœux, & par leur Oraison ;
L'un pour estre tesmoin de la saincte Lumiere,
& du Messie promis ; & l'autre pour la Mere.
[11] Cetui-cy pour patron de toute Saincteté :

Celle-là pour miroir de toute pureté.
Ainsi le Grand Sainct CLAIR obtenu par priere,
Ne fut pas pour servir aux vanitez d'un pere
Qui le veut marier : car la nuit du festin,
Par le conseil d'un Ange, avecque Sainct Cirin,
Quite tous ses parens, ses grands biens, sa patrie,
Traverse l'Ocean, & vient en Normandie,
Arrive à Cherebourg, de-là passe au travers
Des Bois les plus toufus de leurs feüillages vers,
Pour faire penitence, & vivre solitaire
Comme un Anacorete, ou ainsi qu'un Sainct Pere.
Proche de Hacqueville, aydé du Sainct Esprit,
Il reste quelques temps : mais aussi-tost le bruit
Court partout qu'un saint homme habite en la contrée ;
Et qu'un jeune garçon blessé d'une coignée,
Avoit receu de luy parfaite guerison,
En faisant seulement la Benediction.
Les Peuples d'alentour cherchent par les Bocages
Le Sainct tant renommé, pour avoir ses sufrages.
Luy qui fuït les honneurs, quite-là le Desert,
Et vint en incognu trouver Sainct Odebert,
Le suplie humblement d'agréer le service
Qu'il veut rendre au Grand Dieu, & le faire Novice.
Le Sainct Abbé épris par l'éclat de ses yeux,
Luy donne son habit, le fait Religieux ;
Aussi-tost qu'il y fut, l'agile Renommée
Prompte & derniere sœur d'Eneclade & de Cée,
[12] Le découvre ; & par tout par son babil volant,
Son Nom & ses Vertus elle va décelant :
Chacun sçait qu'Odebert loge dans son Cloistre
Le favory du Ciel, un grand Sainct, un grand Prestre.
Un Seigneur du Païs possedé du Demon,
Est par luy delivré, & dedans sa maison
S'en retourne guary. La vefve desolée
Que la mort trop subite & trop precipitée
Luy a ravy son fils, implore sa bonté :
A mesme temps ce fils se vid ressuscité ;
Mais le Diable jaloux de voir tant de miracles,
Ressusciter les morts ; Et les Demoniacles
Delivrez & guaris par l'étonnante voix
Du Sainct faisant sur eux le Signe de la Croix.
Pour se vanger de luy, il suscite une Dame
Effrontée, impudique, & luy met dedans l'Ame,
L'envenimé poison de la lubricité,
Pour luy faire pecheur quitter la Chasteté.

Luy qui voit ces apas quite son Abbaye,
Errant parmy les Champs laisse la Normandie,
Aimant mieux fugitif éviter ces aguets,
Apres avoir couru de Province en Province,
Il se retire enfin, non à la Cour d'un Prince,
Ny souz les toits dorez de quelque grand' maison :
A l'escart dans un Bois prés la Riviere d'Epte,
Contens de servir Dieu souz la simple Cazette
[13] Construite de leurs mains ; La Dame cependant
Dont l'Amour forcené va son cœur devorant,
Plaine de desespoir de se voir méprisée,
Tourne en rage l'Amour, & comme une incensée,
Envoye ses gens par tout, pour le faire tuer,
S'il ne l'a veut cherir, s'il ne la veut aimer :
Ces Lions & ces Loups sont long-temps à la queste,
Pour avoir de Sainct Clair les Amours ou la teste ;
Apres de grands travaux au rivage d'une Eau,
Dans un petit Jardin ils trouvent cét Agneau ;
Ils luy coupent la teste, ils luy ostent la vie,
A mesme temps l'on vit sa saincte Ame ravie
Par les Anges du Ciel, leur Musique s'entend
Rendre graces à Dieu, loüer le Tout-Puissant.
Le Sainct tout decolé va dedans la Fontaine
Laver son sacré Chef, sans douleur & sans peine
Le porte de ce lieu jusque dans le Parvis
De l'Eglise où il est, ainsi que Sainct Denis.
Ce n'est pas le seul Sainct, qui sur le Fleuve d'Epte
A souffert le Martyre, & à laissé sa teste,
Pour soustenir la Foy & la Religion ;
Sainct Nicaise endura proche la Rocheguion ;
Saincte Pience encor' Dame de la Contrée,
Par le Tyran Romain eust la teste tranchée.
Heureux trois fois heureux nostre petit Païs,
D'estre baigné du sang de tant de Grands Martirs :
Aussi dedans Magny, dans Sainct Clair, dans la Roche
L'on ne peut pas jamais nous faire ce reproche,
[14] D'avoir veu oncque aucun de la Religion ?
Ces lieux sont trop remplis de Benediction,
Ces cantons arrosez d'une telle Ambrosie,
Ne se verront jamais infectez d'Heresie ;
Et nos Seingeurs pieux ces Grands de Villeroys,
Protecteurs de Magny, les bien-aimez des Roys,
Tousjours, tousjours verront leurs Familles acroistre,
Et dans la Cour du Prince incessamment paroistre.
Ces Valeureux Mornays Zelateurs de la Foy,

Qui fidelles sans cesse ont bien servy leur Roy :
Comme des Scipions, des Camilles, & des Gracches,
Verront tousjours fleurir leurs Maisons & leurs Races.
Ces Comtes de la Roche, & ce Grand Liancour
Patrons de pieté, ornemens de la Cour,
Verront tousjours leur race & de Saincte Pience,
Fidellement servir & les Roys, & la France ;
Par ce qu'ils ont cét heur de posseder les lieux,
Où ces trois Grands Martyrs ont esté Glorieux.

AVRE, François d', *Dipne, infante d'Irlande, tragédie*, Montargis, Jean Baptiste Bottier, 1668.

A MADAME / MADAME / MARIE ELEONOR / DE ROHAM, / TRES-DIGNE ABBESSE / DE L'ABBAYE ROYALE / DE MALNOÜE,

Madame,

Je parois bien hardi, & devrois justement estre accusé d'une insuportable / temerité d'oser convier à la Tragedie une Vierge Professe d'un Monastere tres-reformé, clos & grillé tres-exemplairement. La sainteté de vostre divine Retraite, l'austerité de vos Vœux sacrez, & la rigueur de vostre Closture inviolable me pourroient reprocher une derniere effronterie, si j'ignorois, MADAME, quel Theatre vous est odieux, quels Jeux vous dédaignez, quels spectacles vous sont en horreur.

Il est vray que je suis encor à deviner les raisons pour lesquelles autrefois les Eliens permettoient aux Vierges la veuë des Jeux Olimpiques, qu'ils defendoient à toutes les Matrones : car / bien que ce spectacle ne fût que de divers exercices de courage & de force, l'indécente posture des combatans devoit apparemment en exclure aussi-bien les unes que les autres, & mesme encor plus raisonnablement celles qu'on maintenoit dans cette liberté, que celles qu'on retenoit dans cet interdit. Les Sages sont d'accord, que l'Empereur Auguste (sous pretexte d'honneur) traita honteusement les anciennes Vestales, qui estoient les Vierges Professes de la Religion Payenne des Romains, pour leur avoir donné la liberté d'assister au Theatre commun, avec expresse assignation de places de seance : Aussi est-ce bien mal honorer les Vierges que de les exposer à / la perte de ce qui les rend honorables, par l'assistance aux representations lascives & impures qui sont ordinaires à ce lieu d'infamie.

Je viens vous convier, MADAME, au spectacle sacré d'un Theatre Chrétien, où vous pouvez donner une assistance religieuse sans sortir de vostre Cellule, & sans distraire vos plus devotes occupations des objets qui font vostre Oratoire. Vous y verrez le vray Dieu reconnu, adoré, declaré, protesté par les témoignages d'esprit & de verité, qui doivent lui estre déferez de tous ses vrais adorateurs. Vous y reconnoîtrez un Jesus-Christ hautement médité, ardemment desiré, amoureuse- / ment recherché, chastement & virginalement embrassé. Vous y contemplerez les Saints courageusement combatans, & glorieusement triomphans. Enfin, vous n'y trouverez que l'action d'une Cellule animée, d'un Oratoire vivant, d'un Sanctuaire mouvant, où vostre ame pourra se contenter Chrétiennement ; vostre vie se divertir devotement, & tous vos mouvemens se dresser & compasser religieusement.

Mais ce qui m'a porté, MADAME, à vous adresser particulierement cette Piece de Tragedie, c'est que m'estant en elle proposé de tracer le Tableau Poëtique d'une Princesse qui abhorre le / monde, qui méprise la Cour, qui fuit

tres-volontairement & courageusement tous les attraits mondains d'un Sang illustre, d'une haute naissance, d'une condition relevée en toutes les circonstances qui peuvent rendre une Fille de cette qualité tres-digne & meritante d'estre recherchée des plus hautes & considerables Alliances, laquelle consacre sa pure integrité au pur Epoux des Vierges, pour n'aimer plus que lui, ne penser plus qu'à lui, ne vivre & ne mourir qu'avec lui & pour lui. Pour m'en former l'idée je regardois en vous comme en sa vraïe image, les traits plus vifs & plus naturels de ses perfections ; c'est ce qui m'obliger à vous la rapporter, / puis que c'est proprement de vous que je la tiens : Car pour cette rencontre de rapport, je puis dire que comme il n'y a qu'un mesme mouvement de l'esprit au Portrait & à l'Original, j'ay eu mesme pensée de vous & de la Sainte que j'ay représentée, d'autant plus que servant de conduite & d'acheminement à cet Original, j'y prévois avec vostre rapport, vostre reduction, où doit enfin paroître en son entier, l'achevement de vos merites couronnez.

J'ajoûteray encore, MADAME, sous vostre bon plaisir, que comme pour tirer à l'heureuse consideration de ma sainte Princesse, vous avez des attraits ravissans d'adresse & de condui- / te ; j'ose esperer que vous aurez la bonté de conduire & relever par vos favorables entremises du spectacle de sa vie militante à celui de sa veuë triomphante.

MADAME,

Vostre tres-humble, tres-obeïssant, & tres-obligé serviteur,
F. D'AVRE, Pr. Ind.

CENSURE CHRESTIENNE du Theatre Moderne.

L'Action du Theatre passeroit librement parmi les gens d'esprit pour un des plus nobles & considerables Exercices de ceux qui portent titre de Liberaux, si la raison (qui en est la mere & doit en estre la maîtresse) prenoit le soin de sa conduite dans les termes d'un usage legitime, par ses dignes & deuës circonstances. Je veux qu'elle travaille à contenter, & qu'elle se pare des graces necessaires à l'agrément des Spectateurs, afin de les tirer plus efficacement à la fin que l'Art luy doit prescrire : mais que le delectable (ainsi qu'on le figure) soit le but, ou l'unique, ou mesme le principal de toutes ses visées ; la raison me défend de l'avoüer, par la force invincible à tous les Sages, pour combattre la secte infame d'Epicure, / en l'établissement de la volupté, pour fin des actions humaines, par la pure intention de ses premiers Autheurs, qui ne l'ont inventée que pour blâmer le vice & corriger les mœurs ; & par le meur & solide jugement de la plus judicieuse Republique qui ait paru dans tout le Paganisme ; laquelle (au rapport de Plutarque) [*In Lacon.*] ne pût jamais souffrir les Poëtes écrivains des choses delectables & non pas salutaires ; auquel sujet elle chassa de sa Cité Archiloque [*le mesme, comment il faut ouïr les Poëtes*], aussi-tost qu'il y fut entré, pour avoir avancé par écrit une proposition, qu'elle estimoit dérogeante à l'honneur : Et à cette mesme fin defendit toutes sortes de Comedies & Tragedies, où des sujets lascifs & vicieux estoient representez ; sans vouloir recevoir (ajoûte le mesme Autheur) pour excuse (ce qu'alleguent nos Poëtes modernes) que les Fables (ou sujets du Theatre) n'estoient inventées que pour le delectable ; dautant (répondoient-ils) que ce plaisir pretendu affoiblit, relâche & corrompt les esprits. / Les Chrétiens pourroient bien emprunter cette mesme réponse, pour la faire à Horace & aux autres gaillards de la mesme Secte, si nous ne la tenions d'un des plus grands Docteurs de l'Eglise, [*S. Basilius Homil. ad juvenes quomodo gentilium scriptis proficiant*] enseignant de boûcher les aureilles aux discours de ce genre, comme on dit que le prudent Ulysse fit aux chants des Syrenes, fermant une leçon si Chrétienne, de cet Epiphoneme ; *Que la parole est un chemin ouvert pour conduire & tirer à l'œuvre.*

Quant à ce qui concerne Aristote, c'est le tirer à contrepoil que luy attribuer ce lasche sentiment sur quelques mots détournez & pris à contresens ; comme il seroit aisé de verifier par les claires authoritez de son raisonnement. Et si ce Philosophe eût eü cette pensée lors qu'il donne à ce genre de Poësie les six parties qui font son assortiment après la premiere, qu'il nomme *la Fable*, & qui est le sujet de l'action representée, luy auroit-il assigné pour seconde & principale celle qu'il appelle *les Mœurs*, comme il a fait plusieurs fois au quatriéme de sa / Poëtique. Et on ne peut entendre par ce terme de *Mœurs*, un pervertissement de la vraye Morale, tel qu'est celuy de la Tragedie moderne, à moins que de luy faire donner un démenti à toute sa Doctrine.

Je veux qu'il aye dit que cette façon de Poësie est beaucoup plus delectable, en quoy il n'a fait qu'accommoder son sentiment à celui de son Maistre [*Plato. in min.*] écrivant que la Tragedie est telle, qu'elle delecte

extrémement le peuple, & charme les esprits : mais il ne s'ensuit pas qu'il approuve autre charme ou delectation, que celle de l'esprit, comme portent ses termes & ceux de son-dit Maistre. En quel sens plusieurs ont voulu relever Epicure de l'erreur qui lui est imposée, prenans sa volupté pour celle de l'esprit en tant que raisonnable.

Mais l'action du Theatre Moderne ne sçauroit pas souffrir cette exposition, elle est trop éloignée des mouvemens gracieux portans à la vertu, trop sevrée des plaisirs de l'esprit, ou depourvueuë des fruits délicieux de la vraïe / raison, puis-qu'on n'y pretend point travailler pour les mœurs, & qu'on ne s'y propose qu'à se delecter sans soin de profiter, qui n'est à bien prendre qu'à flatter le vice & chatoüiller la sensualité : à quelle fin les Acteurs se gagent pour abuser, & les Spectateurs s'engagent pour estre abusez. Il est vray que les uns semblent agir avec plus de malice, & les autres souffrir avec plus de sottise : mais l'action des uns n'est veritablement qu'une en realité, avec la passion des autres, puis-que ceux-cy veulent estre abusez, de mesme que ceux-là veulent les abuser. Et en cette concurrence d'abus, les abuseurs conviennent avec les abusez à faire un effort conjoint pour armer puissamment le sens contre la raison, luy ostant la connoissance du vray par un amusement de Fables erronées, & luy persuadant la fuite du bien par l'amorce sensuelle des vices & des mœurs corrompuës.

Ce ne fut sous le pretexte d'une representation de Jeux que les premiers Romains attenterent le ravissement des Sabines, & le violement de leur pudicité : & il n'est que trop vray qu'aujourd'huy le Theatre couve & trame de pareils attentas, & ne produit engin que de mesmes effets. Ce qui fait differer les Jeux modernes de ces anciens, est, que ceux-là n'avoient pour fin / qu'un mariage honneste, & que ceux-cy ne visent au contraire qu'à l'induction de diverses impuretez honteuses, sans se pouvoir ni couvrir ni parer d'aucun titre ou pretexte d'honneur & de justice.

C'est ce qui a fait si hautement crier les Saints Peres contre ce genre de Poësie, & qui a tiré ces grands mots de la plume de S. Hierôme [*S. Hier. in epist. de duobus filiis*] : *Les vers de ces Poëtes, cette science seculiere, cette pompe de paroles rhetoriciennes, sont* la pasture du diable : *Il n'y a point de satisfaction de verité, point de refection de justice : les curieux de ces choses perseverent en la faim du vray, & en la disette des vertus.* Ce qui a fait donner ce conseil salutaire à Saint Basile [*S. Basilius suprà loc. cit.*], qu'*il faut prendre garde qu'estans chatoüillez par la volupté du discours, nous n'avallions la corruption, comme de ceux qui façonnent artistement, & couvrent le venin dans le miel.* C'est ce qui a donné sujet à ce grand Patriarche [*S. Chr. homil. 40.*], divin Censeur du Theatre profane & dissolu, dressé par les faux Chrétiens de son temps, de faire entendre l'impossi- / bilité du salut à ceux qui s'habituënt à l'assistance de ses spectacles, par ces termes dorez : *Que comme un lieu sujet au dégorgement d'une source qui ne décharge qu'une eau limoneuse & épaisse de boüe, a beau estre lavé & nettoyé, puis-que le cours continüant de cette cause impure, reproduit aussi-tost l'effet inévitable de son impureté : De mesme ceux qui vivent exposez aux sales impressions que leur*

dégorge le Theatre, ont beau se laver du rapport qu'ils font de ses retours perseverant, estans soûmis à la recheüte de ce bourbier infect, leurs ordures deviennent plus fortes, plus épaisses, plus vilaines, & plus puantes.

Si nous sommes Chrétiens, pouvons-nous recevoir ces avis sans gémir, sans pleurer, & sans detester l'étrange perversité du siecle malheureux où nous sommes reduits ? auquel, ou nous avons entierement perdu la memoire d'avoir (à la face de Dieu & de l'Eglise) promis & protesté de renoncer au diable, à ses pompes, & à ses œuvres ; ou avec une derniere effronterie nous retractons obstinément cette promesse & protestation, n'ayans plus grand plaisir qu'à vivre, qu'à nous paistre, & à nous nourrir d'un entretien tout contraire, / & deuëment nommé *la pasture du diable.*

Si la veuë attentive des remarquables prejudices arrivez autrefois en la Police Romaine, par les Jeux ou Actions Comiques & Tragiques, tira cette Sentence tres-vraïe & tres-judicieuse de la bouche de tous les plus sages Romains (quoy que Payens) que le voluptueux Theatre de l'AEdile Scaure, délicieusement imité par les AEdiles ses successeurs, fit plus de tort à la Cité, que la proscription horrible du Dictateur Sylla, cruellement suivi par les Tyrans ses sectateurs : Tous ceux-cy ne s'estant portez qu'à chasser & bannir quelques vertueux Citoyens ; & ceux-là ne prenans plaisir qu'à sequestrer entierement de la Republique les vertus mesmes civiles & morales.

Que peuvent aujourd'huy dire les vrais Chrétiens, de ce contagieux exercice des Payens (improuvé par eux-mesmes) alors qu'ils considerent la sacrée severité de leur doctrine confonduë en des farces & bouffonneries lascives ? Les loix celestes de leur sainte profession violées par des relâchemens profanes & impies ? & l'Escole divine du Docteur qu'ils font mine d'entendre, de suivre & d'imiter, tenuë par le diable, occupée en ses pom- / pes, remplie de ses œuvres ; & ainsi (par une detestable perfidie) trahie & prostituée à ses ennemis, par des écoliers & disciples sectaires de Judas, baisans & trahissans leur Maistre ? Que peuvent (dis-je) aujourd'huy dire les vrais Chrétiens, sinon que ces Douïllets Professeurs du Theatre Moderne, qui font la gloire d'avoir pour fin le delectable, portent plus de dommage à la Republique Chrétienne par leurs complaisance lascives, que les plus cruels ennemis de la Foy ne luy ont jamais fait par leurs violentes persecutions : Ceux-là par leurs tourments ont purifié les ames, ont accrû leurs merites, leur ont acquies des loyers & des couronnes, & ont enfin peuplé le Ciel de Saints : Ceux-cy par leurs chatoüillemens corrompent les esprits, les surchargent de crimes, leurs procurent des peines & des supplices, enfin comblent l'Enfer de perdus & de damnez ; puis-qu'il n'est que trop vray que de toutes les personnes qui s'exposent aux dangers reconnus de ce divertissement sensuel, il ne s'en trouve point qui n'en revienne moins vertueuse qu'elle n'y est allée ; que le unes y perdent (au moins mentalement) leur chasteté ; les autres la r'amenent chancellante / & penchante à la cheüte : mais jamais l'innocence n'en est revenuë dans son integrité.

Voilà tout le profit qu'on y peut esperer, & qu'on y doit pretendre des leçons qui s'y font continüellement, des ruses, artifices, & moyens propres à

combattre la vertu, renverser la raison, fortifier le vice, & inthroniser la sensualité.

C'est verité toute claire & constante, qu'un Poëte est dans la crainte de paroître Chrétien, où le Theatre Moderne est exposé par la production d'une Piece qui porte l'air du Ciel, & soi veuë capable de donner quelque sentiment de vertu, à moins que de risquer la perte du credit qu'il peut avoir acquis ; & que ce fut assez à un des plus celebres de ce temps, d'avoir introduit en cette Academie de corruption deux Actions Chrétiennes, parmi grand nombre de Profanes, pour jetter au rabais sa reputation, s'il l'eût promptement relevée par la montre & les leçons d'un Docteur de Mensonge.

Je ne contredis pas à celui qui a dit qu'il y a temps de rire & de pleurer. J'avouë que comme il faut bander l'arc & le luth pour s'en servir, il faut les relascher pour ne pas rendre / leur service inutile. Je ne conteste point la maxime de la raison naturelle, que tout ce qui travaille a besoin de repos ; & suis d'accord avec la Theologie, laquelle ne fait point de difficulté de recevoir l'Eurapelie dans les vertus morales. J'ajoûte encor de surcroît, que l'une des plus honnestes recreations convenantes à l'homme, est celle qu'il retire de l'usage des Arts Liberaux, & en particulier de la Poësie, entre les genres de laquelle je conviens avec Platon & Aristote, que la Tragedie delecte extrémement & charme les esprits ; parce qu'estant remplie de l'action vivante & animée, elle est puissante de les tenir toûjours en suspend par la gentillesse de ses inventions, l'intrigue de ses dénoüemens, & la continüelle attente de ses évenemens, où ils s'occupent délicieusement, sans avoir le loisir de rechercher en soi ni hors de soi des images ou des objets d'ennuy, de chagrin & de tristesse.

Il n'est question que de lui donner une fin plus Chrétienne que le seul delectable, & combler ses délices d'un assortissement d'honneur & de vertu, qui ne nous rende point étrangers de nous-mesmes, couvrant honteusement le sacré caractere & le titre de gloire, / qui doit paroître en nous exempt du démentir que lui peuvent donner particulierement nos actions publiques.

Les inconvenients pernicieux qui rendent les Autheurs & Acteurs de cette Poësie comptables au grand Juge (qui est le vray Agonothete des jeux & des recreations des hommes) de toutes les pensées & actions criminelles qu'ils occasionnent ou causent en leurs spectateurs, m'a servi de motif pour faire voir un Theatre Chrétien à des personnes vraïement Chrétiennes, qui m'en ont témoigné le desir, auquel le devoir m'oblige de complaire.

J'ay veritablement tasché de recréer les esprits dans les termes de l'art ; mais avec la conduite que la Morale humaine & la profession Chrétienne me prescrivent : Et ma Scene est parée de cette bien-seance, pour estre plus décente & plus pure, n'est pas moins recreative & divertissante aux personnes desquelles je veux l'attention, pour faire un jugement solide & raisonnable de mes intentions.

Il seroit souhaittable que les Poëtes du temps, si curieux de travailler avec tant d'étude & de soin pour éviter un *Car*, & quelque menuë dissonance, relevassent les yeux, & / dressassent ces beaux feux à leur centre, pour les tirer

à une fin plus haute : & veritablement les battemens de mains & applaudissemens populaires, sont de trop petites récompenses d'un travail si penible & si considerable. Si ces pretentions ne servoient que de borne à leur ambition, leurs actions seroient étroitement logées : Cette vaine fumée d'apparence d'honneur est trop legere & passagere, pour servir de couronne à leurs merites, & de terme solide à des actions qui devroient aspirer à l'immortalité. Si par l'exactitude rapportée à polir & rechercher l'entier achevement de leurs Ouvrages, ils présument avec cet ancien Peintre d'avoir peint pour l'Eternité, ils sont bien hors de compte : leurs Peintures ne sont que pour le temps, & pour le temps bien court & bien-tost perissable, s'ils ne travaillent pour une fin plus haute & plus étenduë, en laquelle ils ont moyen de concourir avec Dieu mesme, pour la fin qu'il a eü dans ses œuvres, qui est sa propre gloire.

Enfin j'exclus de mon Theatre les Profanes, les Payens, & les étrangers de la Foy, curieux de se paître de Fables & de Mensonges, obstinez à leur perte par l'attache du pur liber- /tinage, & du seul delectable. Le Theatre à la mode les chatoüillera mieux à leur gré, puisqu'ils n'ont envie que de rire dans le Temps, à peine de pleurer dans l'Eternité. Je veux bien divertir, & suis content que mes Auditeurs rient & se récréent, moyennant que leurs cœurs ne s'ouvrent & ne tendent que du costé du Ciel : Qu'ils dansent d'allegresse, moyennant que leurs sauts les portent en avant, sans démarcher ou faire des faux pas ; à quoy je convie les Vierges, les Enfans, les vrais Chrétiens, les Ames pures, les Cœurs religieux, capables des délices du Ciel & des avantgoûts du Paradis.

Pour le contentement de tous ces Auditeurs, je n'ay pas voulu mettre en jeu des Vers pompeux & une Poësie enflée, que nos Versificateurs appellent *forte*, & d'autres *ampoulée & piaffante*, du genre que le Satyrique nomme *Spumosum & corticepingui* condamné aux Vers de Neron & de plusieurs autres Poetes anciens ; dans l'habitude duquel on fait parler un Berger en Roy, une Fille en Soldat, un Valet en Docteur. J'ay appris que la perfection de l'Art consiste à bien imiter la Nature ; que ses plus beaux attraits sont ceux / qui sont produits de sa naïveté : que l'excellence de la Peinture se fait voir aux purs trais de la carnation, plutot qu'aux ornements fardez d'une vaine draperie ; & que ce fameux Peintre corrigea d'un soufflet son apprentif, qui croyoit avoir bien représenté la beauté d'Helene, pour avoir chargé son portrait d'affiquets & de joyaux ; lui disant qu'il l'avoit fait riche, mais non pas belle, *divitem non pulchram*. Je me contente de donner à mes Vers leur rithme entiere, à mes Actes leur façon reguliere, & la forme achevée au sujet de ma Piece ; & le tout dans son flux naturel, sans fard & sans contraintes.

Au reste, je puis dire que je ne prétends pas en censurant les autres, éviter leurs censures : il me suffit d'avoir pour garants de mes propositions avancées, Dieu, les Saints & les Sages, & Chrétiens & Payens, estant d'ailleurs contens de souffrir le reproche des erreurs qu'on pourra m'imputer (sauf celles d'une fausse croyance) dautant que je suis resolu de me connoistre, & ne dedaigne point d'estre connu d'autrui, puis-que je sçay pour qui & pourquoy je travaille. *VIRGINIBUS & PUIERISQUE CANTO*

AVRE, François d', *Geneviéve ou l'innocence reconnuë. Tragédie*, Montargis, Jean-Baptiste Bottier, 1670.

A MADAME, MADAME LA DUCHESSE DE ROANEZ,

MADAME,

L'INNOCENCE RECONNUË, reduite en Tragedie (dont la Prin- / cesse Geneviéve, fille d'un Duc de Brabant, belle & sainte Epouse d'un Palatin de Tréves, fait l'auguste sujet) a porté mes pensées à des reflexions de plusieurs circonstances qui m'ont representé en leur Maison hautement relevée, l'idée de la Vôtre. J'ay remarqué, MADAME, en Sifroy tres-noble Comte, vôtre Epoux receu par vous, comme Sifroy par Geneviéve, en l'ancienne Maison d'un tres-illustre Duc. J'ay reconnu au parfait mariage de cette Sainte Dame, l'admirable ménage du vôtre, doucement disposé ; mais efficacement achevé par l'heureuse conduite de la Divine Providence ; laquelle (avec de pareilles faveurs qu'elle fit autrefois à cette Fille celeste) après avoir nourri l'innocente pureté / du printemps de vôtre âge, des entretiens du Ciel, dans les éloignemens de l'air contagieux du Siecle, vous a fait genereusement violenter vos propres volontez, pour les soûmettres à ceux auxquels Dieu a consigné son absoluë authorité pour regler la vie des Enfans, & fixer l'irresolution de leur tendre jeunesse en l'estat d'une vocation chrétienne, mais propre & convenable à leur vraye bien ; que le deffaut d'experience leur rendoit inconnu. Et c'est ainsi que Sainte Elizabeth fille du Roy de Hongrie ; mais en sommes presque toutes les Reynes & Princesses lesquelles (par les mesmes soûmissions) ayans rompu leurs inclinations & rempli dignement (par leurs mariages chrétiennement contractez) les devoirs de cette / honorable condition conformement au bon plaisir de Dieu, sont reconnuës par l'Eglise dans un rang tres-celebre du sacré Catalogue des Saints, comme s'estans acquise la glorieuse fin de leur vocation, & le dernier effet de leur eternelle predestination.

Je considere, MADAME, en vôtre brave Epoux le zele incomparable de l'époux de ma sainte Princesse le genereux Sifroy, dans l'employ de leurs armes contre les Infidelles, où la Chrestienté les a veu concourant (en sa faveur) à se pretter & rendre par une sainte emulation les secours nécessaires au soûtien de la Foy. Voila Sifroy l'Epoux de Geneviéve, assistant la France ; & voici en échange le vostre assistant l'Allemagne : en sorte / qu'on peut bien donner à ces deux genereux Capitaines, l'eloge avec les titres que l'ancienne Rome donnoit au grand Fabie & au tres-celebre Marcel, de Bouclier & d'Epée des Romains, pour leur digne soûtien de l'Eglise Romaine.

Il est vray, MADAME, que ces deux illustres Seingeurs ont esté portez de mesme zele à la deffence de la mesme Foy, contre les mesmes ennemis de l'Eglise, avec de pareils avantages ; quoy que l'éloignement de leurs Maisons ait eü des effets differents. Mais si la peine tres-sensible que vous avez

soufferte pour l'absence du legitime objet de vos affections, n'a pas esté surchargée des trouves & traverses dont nostre Geneviéve s'est / veu presque accablée : & si ses amertumes (par la faveur du Ciel) n'ont point interrompu les douceurs innocentes de vostre mariage, les raisons en sont claires. Vostre sage & tres-prudent Epoux avoit eü soin de faire qu'au choix de ses bons & fidelles domestiques, il ne se trouvast rien de Golo que l'horreur de son nom, & la detestation de ses perfidies.

Et d'ailleurs, MADAME, les vifs éclats de vos perfections portez à la face d'un Paris, & à toute la veuë d'une Cour de France (où vous avez toûjours paru ayant l'Honneur pour écuyer, la Vertu pour compagne, & la Pieté pour confidente) vous ont trop renduë visible pour estre méconnuë, & pour n'estre pas heu- / reusement joüissante de la gloire qui comble toute vostre excellente Famille au lustre universel de tous les beaux & rayonnans éclats de chasteté dans toutes ses especes ; où paroist une Venerable Mére ayant tres-exemplairement vescu dans la chasteté d'une longue viduité ; un Frere unique ornant sa qualité de Duc du precieux choix de la chasteté d'un Célibat parfait & accompli, deux Sœurs relevées dans l'eminente chasteté de la Virginité reguliérment professee : Et vous enfin, MADAME, paree avec merveille de l'assortissement entier d'une Chasteté conjugale, en quoy Dieu a voulu pour l'edification de ses Elus, sous les rayons d'un cercle incomparable de Couronne Ducale qui / embrasse hautement toute vostre Maison, faire une belle & digne montre de toutes les puretez chrestiennes en leur perfection.

C'est sur ces veritables considerations, MADAME, que j'ay pris l'assurance d'un aveu general, que le titre de l'Innocence reconnuë (par des speciales prerogatives) est deu à vos merites, & que je ne me suis point mespris de vous rapporter l'Eloge de l'idee gravee en Geneviéve, & copiee en vous ; ayant osé, MADAME, prendre la liberté de vous le presenter, sur la croyance que vous en pourrez recevoir quelque petit divertissement conforme à vostre naturel, espuré des especes qui peuvent s'imprimer aux lascives representations du Theatre moderne : & c'est tout ce que le deffaut d'occasion & de pouvoir a voulu m'accorder, pour témoigner comme je suis avec toutes sortes de respects,

MADAME,

Vôtre tres-humble, & tres-obeïssant Serviteur, Fr. d'Aure, Prestre, Docteur en Theologie.

CHEFFAULT, F. de, *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, G. Meturas, 1670.

PREFACE

Si les Ouvrages qui sont mis sous la presse n'étoient leûs, ou plutost censurez que de Sçavants, il seroit presque superflu que les Escrivains fissent des Epistres au Lecteur ; tant que l'on n'est point attaqué il est inutile de se defendre ; & comme on sait qu'il est plus difficile de composer un Livre que de le Critiquer ; on trouve bien moins de sçavans Autheurs que d'ignorans Critiques, ce qui oblige les premiers de prevenir les autres par une longue Preface qui ne sert que d'Apologie.

Le Martyre de S. Gervais dont j'ay fait une Tragedie, est un sujet si connu des personnes d'erudition & de pieté que tout le monde l'a pû lire ; & dans Baronius & dans la Vie des saints, où tout ce que nous en sça- / vons est tiré d'une lettre de saint Ambroise.

Si quelqu'un s'estonne pourquoy j'introduis une Reyne des Marcorans, dont pas un de ces deux grands Personnages n'a fait mention dans l'Histoire de nos deux Saints, je répons à ceux qui ignorent les reigles de la Scene Françoise, que toute la beauté d'un Poëme Epique ou Dramatique, ne consiste que dans l'Episode, qui n'est autre chose qu'une Histoire si artistement inventée, que sa vraye-semblance, & le rapport qu'elle a avec le veritable sujet qu'on traite, ne choque jamais le bon sens.

La conversion de Fritigile, qui ne semble qu'une fiction, parce qu'elle n'est pas connue à tout le monde, a neanmoins quelque fondement dans l'Histoire ; & l'on peut voir dans les Annales de l'Eglise aussi bien que chez Surius, que cette Heroïne estoit Reyne des Marcomans, Peuples de Mauravie ; & qu'apres un grand nombre de beaux exploits elle abandonna sa Couronne, se fit Baptiser, & devint Chrestienne par la constance des Chres- / tiens qu'on persécutoit de son temps. La prise des Espions Marcomans par les Soldats du Comte Astase ; les Idoles deux fois renversées par les deux héros de cette Piece. La suspension d'armes entre les Romains & les Marcomans. L'amour & l'ambition d'Astase au sujet de Fritigile, qu'il espere d'espouser apres avoir usurpé ses Estat, & la haine jointe à la jalousie de la sœur du Tyran qui veut conspirer contre sa Rivale ne sont que des embellissements de l'art necessaires dans ces sortes d'ouvrages, & tout cela forme des intrigues & des incidens qui sont les ornemens d'un Poëme Dramatique.

Peut-estre s'estonnera-t'on de ce que dans un sujet aussi pieux que la mort de deux freres Martyrs, j'ay mélé de l'amour prophane ; mais l'on cessera d'est surpris, si le judicieux Lecteur considere que la fin principale de l'Historien ou du Poëte, doit estre de méler l'utile au delectable ; & que l'objet de la Poësie Chrestienne est une belle morale jointe au divertissement. Il faut qu'un Escrivain ins- / struise un Lecteur en le delectant, & c'est ce que j'ay

pretendu faire dans mon Poëme, où j'ay fait Astase Amant de Fritigile sous l'espoir d'un prochain Hyménée ; mais il ne se declare qu'avec autant de modestie que de la sainteté de cet Ouvrage le permet, quand mesme je lui aurois donné les plus violens transports de cette passion.

Le Lecteur en pourroit apprendre, que depuis qu'un homme en est aveuglé s'il n'en perd aussitôt les occasions ; il est capable comme ce Tyran, non seulement de manquer de fidélité pour son Prince, mais aussi d'oublier les devoirs les plus saints de sa Religion.

Pour la conduite de cette Piece, je la crois dans ses reigles autant que j'ay pû les apprendre de la poëtique d'Aristote, & des plus celebres Autheurs en ce genre d'écrire. Mon sujet qui n'est tiré ni de l'Histoire Sainte, ny celle du Paganisme, peut estre le sujet d'une Tragedie. L'action principale qui est la mort de S. Gervais, se passe dans les 24. heures. La Scene est toûjours dans un mesme lieu ; les / Acteurs n'y entrent point sans y estre attendus, ou sans dire le sujet qui les y fait venir ; ainsi l'on y peut voir les unités necessaires, & de l'action, & du lieu & du temps.

A l'égard du stile, comme il en est de trois especes pour s'en servir selon les differens caracteres qu'on donne à ceux qu'on introduit, j'ay tasché de m'en servir le plus judicieusement que j'ay pû. Astase ne parle qu'en Tyran, un peu Religieux pour ses fausses Divinitez ; aveuglé d'ambition & d'amour, & soumis à toutes ses passions. Nos deux Heros ne répondent qu'avec une douceur Chrestienne ; il est bien vray que Fritigile sort de son caractere au quatriéme & cinquiéme Acte, mais il faut nécessairement qu'elle change de style en changeant de Religion, & qu'estant nouvellement convertie elle ne parle plus en Payenne. J'ay donné aux autres Acteurs le stile que je leurs ay jugé le plus convenable, ce n'est pas qu'apres cette longue Preface, je conclue que mon Livre a sa derniere perfection. Je veux bien croire que tout autre que moy / auroit traité cette matiere en termes un peu mieux choisis. Tout ce qui me peut satisfaire, c'est qu'il y a des Astrologues qui ont trouvé des tasches dans le Soleil, & qu'il est vray qu'on le voit eclipser aussi bien que les autres Astres. Les Ouvrages les plus achevez ne sont pas à couvert de la censure, & je serois trop vain, de croire qu'il n'y eut rien à reprendre en mon Poëme, bien qu'il soit l'Ouvrage d'un temps assez considerable. Enfin, si ma Preface a fait suffisamment voir que je n'ay pas dû faillir par l'ignorance des reigles ; on connoistra par l'Ouvrage entier, qu'il est bien plus aisé d'apprendre une science que de la reduire en pratique.

Hoc opus, hic labor est.

ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690, [p. 1-20][2]

LETTRE / DE / L'AUTEUR / A un de ses amis, / *Où il rend conte de la méthode qu'il a suivie / dans la composition de l'Histoire / suivante.*

Pour vous convaincre, Monsieur, que j'ai beaucoup plus à cœur de passer dans votre esprit pour un ami obéïssant, que pour un écrivain habile : je me hazarde à vous envoyer l'Histoire des dernières heures de Théodore, quelque imparfaite & mal polie que soit cette piéce. Mais vous me permettrez s'il vous plait de vous rendre raison en peu de mots, de la liberté que j'ai prise d'y joindre quelques incidens, & de vous dire pourquoi la piéce que je vous présente est si défectueuse & si peu uniforme. [2] Ayant eu occasion depuis quelque années de traduire en notre langue le Martyrologe, & quelques autres livres qui avoient relation aux souffrances de la primitive Eglise : je tombai par hazard sur l'histoire d'une vierge ; dont le nom ayant été omis par les autres Historiens, semble être la même que l'un d'entr'eux a nommé Théodore. J'avoüe que je ne fus pas peu surpris en lisant des aventures si dignes de compassion & si extraordinaires que les siennes, de voir que celui qui nous les décrit, en désignant son nom & celui de son amant, l'ait fait d'une manière si succincte si imparfaite & si grossiére. Je sentis d'abord la tentation d'étendre cette rélation jusqu'à lui donner la forme d'un juste volume ; mais après y avoir fait juste réflexion, je crus que ce seroit choquer la bienséance que de faire d'une Martyre, une Amazone ou une Nymphe. Et je considérai d'abord que comme les véritables perles servent bien de cordiaux & de préservatifs, quoi que les fausses, quelque fines qu'elles paroissent, n'ayent jamais assez de vertu pour cela. De même ; les vrais exemples de vertu arment & fortifient le cœur beaucoup plus efficacement, que ne peuvent faire les exemples qui ne sont que de pures fictions ; que les travaux d'Hercule, & les exploits d'Arthur de [3] Bretagne, ne peuvent pas à beaucoup prés inspirer l'amour de la vertu héroïque aussi puissamment que les exemples réels de courage que nous ont donnez Jonathan, César ou le Prince noir. Mais considérant d'un autre côté, que c'étoit un juste sujet de regret qu'une vertu aussi éclatante que celle de Théodore, ne servit d'exemple qu'au siécle où elle avoit vécu, & à la ville où elle avoit reçu la couronne du Martyre. Et me souvenant que dans le siécle qui suivit celui qu'elle avoit rendu illustre par sa constance, on regardoit comme un acte de piété, d'eriger des monumens superbes sur les tombeaux des Martyrs, pour reparer par les honneurs qu'on rendoit à leur mémoire, les disgraces & les indignitez qu'ils avoient souffert en leurs personnes ; j'ai crû qu'il étoit juste d'essayer de rétablir une Histoire qui mérite tant d'être bien racontée, & qui avoit été défigurée par des mains encore moins habiles que les miennes.

---

[2] La pagination de la lettre est manuscrite dans l'édition consultée [Ars. 8- H- 15573 (3)].

Mais après avoir bien réfléchi sur mon dessein, je m'apperçus bien tôt que si cette tâche étoit juste & raisonnable, elle étoit également difficile : parce que l'auteur du Martyrologe, n'ayant employé qu'une page à cette rélation, qui méritoit assurément d'occuper un volume ; il avoit laissé tant de vuides ; & omis tant de circon- [4] circonstances, qu'il falloit nécessairement en suppléer un grand nombre pour donner à cette rélation défectueuse, la forme d'une Histoire supportable. Mais comme d'un côté cette rélation ne fournissoit pas assez de matiére pour y travailler avec succés, de l'autre, la nature du sujet ne paraissoit pas susceptible des divers embellissements que donnent les Romanciers à leurs Histoires, où ils représentent sur la scéne de jeunes galans avec des Dames bien faites : ces auteurs suppléant aux manquemens de la matière, par la fécondité de leur imagination. D'ailleurs cette entreprise étoit beaucoup plus difficile qu'elle n'eût été, s'il n'eût été question que de raconter des intrigues d'amour, en se donnant la liberté d'imaginer des aventures surprenantes, pour embellir la partie historique de la narration, & de faire parler l'amant d'un air si passionné qu'il eût été possible, & de représenter sa Maîtresse recevant les marques de sa passion, avec toute la tendresse que les lois les plus indulgentes de la bienséance le pourroient permettre. Au lieu que le personnage que je devois faire parler, est un amant Chrêtien, un amant pieux, qui doit par conséquent contenir les élans de sa flamme dans les plus étroites bornes de la Religion : & que la fille qui paroit ici comme l'héroïne [5] de l'histoire, étant aussi modeste que belle, & joignant une dévotion singuliére à mille autres belles qualitez, doit cependant faire paroître une haute estime pour un amant d'un si rare mérite, & une gratitude toute extraordinaire pour le plus généreux bienfaiteur qui fût jamais, sans rien perdre de sa vertu scrupuleuse, & méme sans faire brêche à la pudeur la plus délicate. Je m'aperçus encore que mon dessein deviendroit plus difficile par la loi que je devois m'imposer, d'accommoder un peu l'humeur scrupuleuse de Théodore, à celle de quelques filles de qualité qui m'avoient engagé à ce travail, & qui s'attendoient que je donnerois à Théodore quelque degré de tendresse de plus, que je ne croyois quant à moi en devoir donner à une personne d'une piété aussi éminente, & d'une modestie aussi sévére que l'étoit notre héroïne. Malgré toutes ces considérations, l'estime que j'ai pour cette illustre Martyre, jointe à la déférence que je dois avoir pour les personnes qui m'ont demandé son Histoire, m'a déterminé à tâcher de satisfaire leur pieuse curiosité. Et j'ai pris ce parti avec d'autant moins de répugnance, que quoi que je regarde comme une espéce de profaneté l'entreprise de ceux qui changent en Romans quelques piéces détachées du Mar- [6] tyrologe, je ne laisse pas de croire qu'il est permis, lorsque l'on rencontre des rélations aussi concises & aussi imparfaites qu'est celle qui m'est tombé entre les mains, d'y suppléer des circonstances qui ayent un juste rapport à la nature du sujet dont il s'agit, & qui sont également nécessaires à la clarté & à l'intégrité de l'Histoire, & à la liaison des parties qui la composent. Je n'ai pas crû au reste, devoir faire scrupule de mettre à la bouche des personnages que je produis sur la scéne, des discours convenables à ces personnes, & aux occasions qui les ont fait parler ; puisque j'ai pour garant

de cette conduite, les exemples de Tite-Live, de Plutarque, & de plusieurs auteurs graves & judicieux, qui n'ont pas fait difficulté d'insérer dans leurs Histoires, des harangues de leur façon, & de les faire prononcer à des généraux, lorsqu'il les représentent à la tête de leurs Armées, & méme sur le point de donner bataille ; quoi que dans ces conjonctures, le tumulte & la confusion leur cause des distractions qui les mettent vraisemblablement hors d'état de faire des harangues si étudiées, & qui méme supposé qu'ils les eussent véritablement récitées, auroient ôté à leurs auditeurs la liberté de les entendre & de les imprimer dans leur mémoire assez fidélement, pour les répéter à ces Historiens. [7] Encouragé par la considération de la liberté que j'ai crû pouvoir me donner raisonnablement, j'ai conduit l'Histoire de Théodore au point où vous la voyez. J'y rapporte de quelle manière Théodore passa les derniéres heures de sa vie, & en particulier je décris les souffrances par lesquelles finit le glorieux Martyre de cette fille & de son amant Didyme.

Cette piéce ayant satisfait la curiosité des personnes à qui je l'avois destinée, fut assez heureuse pour tomber en suite entre les mains de diverses personnes ; qui ne voyant point le nom de l'auteur, en eurent assez bonne opinion, pour l'attribuer à l'un ou à l'autre de ces deux Auteurs qui passent pour les plus habiles Romanciers de ce tems. Mais en passant ainsi successivement par les mains de plusieurs personnes, l'une d'entr'elles laissa égarer quelques cayers qu'on ne pût retrouver, soit que cela se fit par négligence, ou par le mépris qu'on avoit pour une piéce si mal polie : ou soit que par une fatalité attachée à tout ce qui intéresse l'illustre Théodore, ses souffrances dussent être plus longues que sa vie, & son Histoire aussi maltraitée que l'a été sa personne.

Cette perte, si on peut donner ce nom a [8] une production si peu considérable ; ne m'affligea pas beaucoup, puis que mon dessein n'avoit jamais été de donner au public les papiers qui s'étoient perdus, & qu'ils m'avoient attiré beaucoup plus d'estime & de remerciemens de la part des personnes à qui ils étoient detinez, que le sujet ne le méritoit. Mais il arriva, quelques années après, qu'ayant entiérement perdu le sentiment & le souvenir de cette perte, elle me devint plus mortifiante qu'elle n'avoit été auparavant, par les pressantes sollicitations de quelques personnes de considération qui avoient un grand ascendant sur moi, & dont quelques un passoient pour être de bons juges de ces sortes de productions. Car étant tombez par hazard sur quelques un des cayers de cette Histoire, en feuilletant d'autres papiers, ils m'obligérent à faire copier ce qui m'en restoit, & à remplir les vuides par des efforts de mémoire qu'il me fallut faire, pour rappeller ce qui étoit effacé de mon esprit. Et je consentis enfin de donner au public une piéce que ces personnes me persuadérent pouvoir être de quelque utilité, puis qu'elle ne tend qu'à inspirer l'amour de la vertu & l'étude de la piété, à cette espéce de lecteur qui sont beaucoup plus touchez par les exemples d'une vertu éclatante, & par des expressions [9] pathétiques, que par des préceptes tous simples, dont la sécheresse & l'air grave avec lequel on les débite, rebute assez souvent ces sortes d'esprits. Au reste, Monsieur, si quelques unes d'entre vos plus

scrupuleux amis s'avisent de m'objecter, que j'ai parlé trop souvent de la beauté de Théodore, que j'en ai fait un portrait trop avantageux, & que j'ai représenté la passion de son amant d'une maniére plus pathétique que ne le demandoit ou la nature du sujet, ou le témoignage de l'Histoire : Je vous avoüe, Monsieur, que je ne prétends pas me justifier entiérement ; & que j'aime mieux que l'on croye qu'une imagination vive & échauffée a transporté ma plume au-delà des bornes de l'exacte vérité de l'Histoire, que de croire qu'un Chrêtien aussi pieux que l'étoit Dydime n'ait pû contenir sa flamme dans les limites prescrites par la raison & par la Religion. Mais quoi que je ne prétende pas justifier tout ce que je mets à la bouche d'un Panégyriste passionné, j'espére pourtant que si je ne puis entiérement dissiper l'accusation que l'on forme contre ces expressions qui paroissent excessives à quelques uns, je ne puis au moins l'affoiblir par les considérations suivantes.

Premièrement. Que j'ai soigneusement ob- [10] servé dans le personnage que je fais faire à Théodore, qu'elle ne fasse ni ne dise rien, qui, supposé les grandes obligations qu'elle avoit à son libérateur, donne la moindre atteinte ni à sa vertu, ni à sa piété, ni même à la délicatesse de sa pudeur.

Secondement. Qu'à l'égard de Didyme, on peut dire qu'il est fort vraisemblable qu'il ait fait effectivement les éloges que je lui prête : car quoi que ces loüanges que l'on trouve excessives, fussent des flatteries par rapport à des Dames d'un mérite commun ; elles ne sont a fonds que des actes de justice, par rapport à une personne d'un mérite aussi extraordinaire, que l'étoit sa Maîtresse. Ajoutez à cela, qu'il est apparent qu'il n'a pas cru blesser le respect ni le devoir, en laissant éclatter une passion aussi pure qu'étoit la sienne, une passion qui n'a pas toujours été un pur incident pour les héros, mais qui peut être a souvent contribué à les rendre tels. Après tout, il vaut mieux dire que s'il se trouve des gens qui soyent choquez de ces expressions passionnées, ce seront uniquement ceux qui ne prendront pas la peine de considérer qu'elles ne choquent en façon du monde les loix de la piété & de la modestie ; & qui ne sont pas versez dans la lecture des Histoires, où [11] bien souvent les amans sont introduis faisant des complimens à leurs Maîtresses, & leur donnant des loüanges avec une profusion qui tient beaucoup plus du Roman, que les discours que j'attribue à Didyme, dans la narration suivante. Outre que je puis justifier la déférence avec laquelle Iréne & Didyme traitent Théodore, par la remarque de quelques auteurs, qui parlent d'une personne qui vivoit environ le régne de Dioclétien, qui est si je ne me trompe la même que notre Martyre : ils en parlent, dis-je, comme d'une personne de grande qualité, jusqu'à insinuer que c'étoit une Princesse : titre que je donne à Théodore avec d'autant moins du scrupule, que si elle ne l'étoit pas effectivement, je suis persuadé qu'elle méritoit de l'être.

Peut-être aussi que j'en ai usé de la sorte, pour faire voir aux personnes à qui je destinois cet écrit, qu'on peut avoir une vive idée de la beauté, sans en avoir le cœur touché ; & pour les convaincre par conséquent, que les loüanges les plus outrées & les expressions les plus passionnées ne sont pas des preuves certaines que le sujet à qui on les applique, soit véritablement tel que ces faux

miroirs le représentent, ni que ceux qui les débitent en soient aussi vivement touchez qu'ils le vou- [12] droient persuader, puis qu'en écrivant ceci j'ai conservé toute la liberté de mon esprit, & que l'imagination toute seule, sans le secours de la passion, m'a suggéré tout ce que je mets à la bouche de Didyme.

Enfin pour ce qui est du stile ; celui dont je me suis servi est peut-être plus élégant & plus fleuri que ne le demanderoit un simple sermon ou un livre de Théologie : parce que j'ai craint que les jeunes personnes de qualité que j'ai eu principalement en vüe dans cet ouvrage, ne s'intéresseroient pas assez à une vertu malheureuse, si je ne faisois entrer dans cette Histoire des digressions qui eussent du rapport à la beauté & à l'amour, pour leur faire trouver du plaisir dans la lecture d'une Histoire tragique, & pour leur inspirer de l'admiration & de l'estime pour l'excellente personne qui souffre tant de calamitez. Si l'on m'objecte encore que dans les discours de nos deux Martyrs, il y a des passages qui supposent qu'ils avoient une connoissance de la Religion plus étendue, que la vraisemblance ne permet d'en attribuer à des laïques d'un âge si peu avancé : Je répons, que véritablement ces discours choqueroient les régles de la vraisemblance, si on les attribuoit à de jeunes amans qu'un siécle comme le nôtre, qui a si [13] fort dégénéré du zéle & de la piété de l'heureux siécle où nos Martyrs ont vécu. Car il est vrai que presque toutes les personnes de l'âge & de la qualité de nos Martyrs, abandonnent presque entiérement la grande affaire de leur salut, & ont si peu de temps pour penser à autre chose qu'à leur divertissemens, & aux intérêts de leur vanité, qu'ils semblent s'être persuadez que c'est un privilége attaché à leur âge & à leur qualité, que de ne connoître leur Religion que superficiellement ; & qu'ils laissent au menu peuple l'étude sérieuse de la chose du monde la plus importante & la plus nécessaire. Mais quoi que parmi cette espéce de personnes, bien loin qu'il s'en trouve un grand nombre qui se piquent de l'émulation d'acquérir une connoissance aussi étendue, & de s'élever à une vertu aussi sublime que celle de Théodore, j'aye sujet de craindre qu'il n'y en aura pas même qui la croyent : cependant par rapport aux juges mieux disposez, l'objection que je viens de rapporter, perdra toute sa force, si l'on considére que Théodore & Didyme vivoient dans un siécle de la primitive Eglise, où la dévotion étoit encore fervente, qu'ils vivoient dans l'Empire Romain, & dans un tems où d'un côté la Religion Chrêtienne [14] étoit enseignée avec beaucoup de soin & d'empressement, par d'excellens Théologiens, & de l'autre continuellement attaquée par les argumens d'orateurs payens, & violemment combatue par les persécutions. Toutes ces raisons obligeoient les zélés candidats du Martyre, desquels plusieurs remportérent la couronne dés leur plus tendre jeunesse, à s'instruire à fonds des véritez de leur Religion, & à s'armer de puissans argumens, soit pour la défendre, soit pour confondre les erreurs & le culte impie des payens qui les persécutoient. Ainsi on ne doit pas trouver étrange, que les Chrêtiens de ce tems là crussent que leur Religion méritoit leur étude & leur application, puis qu'ils croyoient qu'elle étoit digne qu'on souffrit la mort pour elle. Je n'ai pas dessein d'examiner ici si l'ignorance que l'on attribue ordinairement aux femmes, vient de leur faute ou de celle de leurs accusateurs,

ou si cette ignorance prétendue est un effet du defaut de capacité ou d'instruction, qui les empêche de parvenir à la connoissance des sciences, quoi qu'elles conviennent également aux deux sexes ; mais sans examiner si c'est par un principe de jalousie que nous avons accoutumé de décrier les femmes pour leur ignorance ; je ne ferai pas diffi- [15] culté d'avoüer que j'ai eu quelques fois l'honneur de converser avec des Dames, qui m'ont persuadé par leur discours également remplis d'esprit & de piété, sur des matiéres de Théologie, que pour parvenir à un haut degré de science, il n'est pas nécessaire d'être docteur de profession, ni d'être homme. Et pour revenir à notre Martyre, si nous jugeons de son éducation par les effets, nous pouvons raisonnablement supposer que son Pére & sa Mére s'appliquérent avec beaucoup de soin à la bien élever, non seulement par devoir, mais aussi par le plaisir qu'ils trouvoient à cultiver un sujet aussi excellent & qui promettoit un si heureux succés de leurs soins, que cette admirable fille. Puis que bien loin que les avantages particuliers à quelques enfans, & qui sont des effets de la nature ou de la miséricorde générale soient une raison qui nous dispense de travailler à les perfectionner par l'éducation, ils sont plutôt un motif, qui nous y porte : comme le Jardin d'Eden quelque fertile qu'en fût le fonds, & quelque bons que fussent les arbres que Dieu y avoient plantez de sa propre main, ne devoit pas être abandonné, mais gardé & cultivé par Adam, que Dieu avoit destiné à ce travail innocent. Que si quelques uns des discours insérez dans [16] cette Histoire sont plus courts & plus resserez qu'ils n'auroient dû l'être, j'espére que la déclaration que je fais du dessein qui m'a porté à en user de la sorte, me tiendra lieu d'apologie. Je déclare donc, que je me suis restraint dans les occasions mêmes qui m'excitoient à me donner carrière, tout exprés pour faire voir à plusieurs personnes de qualité, que les sujets de Roman ne sont pas les seuls, comme ces personnes s'imaginent, qui puissent être traittez en style noble & élevé, & qu'on peut discourir des plus sublimes questions de la Théologie, & des plus sévéres maximes de la morale Chrêtienne d'une manière dégagée de la barbarie des termes de l'Ecole, & qu'on en peut donner une idée plus claire & plus distincte que ne font les livres les plus travaillez de Théologie & de dévotion.

Je prévois, Monsieur, que vous trouverez étrange que je représente une personne aussi pieuse que l'étoit Théodore, montrant son sein à Didyme, & le sollicitant à le percer d'un coup d'épée. Car c'étoit se charger elle-même du crime d'homicide, & y enveloper son amant. Mais peut être que cette action nous parroîtroit moins étrange, si nous renoncions à la mauvaise inclination que [17] nous avons à juger des affaires des siécles passez & des païs éloignez, par rapport aux coutumes & aux opinions établies dans notre siécle & dans notre patrie. Car quoi que nous pensions aujourd'hui que ce soit un crime énorme que l'homicide de soi même, soit que celui qui le commet, le fasse immédiatement de sa propre main, ou autrement, cependant, on ne peut disconvenir que plusieurs des anciens Autheurs Chrêtiens n'ayent crû cette action innocente, dans de certains cas ou elle étoit nécessaire pour la conservation de la chasteté. Et si ma mémoire ne me trompe, St Jerome lui-

même, lorsqu'il parle du crime de l'homicide de soi même, insinue qu'il excepte les cas ou la chasteté se trouve dans un danger inévitable d'être violentée. Mais ma principale réponse est qu'ayant trouvé cette résolution de notre Martyre, marquée expressement dans l'Auteur qui m'a fourni le sujet de cette Histoire, j'ai crû ne la devoir pas supprimer, d'autant moins qu'elle est une preuve convaincante & de sa reconnoissance & de sa générosité. Et cela même m'a obligé à faire tous mes efforts pour trouver des raisons plausibles pour colorer cette action ; si je m'en suis heureusement aquité en l'autorisant de l'exemple du Prophéte Jo- [18] nas qui sollicita ceux qui étoient avec lui dans le vaisseau, à le jetter dans la mer, quoi qu'il ne voulut pas s'y précipiter lui-même, je vous en laisse le jugement.

J'avoüe franchement, Monsieur, que si cette piéce avoit été composée par quelque personne qui m'eût choisi pour la critiquer, j'y trouverois assez de matiére à critiquer. Et je ne manquerois pas de remarquer qu'en outre le defaut d'uniformité qui est visible presque partout l'ouvrage, il est certain qu'à en juger selon les régles de l'art, il ne peut passer pour une piéce réguliére. De sorte que je ne serois nullement surpris, si les critiques délicats & pointilleux, & ceux qui sont plus versez que moi dans la composition des piéces qui demandent de la politesse & de l'art, trouvent que la mienne manque de l'une & de l'autre. Mais l'accueil favorable qu'elle a reçu des personnes à qui je l'avois destinée, me donne la consolation qu'un bel esprit a exprimé par ces paroles : J'aime mieux que les plats servis à ma table satisfassent le goût des amis que j'ai invitez, que celui des cuisiniers. J'ose même assurer que quelques uns des passages qui sont sujets à la critique, l'auroient infailliblement évitée, si lorsque je composai cet ouvrage j'eusse été obligé à travailler dans des [19] vües que je puis maintenant expliquer. Je ne dois pas ici dissimuler une chose sur quoi je prévois qu'on me fera une objection. C'est que je devois faire entrer dans cette Histoire, moins de conversations & plus d'incidens que je n'ai fait. Mais j'ai pris ce parti là, parce que la piéce originale dont j'ai tiré mon sujet, me fournissoit si peu de matiéres de faits, que si j'eusse voulu m'y renfermer, ma rélation n'eût occupé qu'un très petit nombre de pages. Mais la principale raison qui m'a déterminé à cette conduite, est, comme je viens de l'insinuer, que mon principal dessein n'étoit pas tant de remplir le devoir d'un simple Historien, que de prendre occasion des diverses circonstances de l'Histoire, d'inspirer imperceptiblement dans l'ame des jeunes personnes de qualité, pour qui j'écrivois, les sentimens de la véritable piété & de la solide vertu. Et je crois que je n'aurois pas si bien réüssi dans le dessein d'ouvrir le cœur à ces nobles sentimens, ou de l'y confirmer, si je les eusse présentez à cette sorte de personnes, dans des discours remplis de termes obscurs & rebutans de la Theologie scolastique, ou dans un traité particulier de dévotion ; qu'en faisant naître ces discours de la nature même des choses, ou des personnes que j'introduis sur [20] la scéne, & en les glissant sans art & sans affectation dans les discours prononcez par un jeune Gentilhomme & par une Dame bienfaite, desquels le mérite & la beauté sont propres à leur attirer l'estime & la

compassion des auditeurs, & à les rendre par conséquent attentifs aux discours que je leur fais tenir.

Et je ne ferai pas difficulté d'avoüer que dans la pensée où je suis, que le tems est la chose du monde la plus précieuse, & qui mérite le plus d'être ménagée, je n'ai pas crû en devoir employer à chercher des agréments nécessaires à rendre la lecture de cet ouvrage divertissant aux lecteurs. Et lorsque je conversois en esprit avec une aussi bonne compagnie que le sont nos illustres Martyrs, & que je méditois sur des sujets aussi sérieux & importans que le sont, la mort, & l'excellence de cette Religion céleste, pour laquelle ils l'ont méprisée, je me suis excité & même engagé à ne chercher rien moins dans cet écrit que la satisfaction de ce petit nombre de censeurs qui exigent avec rigueur la derniére régularité. Mon grand but & presque mon unique but, a été de remplir l'esprit de ceux qui liront mon ouvrage, de ces beaux & nobles sentimens qu'inspirent les sublimes maximes de la Religion Chrêtienne, & de [21] les élever en même tems par cette voye, au généreux mépris de tout ce qu'ils pourroient perdre & souffrir pour cette Religion. En un mot mon grand but a été d'imprimer dans l'ame de ceux qui liront cette Histoire, une vive idée de la vertu héroïque, & de cette gloire éternelle dont elle doit être couronnée. Dans cette vüe, j'ai crû devoir employer divers raisonnemens, qui ne sont placez dans cette Histoire, que comme des raisons subordonnées à cette fin, quoi que j'ay bien prévu, que les censeurs rigides pourroient m'objecter que je devois être à cet égard plus résérvé que je ne le suis. Mais comme je n'écris pas un Roman, dont les auteurs ne tendent qu'à divertir les lecteurs délicats, & à éviter les atteintes de la critique, en observant avec exactitude toute la régularité requise dans ces sortes de compositions ; j'ai crû qu'on me sauroit meilleur gré, si je donnois à cette piéce, un tour qui la rendit utile & instructive, que si je m'étois principalement appliqué à la polir & la revêtir d'agréments inutiles. Aussi la nature du sujet m'engageoit indispensablement à y proposer plutôt des exemples de vertu, que des modéles d'éloquence & de délicatesse. Et j'en estimerai infiniment plus le succés, si ceux qui [22] la liront avec attachement, se sentent plus portez à imiter la piété de nos glorieux Martyrs, qu'à donner uniquement des applaudissemens à l'auteur de leur Hisoire ; je la soumets également & pour le stile & pour les raisonnements à votre jugement, & suis

MONSIEUR,

Votre &c.

L E

ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie.* Composée par un religieux de l'Abbaïe de Flavigny-Sainte Reine, Chastillon, Claude Bourut, 1691.

---

[3] A LA GLORIEUSE VIERGE ET MARTIRE SAINTE REINE, tres-illustre

Parmi les Ossemens de vôtre sacré Corps, dont on fit la visite la veille qu'on devoit les renfermer dans une belle Chasse d'argent, que les Religieux de cette Abbaïe avoient fait construire, il s'y est trouvé par un insigne Miracle la substance de vôtre Cœur, conservée en son entier depuis quatorze cents ans. Aïant eü le bonheur de le voir & de le toucher, j'admiré la providence Divine, laquelle n'a pas voulu soûfrir qu'un Cœur qui avoit été le Temple du Saint Esprit, sanctifié par sa presence, & enrichi de ses graces, ait été sujet à corruption.

Le zèle que Dieu a inspiré à l'Antiquité, de conserver avec tant de soins un Trésor si précieux, est un témoignage assuré de l'estime qu'il en fait, qu'il veut que nous l'honorions ; & qu'aïant été avantagés de ce rare Dépôt, nous vous donnions des marques publiques de nos respectueuses reconnoissances : c'est à quoi nous travaillons incessemment, étans de jour & de nuit ocupés à chanter vos loüanges.

Tous les Peuples de la France, attirés de l'exemple des Religieux de ce lieu, y viennent en foule visiter ce Cœur ad- [4] mirable, & vos autres saintes Reliques, vous rendre leurs hommages comme à leur souveraine, rechercher dans la gloire de vôtre service l'honneur de vôtre protection, & dans l'espérance d'obtenir de vôtre magnificence Roïale le soulagement à leurs nécessités, ils vous adressent continuellement leurs vœux, & leurs prieres.

Ce grand concours de peuple de toute condition, âge & sexe, ne cesse point : ceux qui s'en retournent dans leur païs, guéris de leurs maladies, délivrés de leurs maux, & comblés des graces qu'ils ont sensiblement reçûs, par l'atouchement de vos Ossemens sacrés, & de vôtre Chaine, qui a été l'un des plus rudes instrumens de vôtre Martire, en attirent d'autres, lesquels atteints d'incommodités semblables, se mettent en chemin pour venir recevoir les mêmes avantages d'une guerison parfaite.

Un Pèlerinage qui s'est perpetué depuis tant de siécles, qui s'augmente tous les jours plûtôt que de diminuer, & qui doit passer pour le plus célebre de la France, par la multitude du monde qui y aborde, non seulement de ses Provinces les plus éloignées, mais encore des Roïaumes étrangers, a sollicité de temps en temps plusieurs sçavans Personnages, de mettre au jour la Vie & les Miracles de Sainte Reine, afin que le peuple pût apprendre par la lecture de ces Livres, le mérite de celle dont il venoit de si loing vénerer les Reliques, implorer le secours, & reclamer le grand pouvoir.

Et c'est aussi, Vierge tres-illustre, le sujet qui m'a fait naître le desir de publier vos loüanges dans cette Tragedie, que je consacre à la gloire de vos

belles actions. J'en ai conçû le dessein à l'imitation de beaucoup de Poëtes Chrétiens, qui ont voulu sanctifier les inventions & les agréemens de cét Art (s'en servans à décrire les combats des Saints Martirs) que les Poëtes prophanes avoient décredités par le mélange de leurs fictions.

J'y représente au commencement les belles qualités dont la nature vous avoit enrichie, par la recherche qu'Olibre Préfet des Gaules fera de vôtre alliance. J'y étalle le mérite de vôtre [5] humilité, & le mépris génereux que vous avés fait des vains appas du monde. La grandeur de vôtre courage y paroît à son tour, avec d'autant plus d'éclat que dans la tendresse de vôtre âge, & dans la foiblesse de vôtre sexe, elle vous fera triompher des Tirans, malgré tous les efforts de l'Enfer qui armera toute la nature pour vous combatre.

Par tout on verra une foi admirable, une espérance solide, & un tres-fervent amour pour JESUS-CHRIST vôtre cher & divin Epoux, dont vôtre Cœur étoit toûjours saintement embrazé, tandis qu'il a été animé par vôtre esprit, qui ne s'est jamais laissé conduire qu'aux plus sacrés mouvemens de sa grace.

On y poura enfin remarquer la fidelité mutuelle de Jesus-Christ, ce chaste Amans des cœurs vierges, en ce que par tout il vous tiendra compagnie, au milieu des eaux & des flâmes, au tribunal, dans les prisons, où il adoucira la rigueur de vos tourmens, & prévenant vôtre ame de ses bénedictions, vous fera remporter la victoire de vos ennemis.

Mais afin que personne n'en puisse douter, une Colombe par commandement viendra orner vôtre front d'un Diadême, & d'une voix intelligible à tous les assistans, vous apellera à la joüissance du Roïaume, qui doit être le prix de vos conquestes.

Agrées donc, Reine tres-Auguste, l'offre que je vous faits de ce petit Ouvrage, quoi que tres défectueux & imparfait. Il ne sera pas sans fruit si vous daignés l'accepter, & si je suis assés heureux que de faire naître à quelqu'un plus capable que moi la volonté de travailler plus utilement pour vôtre gloire.

La récompense que je desire de vos mains toutes libérales, est qu'il vous plaise m'obtenir de Dieu un grand amour pour la personne adorable de Jesus-Christ, qui doit seul remplir la capacité de nos cœurs, comme le plus digne objet de nos affections, aussi bien dans l'état de la vie presente, que dans l'heureux séjour de l'Eternité. Ainsi soit-il.

[6] PREFACE

Cette Histoire du tres-illustre Martire de la glorieuse Vierge Sainte Reine, est tirée de ce qu'en a écrit Dom GEROGES VIOLE, Religieux Bénédictin de la Congregation de Saint Maur. Comme il a été convenable d'en rendre la représentation agréable au peuple, j'y ai inseré quelques fictions selon l'Art de la Poësie pour l'ornement du Théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polieucte, & autres Tragedies. Telle est la dignité d'Olibre, lesquel paraît comme Souverain dans les Gaules ; & les hommages qui lui sont rendus par des Rois ; sa victoire contre les Saxons ; le sacrifice présenté à Jupiter ; l'assemblée du Conseil, pour publier la persecution contre les Chrétiens ; la visite de saint Reverian Evêque d'Autun, qui vivoit du temps de Sainte Reine ; la pompe funebre de la même Sainte ; la conversion des Gardes Prétoriennes. Les sçavants jugeront si ces aditions qui ont quelque fondement dans l'Histoire, sont selon l'Art ou non. Mon dessein n'est autre que de faire éclater les vertus de la Sainte Vierge, & d'exciter le peuple à son amour & imitation.

[7] DESSEIN DE LA TRAGEDIE.

ACTE PREMIER

Scene I. OLIBRE plein d'orgeuil, flatte sa presomption.
Scene 2. Quatre Rois lui rendent hommage, lui font de riches presens, & mettent leurs Armes à ses pieds. Ils déclarent la guerre aux Allemans.
Scene 3. Sainte Reine s'entretient du bonheur de sa vocation, avec Blonde & Theophile, ses confidents.
ENTRACTE I.
On chante l'Himne *Jesu corona Virginum*, en Musique.

ACTE SECOND

Scene I. L'Armée Romaine se prépare au combat. On fait l'exercice des Armes. On dresse les Soldats, & les Bataillons.
Scene 2. Olibre témoigne de l'amour à Clement, Pere de Sainte Reine, & lui demande sa Fille en mariage.
Scene 3. Reine paroît devant Olibre, & Clement son Pere. Elle répond à toutes les instances du Préfet, & persiste en la Foi de Jesus-Christ. Le Président se retire, ne pouvant soûfrir le mépris qu'elle fait de ses Dieux.
Scene 4. Clement son Pere la presse de consentir aux volontés d'Olibre : mais se voïant hors d'espérance de la pouvoir fléchir, il fait mettre en prison Blonde & Theophile, ses confidents.

*Scene 5.*Clement se laisse transporter de colére contre sa Fille, & la poursuit jusqu'aux Ormeaux, où elle se cache.
[8] *Les Démons font des courses sur le Téâtre, avec hurlemens & menaces contre les Chrétiens, & contre Sainte Reine.*

ACTE TROISIEME

Scene I. On fait un solemnel sacrifice à Jupiter, à la façon des anciens Romains. Le Pontife tuë un Chevreuïl, & presente le cœur dans un bassin d'argent à l'Idole. On conjecture des évenements de la guerre, par le vol des Oiseaux, & par le mouvement des entrailles.
Scene 2. Il se fait un combat. Sunon Capitaine Saxon est tüé ; sa tête portée sur une lance. Hildegaste son Lieutenant, & Erennie Enseigne, demeurent prisonniers.
Scene 3. On érige un trophée au milieu du Téâtre. Olibre triomphe, etc.

ACTE QUATRIESME
Scene I. Saint Reverian Evêque d'Autun, visite Sainte Reine dans la Prison, la confirme en la Foi, & ses deux confidents, Blonde & Theophile. Sainte Reine dans des nouvelles ferveurs, fait vœu de Virginié devant lui, & reçoit de sa main un cœur enflâmé, qui porte gravé le Saint Nom de JESUS.
Scene 2. Sainte Reine confirmée en la Foi, entre en des nouvelles ferveurs, se dispose au Martire : baille aux pauvres ses plus précieux habits & ornemens, & prend l'habit de Bergère. Elle lave les pieds aux pauvres Chrétiens, & les sert à Table.
Scene 3. Les Prêtres des Faux-Dieux font des plaintes contre les Chrétiens.
Scene 4. Olibre convoque le Conseil pour la publication des Edits de l'Empereur Dece, lesquels sont lûs & affichés ; il en commet l'exécution au Pontife Theopiste.

[9] ENTRACTE 3.

Le Téâtre change de face. On plante des Gibets de toutes parts. On porte tous les instrumens du suplice. La tapisserie est changée en noir, parsemé de Croix, de larmes, avec des Ecriteaux : Persecution des Chrétiens, proscription, massacre, &c. Les Diables y travaillent, & batent le Devin.

ACTE CINQUIESME

Scene I. Les Rois, & Géneraux de l'Armée, loüent la vertu & la beauté de Sainte Reine.

Scene 2. La Vierge pour la seconde fois comparoît devant Olibre : Elle soûtient l'honneur de Jesus-Christ, & de sa Croix ; & animée d'un zéle extraordinaire, elle met en piéces l'Idole de Jupiter. Olibre transporté de colére la fait foüeter, atacher à la Croix, brûler les flancs : Elle est consolée par deux Anges, & par la vision d'une Colombe, & remise en prison.
Scene 3. Les Soldats Prétoriens qui ont tourmenté Sainte Reine, se convertissent à la Foi.
Scene 4. Toute l'Armée se range en bataille. Sainte Reine est conduite chargée de chaines, les mains liées, & le col, on la promene en cét état sur le Téâtre : Theopiste Pontife, prononce contre elle la Sentence de mort. Trois Soldats se déclarent Chrétiens, & sont mis en prison.
Scene 5. Les Officiers de l'Armée veulent sauver la vie à Sainte Reine, laquelle le refuse. Elle remercie Jesus-Christ d'avoir été attachée en la Croix comme lui, demande pardon à Dieu pour ses ennemis, & elle meurt.
Scene 6. On fait la pompe funebre de la Sainte. Tous les assistans se convertissent à la Foi voïant les Miracles, adorent son Corps, son Chef, & ses Chaines.

DISPOSITION DU THEATRE

Du côté droit du Téâtre dans le bout, doit être dressée une Idole de Jupiter armé de fer, une Couronne en tête, un Sceptre en une main, & en l'autre un foudre, & un Aigle sous ses pieds.
Aux pieds de cette Idoles doit être preparé un Autel, qui porte cette inscription en relief : *Jovi Moritasgo*
A l'autre bout du Téâtre doivent être dressées trois Croix, dont celle du milieu soit la plus forte, parceque Sainte Reine doit y être attachée. Et derriére ces trois Croix trois arbres.
Parmi ces trois arbres, doit être une petite Cellule, qui fera la retraite & prison de Sainte Reine.
A côté de l'Idole de Jupiter, doit être une gueule d'Enfer, d'où sortiront les Démons.
Au milieu du Téâtre, doit être un Trône élevé de deux marches : & aux deux côtés doivent être deux autres Chaires plus basses.
La Tapisserie doit avoir deux entrées : l'une du côté de la Statuë, par où entrera Olibre & les siens : l'autre du côté des Croix, par où entrera Sainte Reine. Le Prince Sunon avec son Armée, paraît aussi du côté des Croix. Les Prêtres & les Démons, paroîtront de l'Idole.
Il faut observer que le Téâtre doit changer de face entre le quatriême & cinquiême Acte, selon le dessein ci-dessus.

La Scene est à Flavigny-Sainte-Reine.

[12] *AUTRE DESSEIN DE LA MESME*
Tragedie, plus raccourci

Pour abreger la presente Tragedie, on peut en retrancher les Scenes qui sont les plus détachées, & dans lesquelles Ste. Reine ne paroît pas, & un bon nombre de personnages.

ACTE I.

Scene I notée A. Sainte Reine s'entretient avec ses Confidents, sur le bonheur de sa vocation à la Foi.
Scene 2. B. Olibre demande à Clement sa Fille en mariage.
Scene 3. C. Olibre recherche Sainte Reine en mariage, & luy propose d'adorer les Faux-Dieux, il en est rebuté.
Scene 4. D. Clement presse sa fille de consentir aux volontés d'Olibre : mais la voïant constante, il fait mettre en prison ses Confidents.
Scene 5. E. Clement transporté de colére contre Reine, la frape, & la poursuit vivement.
Scene 6. F. Troublé de fâcherie, il en tombe malade

ACTE II.

Scene I. G. Saint Reverian Evêque d'Autin, visite Ste. Reine dans sa prison, & la confirme en la Foi : Elle fait devant lui vœux de virginité.
Scene 2. H. Sainte Reine entre dans des nouvelles ferveurs, & se dispose au Martire, baillant au pauvres ses plus riches habits, & leur lavant les pieds, &c.

ACTE III.

Scene I. I. Le Prêtre des Faux-Dieux suscite la persecution contre les Chrétiens.
Scene 2. K. Olibre tient Conseil sur ce sujet, & fait publier les Edits de l'Empereur Dece.

[13] *Le Téâtre change de face : on prépare tous les instrumens de martire, &c.*

ACTE IV.

Scene I. L. Sabin, Conseiller d'Olibre, parle en faveur de Sainte Reine, & l'excite à son amour.

Scene 2. M. Olibre s’efforce de porter Sainte Reine à son amour, & au culte des Faux-Dieux : Elle les méprise, & soûtient l’honneur de la Croix. Olibre la fait foüetter, grater, brûler, &tc.
Scene 3. N. Les Gardes Prétoriennes qui ont maltraité Sainte Reine, se convertissent à la Foi.

ACTE V.

Scene I. O. Sainte Reine est conduite devant le Pontife pour être condamnée. On entend la voix du Ciel qui l’apelle. Deux Sergents se déclarent Chrétiens, & sont mis en prison.
Scene 2. P. La Sentence de mort est prononcée contre Sainte Reine. Les Chrétiens s’efforcent de la délivrer. Elle se dispose à la mort, priant pour ses ennemis, &c.
Scene 3. Q. Tous les assistans se convertissent voïant les Miracles, & font la pompe funebre de la Sainte Vierge.

BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699.

A MONSIEUR
LE COMTE DAYEN,
Gouverneur des Provinces de Roussillon & Berry, &c.

MONSIEUR,

L'approbation que vous daignâtes donner à ma Tragedie le jour que j'eus l'honneur de vous en faire la lecture, me fit esperer qu'elle seroit bien reçuë du Public. Je n'ay pas esté trompé dans mon esperance : Sa representaion a eu tout le succés que la justesse de vôtre goût m'en avoit fait attendre. Les applaudissemens qu'elle eus à la Cour & à la Ville ont justifié vôtre jugement ; & c'est ce qui m'a persuadé que vous ne desaprouveriez pas la liberté que j'ose prendre de vous la dédier. Je sçay bien, / MONSIEUR, que c'est plustost au fonds du sujet que j'ay traité, qu'à la forme que je luy ay donnée, que je dois l'accueil favorable dont vous avez honoré cette Piecce : le spectacle de la Religion Chrêtienne, triomphant dans la persecution, & d'un Empereur abandonnant l'Empire, & mis en fuite par la foule & par la constance des Martyrs, ne pouvoit que plaire aux yeux de celuy en qui une pieté solide, & hereditaire fait la baze de toutes les autres vertus héroïques dont il est orné, & de tout l'éclat que luy donne une illustre naissance, & une brillante fortune. C'est encore sans doute, MONSIEUR, à ce même triomphe du Christianisme, que je suis redevable du succés heureux que ma Tragedie a eu dans une Cour, où un Roy selon le cœur de Dieu, après avoir effacé par des actions immortelles les Heros qui l'ont precedé, inspire à tout le monde un zele religieux, qui le rend aussi cher aux yeux de Dieu, que ses exploits l'ont rendu grand aux yeux des hommes. J'apprens, MONSIEUR, par la dedicace de l'Autheur qui m'a fourny le sujet de ceste Tragedie, que la sienne fut autrefois dédiée à ce grand Roy, & honorée de sa presence. Quelle gloire pour Gabinie ! Si elle avoit pû aujourd'huy s'attirer encore un tel Spectateur : mais elle est trop modeste, pour oser s'en flater : Quels Spectacles seroient dignes / d'attirer les yeux d'un Roy, qui attache sur luy ceux de toutes les Nations ?

Quand un Roy, malgré mille obstacles,
Est devenu, par ses travaux divers,
Le Spectacle de l'Univers,
Il n'est plus pour luy de Spectacles.

Pardonnez, MONSIEUR, ces Vers à l'anthousianisme d'une Muse à qui ils sont échapé, & faites-moy, s'il vous plaît, la grace de recevoir favorablement l'Ouvrage que je vous offre, comme une marque publique de la passion respectueuse avec laquelle je suis,

MONSIEUR,
Vôtre tres-humble & tres-obéîssant serviteur BRUEYS.

PREFACE

Je dois avertir le Lecteur, que j'ay tiré le sujet de cette piece, d'une Tragedie Latine intitulée, SUSANNA, faite par Adrian Jourdain, Jesuite, imprimée à Paris par Mârbre Cramoisy en 1654.

J'ay crû qu'il me pouvoit estre permis de me servir d'un Ouvrage Latin, fait depuis prés de cinquante ans, à peu prés comme on se sert de ceux des Anciens, quand on veut les mettre sur nostre Theatre.

C'est-à-dire que je l'ay traité autrement, que mesme mon dessein est différent de celuy de cet Autheur ; car il ne s'attache qu'au martyre de Susanne, & je me suis principalement proposé de representer dans ma Tragedie la Religion Chrestienne, s'établissant miraculeusement sans aucun secours humain, malgré les efforts & la rage de Diocletien, que tout le monde sçait avoir esté le plus grand persecuteur des Chrestiens.

Ainsi quoique j'aye imité les endroits qui m'ont paru les plus beaux dans cette Piece, en leur donnant un autre tour, j'en ay re- / tranché plusieurs Personnages & beaucoup de choses qui ne me paroissoient pas convenables à nos Spectacles, & j'en ay ajoûté d'autres qui convenoient à mon dessein, & qui m'ont fourni de nouvelles situations, & une catastrophe differente.

Au reste, je n'expose aux yeux des spectateurs, que ce que la Religion Chrestienne a de grand & de merveilleux, fondé sur des faits certains, connus de tout le monde, dont les Historiens mesme profanes font mention, & que par consequent les libertins ne sçauroient s'empêcher d'avoüer.

J'ay donné a mon heroïne le nom de Gabinie, que j'ay tiré de celuy de son Pere ; parce qu'il m'a semblé que celuy de Susanne, que l'Histoire de nos Saints Martyrs luy donne, n'avoit pas assez de Noblesse pour le Theatre.

J'ay suivy l'Histoire Sainte & Profane avec assez de fidelité : il est certain que Galerius fût associé à l'Empire par Diocletien : que Serena femme de Diocletien estoit secretement Chrestienne : que Galerius fût amoureux de la fille de Gabinius, laquelle estoit Chrestienne, & mourût Martyre à Rome : que la Legion Thebaïne se convertît à la Foy avec Maurice qui en estoit le Chef : que cette Legion souffrît le martyre / & y fût exhortée par le Pape S. Marcellin : que Diocletien, après 20 ans de regne abandonna l'Empire, & se retira à Salone en Dalmatie environ l'an 296. à cause, dit Zonare, que le Christianisme qui s'établissoit malgré luy, luy suscitoit trop d'affaires.

Enfin il est certain, que ce fût peu de temps après, que le grand Constantin, qui avoit appris le métier de la Guerre sous Galerius, fût le premier Empereur Chrestien, sous qui l'Eglise jouït d'une grande tranquillité, & commença à établir à Rome avec éclat le Siege de l'Empire de JESUS-CHRIST : Constantin ayant donné au Pape S. Melchiade, pour sa demeure, une Maison Imperiale qui s'appelloit le Palais de Latran, avec un Domaine & des revenus convenables pour soûtenir honorablement la suprême Dignité de Chef visible de l'Eglise.

Je n'ay pris d'autre licence, que de rapprocher un peu de l'action theatrale certains évenemens memorables, qui sont pourtant arrivez sous le

regne de Diocletien, & presque au temps que la fille de Gabinius souffrit le martyre.

Je souhaiterois pour la satisfaction du Public, qu'un si beau sujet eût esté traté par / celuy de nos Poëtes tragiques qui a abandonné le Theatre pour une occupation plus digne de luy, & dont les écrits m'ont souvent fait tomber la plume de la main, lorsque je les lisois pour tâcher de les imiter ; mais enfin j'y ay employé tout le soin, & tout l'art dont je suis capable ; j'ay consulté, suivant le precepte d'Horace, des gens éclairez, sinceres, & désinterressez ; & j'ay suivy exactement leur avis ; si apres cela on y trouve encore des deffauts que je n'ay pas connus ; j'ose esperer que le Public voudra bien m'accorder un peu de cett indulgence, qu'il ne refuse gueres aux premiers Ouvrages de ceux qui ne travaillent que dans le dessein de luy plaire.

Avant que de finir cette Preface, je dois encore dire au Lecteur, que si j'ay consenty qu'on ait mis ici l'Epigramme qu'un de mes amis a faite sur Gabinie ; c'est qu'il est certain, que le jour de sa premiere representation on vit dans le Parterre deux ou trois Autheurs, qu'on ne connoîtroit pas, quand mesme je les nommerois, qui caballoient ouvertement de tous côtez pour faire tomber cette Tragedie, & qui en disoient tout haut eux seuls, ce que le Public a dit de leurs Ouvrages, qu'on ne revoit plus sur le Theatre.

EPIGRAMME,

Sur la Tragedie de Gabinie.

Peut on faire une Tragedie,
Qui sans aucune exception,
Soit de tout le monde applaudie ?
Non : il n'est pas possible : non.
Vous vous trompez, on dit que Gabinie
Plaist generalement à tous les Spectateurs :
Eh ! non : elle déplaist a deux ou trois Autheurs.

*Par Mr de P****
Amy de l'Autheur.

BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Suivant la Copie de Paris, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1700.

AVIS / AU / LECTEUR.

Cette Tragedie a este representée dans une Ville d'où partent tous les Edits contre les protestans de France persécutés ; & comme l'Esprit, & le Discernement y regnent autant qu'en aucun autre lieu du monde, on ne doute point que la plus part de ceux qui ont assisté aux representations qu'on en a faites, n'ayent bien sçu appliquer à qui il appartenoit, certains endroits de cette piece assez forts & assez bien peints. Elle a esté applaudie de tous les habiles Gens, & Gabinie auroit eu tout le succés que l'Autheur en pouvoit esperer, si elle avoit esté honorée de la Présence de Loüis XIV. *qui n'a jamais voulu assister à sa representa- / tion ; cependant elle a paru plusieurs fois sur le Théatre, & ensuite elle a esté defendüe ; la raison en est facile à penetrer. L'Autheur a esté autrefois Protestant & s'appelle Mr. Brueys cy devant Avocat à Montpellier, qui après avoir defendu avec succés la Religion Réformée contre un fameux Prelat de l'Eglise Romaine, eut la lâchéte de trahir la verité & ses sentimens & d'escrire contre son propre Livre, lequel avoit été géneralement gouté, tant du parti persecuteur que du persecuté, mais quelques efforts qu'il ait faits, il n'a jamais peu détruire ce qu'il avoit si fortement prouvé contre le Prelat le plus habile à farder les superstitions de l'Eglise Romaine ; ainsi il n'est pas impossible que cet Autheur n'ayant peu éteindre absolument la Verité dans son Cœur, il ait été comme entrainé malgré luy, à composer une Tragedie dans laquelle sous d'autres Noms, & dans un siecle esloigné, il depeint l'horrible persecution qu'on a faite, & qu'on fait encore actuellement souffrir dans le nôtre aux Prote- / stans de France, qu'il regarde peut estre encore comme ses Freres. En effect Diocletien, tout Diocletien qu'il estoit, n'a rien imaginé de plus cruel contre les Chrêtiens de son tems, que ce que l'on exerce aujourd'huy contre ces pauvres gens, qui ont toujours eu une fidelité inviolable pour leurs Roys, & qui durant les dernieres Guerres Civiles (tandis que les Catholiques tâchoient d'introduire l'Etranger dans le Royaume pour le ruiner,) ont exposé leurs biens & leurs vies, pour affermir la Couronne sur la tête d'un Prince, qui est si malheureusement prevenu contre eux, & si animé à leur perte : Voila le crime de ces Innocens malheureux, qu'on traite neanmoins avec autant de cruauté, que si les* Clements, *les* Chatels *& les* Ravaillacs, *fussent sortis du milieu d'eux pour assassiner leurs Roys ; cependant c'est ce que leurs Ennemis ne sauroient leur reprocher, & pour preuve de cela, je me contenteray de rapporter en finissant, le témoignage authentique de fidelité, que leur a rendu le Prelat le plus intégre que / L'Eglise Romaine ait jamais eu ; c'est l'Illustre Cardinal d'Ossat, Ambassadeur à Rome pour le Roy* Henri IV. *lequel au sujet de l'assassinat commis en la personne de ce Prince par Jean Chatel, écolier des Jesuites, dit dans la 25^{e} de ses Lettres*

reimprimées à Paris en 1698 *avec Privilege en 2 Vol. in 4to.* S’il y avoit aucun lieu à de tels assassinats, ce seroit aux Heretiques de les pourchasser ou exécuter, eux que le Roy a quités & abandonnés, & qui avoient à se craindre de luy ; & toutefois ils n’ont rien attenté de tel, ni contre luy, ni contre aucun des cinq Roys ses Prédecesseurs, quelques boucheries que leurs Majestés ayent faites des dits Huguenots.

EXTRAITS DE TEXTES

Extraits de

PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie,* dans *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost,* Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 63r-65r.

[La reine Clotilde a été contrainte d'accoucher prématurément, au cœur de la forêt. Si la reine et l'enfant sont hors de danger, c'est grâce à l'intervention d'un ermite, saint Leonard, secondé par Dieu. Dans le passage ci-dessous, le récit de cette naissance miraculeuse est entièrement confié au médecin qui admet le peu de puissance de la science devant la Toute-puissance divine. Un aveu d'incertitude est perceptible dans la confiscation du discours religieux par une figure emblématique du savoir scientifique.]

Acte V

Scène 1

Le Me [médecin] *Ce ne sont point effects d'un ouvrage mortel,*
Nostre art bien que subtil n'opere rien de tel,
C'est un Dieu qui agit une plus saincte essence,
Seulle de la guerir avoit toute puissance :
En vain j'y employay mes secrets plus subtils,
Tous mes medicamens resterent inutils.
Le mal avoit vaincu ma science estonnee.
[63v] *La Royne sans secours gisoit abandonnée.*
Souspiroit à la mort, on n'attendoit rien plus
Que la descendre morte en un tombeau reclus.
La Cour gisoit en dueil, & son espoux fidelle
Comblé de desespoir mouroit du regret d'elle,
Tout l'estat des François alloit en desarroix,
Si Dieu par sa bonté n'eust secouru le Roy.
Sig [Sigisbert]. *D'où vous vient ceste joye ? & qui faict à ceste heure*
Que vous soyez si gay quand tout le monde pleure,
Que la Royne trespasse, & laisse en se mourant
Le Roy qui de regret se va desesperant ?
Le Me. *Avez-vous seul de tous heu l'oreille fermée*
Au bruit de ce miracle, & de sa renommée ?
Sig. *Quel miracle est cecy ?* Le Me. *Que Dieu vient d'operer,*
Sig. *A ton quelque remede où l'on doive esperer.*

Le M. *Le jouir est la fin où tend toute esperance*
Or on n'espere plus tout est en asseurance !
Sig. *Du trespas de la Royne ?* Le M. *Ouy bien de sa santé !*
Sig. *Qu'est-ce que veut conter ce vieillard radoté ?*
Le M. *Je ne radote point, car la Royne est guerie*
Sig. *Exempte de tous maux apres estre perie ?*
Le Me. *Vous estes incredule, elle vit dieu mercy*
Et est saine. Sig. *Et son fruict ?* Le M. *se porte bien aussi*
Sig. *A son huictiesme mois ?* Le M. *C'est chose veritable*
Sig. *O estrange merveille ! ô cas espouventable !*
Le Me. *C'est contre la doctrine, & c'est ce qui me rend*
En le jugeant si sain le miracle ainsi grand.
Sig. *Et le Roy qu'en dit-il qui portoit tant de peine.*
Le Me. *Il est transporté d'aise en la voyant si saine.*
Sig. *Dieu soit louë du tout, je n'esperoy d'ouyr*
Chose qui me donnast subject de m'esjouyr.
Je ne portois de son mal une grande partie,
Et souffrois comme luy par une simpatie :
Maintenant que Dieu sa faveur luy respend
[64r] *De la joye qu'il a je suis participant.*
Mais qui leur a causé ceste joye subite ?
Le M. *Un Hermite devot qui dans ce bois habite,*
Sig. *A-t-il par quelque jus porté sa guarison ?*
Le M. *Son remede plus prompt fut en son oraison.*
Sig. *Dieu faict estat des siens, & leur donne sa grace.*
Le M. *La priere des Saincts a beaucoup d'efficace.*
Sig. *Faictes moy le discours comment est advenu*
Un miracle si grand par un Moyne inconnu.
Le M. *Inconnu des humains, mais la divine essence*
A de sa Saincteté parfaicte connoissance
Elle exauce sa voix, favorable accordant
Tout ce que le sainct homme ira luy demandant,
Ainsi vous avez beu souvent l'Onde puisée,
Du surgeon qu'il fist naistre en la terre creusée,
Elle y croit eternelle, & son Puis regorgeant
Fourny d'un doux breuvage a toute nostre gent,
Comme l'Hermite a veu que la mort palissante
Suffisoit en son lict la Royne languissante,
Il se jette à genoux, & les bras estendus,
Les deux yeux dans le Ciel devotement tendus,
Faict ainsi la priere : O grand Dieu qui dispose
À ton gré de ce Tout, qui reigle toute chose,
Qui fais mouvoir les Cieux, & tous les elemens,
Et la terre du milieu pancher sans fondement,
Qui donnas au Soleil sa lumiere brillante,

Qui semas dans le Ciel la troupe estincelante,
De tant d'Astres nuiteux, qui tients les flots mouvants,
Fermez dans le rempar, donnes l'haleine aux vents,
Qui formas du limon en tes doigts retasté
Le premier Père Adam, esprins de son costé
La femme sa compagnie, & des ce premier eage
Ordonnes aux humains les loix du mariage,
[64v] *Et en les benissant leur fit commendement*
De se multiplier par leur accouplement,
Croistre, remplir la terre, & peupler tout le monde,
Qui rendis en vieillesse une Sarra feconde,
Une race en tirant qui nombreuse devoit
Surpasser les sablons qu'aux rivages on void,
Et qui aux derniers temps ouvrant par ta largesse
Tous les tresors du Ciel, envoyas ta sagesse,
Ton enfant Jesus-Christ à nos peres promis,
Pour laver les pechez que nous avons commis.
Conceu du Sainct esprit ; le fis neuf mois attendre
Dans les flancs impollus d'une pucelle tendre,
Dont il est sans fracture & sans douleur issu,
Ainsi comme sans tache elle l'avoit conceu.
Par le nom de ce fils, par sa saincte naissance,
Pere, pere eternel, j'implore ta puissance,
Escoute ma priere, & si jamais ma voix,
Penetra jusqu'à toy, reçois la ceste fois.
Entends mon oraison, & du [clin] de ta teste,
Accorde à ton servant les vœux de sa requeste.
Toy, toy qui par sa bouche as promis d'accorder
Tout ce que nous irons en son nom demander,
En son nom invoquer, ouvre ta main puissante,
Au secours necessaire à ceste Languissante,
Chasse du corps le mal dont il est tourmenté,
Et lui rends (o Seigneur) sa premiere santé :
Que son fruict garenty saluë à sa venuë,
De ses cris enfantins la lumiere incognuë,
Afin que l'un & l'autre echappe du danger,
Et te rende grace, & t'aille loüanger.
Qu'elle chante ta gloire, & toute la France,
Donnant l'heureux signal de sa resjouyssance,
Puisse d'un chant devot de tes œuvres benis
Envoyer la mémoire aux siecles infinis,
A tant se teut l'Hermite, & toutte l'assemblée.
[65r] *Respond un long Amen, d'une voix redoublée,*
On voyoit en privant du zele qu'il avoit
Comme son corps ravy de terre s'enlevoit,

A peine sa priere estoit elle achevee,
Que la Royne debout sans ayde s'est levee,
Elle reprend sa force, & sa vive couleur,
Comme ne sentent plus ne tranche ne douleur.
Se delivre d'un fils, qui beau par excellance
Porte gravee au front du père la vaillance,
On admire sa face, où tout ce qui luisoit
En sa mere de rare estalé reluisoit.
Or on ne diroit pas qu'elle soit accouchee,
Ne qu'elle ait enduré, ny douleur, ny trenchee,
Tant bien elle se porte, & je croix qu'onvoqué
Dieu a sa maudisson aujourd'huy revoqué
De ce sexe imparfaict pour faire qu'il accouche
Sans sentir que le mal accoustumé le touche.
Et ce qui plus m'estonne, un mal inveteré
Dont elle languissoit s'est du tout retiré.
Sig. *Je suis tout ravy d'aise oyant ceste merveille,*
Et veus croire à mes yeux plustost qu'à mon oreille.
Je le veux aller voyr, & si c'est verité,
M'esjouyr avec eux de leur prosperité.
Je voy qu'il sort dehors, & sa chere compagne
Marchant d'un pied dispos Clotilde l'accompagne.
Je vous croy maintenant, & m'en rends orgueilleux,
O bon Dieu que vos faicts sont grands & merveilleux !

LOURDELOT, Jehan, « Histoire de Jacques l'Ermite », dans *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, p. 166-187.

[L'histoire de Jacques l'Ermite constitue l'un des récits enchâssés de *La Courtisane solitaire* ; elle apparaît dans le roman gravée sur une plaque de cuivre, posée à l'intérieur d'un oratoire sculpté dans une grotte. L'histoire s'offre à la lecture du héros, Abraham, en proie à un dilemme moral : doit-il prendre soin de sa nièce devenue orpheline au risque d'être exposé à la tentation charnelle, ou doit-il se consacrer à la vie solitaire et contemplative à laquelle il aspire ? L'histoire de Jacques l'Ermite fonctionne comme un second *exemplum* adressé au jeune homme, après l'histoire d'Hardouin et de Maxelende, fondé sur la même tension entre amour profane et amour sacré, mais représentée de manière plus condensée et plus exacerbée.]

Histoire de Jacques l'Ermite

Passants qui abordez ces lieux, contemplez les merveilles de Dieu & les grandeurs qu'il opère par ses Saincts, & admirez les diverses voies que tient sa misericorde pour sauver les ames, ainsi que pourrez voir par la vie du plus parfaict Anachorete que la Thebaïde aye jamais veu, duquel les os reposent sous ceste lame, & l'esprit vit dans les cieux, le nom duquel estoit Jacques, surnommé pour sa saincteté l'Hermite. Ce Chevalier de la Croix sçachant que les palmes & lauriers celestes ne croissent qu'aux champs des difficultez, & que les effeminés, lasches de courages, ne participent & n'assistent jamais aux moissons de leurs gloire, voulut consacrer ses vœux, ses ans & sa force aux exercices les plus penibles qu'il pourroit s'imaginer : à ces fins, il choisit pour le champ de ses combats & marques de sa gloire, ces aspres & steriles demeures, auxquelles il s'exerça l'espace de treize ans, menant une vie si saincte que son esprit conversait plus au Ciel qu'en la terre, & discourait plus avec Dieu qu'avec tout le reste des Créatures. Ses exercices ordinaires n'étaient qu'une continuelle meditation, de laquelle il s'unissoit continuellement avec Dieu. [167] O folle vanité ! ô vaine folie, de croire sa condition assurée sur les sablons de la mer de ce monde, où l'on void souvent plustost sa perte que l'on n'a resolu de jeter l'ancre sur la rade. Que l'Egypte était bien avisée, quand elle despeignoit cette verité par un homme, lequel tenait une couleuvre par la queue, pour enseigner l'impossibilité qu'il y a de fonder une condition stable & permanente sur un sablon d'inconstance, tel que celui qui couvre le monde. Où le peut-on mieux voir qu'en ce sainct personnage, lequel en avait donné des preuves qui vont au delà de toute croyance : car les Samaritains ayans à force de deniers gagné une paillarde effrontée, lui promirent une grande recompense, si elle pouvoit faire rendre à ses impudiques flammes les pudiques glaçons de ce cœur qui ne respiroit qu'un amour virginal. Cette Meduse, inspirée des Furies, attend pour executer ses impies desseins que la nuict eust de ses tenebres voilé le Ciel & couvert la terre : car celuy qui faict mal hayst tousjours la lumière. Ce fut alors que ceste Hiene dissimulée contrefaisant la religieuse esperduë, vint frapper à la porte de cest agneau qui se repaissoit parmy les fleurs odoriférantes de ses oraisons, lui disant :

Helas ! serviteur de nostre grand Maistre, ne bande tant tes esprits aux douces contemplations où le Ciel t'entretient que tu n'abaisses encore tes yeux pour avoir pitié de moy ; si tu vis à l'escart [168] des tempestes mondaines, j'en fais la mesme profession ; l'obeyssance, seule maistresse de nos volontez, m'a reduite à ceste contrainte : car ayant charge de nostre superieure de porter quelques aumosnes à des pauvres souffreteux, je me suis esgarée surprise de la nuict, tellement que si ta charité ne me reçoit à mercy, je ne peux éviter le carnage des feres [*sic*] & bestes sauvages qui courent parmi ces deserts, ainsi que trop mieux le sais que moi-même. Ce pauvre Hermite demeure bien estonné, n'estant accoustumé à telle visite, la charité l'invite à recevoir, & heberger ceste pauvre esgarée, & la crainte de voir la ruine de ses chastes desirs l'en divertist, il craint que le diable ne lui tende ce piège, & doute qu'il n'offense contre la charité Chrestienne si elle reçoit faute de retraite quelque mesadventure : Tandis que son ame flotte sur ceste incertitude, ceste effrontée redouble ses cris, augmente ses conjurations, & fait tant par ses larmes, qu'elle force ce pauvre Hermite à lui donner l'entrée en sa cellule, dans laquelle y avoit deux chambres, icelui l'ayant mise en l'une d'icelle luy donna du pain, quelques noix & racines avec de l'eau pour luy faire prendre sa refection, puis se retirant en l'autre cellule, ferma la porte sur soy retournant à ses pieux exercices, ausquels il ne fut longtemps, que ce crocodile qui n'avoit jeté auparavant des larmes que pour le devorer, commença à crier, se plaindre, & appeller le sainct homme [169] à secours, lequel ouvrant une petite fenestre qui estoit en sa chambre, vist ceste putain couchée de son long faisant la morte, & le suppliant de luy donner sa benediction à fin qu'elle peut recevoir guerison. La simplicité de ce religieux deceuë par ses mensonges rendoit à ses feintes ce que la charité luy dictoit, tellement que peu apres elle le conjura de donner ce dernier office à sa douleur, à savoir s'il avait de l'huile bénite, de lui en oindre le cœur, ayant ceste ferme foi que son salut dependoit de ceste action. Jacques, croyant que la vraye charité ne laisse en arriere aucune bonne œuvre, prist de l'huile beniste, & vint trouver ceste infame laquelle n'estoit tant affoiblie qu'elle n'eust bien la force de descouvrir ses deux mamelles, suppliant le bon homme de luy oindre le dessous d'icelles, jusques à ce que sa douleur fust passée. Quel courage ne se fut rendu à ses amorces, quel cœur de rocher ne se fust perdu à ses atteintes : car cette lubrique joignoit à ceste montre tant d'artifices, tant d'attraits, tant de regards, & mouvements lascifs qu'il estoit bien difficile d'éviter ses gluaux sans y laisser la plume.

Le bon Jacques, à l'ombre de la charité, laquelle couvre tout, meprisant ses mignardises, fermoit les yeux aux considérations que la sensualité luy mettoit en avant, & pour obvier aux surprises que la concupiscence luy pouvoit faire, fit un feu proche de soy de menu bois qu'il amassa par la [170] chambre, & frottant le sein de cette infame avec la main droitte de l'huile bénite qu'il avoit apportée, passoit la main gauche par dessus les flammes du feu qu'il avoit faict, tellement qu'il se brusla une grande partie de la main, de peur de brusler une moindre parcelle de son cœur. Ceste constance toucha tellement le cœur de ceste pauvre femme que, recognoissant sa faute, se leve toute passionnée,

dechire ses habits comme une forcenée, remplit l'air d'un air de tristesse, rompt sa poitrine de coups, sa bouche de soupirs, sa langue de cris, & tout son corps de penitence, protestant en la confession de sa faute de l'amender en telle façon que le sainct homme l'ordonneroit, lequel ayant rendu mille louanges & actions de grace pour la victoire qu'il avoit remportée, l'envoya à saint Alexandre Evesque, lequel l'ayant confessée & repeuë du sacré Viatique, la mit en un couvent de Religieuses, où par une fin glorieuse elle termina ses jours. Cette action n'est-elle pas loüable ? n'asseureroit-on pas en conscience que cest homme ne tenant rien de la chair pouvait vivre en asseurance en ce danger ? ouy sans doute. Mais, helas ! Ce n'est pas tout, Salomon n'est pas tousjours Salomon : c'est à dire, n'est pas tousjours sage : Samson peut bien tromper sa Dadila [*sic*] deux ou trois fois, mais non tousjours. Vous avez ouï sa victoire, mais hélas ! escoutez sa ruyne, & vous recognoitrez que sa gloire n'a jamais eu [171] d'esclat que sa ruyne a eu de malheurs. Ceste vieille carcasse, laquelle pendant les ardeurs de ses boüillantes années, avoit plustost choisi les flammes d'un feu ardent que celles de la concupiscence, se rendist à sa mercy, lorsque la seule Loi de nature, sans la grace, sembloit l'en dispencer, voicy comment :

Le Prince des tenebres lequel ne cesse jamais de cercher les moyens de destruire, & ruiner les ames, lesquelles servent de tout leur cœur à nostre Seigneur. Apres plusieurs efforts vainement employés pour la ruyne de cest invincible courage, se servist enfin de ceste batterie pour le mettre bas : il entra dans le corps d'une jeune fille, laquelle estoit d'une bonne famille : ce meschant conjuré de sortir ne respondoit autre chose sinon qu'il ne pouvoit, & ne sortiroit jamais que par l'expres commandement de Jacques l'Hermite. En ce temps-là, ce sainct homme, voyant que pour les miracles que Dieu operoit par luy, il estoit visité de plusieurs personnes, & tenu en grande reputation, s'estoit caché & retiré bien avant dans les deserts, ce qui fust cause que l'on eust beaucoup de peine de le trouver pour luy presenter ceste fille, laquelle il delivra de la tyrannie & inique possession de ce malin esprit.

Les parents de cette fille craignans qu'elle ne retombast derechef en ce mesme accident, supplierent le bon Jacques de la garder encore quel- [172] ques jours, à fin de la fortifier contre ce demon, ce qu'accepta le pauvre homme sans prevoir les dangers qui lui estoient preparez en ceste retraite. Il n'eust demeuré un jour avecqu'icelle, la concupiscence commença de dresser ses batteries dans son intérieur. Une secrète flamme le consume aux doux regards de cette jeune beauté, lui ravit la souvenance de ce qu'il est & la mémoire de ce qu'il a été en pareilles occasions.

Le seul desir de rendre ses mourans desirs aux affections de ceste fille le transporte, il s'efforce plusieurs fois de lever la cendre qui couvre ce brasier qui le brusle interieurement : mais le respect humain, & la crainte d'estre esconduy posent tousjours des barrieres à sa langue, & destourne son vouloir de ceste entreprise : mais helas ! que peust ceste brutale passion, quand une fois elle suffoque la raison, pour y establir une resolution desesperée.

Jacques reduit à ce poinct, s'approche de ceste colombelle, qui ne se doutant de rien, permettoit à ceste glace rechauffée de luy donner quelques

baisers, les recevans comme d'une affection eternelle : car elle ne pouvoit s'imagnier que ce qui commandoit aux diables, peut estre sujet & esclave d'un tel vice : Ceste licence luy faisoit doubler des baisers, ces baisers des feux de concupiscence, ces feux des passions desesperées, & ces passions une resolution effrenée d'emporter par force [173] ou par amour les virginales despoüilles de celle qui le possedoit entierement. Ceste resolution changé ce devotieux amant en effronté courtisant, & là tenant entre ses bras se mirant dans ses yeux luy parloit en ceste sorte : Dictes moy, je vous prie, ma vie, si je puis attendre ce bon-heur que d'estre aymé de ces beautez qui vous rendent plus divine qu'humaine, ces deux flambeaux, lampes de mes beaux jours, desquelles la lumiere mesme de l'œil de ce grand univers releve, qui ne peuvent estre affronté que par l'œil de l'aigle, & les aisles de l'amour, lesquelles dis-je, voir & aymer pas c'est estre privé de tout sentiment, me priveroient-ils bien de vie, me privant de l'esperance de leur joüissance ? Il joignoit à ses discours des caresses qui ne tenoient plus rien de la devotion, & demonstroient de quelle passion son ame estoit possedée. Qui a veu le petit Joseph, arresté de son impudique maistresse, laquelle l'accusoit d'adultere pour n'avoir voulu acquiescer à ses brutales poursuittes, a veu ceste fille estonnée de ses discours boucquins, elle ne sçait si elle doit plustost repartir des yeux que de la bouche : elle rougit de voir ces cheveux blancs, ceste eschine courbée ayant desja un pied dans le sepulchre, se vouloir prevaloir du tiltre d'amant, & contrefaire l'amoureux passionné, le cœur luy serre de telle sorte qu'elle ne permet à sa langue de luy faire aucune responce, & conseille seulement ses esprits de fuyr avec un mespris ce [174] Satyre boucquin, les efforts & desdains qu'elle met en jeu, font naistre ses paroles en la bouche de ceste vieille carcasse : Ne pensez-vous pas ma mignonne, par vostre cruauté vaincre ma constance ne croyez que les autans, ny les glaces de vos desdains puissent estaindre les flames que vos beautez ont suscitées dans ma poictrine, ce debris ne peut commencer que par la fin de ma vie : car je suis asseuré que je vivrois sans ame s'il m'estoit advenu de vivre sans la faveur de vostre amour.

Satyre des-honté (replique ceste pauvre fille), est-ce de la sorte que tu veux violer les loix d'hostilité ? tes solitaires retraictes t'ont-elles apprises ces discours ? les miracles que tu faicts n'ont-ils autre fin que la ruyne de l'honneur, & de l'honneur d'une pauvre fille, arrestée & deceuë par l'hypocrite semblance de ta vie ? ces oraisons continuelles qui te rendoient jadis plus citoyen des Cieux qu'habitant de la terre, t'ont-elles inspirées que la gloire de tes vieilles années estoit attachée au rapt de ma chasteté ? Regarde si tu as des yeux, mais helas non (car l'amour n'en a point) regarde (dis-je) quel tort tu faicts à l'Eternel, lequel t'a doüé de tant de prerogatives par-dessus le reste des autres hommes, que chacun te revere comme un petit Dieu : qui croira plus aux devotieux discours & saincts miracles des autres Anachorettes, quand chacun dira que mon honneur a esté le butin de ta concupiscence, la gloire de ton hy- [175] pocrisie, & la fin de tes miracles. Si mes larmes, mes prieres, & mes cris ne peuvent fleschir ton lubrique pouvoir, que ses raisons donnent quelque place à ta pitié, puis que la pitié est entierement bannie de ton cœur, pitié que je

reclame, non pour moy (car helas ! je voids que ta concupiscence la estouffée dans la violence que tu faicts à ma mourante pudicité) mais pour toy-mesme car pense que ses passagers plaisirs te laisseront un repentir qui te sera pire que la mort : car ils te priveront de la grace, & des benedictions qui combloient ton esprit d'un bien inenarrable : ce que faict un peu d'eau sur les charbons ardents d'une fournaise, lors que les soufflets les animent de vigueur par le redoublement de leurs haleines, le mesme firent les remonstrances de ceste beauté opprimée : car au lieu de voir les veritez qu'elle traçoit dans ses plaintes, & s'en corriger, il augmente sa rage & lasche la bride à ses fureurs ; & ses paroles qui contrefaisoyent une passion mourante, semble estre animées de noires Furies, filles de la nuict, prend ceste jeune beauté par les cheuveux, la verse contre terre, disant : où les paroles sont inutiles il faut se servir de la violence ; si l'amour est aveugle comme tu le dits, je t'apprends aussi qu'il est sourd à tout autre discours qu'à ceux qu'il luy plaisent, c'est vouloir empescher la course violence d'un torrent, lequel s'anime par les obstacles qui s'opposent au roulement de ses ondes mutines, que de vouloir [176] empescher les desirs qui me possedent les flammes qui me devorent ne peuvent estre estouffées que par la consommation de mes desirs, & mon âme se plaist tant en son mal, qu'elle choisiroit plustost mille morts que de manquer à ce coup à la jouyssance de tes beautez,

Helas ! Passans, estoupez vos chastes oreilles pour n'escouter le reste de ce discours, ou si vous l'entendez que ce soit pour l'abhorrer & destester. Ceste vieille souche enyvrée d'amour ou plustost embrasée d'un tison d'Enfer, presse, oppresse, bat, abbat, touche, couche, tire, vire, astraint, estaint & faict tout ce que la rage luy met en main, pour forcer ceste chaste tourterelle, de laquelle les plus violentes armes sont larmes, se met en deffence au mieux qu'elle peut, elle prie, crie, tourne, destourne, pousse, repousse, prend aux dents, frappe des pieds, touche des mains, escorche des ongles & ne pardonne à aucun effort pour se delivrer, mais helas ! que peut la foiblesse d'une fille, & d'une fille si jeune laquelle le diable avoit auparavant toute moulluë, cassée & brisée, ayant bien prevu combien il estoit important de luy ravir les forces pour la rendre plus facilement aux execrables passions de ce desesperé : elle fist des efforts toutefois qui ne tenoient rien de la foiblesse de son sexe, mais en fin vaincuë de force & non de courage l'haleine luy defaillant, & la force luy marquant fust forcée par ce Satyre boucquin, lequel ayant moissonné les lys de ceste chaste Susanne (laquelle [177] chargée de regrets ainsi qu'une autre Lucresse, se faschoit des-ja de vivre vefve d'honneur, & de virginité.) Voyant de plus que ce ravisseur faisoit gloire de son impieté, & tournoit en risée les larmes, cris, & plaintes, dont elle faisoit retentir les deserts, & ayant les yeux baignez de larmes faisoit voler ses plaintes au Ciel.

Helas ! où desseray-je mes plaintes, pour estre entenduë ? où cecheray-je du secours pour vanger le tort faict à ma chasteté. Juste juge des vivants & des morts, qui des yeux de vostre toute puissance voyez tout ce qui ce faict ça bas, avez-vous bien peu voir ce Monstre desnaturé polluër le Temple vivant de vostre sainct Esprit, & le laisser impuny ? helas ! vous vous nommez le fidelle

berger & bon Pasteur de nos ames, si vous estes tel comme tel je vous crois, estouffez ce loup carnassier qui ne devore seulement les corps, mais destruit aussi les ames. Ainsi que ceste pauvre affligée racontoit au Ciel ses doleances, ce Mont-Gibel qui n'avoit cy devant que des brasiers de concupiscence, & qui brusloit dans les flammes d'une mourante passion, refroidist peu à peu les ardeurs de son sang, & d'un esprit plus meurt faict une reflexion sur les crimes que le transport de ses passions luy a faict perpetrer. Sa propre conscience luy dresse ces reproches : Infame courbeau qui as quitté les viandes royales, que le Ciel contribuoit à ton peu de merite pour t'attacher aux cha- [178] rongnes relantes de la chair, où trouveras-tu desormais un asyle asseuré, puis que te perdant en ceste infamie tu as perdu la gloire du Ciel ? l'amour des hommes, & la paix de ton ame, vante maintenant tes austeritez desquelles tu t'estoit rendu la terreur des Demons, l'honneur des deserts, le père des religieux, & le vray modele de pieté, faict gloire d'avoir soufferts les cuisantes ardeurs d'une flamme, à laquelle tu permettois de rostir & griller tes mains de peur de ressentir les moindres estincelles d'une flamme, de laquelle tu t'es rendu aujourd'huy la proye. De telles, & semblables reproches ce vautour becquettoit le cœur de ce Promethée, lequel regardant seulement son peche & non la penitence demeure tout transporté. Il escume de rage, forcene de despit, & n'a des yeux que pour voir son crime, & non sans cause : car helas ! c'est le propre du malin esprit quand il nous a une fois faict chopper de nous ravir la veuë de l'ame, à fin de nous faire precipiter en toutes sortes d'abominations, il faict comme ce cruel tyran Naas, Roy des Ammonites, lequel tenant assiegé les habitans de Jabes Galaad, les ayans reduits à l'extremité, iceux luy demandant la paix leur promist d'agreer leurs demandes, pourveu qu'il luy fust permis de crever à chacun d'iceux l'œil du costé droict. Il sçavoit que ses enfans de Mars, fils aisnez de la Vaillance, combattoient courageusement avec la rondache, & le coutelas [179] & d'autre que ceste façon de combattre requiert necessairement l'œil droict, pour les rendre du tout inutils aux combats, vouloit traicter avec ceux en ceste sorte.

Ainsi le diable sçachant qu'aux combats spirituels l'œil droict est en la partie superieure de l'ame, il tasche tousjours de l'aveugler à fin de rendre l'homme incapable de combatre les vices. Helas ! quel aveuglement fust celuy du Prophete des Roys & Roys des Prophetes, lequel apres un infame adultere, se laissa encore transporter à un sanglant homicide. Tel fust l'aveuglement de ce pauvre Anachorette : car transporté comme je vous ay ja raconté, ne sçavoit de quel costé se resoudre ; s'il craint la justice Divine, il redoute davantage celle des hommes : car il void & cognoist tres-bien que son crime divulgué il ne pourra fuir ny eviter le chastiment merité. Il se resout pour faire mourir ses apprehensions, de faire mourir celle qu'il juge cause de sa mort, il prend un licol duquel il attache ceste pauvre brebis, laquelle s'esjoüyt de mourir, puis qu'elle voyoit tous ses contentements morts en la ruine de son honneur ; elle penseroit commettre quelque grand crime, si elle contribuoit quelque peu à sa deffence ; elle croist ne pouvoir assez tost souffrir ce que son ennemy ne tasche que trop tost à executer ; elle preste le col cordage qu'il prepare pour

l’estouffer. O cruauté inouïe, ô barbarie non encore descou-, [180] verte ! il luy met la corde au col, la tourne, tire, traine, serre de telle sorte, que luy ayant faict perdre l’honneur, (si la force le peut faire perdre), luy fist perdre la vie du corps, & non celle de l’ame laquelle s’évola aux cieux pour y vivre eternellement glorieuse, coronnée de la gloire du Martyre. Pendant que ce furibond traisne son cadavre quel il donne les undes pour tombeaux.

Ceste tragi-comedie terminée par une si triste Catastrophe, donne l’espouvante à nostre meurtrier, lequel prist resolution de quitter les desserts & retourner au monde pour y vivre selon que la fortune le conduiroit.

O grandeur des richesses, sçiences, & sagesses immortelles, quel esprit peut comprendre merveilles ! Il est bien vray que vos grandeurs habitent dans un Soleil qui ne peut estre affronté d’une paupiere, ou que leurs retraictes sont dans les tenebres, que les yeux des Anges plus clairvoyans ou des Lynx plus subtils ne peuvent penetrer. Ce sont des Meandres entrotillez de tant de tours & contours, un nœud plus que Gordian, ou les ames curieuses se perdent comme le papillon de la lumiere lors qu’ils s’en veulent approcher trop pres. Quelles demonstrations peuvent mieux esclairer ceste verité, que la perte de ce pauvre religieux, lequel trouve son salut dans icelle, la victoire dans sa deffaicte, la gloire dans sa ruyne, & les voyes de la beatitude Eternelle, lors que tran- [181] sporté d’une desesperée resolution, il semble courir à brides abbatues aux Enfers : en un mot il trouve la misericorde de ce bon Dieu, qui le retient lors qu’il pense fuyr & esviter les carreaux de la Divine justice, lesquels il void desja tout preparez pour escarboüiller sa teste criminelle.

En quoy Passans, l’on void que si nous sommes infiniment obligez à la toute puissance de l’Eternel, & recognoit que les obligations que nous devons à la misericorde nostre doux Sauveur, n’ont encore au-delà de l’infiny : car de celle-là nous tenons l’estre par la creation, de laquelle il nous tire du non estre à l’estre duquel nous jouyssons : mais de ceste-cy nous tenons la conservation de cest estre, lequel contient mille sortes de creations : car disent nos Philosophes, la conservation d’une chose a autant de nouvelles productions qu’elle à d’instances. Ce miserable dont je vous ay faict le recit estoit mort en la grace, & voicy ceste misericorde qui luy rend la vie. Si vous avez esté attentifs à ouyr son peché, escoutez sa penitence, prenez garde à ses larmes, admirez sa perseverance, & vous recognoistrez combien ce bon Dieu, est admirable en ses Saincts. Ainsi que ce pauvre desesperé jette le manche apres la coignée, & qu’il traverse les deserts pour dire un dernier Adieu à leurs retraictes, & faire banqueroutte aux vœux que sa pieté y avoit si solemnellement professé, Dieu suscite un pauvre Anachorette, lequel [182] luy vient au devant, & le conjure de venir prendre sa refection en sa cellule, qui estoit dans une petite grotte non guiere esloignée du lieu où ils estoient, la honte de son peché veut qu’il refuse ceste courtoisie : mais la grace qui l’apelle le force : & ne luy permet de recalcitrer contre l’éperon ; il obeist à son hoste, & le suit tellement troublé, qu’il est plustost en ceste grotte qu’il pris garde à ce qu’il faicts son esprit demeure tellement transporté qu’il ne respond qu’à bastons rompus, ne respire que pour souspirer, ne parle que de se plaindre, ne se sert des yeux que pour

gémir & verser des torrents de larmes, qui roullent avec une telle impetuosité qu'ils noyent son sein, & face de leurs flux. Le bon Hermite s'estonne de voir ceste confusion de souffrance dans un homme tant renommé pour sa saincteté, il le supplie de luy raconter les motifs qui le portent & l'emportent à tant d'extremitez, mais que peut respondre celuy qui n'a assez d'yeux pour voir les maux qui l'affligent ? plus il est pressé de dire ce qui le tuë, plus le mal l'oppresse ; les consolations que l'on luy donne agravent d'autant plus sa douleur qu'il se croist esloigné du bien que l'on luy propose, en fin apres avoir d'un long flux de larmes deschargé ses yeux, & sa poictrine de sanglots, il luy fist le narré de ses infortunes perseverant au desesepoir de ne pouvoir jamais trouver grace au conspect de Dieu, à quoy luy replique le bon [183] Hermite, helas ! mon cher Frere, ne bornez d'une infidelle croyance l'infiny pouvoir de la misericorde Eternelle : car ses effects sont si copieux qu'ils donnent jusques aux Enfers, ouy les damnez, quoy que cruellement punis luy ont encore de l'obligation en ce qu'ils ne sont punis d'un supplice condigne à leurs demerites : aussi les glorieux esprits, citadins du Louvre Celestes, tirent des soldes de leur souffrance, beaucoup plus grandes qu'ils n'ont meritez. Jettez-vous entre ses bras, & tenez pour asseuré que vous n'y trouverez que du laict, & n'y moissonnerez que des roses, & n'y a poinct de remede qui puisse soulager vos ennuis, ny sauver vostre vie que ceste misericorde, elle est le seul azyle des pecheurs, le Ciel est contraire aux Anges ; leur cheute en faict foy, le Paradis terrestre ne les peut conserver, la ruïne d'Adam le faict voir, la terre se bande contre iceux, Choré, Datam, & Abiron en portent les tesmoignages, l'eau les engloutis, le deluge universel en faict foy : en un mot toutes les Creatures se bandent contre le pecheur, & n'y a retraictes en tout l'Univers qui leur puissent donner main forte que la seule misericorde de Dieu. C'est là que David apres avoir commis l'adultere, & l'homicide, trouve sa grace ; c'est aux pieds de ceste royale Princesse, que la femme prise en adultere void l'abolition de ses crimes ; c'est en ce mesme lieu que Magdeleine penitente reçoit son absolution, pourquoy [184] doncques desespererez vous de vostre salut, puis que en ceste sacré-saincte audience l'on s'arreste plus aux larmes & souspirs des accusez qu'à l'enormité de leurs crimes : car ceste misericorde de la Sagesse incrée croit s'estre assez vengée, lors qu'elle peut faire paroistre qu'elle ne hayst rien tant que la vengeance, & n'appette rien plus que la redemption des opprimez, donnez doncques à ces douceurs ce que vous voulez rendre au desespoir, & vous recognoistrez que les pensions que vous tirerez de ses douceurs iront au-delà de tout ce que vous sçauriez imaginer ; Les resolutions desesperez de Jacques alors partagent avec l'espoir, & ne sçait s'il doit plustost pleurer le rapt & l'homicide perpetrez, que la deffiance qu'il avoit conçeu de ceste glorieuse misericorde, il se resout pour amender l'un & l'autre de faire une telle penitence que si elle n'est condigne de ses meffets qu'à tout le moins il aura faict ce qui luy estoit possible, il remercie son hoste, confesse son peché, puis retire dans les deserts, à fin de voir les effects de mille propositions, que sa conscience affligée luy remettoit devant les yeux.

Apres avoir cheminé quelques jours il trouva un grand rocher, au bas duquel estoit un antre assez profond, duquel sortoit une puanteur insuportable (c'estoit un lieu où l'on avoit un peu auparavant retiré les corps de quelques personnes qui estoient mortes par là) Qui a jamais veu une [185] jeune beauté idolatre des folies qui entretiennent la vanité au rencontre de quelques poudres musquées & odoriferantes par-dessus les communes, tesmoigner par des sallies extraordinaires les satisfactions qu'elle tire de ceste nouveautés a veu nostre penitent à l'occurrence de ses cadavres puants.

C'est icy, c'est icy, s'escria-il (ayant veu ces charognes entassées l'une sur l'autre) beau courtisant qu'il faut que tu esprouve ceste constance que ta fidelité voüoit autrefois avec tant d'asseurance à l'infidelité, & que ces sombres retraittes tesmoignent aux cieux si tu sçauras autant bien perseverer en la croix de ta penitence que tu en fis voir au jour en la suitte de tes meffects. C'est icy le vray lieu où tes amours peuvent se former des objects dignes de leurs folies : car miserable pecheur que tu es, si tu as commencé & terminé le debris de ta pristine innocence dans les escueils d'une chair vive, laquelle t'apporte une continuelle mort, ne sera-il pas à propos que dans ses chairs mortes tu constitues ton refuge à fin de retrouver dans icelles une continuelle vie ?
O ineffable Justice ! qui bouschez les yeux de vostre courroux aux impietez que perpetrent nos indiscretions, à fin de n'empescher les recoltes des douceurs que nous influent vostre misericorde, donnez à mon ame ses puantes retraictes pour eternel domicile plustost que d'appeler au [186] tribunal de vos grandeurs la cause de mes crimes Je n'ignore que le chastiment ne soit trop petit pour satisfaire à vostre justice, mais helas ! aussi regardez que si vos rigueurs vouloient examiner les fautes humaines, qu'il ne se trouveront que des mortels digne de justification, j'atteste vos bontez que le roulement des siecles verra plustost le neant de ceste miserable carcasse que l'oubli de son peché, ses infames sentinelles qui ont donné l'entrée à la mort tireront de leurs sources inepuisables des torrents si violents qu'ils formeron une mer de pleurs, où mes souspirs serviront de vents, mes regrets d'orages, le remord de la conscience de tourmente, ma foy d'anchre, la charité de cordage, ma bouche de tonnerre, mes aspirations d'esclats, & mes continuelles oraisons de navire, tellement que ceste tempeste agitera sans cesse mon esprit jusques à ce que vous soyez, ô tout-de-mon-tout satisfaict, & que vos bontez avouent que si j'estois digne de reprobation pour mon peché que je seray digne de grace par ma penitence. Ceste resolution suyvit ses effects : car se sainct personnage ne vid jamais la porte fermée à son deuil, il vid plustost par la mort finir ses jours que la fin de sa penitence, jamais corps mortel ne supportast tant de travaux que sa constance en tollera. En un mot ses yeux ne furent jamais sans larmes, son estomach sans sanglots, sa respiration sans souspirs, son corps sans affliction, & son ame sans crainte, [187] qu'il ne fust arrivé à cest haure de grace, où toute nos miseres voyent leurs ruines, & le commencement de nostre gloire.

Extraits de

LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, p. 469-498.

[Le Livre V de *La Courtisane solitaire* présente une occurrence intéressante de galerie de tableaux représentant différents personnages hagiographiques, essentiellement des pénitents, Marie-Madeleine, Elisabeth de Portugal, Alexis, l'Apôtre Pierre, Guillaume d'Aquitaine, François d'Assise et une mystérieuse religieuse. Une troupe d'amants déambule dans la galerie sous la direction éclairée d'un dignitaire druide. L'auteur joue de la césure qui sépare l'image du regardant : la figure sacrée n'est pas identifiée d'emblée, mais donnée à déchiffrer par une série de médiations qui font place à la pédagogie religieuse comme à l'humour galant.]

[…] après cela la Vacie les conduit au costé du temple pour y voir les tableaux qui enrichssoient ce beau lieu, au premier à main droicte esstoit despeinct une belle Damoiselle, laquelle fouloit aux pieds les bagues & joyaux que la vanité emprunte pour faire ces parades : elle portoit ses bras croisez sur sa poictrine, & reardoit en haut, tirant des larmes de ses yeux, & la bouche un peu entr'ouverte en telle sorte qu'elle sembloit vouloir souspirer, toute sa façon tesmoignoit qu'elle ressentoit quelque passion qui la violentoit en ceste action.

[470] Toute la trouppe ne pouvoit ster sa veuë de dessus ceste image, car tout y estoit tiré avec tant de perfection que l'art sembloit surpasser la nature. Amedée supplia le Vacie de leur dire que vouloit signifier ce tableau. Madamoiselle, luy respond le Vacie, ceste image est d'une belle Courtisane, laquelle il y a ja plusieurs Lunes demeuroit en la ville de Sion, je crois qu'elle estoit Dame d'un beau chasteau, nn guere loing de ce lieu, que l'on appelloit Magdelon. Ceste Courtisane si signalée fust renommée autant qu'aucune de son temps : mais ayant recogneu la vanité du fol Amour, & descouvert l'excellence du Divin, mesprisa avec autant de courage tout ce qui servoit d'entretien à ses vanitez, que follement elle les avoit cheris ; jamais son cœur ne fust si sensible aux chatoüillemens de sa sensualité, qu'elle parust l'estre à embrasser toutes les sortes d'austeritez dont elle se peut adviser, à fin de noyer ses plaintes dans ses larmes, & vaincre par ses douleurs les imperfections que sa legereté avoient tirées de ses folies, sa constance fist paroistre tant d'affection au ciel, qu'elle passa un nombre incroyable de Lunes sans user d'aucune chose terrestre : car les Intelligences celestes la repaissoient chaque jour du Nectar reservé pour les divinitez qui president là haut, la perfection de son amour luy fist tenir ce rang en ce temple, sous lequel l'on traça ces vers que vous y voyez. Chacun s'avança pour les lire [471] desquels la teneur estoit telle

SONNET.

Helas ! à quoy verser de tant cuisantes larmes
Pour gaigner icy bas une vaine beauté
Qui n'est rien que du vent enflé de vanité,
Qui nous trompe tousjours aux feintes de ses charmes.
Que reçoit l'amoureux agencé de ses armes
Sinon mille regrets d'ont son cœur attristé
& void de tat de flots si souvent agité,
Que sans aucun repos, il ne vit qu'aux alarmes.
Que le peut mieux sçavoir que mon cœur affligé
Qui autreois c'est veu dans ce mal engagé
Sa avant qu'il faisoit de son abus sa loire.
Faute de bien sçavoir, que l'amoureux parfaict
Ne peut avoir d'obje qui ne soit imparfaict,
Sinon de mon JESUS, l'eternelle memoire.

Chacun jugea assez que ce tableau estoit de la penitence de ceste divine courtisane saincte Marie Magdeleine. Ils passerent au second où estoit peint un palais tres-somptueux, les fenestrages duquel estoient parez de riches tapis, sur lesquels s'appuyoit plusieurs grands Seigneurs, & Darbement couverts, & au bas de cesmoiselles supe [*sic*] magnifique edifice paroissoit une chambre entr'ouverte, dans laquelle voyoit un grand homme estendu sur la paille tout de son long, lequel [472] combien qu'il parust mort, si avoit il les yeux ouverts en telle contemplation qu'il estoit aisé à voir que l'excez de sa devotion avoit gaigné cest advantage sur sa mort, & tenoit un papier entre ses deux mains joinctes l'une à l'autre.

Le Vacie les voyant tous empeschez à juger ce que vouloit dire ce tableau, leur dict : Messieurs, si vous avez recogneu par mes discours l'amour divin de ceste courtisane si parfaicte, que vous avez veu en ce premier tableau, croyez que celuy que vous voyez despeint en cestuy-ci ne la moins esté. Du temps que Rome florissoit sous l'Empire du fils du grand Theodose. il y avoit un chevalier tres-renommé pour sa vertu nommé Euphemian, lequel eust un fils valeureux au possible, l'amour l'engagea aux affections d'une Damoiselle accomplie en toute beauté, de laquelle il fist une telle recherche qu'elle luy fust octroyée pour legitime espouse ; le soir des nopces estant advenu, son espouse couchée au lict nuptial pour y recevoir son mary, il survint un tel changement à ce nouvel espoux, que le desir de donner un object plus parfaict à son amour que celuy de la vanité, luy fist quitter son espouse & la maison de son pere, & s'embarquant se retira en Mesopotamie, en une ville nommée Edesse ; là il souffrit des tourmens incroyables pour tesmoigner à son Seigneur avec quelle ardeur il l'amoit : il ne se sustentoit que des aumosnes qu'il trouvoit, desquel-[473] les encore il distribuoit la meilleure partie à ceux que la necessité avoit reduict à ceste extremité ; sa pieté luy fist souhaitter la visite de quelques temples erigez à la memoire de celuy qu'il aymoit si esperduëment, il se mit

sur mer avec cest intention : mais la tempeste contrepointant ses desirs, le jetta au port d'Ostie, non guiere esloigné du lieu de sa naissance, là le desir luy vint de visiter le temple de sa ville, estant asseuré que les austeritez qu'il avoit practiqué depuis dixsept ans auroient assez effacé les traicts de son visage & rendus incogneu, où arrivant il commença de mandier par la ville selon sa coustume, à fin d'avoir plus dequoy endurer pour son souverain Seigneur : il s'adressa à son pere, lequel il conjura pour l'honneur de Dieu, d'ordonner que l'on luy presta le couvert en quelque recoin de sa maison, & y estre sustenté des miettes qui tomberoient dessous sa table, promettant qu'il sçauroit se comporter si modestement qu'il ne seroit à charge à aucun de sa famille : ce pere ne le cognoissant, meu de compassion par le souvenir de son fils qui luy parloit sans qu'il le coheust, ordonna que l'on le logea en quelque part de sa maison pour l'honneur de Dieu.

L'on ne vous sçauroit rapporter les preuves que sa constance rendit en tant de travaux qu'il souffrit en ceste maison où il devoit commander, les pages & laquais interpretoient sa devotion en fo-[474] lie, leur plaisirs ordinaires estoient de le piquer d'un costé, le frapper d'un autre, luy tirer le poil, arracher la barbe, & pratiquer en son endroict toute sorte de meschancetés, sans que toutes ses indignitez peussent vaincre son courage, & le destourner de la resolution qu'il avoit faicte de souffrir tout ce qu'il pourroit pour l'amour de son Dieu ; qui croiroit que sa patience peut vaincre les objects qui se presenterent à luy pendant tout ce temps, car sa mere n'avoit encores essuyé les larmes que les regrets de la perte de son fils luy fournissoient, sa chere espouse mesme n'avoit voulu quitter depuis le temps de ses espousailles le logis où elle s'estoit renduë vefve & mariée en mesme temps il entendoit tous leurs regrets, qui eussent amolis un cœur de rocher sans toutefois s'esmouvoir (tant avoit de pouvoir l'amour Divin sur ses puissances) son corps en fin extenué par tant de veilles, jeusnes, & austeritez qu'il prattiquoit chaucun jour, fust contraint de quitter ces basses demeures, & son ame de s'envoler entre les bras de celuy qu'il avoit tant aimé, & avant que mourir il laissa sa vie escritte dans un papier, lequel il tint si fort entre ses mains que l'on ne le peut jamais avoir que par le commandement du grand Prestre, lequel adverty d'une voix qui vint du Ciel que cest homme estoit agreable à Dieu, le vint voir avec l'Empereur au grand estonnement de tout le monde, quand l'on eust recogneu que ce pauvre mocqué d'un chacun, [475] estoit le fils du Chevalier Euphemian auquel l'on rendit en ses obseques l'honneur que sa vertu meritoit : Cest amour recogneu digne d'estre exposé à la posterité fust icy tracé en la sorte que vous le voyez avec ceste inscription.

SONNET.

Ne nomme point l'autheur de ta cuisante flame
Un archer incogneu, que les gens vicieux
D'un prophane discours logent parmy les Dieux,
Luy donnant le pouvoir de gouverner nostre ame.

Accuse toy plustost, car nul autre ne trame
Le mal qui te poursuit, qu'un penser envieux
Que tu nourris en toy, mesprisant des hauts Cieux
Pour t'arracher ce fer, le salubre Dictame.
Je me vis autrefois tremper en ce malheur
Engageant follement mon amour & mon cœur,
Aux folles vanitez, que ma foible constance
Accusoit pour autheurs : mais comme j'eu appris
Que pour estre asseuré, je devois estre espris
De l'amour de mon Dieu, j'en fis l'experience.

Carite dict c'est sans doute un pourtraict du grand sainct Alexis : car l'estat de sa vie fust telle que nous a raconté ce Vacie : mais voyons un peu cest autre Tableau & que c'est qu'il veut dire ; en iceluy estoit peinte une Reyne revestuë d'habits royaux, laquelle embrassoit un pauvre Lepreux, & le bai- [476] soit avec une affection telle, que l'on l'eust jugée passionnée de l'amour d'iceluy, n'eust esté que l'estat où il estoit reduit, le rendoit plus digne de compassion que d'amour. Une infinité de gens estroupiez, malades, & necessiteux estoient autour d'icelle, jettans tous les yeux sur ceste grande Reyne, comme attendans d'icelle quelque remede à leurs maux ou assistance à leurs necessitez. Le Vacie leur dict, cest Reyne que vous considerez, estoit fille d'un Roy d'Aragon, lequel avoit espousé ceste grande Princesse Constance tant renommée, par les rares vertus qu'elle avoit, laquelle estoit fille du tant redouté Maugroy Roy de Cicile, elle fust accordée en mariage à un nommé Denys Roy de Portugal, estant encore si jeune d'aage qu'elle fust plustost mariée par maxime d'estat que d'amour qu'elle eust en elle. Les couronnes, estats, thresors, & richesses eurent si peu de pouvoir sur ses affesctions qu'elle ne faisoit jamais moins la cour qu'alors qu'elle se trouvoit parmy les pauvres souffreteux : ses plus grands contentements estoient lors qu'elle pouvoit ressentir les effects de la pauvreté qu'elle cherissoit d'un amour incroyable ; elle ne desdaignoit de baiser les lepreux, tant estoit fort l'amour qu'elle portoit à son Seigneur : le Soleil ne vid jamais tant de perfections en une princesse de sa qualité, ny les siecles un amour si divin. Les recommandables vertus de ceste grande Reyne l'avoient assez immortalisée : [477] mais le devoir deu à tant de graces obligea d'en donner ce modelle aux siecles advenir, auquel l'on joignit ce Sonnet.

SONNET

Ne recerche des biens le thresor perissable,
N'affecte les honneurs : car ce n'est que du vent
N'envie point les grands : car l'on void bien souvent
Leur gloire se phaner par un coup desplorable.
Embrasse la vertu sur tous biens perdurable
Difficle d'abord : car l'on sçait que Dieu vend
Ce qui merite prix à tout homme vivant,

Plus on l'achepte cher & plus elle est aimable.
Comme Reyne je peux, aussi bien que les roix
Jouyr paisiblement de ces bien que tu crois
Vrais bien & sans raison : car je ne sçay rien pire.
Pour troubler nostre paix & nos cœurs affliger,
Que d'esperer en eux : pour nos maux alleger
Aymer pauvre son Dieu, c'est avoir un Empire.

Livio dict, cest peinture n'est d'autre que de la tres-vertueuse saincte Elizabeth Reyne de Portugal. Floridamor qui s'estoit arresté de l'autre costé à contempler un tableau où estoit peint un homme assis dans le creux d'un rocher, lesquel tenoit ses mains croisées l'une dans l'autre, & panchante sur ses genoux, ayant la face toute moüillée de larmes, les yeux enflez de plorer, & tournez contre [478] contre le Ciel d'une façon si pitoyable qu'elle esmouvoit à compassion : le peintre avoit parfaict ceste pierre d'un crayon si excellent que plusieurs croyans estre trompez des yeux, apportoient la main contre iceluy pour se relever du doute qu'ils faisoient, si c'estoit un corps ou une figure : il appella toute la troupe pour le voir, pensant que tout ce qu'ils avoient veu n'approchoit en rien de cest figure, comme aussi de faict c'estoit l'une des plus belles pieces de ce temple, chacun prist un grand plaisir à contempler ceste figure, laquelle le Vacie dict estre d'un qui autresfois avoit esté pescheur, lequel fust retiré de cest art par un grand Prophete pour le suivre : mais iceluy voyant une fois son cher maistre entre les mains de ses ennemis, lesquels avoient conspiré sa ruine, interrogé s'il ne luy appartenoit pas le renia par trois diverses fois : mais l'on dict que la troisieme fois son maistre luy jetta un regard, lequel le toucha si vivement au cœur, que du depuis [*sic*] il se prostitua tellement aux larmes, qu'il ne vid jamais les paupieres de ses yeux desseichées, tant continuellement il pleuroit sa faute, tant avoit de force l'amour qu'il portoit à son maistre : ses larmes amoureuses le feront vivre eternellement en ce temple d'Amour, où l'on y a posé ceste sienne figure avec le Sonnet qui est au dessous d'icelle : la beauté du tableau avoit tellement retenu les yeux de chacun, que personne n'avoir encore pris garde à ces vers qui estoient dessous.

[479] *Qui vid jamais flotter sur l'onde crystaline*
D'un argentin ruisseau, une masse de fer :
Qui a veu un flambeau dans l'eau ne s'estouffer,
Ou la paille fuyr l'ambre qui l'avoisine.
Le provident amour par qui ceste machine
Subsiste si long temps, l'anime d'un tel air
Et ce qui l'embellist entend si bien le pair
En faisant ce qu'il doit qu'on ne peut voir sa ruine.
Sur ce que l'on y void a son centre arresté,
Rien ne vit en repos tout est inquieté
Tant que loing d'iceluy la force violente
Par instinct naturel d'en estre separé

L'homme seul rebelle, ne peut estre attiré
A l'amour de son Dieu centre de son attente.

Au tableau qui joignoit cestuy-cy (qui fust estimé estre celuy du prince des Apostres) estoit tiré un homme de grande stature, lequel avoit la teste & les pieds tous nuds & le reste du corps recouvert d'un harmois de fer, lequel touchoit sa chair sans qu'il y eust aucune chose entre deux ; sa façon eust promis quelque chose de mauvais d'iceluy n'eust esté que le peintre luy faisoit eslever les yeux en haut, comme s'il eus esté en contemplation, & qu'il en couloit des larmes qui luy baignoient tout le sein. [480] Le Vacie leur dit que c'estoit un duc d'Aquitaine, lequel apres avoir fait toutes les meschancetez que l'on sçauraoit penser fut inspiré de quelque bon demon, lequel luy fit abhorrer ce genre de vie, & regretter le miserable estat de sa vie passeé pour appaiser les Cieux que ses maux avoient justement irritez contre luy, il se fit river sa cuirasse & le reste de son hanrois sur la chair en telle sorte qu'il estoit impossible de les pouvoir oster de dessus luy, & en cette façon il supportoit en Esté les ardeurs de ce fer eschauffé par les rayons du Soleil, ausquels il s'exposoit souvent affin d'endurer davantage : & aux plus grand [*sic*] rigueurs de l'hyver il enduroit la froidure de ce metal si peu susceptible de chaleur, & en ceste contiuelle langueur il passa le reste de ses jours. Ceste action inimitable a este jugée digne d'avoir ce tableau, afin d'admirer combien grand estoit l'amour qu'il avoit pour le Ciel supportant des travaux si aspres & austeres, vous pouvez voir l'escrit qui est dessous, la troupe en leust la teneur qui estoit telle.

SONNET

Sur le sein de Thétis les soufflantes haleines
Des hautans courroucez, n'ont jamais tant produits
De flots entre-poussez que recelle d'ennuis
Le monde bien souvent peut nous charger de peines.
[481] L'on n'y void que des croix, des tortures, des cheines,
Pour un poinct de clarté, mille sombreuses nuicts :
L'on n'y sent que rigueurs, & bien peu de deduits,
Et apres tant de maux la mort est nos estreines.
Et l'homme toutefois luy porte tant d'amour,
Qu'il n'est jamais content s'il ne luy faict la cour :
O quelle cecité ! mespriser la verdure
Du printemps gracieux de la devotion,
Rejetter les doucerus de l'espoux de Sion,
Pour cherir le suject des travaux qu'il endure.

Lisis apres avoir leu ces vers, dit c'est sans doute la figure de ce grand & austere duc Sainct Guillaume, lequel fit une penitence telle que ce bon Vacie nous a donné à entendre.

Carite avoit les yeux fixez sur un tableau qui estoit apres celuy qu'ils contemploient, la belle Marie dit, il nous faut voir encore ce tableau qui a gaigné le cœur par les yeux de ceste gratieuse Dame, il faut bien qu'il aye quelque chose de plus que les autres, puis que nous voyons avec quelle affection elle le contemple, ce disant elle s'approche de Carite avec toute la troupe pour voir ce tableau qu'elle admiroit tant, & non sans occasion : car c'estoit, je crois, la plus parfaicte piece qui fut au monde ; C'estoit le pourtraict d'un grand homme fort descharné, avec une couleur qui ne tesmoignoit rien moins que l'image d'un homme fort austere, il avoit la barbe assez longue, & les [482] cheveux couppez si pres qu'il n'en paroissoit rien qu'un petit cercle en forme de couronne qui luy environnoit le bas de la teste, il estoit revestu d'une longue robbe de drap sans teinture, une grosse corde luy servoit de ceinture, & n'avoit avec deux courroyes qui luy passoient par-dessus pour la retenir ; il avoit les bras ouverts en forme de Croix, & au milieu de ses mains, pieds & costé gauche paroissoient des ouvertures lesquelles sembloient avoir esté faictes par quelque coups violens, il avoit les yeux tournez en telle sorte qu'il sembloit estre ravy en contemplation, le peintre avoit si bien elabouré le visage de cest homme, que l'on jugeoit à le voir qu'il ressentoit des grandes douleurs des playes qu'il avoit, & que neantmoins son esprit estoit content pour ceste incommodité, comme si l'harmonie d'une lyre que tenoit en main un Ange qui estoit à son costé, ou la beauté incroyable d'iceluy, eussent eu la force de luy ravir par les yeux & les oreilles les maux qui sembloient l'affliger. La belle Marie l'ayant bien contemplé, dit, sans doute ce tableau est l'image du grand Seraphique sainct François. L'amour de cest amant le plus parfaict (comme je crois) qui aye jamais esté en tous les siecles, ny qui seront jamais, meritoit bien d'avoir la main de cest excellent peintre pour en si bien crayonner les perfections : mais voyons ce qui est escript au [483] dessous, s'il chantera autant la gloire de ceste image d'amour que le peintre en a faict voir de beaux traict, alors elle en fist la lecture tout haut telle qu'elle est icy traceé.

SONNET.

Captivé sous le joug de vos folles maistresse
Vous passez bien souvent toutes les nuicts en pleurs,
Et ne voudriez souffrir les plus basses douleurs,
Pour acquerir l'amour qui chasse vos detresses.
Un indiscret amour de trompeuses caresses
Vous seduict si souvent par des fausses couleurs,
Et si ne croyez pas qu'elles sont les volleurs
Qui destroussent vos cœurs de leur cheres liesses,
Apprenez à aimer tout ainsi comme moy
Le seul amour Divin, qui nous tire d'esmoy :
C'est n'avoir point de cœur que de cherir les flames
Qui bruslent de leurs feux sans aucune pitié
Les amoureux desirs d'une folle amitié,
Pour quitter l'Eternel, vray amour de nos ames.

L'amoureuse Carite ayant leu ce Sonnet, dit veritablement je ne sçay duquel je suis plus amoureuse ou de l'image, ou du Sonnet : car l'un a esté veritablement un parfaict amoureux, puis que l'amour divin a eu tant de pouvoir sur iceluy, & cest autre enseigne, parquoy ce mesme amour divin doit estre preferé à cest amour sensuel qui captive [484] tellement nos passions, qu'il ne nous permet souvent de respirer que pour nous plaindre.

La belle Doris n'avoit pris garde à aucun des susdicts tableaux, d'autant qu'elle avoit pris untel contentement à voir celuy où elle estoit encore, qu'elle croyoit ne pouvoir quitter ceste piece sans faire tort à son contentement, aussi ne cedoit elle rien à toutes les autres. La seule nature sembloit avoir parfaicte ceste image, & s'estre seulement oubliée de l'animer ; C'estoit une belle Damoiselle, laquelle estoit revestue d'une façon toute extraordinaire : car elle portoit une robbe de gros drap sans teinture, & un scapulaire par-dessus, sur ceste robbe elle avoit encore un manteau blanc, lequel estoit attaché sur le devant avec une petite piece de bois, laquelle passant au travers d'une boucle faicte d'une petite cordelette, servoit de crochet pour le retenir, sa teste & sa face estoient couverts d'un voile noir, au travers duquel le peinctre avoit esté si subtil qu'il faisoit voir à peu pres les traits de son visage, elle avoit les yeux tournez du costé d'un cœur qu'elle tenoit en sa main droitte, où elle sembloit loger ses desir, dans lequel estoit gravé le sainct nom de JESVS, aussi autour d'iceluy estoient escrits ces mots GRAND MVR DE LA BELLE. Elle tenoit en l'autre main un rouleau, dans lequel estoient escrit ces vers. [485]

Si quelque sainct desir te porte de sçavoir
Quelle est ceste beauté que mes traicts te font voir,
Son nom pourras trouver dedans ceste devise
Qui est DV SACRE' EDEM TE ANIME L'EGLISE.
Si apres quelque temps tu ne peux obtenir
La fin de tes desirs, tu pourras revenir
Pour ton contentement à ceste Prophetie
Qui est GRANDE NACELE ELITE DU MESSIE.
Un sacré sainct desir me porte de t'ouvrir
Les sentiers à son nom & te le descouvrir,
Peut estre que ces mots ton esprit de destresse,
Retireront, DIEU CLEMENT GARDE MA LIESSE.

Au bas de ceste figure y avoit un Sonnet ainsi que aux autres Tableaux, duquel le contenu estoit en ceste sorte.

SONNET.

Pourrois-je vous quitter, mon Seigneur sans mourir ?
Et laisser ces bas lieux sans vostre compagnie ?
Cela m'est interdit : car vous estes ma vie,
Guidez-moy donc, Seigneur, quand il faudra partir.

Mon pauvre cœur sans vous ne faict rien que languir,
Accompagné de vous rend mon ame ravie :
Car vous estes le bien que mon esprit envie,
[486] *Desireux d'arriver au but de son desir.*
O JESVS *qui BRVL'ARD, & consomme mon ame*
Au regard de tes yeux, & ma poictrine enflame,
Une plus saincte mort je ne sçaurois attendre,
Que celle qui est dans toy, abbregera mes jours,
L'on se rend immortel mourant en tes amours :
Car l'ame vit aux Cieux, & le corps en la cendre.

La beauté de ce Sonnet redoubla encore le desir de ceste troupe d'amans de sçavoir de qui estoit ce beau pourtraict, & de s'enquerir du Vacie qui avoit pris la peine de les conduire par tout le temple, s'il en sçavoit quelque chose, & s'il ne s'estoit trouvé encore aucun qui eust peu descouvrir le nom de celle qui estoit si parfaictement tirée en ce tableau : la belle Marie luy porta la parolle, à laquelle il respondit.

Madamoiselle, j'ay appris d'un Ancien Druide que du commencement que ce temple fust basty en la sorte que vous le voyez, qu'il arriva un estranger en ce pays, lequel y estoit venu expressement pour laisser ceste piece à la posterité. Il ne voulust jamais declarer quel estoit le nom de ceste beauté qui vous a l'ame ravie par les yeux, seulement il nous dict que les devises de ces vers le contenoient : Et comme tous estoient estonnez de voir ceste sorte de vestement qu'elle portoit, & que l'on luy eust demandé pourquoy il l'avoit revestuê d'une façon telle que jamais l'on n'en avoit [487] veu une semblable, il leur avoit faict ceste response : Mes enfans, il y a ja plusieurs Lunes qu'un grand Prophete nommé Helie demeuroit en solitude sur un mont qui s'appelle Carmel qui est en Syrie, jouxte les frontieres de la Judée, là cest homme vivoit avec tant de saincteté qu'il faisoit des merveilles au ciel & en la terre : car il tiroit des eaux du ciel quand la Judée estoit affligée de seicheresse, il resuscitoit les morts, & une infinité d'autres choses impossibles, jusques-là que de voir d'un esprit Prophetique les choses qui ne devoient arriver qu'apres plusieurs siecles, & ne sçait-on qu'il est devenu : car un jour il fut emporté en l'air sur un chariot tout de feu, & ne fut oncques veu depuis : sa saincteté de vie a toujours esté suyvie & imitée de plusieurs hommes qui se retirent sur ce mont, où ils taschent de conformer leurs façon de vivre à celle de ce sainct Prophete, j'y ay consommé le principal de mes ans avec un contentement indicible, là j'appris d'un ancien Hermite, lquel vivoit plus au ciel qu'en la terre, qu'un jour viendroit qu'il sortiroit des MERS ETHERE'ES une Vierge, laquelle beaucoup plus belle interieurement qu'exterieurement seroit un Soleil qui esclaireroit par ses rares vertus la compagnie des vierges qui professeroient la mesme façon de vivre que nous a laissé ce grand Prophete, & que le nom d'icelle estoit compris dans les devises que j'ay tracées au bas de son pourtraict, [489] quand à celle qui est seule autour du cœur qu'elle tient, le nom qu'elle avoit au monde y est

de mesme compris, car pour le regard de l'autre c'est le nom qu'elle recevra en l'alliance qu'elle fera avec son celeste espoux.

Voilà Madamoiselle, tout ce que nous avons appris de ceste figure, & n'en avons peu sçavoir autre chose, combien que plusieurs se soient employez pour pouvoir descouvrir son nom, nous avons toutefois esperance de le sçavoir bien tost : car un de nos anciens Druides, qui mourust il y a environ trois Lunes, nous dit (ainsi qu'il jettoit les derniers souspirs de sa vie) que dans peu de jours viendroit en ce lieu, celle à qui ce privilege estoit reservé de le rencontrer.

La sçavante Marie, pendant que ce Vacie leur tenoit ce discours, ne bougeoit les yeux dessus ces lettres, dans lesquelles elle remarquoit de grands secrets, tellement que le Vacie n'eust si tost donné fin à ce discours qu'elle luy respondit en ceste sorte :

Mon Père, veritablement vous nous dittes des merveilles, aussi je remarque de grandes choses cachées dans ceste Prophetie : car je recognois qu'elle contient vingt-cinq lettres, & non plus : nombre à la verité lequel tesmoigne que celle, de laquelle le nom y est caché, doit beaucoup estre aymée de Dieu, puis que ce nombre du vingt-cinq, auquel est compris son nom, a esté tant honnorée [489] d'iceluy : car l'opinion des plus anciens Cabalistes est que le monde sensible fust faict & formé le vingt-cinquieme Mars, lequel est appellé Nisan par les Hebreux, & est tenu d'iceux pour le premier de l'année, auquel mesme nous voyons que la Sapience increé le Verbe Eternel fust conceu, comme il appert par la salutation Angelique, laquelle l'Eglise honnore tousjours le vingt-cinq d'iceluy, & pour montrer combien ce nombre luy estoit agreable, il voulust sortir du ventre Virginal le vingt-cinquieme Decembre, & joüer le dernier acte de nostre Redemption sur le theatre de la Croix le vingt-cinquiesme Mars ; Ce qui a donné occasion à plusieurs anciens de croire qu'à ce mesme jour le monde finira, puis qu'il a commencé par iceluy à sçavoir le vingt-cinquieme Mars, comme je vous ay ja dict, auquel toutes les plantes commencent de paroistre, comme indiquans le commencement de l'année. L'Eglise mesme defere tant à ce nombre qu'elle ne permet qu'aucun soit admis au sacré-sainct Sacrifice de la Messe, qu'il n'ayt attaint cest âge. Si nous voulons considerer les plus remarquables parties que Dieu a logé dans l'homme comme en son image, nous les trouverons en ce nombre : à sçavoir en la matiere qui est un certain quaternaire, d'autant que dans icelle sont renfermez les quatre Elements, & la forme qui les unist avec une si belle harmonie faict cinq ; cinq sens qui le font distinguer d'avec les choses inanimées, le tou-[490] cher, l'odorat, la veuë, le gouster, & entendre ; cinq organes & instrumens propres pour la commodité des sens, à sçavoir les mains pour le toucher, la langue pour gouster, le nés pour odorer, les yeux pour voir, & les oreilles pour entendre ; cinq proprietez pour cognoistre toutes choses, à sçavoir l'entendement pour cognoistre Dieu, l'intellect pour comprendre les Anges, la raison pour juger de l'ame, l'imagination pour discerner les corps, & les sens pour apprehender le monde, & en fin cinq parties plus basses & ravalées que les precendentes, à sçavoir la vegetative, nutritive, apperitive, irascible, & discours, toutes lesquelles parties assemblées font le nombre de

vingt-cinq, j'oserois bien dire que l'Etelenchie & perfection des sciences principales est comprise sous ce nombre, la Theologie Reyne des sciences semble ne butter qu'à cinq principales fins, à cognoistre Dieu, les Anges, l'homme, les Diables, & la perfection des œuvres de Dieu en la fabrique de ce grand Univers : la Philosophie nourrice de la sagesse, combien qu'elle ne soit divisée qu'en trois parties, morale, natruelle, & rationale, si est-ce qu'elle vise seulement à cinq poincts principaux, à sçavoir, à former & composer l'esprit, ordonner la vie, regir & gouverner les actions, enseigner ce que l'on doit faire, & en fin demonstrer ce que l'on doit fuyr : la Rhetorique a pour fondement cinq principales choses, sans lesquelles elle ne peut subsister, à sçavoir, l'invention, disposition, elocution, memoire, [491] & prononciation ; la Musique de mesme ne roule en toutes ses intervales que sur cinq seulement, à sçavoir *Diesis, semitonus, tonus, trimetonium, dictonus*, tellement qu'il ne se peut trouver aucun autre lieu de voix ny plus petit ny plus grand, distingué de bas & de haut qui se puisse exprimer en chantant ; Et en fin la cognoissance de toutes les plus parfaictes figures regulieres qui soient au monde se trouvent en cinq principales choses, à sçavoir, la Pyramide, le Cube, l'Octaëdre, l'Icosaëdre & le Dodecaëdre, tous lesquels nombres joincts ensemble aboutissent tous à ce nombre parfaict de vingt cinq. Qui voudra prendre la patience de lire les livres des Rois, trouvera que la plus grande partie d'Iceux & des plus signalez sont remarquez sous la perfection de ce nombre : Josaphat regna 25. ans en Hierusalem Joathan, Ezechias, Joachin & Amasias avoient chacun 25. ans lors qu'ils commencerent de regner en Hierusalem, ainsi que l'Escriture saincte le tesmoigne, en quoy l'on peut juger que c'est le seul aage ou la sagesse commence de monstrer sa perfection dans l'homme. Aussi le Prophete Ezechiel l'année 25. de la transmigration de Babylone eust ceste grande vision de la Hierusalem celeste, où il luy fust monstré que les principales dimensions d'icelle sont sous ce nombre de vingt-cinq : c'est pourquoy, il me semble que l'autheur de cest ouvrage ne pouvoit mieux recommander la perfe-[492] ction de sa Prophetie que sous ces vingt-cinq lettres, puis que vous voyez que tant de beaux mysteres, sont cachez sous le nombre d'icelles.

Amarillis qui n'avoit le cœur qu'en son Amedée dict : belle Damoiselle, je ne sçaurois croire que ceste prophetie, de laquelle vous nous avez descouvert tant de beaux mysteres, soit d'autre que de ma belle maistresse : car cerchant dans ces lettres j'y ay rencontré, AMEDEE, MA DEESSE CRVELLE LITIGE. Je croy pour moy que le peinctre qui fit ceste Image, prevoyoit le litige & different qui se devoit vuider entre elle & moy dans ce temple, tout le monde se prist à rire de voir le plaisant rencontre que sa passion amoureuse luy avoit fourny.

Amedée dit, Je ne sçay si j'aurois point rencontré le nom d'icelle aux assemblages de ces lettres : car comme je desirois de voir si j'y pourrois trouver quelque nom qui peu contenter mon esprit, j'ay pensé aux discours que nous a faict ce bon Vacie, lesquelles m'ont ouvert la porte à une grande facilité de rencontrer ce que je cerchois avec tant d'affection : en fin apres avoir

beaucoup tourné & renversé ces lettres, jay trouvé MAGDELENE DE JESVS CARMELITE, Ce rencontre ne m'a donné peu de satisfaction en ce que j'ay recogneu qu'en toutes ces devises les mesmes lettres s'y rencontrent, sans qu'il y en aye ny plus ny moins, ny qu'aucune d'icelle soit [493] changée. Toute la compagnie voyant la grande conformité qu'il y avoit de ce nom avec les discours du Vacie, & l'egalité des lettres, creurent veritablement que la devote Amedée estoit celle que l'ancien Druide avoit prophetisé en ces derniers discours : en quoy elle fust beaucoup loüée d'un chacun.

La belle Doris n'estoit demeurée moins curieuse de descouvrir quelque chose que ses compagnes, aussi voyant que chacun avoit dict ce qu'il avoit trouvé sur ceste Prophetie, dit, je ne sçaurois nier que mes fidelles compaignes n'ayent tesmoigné la beauté de leur esprit aux heureuses rencontres qu'elles ont faict sur le present subject : une mesme curiosité qu'icelle m'a portée à voir si j'y pourrois trouver quelque chose : car le bon Vacie nous ayant dict que le nom de celle que representoit ceste belle image estoit comprise en ceste devise, qui est autour du sainct nom de JESVS, lequel elle avoit choisy pour mur & rempart de ses affections. Apres plusieurs assemblages de lettres, j'ay trouvé ce nom MAGDELENE BRVLARD, Le rencontre que vous avez faict du mesme nom m'a extremement contenté : car pour le surnom j'en ay eu quelque conjecture en ce que au 9. vers du Sonnet qui est sous ceste Image, j'ay remarqué le mesme mot estoit escrit en grosse lettre, je laisse le tout à vos beaux esprits, pour en juger ainsi que le trouverez [494] à propos ce que chacun approuva avec un contentement incroyable.

Le Vacie s'estant long temps retiré dans le silence conferoit à part soy tout ce qu'il voyoit se passer parmy cette troupe d'amans : en fin apres avoir recogneu que les rencontres qu'ils avoient faicts sous ceste prophetie ne pouvoient estre que veritables, se tournant du costé de la devote Amedée luy dit, belle Damoiselle, l'univers aura ceste obligation à votre merite de recognoistre ce à quoy les souhaits de tant de personnes estoient attachez, l'honneur sera le prix de vostre merite, & les siecles temoins de vostre bel esprit, tellement qu'à fin que chacun puisse participer à ce contetement, je vay l'escrire à present au dessous de ceste prophetie. Ayant dit ces paroles, il prist de l'or qu'il avoit dans une petite coquille, lequel il destrempa avec un peu de blanc d'œuf, puis avec un petit pinçeau il traça ces vers.

L'an que l'on contera mille six cens & deux
Cà bas apparoistra, ce miracle des Cieux
L'Image des vertus, l'honneur des Carmelites.
L'amante de JESVS, *entre ses favorites*
Plus riche de vertus, que de biens un Crœsus
MAGDELEINE le cœur, & l'amour DE JESVS

Chacun prist un extreme plaisir de voir, & lire [495] ces vers que ce Vacie avoit si tost composé. Amedée particulierement tiroit un contentement qui n'estoit petit, voyant que tout ce qui estoit dans le temple n'estoit qu'un amas

des plus sainctes ames qu'un mesme desir que le sien avoit porté aux recerches du vray amour, auquel elle avoit sacrifié sa vie & ses affections : cela l'encourageoit extremement esperant d'avoir une yssuë favorable au different qu'elle avoit avec Amarillis, lequel d'ailleurs abbattu de crainte, & ensevely dans mille vaines pensées que la tristesse luy faisoit naistre dans l'esprit, demeuroit si mescontent qu'il ne donnoit aucune tresve à ses souspirs : car il voyoit bien que tout cela faisoit contre luy, il se representoit bien d'avoir remis le jugement de son affaire entre les mains de ceux desquels il n'attendoit aucune courtoisie ; le desir d'entendre un prejugé de sa ruine ou de sa fortune le fist addresser aux Vacie, auquel il dit :

Je m'estonne, tres-honoré Vacie, comme ce temple n'est remply que des figures de gens qui n'avoient rien de commun avec l'amour, puis que ce temple est consacré à l'amour : car s'ils ont eu de l'amour pour le ciel, c'estoit un effect de la grace qu'ils recevoient d'en haut, & un devoir qui oblige tout le monde à ce mesme amour, & je crois quand à moy qu'il y a homme au monde qui ne prefera l'excellence de cest amour à sa propre vie : mais puisque c'estoit le temple d'Amour, [496] il me semble qu'il eut esté bon d'y tracer les amours de tant de parfaicts amans qui ont honoré leurs siecles de l'eternité de leurs perfections amoureuses : si j'y voyois une Thisbée tirer du sang de son sein pour ne survivre aux malheurs de son Piramus, & l'accompagner aux tombeau ; ou Orphée avec sa lyre & sa voix charmer les ombres & les dieux infernaux pour ramener sa chere Euridice ; un Cephale avec sa Procris, ou une infinité d'autres tant parfaicts amants, il me semble que cela eust beaucoup mieux assorty à la qualité de ce temple que les tableaux de ces Critiques & censeurs de l'amour, par lequel tout se conserve ça bas, & chaque chose entretient son espece.

Le Vacie luy respond, Monsieur, quand l'Amour bastist ce temple, il le voulust bastir tout parfaict, tellement que pour donner des exemples de la vray perfection amoureuse, il prist de ceux qu'il avoit recogneu plus parfaicts en tous les siecles, vous n'ignorez pas que l'Amour n'est autre chose qu'un desir du bon & du beau : tellement que tant plus la chose est bonne & belle, tant plus le desir s'accroist en nous de la joüissance d'icelle, & nostre desir d'une opiniastre perfection s'attache à la recerche d'icelle ; Si cela est tel, pourquoy ravissez-vous la gloire à ces parfaicts amants, que l'amour mesme a jugé dignes de son temple, puis que leur amour n'a parfaictement aymé que ce qui estoit la beauté de l'amour, & l'amour de la [497] beauté. Ceux que vous alleguez ont veritablement aimé, mais non d'un amour qui peust estre stable, & permanent : car cest amour n'estoit autre chose qu'un desir d'avoir la joüissance du bien qu'ils se proposoient, lequel l'ayant une fois acquis demeroient satisfaicts, & cessoient leurs desirs en la joüissance pretenduë, & par consequent leur amour ; ou s'ils n'arrivoient à ce bien desiré, le suject de leur amour estant souventesfois variable, inconstant, & mesme souvent subject à perir, leur amour de mesme se rendoit variable & leger : ou bien finissoit (l'esperance estant perdue de pouvoir jamais posseder le bien qu'ils se promettoient) là où ceux que vous mesprisez ayans un object immortel,

immuable, & permanent, ne peuvent jamais voir la fin de leur amour : vous n'estes seul qui vous estes trompé en ceste consideration en regardant, & ne constituant la perfection de l'amour qu'aux creatures, comme si elles ne relevoient du Createur d'icelles, lequel est beaucoup plus beau & parfaict : croyez doncques que ce temple est consacré à l'Amour, & que si l'on y vuide les differents qui interviennent entre ceux qu'un amour charnel possede, que ce n'est à autre fin que pour les perfectionner d'avantage, & faire plus approcher de la perfection du vray amour en ceste forme d'aimer.

Ainsi que le Vacie parloit au dolent Amarillis, lequel ne pouvoit prendre en payement toutes [498] ces raisons, l'on ouvrist la grande porte du temple, où entrerent un infinité de peuples, lesquels estoient venus de toutes parts pour entendre les diverses causes des amants, lesquels avoient recours aux Juges de ce temple, pour subir le jugement qu'ils rendroient des differens intervenus en leurs amours […].

GRENAILLE, François de, *Sainte Barbe,* dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona,* Paris, G. Clousier, 1646, p. 309-333.

[Cette version de la légende de sainte Barbe est intéressante du point de vue de la situation d'énonciation : insérée dans un receuil intitulé *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres*, ce texte reproduit l'appréhension d'une image. Le sujet se dévoile progressivement par l'identification successive de différents éléments du tableau : l'atmosphère obscure, la description d'une procession, la présence de la princesse condamnée, ostensiblement innocente. Les spectateurs qui entourent l'échafaut relaient évidemment le lecteur dans le texte et sont constitués en juges de la condamnation. La légende de la sainte se trouve insérée au cœur de ce dispositif, dont elle est séparée par la typographie italique.]

Deja le Soleil avoit fait place aux ombrages de la nuit, lors qu'on voit sortir de la porte Orientale de Nicomedie, une multitude infinie de peuple suivant le cry de deux trompettes, qui s'avançant vers l'eschaffaut destiné aux supplices des [310] malfaicteurs, ne frapoient agreablement l'oreille des assistans, que pour les avertir d'estre spectateurs d'une sanglante Tragedie. Ce n'estoit pourtant pas une personne criminelle, qu'on alloit condamner, c'estoit une innocente. La vertu ne pouvoit pas estre asseurée parmi les Gentils, veu qu'ils adoroient des Dieux vicieux. La religion est un crime au jugement des personnes sacrileges. Mais ce qui estonna davantage tous les regardans, ce fut de voir une fille aussi belle qu'elle estoit maltraittée, & un Seigneur qui la suivoit en qualité de bourreau plutost que de Gentilhomme. En effet il portoit une espée nüe, & estant environné d'archers comme il estoit, on le prenoit facilement pour l'executeur de la haute justice, encore ne meritoit il pas ce nom là, [311] puisque ses iniquitez le faisoient plustost passer pour un monstre que pour un homme. Il se fût estimé deshonoré s'il eust fait mourir d'autres criminels, & cependant il chercha de la gloire à trencher la teste à sa propre fille, qui n'avoit point d'autre defaut qu'en ce qu'elle avoit trop de perfections.

Le Seigneur dont je parle, c'estoit Dioscore, personnage considerable pour sa noblesse aussi bien que pour ses richesses, & la prudence qu'il avoit montrée en toutes les autres affaires, fit ébahyr tout le monde, de le voir à l'heure transporté d'une manie si furieuse. Mais une erreur superstitieuse est aussi cruelle que la verité est douce. Celle qui marchoit devant luy, n'estoit pas si distinctement connüe, pour ce que comme elle estoit couverte de ses habits & de la foule, on ne l'appercevoit que confusément. On voioit bien un beau corps ; mais on n'en pouvoit discerner les lineaments. Elle estoit couverte d'une Symarre brodée d'or, & embellie de tant de couleurs diverses qu'on l'eust prise pour une Iris terrestre. Cette riche apparence, & l'heure indüe de cette funeste execution redoubla la curiosité du peuple, & bien qu'il fût deja nuit, on voyoit plus clair que le jour par la multitude des torches & des

flambeaux qu'on portoit detous costez. Il faisoit froid pource que cela se passa le 4. de Decembre, mois celebre par la naissance de l'autheur de la vie, & par la mort d'une de ses plus cheres épouses. Comme on s'avance vers le lieu de l'execution, on discourt diversement du sujet, les [313] uns parlent du bourreau, les autres de la personne condamnée, enfin on raisonne d'autant plus diversement que le peuple s'efforce le plus de sçavoir ce qu'il sçait le moins. On arrive prés de l'échaffaut, où la multitude du peuple fait un cercle, & c'est là que toutes les langues suspendent leurs fonctions pour donner plus de loisir à celles des yeux. Ceux qui sont petits portent envie aux grands, pource qu'ils ont la veue plus libre, & montant sur des vieilles murailles d'un temple, ils taschent de supléer par artifice aux defauts de la nature. Enfin ce voile fut osté, qui bien que lumineux par l'éclat de l'or dont il estoit composé, servoit pourtant d'ombre au corps de la Demoiselle. Elle montre sa gorge pour mourir, la modestie ne luy ayant jamais permis de [314] la montrer, tant que sa vie fut asseurée ; la beauté du corps n'est rien au prix de celle de l'ame. C'est ce qui fit qu'encore qu'on l'apperçeut on ne la reconnût pas, pour ce que plus elle meritoit d'estre regardée, & plus elle s'efforçoit de se rendre invisible par une saincte retraite. Les traits de sa beauté ressembloient à ceux que les Peintres donnent aux Anges, lors qu'ils nous représentent sur la terre ces genies du Paradis. Mais d'ailleurs son visage estoit si abbatu par les afflictions qu'elle avoit souffertes, qu'il paraissoit bien que c'estoit un Soleil dans son éclipse. Ses yeux pourtant estoient si doux dans ses maux qu'ils donnoient de la grace à un corps à qui la cruauté avoit fait ressentir ses plus étranges disgraces. Dioscore rompt le silence general de tout le [315] monde par ce discours plein de furie qu'il fait avec un regard qui répond à l'indignation de son cœur.

Si je t'appelle ma fille, sçache que ce n'est pas par un principe d'amour, mais pour augmenter ma haine. C'est maintenant que je verray si ta chambre doit plustost avoir trois fenestre que deux, & si cét époux crucifié que tu dis avoir donné le salut à tout le monde te garantira de la mort. Cette main te va faire voir que celle qui adore un pendu doit estre crucifiée. Sçache que je quitte le nom de pere avec ce manteau. Il prononce beaucoup d'autres blasphemes, dont je fais conscience de charger ce papier, quoiy qu'il n'en fit point d'en charger son ame. La dessus il prend d'une main la chevelure de sa fille, & de l'autre le coutelas, & [316] luy tranche la teste, cependant qu'elle dit JESUS par un accent entrecoupé. Les yeux de cette belle morte se tournent vers le Ciel méme aprez la separation du chef d'avecque le corps, comme s'ils vouloit suivre l'ame qui s'envole dans l'empirée. C'est là qu'elle a maintenant plus de plasirs qu'elle n'a souffert de tourments. La teste luy fut tranchée en un moment, mais sa Couronne durera tousjours. C'est aussi la coutume de Nostre Seigneur de nous abbreuver d'un torrent de voluptez après nous avoir fait goûter d'un peu de fiel. Nostre Saincte n'avoit point esté estonnée du coup, mais les assistans en furent interdits, vous eussiez dit qu'un méme glaive frappoit toutes les testes de l'assemblée ; les plus hardis eurent de l'aprehension, & les plus in- [317] humains de l'horreur & de la pitié, quand on vit ce pere ou plustost ce paricide qui se lavoit les mains dans son propre sang

& se meurtrissoit dans la personne de sa fille unique. Un meschant homme ne pouvoit mieux estre puny qu'en perdant par sa faute un thresor si rare. Les pecheurs se rendent ennemys d'eux mémes apres avoir esté ennemis de Dieu.

On raisonne diversement sur l'action de Dioscore, les uns blasment sa severité passée & les autres sa rigueur presente, cependant il croit avoir merité par ce parricide, une louange souveraine. Ceux qui sont abandonnez au vice cherchent leur gloire dans leur oprobre. Il s'en retournoit vers Nicomedie ayant le visage & les mains rouges de son sang, lors [318] qu'il se presente en chemin un homme de bonne façon, qui déploroit son malheur, & qui ouvroit enfin sa bouche aux plaintes, la leur ayant longtemps fermée. Et comme la douleur luy donna un intervalle pour parler, il fit cette harangue au peuple qui s'assemble autour de luy, comme c'est la coustume d'une populace ignorante de passer volontiers d'un spectacle à l'autre.

MESSIEURS,

Cette Demoiselle innocente qui vient d'estre décapitée, avoit deux peres, l'un plein de clemence, & l'autre plus barbare en effet que sa fille ne l'estoit de nom. La nature luy avoit don- [319] né le premier par une extreme indignité, & c'est celuy qui de pere qu'il estoit s'est rendu bourreau. L'autre luy fut donné par un amour tendre, & maintenant inconsolable, & c'est moy qui m'estime aussi malheureux que je ne m'estimois fortuné par le passé. Vous voyez icy Messieurs, celuy qui a longtemps porté entre ses bras ce corps innocent, qui n'est plus qu'un sanglant cadavre. Sa mere estant morte en travail d'enfant on la mit entre les mains de ma femme, pour la nourrir, & j'ay eu l'honneur de tenir dans mon logis cette belle perle du Paradis. Il est impossible de representer icy la bonté de son naturel, ny [320] la subtilité de son esprit, il suffit de dire que les perfections que vous admiriez en elle en les regardant estoient les moins admirables de celles quelle possedoit. Ce n'est pas l'exterieur qui nous rend illustres c'est l'interieur. Au reste vous devez sçavoir que Dieu m'avoit fait la faveur de m'éclairer des rayons de la foy parmy les tenebres du Paganisme, & de m'appeler des erreurs où j'estoit à la vraye Religion que je professe & que je suis prest de sceller de mon sang comme ma fille vient de faire. Cest dans cette belle profession que je la nourris bien que secrettement, & je puis dire que les premieres paroles qu'elle pro- [321] nonça jamais, ce ne furent pas ceux de ses pere & mere, mais ceux de JESUS & de MARIE. A peine sçavoit elle remuer ses petites mains qu'elle sçavoit faire le signe de la Croix, qu'elle seconda depuis de l'invocation verbale & respectueuse de la saincte Trinité : Quelque temps apres Dioscore voulut reprendre sa fille & ma femme qui l'aimoit plus que ses enfans fut si affligee de la perdre qu'elle en mourut. Je faillis à la suivre, & si rien m'arreta dans la vie ce fut le dessein que j'avois d'entretenir la foy de ma fille. Cela m'estoit d'autant plus aisé que son pere qui fermoit la porte à toutes autres personnes me l'ouvroit [322] facilement ; & le Sainct Esprit animant les bons advis que

je luy donnois, elle meprisoit volontiers les exemples de son pere pour suivre mes bons conseils. Elle avoit esté baptisée chez moy, & si elle n'avoit pas merité ce caractere devant que le recevoir, elle tacha de ne s'en pas rendre indigne apres qu'elle l'eut receu. Son pere la voyant croitre en esprit & en beauté, en devint jaloux de tous les hommes, & se resolut de l'enfermer dans une tour pour empescher qu'elle fut visible à leurs yeux. On peut penser encore qu'il croioit qu'on estimeroit d'autant plus sa fille, qu'on ne la regardoit plus que comme un mi- [323]racle. Notre Saincte recluse ne s'offença point de cette resolution parce qu'elle aimoit la solitude qui est la chere nourrice de l'oraison, & qu'elle esperoit d'avoir plus de loisir de traiter avec les Anges, ne traitant plus avecque hommes. Il n'y avoit qu'une fenestre à la Tour, Dioscore s'avisant d'y en pratiquer une autre ce qui fut fait avec une promptitude égale à l'affection qu'il avoit de voir sa fille hors de la veuë du monde, & exposée seulement aux regards du Ciel. Mais comme il fut allé en voyage apres avoir fait ce dessein, & donné charge aux ouvriers d'y travailler, saincte Barbe en fit faire trois au lieu de [324] deux que son pere avoit commandés, Ce fut lors qu'il fut bien veritable que les choses invisibles de Dieu se manifestent par les visibles, car ces trois ouvertures dans un seul corps de bastiment representoient mysterieusement à notre saincte contemplatrice les trois personnes divines, distinctes réellement dans une méme nature. C'est ainsi que l'œil aydoit méme son entendement à comprendre en quelque façon un sujet incomprehensible. Comme elle s'entretenoit en de semblables pensées elle vint un jour à se representer voirement la Passion de celuy qui voulut sauver le monde par ses blesseures Et comme le sainct [325] Esprit ne tarde guere a produire ses plus excellentes operations, elle fut si enflamée d'amour en suitte de cette pensée qu'elle ne songeoit qu'à trouver des croix pour rencontrer ses delices. Elle avoit une passion extreme d'en voir une pour la baiser, & comme la matiere luy manquoit pour la faire aussi bien que le pincequ, elle print de l'eau avecque le doigt, & faisant deux lignes traversés sur le Marbre, elle y en imprima une comme dedant la cire. Ce fut la foy qui peut transporter les Montagnes qui ramollit la dureté de cette pierre, pour la plus grande gloire de la pierre angulaire de l'Eglise. On dit qu'on voit encore aujourd- [326]d'huy cette belle marque, aussi est il vray qu'un signe eternel n'est pas sujet aux impressions du temps. Dioscore estant de retour fut aussi estonné de voir ces trois fenestres à la Tour, qu'il estoit aise de revoir sa fille. Il fut sur le point de s'en fascher contre les ouvriers, mais ils excuserent leur desobeissance apparente sur le commandement de Barbe. Son pere s'imagina que c'estoit quelque puerilité, ou un desir d'avoir plus de jour dans sa chambre, qui avoit obligé sa fille de changer son premier dessein par une invention nouvelle. Enfin comme il s'enquit de Barbe de la vision qu'elle avoit euë en cette ouverture, elle luy res- [327] pondit par un énigme fort clair qu'elle l'avoit fait pource qu'il y avoit trois yeux qui illuminoient le monde. Dioscore appella folie la haute sagesse de sa fille. C'est aussi la coustume des ignorans de mépriser des mysteres qu'ils ne sçavent pas adorer. Il luy demanda pour la seconde fois qui estoient ces yeux qui illuminoient tout le monde, elle luy

respondit que c'estoit le Pere le Fils & le sainct Esprit, trois personnes & un seul Dieu.

Qui a veu un Aspic qui se léche doucement au Soleil, & puis se jette horriblement sur celuy qui sans y penser luy met le pied sur la queuë, a veu l'i-
[328] mage de Dioscore, qui bien loin de loüer la divine science de sa fille, l'accuse d'infidelité. Et comme l'indignation le surprend apres les caresses qu'il luy avoit faites, il la prend par les cheveux, il la traisne, enfin il la poursuit si rudement, qu'il luy a fait une faveur extreme en la faisant mourir à vos yeux pour la delivrer d'un si mauvais traitement. Il ne se contenta pas de l'avoir tourmentee en particulier, s'il ne la punissoit encore en public. La cruauté n'a non plus de bornes que la clemence. Un bon cœur pardonne tousjours, mais un naturel farouche ne pardonne jamais. Il l'accuse devant le Lieutenant [329] de l'Empereur Maxime, & fait croire à ce Gentil, qu'elle est coupable d'estre Chrestienne, quoy que ce soit estre parfaictement innocente. Pour dire tout en un mot elle est prise, oüye, convaincuë, condamnée, & executée, parce que sa bouche estoit la trompette de JESUS Christ, comme son cœur estoit son throsne. Ny l'excellence de son esprit, ny celle de sa beauté ne purent la garantir de la mort, pource que les Edicts de l'Empereur ne souffroient point de grace, & que la haine de ce pere parricide ne luy permettoit pas ny d'en desirer ny d'en demander. Le Juge ordonna qu'elle fut battuë de verges, ce qui fut [330] executé avec une si grande effusion de sang, qu'il ne luy resta de vie qu'autant qu'il luy en fallut pour mourir encore une fois. Elle fut par apres enfermêe ou plustost ensevelie dans une prison obscure, mais les tenebres cederent à l'esclat de son visage, qui estoit plus brillant que le soleil. Un corps celeste ne sçauroit estre sombre sur la terre. Ce matin on a voulu voir si la rigueur du supplice precedent auroit affoibly sa resolution, mais on a trouvé que son Esprit se fortifioit puissamment parmy les foiblesses de la chair. On luy a donc dechiré les costez sur le midy avec des ongles de fer, mais ce nouveau tourment [331] la faisoit rire de joye, bien loin de la porter à se desesperer parmy sa douleur. Les Saincts trouvent leurs delices où les autres rencontrent leurs amertumes. Enfin le Juge pensant gaigner par la crainte, celle qui se monstroit extremément jalouse de son honneur, ordonna qu'elle fut menée toute nuë sur l'eschaffaut. Mais comme les creatures ne peuvent rien contre Dieu, le Ciel luy a fait une robe d'or, apres qu'on luy a osté ses vestemens sur la terre.

Ce grand homme avoit à peine finy ce discours lors que le Ciel changeant sa serenité en indignation, on entendit un coup effroiable de tonnerre qui fit passage au [332] carreau qui tomba, & épouventa d'un seul coup toute la Nicomedie. On s'estonnoit d'autant plus de cét accident, qu'il estoit bien extraordinaire de voir en hyver ces menaces prodigieuses de l'esté. Les Gentils se mettoient à raisonner à leur mode sur ce fatal evenement, lors qu'on aprit que la foudre avoit écrasé Dioscore, comme si Dieu méme eut voulu venger de sa main celuy qui avoit levé la sienne contre l'épouse de son fils. L'ame de cét impie fut portée en enfer, cependant que celle de Barbe fut elevée dans

l’Empirée, pour jouyr sans fin de la veuë de l’Eternelle beauté. C’est ainsi que Dieu persecute les bourreaux de ses saincts. Il ne semble tolerer leur malice que pour la punir avec plus de severité. Cette histoire nous apprend encore que les Dames les plus heureuses sont celles qui sont tourmentées sur la terre pour la querelle de Dieu. Si les nostres ne souffrent pas de tourmens comme saincte Barbe, du moins qu’elles resistent à la perecution des plaisirs. Elle est d’autant plus dangereuse que celle des supplices, qu’elle est charmante, & agreable, au lieu que l’autre est facheuse.

Extrait de

MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, p. 21-33.

[Pour empêcher la conversion de son fils au christianisme, annoncée par les mages, le roi des Indes, Abenner, a fait élever Josaphat à l'abri du monde extérieur. La pièce de Magnon débute au moment où Josaphat regagne le palais royal. Encore païen, le prince s'éprend d'une prisonnière de son père, la princesse Amalazie. Nous reproduisons ci-dessous les scènes relatives à la conversion de Josaphat : un ermite chrétien, Barlaam, parvient à s'introduire dans le palais, déguisé en joaillier. La singularité de l'adaptation de Magnon est double : elle provient d'une part de la remotivation galante d'un *topos* hagiographique (le déguisement), d'autre part du discours scientifique que l'auteur place dans la bouche de Barlaam avant la catéchèse, discours gratuit du point de vue de l'édification religieuse, mais favorisé par le contexte d'énonciation ; le discours catéchétique qui suit se concentre par ailleurs davantage sur les crimes de l'humanité, plutôt que sur les vérités révélées par le christianisme. Pour mesurer la singularité de l'adaptation de Magnon, on pourra lire l'extrait suivant, emprunté aux *Fleurs des vies des saints* de Ribadeneira, qui débute par la décision du père de Josaphat de le faire élever à l'écart des chrétiens, jusqu'à la conversion de celui-ci au christianisme par Barlaam.]

---

[21] ACTE II.
SCENE I.

JOSAPHAT, seul.

Je me voy bien desceu d'une haute esperance
Je me voy rebutté contre toute apparence :
Avoir pû desdaigner le fils de son vainqueur
L'amour, ny la grandeur n'ont pû fleschir son cœur,
C'est l'Ame d'une esclave elle ayme trop ses chaines
Je ne puis conçevoir cette sorte de haine,
C'est se haïr soy-mesme & non pas me haïr
Ce cœur imperieux veut tousjours obeir,
Puis qu'elle aime ses fers que l'ingrate y demeure
L'orgueilleuse veut vivre il faudra qu'elle y meure,
L'objet de sa prison à dequoy la ravir
Amalazie aux fers, la verray-je servir,
Ciel, combien de pensers mon esprit se propose
Mon ame à des langueurs dont j'ignore la cause,
Je me sens inquiet, & ne sçay point pourquoy
Les passions en foule agissent dessus moy.

[22] SCENE II.

JOSAPHAT, UN GARDE.

LE GARDE.
Seigneur, un Jouaillier se presente à la porte
Il n'est rien d'excellent que cét homme n'apporte.

JOSAPHAT.
Qu'on le fasse entrer mon œil il faut choisir
Et sur cent diamans deviner son desir,
Esbloüissons par-là les yeux d'Amalazie.

SCENE III.

JOSAPHAT, BARLAAM.
GARDES.

JOSAPHAT.
He bien, qu'as-tu de beau ?

[23] BARLAAM.
J'ay parcourüe l'Asie,
Et de tous leurs tresors j'ay despoüillé les mers

JOSAPHAT.
Montre, que de beautez composent l'Univers,
Que la nature est riche & riche en belles choses
Sa liberalité nous prodigue les roses,
Les perles, les rubis, les diamans & l'or.

BARLAAM.
L'on trouve dans son sein un Eternel tresor,
Rien ne peut espuiser cette source feconde
Et sa force entretient le commerce du monde,
Jusques au fonds des mers elle fait le coral
Le lieu le plus sterile est le plus liberal,
Que si par l'abondance il nous ressemble avare
Par une rareté ce defaut se repare,
Le plus creux d'un rocher engendre un diamant
Et nous fait estonner de son accouchement,

JOSAPHAT
Comme se produit-il.

BARLAAM
Il est dans la nature ;
Des semences de sel, de soulphre, & de mercure,
[24] *La terre s'entretient par ces trois qualitez,*
Et de-là nous voyons mille diversitez,
De certaines humeurs par degrez s'espaississent
Par un long cours de temps ces vapeurs s'endurcissent,
D'une eau naist une glace il s'en fait des cailloux
Et s'y forme une feuille & dessus & dessous,
Pour le rendre espuré nous enlevons l'escorce
Et par nostre industrie on amollit sa force,
Ces pierres à qui l'art donne tant de valeur
Ne sont que des Cristals differens en couleur,
La pierre prend son lustre ou du lieu qui l'enserre
Ou de cét aliment que luy donne la terre,
D'autres sur ce rencontre en rapportent l'effet
Aux diverses cuisons que le Soleil en fait.

JOSAPHAT
Et comme naist la perle ?

BARLAAM.
Une conque exposee,
Se tourne vers le Ciel en reçoit la rosee ;
Ramasse dans son sein la manne du matin
Et se replonge en mer pleine de ce butin,
Le Soleil y travaille il espaissit ces goustes
Et jusqu'au fonds des eaux il les eschauffe toutes,
Enfin par sa chaleur ou bien par ses rayons
Il creé & fait durer tout ce que nous voyons
[25] *Vos maistres mieux que moy vous apprennent ces choses,*
Ils sçavent discourir dessus ces belles causes.

JOSAPHAT.
De combien ton tresor te semble-t'il valant,

BARLAAM.
Le moindre diamant est du prix du talent,
Je vous en monstreray d'un prix inestimable,

JOSAPHAT.
Expose ta richesse, & mets là sur ma table.

BARLAAM.
Je ne l'estale point devant vos courtisans,

Qu'ils s'esloignent de nous que nuls ny soient presens.

JOSAPHAT.
Tu me peux tout monstrer, suivans qu'on se retire.

[26] SCENE IV.
JOSAPHAT, BARLAAM.

BARLAAM.
Oyez ce que mon Dieu m'a forcé de vous dire,
La perle que je porte a bien d'autres clairtez
Sa lumiere penettre en des lieux escartez :
Ce visible Soleil que les gentils honnorent,
N'est qu'un rayon du Dieu que les Chrestiens adorent.
L'Univers ne cognoist qu'une Divinité,
Cent beaux raisonnemens preuvent cette unité :
Le Monde a presque en soy des choses infinies,
Dans leurs diversitez elles semblent unies ;
Et comme à chaque corps ce grand Dieu donne un cours
Il semble que tout aille à ce premier secours.

JOSAPHAT.
Que veut dire cecy descouvrons ce mystere,
Je commence à treuver le secret de mon père.

BARLAAM.
L'on pourra moins douter de son Eternité,
Puis qu'il comprend le monde avec immensité ;
[27] *Celuy qui donne l'ame à toute la nature,*
Peut-il pas subsister sans cette creature :
Ce Dieu qui donne tout qui ne prend que de luy,
Ne peut-il pas durer sans le secours d'autruy ;
Il tira du neant une si lourde masse,
Et mit dans un instant chaque corps en sa place ?
Apres avoir construit ce pompeux bastiment,
Ce premier architecte en vit tout l'ornement,
Ayant consideré qu'il n'y fist point de fautes,
Pour sa perfection il luy donna des hostes :
Il voulut creer l'homme, il luy fist des Estats,
Autant que de mortels il fist de Potentas,
Cét ingrat hommager devint bien-tost rebelle,
Ses mal-heureux enfans suivirent sa querelle,
Son crime s'estendit jusqu'à ses heritiers,
L'homme se fourvoya de ces premiers sentiers ;

Son dieu tout couroucé luy declara la guerre,
Un grand débordement purgea toute la terre :
A peine un innocent se sauva de ses mains,
Qui pût perpetuer la race des humains ;
Ses enfans dispersez les restes d'un deluge,
A qui le Ciel & l'eau desnioient un refuge,
Contre qui l'Univers s'estoit tout conjuré,
Treuverent sur la terre un azile assuré :
Ces seconds habitans la peuplerent de crimes,
Et tous leurs descendans suivirent leurs maximes ?
La foudre qu'il tenoit les alloit abysmer,
Sans ces excez d'amour qu'on ne peut exprimer :
[28] *Dieu descendit du Ciel pour regagner la terre,*
Son fils humanizé nous vinst faire la guerre ;
Et ce doux conquerant qui desdaignoit nos corps,
Pour reduire nos cœurs tenta tous ces efforts :
Il imposa silence à tous vos vieux Oracles,
Il nous vinst exposer sa vie & ses miracles ?
Dans son propre pays il fut mis sur la Croix,
Et comme un imposteur mourut le Roy des Roy :
Sa mort se fist sentir à chaque Creature,
Une commune ecclypse aveugla la Nature,
Et quoy que le Soleil eust caché sa clarté ;
Un Dieu mourant parust par cette obscurité :
Ce Dieu trois jours apres força sa sepulture,
Et l'on vit violer l'ordre de la Nature ;
Ce beau temps arrivé qu'il dût monter aux Cieux,
Comme il avoit prescrit il delaissa ses lieux :
Son renom s'espandit de l'un à l'autre pole,
Les deux bouts de la terre ont receu sa parole,
Vostre Palais se ferme à sa divine voix
Et vous seul escoutez des Dieux d'or & de bois ;
Je viens vous retirer d'une longue ignorance :
Et je vous viens donner une autre connoissance,
C'est-là ce beau brillant que je tenois caché,

JOSAPHAT.
Et c'est-là le secret que j'ay longtemps cherché.

[29] BARLAAM.
Barlaam est mon nom, j'ay servy votre père,
Loin d'estre reconnu l'exil fust mon salaire ?
Seigneur, mon plus grand crime estoit d'estre Chrestien,
J'abandonnay sa cour, je delaissay mon bien,
Là je vy demeurer mes timides complices,

JOSAPHAT.
Des Chrestiens dans la Cour ?

BARLAAM.
Ils craignent les supplices ?
Et s'ils n'apprehendoient la colere du Roy,
Aux yeux de cette Cour ils publieroient leur foy,
Le temps arrivera qu'ils se feront cognoistre
Mon Dieu quand il luy plaist, se fait assez paroistre.

JOSAPHAT.
Vaines precautions entendement humain,
Tu vois visiblement que ton conseil est vain.

BARLAAM.
Vostre père assembla les plus grands Astrologues
Dessus vostre naissance on fit cent dialogues,
L'ayant examiné ils furent tous d'accord
Que l'aspect de vostre astre influoit un beau sort,
[30] *Et que vostre Planette avoit un beau visage*
Mais qu'on y remarquoit un sinistre presage,
Qu'un mal succederoit apres un si grand bien
Et qu'elle leur monstroit que vous seriez Chrestien,
Le Roy vous envoya dans une solitude
En ayant arraché ce qu'elle avoit de rude,
Il crût rompre par-là ces dangereux advis.

JOSAPHAT.
S'ils ont esté donnez, ils ont esté suivis ?

BARLAAM.
Cét endroit aux Crestiens estoit inaccessible
Moy, voyant que ma perte y seroit infaillible,
Je n'ozay rien tenter que jusques à ce jour
Que j'ay sçeu que le Roy vous appeloit en Cour,

JOSAPHAT.
En sçais-tu la raison ?

BARLAAM.
Il en a crû ses Mages,
Qui pensent que le temps ayt rompu leurs presages ;
A peine les Chrestiens ont sçeu vostre retour,
A peine avois-je sçeu vostre nouvelle amour ?
[31] *Que nous avons formé ce nouveau stratageme,*

JOSAPHAT.
Mais tu t'es exposé dans un peril extréme ?

BARLAAM.
A l'envy les Chrestiens ont brigué cét employ,
Tous le vouloient avoir je l'ay gardé pour moy ;
S'il est quelque danger leur zele le partage,
Et pour prendre leur part d'un si bel avantage ?
Ils ont contribué de tous leurs diamans,

JOSAPHAT.
O parfaite union ! merveilleux sentimens ?
Grand Dieu de Barlaam illumine mon ame,
Esclaire mes esprits d'une celeste flamme,
Et dispose mon cœur à recevoir ta Loy,

BARLAAM.
Pour s'y bien preparer il suffit de la Foy ?

JOSAPHAT.
Ouy, je me sens espris d'une divine audace,
Et mes sens sont remplis des effets de sa grace ;
Je me sens destacher des choses d'icy bas,
Et quand je voy le Ciel la terre a peu d'appas :
[32] *Je recherchois en moy cette beatitude,*
Mon ame s'y portoit avec inquietude ?
Elle a roulé long-temps de desirs en desirs,

BARLAAM.
L'on ne trouve qu'en Dieu de solides plaisirs.

JOSAPHAT.
Arache, avec raison j'ay combattu tes fables,
Mon esprit treuve enfin des raisons veritables :
Je voy tes faussetez mon œil n'est plus trompé,
Et d'un voile confus il est desveloppé ?
Je te pers Barlaam ;

BARLAAM,
Ma prise est impossible,
A cent pas du Palais je me rends invisible ;
Il est des lieux secrets & grand nombre de cours,
Les deserts de Sennar ont dix mille destours ;
Un pays sousterrain nous cache à vostre veüe,
Et de precautions ma sortie est pourveuë,

JOSAPHAT.
Sors sors je t'y joindray si je treuve ce lieu,
Et là tu m'instruiras des secrets de ton Dieu,
De ta Religion.

BARLAAM, sortant.
[33] *Il est de vostre gloire ;*
Mon dieu, j'ay commencé poursuivez ma victoire.

Extrait de

RIBADENEIRA, Pierre de, *Fleurs des vies des saints*¸ Lyon, Simon Rigaud, 1636, p. 537-538.

LA VIE DES SAINCTS BARLAAN
& Josaphat, Confesseurs.

[…] Le Roy s'affligea beaucoup de ceste nouvelle, & rabatit la joye de la naissance de son fils, & pour eviter le dommage qu'il pouvoit craindre, le voyant Chrestien, il fit bastir loing de sa Cour un superbe Palais, où il faisoit nourrir son fils, luy baillant un Gouverneur, & des serviteurs, qui avoient charge d'empescher qu'il ouït parler de Jesus-Christ, de Chrestien, & sur tout qu'on ne dist chose qui luy peust desplaire, & donner à cognoistre les miseres de ceste vie. Josaphat venant en aage, eut des meistres, qui luy enseignerent les arts liberaux, & les sciences usitées, parmy les Perses : il avoit un si bel esprit, qu'il n'eut pas grand peine à les apprendre, & s'y rendit en peu de temps admirable à ses maistres mesmes. Josaphat croissoit en jugement & nons sens, mais se voyant gardé de si prés, qu'on ne luy eust pas permis sortir de son Palais, il en voulut sçavoir la cause, & la demanda à l'un de ses plus fidelles serviteurs : il sceut que c'estoit parce que son père avoit peur qu'il s'enquist qui estoient les Chrestiens, en quoy consistoit leur loy & profession de foy, comment ils vivoient, & nostre Seigneur luy touchant le cœur, fit esclorre l'envie d'estre Chrestien : son père le vint voir un jour, qui le trouva tout triste & pensif ; il voulut sçavoir pourquoy : le fils luy respondit, qu'il s'ennuyoit de se voir ainsi emprisonné sans pouvoir sortir de son Palais, comme le moindre de ses valets : le Roy qui l'aimoit tendrement, luy donna congé de sortir quand il voudroit ; mais il mit autour de luy des gens dont il se fioit, afin de l'accompagner par tout, & ne le laisser jamais parler à pas un Chrestien, particulierement à quelque Hermite solitaire : il ordonna aussi qu'on destournast de la veuë de son fils tous les pauvres, malades, contrefaits, & personnes miserables, de peur que s'il les rencontroit, cela ne l'attirast ; ains qu'on s'estudiast par toute sorte de passe-temps à le tenir tousjours joyeux : le Prince Josaphat sortant de son Palais, comme il y a tant de sortes de miseres humaines, quoy qu'on s'estudiast de les luy cacher, allant par le monde, il en rencontra plusieurs, vid des hommes aveugles, manchots, boiteux, des vieillards courbez & desja panchants du costé de la mort : comme tout cela luy estoit chose nouvelle, luy qui avoit l'esprit net, & curieux, demandoit aussi-tost : Qu'est-ce que cela ? & sçachant que c'estoient des defauts & manquemens de la nature humaine, & qu'il n'y avoit homme, fust-ce un roy, qui s'en peust dire exempts, & que la mort est la fin & la borne de tous les plaisirs & grandeurs de ceste vie : d'un costé il s'attendrissoit, considerant la foiblesse de l'homme ; & d'autre part il remercioit Dieu (qu'en bonne

Philosophie il recognoissoit estre un seul Createur de tout l'Univers) qui luy avoit donné les membres de son corps entiers, les yeux, les bras, les jambes & la santé : & oyant dire, que ceste vie n'estoit pas de longue durée, & qu'on ne passoit gueres quatre vingts ou cent ans, il commença à juger qu'on n'en devoit point faire d'estat, & qu'il en falloit aimer & chercher une auttre, qui fust eternelle : il ruminoit & [538] digeroit ces choses en son cœur, & desiroit de trouver quelque'un qui les luy desveloppast, & expliquast : cela le faschoit & attristoit si souvent, qu'il le faisoit assez paroistre au dehors ; bien est vray que quand le Roy son père le venoit voir & parler à luy, il couvroit cela, de peur de l'affliger : mais Dieu qui void les cœurs, prenoit ceste voye pour illuminer Josaphat, & luy envoya un sien serviteur pour resoudre ses doutes, & luy declarer ce qui estoit requis au salut eternel : il y avoit dans le desert de Sennaar un sainct vieillard doué de la sagesse divine, nommé Barlaan : Dieu descouvrit à cét Hermite le desir de Josaphat, & luy commanda de l'aller voir : luy obeïssant à la voix celeste, s'embarqua en un vaisseau en habit seculier, & ayant abordé aux Indes, il alla en la ville où le Prince estoit nourry. Apres y avoir sejourné quelques jours, il trouva moyen de parler à Josaphat en qualité de marchant joyallier, qui luy apportoit des joyaux & pierres precieuses à vendre : il l'entretint plusieurs fois, d'autant que les gardes ne se deffioient pas de son habit, & que le Prince prenoit plaisir de traicter avec luy : il luy descouvrit qui il estoit, qui l'envoyoit, pourquoy il venoit, & les pierres precieuses qu'il portoit, c'estoit de luy declarer qui estoit le vray Dieu, comment pour l'amour de l'homme il s'estoit fait homme, & qu'il falloit par necessité croire en luy, & estre baptisé pour se sauver, les loix de l'Evangile, les Sacrements qu'il nous a laissez, la recompense des bons, & la punition eternelle des meschans. Les paroles de Barlaan eurent tant d'efficace, & furent dites si à propos, que Josaphat les creut, & se convertit à la Foy de Jesus-Christ, recevant le Baptesme, sans craindre de perdre le Royaume de son père, ny la vie mesme, s'il en estoit besoing : le sainct vieillard luy fit aussi recit des Moines qui habitoient dans les deserts de Sennaar, de leurs exercices & penitences, combien elles estoient douces & savoureuses, ce chemin les rendant plus asseurez de leur salut : ce qui esmeut & enflamma tellement ce Prince en l'amour de Dieu, & desir de la perfection, qu'il proposa & promit d'imiter tant qu'il pourroit ceste austerité de vie. Ces longs discours de Josaphat & Barlaan si ordinaires firent entrer en soupçon l'un des Gouverneurs de Josaphat que ce pourroit estre, & craignant que ce vieillard ne fust quelque Chrestien, & Moine, & que le Roy venant à le sçavoir, & qu'il luy auroit permis de parler avec son fils, ne le chastiast severement ; il se voulut informer de la verité de Josaphat mesme, qui la luy descouvrit ; qu'il entendist les sainctes instructions de Barlaan : les ayant ouyes, il demeura bien estonné, & pour prevenir sa ruine, il raconta naïfvement au Roy tout ce qui se passoit, & comme le vieillard Barlaan Moyne, contrefaisant le Marchand, les avoit deceuz, & perverty le Prince, qui estoit rangé de son party.

CERIZIERS, René de, *Les Eloges sacrez, ou la vie des saints*, Paris, Charles Angot, 1661, t. 5, p. 141-150.

ELOGE
DE SAINTE DIPNE

15. *Mai 600. Gregoire le Grand. Clotaire le Grand.*

QUE c'est un beau spectacle de voir cette blanche trouppe de Vierges, qui sur la voute de l'Empyrée accompagnent l'Agneau : mais que c'est une chose digne de nos admirations, que parmi les ronces & les haliers de cette miserable Terre, elles le suivent au prejudice de leur vie. Peut-estre n'y a-t-il rien dans tout le Christianisme, qui en declare mieux la sainteté, que le courage avec lequel ces Ames genereuses ont defendu leurs corps de l'impureté. Et ce qui est encore de plus surprenant en ceci, c'est que la chasteté estant la propre vertu des Femmes, c'est leur foible Sexe, qui a le plus employé de force pour se conserver. On a veu quelques jeunes Hommes, qui ont renoncé à la vie, parce qu'ils ne pouvoient l'a retenir sans perdre leur Virginité. Mais à proprement parler, ce ne sont que les [142] Femmes qui montent sur les eschaffaux pour la gloire de la pureté : & c'est pour elles seules que l'Hermine fait cette belle Devise : J'aime mieux mourir, que me soüiller. Mourir pour la defense de la chasteté, c'est le propre Martyre du Sexe devot ; & il faut advoüer à son advantage ; que comme les Hommes ont plus souvent combattu pour la Foi, qui est la premiere des vertus Theologales ; les Femmes ont ordinairement triomphé pour la chasteté, qui n'est qu'une des Morales. Sans doute que le Ciel veut leur apprendre par là tout ce qu'elles doivent faire, pour resister aux ordinaires poursuites des Impudiques ; & qu'elles n'ont rien fait, si elles ne consentent plustost de mourir, que de succomber. Nous avons un grand nombre de semblables exemples ; & l'Eglise en ce seul jour nous en propose deux : celui de Denise à Lempsaque, qui dans le bordel où elle avoit esté traisnée, perdit la vie, mais ne put perdre la chasteté ; & celui de Dipne prez d'Anvers. Je m'arreste à celui qui nous approche de plus prez & qui nous donne plus d'instruction. Que c'est un grand malheur, que d'estre belle ! puisque pour l'ordinaire la beauté expose la pureté, & le plus souvent l'a ruine. Car de choisir la mort, plustost que de consentir au crime, c'est le devoir de tout le Monde ; mais ce n'est la pratique que des ames heroïques. C'est une ridicule [143] proposition de demander si l'on est obligé de se laisser tuër, plustost que violer ; puisque la mort & la violence ne sont jamais au choix de ceux qui l'a souffrent, & que ceux qui l'a font, sont en pouvoir & de tuër & de violer. Ce qu'on peut raisonnablement mettre en question, c'est de sçavoir si dans l'occurrence d'estre forcée, on peut consentir à celui qui force. Et le moins habile-Homme du Monde peut respondre, qu'on peut souffrir la profanation du corps, mais qu'on doit tousjours defendre le cœur ; & pour parler plus

nettement, qu'il faut mourir, mais qu'on ne peut jamais consentir. Que Dipne apprenne à toutes les Vertueuses, ce qu'elles doivent faire. Elle a l'inclination de la Nature, elle en a toute l'autorité à combattre. Cette genereuse Princesse fut Fille d'un Roi d'Hibernie, qui estoit Idolastre, & qui pour le malheur de Dipne fut amoureux d'elle. Car sa Mere estant morte, ce Prince barbare ne put trouver personne qui remplit mieux sa place que sa propre Fille. Mais elle avoit esté trop bien eslevée par la defuncte Reine, & trop bien instruite des devoirs d'un Chrestien, pour approuver des desseins si peu conformes à la raison. Les Payens qui adorent des Dieux, qui desbauchent leurs Sœurs, peuvent tomber dans des desirs qui des-honnorent la Nature ; mais cette Religion qui prefere la virgnité aux [144] plus innocens Mariages, met des degrez aux alliances, qui en rendent quelques-unes dans l'honneste commerce, impossibles. Celle de la Fille avec le Pere a tousjours esté si horrible, que les moins chastes l'ont euë en horreur. Quelle deut donc estre la frayeur de Dipne, lorsque son Pere lui proposa le plus incestueux des Mariages. Il ne faut point douter, que d'abord elle ne lui opposast sa seule pudeur, & qu'elle ne lui fist toutes les honnestes excuses, qu'on peut attendre d'une personne bien née, & qui mesnageoit le respect de Fille avec le devoir d'une chaste Vierge. Il ne faut pas qu'une honneste Femme entende si tost les propositions d'un Homme, l'ignorance est bien-seante à son Sexe, & en matiere de cajolerie, il fait bon avoir l'esprit un peu rude. De sorte que nostre Sainte est loüable d'avoir d'abord dissimulé de reconnoistre l'intention de son Pere ; mais s'estant expliqué comme il fit, elle eust esté criminelle de ne pas rejetter son infame proposition. Il n'y a plus de discretion à mesnager avec ceux qui ont perdu tout respect pour nous. Je ne m'estonne pas qu'un Prince Idolastre ait trouvé des Lasches à sa Cour, qui lui disoient sur le sujet de cette alliance, ce que Volfai le plus abominable des Ministres, repartit à Henri huictiesme ce malheureux Roi, qui a fait le Schisme d'Angleterre. Il n'y a que trop [145] de ces Libertins qui asseurent, qu'il y a autant de mal à espouser la Mere & la Fille, qu'à manger la poule & le poulet, qui fut l'oracle de cet infame Anglois. Mais si cete impieté ne blesse pas les personnes endurcies dans le vice, elle choque cruellement les personnes tendres en la vertu, & qui sont delicates au poinct d'honneur. Nostre inncocente Vierge souffroit un Martyre bien plus insupportable que la mort, lors qu'elle estoit contrainte d'oüir les entretiens de celui qui l'a vouloit seduire. Mais enfin voyant que sa modestie & sa pudeur estoient de trop foibles armes pour l'a defendre, elle se resolut de prendre conseil de Gerbert son Confesseur & le Pere spirituel de son Baptesme. De concert avec lui, elle feignit n'avoir plus tant d'aversion de ce Mariage, & de ne vouloir que quarante jours de delai pour le conclure. C'estoit à la verité donner le loisir à la passion de son Pere de s'atiedir ; & au cas qu'elle ne pust devenir sage, de prendre le temps de se preparer à la fuite. C'estoit en effect le seul remede contre les importunes & toute-puissantes poursuites du Roi : ayant donc reconnu que ses jeusnes & ses oraisons ne pouvoient chasser le Demon de cet Energumene, elle prit avec Gerbert le moment de sa fuite. Ce fut sur ses raisons & sous sa conduite, qu'elle executa, aprez s'estre suffisamment fournie d'argent & [146] de

pierreries pour les necessitez du voyage. Ils prirent la Mer au plus prochain port qui regardoit la Flandre, & aprez quelques courses sur l'Ocean, ils aborderent à Anvers. Cette superbe Ville estoit deslors trop celebre pour cacher de si illustres Fugitifs : de sorte que d'un commun advis, ils chercherent un Desert, où ils pussent vivre inconnus. Il y avoit dans le voisinage de la Ville un bois assez escarté de tout commerce & defendu d'une infinité de ronces & de haliers, qui rendoient ce lieu inaccessible. Ce fut cet endroit qu'ils choisirent, & qu'ils defricherent, pour se faire un petit Paradis : ô qu'ils gousteront de saintes delices dans cette solitude, si personne ne les trouble ! Le Prince qui ne sçavoit pas la fuite de sa Fille, & qui attendoit le jour de ses Nopces avec impatience, faillit à mourir de despit, quand il apprit ce qui s'estoit passé. Aussi-tost on fureta tout le Royaume, il n'y eut pas un endroit qu'on ne courust ; le Prince mesme passa la Mer, & fit toutes les diligences possibles, pour trouver ses Fugitifs. Il estoit desja sur son retour desesperé du bon succez de sa recherche, lors qu'il apprit, qu'à un quart de lieuë de là il y avoit un jeune Hermite, qui habitoit depuis peu cette contrée avec un Vieillard. Il y avoit de l'apparence que ce pourroit estre Dipne, qui pour cacher son Sexe en avoit changé l'habit. [147] Car de demeurer autrement, il n'eust esté ni seur ni facile. Le Roi ne douta plus qu'il n'eust rencontré l'asyle de sa Fille, quand un de ses Officiers lui apporta certaines pieces de monnoye, qui n'estoient en usage dans le Païs, que depuis l'arrivée des deux Estrangers qui habitoient le petit Hameau, qu'on lui avoit indiqué. Il y vid son coin, & conclud infailliblement que c'estoient des Hibernois qui l'avoient distribuée. Helas ! que je commence d'apprehender pour Dipne & son fidele Conducteur ; quoi qu'ils vivent tous deux comme Tobie & son Ange, ils ne sont pas immortels. Certainement un Pere irrité emploiera tout le pouvoir d'un Roi puissant ; Amour que je redoute ta rage, puisque la plus cruelle haine n'a jamais conceu de pareilles fureurs, à celles que tu produis. Pendant que le Prince deliberoit sur cette avanture, un de ses gens lui rapporta, qu'il ne doutoit point que ce ne fussent des Hibernois qui estoient dans le voisinage, puisqu'il avoit oüi leur langage ; & mesme qu'il croyoit avoir veu le Serviteur de Gerbert qui ne pouvoit estre inconnu dans un Cour, où son Maistre avoit esté comme domestique. Sur tant de rapports & de diverses conjectures, on ne douta plus que les Fugitifs ne fussent trouvez. Tout le Monde se conjoüit avec le Prince, & le Prince se met en devoir de les descouvrir. La lionne ne court pas [148] plus promptement à ses petits, qu'on lui a enlevez, aussi-tost qu'elle en a trouvé la piste, que ce Pere vole au lieu où il rencontra sa Fille. D'abord il lui parla avec sa premiere passion, car la presence d'une Beauté qu'il avoit tant aimée, ne lui pouvoit inspirer d'autre mouvement, s'animant donc dans sa brutale poursuite, il continuoit & augmentoit ses caresses, jusques à faire apprehender à Gerbert quelque sale violence. La prudence ne pouvant, ou plustost ne devant plus retenir son zele, il s'emporta à des remontrances fort aigres ; il lui fit voir la honte de son amour, & combien il offenseroit la Nature, si pouvant legitimement choisir de toutes les Femmes de son Roiaume, celle qui lui plairoit, il s'arrestoit à celle qu'il ne pouvoit desirer. Mais toutes les raisons de Jean Baptiste ne peuvent rien contre

Herode ; bien moins contre un Prince, qui avoit encore une plus forte & plus sale passion. Changeant donc tout à coup son amour en haine, il en tourna la fureur contre ce bon Prestre, qu'il abandonna à ses Serviteurs. Peut-estre que cette innocente victime appaisera nostre Tyran ; & que l'amour qu'il a pour Dipne se voulant conserver un objet si cher, lui conservera la vie. C'est ce que Dipne apprehende plus que la mort ; pour ne point espreuver une indulgence qu'elle craint, elle choisit les plus aigres paroles, [149] qu'elle peut trouver contre l'emportement brutal de son Pere. Elle reüssit si heureusement, qu'il commande à ses Satellites de punir cette Ingrate, il les pousse par ses commandemens reïterez, il les anime de son exemple, donnant des coups à cet Agneau. C'est une estrange chose qu'un amour changé en haine, il n'est point de beste feroce, qu'on doive tant apprehender, qu'un Amant irrité par le rebut & le mespris de sa passion. Qu'allez-vous devenir innocente Vierge ? je crains tout, je n'espere rien. Mais j'apperçois un nouveau malheur pour nostre Sainte, tous ces Serviteurs qui jusques à maintenant ont tant eu de complaisance pour leur Maistre, n'ont plus de bras & de main pour le servir ? Je ne sçai qu'ils creurent, que le commandement de leur Prince estoit feint ; je ne sçai s'ils ne purent l'executer, & si l'horreur d'un massacre si injuste les retint. Quoi qu'il en soit, il n'y en eut pas un assez cruel, pour donner le premier coup, que la Sainte attendoit & desiroit. Ah Dipne ! que la pitié de ces pauvres Domestiques vous couste cher, puis qu'elle vous ravit une Couronne ! Il falloit estant Fille d'un Roi, qu'un Roi vous l'a presentast. Aussi fut-ce le Pere de Dipne qui l'a lui donna, ne pouvant esteindre la soif qu'il avoit de son sang, qu'il n'en est la derniere goutte. Heureuse d'avoir esté la proye de sa haine, plustost que de son [150] amour. Ce Pere barbare, disons mieux, ce Bourreau inhumain laissa ces Saints corps exposez aux bestes sauvages & aux oiseaux : mais Dieu pensa à leurs funerailles ; puisqu'il excita les Habitans du voisinage de prendre soin de leur sepulture. Quoi qu'à parler plus veritablement, les Anges mesme en furent chargez, puisque quelque temps aprez on trouva leur tombeau basti de marbre blanc, qui est une pierre inconnuë en ce Païs-là ; & si artistement travaillé, qu'on jugea bien, que des mains Celestes avoient fait cet Ouvrage. Depuis les Reliques du Saint ont esté transportées à Xaintes, & celles de la Sainte sont demeurées à Gela lieu de son Martyre, où elles font de grands Miracles, particulierement pour la delivrance des Energumenes ; ce qui a donné sujet de peindre cette Vierge tenant à ses pieds un Diable enchaisné. C'est ainsi que la virginité foule les aspics, & qu'elle escrase les serpens : il est juste que la pureté qui ne peut traisner à Terre, s'esleve au dessus de la bouë & des ordures, qui font le marc & la lie.
Molan.

Extrait de

LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne, poème héroïque*, Paris, Louis Billaine, 1666 [1664], p. 67-77.

[Nous reproduisons ici la version du songe de Charlemagne par Louis le Laboureur, dont l'intérêt est d'inscrire dans le songe du héros, célébré à la fois par l'histoire de France et la tradition hagiographique, un exposé du système héliocentrique qui ne recevra l'approbation de l'Eglise qu'au milieu du XVIIIe siècle. Le songe est également fortement imprégné de la physique et de la métaphysique cartésiennes.]

Elle fermoit les yeux, & d'une main perfide
S'apprestoit en tremblant à ce grand Parricide,
Quand Michel, d'un accent terrible au dernier point,
Luy dit, arréte Impie, un Ange te l'enjoint.
La Fée alors s'enfuit errante & demy-morte,
Et voit au mesme aussi fuïr son escorte,
Qui de Cerfs abbatus & pris à coups de main
Appaisoit dans le bois sa devorante faim.
[68] Un Vieillard, habitant d'une roche voisine,
Se sentit appeler par cette voix divine :
Il vient, l'Ange l'étonne & l'assure aussi-tost,
Le Monarque est porté dans sa grotte en depost.
L'Hermite qui jadis fut un de ses Gendarmes,
En accepte la garde avec zele, avec larmes.
Mais d'un si cher Tresor, dans un pareil besoin
L'Esprit Saint ne veut pas luy fier tout le soin,
Chef & Prince qu'il est des Trouppes immortelles
Il pose encor par tout d'illustres sentinelles ;
Mille Soldats ailez de la celeste Cour
Au signal qu'il leur donne accourent à l'entour,
Et cent fois, sans les voir, l'Hermite en son hospice
Ouvre, & fend en passant leur brillante Milice.
Tandis que sur des fleurs qu'il ramasse au dehors,
Il couche mollement cet immobile Corps,
L'Ange en tire l'esprit, sans y blesser la vie,
Promet que sa langueur sera bien-tost guerie ;
Puis avec cet esprit détaché de ses fers,
Ayant mis ordre à tout, il vole dans les airs.
Quand penetrant toûjours ces vastes étenduës
Il eut d'un long effor percé toutes les nuës,
D'un souffle lumineux il couvre le Heros,

Et rompant son silence, il luy parle en ces mots.
Dés long-tenos ennuyé de ces dogmes frivoles
Que des Estres du monde on donne en vos écoles,
Pour mieux en estre instruit ton desir curieux
Est venu demander un Maistre dans les Cieux ;
Rens grace à l'Eternel, il t'exauce à cette heure,
Pour toy je quitte exprés la celeste demeure,
Et viens de tous les Corps tant liquides que durs,
Reveler à tes yeux les mysteres obscures.
Il luy découvre alors, comme à l'heure premiere
Du centre du neant Dieu tira la Matiere,
[69] Qui reduite en fragments mobiles & divers
Remplit, forme & maintient tout ce grand Univers.
Que du choc continu de toutes ces parties
En globes differents pesle-mesle assorties,
D'autres petits éclats sont encore provenus
Non moins que la poussiere & subtils & menus ;
Qui de ces portions la plûpart inégales
Comblent entierement les divers intervales,
Et s'entre-succedant d'un mouvement pressé,
Font que tout étant plein le vuide en est chassé.
Poursuivant ce discours, il appelle Etenduë
Cette Matiere ainsi diffuse & répanduë :
Luy marque trois états qui different entre'eux,
Opaque, transparent, & l'autre lumineux.
Ajoûte que la Terre est opaque, immobile ;
Le Soleil un amas de matiere subtile,
Qui rencontrant des cieux le mol & clair azur,
Nous transmet au travers son or fluide & pur :
Et que de l'air entier le penetrable verre
Est un extrait des Cieux où balance la Terre,
Et la vaste carriere, où selon les saisons,
Elle epand ses vapeurs & ses exhalaisons.
Que ses vapeurs montant en parcelles menuës,
Se dilatent dans l'air, ou s'amassent en nuës ;
Ou que trouvant déjà des nüages formez
Qui tiennent prés des monts les passages fermez,
Elles tournent ailleurs leur vitesse volage,
Et font en s'échappant, & le vent & l'orage.
Là cet Esprit Celeste, Esprit vrayment sçavant,
Explique à ce grand Roy chaque espece de vent ;
Comme aveque le jour ceux d'Orient se levent,
Et les Occidentaux lors que les jours s'achevent :
Ceux-là secs & sereins, ceux-cy moites & lents,
Autres que ceux du Nort, qui prompts & violents

[70] De l’Artique, le jour, nous portent la froidure
Et font de haut en bas leur souffle & leur murmure.
Non, dit-il, que de là descende ce grand bruit,
Qu’un promt éclair devance, & qu’un orage fuit.
Cet éclat ne s’entend qu’alors que de deux nuës
L’une sur l’autre en l’air de droit fil soutenuës.
La plus haute se serre, & rencontrant après
L’air trop foible sous soy pour supporter son faix,
Elle fond dessus l’autre, & du coup qu’elle donne
Produit ce grand fracas qu’on entend quand il tonne.
Ces éclairs enflammez qui surprenant les yeux
Semblent autant de fois ouvrir le sein des Cieux,
Naissent d’exhalaisons s’élevant de la Terre,
Ou tombant lors en arc l’épaisse nuë enserre,
Que si l’esprit de soufre y mesle ses fourneaux
La foudre incontinent y forge ses carreaux.
Et quat à ces torrents, ces lavasses soudaines
Qui suivent le tonnerre au grand peril des plaines,
Et se bornant toûjours à de certains détroits
Obscurcissent le Ciel, clair aux prochains endroits
Ce sont autant d’éclats que la nüe étallée,
Laisse choir tout à coup de sa masse ébranlée,
Qui trouvant du soleil les rayons remontans
Changent leur neige en pluye, & vos prez en étangs.
Alors d’une vitesse à nulle autre commune
Il mene le Heros au Cercle de la Lune,
Il y vole, & luy fait d’un œil fidelle & sûr
Considerer par tout son Corps opaque & dur,
Comme cette clarté dont sa masse est blanchie
Est du flambeau des jours la lueur refléchie,
Et d’où vient qu’à nos yeux son globe palissant
Décrit tantost un Cercle, & tantost un Croissant.
En suite s’étendant sur les plus rares choses
Dont ce corps argenté contient en soy les causes,
[71] Du flus & du reflus des sçavans tant cherché,
Il luy découvre enfin le mystere caché.
Dit que dans son long cours cette mobile Sphere
Environne & circuit la Masse elementaire,
Sçavoir l’Air & la Terre, où sur son double essieu
La derniere, avec l’Eau, fut placée au milieu,
Que la Lune en grandeur, moindre que n’est la terre,
Roulant toûjours dessus presse l’air qui l’enserre ;
Que cet air se rabbat contre les flots diffus,
Et fait en les pressant le flus & le reflus.
Que les Lacs en sont francs, & franches les Rivieres

Parce que ce grand Corps couvre leurs eaux entieres,
Et que comprimant l'air également par tout
Il ne peut de leur lit soûlever aucun bout.
Il dit pourquoy la Mer sort plus loin de ses bornes,
Lors que de son Croissant la Lune ajoint ses cornes
Ou bien lors que les nuits sont égales aux jours
Et pourquoy du Levant au Couchant est son cours.
Comme elle prend son sel, & comme elle le quitte,
Lors que dessous la Terre elle se precipite,
Et va par des Canaux obliques & couvers
Fournir seule d'eau douce à tout cet univers.
Que les Fleurs chez elle entrant à bouche ouverte
De ces écoulemens rétablissent la perte ;
Et que rejoints ensemble ils reprennent soudain
Le sel qu'elle a laissé sur l'humide terrain.
Là d'un sublime vol l'Ange encore s'élève,
Et jusques dans les Cieux le grand Prince il enleve
Où des plaines sans fin, & sans nombre de feux,
Comme autant de Soleils ardens & lumineux,
Faits d'un bouillant amas de subtile matiere,
Ne luy montrent par tout qu'espace & que lumiere
[72] De ces nouveaux objets surpris & réjoüy
Il contemple l'éclat sans en estre ébloüy :
Dans ces immensitez il sçait trouver un terme,
A loüer leur Auteur son esprit se renferme :
Et l'Ange luy fait lors par un suprème don
De la gloire Celeste entre-voir un rayon.
Ravy de ses clartez le grand Heros s'écrie,
O des saints Triomphans bien-heureuse Patrie !
Rare & charmant séjour ! Il poursuivoit encor
Lors que son Guide ailleurs prit un soudait effort.
Vers la terre en baissant l'Esprit saint s'abandonne,
De n'en rien découvrir le Monarque s'étonne ;
Il la cherche en tous lieux, & ne la trouve point,
A la fin il la void paroistre comme un point ;
Et songeant aux combats que dessus cet atôme
Il a librez par tout pour croistre son Royaume,
Il rougit de sa gloire, & plus sobre en desirs
A se vraincre soy-méme il met les vrais plaisirs.
Il ne peut concevoir comme toûjours en guerre
L'Homme né pour le Ciel ne pense qu'à la terre :
Que son exil luy plaise, & que son appetit
Ne soit que d'estre grand, où tout est si petit :
Où la felicité, s'il en paroist aucune,
Releve à tous moment d'une instable fortune :

Où les biens qu'on aquiert sont d'un autre échappez,
Les vœux jamais remplis & bien souvent trompez.
Quand l'objet grossissant fit à ses yeux plus proches
Voir des monts sourcilleux les orgueilleuses roches.
Son Guide aréte encor son vol prompt & dispos
Et regadant en bas il luy tient ce propos.
La Terre que tu voix, ce Corps lourd & fertile,
Comme j'ay déjà dit, est ferme, est immobile,
[73] Mais pourtant emporté par le torrent de l'air,
Imperceptible aux yeux, quoy que rapide & clairs
Où sans aucun appuy demeurant suspendue,
Par l'effort du méme air sa masse est soûtenue.
C'est par luy qu'elle regle & les jours & les ans,
Par luy que dans sa route elle change les temps,
Et qu'aux traits du Soleil diversement tournée
Elle fait avec luy les saisons de l'année.
Il dit, & poursuivant son effor radieux,
Tel qu'un Astre qui tombe il fond dans ces bas lieux :
Partout à son abord les herbes reverdissent ;
Et comme agneaux legers, les collines bondissent.
Sous les monts de la Vauge, au pied d'un Roc affreux,
Dés l'enfance du monde étoit un Antre creux,
Qui par de longs caveaux s'insinuant sous terre,
Montroit ce qui s'y passe, & ce qu'elle y resserre :
Dont Nature avertie, elle qui de ses mains
Cache autant qu'elle peut les œuvres aux humains,
La Jalouse a depuis bouché de pierre dure
Tous les secrets sentiers de cette grotte obscure
La du fameux Heros l'esprit sublime & promt
Suit le Guide celeste, & perce jusqu'au fond :
Où de cent divers Corps cet admirable Maistre
Luy fait voir l'origine, & luy découvre l'estre,
Marque leur diference, & de tous leurs apprest
Expose clairement le cours & le progrez.
Comme dans les Ouvroirs, où d'une main subtile
L'adroit sculpteur anime & le marbre & l'argile,
De toutes parts on void d'hommes & d'animaux
Des morceaux ébauchez, lourds & pleins de defauts
[74] Que là d'une Diane endormie à la chasse
La pierre enferme encor tous le corps dans sa masse
Qu'ailleurs le vieux Silene, ailleurs le jeune Arcas
Ne montrent que la teste, ou l'épaule ou le bras
Et que ces Embryons d'une figure enorme
Attendant du cizeau le reste de leur forme,
Ne sont rien cependant, & n'ont d'état parfait

Que dans le seul esprit du Maistre qui les fait.
De méme en divers lieux de cette maison noire,
Où Nature faisoit son grand laboratoire,
Ces Esprits curieux trouvent infinis Corps
Non encore formez & dedans & dehors.
Par eux la sage Mere, en diverse entreprise
Au milieu de son cours est trahie & surprise ;
Pour un ouvrage entier, ils en rencontrent cent
Qui n'ont au plus encor qu'une estre commençant,
Dont ce qui se prepare en metal ou fossile
N'est encore que mortier, que lignon & qu'argile :
Qu'une masse indigeste, une paste, un sujet
Où l'on ne reconnoist qu'un bizarre projet,
Un apprest dont encor la fin se trouve obscure,
Et n'est que dans l'instinct de la seule Nature.
Mais l'Esprit conducteur perçant de tous côtez,
Sçait porter le flambeau dans ces obscuritez,
Cet interprete saint du seul souverain Maistre
Predit par ce qu'ils font, tout ce qu'ils doivent estre :
Et voulant enseigner les principes certains
Qui forment lentement ces Estres soûterrains,
Il ajoute aussi-tost, que comme l'œil du monde
Echaufe les dehors de la machine ronde,
Un autre feu caché dans son centre profond
Fait le méme au-dedans par son esprit fecond.
Que de double feu, par une douce guerre,
Les rayons opposez se cherchent dans la terre
[75] Et que s'y rencontrant ils forment à l'envy,
Selon que par son fonds leur dessein est suivy,
Le Mercure ou l'argent, l'or ou les pierres fines,
Et tout ce que le luxe enléve à tant de mines.
Le Prince est ravy d'aise, il écoute, il comprend,
Tout ce qu'il veut sçavoir aussi-tost il l'apprend ;
La Nature pour luy n'a plus de nuit & d'ombre ;
Plein de lumiere enfin il sort de l'Antre sombre ;
Et pour voir clair encore en d'autres creux detours,
Humble & tourné vers l'Ange il luy fait ce discours.
Ministre glorieux du grand Dieu que j'adore,
Par Toy la Terre & l'Air n'ont plus rien que j'ignore ;
J'ay de tous leurs secrets un sçavoir accomply ;
Et si j'en ôte un point, mon desir est remply :
Mais à nous autres Rois ce point est d'importance,
C'est de connoistre l'homme, & de voir ce qu'il pense ;
Fay-moy comme par tout penetrer dans son cœur,
Et joins à tant de biens ce supréme bonheur.

Entrer au cœur, dit l'Ange, expliquer la pensée !
Ta priere, ô Mortel, ne peut estre exaucée.
Ton desir est trop grand, trops exquis sont ces dons,
Homme tu veux sçavoir ce que nous ignorons !
Voir où se produit l'or, où se fait le tonnerre,
S'élever dans les Cieux, descendre dans la terre :
Y voir tous leurs effects, leurs accords, leurs debats ;
Voler plus haut que nous, & descendre plus :
N'est point chose aux humains si grande & si penible
Comme de penetrer ce cœur inaccessible.
Il n'est rien si petit, rien de si tenebreux :
Le Meandre est plus droit, le Tenare est moins creux.
[76] C'est un lieu de reserve, où tout ce que l'on pense,
Et tout ce qui s'y fait, demeure en assurance.
La volonté le ferme & l'ouvre a qui luy plaist,
Tantost pour le plaisir, tantost pour l'interest.
Il resiste à la force, il ne cede à personne
Et ne se gagne point à moins qu'il ne se donne.
Mais avant qu'on s'y fie, il faut bien discerner
S'il se donne en effet, ou feint de se donner,
Car il trompe souvent, & croit le pouvoir faire
Si son joug l'incommode, & n'est pas volontaire :
Il ne croit point alors pecher contre les loix,
Mais se faire justice, & rentrer dans ses droits.
C'est pourquoy c'est aux Rois, que tant de monde assiege,
A se bien garantir de tomber dans ce piege ;
Aussi pour leur aider dans ce poste incertain,
Dieu prend leur cœur en garde, & le tient dans sa main.
Tel est ton bouclier, & telles sont tes armes ;
Avec Dieu tu vaincras hommes, Demons & charmes ;
Il t'aime, & pour montrer le soin qu'il a de Toy
Garde-Toy de la Grece, il te le dit par moy ;
Byzance t'entretient d'une douce promesse ;
Mais, Prince, encor un coup, grade-Toy de la Grece :
Cet avis te suffise, & sans mieux l'expliquer,
Souviens-Toy seulement de le bien pratiquer.
L'Ange après ce conseil, à voler se dispose
Vers la Grotte où le Corps du grand Charles repose ;
Mais l'esprit y repugne, & plein de soins divers
Il semble un fugitif qu'on va remettre aux fers.
Pour adoucir l'ennuy de sa prison mortelle,
Son Guide en arrivant ses leçons renouvelle,
[77] Et luy fait à loisir de ses successeurs Rois
Voir la nombreuse suite & les rares explois.

RIBADENEIRA, *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Louis Billaine, 1667, t. II, p. 457.

La VIE DE SAINCTE MAXELANDE Vierge & Martyre.

Païs & naissance de saincte Maxelande. Il avoit en la ville de Cambray deux mariés, Humbin Ameltiade, personnes illustres, riches & pieux, desquels nâquit saincte Maxelande : laquelle montra dès son enfance, que Nostre Seigneur l'avoit specialement eleuë pour son Epouse, témoignant d'avoir tant d'inclination à la vertu, qu'elle méprisa les ornemens & braveries tant recherchées par les autres filles ses compagnes. Chacun en disoit du bien, encore qu'elle se retirast le plus qu'elle pouvoit de la frequentation du monde : Et parce qu'elle se trouvoit accomplie de toutes les qualitez que l'on sçauroit souhaiter en une fille, de noblesse, de richesses, de beauté & grace, elle estoit fort recherchée & demandée à ses parens ; lesquels voyant bien que leur fille ne se portoit pas au mariage, tiroient ces poursuites en longueur sous diverses pretextes, prenant du temps avec le temps. *Elle refuse de se marier*. Entre ces amoureux il y avoit un Seigneur fort puissant, nommé Hardoüin, qui se passionna tellement de cette fille, qu'il ne boufeoit d'auprés de ses parens pour la leur demander, avec tant de sousmission, prieres, promesses, & jusques aux menaces, qu'il les contraignit de la luy accorder sans en avoir parlé à leur fille. Pendant que les noces se preparoient, les parens de saincte Malexande [*sic*] luy demanderent, si elle ne vouloit pas estre mariée avec ce Seigneur, grandement riche & puissant, l'exhortant de leur donner ce contement. La vertueuse fille, qui avoit d'autres intentions, fut fort troublée ayant déja consacré sa virginité à Dieu ; elle leur demanda un jour pour y penser, & passa la nuict en oraison, suppliant Nostre Seigneur, de la conserver en sa pureté, & la fortifier de sa grace, pour surmonter la fragilité de sa chair, & la violence de ceux aui la vouloient soüiller. On tient que Nostre Seigneur la confirma par une vision d'Anges, qui l'encouragerent & la visiterent. Le lendemain elle dit à ses parens qu'estant en âge de discerner le bien d'avec le mal, & connoistre ce qui luy estoit propre, ils ne l'avoient pû engager sans luy en parler, leur declarant que dés son enfance elle avoit choisi Jesus-Christ pour son espoux, & qu'elle ne se départiroit jamais de sa premiere election. Le jour des noces estant venu, Hardoüin se presenta en bel équipage, Humbin traisnoit sa fille quasi par les cheveux au Montier. Mais elle parla avec une telle resolution à tous ceux qui s'estoient assemblez pour les noces, qu'ils virent aussi-tost que l'on perdoit le temps, & que cette fille mourroit plustost que de perdre sa virginité. Hardoüin brûlant d'amour de cette saincte Vierge, demeura d'un costé bien confus, & d'autre part en colere, & presque hors de soy. Chacun s'en retourna chez soy, & la saincte Vierge se retira avec

/ son pere embrassant plus que jamais toutes les actions vertueuses, l'oraison, la devotion, les jeûnes, les veilles, les aumônes, & qutres œuvres de

misericorde, sçachant que Nostre Seigneur luy envoyeroit bien-tost la couronne du Martyyre en deffendant sa virginité.

Celuy qui la recherchoit en mariage la tuë ; Et il devient aveugle au mesme temps.

A quelques jours de là, les parens de Maxcelande furent conviez à disner chez un de leurs amis : & parce que leur fille ne prenoit pas plaisir à se trouver aux festins, ils la laisserent au logis. Hardoüin sçachant cela, enyvré de sa passion, entra dans la maison avec main forte, où il trouva la fille qui n'avoit pas eu loisir de se bien cacher. Hardoüin la tira à part, & la conjura par toutes les voyes dont il se pût aviser, de l'aimer : mais elle demeura plus ferme qu'un rocher, qui méprise les vagues de la mer, luy disant qu'elle ne manqueroit jamais de foy à Jesus-Christ, qu'il pourroit bien tuer son corps, non pas blesser son ame : & s'échappa des mains de ceux qui la tenoient. Hardoüin brûlé du feu de concupiscence, courut après elle l'épée au poing, & la tua ; mais à l'instant mesme il devint aveugle, & ceux qui l'accompagnoient l'abandonnerent, chacun craignant une parelle punition. Le fait fut incontinent sceu : les parens vinrent enterrer le corps S. de leur fille en l'Eglsie de S. Pierre & S. Paul, en un village prés d'eux ; où il demeura 3. ans. *Tranlation du corps de saincte Maxelande.* jusques à ce que S. Vindician Evesque de Cambray le transfera au mesme lieu où il avoit esté martyrisé, par une revelation qu'eut une Religieuse, qui entendit une voix du Ciel, laquelle luy commanda d'avertir l'Evesque de la part de Dieu qu'il transferast ce Corps S. pource qu'il le vouloit glorifier de miracles au mesme endroit où il avoit souffer. Le jour de cette Translation, Hardoüin aveugle & miserable, se fit conduire vers le Corps S. où confessant son peché, & luy en demandant pardon, il recouvra la veuë qu'avoit justement perduë. On bastit là une Eglise, en l'honneur de la Saincte : l'Evesque y mit des Prestres & des Religieuses qui chantoient continuellement les loüanges divines. Humbin pere de la saincte Vierge, donna tous ses biens à cette Eglise. Dieu fit beaucoup de merveilles par l'intercession de la Saincte. Par succession de temps son corps fut transferé à Cambray, 6 de la à Peronne. Ceux qui se recommandoient à la saincte Vierge, recevoient de grandes misericordes de Nostre Seigneur. Sa feste se solemnise le 13. de Novembre selon Jean Molan, en la Table des Saincts de Flandre ; elle fut martyrisée l'an 670. Il adjouste qu'il y a une partie de ses Reliques en l'Eglise de Nostre-Dame de Cambry, & l'autre au Chasteau-Cambresis.

INDEX DES NOMS

A

AIGRAIN, René, 15

ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize*, 167-173, 212, 253, 450, 459, 532, 536

ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, 162, 217-219, 328, 359, 450, 460, 524

ARISTOTE, 2, 7, 108, 146, 157, 163, 164, 167, 168, 182, 185-187, 210, 225, 231, 274, 287, 334, 419, 420, 422, 423, 424, 435, 438, 515, 518, 523

AUBIGNAC, François Hédelin (d'), 358

AVRE, François (d'), 32, 36, 39, 88, 220, 243, 244, 287, 288, 388, 450, 451, 455, 456, 513, 520, 587

B

BAILLET, Adrien, 123, 207

BARDON DE BRUN, Bernard, 176

BARNAY, Sylvie, 251, 262

BARO, Balthazar, 32, 166, 275, 455

BAUDOIN, Jean, 138, 139, 456, 457

BEDOUELLE, Guy, 162, 199

BELIN, Christian, 16, 162, 199, 200, 231, 232

BERCE, Yves-Marie, 144

BIET, Christian, 9, 20, 86, 163, 181, 217, 225

BINET, Etienne, 423

BLEDNIAK, Sonia, 73-75

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, 4, 7, 23, 32, 239, 392, 393, 403, 440

BOCCACE, 226-229

BOISSIN DE GALLARDON, Jean, 19, 20, 62, 148, 418

BOLLEME, Geneviève, 254, 437

BOSSUET, Jacques Bénigne, 15, 21, 102, 106-108, 111, 115, 268, 415, 416, 440

BOUDRET, Jacquelin, 253, 449

BOUHOURS, 133-135, 352

BOUREAU, Alain, 3, 4, 15, 251

BOURQUI, Claude, 19, 32, 37, 83, 138, 140, 154, 166, 224, 237, 293, 319, 369, 386, 421

BOUSSU, Gilles de, 255, 449

BREMOND, Henri, 9, 11-13, 24, 29, 34, 46, 445

BRIGNOLE SALE, 154, 245, 368, 369

BRUEYS, David-Augustin (de), 21, 72, 110-115, 189, 241, 273, 274, 344, 414, 440, 449, 450, 460, 539-542
BURY, Emmanuel, 23, 411

C

CALLOT, Jacques, 27-31, 261, 265, 273, 449
CALVIN, Jean, 204, 205, 275
CAMPISTRON, Jean Galbert (de), 123, 140, 142, 150, 164, 207, 345-348, 452, 455
CAMUS, Jean-Pierre, 2, 4, 7, 8, 14, 16, 19, 20, 21, 27, 29, 40-70, 82, 83, 87, 88, 97, 98, 101, 116, 117, 144, 149, 150, 152, 153, 162, 198, 209, 220, 236, 239, 240, 241, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 282, 284, 285, 292, 305, 318, 319, 323, 332, 338-342, 349, 353, 382, 383, 386, 389, 390, 392, 414, 436, 439, 443, 444, 452, 454
CAUSSIN, Nicolas, 8, 86
CAVAILLE, Jean-Pierre, 143, 284
CERIZIERS, René (de), 4, 32, 39, 72, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 162, 198, 209, 238, 239, 245-247, 254, 256-258, 264, 333, 334, 358, 368, 379, 380, 382, 383, 386, 392, 393, 403, 437, 443, 449, 451, 456, 587
CERTEAU, Michel (de), 1, 3, 23-25, 29, 33, 35, 38, 39, 94, 194, 199, 294, 300, 356, 363, 431, 432, 439, 445
CHEFFAULT, 100, 166, 211, 327, 328, 361, 363, 364, 450, 457, 522
CHIFFLET, Pierre-François, 104, 105, 106
CHOISY, François Timoléon (de), 265, 449
CLEMENT, Michèle, 170, 300
CORBIN, Jacques, 5, 76, 190, 208, 209, 232, 263, 316, 456, 457
CORNEILLE, Pierre, 2, 4, 5, 7-9, 12, 16, 18, 20, 48, 49, 52, 53, 54-56, 58, 63, 65, 82, 114, 117, 129, 131, 163-165, 168, 171, 179, 187, 188, 189, 201-203, 207, 212-226, 230, 254, 260, 274, 276, 282, 311, 314, 323, 326, 327, 334, 342, 343, 344, 348, 361, 392, 403, 413, 436, 443, 445, 449, 459, 460
COSNARD, Marthe, 21, 52, 53, 55-56, 58, 60-63, 65-67, 69, 164, 292, 452
COURTIN, Nicolas, 32, 34, 189, 195, 425, 454
CSÜRÖS, Klára, 181, 184, 186, 191, 194
CUCHE, François-Xavier, 33
CUSSON, Jean-Baptiste, 49, 50, 51, 70, 271, 272, 449, 452

D

D.L.T., *Josaphat*, 54, 248, 249, 314, 328, 360, 361, 458, 503
DARMON, Jean-Charles, 249
DELEHAYE, Hyppolite, 3, 72, 207, 275
DELUMEAU, Jean, 33, 333
DÉMORIS, René, 305
DENIS, Delphine, 50-52, 76, 253, 278, 388
DESCARTES, René, 174, 425, 426, 427, 429, 431
DESFONTAINES, Nicolas Mary, 19, 32, 38, 49, 62, 64, 83, 138, 140-142, 150, 153, 154, 189, 224, 236-239, 293, 319, 323, 333-336, 369-372, 374, 380, 386, 421, 453, 455, 456
DUMORA, Florence, 89, 387, 388
DUNN-LARDEAU, Brenda, 7

F

Fasti Mariani, 78, 81, 261, 449
FERMELUYS, Jean, 5, 83, 190, 192-194, 253, 449, 459, 460
FERREYROLLES, Gérard, 10, 210, 412, 441
FORESTIER, Georges, 140, 188, 189, 210, 224, 357
FUMAROLI, Marc, 18, 214, 215, 277, 367, 368, 407

G

GALLONIO, 62
GENETTE, Gérard, 236, 282
GODIN, André, 170
GONON, Benoist, 358
GREINER, Frank, 317
GRENAILLE, François (de), 87, 90, 91, 92, 162, 251, 451, 453, 571, 574, 575
GUILLOT, Catherine, 258

H

HARTMANN, Pierre, 188, 440
HENRIETTE, Israel, 27, 29, 30
HOUDARD, Sophie, 9, 24, 46, 47

I

INNOCENT IV, 203, 204
INTRAS, Jean (d'), 317, 318

J

JOASSART, Bernard, 207
JOLY, Bernard, 422
JOUHAUD, Christian, 1, 402

K

KLEINBERG, Aviad, 2, 36, 204

L

LA CHAPELLE, 19, 148, 189, 237, 275, 344, 345, 416-420, 425, 443, 454
LA FONTAINE, Jean (de), 34, 109, 128-131, 201, 226-230, 365, 436, 458
LA SERRE, Jean Puget (de), 20, 49, 63, 98, 148, 224, 258, 260, 273, 281, 420, 449, 454, 461
LA TAILLE, Jean (de), 187
LABARDAC, Jean, 146-148, 436, 454
LAGREE, Jacqueline, 413, 414
LAVOCAT, Françoise, 349, 350, 351
LE BRUN DES MARETTES, Jean-Baptiste, 105, 107, 109, 266, 449
LE BRUN, Jacques, 10, 46, 47, 71, 205, 306, 443
LE LABOUREUR, Louis, 32, 34, 189, 194, 388, 412, 425, 426, 428, 449, 451, 454, 591
LE MOYNE, Pierre, 32, 82, 189, 190, 194, 195, 261-264, 270, 276, 332, 449, 458
LE NAIN DE TILLEMONT, Sébastien, 266, 449
LE VILLE, Nicolas (de), 402
LEINER, Wolfgang, 245
LESTRINGANT, Frank, 145
LOSKOUTOFF, Yvan, 262
LOTTIN, Alain, 265
LOURDELOT, Jehan, 5-7, 20, 22, 23, 32, 47, 58, 78-81, 87, 154-160, 162, 198, 209, 279, 288, 290, 294, 300, 301, 305-309, 322, 323, 325, 349, 350, 352, 375-377, 379, 380, 382, 384-386, 394, 395, 398, 400-402, 436, 439, 443, 444, 451, 453, 456, 457, 459, 548, 557
LOUVAT, Bénédicte, 164, 181

M

MAGENDIE, Maurice, 48
MAGNON, Jean, 54, 62, 189, 249, 281, 313, 360, 361, 412, 421-425, 443, 451, 458, 577
MAIRA, Daniel, 76
MALE, Emile, 28, 35
MANNONI, Octave, 202
MEAT, 93, 101, 133, 238, 459
MENOZZI, Daniele, 206, 367
MERLIN, Hélène, 5, 21, 118, 120, 438
MEROT, Alain, 375, 376
MILLET, Olivier, 204
MOLANUS, Joannus, 78, 80, 307, 367, 375, 376, 381, 599
MOLINIÉ, Georges, 337, 338
MORGAIN, Stéphane-Marie, 378
MOUFFLE, Pierre, 94-96, 238, 349, 450, 506

N

NISMES, Jean François (de), 236, 324, 454

O

ODDO, Nancy, 19, 54
OVIDE, 52, 340, 341

P

P.P.S., *Les Illustres Malheureux*, 239, 292, 293
PARISOT, Roger, 46
PASCAL, Françoise, 19, 21, 23, 46, 52, 53, 55-61, 63, 65, 67-69, 189, 240, 275, 340, 341, 349, 425, 452, 454
PASCOE, Margaret E., 19
PASQUIER, Pierre, 143, 165, 224, 231, 284
PAVEL, Thomas, 280, 283, 284
PERRAULT, Charles, 5, 7, 21, 23, 34, 102-104, 106-109, 127, 128, 131, 190, 265, 267-269, 276, 330, 403-408, 414, 439, 441-443, 449, 457, 459
PHILIPPART, Guy, 10, 73
PHILLIPS, Henry, 8, 107, 291, 426, 431, 432, 440
POYTEVIN, E., 148, 418, 454
PREVOST, Jean, 14, 93, 117, 118, 211, 242, 450, 454, 454, 458, 501, 544, 547

R

RANQUET, Gabriel, 236, 238, 460
REAU, Louis, 253, 256, 261, 266, 274, 452
REYFF, simone (de), 9, 18, 19, 26, 32, 37, 83, 138, 140, 154, 162, 199, 224, 237, 293, 319, 369, 386, 421
RIBADENEIRA, 11, 15, 62, 78, 79, 97, 104, 119, 121, 132, 211, 252, 273, 384, 421, 449, 451, 452, 577, 585, 598
RIBARD, Dinah, 413
RICHEOME, Pierre, 8, 206, 367
ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, 19, 43, 45, 83, 152, 444
ROSIMOND, 29, 122, 123, 132, 137
ROTROU, Jean (de), 18, 140, 142, 143, 146, 149, 150, 165, 224, 283, 284, 452, 456

S

SALES, François (de), 12, 23, 33, 46, 52, 117, 124-126, 154, 242, 245, 411
SALLMANN, Jean-Michel, 250, 253, 357, 444

SCOTT, Paul, 19, 415, 416
SENAULT, Jean François, 320, 321, 368
SORET, Nicolas, 20, 62, 98, 174, 181-188, 282, 454
SORIANO, Marc, 5, 103, 104
STEINBERG, Sylvie, 358
SUIRE, Eric, 2, 33
SURIUS, 1, 11, 15, 54, 78, 79, 137, 206, 211, 212, 307, 432, 440, 522

T

TERNET, Claude, 20, 459
TEULADE, Anne, 19, 163
THIROUIN, Laurent, 18, 64, 187, 220
TIMMERMANS, Linda, 417
TREMOLIERES, François, 9, 24, 29, 445
TROTEREL, Pierre, 7, 11, 15, 62, 174-181, 187, 188, 211, 287, 301, 310, 349, 436, 453, 457
TRUCHET, Jacques, 15, 415

U

URFÉ, Honoré (d'), 50, 53, 317, 400

V

VALENTIN, Jean-Marie, 417
VALLEE, 113, 237
VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, 68
VAUCHEZ, André, 33, 121
VERNET, Max, 83
VEYNE, Paul, 203
VIALA, Alain, 1
VIOLE, Georges, 54
VIREY, Jean (de), 164, 358
VITZ, Evelyn Birge, 208, 355
VORAGINE, Jacques (de), 3, 4, 7, 74, 86, 121, 251, 419
VUILLERMOZ, Marc, 65, 66

W

WIRTH, Jean, 202

Y

YVERNAUD, 92, 118

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

Prose narrative

ANONYME, *Le Martyre de Theodore et de Didyme*, Utrecht, Guillaume van de Water, 1690, XX-151 p., [Ars. 8- H- 15573 (3)].

BAUDOIN, Jean, *Les Saintes métamorphoses, ou les Changements miraculeux de quelques grands saints, tirez de leurs vies*, Paris, P. Moreau, 1644, XVI-424 p., [BN D-6469].

BRIGNOLE SALE, *L'Epoux fugitif ou l'histoire de saint Alexis*, traduit de l'italien par De Golefer, Paris, Henault, 1667, XXIV-312 p. [MFICHE H- 10091]

CAMUS, Jean-Pierre, *Agathonphile, ou les Martyrs siciliens Agathon, Philargyrippe, Tryphine et leurs associéz, histoire dévote où se découvre l'art de bien aymer...*, Paris, C. Chappelet, 1620, 938 p., [BCU Fribourg, Gp 372].

CAMUS, Jean-Pierre, *La Comedienne convertie*, dans *Les Leçons exemplaires*, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 461-480, [Ars. 8-BL-19441].

CERIZIERS, René de, *L'Innocence reconnue*, Paris, Boulanger, 1634, 276 p., [BnF M- 24783].

CERIZIERS, René, *Les trois Estats de l'innocence*, Paris, Vve Camusat, 1640, 3 vols, [British Library RB.23.a.15730][1].

CUSSON, Jean-Baptiste, *Agathon et Tryphine, histoire sicilienne*, Nancy, J.-B. Cusson, 1712, 354 p., [Ars. 8-B-20496 et BnF Y2- 25366].

GONON, Le P. Benoist, *La Genereuse Apollinaire, autrement Dorothée, divisée en deux parties, où ses estranges avantures et sainte mort sont amplement représentées*, A Lyon, J. Canier, 1651, [Ars. 8° BL 19366].

[1] L'exemplaire de la British Library est à notre connaissance le seul exemplaire de la première édition du roman : les gravures originales (Fig. 25-27) proviennent donc de cette édition. Pour des raisons de commodité nous avons utilisé deux autres éditions pour le texte : *LesTrois Estats de l'innocence, contenant l'histoire de la Pucelle d'Orléans ou l'Innocence affligée, de Geneviève ou l'Innocence reconnue, d'Hirlande, ou l'Innocence couronnée*, Lyon, Baudrand, 1642-53, [BCU Fribourg, Gr 2511], ainsi que celle de Paris, Etienne Loyson, 1669 [Ars. 8-BL-37721].

GRENAILLE, François de, *Les Quatre Sainctes : La Magdelaine, Saincte Barbe, Saincte Monique, Saincte Elizabeth de Hongrie*, dans *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres. Traduict de l'italien du Pona*, Paris, G. Clousier, 1646, p. 257-393, [Ars. 8° BL 29192].

LABARDAC, Jean, *Le Theatre sanglant de S. Catherine Martyre. Sur lequel sa vie et sa mort sont representees par quatorze divers Actes*, Paris, François Huby, 1619, [Bibliothèque Villon de Rouen, Leber 3482].

LOURDELOT, Jehan, *La Courtisane solitaire*, Lyon, Vincent de Coeursilly, 1622, 563 p., [Ars. 8- BL- 21950 et Dijon, Bibliothèque municipale, Rés. 52].

MEAT, *La Fille héroïque, ou sainte Reine martyre*, A Paris, Chez T. Blaise, 1644, 170 p., [BN 8° LN27-58012].

P.P.S., *Les Illustres Malheureux […] ou le martyre du vaillant Arsacène, prince de Nicomédie, du jeune Polynice son fils et de la belles Olympia*, Paris, Chenault, 1644, [BN Y2-43269].

RANQUET, *L'Exil de la Volupté ou L'Histoire de Thaïs égyptienne convertie par Pafnuce*, Par Gabriel Ranquet, du Puy en Vellay, A Lyon, Par Claude Morillon, 1611, [Ars. 8- BL- 19398 (1)].

Théâtre

ANONYME, *Geneviève ou l'Innocence reconnue. Tragédie chrétienne*. Paris, Estienne Loyson, 1669, [BnF MFICHE YF- 6431].

ANONYME, *Le martyre de sainte Catherine, tragédie*, Caen, Eleazar Mangeant, 1650, [Rf. 5376].

ANONYME, *Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize. Tragedie. Composée par un religieux de l'Abbaïe de Flavigny-Sainte Reine, où repose le Corps de ladite Sainte Reine. Dediee à la mesme sainte*. Nouvelle edition. Chastillon, Claude Bourut, Imprimeur de la Ville, & du Collége, 1691, [Ars. 8-B-14043 et Richelieu 8- RF- 7381].

AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pucelle d'Orléans. Tragédie en prose*, Paris, François Targa, 1642, [Gallica].

AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pucelle d'Orléans. Mise en vers par J. de La Mesnardière*, Paris, Anthoine de Sommaville, 1642, [BnF MFICHE YF- 1152].
AVRE, François d', *Dipne, infante d'Irlande, tragédie*, Montargis, Jean Baptiste Bottier, 1668, [Ars. 8-BL-13912].

AVRE, François d', *Geneviève ou l'Innocence reconnue. Tragédie*, Montargis, Jean-Baptiste Bottier, 1670, [BnF MICROFICHE YF-6432].

BALMONT, *Les Jumeaux martirs, tragédie*, C. Abbot et H. Fournier (éd.), Genève, Droz, 1995 [1650].

BARO, Balthasar, *Saint Eustache martyr, poème dramatique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1649. [BnF MICROFILM M- 2710]

BARDON DE BRUN, Bernard, *Sainct Jacques, Tragoedie repraesentée publiquement*, Hugues Barbou, 1596, [Gallica].

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *Les Soupirs de Sifroi ou l'innocence reconnue. Tragédie*, Châtillon sur Seine, Pierre Laymeré, 1675, [Paris, Jouaust, 1864, BCUD AA 3059].

BLESSEBOIS, Pierre-Corneille, *La Victoire spirituelle de la glorieuse Sainte Reine, remportée sur le tiran Olibre. Tragédie nouvellement composée...*, 1686, [BM Versailles, Rés. Lebaudy in-4 9]

BOISSIN DE GALLLARDON, Jean, *Le Martyre de saint Vincent*, dans *Les tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, S. Rigaud, 1618, p. 201-271, [BnF MICROFICHE YF-2042].

BOISSIN DE GALLLARDON, Jean, *Le Martyre de sainte Catherine*, dans *Les tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, S. Rigaud, 1618, p. 272-344, [BnF MICROFICHE YF-2042].

BRUEYS, David-Augustin de, *Gabinie, tragédie chrétienne*, Paris, P. Ribou, 1699, [8- BL- 13514 (4)], (A Amsterdam, Chez Jacques Desbordes, 1700, [Richelieu 8-RF- 6366 (4)]).

CAMPISTRON, Jean Galbert, *Adrien, tragédie chrétienne*, s.l.n.d. [1690], [BnF 8-YTH-217].

CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais. Poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670, [Ars. 8-BL-15397].

COPPEE, Denis, *Tragedie de saint Lambert, patron de Liege*, Liege, Leonard Streel, 1624, [BnF MICROFICHE M-6176].

CORNEILLE, Pierre, *Polyeucte*, Geogres Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 [1643], t. I, pp. 973-1050.

CORNEILLE, Pierre, *Théodore. Vierge et Martyre*, Geogres Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1646], t. II, pp. 267-343.

COSNARD, Marthe, *Les Chastes Martirs. Tragédie chrétienne*, Paris, Lacoste, 1650, [Ars. 4-BL-3634].

DESFONTAINES, Nicolas Mary, *Tragédie hagiographiques. Le Martyre de saint Eustache* [1643]. *L'Illustre Olympie* [1645]. *L'Illustre comédien* [1645], C. Bourqui et S. de Reyff (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004.

D.L.T., *Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Tolose, François Boude, 1646, [Ars. RES 8-BL-14133].

HEUDON, Jean, *Saint Clouaud*, Rouen, David du Petit Val, 1606, [BnF RES-YF-3762].

LA CHAPELLE, *L'Illustre philosophe ou l'Histoire de saincte Catherine d'Alexandrie. Tragedie*, Paul Scott (éd.), dans *Théâtre de femmes de l'Ancien régime - Tome 2 : XVIIe siècle*, A. Evain, P. Gethner et H. Goldwyn (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « La cité des dames », 2008 [1653 et 1663], p. 223-315.

LA SERRE, JEAN PUGET DE, *Sainte Catherine. Tragédie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, [Ars. 4-BL-3610].

LA SERRE, JEAN PUGET DE, *Thomas Morus, ou le Triomphe de la foy et de la constance, tragédie en prose*, Paris, Augustin Courbé, 1642.

LE GRAND, ALEXANDRE, *Le Triomphe de l'amour divin de Sainte Reine, vierge et martyre*, Paris, Charles Gorrent et Jean Gobert, 1671, [Ars. GD-925].

LE VILLE, P. F. Nicolas de, *La Cynosure de l'ame [Sainte Dorotee, Sainte Ursule et Sainte Elisabeth]*, A Louvain, Chez André Bouvet, 1658, [Ars. Rés. 8-BL-10937].

MILLOTET, Hugues, *Chariot de triomphe tiré par deux aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère Ste Reine d'Alise, vierge et martyre*, Autun, Simmonot, 1661, [BnF MFICHE YF-10191].

MAGNON, Jean, *Josaphat. Tragicomédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647, [Gallica].

MONTGAUDIER, Sieur de, *Natalie ou la generosité Chrestienne*, Paris, Claude Calleville, 1654, [Ars. 4- BL- 3638].

MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé ou le martyre de sainct Clair tragi-comédie chrétienne*, Paris, Charles Chenault, 1647, [Ars. 4- BL- 3665].

NISMES, R.P. Jean François de, *Tragédie. Ste Cécile coronnée et en sa vie et en sa mort comme vierge et comme martyre*, Autun, Blaise Simonnot, 1662, [Ars. 8-BL- 13883].

PASCAL, Françoise, *Agathonphile martyr. Tragi-comédie*, Theresa Varney Kennedy (éd.), Tübingen, Gunter Narr, 2008 [1655].

POYTEVIN, E., *Sainte Catherine. Tragedie*, Paris, Mathurin Henault, 1619, [Ars. 4-BL- 3610].

PREVOST, Jean, *Clotilde, tragicomedie*, dans *Les Tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poictiers, Julian Thoreau, 1614, p. 43-72, [Ars. 8-BL-12643].

ROTROU, Jean de, *Le Véritable Saint Genest*, P. Pasquier (éd.), dans *Œuvres*, Paris, STFM, t. 4, 2001 [1647].

SORET, Nicolas, *La Ceciliade, ou martyre sanglant de saincte Cecile, patrone des Musiciens*, Paris, Pierre Rezé, 1606, [Gallica].

TERNET, Claude, *Le martyre de la glorieuse Ste Reine d'Alyse*, tragédie composé par Maitre Claude Ternet, professeur ès Mathématiques et arponteur juré pour le Roy au Châlonnais, 1736 [1680], [BM Versailles Rés. C 180].

TROTEREL, Pierre, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, David du Petit Val, 1615, [Gallica].

TROTEREL, Pierre, *La Vie et la conversion de Guillaume duc d'Aquitaine, escrite en vers et disposées en actes pour représenter sur le théâtre*, Rouen, David du Petit Val, 1632, [BM Versailles, Goujet, in-12, 213]

VIREY, Jean de, *Tragedie de Jeanne d'Arcques*, Rouen, Du Petit Val, 1600, [Gallica].

VALLEE, *La Forte romaine*, [Paris, Rocolet, 1656], [Ars. 8-BL-15378].

YVERNAUD, *Le Martyre de Saincte Valérie, tragédie*, Limoges, M. Chapoulaud, 1669, [Richelieu 8- RF- 5357].

Poésie héroïque

BERGER, N., *Poeme heroique sur une antique piece de Tapisserie…*, dans *Recueil de plusieurs inscriptions proposées pour remplir les tables d'attente estans sous les statures du Roy Charles VII et de la Pucelle d'Orléans...*, Paris, Edme Martin, 1628, [Ars. 4- BL- 3920].

BOUDRET, Jacquelin, *Les exces de l'amour divin, ou poëme heroïque sur la vie de Saincte Gertrude*, Lyon, Scipion Lasserme, 1653. 175 p. [Ars. 4-BL-3901].

CORBIN, Jacques, *La Vie et Miracles de la vierge Madame saincte Genevieve, Patrone de Paris*, Paris, Robert Sara, 1632, 23 p. [Ars. 8-BL-15396].

CORBIN, Jacques, *La Saincte Franciade*, Paris, Nicolas Rousset, 1634, 301 p. [Ars. 8-BL-15340]

COURTIN, Nicolas, *Charlemagne ou le rétablissement de l'Empire romain. Poëme héroïque*, Paris, Thomas Jolly, 1666, X-150 p., [Ars. 8-BL-15473].

COURTIN, Nicolas, *Charlemagne pénitent*, dans *Poésies chrétiennes*, Paris, Charles de Sercy, 1687, p. 1-126, [8- BL- 10193].

COURTOT, *La Vie de St Denys apostre de la France. En vers François. Dediée à la reine mere du roi. Par Madame l'Abbesse de Montmartre. Composée par M. Courtot.*, Paris, Michel Soly, 1629, 51 p., [Ars. 4-BL-3896].

FERMELUYS, Jean, *Poëme spirituel, contenant l'histoire, la vie, mort et miracles de Saint Roch*, Paris, Chez l'Autheur, 1619, 77 p., [Ars. 8-BL-15408].

LA FONTAINE, Jean de, *La Captivité de saint Malc*, dans *Œuvres diverses*, P. Clarac (éd.), Paris, Gallimard, 1958 [1673], p. 47-61.

LE LABOUREUR, Louis, *Charlemagne. Poëme héroïque*, Paris, Louys Billaine, 1664, [XXXVI-] 96 p. [Versailles F.A.N. C 273] et Paris, Louys Billaine,1666, 196 p., [Ars. 8-BL-15471].

LE MOYNE, Pierre, *Saint Louys, ou la Sainte Couronne reconquise, poëme héroïque*, Paris, Courbé, 1658, 579 p., [Exemplaire privé].

PERRAULT, Charles, *Saint Paulin, évesque de Nole*, Paris, J.-B. Coignard, 1686, 106 p., [Gallica].

PERRAULT, Charles, *Le Triomphe de sainte Geneviève*, A Paris, Chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, 16 p., [Ars. 8-BL-37721].

II. AUTRES TEXTES ANCIENS

Textes littéraires

CORBIN, Jacques, *Le Martyre d'amour, où par la funeste fin de Cariphile et de son amante, tous deux martyrisés, est témoigné le misérable événement d'un amour clandestin*, Lyon, S. Rigaud, 1603.

BOCCACE, *Décaméron*, Christian Bec (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1994.

BRUEYS, David-Augustin, *Les Œuvres de théâtre de Monsieur de Brueys*, Paris, Briasson, 1735.

CAMUS, Jean-Pierre, *Roselis ou l'Histoire de Sainte Susanne*, Paris, Claude Chappelet, 1623.

CAMUS, Jean-Pierre, *L'Amphithéâtre sanglant*, Stéphane Ferrari (éd.), Paris, Champion, 2001

CORNEILLE, Pierre, *Le Menteur* et *La Suite du Menteur*, dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, 1984.

URFÉ, Honoré d', *L'Astrée*, H. Vaganay (éd.), Genève, Slatkine reprints, 1966.

INTRAS, Jean, *Le Martyre de la fidélité*, Paris, R. Fouet, 1604.

Le Theatre de Monsieur de la Fosse, Amsterdam, F. L'Honoré, 1745 [1703].

OVIDE, *Les Metamorphoses*, Paris, Chez Nicolas et Jean de la Coste, 1648.

PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, M. Fumaroli (éd.), Paris, Folio classique, 2001, p. 257-273.

PERRAULT, Charles, *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

LA FONTAINE, Jean de, *L'Oraison de Saint Julien* dans *Œuvres complètes*, J.-P. Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1991, p. 628-636.

Traités de poétique

ARISTOTE, *Poétique*, J. Hardy (trad.) et Ph. Beck (éd.), Paris, Gallimard, « Tel », 1996.

CORNEILLE, Pierre, *Trois Discours sur le poème dramatique*, M. Escola et B. Louvat (éds), Paris, GF-Flammarion, 1999.

LA TAILLE, Jean de, *De l'Art de la tragédie*, F. West (éd.), Editions de l'Université de Manchester, 1939 [1572].

LE TASSE, *Discours de l'art poétique et en particulier du poème héroïque (1587)*, F. Giavarini (trad. et éd.), Aubier, Mayenne, 1997.

NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie*, et autres pièces d'un procès du théâtre, L. Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1999.

Vies de saints

CHIFFLET, Pierre-François, *Paulinus illustratus*, Divione, Chavance, 1662.

CHOISY, François Timoléon de, *La Vie de saint Louis*, Paris, C. Barbin et D. Horthemels, 1689.

GIRARD, Antoine, *Histoire de Josaphat, roy des Indes, tirée de S. Jean Damascène*, Paris, Vve J. Camusat, 1642.

LE BRUN DES MARETTES, Jean-Baptiste, *La Vie de Saint Paulin de Nole*, Paris, Jean Couterot & Louis Guérin, 1686.

VIOLE, Georges, *La Vie de Sainte Reine Vierge et Martyre*, A Paris, Chez Claude Huot, 1649.

Panégyriques de saints

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Panégyriques* dans *Œuvres*, Abbé Velat et Yvonne Champailler (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

CERIZIERS, René de, *Les Eloges sacrez, ou la vie des saints*, Paris, Charles Angot, 1661, 12 t. en 6 vols.

SENAULT, R. P. Jean François, *Panégyriques des saints*, Paris, Pierre Le Petit, 1657-1658, 3 vols.

Recueils hagiographiques

BAILLET, Adrien, *Les vies des saints composées sur ce qui nous en est resté de plus authentique*, Paris, Jean de Nully, 1704, 11 vols.

CALLOT, Jacques, *Les Images de tous les saincts et sainctes de l'année*, Paris, Israel Henriette, 1636.

HARAERUM, Franciscum, *Vitae Sanctorum ex probatissimis authoribus et potissimum ex Reverend. D. Aloysio Lipomano, & R.P. Laurentio Surio*, Lugduni, Apud Thomam Soubron, editio tertia, 1595.

Fasti Mariani cum illustrium Divorum imaginibus et elogiis, Monachii, 1630.

Le Martyrologe romain, pour tous les jours de l'année, suyvant la Reformation du Kalendrier, Lyon, Pierre Rigaud, 1620.

LE NAIN DE TILLEMONT, Sébastien, *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles*, Paris, Charles Robustel, 1701-1712.

RIBADENEIRA, Pierre de, *Fleurs des vies des saints*, Lyon, Simon Rigaud, 1636.

RIBADENEIRA, Pierre de, *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Sébastien Huré, 1649.

RIBADENEIRA, Pierre de, *Les Fleurs des vies des saints*, Paris, Louis Billaine, 1667.

[ROSIMOND, Claude Rose], *Vies des saints pour tous les jours de l'année*, Paris, Guillaume Desprez, 1680.

VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, A. Boureau *et alii* (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2004.

Autres textes religieux

BAILLET, Adrien, *Discours sur l'histoire de la vie des saints*, Paris, Louis Roulland, 1701.

BINET, Etienne, *Essai des Merveilles de la nature*, Rouen, J. Osman, 1622.

CALVIN, Jean, *Traité des reliques*, dans *Œuvres choisies*, O. Millet (éd.), Paris, Gallimard, 1995.

GALLONIO, *Traité des instruments du martyre. 1591*, C. Louis-Combet (éd.), Grenoble, Jérôme Million, 2002.

MOLANUS, Johannes, *Traité des saintes images*, François Boespflug (éd.), Paris, Editions du Cerf, 1996, 2 vols.

PERRAULT, Charles, *Pensées chrétiennes*, J. Barchilon et C. Velay-Vallantin (éd.), Biblio 17, Paris-Seattle-Tübingen, 1987,

RICHEOME, Louis, *Trois Discours pour la religion catholique : des miracles, des saints, des images*, Bordeaux, Millanges, 1597.

RICHEOME, Louis, *La Peinture spirituelle*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

SALES, François de, *Introduction à la vie dévote*, Paris, Seuil, 1962.

VERSTEGAN, *Le Théâtre des cruautés* (*1587*), F. Lestringant (éd.), Paris, Chandeigne, 1995.

III. LITTÉRATURE CRITIQUE

Roman et nouvelle

DEMORIS, René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002.

HARTMANN, Pierre (dir.), *Le Philosophe romanesque : l'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

LAVOCAT, Françoise, *Arcadies malheureuses : aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

MOLINIE, Georges, *Du Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982

ODDO, Nancy, *'Un Chemin de velours vers Dieu'. Roman et dévotion en France (1557-1662)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000.

PECH, Thierry, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme. Les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion, 2000.

ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, *Le Salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652) : la poétique d'un évêque romancier*, Paris, Champion, 1999.

VERNET, Max, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris, Nizet, 1995.

ZUFFEREY, Joël, *Le Discours fictionnel autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Louvain, Peeters, 2006.

*

BOLLEME, Geneviève, « Des romans égarés », dans *Les Contes bleus*, Paris, Montalba, 1983, p. 11-45.

DENIS, Delphine, « Bergeries infidèles : Les modernisations de *L'Astrée* (1678–1733) », *Seventeenth-century French Studies*¸ 29, 2007, p. 19-28.

GREINER, Frank, « Martyrs d'amour du roman baroque : images et enjeux », dans *Cité des hommes, cité de Dieu*, Genève, Droz, 2003, p. 557-566.

ODDO, Nancy, « *Un Chemin de velours vers Dieu: roman et dévotion* », *L'Information littéraire*, avril-juin 2001, p. 56-59.

ODDO, Nancy, « L'émergence du roman dévot à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle en France », in : *Europe XVIe-XVIIe – Genre et société*, F. Wild (dir.), Nancy, Université de Nancy II, 2001.

ODDO, Nancy, « L'Invention du roman français au XVIIe siècle : littérature religieuse et matière romanesque », *XVIIe siècle*, Paris, PUF, N° 215, avril-juin 2002, p. 221-232.

ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, « L'*Eloge des Histoires dévotes*, ou l'apologétique romanesque de Jean-Pierre Camus », *Cahiers du Dix-septième*, VII, 1997, p. 31-45.

ROBIC-DE BAECQUE, Sylvie, « Roman et dévotion au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, 39, 2000, p. 29-49.

SELMECI CASTIONI, Barbara, « 'Pour ceux qui tiennent encore à la chair'. L'élaboration de la sainteté féminine dans *Les Trois Estats de l'Innocence* (1640) de René de Ceriziers », dans *L'Art de la Tradition*, G. Bedouelle, C. Belin et S. de Reyff (dir.), Fribourg, Academic Press, 2005, p. 171-185.

Théâtre

DUBU, Jean, *Les Eglises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

HARTMANN, Pierre (dir.), *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1929-1942, 9 vol.

LOUKOVITCH, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris : Droz, 1933.

PASCOE, Margaret E., *Les Drames religieux du milieu du XVII^e^ siècle*, Paris : Ancienne Librairie Furne, 1932.

REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre. L'Exemple de la France au XVII^e^ siècle*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1998.

TEULADE, Anne, *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVIIe siècle. Essai de poétique comparée*, thèse de doctorat de l'Université de Paris-IV, 2003.

THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.

*

BIET, Christian, « Plaisirs et dangers de l'admiration », *Littératures classiques*, 32, janvier 1998, p. 121-134.

BIET, Christian, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyre* de Corneille », *Littératures classiques*, 39, 2000, p. 81-103.

BOURQUI, Claude et SELMECI, Barbara, « Les amours du roi-poète. Corneille, le sujet biblique et l'apologie du théâtre », dans *Reverberations. Staging relations in French since 1500. A Festschrift in Honor of C. E. J. Caldicott*, Dublin, University College Dublin Press, 2008, p. 44-59.

BOURQUI, Claude, « *Le Saint Eustache martyr* de Baro et l'évolution de la 'tragédie de dévotion' : dramaturgie religieuse contre dramaturgie profane », Actes du colloque Baro, Montpellier, novembre 2002, numéro spécial de *La Licorne*, 2006.

CAVAILLE, Jean-Pierre, « Les Trois Grâces du comédien : Théâtre, politique et théologie dans *Le Véritable Saint Genest* », *The French Review*, vol. 61, n° 5, Avril 1988, p. 703-714.

FORESTIER, Georges, « *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », *Dix-septième siècle*, 45, 1993, p. 305-322.

FORESTIER, Georges, « Introduction à *Aspects du théâtre dans le théâtre* », Toulouse, Centre de recherche « Idées, thèmes et formes 1580-1660 », 1986, p. IX-XXXI.

FUMAROLI, Marc, « *Théodore, vierge et martyre* : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 223-260.

DEPRUN, Jean, « Question théologique sur *Polyeucte* », *Dix-septième siècle*, 48, 1996, p. 61-66.

GUILLOT, Catherine, « Les illustrations du *Martyre de Sainte Catherine* de Puget de La Serre : des images à référence scénique », *Dix-septième siècle*, 211, 2001, p. 307-322.

KERR, Cynthia B, « Polyeucte ou le triomphe de l'irrationnel », dans *Corneille à l'affiche : vingt ans de créations théâtrales, 1980 – 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000, p. 85-91.

LOUVAT, Bénédicte, « Le théâtre religieux : survivances et innovations », dans *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 479-507.

MAGENDIE, Maurice, « Des sources inédites de *Polyeucte*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1932, p. 383-390.

PASQUIER, Pierre, « Le héros tragique dans les *Discours* de 1660, ou comment 's'accommoder avec Aristote' », *Littératures Classiques*, 32, 1998, p. 77-89.

ROUSSET, Jean, « *Polyeucte* ou la boucle et la vrille », dans *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 7-16.

SCOTT, Paul, « Saint Catherine in Seventeenth-Century French Tragedy », dans *Female Saints and Sinners: Saintes et Mondaines (France 1450–1650)*, J. Britnell et J. A. Moss (éd.), Durham, Durham Modern Language Series: 2002, p. 39-58.

SCOTT, Paul, « Variations on a Local Theme: Sainte Reine d'Alise », dans *Cérémonies et rituels en France au XVIIe siècle*, D. Wetsel et F. Canovas (éd.), Romanice, 13, Berlin, Weidler, 2002, p. 135-53.

SCOTT, Paul, « Cloisters, Teaching and Tragedy: a Rediscovered Lost Play of 1663 », dans *Les Femmes au Grand Siècle*, D. Wetsel et F. Canovas (éd.), Biblio17, 144, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 151-161.

TEULADE, Anne, « Lecture du *Martyre de sainte Catherine* de Boissin de Gallardon (1618) et de *The Virgin Martyr* de Decker et Massinger (1622) : Du théâtre hagiographique à l'esthétique baroque », *Etudes Epistémè*, n°2 (2002).

TEULADE, Anne, « Corneille et le théâtre hagiographique : un moment singulier dans la pensée de l'effet tragique », *Œuvres & Critiques*, XXX, 2, 2005, p. 55-66.

Poésie héroïque

CSÜRÖS, Klàra, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, Paris, Champion, 1999.

*

DUMORA-MABILLE, Florence, « *Somnium ex machina* : songe épique et merveilleux chrétien », dans *Plaisir de l'épopée*, G. Mathieu-Castellani (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, 133-152.

GUTWIRTH, Marcel, « Poésie et sainteté: la captivité de Saint Malc », *The Romanic Review*, vol. 70, n°3, 1979, pp. 234-248.

FLORI, Jean, « 'Les héros changés en saints… et les saints en héros' : sacralisation et béatification du guerrier dans l'épopée et les chroniques de la première croisade », *Pris-ma*, Poitiers, XV/2, 1999, p. 255-272.

Histoire et théorie littéraires

ARON, Thomas, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles-Lettres, Paris, 1984.

BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1996.

DUNN-LARDAU, Brenda, *Le saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Champion, 1999.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, PUF, 1996.

DARMON, Jean-Charles, *Le Songe libertin*, Paris, Klincksieck, 2004.

DELEGUE Yves et FRAISSE Luc (dir.), *Littérature majeure, littérature mineure*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

DUMORA, Florence, *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2005.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.

GAUNT, Simon, *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to love*, Oxford, Oxford Press University, 2006.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRANDE, Nathalie, *Stratégies de romancières : de* Clélie *à* La Princesse de Clèves, Paris, Champion, 1999.

HACHE, Sophie, *La Langue du ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

KIBERDI VARGA, Aron, *Discours, récit, image*, Bruxelles, Mardaga, 1989.

LEINER, Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter-universitätsverlag, 1965.

LOSKOUTOFF, Yvan, *L'armorial de Calliope. L'œuvre du Père Le Moyne S.J. (1602-1671) : littérature, héraldique, spiritualité*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000.

MERLIN, Hélène, *Littérature et public en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1996.

SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1977.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle. 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

VUILLERMOZ, Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Genève, Droz, 2000.

ZINK, Michel, *La Naissance de la subjectivité. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF.

*

CANTILLON, « Classique et classicisme : de la réification d'une notion de l'historiographie de la littérature », in : *Un classicisme un des classicismes ?* Pau, Publications de l'université de Pau, Actes du colloque international de Reims, 5-7 juin 1991, 1995, p. 259-269.

CHEDOZEAU, Bernard, « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 103-117.

CLEMENT, Michèle, « Le langage du diable chez les possédée(s) », *Littératures classiques*, 50, printemps 2004,

DENIS, Delphine et Spica, Anne-Elisabeth, « De l'inquiétude des signes », *Littératures classiques. Les langages au XVIIe siècle*, 50, 2004, p. 8.

FERREYROLLES, Gérard, « Régimes religieux du littéraire, régimes littéraires du religieux », *Littératures classiques. Littérature et religion*, 39, printemps 2000, p. 5-13.

FORESTIER, Georges, « Littérature de fiction et histoire au XVIIe siècle : une suite de raisonnements circulaires », dans *La Représentation de l'histoire au XVIIe siècle*, G. Ferreyrolles (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2000, p. 123-137.

FUMAROLI, Marc, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 449-492.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 94-95

LAVOCAT, Françoise, « De l'allégorie à la fiction : le personnage du satyre », dans *La Fabrique du personnage*, F. Lavocat, C. Murcia et R. Salado (dir.), Paris, Champion, 2007, p. 185-197.

LE BRUN, Jacques, « Un genre littéraire, le cas ? Du *casus conscientiae* à la *Krankengeschichte* freudienne », dans *La jouissance et le trouble*, Genève, Droz, p. 67-89.

MERLIN, Hélène, « Classicisme, langue, État : y a-t-il une conjoncture classique ? », dans *Un classicisme un des classicismes ?* Pau : Publications de

l'université de Pau, Actes du colloque international de Reims, 5-7 juin 1991, 1995, p. 249-259.

Hagiographie

AIGRAIN, René, *L'hagiographie. Ses sources – ses méthodes – son histoire*, Société des Bollandistes, 2000 [1953].

ALBERT, Jean-Pierre, *Le Sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Mayenne, Aubier, 1997.

BERGAMO, Mino, *La Science des saints*, Paris, Million, 1992.

BOUREAU, Alain, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Cerf, 1984.

BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, F. Trémolières (dir.), Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2006, 5 vols.

BROWN, Peter, *La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985.

BROWN, Peter, *Le Culte des saints : son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Cerf, 1984.

CAZELLES, B., *Le Corps de sainteté d'après Jehan Bouche d'Or, Jehan Paulus et quelques Vies des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1982.

COGNET, Louis, *De la Dévotion moderne à la spiritualité française*, Paris, Fayard, 1958.

COURSEAULT, René, *Sainte Catherine d'Alexandrie, le mythe et la tradition. Hagiographie et littérature chrétienne, iconographie et traditions populaires*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984.

DELEHAYE, Hyppolite, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, Sté des Bollandistes (3e éd.), 1927.

DELEHAYE, Hyppolite, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1934.

DELUMEAU, Jean (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1986, 11 vols.

DUNN-LARDEAU, Brenda, *Legenda aurea. Sept siècles de diffusion*, Paris-Montréal, 1986.

FABRE, Michel, *La Sainteté canonisée*, Paris, Pierre Téqui, 2003.

Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550, Guy Philippart (dir.), Turnhout, Brepols, 1994-2006, 4 vols.

JOASSART, Bernard, *Hippolyte Delehaye. Hagiographie critique et modernisme*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000, p. 434.

HAMMAN, A.-G., *Le Martyre dans l'Antiquité chrétienne*, Paris, Migne, 1990.

KLEINBERG, Aviad, *Histoires de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

LESTRINGANT, Franck, *Lumières des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des réformes*, Paris, Champion, coll. Etudes et Essais sur la Renaissance, 2005.

PARISOT, Roger, *La Doctrine du pur amour. Saint François de Sales, Pascal et Mme Guyon*, Paris, Pocket, 2008.

SALLMANN, Jean-Michel, *Naples et ses saints à l'âge baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

SUIRE, Eric, *La Sainteté française de la Réforme catholique (XVIe-XVIIIe siècle) : d'après les textes hagiographiques et les procès de canonisation*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

VAUCHEZ, André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen âge*, Rome, École française de Rome, Paris, diffusion de Boccard, 1981.

VAUCHEZ, André, *Saints, prophètes et visionnaires : le pouvoir surnaturel au Moyen-Âge*, Paris, Albin Michel, 1999.

WAGNER, Anne (dir.), *Les Saints et l'histoire. Sources hagiographiques du haut Moyen Age*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

WOODWARD, K. L., *Comment l'Eglise fait les saints*, Paris, Grasset, 1992.

*

BLEDNIAK, Sonia, « L'hagiographie imprimée : œuvres en français, 1476-1550 », dans *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550*, Guy Philippart (dir.), Turnhout, Brepols, 1994, vol. I, p. 359-405.

BURY, Emmanuel, « Relire saint François de Sales », *XVIIe siècle*, 2007/2, n° 235, p. 337-339.

CUCHE, François-Xavier, « De la canonisation du néo-stoïcien à la démolition chrétienne du héros au XVIIe siècle en France », dans *Du héros païen au saint chrétien*, Actes du colloque organisé par le Centre d'Analyse des Rhétoriques Religieuses de l'Antiquité, Strasbourg, 1er-2 déc. 1995, Paris Institut d'Etudes Augustiniennes, 1997, p. 203-214.

FREDOUILLE, Jean-Claude, « Le héros et le saint », dans *Du héros païen au saint chrétien*, *op. cit.*, p. 11-28.

GODIN, André, « La dramaturgie de sainte Reine », dans *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Ph. Boutry et D. Julia (dir.), Dijon, Cerf, 1997, p. 217-243.

LE BRUN, Jacques, « Conversation et continuité intérieure dans les biographies spirituelles françaises du XVIIe siècle », in : *Actes du colloque « La conversation au XVIIe siècle »*, Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVIIe siècle, 1982, pp. 317-330.

LE BRUN, Jacques, « À corps perdu. Les biographies spirituelles féminines au XVIIe siècle », *Le Temps de la réflexion*, n°7, *Corps des Dieux*, Paris, Gallimard, pp. 389-408, 1986.

LE BRUN, Jacques, « La sainteté à l'époque classique et le problème de l'autorisation », dans *Confessionnal Sanctity (c. 1500-c.1800)*, J. Beyer et alii (éd.), Mainz, Philipp von Zaberne, 2003, p. 149-162.

LE GOFF, Jacques, « La sainteté de saint Louis : sa place dans la typologie et l'évolution chronologique des rois saints », dans *Les Fonctions des saints dans le*

monde occidental (IIIe-XIIIe siècle), Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome avec le concours de l'Université de Rome « La Sapienza », Rome 27-29 octobre 1998, Ecole Française de Rome, 1991, p. 285-293.

LE HENAND, Françoise, « L'épanouissement du pèlerinage à Alise-Sainte-Reine au XVIIe siècle », dans *Reine au Mont Auxois, op. cit.*, p. 113-146.

PHILIPPART, Guy, « L'Hagiographie comme littérature : concept récent et nouveaux programmes ? », *RSH*, 251, 1998, p. 12-39.

TREMOLIERES, François, « Approches de l'indicible dans le courant mystique français (Bremond et Certeau lecteurs des mystiques) », *XVIIe siècle*, n° 207, 2000, p. 273-298.

VAUCHEZ, André, « Saints admirables et saints imitables : les fonctions de l'hagiographie ont-elles changé aux derniers siècles du Moyen Age ? », dans *Les Fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle), op. cit.*, 1991, p. 161-172.

VITZ, E. B., « Vie, légende, littérature. Traditions orales et écrites dans les légendes des saints », *Poétique*, 72, 1987, p. 387-402.

Histoire religieuse, histoire des idées, histoire culturelle, anthropologie

BEDOUELLE, Guy, « La Tradition et les traditions dans la théologie catholique. Remarques et précisions de vocabulaire », dans *L'Art de la Tradition*, G. Bedouelle, Ch. Belin et S. de Reyff (dir.), Fribourg, Academic Press Fribourg, 2005, p. 105-113.

BELIN, Christian, « La Tradition comme Fontaine de Jouvence : un paradoxe culturel au XVIIe siècle », dans *L'Art de la Tradition, op. cit.*, p. 29-44.

BERCÉ, Yves-Marie, « L'Histoire comme un théâtre », dans *Ecritures de l'histoire (XIVe-XVIe siècle). Actes du colloque de Bordeaux, 19-21 sept. 2002*, Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin , Genève, Droz, 2005, p. 351-359.

DE CERTEAU, Michel, *La Possession de* Loudun, Paris, Gallimard / Julliard, 1980 [1970].

DE CERTEAU, Michel de, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

DIECKMANN, Herbert, *Le Philosophe. Texts and interpretations*, Saint Louis, Washington University Studies, 1948.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1981.

HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1995.

HOUDARD, Sophie, *Les Sciences du diable. Quatre discours sur la sorcellerie*, Paris, Cerf, 1992.

HOUDARD, Sophie, *Les Invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles-Lettres, 2008.

JOLY, Bernard, *La Rationalité de l'alchimie au XVIIe siècle*, Paris, Vrin, 1992.

LAPLANCHE, François, « La controverses religieuse au XVIIe siècle et la naissance de l'histoire », in A. Le Boulluec (éd), *La controverse religieuse et ses formes*, Paris, Les Editions du Cerf, 1995, p. 373-404.

LAGREE, Jacqueline, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, 1991.

LE BRUN, Jacques, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002

LE BRUN, Jacques, « Dévotion et dévotions à l'époque moderne », dans *La Jouissance et le trouble*, Genève, Droz, 2004, p.91-108.

LESTRINGANT, Frank, « L'écriture du martyrologe : Richard Verstegan et Matthieu de Launoy », dans *Ecritures de l'histoire*, *op. cit.*, p. 433-453.

LOTTIN, Alain, *Chavatte, ouvrier lillois. Un contemporain de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1979.

LU, Jin, *Qu'est-ce qu'un philosophe ? Eléments d'une enquête sur l'usage d'un mot au siècle des Lumières*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2005.

MANNONI, Octave, « Je sais bien, mais quand même », dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 9-33.

MAROUBY, Chrisitan, *Utopie et primitivisme. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990.

MORGAIN, Stéphane-Marie, *Pierre de Bérulle et les Carmélites de France*, Paris, Cerf, 1995.

PHILLIPS, Henry, *Church and culture in seventeenth-century France*, Cambridge, University Press, 1997

RIBARD, Dinah, *Raconter. Vivre. Penser. Histoires de philosophes, 1650-1766*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2003

STEINBERG, Sylvie, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001.

TIMMERMANS, Linda, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2001.

VALENTIN, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

VIGARELLO, G. (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 185.

WANEGFFELEN, Thierry, *L'Edit de Nantes. Une histoire européenne de la tolérance (XVIe-XXe siècle)*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.

WIRTH, Jean, « La naissance du concept de croyance », dans *Sainte Anne est une sorcière*, Genève, Droz, 2003, p. 113-176.

Histoire du livre et iconographie

CHATELLIER, Louis, « La vie religieuse à Nancy et dans ses environs à l'époque de Jacques Callot », dans *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque de Nancy du 25-27 juin 1992, Daniel Ternois (dir.), Paris, Klincksieck, 1993.

CHRISTIN, Olivier, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

FUMAROLI, Marc, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

GIORGI, Rosa, *Les Saints. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2003.

GRAVIER, B. des et JACOMET, T., *Reconnaître les saints. Symboles et attributs*, Paris, Massin, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

MALE, Emile, *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe et du XVIIIe siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1951.

MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoir et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, 2 vols.

MARTIN, Henri-Jean, *La Naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2000.

MENOZZI, Daniele, *Les Image, l'Eglise et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

MEROT, Alain, *Retraites mondaines*, Paris, Le Promeneur, 1997.

POMMIER, Edouard, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1558, 4 vols.

RENAULT, Christophe, *Reconnaître les saints et les personnages de la Bible*, Paris, Jean-Paul Gisseront, 2002.

SADOUL, Georges, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969.

SALLMANN, Jean-Michel, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la réforme catholique », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* (1989), t. 147, p. 419-432.

Dictionnaires

Dictionnaire critique de théologie, Jean-Yves Lacoste (dir.), Paris, PUF, 1998.

Dictionnaire iconographique des saints, Bernard Berthod et Elisabeth Hardouin-Fugier, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1999.

DAIX, Georges, *Dictionnaire des saints*, Paris, Lattès, 1996.

MIGNE, abbé, *Dictionnaire iconographique des figures, légendes et actes des saints*, Paris, Ateliers catholiques du Petit-Montrouge, 1850.

Thèse présentée par
Barbara SELMECI CASTIONI
en soutenance publique le 30 juin 2009
à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

LA TENTATION LITTERAIRE
LITTERATURE ET SAINTETE EN FRANCE AU XVIIE SIECLE

MOTS CLES : Littérature française, XVIIe siècle, sainteté, hagiographie, fiction, roman, théâtre, épopée, histoire religieuse et culturelle.

Si les vies des saints ont constitué, dès leurs origines, un discours à la croisée du religieux et du littéraire, la rencontre de ces deux dimensions au XVIIe siècle confère à ce discours une signification singulière. A rebours du mouvement dominant qui voit l'hagiographie, au lendemain des attaques des réformés à l'encontre du culte des saints, adopter une nouvelle orientation critique et savante, la figure du saint est alors invoquée par de nombreux auteurs, non seulement dans une perspective religieuse et édifiante, mais également dans le but d'éprouver les enjeux théoriques et formels d'une littérature alors en pleine mutation. Clercs ou simples laïcs, ces auteurs sont tentés, selon des modalités diverses, d'exploiter les ressources des genres profanes en vogue – roman, tragédie ou poésie héroïque – afin d'enrichir le sens attaché à la figure du saint ou de la sainte, et d'obtenir des effets d'adhésion nouveaux auprès de lecteurs supposés réticents aux lectures de dévotion.

Ce travail explore en ce sens les relations entre le saint, l'auteur et le lecteur, le choix du genre littéraire sur la représentation de la figure hagiographique et les rapports entre les notions d'histoire et de fiction. Il envisage différents processus de littérarisation à travers l'analyse du paratexte (avec une attention particulière portée aux gravures) et étudie l'économie de la parole et la représentation des sentiments du saint et de son entourage. Ce travail interroge enfin les significations de l'autoréflexivité dans un cadre hagiographique, ainsi que la présence de savoirs profanes au cœur des textes étudiés.

Nombre d'auteurs, dans le sillage de Jean-Pierre Camus, « l'évêque romancier », et du grand dramaturge Pierre Corneille, succombent ainsi à la tentation de faire du héros chrétien par excellence un héros de papier, avec pour conséquence paradoxale la désolidarisation entre l'édification et la recherche esthétique, désolidarisation qui ouvre pour le saint une nouvelle carrière.

Directeur de thèse : M. le Professeur Jean-Pierre VAN ELSLANDE, Université de Neuchâtel

Membres du jury : M. le Professeur Christian BIET, Université de Paris X
M. le Professeur Christian JOUHAUD, Université de Paris, EHESS
Mme le Professeur Françoise LAVOCAT, Université de Paris VII