



HAL
open science

Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes

Anne Teulade

► **To cite this version:**

Anne Teulade. Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes. Les Dossiers du Grihl, Grihl / CRH - EHESS, 2015, 10.4000/dossiers-grihl.6392 . hal-03194315

HAL Id: hal-03194315

<https://hal-nantes-universite.archives-ouvertes.fr/hal-03194315>

Submitted on 4 Mar 2022

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

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

Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes

Anne Teulade



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6392>

DOI: 10.4000/dossiersgrihl.6392

ISSN: 1958-9247

Publisher

Grihl / CRH - EHESS

Brought to you by Nantes Université



Electronic reference

Anne Teulade, "Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes", *Les Dossiers du Grihl* [Online], 01 | 2015, Online since 29 November 2015, connection on 03 March 2022. URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6392> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6392>

This text was automatically generated on 8 February 2022.



Les Dossiers du Grihl est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0.

Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes

Anne Teulade

- 1 La valorisation du culte des saints par le Concile de Trente a entraîné, on le sait, un essor remarquable de l'hagiographie. Sa diffusion s'est effectuée par le biais de compilations à destination populaire, les *Flos sanctorum* inspirés par le légendier médiéval de Jacques de Voragine¹, ainsi qu'au travers d'écrits érudits et fondés sur une démarche critique, tels les *Acta sanctorum* des Bollandistes. À côté de ces publications centrées sur un usage religieux, dévotionnel ou théologique, les vies de saints ont investi le champ de la littérature d'imagination et se sont nourries de motifs fictionnels empruntés à la littérature profane contemporaine. Cet entrelacement, bien avéré dans le cas d'écrits en prose comme ceux de René de Cerisiers ou de Jean-Pierre Camus², ne s'accompagne pas d'un abandon de la perspective édifiante traditionnellement associée à l'hagiographie. Toutefois, la fictionnalisation de l'hagiographie traduit une conception de plus en plus esthétique de l'image de la sainteté, et nourrit en retour la complexification du personnage romanesque en permettant l'étude du for intérieur et des tensions qui le traversent³.
- 2 L'hagiographie se déplace donc vers un lieu d'écriture dont la vocation n'est pas essentiellement dévotionnelle, et sa reconfiguration au contact de la fiction possède des effets remarquables. Cette mutation pose la question de l'imitation du saint sous un jour problématique : elle interroge à travers des dispositifs narratifs complexes les difficultés du lecteur à s'identifier à ce héros, et questionne donc le processus de lecture traditionnel de l'hagiographie. En outre, elle nourrit les expérimentations d'une forme littéraire moderne en voie de définition, en touchant des questions théoriques aussi essentielles que la caractérisation du personnage⁴ et la vraisemblance. Ce débordement de la matière hagiographique dans une forme littéraire en vogue et

engagée dans une dynamique de modernisation et de théorisation n'est pas isolé. On l'observe également au théâtre, tant sur les scènes professionnelles que dans les contextes de célébration locaux, à Paris et en Province⁵. L'émergence du théâtre hagiographique à partir de la fin du XVI^e siècle⁶ n'est pas un phénomène homogène, mais cette forme dramatique recèle au moins une caractéristique commune : elle se distingue des fictions hagiographiques en prose par le type de réception qu'elle suppose. Alors que les écrits narratifs sont livrés à la lecture individuelle, les pièces engagent le plus souvent une réception collective et directe de la sainteté. Collective, d'abord, parce qu'elle prend corps dans des cadres festifs de célébration ou de divertissement où les destinataires sont rassemblés. La nature de ces lieux de spectacle varie et modèle différemment les dispositions du public, mais elle crée automatiquement les spectateurs en assemblée. Directe, parce que la *mimèsis* implique les sens du destinataire, notamment le regard. L'efficacité supérieure de l'image animée sur le récit, lieu commun de la pensée aristotélicienne, revêt une importance évidente pour des spectacles aussi intenses émotionnellement que les martyres – qu'ils suscitent des larmes, un frémissement d'horreur ou du dégoût, ces épisodes sont particulièrement à même d'imprimer immédiatement leur efficacité dans les corps.

- 3 Nous proposons de circonscrire quelques usages de cette matière hagiographique dans le théâtre français de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, afin de donner à penser les potentialités poétiques, idéologiques et éventuellement polémiques que renferme alors la dramatisation de la sainteté⁷.

Sainteté et théâtralité

- 4 L'adoption de la matière hagiographique par le théâtre n'est pas une affaire nouvelle à la fin du XVI^e siècle, puisqu'une partie des mystères médiévaux est consacrée aux vies de saints. Il n'y a pas de solution de continuité entre ces représentations des XIV^e et XV^e siècles et certaines pièces hagiographiques provinciales du XVI^e et du XVII^e siècle, qui célèbrent un saint en lien avec un contexte dévotionnel ou un culte local. Ces pièces héritées des mystères se caractérisent notamment par une certaine indifférence au renouveau dramaturgique impulsé par les poètes humanistes, puis par les doctes qui édictent les conventions amenées à modeler l'écriture théâtrale à partir des années 1640. Leurs objectifs dévotionnels sont en général aisés à repérer. Ainsi, une pièce sur saint Jacques de Bardou de Brun, est représentée « publiquement à Limoges par les confrères Pelerins dudict Saint », le jour de la fête de saint Jacques⁸ : le sous-titre indique clairement le contexte de représentation, qui suppose une célébration du saint mis en scène. Il en va de même dans le cas des pièces consacrées à sainte Reine autour du culte qui lui est voué dans l'Auxois : qu'il s'agisse de celle d'Hugues Millotet (1661), de celle de Claude Ternet (1671), de celle d'un anonyme bénédictin (1687) ou de celle de Corneille Blessebois (1686)⁹, leur implication dans le territoire et dans le contexte du culte à la martyre est signalée par les éditions¹⁰. Une ferveur locale peut sans doute également être décelée derrière l'écriture d'une pièce sur sainte Ursule par Yvernaud, imprimée à Poitiers et « dédiée à mesdames les religieuses Ursulines¹¹ ». Henri Clouzot pense qu'elle pourrait avoir été composée à leur intention, pour être jouée au pensionnat¹². Elle est en tout cas indéniablement liée à une dévotion vivante à sainte Ursule, puisque la congrégation s'est installée à Poitiers, en 1624. Ces exemples attestent la persistance d'un usage dévotionnel de la mise en scène de la sainteté, par

lequel on célèbre les vertus d'un saint lié à la communauté-spectatrice, tout en les livrant à son imitation.

- 5 L'apparition de la sainteté sur les scènes théâtrales parisiennes semble relever d'un phénomène plus complexe. Dans le mouvement de réformation guidé par le pouvoir¹³, et qui affecte l'ensemble de la sphère théâtrale parisienne, émerge l'idée qu'un théâtre moderne rénové peut s'appuyer sur des sujets religieux. Un courant de pièces religieuses apparaît en effet sur les scènes parisiennes à partir des années 1630, parmi lesquelles les sujets hagiographiques sont dominants¹⁴. Cette vague a été doublement favorisée par les milieux dévots et par la Cour. Antoine Godeau suggérait ainsi à Scudéry en 1641 d'écrire des pièces hagiographiques :

Après les Eudoxes, ne voulez-vous point faire parler les Agathes ou les Céciles ? Le théâtre de la céleste Jérusalem mérite bien, ce me semble, qu'on ne le laisse pas vide. Que vous auriez d'illustres spectateurs ! Que votre récompense seroit glorieuse !¹⁵

Il écrivait, la même année, dans un texte moins confidentiel :

Les Muses françaises ne furent jamais si modestes et je crois qu'elles seront bientôt toutes chrétiennes. Déjà le théâtre, où elles oublièrent si souvent leur qualité de Vierges se purifie, et il y a sujet d'espérer que la scène se pourra prendre bientôt sur les bords du Jourdain, de même que sur les bords du Tibre et du Tage, que le sang des Martyrs la rougira, et que la Virginité y fera éclater ses triomphes. Ce sera la ramener à son institution ancienne, et instruire les spectateurs en les divertissant.¹⁶

- 6 Godeau prend acte de la « purification du théâtre », en des termes qui évoquent ceux de l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*, lorsqu'il explique que Richelieu a poussé à restaurer la grandeur de la scène parisienne tombée en décadence¹⁷. On entrevoit dans ce texte l'espoir que la moralisation de la scène en train de s'accomplir permettra une revalorisation du théâtre. Cette promotion des sujets hagiographiques par les dévots semble trouver un appui à la Cour, comme l'indiquent les dédicaces et l'évocation des commanditaires dans les paratextes. Balthasar Baro dans son Avertissement au lecteur évoque une « autorité souveraine » qui l'aurait forcé à composer sa pièce¹⁸, le libraire éditeur de *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac mentionne « personne de grande et éminente condition »¹⁹, qui aurait passé commande de la pièce. Derrière ces périphrases, la critique décrypte une allusion à Anne d'Autriche²⁰ pour le premier, à Richelieu pour le second²¹. Baro dédie par ailleurs sa pièce à Henriette-Marie, sœur de Louis XIII²². Anne d'Autriche est la dédicataire de *Polyeucte*, et Marc Fumaroli suppose que Corneille a écrit *Théodore* pour plaire à Mazarin et aux cardinaux Barberini, mais aussi à la dévote Régente²³.
- 7 Ainsi, le pouvoir suscite l'écriture de certaines de ces pièces, parmi les plus importantes du genre, tant pour complaire aux milieux dévots que dans le cadre d'une politique de promotion d'un théâtre réformé, aux sujets soigneusement guidés. À ce contexte où stratégies de gouvernement et volontés des dévots se conjuguent semble avoir répondu une réception positive du public, puisque les théâtres parisiens se sont livrés à une concurrence explicite en commandant des pièces hagiographiques. Le succès de *Polyeucte* au Marais en 1641 a entraîné l'écriture de répliques concurrentielles²⁴ par Desfontaines pour l'illustre théâtre au Jeu de Paume, et l'Hôtel de Bourgogne a commandé à Rotrou le *Véritable Saint Genest* pour reprendre le sujet de *L'illustre comédien* de Desfontaines²⁵ et sans doute aussi par émulation à l'égard de Corneille qui avait ouvert la voie²⁶. Indépendamment même de cette chaîne de rivalités, de nombreuses pièces hagiographiques sont représentées entre 1639 et 1647 sur les trois théâtres²⁷,

preuve d'un engouement réel, qui semble avoir décru après l'échec de *Théodore au Marais* (1645).

Sainteté et fiction

- 8 C'est donc devant un public parisien et mondain que ces pièces hagiographiques sont données, hors de tout contexte cérémoniel ou dévotionnel. Il est certain que le contexte idéologique de la Contre-Réforme, la domination d'une spiritualité molinienne et l'influence des jésuites²⁸ favorisait de tels sujets y compris en contexte séculier²⁹. Mais cette vogue correspondait également à une opérativité remarquable de la matière hagiographique. Corneille a formulé très clairement cette idée d'une plasticité de la vie de saint en tête de son *Polyeucte*, dans des paratextes qui livrent des éléments incontournables sur les possibilités d'adapter les légendes hagiographiques au théâtre. Corneille distingue notamment dans son « Examen » les sujets bibliques et les légendes hagiographiques, au motif que les secondes ne renvoient pas à un texte sacré. Se comparant aux auteurs de tragédies bibliques, il affirme :

Aussi m'était-il plus permis sur cette matière qu'à eux sur celle qu'ils ont choisie. 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. J'estime toutefois qu'il ne nous est pas défendu d'y ajouter quelque chose, pourvu qu'il ne détruise rien de ces vérités dictées par le Saint-Esprit.³⁰

- 9 Cette marge de liberté est indispensable à Corneille qui entend traiter son sujet de manière à divertir son public, afin de garantir son efficacité et son succès : l'agrément ne peut provenir que de l'alliance du sujet avéré et des ajouts fictionnels, puisque c'est dans « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité » que « consiste le plus beau secret de la poésie »³¹. De fait, il s'autorise des modifications substantielles puisqu'il précise en clôture de l'« Abrégé du martyr de saint Polyeucte » :

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 Pauline, sont des inventions et des embellissements de théâtre.³²

- 10 Dans cette revendication de liberté de Corneille, on saisit l'intention de ne pas laisser absorber les effets de sa pièce par une pure perspective édifiante, que permettrait l'exemplarité du héros. La séduction de son poème dramatique est préservée par les inventions qui doivent embellir son sujet : il s'agit de plaire aux mondains, y compris à travers un sujet susceptible d'imprimer la dévotion, et de susciter l'admiration pour une vertu aux limites de l'humain. On mesure l'écart entre une telle pratique du théâtre hagiographique et celle du théâtre provincial hérité des mystères, dont la visée première était indéniablement l'édification et la réactivation de la dévotion pour un saint précis. Toutefois, même si la revendication hédoniste n'était pas au cœur des pièces hagiographiques articulées au culte vivant d'un saint, il ne faudrait pas imaginer que celles-ci dédaignent systématiquement la flexibilité des légendes.
- 11 En effet, dans leurs réalisations les plus tardives, les pièces ostensiblement dévotionnelles ont tendance à intégrer le discours cornélien sur les plaisirs de la fiction, situant alors l'agrément non plus dans les effets scéniques, violents ou merveilleux (dans le sillage de la poétique médiévale), mais dans l'élaboration d'une

fable produisant d'elle-même des émotions plaisantes. Cette évolution est perceptible dans deux textes, *Le Martyre de saint Gervais* de l'abbé de Cheffault (1670) et le *Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alize* d'un bénédictin anonyme (1687), probablement Georges Viole. La première de ces pièces est composée par le prêtre de la paroisse de saint Gervais et suivie d'« Hymnes, versets, proses et oraisons, qui se chantent en la Paroisse des Ss. Gervais & Prothais, les jours de leur Feste, Translation & durant les Octaves »³³. Le dispositif éditorial l'inscrit dans un rapport direct au culte des saints qui en sont les personnages. La seconde pièce est un élément du dispositif complexe attaché au culte de sainte Reine, qui occasionne encore des pèlerinages réguliers au XVII^e siècle³⁴. Des mystères consacrés à sa légende sont joués depuis le Moyen Âge dans la ville d'Alise, et un débat concernant la présence des reliques de la sainte dans l'abbaye de Flavigny suscite au XVII^e siècle l'écriture d'au moins un ouvrage très détaillé par Georges Viole³⁵. L'auteur anonyme du *Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alize* (1687) inscrit sa pièce dans le sillage du pèlerinage dédié à la sainte³⁶. Cette pièce pourrait avoir été commandée à Georges Viole par les bénédictins de l'abbaye Flavigny où se trouvaient les reliques de la sainte, pour concurrencer celles que Hugues Millotet (1661) et Claude Ternet (1661) avait déjà composées³⁷.

- 12 Or en dépit des cadres dévotionnels ostensibles et relayés dans les compositions éditoriales qui encadrent les œuvres, ces deux pièces témoignent d'un souci marqué pour le plaisir du public, qui est exprimé à travers une référence explicite ou implicite à l'auteur de *Polyeucte*. Dans sa préface, le religieux de Flavigny indique :

Comme il a été convenable d'en rendre la représentation agréable au peuple j'y ai inseré quelques fictions selon l'Art de la Poésie pour l'ornement du Théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polieucte, & autres Tragedies.³⁸

- 13 Cette référence au plaisir du public par le biais des ornements fait directement écho à la teneur même de l'Examen de *Polyeucte*. Corneille écrit en 1660 :

Voilà ce que m'a donné l'histoire ; le reste est de mon invention.
Pour donner plus de dignité à l'action, j'ai fait Félix gouverneur d'Arménie et ai pratiqué un sacrifice public, afin de rendre l'occasion plus illustre [...].³⁹

- 14 La préface du dramaturge anonyme adopte des termes assez semblables :

Telle est la dignité d'Olibre, lequel paroît comme Souverain dans les Gaules ; & les hommages qui lui sont rendus par des Rois ; sa victoire contre les Saxons ; le sacrifice presenté à Jupiter [...].⁴⁰

- 15 On trouve chez les deux auteurs une nécessité de la fiction, qui se traduit par l'élévation du rang du persécuteur, et, entre autres, l'insertion d'un sacrifice païen. La préface de l'anonyme comporte une formule qui semble elle aussi empruntée à Corneille : « Les Sçavants jugeront si ces additions qui ont quelque fondement dans l'Histoire, sont selon l'Art ou non »⁴¹ fait écho à la phrase conclusive de l'Abrégé du martyre de saint Polyeucte, « Si j'ai ajouté ces incidents et ces particularités selon l'art ou non, les savants en jugeront ». La perspective de la pièce est davantage apologétique et dévotionnelle que celle de Corneille : l'auteur anonyme rappelle que son « dessein n'est autre que de faire éclater les vertus de la Sainte Vierge, & d'exciter le peuple à son amour & imitation »⁴². Toutefois, le souci de l'art, l'importance des ornements et la nécessité de rendre sa fable agréable reflètent une visée esthétique assumée, à laquelle les inventions fictionnelles seules permettent d'accéder.

- 16 Cette importation d'une perspective esthétique s'observe également dans la pièce de dévotion de l'abbé Cheffault, où elle semble également héritée de Corneille, même si ce

dernier n'est pas explicitement mentionné⁴³. La préface de l'abbé épouse la démarche de Corneille dans l'« Abrégé du martyr » et l'« Examen » de *Polyeucte*. L'auteur commence par exposer ses sources :

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 sçavons est tiré d'une Lettre de S. Ambroise.⁴⁴

- 17 Ensuite, il justifie ses écarts par rapport aux sources, et se réclame de l'art qui fonde la beauté du poème, se positionnant d'emblée dans une perspective esthétique :

Si quelqu'un s'estonne pourquoy j'introduis une Reyne des Marcomans, 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 François, 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 choquent 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 neantmoins 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, [...].⁴⁵

- 18 L'apologie de la fiction et de son entrelacement avec l'histoire rappelle évidemment l'éloge cornélien de « l'ingénieuse teneur des fictions avec la vérité, où consiste le plus beau secret de la poésie »⁴⁶. On note également chez l'abbé une volonté de préserver le caractère vraisemblable de son invention : il importe dans la légende un personnage doté d'une épaisseur historique, qui rend sa présence crédible. Notons en outre que Surius, qui fournit à Cheffault l'idée de l'intrigue galante avec la reine des Marcomans, est la source de *Polyeucte*. La suite de la préface de Cheffault énumère les inventions par rapport au texte de Surius :

La prise des Espions Marcomans par les Soldats du Comte Astase ; les Idoles deux fois renversez par les deux Heros de cette Piece, la suspension d'armes entre les Romains et les Marcomans, l'amour et l'ambition d'Astase au sujet de Fritigile, qu'il espere d'épouser apres avoir usurpé ses Etats, & 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 nécessaires dans ces sortes d'ouvrages, & tout cela forme des intrigues & des incidens qui sont les ornemens d'un Poëme Dramatique.⁴⁷

Et l'on ne peut évidemment que noter les similitudes avec l'« Abrégé du Martyre de saint Polyeucte » où Corneille affirme :

Voilà en peu de mots ce qu'en dit Surius : 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 et des embellissements de Théâtre.⁴⁸

- 19 La structure de la phrase des deux discours est identique : Cheffault et Corneille énumèrent les éléments qu'ils ont inventés, pour conclure que ceux-ci constituent les embellissements propres au théâtre. Enfin, l'abbé de Cheffault justifie l'un de ces ajouts majeurs par la nécessité de mêler l'utile et l'agréable en son œuvre :

Peut-estre s'estonnera-t'on de ce que dans un sujet aussi pieux que la mort de deux freres Martyrs. J'ay mêlé de l'amour profane ; mais l'on cessera d'en estre surpris, si le judicieux Lecteur considere que la fin principale de l'Historien ou du Poëte, doit estre de mêler l'utile au delectable ; & que l'objet de la Poësie Chrestienne est une belle morale jointe au divertissement.⁴⁹

On retrouve là un écho à l'« Abrégé du martyr de saint Polyeucte », qui ne conçoit l'utilité que médiatisée par le plaisir :

[...] il a été à propos d'en rendre la représentation agréable, afin que le plaisir pût insinuer plus doucement l'utilité et lui servir comme de véhicule pour la porter dans l'âme du peuple [...].⁵⁰

Esthétique de la sainteté

- 20 La préface de Cheffault emprunte donc à Corneille sa composition fondée sur la défense de la fiction et la valorisation du plaisir esthétique. Cette appropriation atteste l'influence de la déclinaison mondaine et commerciale du théâtre hagiographique sur des pièces d'amateurs représentées dans des cadres dévotionnels explicites. Elle illustre un réinvestissement de la matière hagiographique dans des ouvrages à teneur dévotionnelle plus ou moins marquée, puisque l'on peut dégager une gradation entre la pièce de Corneille qui donne à admirer la vertu sans valoriser spécifiquement le culte de Polyeucte, celle de Cheffault où l'inspiration galante et la perspective tragique, sources de divertissement, s'allient à la visée morale d'une poésie chrétienne articulée à une dévotion vivante, et enfin celle sur sainte Reine, où la perspective dévotionnelle est plus forte, et l'empreinte de Corneille moins marquée, la pièce présentant des irrégularités qui l'éloignent nettement des tragédies parisiennes.
- 21 Se pose alors la question de savoir à quelles fins les dramaturges usent de la liberté d'invention que leur offre l'hagiographie. Les textes que nous venons de citer mettent l'accent notamment sur la perspective galante qu'imprime l'ajout de tel ou tel personnage : l'introduction de Sévère dans la légende de Polyeucte, et celle de Fritigile, reine des Marcomans, dans les vies de Gervais et Protas permettent la création d'intrigues amoureuses qui rejaillissent sur les intrigues religieuses. On sait que l'amour contrarié de Sévère pour Pauline pèse sur la décision finale de Félix et injecte une dimension pathétique à la pièce, autour de Pauline que Polyeucte souhaite confier à son ancien amant. Si Pauline n'est nullement tentée de revenir vers ce dernier, sa réapparition crée une atmosphère mélancolique : le fantôme du passé ravive les choix anciens, dévoile l'origine stratégique du mariage entre Polyeucte et Pauline, et teinte l'intrigue d'une ambiguïté non résolue. Dans la pièce de l'abbé de Cheffault, l'invention de Fritigile, dont le préfet romain Astase est amoureux, crée un dilemme entre devoir et passion chez ce dernier puisque la Reine des Marcomans souhaite protéger les chrétiens. Protas et Gervais ont commis un sacrilège en profanant un temple païen mais, dans un premier temps, Astase ne les punit pas, occupé qu'il est à projeter son mariage avec Fritigile. Doritile, sœur d'Astase, lui reproche sa mansuétude, et son incurie générale, qu'elle attribue à la présence de Fritigile :

Vous estes indulgent pour une secte impie
Infidèle à Cesar, traître à vostre Patrie,
Facile & complaisant pour ouïr les discours,
D'une Reyne qui vient mandier du secours.⁵¹

- 22 Lorsque, à la suite de ces remontrances, Astase se décide à menacer les chrétiens de mort, Fritigile tente de l'adoucir et prend la défense des chrétiens. Leur martyre s'en trouve nettement retardé. Ensuite, Fritigile révèle qu'elle s'est convertie au contact des deux frères. Astase se voit alors partagé entre son amour pour Fritigile et la nécessité d'accomplir son devoir :

Dure nécessité que cette Loy suprême
Qui me force de perdre une Reyne que j'aime,

Quel moyen d'accorder en ce funeste jour,
La rigueur de nos loix & celle de l'amour ?⁵²

- 23 C'est encore sous l'influence de sa sœur Doritille qu'Astase se résout à sévir. D'abord extérieur au conflit religieux, le fil amoureux affecte bien vite la relation entre le persécuteur et le persécuté, dans un premier temps parce que l'amour détourne le persécuteur de son devoir, ensuite parce que l'amour et le devoir entrent en conflit. Le dilemme tragique intensifie les passions et retarde le martyr, de sorte que l'ornement revendiqué par l'abbé a une véritable fonction dramaturgique. L'ingrédient galant ne déflore pas la vertu des saints, dans la mesure où ceux-ci ne sont pas eux-mêmes enclins aux passions terrestres, mais il participe de leur intégration dans la sphère esthétique qui polarise alors le champ théâtral professionnel : c'est pour conformer les légendes aux conventions dominantes de la tragédie à partir du milieu des années 1630 que l'inflexion galante est insérée⁵³. Ainsi, le saint devient un personnage de tragédie pathétique, élément d'un dispositif mondain auquel il résiste mais dont il nourrit paradoxalement les passions, dans la mesure où son inflexibilité morale et ses décisions radicales bouleversent l'existence de ceux qui l'entourent.

Politiques de la sainteté ?

- 24 Les insertions fictionnelles ne concernent cependant pas seulement cette dimension galante, puisque Corneille, Cheffault et l'anonyme bénédictin mentionnent également l'élévation en dignité des persécuteurs et l'ajout du bris des Idoles, autant d'aspects qui touchent davantage la teneur idéologique des pièces. Les représentants du pouvoir romain sont ainsi dotés de davantage de pouvoir que dans les légendes, de sorte qu'ils en viennent à incarner un mode de gouvernement, tandis que le saint rétif à cet ordre politique s'inscrit par conséquent dans une posture rebelle puisqu'il conteste l'autorité de celui auquel il s'affronte. Cette politisation des légendes hagiographiques est évidente, elle participe de la mutation profane que nous avons observée avec l'ajout de l'ingrédient galant, et contribue également à adapter les vies à la tragédie moderne, saturée de politique, ainsi que l'a montré Lise Michel. Mais de même que les tragédies profanes de cette époque ne proposent pas de lecture idéologique obvie et unifiée⁵⁴, de même, le sens politique des tragédies hagiographiques doit être envisagé avec précaution.
- 25 Il est évidemment tentant de considérer le martyr (privilegié par les pièces hagiographiques françaises), comme un personnage doté de connotations séditeuses pouvant renvoyer aux troubles de la Fronde ou aux agitations civiles durant le régime instable de la régence. Cette interprétation politique est d'autant plus crédible que le volume de ces pièces décroît lorsque la monarchie se consolide et verrouille son autorité, après 1661⁵⁵. Paul A. Scott effectue une lecture politique de la figure du martyr, en distinguant les pièces où les possibles éléments hétérodoxes sont dilués (par des auteurs proches du pouvoir tels Corneille ou Rotrou⁵⁶) et celles où la rébellion du saint porte une critique ostensible du pouvoir (les pièces sur saint Eustache et saint Genest de Desfontaines). Les stratégies visant à désamorcer la dissidence portée par la résistance du saint sont multiples : elles peuvent reposer sur la disparition de l'empereur remplacé par ses représentants et le choix d'une intrigue localisée loin du foyer romain du pouvoir (Corneille), sur la mise en scène d'un empereur dont la tyrannie est atténuée par rapport à la légende et qui conserve le respect du saint

(Rotrou⁵⁷, La Calprenède⁵⁸). Les pièces tirant parti des potentialités séditeuses du saint montrent, selon Paul Scott⁵⁹, un saint refusant d'obéir à son souverain (tel Genest dans la pièce de Desfontaines⁶⁰) et critiquant ostensiblement son mode de gouvernement (tel Thomas More dans la pièce éponyme de Puget de la Serre⁶¹, ou sainte Catherine dans la pièce du même auteur⁶²). Ces orientations sont convaincantes, et elles semblent concorder avec le positionnement des auteurs à l'égard de l'absolutisme. Toutefois, elles ne nous semblent pas livrer une clé de lecture suffisamment polyvalente.

- 26 Le refus d'obéissance du saint et sa déconsidération du pouvoir politique expriment une contestation à laquelle le spectateur peut s'identifier dès lors que le politique est manifestement tyrannique : c'est le cas dans *Thomas Morus* et dans *L'illustre comédien*, dans la première pièce parce qu'Henri VIII est régi par sa passion amoureuse et mu par son intérêt personnel, dans la seconde parce que le dérèglement passionnel de l'empereur en fait un double des tyrans furieux des tragédies du tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Hormis ces cas caractéristiques où le spectateur est obligé de fixer son empathie sur la figure du saint, les supports d'identification émotionnelle sont multiples dans les pièces hagiographiques, précisément en raison du dispositif pathétique que nous avons évoqué *supra*. En forgeant des figures politiques habitées par un dilemme et tranchant leur décision au bénéfice du devoir, les dramaturges fabriquent des personnages à la fois humains et respectables, lieux d'identification possibles pour le spectateur. À l'inverse, la rigidité du saint peut fonctionner partiellement comme un repoussoir, ou du moins son incapacité à s'émouvoir peut-elle anesthésier le processus empathique que le héros vertueux, exhibé comme le héros objectivement positif, devrait activer. Autrement dit, la contestation du saint n'implique pas nécessairement que le pouvoir politique soit critiquable : le cas de Polyeucte le montre assez bien.
- 27 Le héros de Corneille constitue un cas de radicalité religieuse dont il a été souligné à plusieurs reprises qu'il est problématique. Polyeucte n'est pas un héros martyr conforme à ce que promeut l'Église au sens où il court vers la mort et est entraîné par un excès de zèle qui constitue une provocation. La plupart des Pères de l'Église condamnent notamment le bris des idoles, qui empêche d'ordinaire que celui qui est persécuté pour ce geste soit considéré comme saint⁶³. Claude Bourqui et Simone de Reyff parlent d'ailleurs à son sujet de « saint suspect »⁶⁴. La puissance ostentatoire et théâtrale de Polyeucte, qui se manifeste tant lors du geste iconoclaste que dans le martyre, est donc entachée d'une faute, considérée comme telle y compris d'un point de vue religieux. Ce saint provocateur pose en définitive la question de l'extrémisme : ne se contentant pas de résister au pouvoir en place, il passe à l'offensive à travers le bris des idoles qui impulse une logique d'affrontement.
- 28 Notons que l'on retrouve le geste iconoclaste chez deux dramaturges imitateurs de Corneille. Marthe Cosnard⁶⁵ l'insère dans ses *Chastes martyrs*, qualifiée de tragédie chrétienne comme les pièces hagiographiques de Corneille, et dédiée à Anne d'Autriche comme *Polyeucte*. Corneille reconnaît d'ailleurs sa disciple en lui dédiant un poème d'éloge publié dans la première édition des *Chastes martyrs*, en 1650. L'abbé de Cheffault ajoute le bris des idoles à la légende de Gervais et Protais, ainsi qu'il l'indique dans la préface que nous avons citée⁶⁶. Ces deux dramaturges s'inscrivent dans le sillage cornélien de l'excès de zèle, qui module la vertu des héros, représentés comme des fauteurs de troubles possiblement inquiétants. En effet, il ne faut pas sous-estimer l'impact que le bris des idoles pouvait avoir sur les spectateurs de l'époque. Comme

John D. Lyons le souligne à propos de *Polyeucte*⁶⁷, le geste profanateur réactive sans doute pour eux la démarche iconoclaste des réformés et, par-là, le souvenir des affrontements religieux des guerres civiles de la fin du XVI^e siècle. Cette violence religieuse correspond à des tensions internes que le pays cherche à refouler, mais il y a fort à parier qu'elle ne peut être perçue de manière neutre pour des spectateurs chez qui le souvenir des déchirements civils reste sans doute encore vif. Cette strate de trouble contribue sans doute à perturber le processus d'identification du spectateur, déjà mobile dans ces pièces en raison de la raideur vertueuse du saint, et à brouiller la perspective politique de la pièce. La sédition est-elle à envisager comme une contestation nécessaire du pouvoir, ou active-t-elle des images inquiétantes qui suscitent la distance et le recul ?

- 29 Il est certain que le corpus hagiographique théâtral, qui suscite un grand intérêt dans la recherche actuelle⁶⁸, mérite d'être encore interrogé en tenant compte à la fois des types de discours politiques mis en jeu et des ressorts émotionnels suscités par les passions des personnages et par le traitement auquel ils sont soumis. La matière hagiographique dans la tragédie moderne est le creuset d'une réflexion sur les modes de gouvernement, parce que les effets de fictionnalisation traduisent le conflit en affrontement entre le saint et le pouvoir politique en place, qui questionne tantôt l'exercice du pouvoir, tantôt la légitimité de la rébellion. L'intérêt de cette perspective politique est son éminente labilité selon les contextes, les types de saints et les dispositifs émotionnels qui encadrent la représentation des martyres. Cet usage de la sainteté au théâtre mériterait sans nul doute d'être envisagé dans une perspective européenne, qui permettrait de déployer les potentialités du personnage saint dans une perspective plus large.

NOTES

1. Notamment Alonso DE VILLEGAS, *Flos sanctorum. Primera parte*, Toledo, Diego de Ayala, 1578 et *Flos sanctorum nuevo y historia general de la vida y hechos de Jesús Christo y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catholica*, Zaragoza, Domingo de Protonariis, 1580 ; et Pedro DE RIBADENEYRA, *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos. Primera y segunda parte*, Madrid, Luis Sanchez, 1599-1601.

2. Voir la thèse de Barbara SELMECI CASTIONI, *La Tentation littéraire : littérature et sainteté en France au XVII^e siècle*, Thèse de l'université de Neuchâtel, 2009.

3. Voir la contribution de Barbara SELMECI CASTIONI dans le présent numéro et son excellent article « Penser la "belle image". La représentation du saint comme enjeu du roman moderne », *Littératures classiques*, 2012, 79, *Roman et religion de J.-P. Camus à Fénelon*, dir. Franck Greiner, p. 79-94.

4. *Ibid.*

5. Nous n'évoquerons pas le théâtre jésuite, dans la mesure où il s'agit d'un cas particulier, régi par les règles pédagogiques de la *Ratio studiorum* (1598), et s'inscrivant dans un contexte scolaire qui lui confère une destination singulière. Mais il est évident que ce théâtre mobilise également abondamment la figure du saint, et notamment du martyr, à l'époque de la Contre-Réforme.

6. Il faut mentionner le remarquable travail d'édition mené par Christian BIET et Marie-Madeleine FRAGONARD, qui donne à lire des éditions modernes de certaines de ces pièces dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
7. Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, qui porte sur les théâtres hagiographiques français et espagnol, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012.
8. Bernard BARDON DE BRUN, *Saint Jacques, tragoédie repraesentée publiquement à yimoges par les confrères Pelerins dudict Saint, en l'Année 1596. Le Jour et Feste saint Jacques 25 juillet*, Limoges, Hugues Barbou, 1596.
9. Pierre-Corneille Blessebois est bien plus connu comme auteur libertin et obscène, de sorte que l'on peut s'interroger sur les raisons de l'écriture d'une pièce hagiographique sur sainte Reine. Il s'agit peut-être tout simplement d'une composition opportuniste, destinée à exploiter la vogue hagiographique et le succès de la figure de sainte Reine à la fin du siècle. On pourra consulter avec profit les articles de Sophie HOUDARD sur cet auteur. Le premier (« De l'allusion obscène au théâtre de la débauche. Le palimpseste obscène de Pierre-Corneille Blessebois », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, 33, 2004, « Stratégies de l'équivoque », [En ligne] <http://ccrh.revues.org/230>) est consacré aux stratégies d'écriture hybride qui rendent son œuvre inclassable, et le second à ses jeux de manipulation auctoriale (« Les figures de l'auteur-escroc chez Paul-Alexis Blessebois dit Pierre Corneille Blessebois (1646 ?-1697 ?) », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, 39, 2007, « Écriture et prison au début de l'âge moderne », [En ligne] <http://ccrh.revues.org/3345>).
10. Voir la notice de la pièce de Claude TERNET, *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise, tragédie*, Châtillon-sur-Seine, Pierre Laymeré, 1680, dans *Tragédies et récits de martyres en France*, éd. cit., p. 707-709.
11. Sieur YVERNAUD, *Le Martyre de sainte Ursule, Princesse des onze mille vierges, tragédie*, Poitiers, Pierre Amassard, 1655.
12. Henri CLOUZOT, *L'Ancien Théâtre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1901, p. 146.
13. Sur le rôle de Richelieu dans l'institution nouvelle de l'art théâtral, voir en particulier Georges COUTON, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986 et Deborah BLOCKER, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 185-278.
14. Alors que les tragédies bibliques prédominent au XVI^e siècle, le théâtre religieux parisien du XVII^e siècle délaisse progressivement ces sujets, si l'on excepte la belle exception de DU RYER, *Saül*, représentée à la saison 1630-1640, et plus tardivement *Esther* (1689) et *Athalie* de Racine (1691), que le contexte de création, pour l'édification et l'instruction des demoiselles de Saint-Cyr, invite à considérer comme des cas singuliers.
15. Antoine GODEAU, *Lettres*, Paris, E. Ganeau et J. Estienne, 1713, p. 199.
16. Antoine GODEAU, *Poésies chrétiennes*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, J. Camusat et P. le Petit, 1654, p. 42.
17. Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 52-53.
18. Balthasar BARO, *Saint Eustache martyr*, éd. Pierre Pasquier et Anne TEULADE, dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 185.
19. Abbé D'AUBIGNAC, *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre*, Paris, François Targa, 1642, [n. p.].
20. Marc FUMAROLI mentionne le rôle du P. Caussin, et d'Anne d'Autriche qui aurait commandé à Baro son *Saint Eustache* : « la dévote régente, (...) en 1636 avait été avec le P. Caussin l'instigatrice de la "vogue" de la "comédie de dévotion" en commandant à Baro son *Saint Eustache* », dans « *Théodore vierge et martyre : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris* », *Héros et*

orateurs. *Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996 [1990], p. 251. Voir également la notice à l'édition de la pièce par P. Pasquier et A. Teulade, éd. cit., p. 172-173.

21. Kosta LOUKOVITCH, *L'Évolution de la tragédie religieuse en France*, Genève, Slatkine Reprints (1933), p. 198 : il s'agit d'une « allusion évidente à Richelieu ». Cette hypothèse est très crédible, quand on sait les relations qui lièrent les deux hommes : Richelieu commande à l'abbé sa *Pratique du théâtre* ainsi que sa *Zénobie*.

22. Balthasar BARO, *op. cit.*, p. 183.

23. *Ibid.*, p. 251.

24. Voir l'Introduction de Claude BOURQUI et SIMONE DE REYFF aux *Tragédies hagiographiques* de Nicolas Mary, Sieur Desfontaines, Paris, STFM, 2004, p. 17-18.

25. Georges FORESTIER, « *Le Véritable saint Genest de Rotrou : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne* », *XVII^e siècle*, 1993, vol. 45, n° 179, p. 305-322.

26. Claude BOURQUI et Simone DE REYFF, *op. cit.*, p. 17.

27. Voir Anne TEULADE, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, éd. cit., p. 19-20.

28. Pensée qui prédomine au début du XVII^e siècle, tandis que dans la deuxième partie du siècle s'impose la pensée augustinienne qui réproche l'association de l'art et de la religion. Pour une étude précise de ce changement de paradigme, voir Bernard CHÉDOZEAU, « Pour une périodisation des rapports entre littérature et religion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 34, 1998, p. 103-117.

29. Cette influence se note d'ailleurs dans les sujets : sainte Catherine et saint Herménégilde qui sont des sujets abondamment adaptés sur la scène professionnelle avaient déjà la faveur de ces pièces scolaires jésuites.

30. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. 1, 1980, p. 979.

31. *Ibid.*, p. 975.

32. *Ibid.*, p. 976-977.

33. Abbé F. DE CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais, poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670, p. 97 sq.

34. On peut lire à ce sujet l'article de Françoise LE HÉNAND, « L'épanouissement du pèlerinage à Alise-Sainte-Reine au XVII^e siècle », dans *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, sous la direction de Philippe Boutry et Dominique Julia, Dijon, Éditions du Cerf, 1997, p. 113-146. Elle insiste sur le rôle important de l'installation des cordeliers (1644) et la création d'un hôpital (1659) à Alise dans le développement de ce pèlerinage.

35. D. Georges VIOLE [Religieux bénédictin de la congrégation de Saint Maur], *Apologie pour la véritable présence du corps de sainte Reine d'Alize dans l'Abbaye de Flavigny en Bourgogne, contre une prétendue Translation du même corps en Allemagne dans l'Eglise Cathédrale d'Osnabrug, sous l'Empire de Charlemagne*, Seconde édition augmentée, Paris, J. Piot, 1653.

36. *Le Martire de la glorieuse Sainte Reine d'Alize, tragedie*, composee par un religieux de l'Abbaïe de Flavigny-sainte-Reine, où repose le corps de ladite sainte Reine, Chastillon, Claude Bourut, 1691 [1687]. Dans son épître à la sainte, il souligne : « Un pèlerinage qui s'est perpetué depuis tant de siècles, qui s'augmente tous les jours plutôt que de diminuer, & qui doit passer pour le plus célèbre de France, [...], a sollicité de temps en temps plusieurs sçavans Personnages de mettre au jour la Vie & les Miracles de Sainte Reine, afin de que le peuple pût apprendre par la lecture de ces Livres, le mérite de celle dont il venoit de si loing vénérer les Reliques, implorer le secours, & reclamer le grand pouvoir. Et c'est aussi, Vierge tres-illustre, le sujet qui m'a fait naître le désir de publier vos laüanges dans cette Tragedie que je consacre à la gloire de vos belles actions » (p. 4).

37. Notice du *Martyre de sainte Reine* de Claude Ternet, dans Christian BIET et Marie-Madeleine FRAGONARD, *op. cit.*, p. 884.

38. *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, Chastillon, Claude Bourut, 1691 [1687], p. 6.
39. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. 1, 1980, p. 978.
40. *Le Martire de la glorieuse sainte Reine*, éd. cit., p. 6.
41. *Ibid.*
42. *Martire de Sainte Reine d'Alize, composé par un religieux de l'Abbaye de Flavigny-sainte-Reine*, Châtillon, Claude Bourut, 1691 [1687], p. 6.
43. Corneille est en revanche évoqué dans un poème liminaire qui ne laisse aucun doute sur la filiation assumée par l'abbé DE CHEFFAULT (*Le Martyre de saint Gervais*, éd. cit., [n. p.] : « S'il est des Virgiles François / On ne parle que d'un, c'est le fameux Corneille, / Un Poème que sa Muse enfante par ses doits / Surprend autant qu'une merveille. »
44. Abbé F. DE CHEFFAULT, *Le Martyre de saint Gervais, poème dramatique*, Paris, Gaspar Meturas, 1670, [n. p.].
45. *Ibid.*, [n. p.].
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. Pierre CORNEILLE, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 977-978.
49. Abbé DE CHEFFAULT, *op. cit.*, [n. p.].
50. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, t. 1, éd. cit. p. 976.
51. Abbé DE CHEFFAULT, *op. cit.*, p. 40.
52. *Ibid.*, p. 86.
53. Sur le dilemme entre devoir et passion comme lieu de refondement de la tragédie moderne, voir Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003. Sur l'importance de la passion amoureuse dans le théâtre tragique postérieur à 1634, voir Carine BARBAFIERI, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, PUR, 2006.
54. Lise MICHEL, *Des Princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013.
55. Paul A. SCOTT, "Resistance theories, orthodoxy and subversive drama in early modern France", *Seventeenth-Century French Studies*, 1999, vol. 21, p. 57-73.
56. Paul Adam SCOTT, *The Martyr-figure in French Theatre, 1596-1675*, Thèse de l'université de Durham, 2001, p. 98 sq.
57. Jean DE ROTROU, *Le Véritable Saint Genest*, tragédie, Paris, Sommaville, 1647.
58. Gautier COSTE DE LA CALPRENÈDE, *Hermenegilde*, tragédie, Paris, Sommaville et Courbé, 1643.
59. Voir Paul Adam SCOTT, *The Martyr-figure*, éd. cit., p. 89-97.
60. Nicolas-Mary DESFONTAINES, *L'illustre Comédien ou le Martyre de saint Genest*, Paris, Cardin Besongne, 1645.
61. Jean PUGET DE LA SERRE, *Thomas Morus ou le triomphe de la foi et de la constance*, tragédie en prose, Paris, Courbé, 1642.
62. Jean PUGET DE LA SERRE, *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie en prose, Paris, Sommaville et Courbé, 1643.
63. Voir en particulier G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale*, éd. cit., p. 229 ; E. Zanin, *op. cit.*, p. 175-176.
64. « Introduction » à P. Corneille, *Polyeucte martyr*, éd. cit., p. 18.
65. Marthe COSNARD, *Les Chastes Martyrs, tragédie chrétienne*, Paris, Courbé, 1650.
66. Voir la note 46.
67. John D. LYONS, *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 109-137 et en particulier p. 135.

68. Voir notamment les travaux cités de Barbara SELMECI CASTIONI, Paul A. SCOTT, et l'introduction de Christian BIET et Marie-Madeleine FRAGONARD aux *Tragédies et récits de martyres*, éd. cit. Un volume sur les martyres politiques, dirigé par les mêmes auteurs, est en préparation.

ABSTRACTS

This study deals with the dramatisation of hagiographical legends in France, in the seventeenth century. We would like to shed light on the theatrical uses of the saint character, focusing on the way dramatists insert fiction into the legends. We argue that this metamorphosis of the hagiographical legends paves the way for a double modification: the staging of the saint is associated to entertainment (and not only to edification), and to the exhibition of political matters such as tyranny and sedition.

Cette étude traite de la dramatisation des légendes hagiographiques dans la France du XVII^e siècle. Nous aimerions apporter un éclairage sur les usages théâtraux du personnage saint, en nous arrêtant sur la manière dont les dramaturges introduisent de la fiction dans les légendes ; Nous montrons que cette métamorphose des légendes hagiographique entraîne une double inflexion : la mise en scène du saint est associée au divertissement (et non plus seulement à l'édification) et au dévoilement de questions politiques telles que la tyrannie et la sédition.

INDEX

Keywords: Corneille, devotion, dissidence, d'Aubignac, edification, hagiography, martyr, pleasure, politics, tragedy

Mots-clés: Corneille, dévotion, dissidence, d'Aubignac, édification, hagiographie, martyre, plaisir, politique, théâtre, tragédie

AUTHOR

ANNE TEULADE

Anne Teulade est maître de conférences en littératures comparées à l'université de Nantes et membre junior de l'IUF. Elle a travaillé sur la poétique du théâtre hagiographique en France et en Espagne et s'intéresse actuellement à ce théâtre dans une perspective anthropologique et politique ; ses recherches portent également sur le théâtre d'actualité en Europe entre la fin du XVI^e et la fin du XVII^e siècle (notamment sur les représentations des conflits religieux et des guerres contemporaines dans les théâtres italien, anglais et espagnol de cette période). Elle a publié *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal* (Paris, Cerf, 2012), et co-édité avec Pierre Pasquier *Le Martyre de saint Eustache* de Balthasar Baro dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2014.