



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

**Divertir, instruire, célébrer**  
Études sur le théâtre et la théâtralité  
dans l'Europe prémoderne  
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct  
and celebrate***  
*Studies in early modern theatre and  
theatricality in memory of André  
Lascombes*

---

Textes réunis par  
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,  
Richard Hillman, Pierre Pasquier

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Pierre Pasquier, « La réception du théâtre de dévotion au XVII<sup>e</sup> siècle en France », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

### Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

**Responsable scientifique**  
Juan Carlos Garrot Zambrana

**ISSN**  
2107-6820

**Mentions légales**  
Copyright © 2023 – CESR.  
Tous droits réservés.  
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.  
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# La réception du théâtre de dévotion au XVII<sup>e</sup> siècle en France

**Pierre Pasquier**

Centre d'études supérieures de la Renaissance  
Université de Tours

Tout au long de sa carrière universitaire, André Lascombes a inlassablement interrogé, selon des perspectives diverses, mais souvent au plus près des réalités techniques de la scène, les rapports complexes entretenus par la culture populaire et le théâtre dans l'Angleterre des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

Pour lui rendre hommage, on proposera une problématique proche, qui l'aurait sans doute intéressé : celle de la réception du théâtre de dévotion dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le dramaturge de dévotion de cette époque, qui traite toujours des sujets hagiographiques, se trouve placé dans une situation assez comparable à celle du conteur face à son auditoire. Comme celui-ci, le dramaturge doit représenter à nouveau une histoire que tout le monde connaît déjà. La prestation du conteur est appréciée à la mesure de sa capacité à produire des variations inattendues sur une trame parfaitement attendue. Mais qu'en sera-t-il du dramaturge de dévotion ? De quel horizon d'attente est-il tributaire ? Et comment affronte-t-il les contraintes qui lui sont imposées ?

## **La production provinciale**

La question est d'autant plus délicate que le théâtre de dévotion est souvent, dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, une pratique territoriale et communautaire, surtout en province. Beaucoup de ses productions s'inscrivent dans le culte d'un saint local, souvent fort ancien, mais toujours très vivant, célébré dans une bourgade ou une cité fondée sur les lieux mêmes du martyre ou de l'ascèse du saint ou édifiée autour d'un sanctuaire où sont conservées ses reliques. Ainsi une tragédie comme la *Clotilde* de Jean Prévost s'inscrit dans le culte voué à un ermite du V<sup>e</sup> siècle,

saint Léonard, dans la cité qui porte son nom, Saint-Léonard-de-Noblat<sup>1</sup>. De même, la tragédie de Pierre Mouffle, *Le Fils exilé*, procède du culte rendu à Saint-Clair-sur-Epte<sup>2</sup> à un ermite martyrisé au IX<sup>e</sup> siècle, saint Clair. Quant aux cinq tragédies consacrées à sainte Reine<sup>3</sup>, elles s'inscrivent toutes dans le culte rendu à cette martyre du III<sup>e</sup> siècle dans deux villages de l'Auxois, Alise et Flavigny<sup>4</sup>. Ces cultes locaux s'accompagnent souvent de pèlerinages pluriséculaires. Ainsi le tombeau de saint Léonard, dans la cité qui porte son nom, est fréquenté par les prisonniers délivrés de la servitude et les femmes libérées de couches difficiles ainsi que par les pèlerins en route vers Saint-Jacques-de-Compostelle. De même, le culte de sainte Reine dans l'Auxois implique un pèlerinage qui existait depuis la période mérovingienne et se développera grandement au XVII<sup>e</sup> siècle grâce à l'action des communautés monastiques locales.

Les pièces de dévotion provinciales sont aussi, souvent, des œuvres de commande : une communauté locale s'adresse à un auteur pour qu'il écrive une pièce consacrée à son saint protecteur. Quelques éditions permettent de reconstituer avec précision le processus et d'identifier les commanditaires. Ainsi l'épître dédicatoire de la *Clotilde*, publiée en 1613, nous apprend que l'œuvre a été commandée à Jean Prévost par les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat, par l'entremise de l'un d'entre eux nommé Joseph Chalard<sup>5</sup>. D'autres éditions mentionnent des faits permettant de formuler des hypothèses plausibles. La première édition de la tragédie de Hugues Millotet, *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, Sainte Reine d'Alise, vierge et martyre*, publiée en 1661, par exemple, précise que la pièce a été créée à Alise par des habitants du village le 15 mai de la même année dans le cloître des cordeliers<sup>6</sup>. On peut raisonnablement en déduire que l'œuvre a été commandée à son auteur par cette communauté monastique établie à Alise depuis 1644.

En général, les commanditaires des pièces de dévotion choisissent l'auteur au sein même de la communauté concernée. Ainsi les cordeliers d'Alise se sont-ils adressés à un

1 Haute-Vienne.

2 Val d'Oise.

3 *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère, Sainte Reine d'Alise, Vierge et Martyre* de Hugues Millotet (1661); *Le Martyre de la glorieuse vierge Sainte Reine* de Claude Ternet (1671); *Le Triomphe de l'Amour divin de Sainte Reine Vierge et Martyre* d'Alexandre Le Grand d'Argycour (1671); *La Victoire spirituelle de la Glorieuse Sainte Reine remportée sur le Tyran Olibre* de Pierre Corneille Blessebois (1686); *Le Martyre de Sainte Reine d'Alise* d'un religieux de l'abbaye de Flavigny (1687).

4 Côte-d'Or.

5 PRÉVOST, 2001 : 30. Ce Joseph Chalard publiera plus tard la première Vie de saint Léonard en français : *La Vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard...*, (Saint-Léonard, E. Roland, 1624).

6 MILLOTET, 1661 : 147.

chanoine de la collégiale du village voisin, Flavigny, Hugues Millotet. Les bénédictins de l'abbaye Saint-Prix-Saint-Pierre de Flavigny, pour leur part, ont demandé tout simplement à l'un d'entre eux de composer *Le Martyre de Sainte Reine*, tragédie anonyme publiée en 1687. Le choix de l'auteur semble donc répondre d'abord à un critère de proximité. Mais il répond aussi à un souci d'efficacité : on s'adresse à une personnalité connue pour ses compétences littéraires et que l'on présume capable de composer l'œuvre projetée. La plupart de ces auteurs n'ont pas écrit de pièces de théâtre avant la commande et n'en écriront pas davantage après. Ce sont des dramaturges d'occasion.

Ce souci d'efficacité porte quelquefois les commanditaires à faire appel à un auteur extérieur à la communauté, réputé pour son expérience dramaturgique. Ainsi, comme on l'a vu, les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat se sont adressés à Jean Prévost, spécialiste reconnu de la tragédie humaniste et des adaptations de Sénèque. Il est probable, de même, que *Le martyre de saint Vincent* a été commandé par les chanoines de la cathédrale de Viviers à Jean Boissin de Gallardon, dramaturge expérimenté<sup>7</sup>. Le choix de Claude Ternet par les cordeliers d'Alise pour écrire une pièce susceptible de remplacer celle de Millotet répond à un critère similaire : ils se sont adressés à un maître arpenteur du Châlonnais réputé pour sa compétence dans le domaine de la littérature de colportage, connu pour avoir déjà publié plusieurs almanachs ou calendriers.

Ainsi se perpétue le vieil usage médiéval qui portait des communautés urbaines, paroissiales, caritatives ou professionnelles à commander à un fatiste un mystère pour célébrer leur saint patron. Les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat ou les cordeliers d'Alise commandent une pièce sur leur saint protecteur comme les confrères de Saint Didier de Langres demandaient en 1482 à Guillaume Flamang d'écrire la *Vie et passion de monseigneur saint Didier*<sup>8</sup> ou les habitants de Romans chargeaient en 1509 le chanoine Pra de composer le *Mystère des Trois Doms* à la gloire des saints martyrs Séverin, Exupère et Félicien<sup>9</sup>.

Une fois la commande honorée, ces pièces de dévotion sont représentées dans la localité, le jour de la fête du saint, par des comédiens amateurs issus de la communauté devant celle-ci, virtuellement ou effectivement réunie. Ainsi le *Saint Jacques* de Bernard Bardou de Brun a été, suivant la page de titre de la pièce parue en 1596, représentée à Limoges le 25 juillet de cette même année, jour de la fête du saint et aussi de la réception

7 Encore que l'épître dédicatoire qui leur est adressée soit sur ce point équivoque : voir Jean Boissin de Gallardon, *Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618. La pièce a été rééditée dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècles)*, sous la dir. de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.

8 Cf. *La Vie et passion de monseigneur Sainct Didier, martyr et évesque de Lengres*, 1855.

9 Cf. *Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509*, 1887. Sur ce mode de production des mystères hagiographiques, voir Charles MAZOUER, 1998 : 221-224.

du duc d'Épernon, nouveau lieutenant général du Roi dans le Limousin, par des membres de la confrérie de saint Jacques devant un public que l'on suppose composé de confrères et de bourgeois. La tragédie de Millotet, quant à elle, est jouée à Alise dans le cloître des cordeliers à partir de 1661, chaque année, le jour de la fête de sainte Reine commémorant la translation de ses reliques à l'abbaye de Flavigny, fixée au dimanche de la Trinité, par des habitants du village devant un public composé d'habitants d'Alise et de Flavigny, de paysans des environs et de pèlerins. De même, la tragédie du bénédictin de Flavigny sera représentée à la même date, sans doute à partir de 1678, dans la cour de l'abbaye par des habitants du village devant le même genre de public.

La présence de pèlerins dans le public de ces représentations permet de définir plus précisément la notion de communauté. Celle-ci doit être envisagée dans son extension étroite et son aspect territorial : la communauté réunit l'ensemble des habitants d'une bourgade et de ses environs vénérant un saint local. Mais il faut aussi considérer la communauté dans son extension élargie et son aspect spirituel : elle réunit virtuellement l'ensemble de ceux qui vénèrent le saint local, qu'ils habitent la localité concernée ou des provinces proches ou lointaines, qu'ils effectuent ou non le pèlerinage au sanctuaire concerné.

Une fois les pièces de dévotion représentées, elles seront proposées à la publication par leurs auteurs ou leurs commanditaires. Cette publication semble répondre à un double objectif. Il s'agit, d'une part, de nourrir la dévotion locale en mettant à portée du plus grand nombre le texte de la pièce<sup>10</sup> et, d'autre part, de promouvoir le culte du saint dans les provinces proches ou éloignées en permettant la lecture de la pièce et sa représentation par des troupes amateurs ou professionnelles<sup>11</sup>. Pour éditer les œuvres, dramaturges et commanditaires sollicitent souvent les imprimeurs-libraires les plus proches. Certaines pièces sont publiées dans la ville même où elles ont été commandées, rédigées et représentées. Tel est, par exemple, le cas de la tragédie de Bardou de Brun, *Saint Jacques*, publiée à Limoges par le libraire Hugues Barbou en 1596 ou encore de la pièce d'Yvernaud, *Le Martyre de sainte Valérie*, publiée dans la même ville par le libraire Martial Chapoulaud en 1669. D'autres pièces sont publiées dans une grande ville proche du lieu de leur conception. Ainsi la *Clotilde* de Prévost est publiée à Poitiers par le libraire Julian Thoreau en 1613 ; les deux tragédies de dévotion du dramaturge normand Pierre Troterel, *La Tragédie de sainte Agnès* et *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, à Rouen en 1615 et 1632 par les libraires Raphaël et David Du Petit Val. Certaines pièces sont tout

---

10 Au besoin, la pièce sera lue par ceux qui savent lire à ceux qui ne savent pas.

11 Selon la législation en vigueur à l'époque, une pièce peut être jouée par n'importe quelle troupe à partir du moment où elle a été publiée. Avant sa publication, la pièce ne peut être jouée que par la troupe qui l'a créée.

simplement publiées par l'imprimeur-libraire officiel du diocèse concerné, telles les tragédies de Millotet et Ternet relatives à sainte Reine d'Alise publiées respectivement en 1661 et 1671 par Blaise Simonnot, libraire de la ville et du diocèse d'Autun.

En général, les œuvres sont dédiées à des notables proches, d'un point de vue géographique ou institutionnel, du lieu où le saint est vénéré. Ainsi la pièce de Millotet est dédiée à Pierrette d'Arlay, comtesse de Marigny, dont le château se situe à quelques lieues d'Alise et de Flavigny ; celle de Prévost à Léonard de Chastenot, baron de Murat, lieutenant général du roi à Limoges ; celle de Ternet à l'évêque d'Autun, Gabriel de Roquette. Bardon de Brun et le bénédictin de Flavigny poussent encore plus loin cette logique de la proximité : le premier dédie sa pièce à saint Jacques, le second à sainte Reine.

Ces conditions de production tissent autour du saint local un réseau parfois extrêmement serré. Il y a plusieurs exemples frappants de ce phénomène. Ainsi la *Clotilde* de Prévost, consacrée à saint Léonard, a été, comme on l'a dit, commandée à son auteur par des bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat et dédiée au baron de Murat, lieutenant général du roi dans le Limousin. Or, ce dernier se prénommaient précisément Léonard et, de surcroît, son épouse était originaire de Saint-Léonard-de-Noblat. Quant à son fief de Murat<sup>12</sup> et ses autres seigneuries, ils se situaient tous dans le pays de Bourgueuf... Dans ce cas, il n'y a guère que l'auteur qui échappe au réseau en question. Encore n'en est-il pas très éloigné puisque, selon l'épître dédicatoire de son œuvre, Jean Prévost résidait au Dorat. Dans d'autres cas, le réseau est encore plus étroit. Le *Saint Jacques*, par exemple, représenté en 1596 à Limoges par des membres de la confrérie locale de saint Jacques et publié la même année dans cette même ville par le libraire Hugues Barbou, a été composé par Bernard Bardon de Brun, un avocat limougeaud connu pour son extrême piété et son ascèse rigoureuse qui fondera en 1598 la compagnie des Pénitents Noirs de la Sainte Croix, sera ordonné prêtre en 1615 et mourra en odeur de sainteté en 1625<sup>13</sup>. Rien ne prédisposant Bardon de Brun à écrire une tragédie, on peut supposer que l'œuvre lui a été commandée par les confrères de saint Jacques, comme le suggèrent d'ailleurs certains poèmes encomiastiques publiés en tête de la pièce<sup>14</sup>.

Les premiers spectateurs et les premiers lecteurs de ces pièces de dévotion sont donc les membres de la communauté, entendue au sens étroit ou au sens élargi, qui vénère le

---

12 Hameau de l'actuelle commune de Saint-Dizier-Leyrenne (Creuse).

13 Voir CASSAN, 2012 : 193-205.

14 Voir, par exemple, le sonnet de l'auteur « Aux pèlerins qui ont représenté cette tragédie, et particulièrement à M. Guibert pour l'avoir faite mettre en lumière » ou le sonnet anonyme « A Pierre Guibert sur sa dévotion à faire imprimer la Tragédie Saint Jacques » .

saint local. Or, tous connaissent parfaitement la vie ou le martyre de ce dernier, souvent dans ses moindres détails, grâce à la tradition hagiographique.

Pour mesurer la richesse de la tradition relative aux saints locaux, il suffit de considérer la manière dont se transmettait, au XVII<sup>e</sup> siècle, la mémoire d'un martyr comme celui de sainte Reine d'Alise, qui a été étudiée dans le bel ouvrage collectif dirigé par Philippe Boutry et Dominique Julia, *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*<sup>15</sup>. Cette transmission s'opérait, d'abord, par la tradition écrite. En un demi-siècle, ont été publiés pas moins de sept ouvrages hagiographiques sur sainte Reine, souvent par des auteurs locaux : l'*Histoire véritable de l'excès et martyre de sainte Reine Vierge* de Jean-Baptiste Dardault, curé d'Alise (Paris, 1613) ; *La Vie de sainte Reine* de Jean-Baptiste Cadiou, son successeur (Troyes, c. 1629) ; *La Fille héroïque ou sainte Reine martyre* de Méat (Paris, 1644) ; le *Récit véritable des miracles faits à sainte Reine...* de François Marmesse, supérieur des cordeliers d'Alise (Dijon, 1649) ; *La Vie de sainte Reine vierge et martyre...* du bénédictin Georges Viole (Paris, 1649 et 1653) ; l'*Histoire de sainte Reine, vierge et martyre...* de Pierre Goujon, cordelier d'Alise (Paris, 1651). À cette liste déjà impressionnante, il faut ajouter la notice consacrée à sainte Reine par André Du Val, publiée en 1609<sup>16</sup> dans la deuxième édition de la traduction française du *Flos Sanctorum* de Ribadeneira réalisée par René Gaultier, ouvrage qui faisait autorité en matière hagiographique. Tous ces ouvrages hagiographiques se basaient soit sur les documents les plus anciens, comme la *Passio brevis* du VIII<sup>e</sup> siècle, la *Passio* amplifiée plus tardive, la *Translatio* ou les *Miracula* du IX<sup>e</sup> siècle, soit sur les résumés qu'en fournissaient les légendiers dominicains du XIII<sup>e</sup> siècle (Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine) ou les légendiers italiens du XV<sup>e</sup> comme le *Sanctuarium seu vite sanctorum* de Mombrizio ou le *Catalogus sanctorum et gestorum eorum* de Pietro de Natali<sup>17</sup>.

La transmission s'opérait, ensuite, grâce à une tradition iconographique très riche et très vivante, elle aussi. De nombreuses estampes représentant sainte Reine, parfois entourée des scènes de son martyre, circulaient. Certaines se vendaient dans les échoppes d'Alise ou de Flavigny ou sur les étals éphémères du pèlerinage. D'autres paraissaient, sous forme de vignette ou de frontispice, dans les ouvrages consacrés à la sainte, y compris les pièces de théâtre<sup>18</sup>. Vers la fin du siècle, les libraires troyens Jean-Antoine Garnier et Pierre Malvost imprimeront même, pour illustrer les rééditions de la *Vie de sainte Reine*

15 Dijon-Paris, Ville de Dijon-Cerf, 1997.

16 À Paris par le libraire Jacques Chastellain.

17 Voir Nicole Courtine, « Sainte Reine et la tradition écrite, la *Passio S. Reginae* », *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 29-60.

18 Voir le dossier iconographique établi par Nicole Courtine, Françoise Le Hénand et Pierre-Antoine Fabre, *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 363-434 et fig. 16, 35, 59, 170, 172, 179, 183, 200, 210 et 214.

de Cadiou destinées à la Bibliothèque Bleue, des séries de gravures sur bois figurant les principaux épisodes de la vie et du martyre de la bienheureuse<sup>19</sup>.

Enfin, la transmission s'effectuait grâce à la tradition orale. Celle-ci se manifestait non seulement dans la prédication, mais encore et surtout dans les conversations entre les fidèles, dans les échanges entre les habitants d'Alise ou de Flavigny et les pèlerins venus de provinces proches ou éloignées de la Bourgogne : on ne se lassait pas d'évoquer les grâces ou les guérisons obtenues par l'intercession de la sainte, ni de se remémorer les divers supplices subis par la jeune fille durant son martyre.

Grâce à cette tradition aussi riche que multiforme, les dévots de sainte Reine n'ignoraient quasiment rien de son martyre.

On pourrait probablement en dire autant de la plupart des saints locaux auxquels ont été consacrées des pièces de dévotion : saint Léonard de Noblat, sainte Valérie de Limoges, saint Clair, saint Cloud...

Une connaissance aussi approfondie et aussi détaillée de la tradition hagiographique impose naturellement de fortes contraintes aux dramaturges qui entreprennent de représenter à leur tour la vie ou le martyre du saint. Et ces contraintes sont d'autant plus redoutables qu'il s'agit le plus souvent, comme on l'a vu, de dramaturges d'occasion qui n'ont jamais écrit auparavant de pièce de théâtre et qui, pour beaucoup, n'ont de surcroît aucune expérience poétique. Ces dramaturges ont à représenter le déjà connu et même le parfaitement connu. Il va de soi que cette contrainte est beaucoup plus forte dans la perspective de la représentation sur scène que dans celle de la publication. La sanction de la scène est immédiate et sans appel.

Les dramaturges de dévotion ont aussi à représenter le proche, le familier, voire l'intime. Au regard des membres de la communauté qui le vénèrent, le saint local est en effet un intercesseur privilégié, constamment sollicité dans la prière, tant pour des requêtes collectives, comme la fin d'une épidémie ou d'une sécheresse, que pour des requêtes individuelles, comme une guérison ou un enfant. Pour les habitants de la bourgade et de ses environs, le saint local est *leur saint* qui souvent les exauce et toujours les protège. Le saint de théâtre ne représente donc pas, comme les personnages du théâtre profane, une silhouette lointaine perdue dans les brumes de l'histoire ou les voiles de la fiction, mais un être vivant, familier, proche et même parfois extrêmement proche.

Spectateurs et lecteurs des pièces de dévotion provinciales, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres de commande, attendent donc du dramaturge qu'il représente le saint non seulement tel qu'ils le connaissent, mais encore tel qu'ils le vénèrent.

---

19 Voir *Reine au Mont Auxois*, 1997 : fig. 69 à 79 et 80 à 90.

Toutes les pièces de dévotion provinciales, cependant, ne traitent pas de saints locaux. Certaines concernent des saints dont la renommée est plus large, tels l'*Herménigilde*<sup>20</sup> de Gaspard Olivier, publié à Auxerre en 1650, ou la *Dipne infante d'Irlande*<sup>21</sup> de François d'Avre, publiée à Montargis en 1668, ou des saints vénérés dans presque toute la chrétienté, comme *Le Martyre de saint Vincent* de Boissin de Gallardon, publié à Lyon en 1618, ou *Le Martyre de sainte Catherine*<sup>22</sup> anonyme publié à Caen en 1650. Mais elles sont en nombre plus restreint. En outre, la distinction entre ces deux premières catégories de pièces de dévotion provinciales reste fragile. Rien n'empêche en effet qu'un saint universellement vénéré soit aussi regardé comme un saint local parce que ses reliques sont conservées dans un territoire donné ou qu'une tradition plus ou moins légendaire a noué un lien particulier entre le saint en question et un certain lieu. Le cas de saint Vincent, héros de la pièce de Boissin de Gallardon dédiée aux chanoines de la cathédrale de Viviers<sup>23</sup>, en est un excellent exemple. A priori, rien ne semble relier le martyr de Saragosse, vénéré en Espagne et dans de nombreuses contrées de la chrétienté, à une cité comme Viviers. Or, saint Vincent était considéré, au XVII<sup>e</sup> siècle et depuis fort longtemps, comme le patron du Vivarais. Il conviendrait donc de vérifier, pour toutes les pièces provinciales consacrées à des saints bien connus, si ceux-ci, d'aventure, n'étaient pas regardés comme des saints locaux dans les villes où ces œuvres ont été composées ou publiées.

La production provinciale compte, enfin, une troisième catégorie de pièces de dévotion plus difficile à apprécier, tant elle est difficile à situer : les quelques œuvres publiées par des auteurs provinciaux chez des libraires parisiens. Que penser de pièces comme la *Nathalie* de Montgaudier<sup>24</sup> publiée en 1654 par Claude Calleville ou *Les Jumeaux martyrs* de Madame de Saint-Balmon<sup>25</sup>, publiée en 1650 par Augustin Courbé et Jean de la Coste ? Elles concernent des saints très peu connus, mais dont rien n'indique qu'ils aient fait l'objet d'un culte local. Pourquoi donc des auteurs provinciaux ont-ils choisi de publier leurs œuvres chez un libraire de la capitale plutôt que chez un libraire de leur province ? Faut-il imputer le phénomène au seul mouvement de concentration de l'édition théâtrale à Paris entamé dans les années 1630 ? Ces auteurs espéraient-ils ainsi ménager une plus

20 Prince visigoth martyrisé par les ariens à Séville en 586.

21 Sainte Dipne ou Dympne de Geel, vierge décapitée, au VII<sup>e</sup> siècle, par son propre père, le prince irlandais Damon, qui voulait l'épouser, vénérée principalement dans le Brabant.

22 Que l'on peut attribuer à l'abbé d'Aubignac, comme on le verra plus loin.

23 *Le Martyre de saint Vincent* (1618). À noter que l'auteur habitait lui-même Viviers.

24 La pièce est dédiée au marquis de Montausier, alors gouverneur de Saintonge, d'Angoumois et d'Alsace. L'auteur était-il d'origine angoumoise ou saintongaise ?

25 Barbe d'Erneourt, comtesse de Saint-Balmon, était lorraine. Excellente bretteuse, elle est surtout connue pour ses exploits guerriers : voir Micheline CUÉNIN, 1992.

vaste diffusion à leurs pièces ? Dans le cas de Marthe Cosnard, l'intention est évidente : l'auteur des *Chastes martyrs*, publiés en 1650 semble avoir voulu mettre toutes les chances de son côté en dédiant sa tragédie à la régente et en obtenant un poème encomiastique de Pierre Corneille, qui n'en était guère prodigue<sup>26</sup>. Il reste que des sujets similaires ont donné lieu à des choix éditoriaux opposés de la part de leurs auteurs. Le cas des deux adaptations de l'*Agatonphile* de Camus est significatif : alors que la normande Marthe Cosnard choisit de publier *Les Chastes martyrs* à Paris<sup>27</sup>, la lyonnaise Françoise Pascal préfère publier *Agatonphile martyr* à Lyon, comme ses autres pièces<sup>28</sup>.

### La production parisienne

Les conditions de production des pièces de dévotion à Paris sont sensiblement différentes, surtout à partir des années 1630.

Certes, on y trouve quelques œuvres composées, comme en province, dans le cadre du culte pratiqué par une communauté particulière. Mais il s'agit de communautés paroissiales ou professionnelles. Ces pièces sont très peu nombreuses. On n'en aperçoit guère que trois, peut-être quatre : *Le Martyre de saint Gervais*, publié en 1670 par le libraire Gaspar Meturas et composé par l'abbé de Cheffault, recteur de la paroisse Saint-Gervais, à l'intention de ses ouailles et peut-être à leur demande ; le *Saint Eustache martyr*, publié en 1649 par le libraire Antoine de Sommaville, commandé à Balthasar Baro probablement par Anne d'Autriche vers 1639, dans le cadre du mouvement d'évergétisme accompagnant l'achèvement de la construction de l'église Saint-Eustache<sup>29</sup> ; *Le Véritable Saint Genest*, publié en 1647 par le libraire Toussaint Quinet, sans doute commandée à Rotrou par la corporation des ménétriers dont saint Genest le Comédien était l'un des deux patrons ou par des dévots désireux de promouvoir le culte de ce comédien martyr<sup>30</sup>. La tragédie de Desfontaines, *L'Illustre comédien ou Le martyr de saint Genest*, publiée par le libraire Cardin Besongne en 1645, se situe très probablement dans le même contexte. Pour autant, ces trois dernières œuvres n'ont pas été jouées par des comédiens amateurs, contrairement aux pièces provinciales, mais par la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, pour les pièces de Baro et Rotrou, et par L'Illustre Théâtre, pour celle de

26 Voir CORNEILLE, 1984 : 635.

27 Chez Augustin Courbé en 1650.

28 Chez Clément Petit en 1655.

29 Voir l'introduction de notre édition de la pièce, réalisée avec Anne Teulade, au tome I du *Théâtre complet* de Baro, dir. Bénédicte Louvat, Paris : Garnier, 2014.

30 Voir l'introduction de notre édition de la pièce au tome 4 du *Théâtre complet* de Rotrou, dir. Georges Forestier, Paris : STFM, 2001, et notre étude à paraître sur le culte de saint Genest le Comédien au XVII<sup>e</sup> siècle.

Desfontaines, dans les mêmes conditions que les pièces profanes que ces comédiens professionnels avaient l'habitude de représenter. Quant à la tragédie du Père de Cheffault, on ignore si elle a été jouée.

La plupart des pièces de dévotion parisiennes ne représentent pas des saints vénérés par des communautés particulières, mais des saints bien connus et célébrés dans presque toute la chrétienté, tels sainte Catherine d'Alexandrie ou saint Alexis, voire des personnages contemporains morts en odeur de sainteté, comme Thomas More.

En outre, à l'exception de celle du Père de Cheffault, les pièces de dévotion parisiennes ne sont pas rédigées par des dramaturges d'occasion, mais par des poètes dramatiques professionnels, de premier plan et fort aguerris, le plus souvent à leur propre initiative, parfois à l'instigation d'une troupe parisienne soucieuse de contrer une troupe concurrente<sup>31</sup>. Ainsi Desfontaines a composé *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis* ; La Calprenède *Herménigilde*<sup>32</sup> ; Puget de La Serre *Thomas Morus* et *Le Martyre de sainte Catherine* ; Corneille *Théodore vierge et martyr*<sup>33</sup>. Une seule de ces pièces concerne un saint beaucoup moins connu : *Polyeucte martyr*, la première tragédie chrétienne de Corneille, consacrée à un officier romain martyrisé à Mélitène, en Arménie, au III<sup>e</sup> siècle. Quelques pièces, cependant, ont été écrites par des dramaturges plus obscurs, telle l'*Indegonde* de Pousset de Montauban<sup>34</sup>.

Peut-être faudrait-il ajouter à la liste des pièces de dévotion parisiennes la *Mariane* de Tristan<sup>35</sup> ou l'*Esther* de Du Ryer<sup>36</sup> qui, malgré leur sujet vétérotestamentaire, tiennent de la tragédie martyrologique.

Quoi qu'il en soit, toutes ces pièces sont représentées dans les salles parisiennes par l'une ou l'autre des trois troupes professionnelles alors installées dans la capitale, la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe du Marais ou L'illustre Théâtre, dans les mêmes conditions que les autres pièces du répertoire.

Elles ont été ensuite publiées par les grands libraires du Palais qui dominaient alors le marché de l'édition théâtrale à Paris : *Thomas Morus* par Augustin Courbé en 1642, *Le Martyre de sainte Catherine* par Antoine de Sommaville et Augustin Courbé en 1643, *Herménigilde* et *Polyeucte* par Antoine de Sommaville et Augustin Courbé la même année, le *Saint Alexis* par Pierre Lamy en 1645, *Théodore* par Toussaint Quinet en 1646.

31 Sur la concurrence entre les troupes parisiennes, voir Sandrine BLONDET, 2017.

32 Prince visigoth martyrisé par les ariens à Séville en 586.

33 La martyre d'Antioche ou d'Alexandrie.

34 Publiée en 1654 par Guillaume de Luyne.

35 Publiée en 1637 par Augustin Courbé.

36 Publiée en 1644 par Augustin Courbé.

Le public cultivé ou dévot connaît souvent fort bien ces figures de sainteté, même s'il ne connaît pas nécessairement toujours tous les détails de leur vie ou de leur martyre. Au regard de la connaissance du sujet, les contraintes imposées aux dramaturges de dévotion parisiens ne sont donc pas très différentes de celles qui s'imposent aux dramaturges provinciaux. En matière de familiarité, il en va sans doute autrement. Les spectateurs ou les lecteurs parisiens n'entretiennent pas nécessairement, avec des figures comme saint Alexis l'Homme de Dieu ou sainte Catherine d'Alexandrie, un rapport aussi étroit et aussi intime que le public provincial avec un saint local. Ces saints fameux sont certes des intercesseurs recherchés, mais peut-être plus dans le cadre d'une piété individuelle que dans celui d'une piété communautaire.

Comme le public provincial, le public parisien n'en attend pas moins que le dramaturge de dévotion représente le saint tel qu'il le connaît.

### La problématisation cornélienne

Un seul auteur a tenté de problématiser la question de la réception du théâtre de dévotion : Pierre Corneille, dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, publié en 1643 en préface à sa première « tragédie chrétienne ». Corneille y part d'un postulat d'ordre général : toute composition poétique consiste en une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité ». Cette « tissure » lui paraît susceptible de produire deux effets différents sur le public. Certains lecteurs, dès qu'ils remarquent dans la fiction poétique « quelques événements véritables, s'imaginent la même chose des motifs qui les font naître, et des circonstances qui les accompagnent. » Autrement dit, ils inclinent à croire que tout, dans la fiction, est vrai. Inversement, d'autres lecteurs, mieux informés des pratiques de la poésie, « soupçonnent de fausseté tout ce qui n'est pas de leur connaissance ». Quand le poète traite « quelque Histoire écartée dont ils ne trouvent rien dans leur souvenir, ils l'attribuent tout entière » à l'imagination de l'auteur. Ils la « prennent pour une aventure de Roman » et inclinent à croire que tout, dans la fiction, est fictif<sup>37</sup>.

Cette inclination au vrai et cette inclination au faux constituent, selon Corneille, deux écueils redoutables dans la pratique du théâtre de dévotion dans la mesure où celui-ci traite des sujets hagiographiques : « Il y va de la gloire de Dieu, qui se plaît dans celle de ses saints, dont la mort si précieuse devant ses yeux ne doit pas passer pour fabuleuse devant ceux des hommes. » Le risque serait que les lecteurs « se méprennent en la vénération qui est due » aux saints. Il ne faudrait pas que les crédules « rendent [cette vénération] mal à propos à ceux qui ne la méritent pas ». Il ne faudrait pas davantage que les « défiants » la « dénie[n]t à ceux à qui elle appartient ». Ou si l'on préfère, il ne

---

37 CORNEILLE, 1980 : 975.

faudrait pas que les uns vénèrent les saints pour ce qu'ils n'ont pas fait ou que les autres ne les vénèrent pas pour ce qu'ils ont fait. « L'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité » conçue par le poète aurait alors pour effet de « profaner la sainteté des souffrances » des saints au lieu de « sanctifier le Théâtre par sa représentation ». L'enjeu, on le voit, est de taille. Il importe donc au plus haut point que le dramaturge de dévotion « avertisse le Lecteur de ce qu'il peut croire »<sup>38</sup> en « démêlant la vérité d'avec ses ornements ». Ainsi pourra-t-il « faire reconnaître [au lecteur] ce qui lui doit imprimer du respect comme Saint, et ce qui le doit seulement divertir comme industriel. »<sup>39</sup>

Et Corneille de montrer aussitôt l'exemple dans la suite de l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte* en livrant ses sources. Il indique avoir travaillé sur le récit du martyre de saint Polyeucte rédigé par Siméon Métaphraste et traduit en latin par Surius dans le *De Probatis Sanctorum Historiis*<sup>40</sup>, somme rééditée et amendée par Mosander<sup>41</sup>. Ensuite, Corneille résume avec soin le récit en question<sup>42</sup>. Enfin, il dresse une liste très précise des « inventions et des embellissements de Théâtre » qu'il a ajoutés aux données de la tradition hagiographique, depuis le songe de Pauline jusqu'à la conversion de Félix et de sa fille, en passant par l'amour de Sévère<sup>43</sup>. Corneille pousse même le scrupule jusqu'à préciser qu'il a tiré l'un de ces ajouts, la victoire de l'empereur sur les Perses, de l'*Histoire romaine* de Coeffeteau<sup>44</sup>.

La conduite du dramaturge semble donc exemplaire et sa problématisation lumineuse. Pourtant, son raisonnement n'est pas exempt de défauts, ni de lacunes. Ainsi il pêche par manque de nuances. Corneille semble envisager seulement deux grandes modalités de la crédibilité. Le lecteur recevant la pièce de dévotion aurait le choix entre incliner à croire que tout ou presque y est vrai et incliner à croire que tout ou presque y est faux. La réception d'une pièce est évidemment plus nuancée. Elle comporte de nombreux degrés possibles entre une totale incrédulité et une parfaite crédulité. En outre, le raisonnement de Corneille n'est pas toujours cohérent. Pourquoi le fait qu'un lecteur vénère une action du saint que celui-ci n'a jamais accomplie, mais que le dramaturge lui a prêtée, serait-il nécessairement une catastrophe ? Tout dépend de la nature de cette action. Si elle est vertueuse et exemplaire au point d'appeler l'imitation, la réaction du lecteur ne « profane » en rien « la sainteté des souffrances » du saint en question.

38 CORNEILLE, 1980 : 975-976.

39 CORNEILLE, 1980 : 976.

40 Traité publié à Cologne, en six volumes, de 1570 à 1576.

41 En 1582.

42 CORNEILLE, 1980 : 976-977.

43 CORNEILLE, 1980 : 977-978.

44 Publiée en 1621.

Le raisonnement de Corneille comporte aussi plusieurs zones d'ombre. Il exclut en particulier un cas de figure : celui où le dramaturge de dévotion suivrait les données de la tradition hagiographique sans rien y ajouter, ni rien en retrancher. Mais on comprend aisément pourquoi Corneille se refuse à considérer cette éventualité. En représentant la vie du saint telle que la relate la tradition hagiographique, le dramaturge ne ferait pas œuvre poétique. Comme l'a rappelé l'auteur au début de l'*Abrégé du martyre de saint Polyucte*, il est dans l'essence de la poésie de proposer une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité ». S'il veut faire œuvre poétique, le dramaturge de dévotion, selon Corneille, doit donc, d'une manière ou d'une autre, modifier les données traditionnelles. Ce privilège de la poésie autorise le dramaturge de dévotion à prendre des libertés par rapport à la tradition hagiographique, comme Corneille l'expliquera dans l'Examen ajouté à *Polyucte* publié en 1660 dans la grande édition collective de son *Théâtre*<sup>45</sup> : « 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 ce que nous empruntons des autres Histoires. » Autrement dit, le poète tragique peut en user aussi librement avec les données de la tradition hagiographique qu'il en use avec les données de l'histoire. Mais il y a une lacune encore plus flagrante dans le raisonnement développé dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyucte*. Corneille n'envisage qu'une seule modalité de la réception : celle de la lecture. Qu'en sera-t-il lors de la représentation de la pièce sur une scène ? Qui « avertira » alors le spectateur de « ce qu'il peut croire » ? Les précautions que Corneille conseille de prendre aux dramaturges de dévotion, ne valent que pour l'édition de la pièce. Pour la représentation de celle-ci, le dramaturge n'en prévoit aucune.

La problématisation de la réception du théâtre de dévotion esquissée par Corneille dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyucte* a donc des limites. Elle s'insère, en fait, dans la réflexion que le dramaturge mène depuis la fin des années 1630 sur le genre tragique. Comme l'a montré Georges Forestier<sup>46</sup>, Corneille cherche dans les années 1640 à élaborer, dans un constant va-et-vient entre théorie poétique et expérimentation dramaturgique, un modèle tragique qui lui serait propre et ne heurterait pas trop la *doxa* imposée par les théoriciens du théâtre régulier. Or, l'une des principales questions que se pose Corneille, comme le montreront les trois *Discours* publiés en 1660, est celle de la crédibilité de la fable tragique. La partie théorique de l'*Abrégé du martyre de saint Polyucte* constitue donc, peut-être, davantage une réflexion sur les conditions de crédibilité de cette forme particulière de poème dramatique qu'est la tragédie chrétienne, qu'une véritable réflexion sur la réception du théâtre de dévotion.

45 CORNEILLE, 1980 : 979.

46 Voir FORESTIER, 1996.

Elle n'en permet pas moins de mieux mesurer les contraintes qui pèsent sur les dramaturges parisiens et surtout provinciaux qui doivent composer une pièce de dévotion. Comment représenter le parfaitement connu et le très familier pour emporter l'adhésion sans réserve du spectateur et du lecteur ?

Les dramaturges de dévotion provinciaux étaient sans doute parfaitement conscients des enjeux de leur travail. Sans doute en étaient-ils d'autant plus conscients que l'œuvre à composer leur avait été le plus souvent commandée. En tant que fournisseurs, ils devaient avoir à cœur de répondre de leur mieux à l'attente de leurs commanditaires. Et ces auteurs sont d'autant plus scrupuleux que ce sont, pour la plupart, des dramaturges d'occasion qui n'ont aucune expérience du théâtre. Comment ne tiendraient-ils pas compte de l'horizon d'attente de leur futur public ?

Provinciaux ou parisiens, les dramaturges de dévotion étaient confrontés au même problème : il leur fallait avant tout se situer par rapport à la tradition hagiographique qui détermine cet horizon d'attente afin de garantir la meilleure réception possible de leur pièce.

Pour ce faire, ils vont exploiter toutes les ressources que leur offraient les pratiques dramaturgiques et les usages éditoriaux de leur temps.

### Stratégies éditoriales

Comme leurs homologues profanes, les dramaturges de dévotion du XVII<sup>e</sup> siècle pratiquent volontiers le texte liminaire. Certains d'entre eux l'emploient pour indiquer leurs sources. Les uns citent un auteur contemporain, comme le bénédictin de Flavigny qui se réfère<sup>47</sup> à dom Georges Violen, savant hagiographe mauriste, auteur du plus récent ouvrage consacré à sainte Reine d'Alise<sup>48</sup>, ou Pierre Mouffle qui se réfère<sup>49</sup> à Robert Denyau, auteur d'une Vie latine de saint Clair<sup>50</sup>. Les autres renvoient à des sources plus traditionnelles : le Père de Cheffault se réfère à Baronius, aux Vies des saints et à saint Ambroise<sup>51</sup>, Troterel au *Flos Sanctorum* de Ribadeneira<sup>52</sup>, Jean Prévost à la « Légende »<sup>53</sup>, Boissin de Gallardon aux Vies des saints<sup>54</sup>, sans autre précision.

47 *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, 1691 : 6.

48 *La Vie de sainte Reine vierge et martyre...*, Paris : Claude Huot, 1649.

49 MOUFFLE, 1647 : 8 (épigramme à Robert Denyau).

50 *Vita Sancti Clari in pago Vilcasino monachi, presbyteri et martyris*, Parisii : F. Targa, 1633.

51 DE CHEFFAULT, 1670, préface.

52 TROTREL, 1632, avis Au lecteur.

53 PRÉVOST, 2001 : 33.

54 BOISSIN DE GALLARDON, 2009 : 463.

D'autres dramaturges, exploitant une forme particulière de texte liminaire largement pratiquée à l'époque<sup>55</sup>, composent un argument où ils résument la vie ou le martyre d'un saint local. Ainsi procèdent Prévost pour saint Léonard<sup>56</sup>, Mouffle pour saint Clair<sup>57</sup>, Heudon pour saint Cloud<sup>58</sup> ou encore Yvernaud pour sainte Valérie<sup>59</sup>. Comme on vient de le voir, Pierre Corneille a fait de même quand il a publié sa première tragédie chrétienne en y adjoignant un *Abrégé du martyre de saint Polyeucte*. Il y a cependant des exceptions à cette pratique et elles sont parisiennes : Rotrou et Desfontaines n'ont pas publié d'argument résumant le martyre de saint Genest, le Père de Cheffault non plus pour celui de saint Gervais.

Les dramaturges traitant de saints plus largement connus n'ont, par contre, pas composé d'argument. Desfontaines, par exemple, n'a pas résumé l'ascèse du modèle de son *Saint Alexis*, ni Puget de La Serre le martyre du héros de son *Thomas Morus*. Aucun argument ne précède non plus les tragédies des dramaturges, parisiens ou provinciaux, qui ont publié une pièce sur sainte Catherine d'Alexandrie : Boissin de Gallardon<sup>60</sup>, Puget de La Serre<sup>61</sup>, Poytevin<sup>62</sup> ou l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine*. Il faut signaler toutefois deux exceptions dont l'une est parisienne et l'autre provinciale. Nicolas Soret a jugé nécessaire de publier, parmi les textes liminaires de *La Céciliade*, tragédie agrémentée de parties chantées publiée à Paris en 1606, un argument résumant le martyre de sainte Cécile<sup>63</sup>. De même Bardon de Brun a composé un argument pour son *Saint Jacques* publié à Limoges en 1596. Mais il s'agit d'un texte paradoxal qui commence ainsi<sup>64</sup> : « Comment, Argument ? La vie de ce grand Apôtre n'est-elle pas assez évidemment contenue ès Saintes Histoires ?... »

Au premier abord, cette pratique de l'argument semble donc simplement répondre au degré de notoriété du saint concerné : quand le saint est peu connu, le dramaturge compose un argument résumant sa vie ou son martyre ; quand il est bien connu, l'auteur s'en abstient. Mais ce critère n'est pas suffisant à lui seul. Que penser en effet d'un dramaturge provincial qui résume la vie ou le martyre d'un saint local ? La disposition est fort utile pour le public des autres provinces qui ne connaissent pas nécessairement le saint, mais

55 Voir la synthèse de Sandrine BERRÉGARD, 2020.

56 PRÉVOST, 2001 : 33-35.

57 MOUFFLE, 1647 : 9-10.

58 HEUDON, 1606, argument.

59 YVERNAUD, 1669, épître dédicatoire.

60 Auteur du *Martyre de sainte Catherine* (1618).

61 Auteur du *Martyre de sainte Catherine* (1643).

62 Auteur de *Sainte Catherine*, Paris, Mathurin Hénault, 1619.

63 *Tragédies et récits de martyres*, 2009 : 301-302.

64 BARDON DE BRUN, 1596, argument.

parfaitement inutile pour le public de la province concernée, *a fortiori* pour la communauté villageoise ou urbaine qui a commandé la pièce et qui connaît en détail la biographie de son saint protecteur. Or, ce public reste le premier destinataire de la pièce. L'argument doit donc remplir d'autres fonctions que celle qui consiste à transmettre un savoir.

Le fait de résumer la vie ou le martyre du saint, ou d'ailleurs celui d'indiquer ses sources, répondrait-il au désir de faire connaître la base sur laquelle la pièce a été composée ? En faisant état de la tradition, éventuellement dans sa version la plus contemporaine, le dramaturge se prémunit contre d'éventuelles critiques. Le résumé liminaire de la vie du saint permet aussi, peut-être, au dramaturge de légitimer la fiction qu'il a composée en faisant ostensiblement allégeance à la tradition hagiographique. On peut même se demander si une telle pratique de l'argument ne vise pas tout simplement à insérer la pièce composée dans la tradition hagiographique toujours vivante, toujours perpétuée.

Quelques rares dramaturges rédigent un texte liminaire pour manifester leur adhésion à l'esthétique dominante ou leur allégeance à un modèle prestigieux, non sans maladresse parfois. Ainsi, dans l'épître dédicatoire de la *Clotilde* publiée en 1613, Prévost, féru de Sénèque et partisan du modèle humaniste, avoue avoir « tâché, par son artifice, d'embellir le sujet qui, représenté nuement ne contenterait pas » les lecteurs avant d'invoquer Euripide et Scaliger<sup>65</sup>. Le Père de Cheffault, dans la préface du *Martyre de saint Gervais* publié en 1670, assure que son œuvre est conforme aux principes et règles régissant la tragédie régulière. La pièce respecte, selon lui, les trois unités et la bienséance des discours et des comportements afin de conférer à la fiction une vraisemblance satisfaisante. En un mot, l'auteur « croit [la conduite de cette Pièce] dans ses règles autant qu'il a pu les apprendre de la poétique d'Aristote, et des plus célèbres Auteurs en ce genre d'écrire. » Pour sa part, le bénédictin de Flavigny, dans la préface de la deuxième édition du *Martyre de sainte Reine* publiée en 1691, place son œuvre sous l'égide d'un modèle fameux à la réputation incontestable<sup>66</sup> : « Comme il était convenable de rendre la représentation [de cette histoire] agréable au peuple, j'y ai inséré quelques fictions selon l'art de la poésie pour l'ornement du théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polyeucte. »

Enfin, quelques autres dramaturges recourent au texte liminaire pour fournir au lecteur la liste des ajouts qu'ils ont opérés aux données de la tradition hagiographique. C'est la précaution prise par Pierre Corneille dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, comme on l'a vu, par le Père de Cheffault dans la préface du *Martyre de saint Gervais* et par le bénédictin de Flavigny dans celle du *Martyre de sainte Reine*.<sup>67</sup> Prévost et Troterel se

65 PRÉVOST, 2001 : 30.

66 Châtillon, Claude Bourut, 1691, p. 6.

67 Il est très probable que ces deux auteurs ont procédé ainsi pour suivre les recommandations dis-

contentent, pour leur part, d'un avertissement général, sans entrer dans les détails. Dans l'épître dédicatoire de la *Clotilde*, le premier précise qu'il a « embelli le sujet » par « son artifice »<sup>68</sup>. Dans l'avis Au lecteur de *La Vie et sainte conversion de Guillaume d'Aquitaine*, le second indique qu'il a « quelque peu dilaté [sa source] d'inventions Poétiques qui l'embellissent beaucoup, si on la représente sur le théâtre » .

### Stratégies dramaturgiques

En matière dramaturgique, les options prises par les auteurs de pièces de dévotion pour se situer par rapport à la tradition hagiographique déterminant l'horizon d'attente du public sont encore plus diversifiées.

Certains auteurs choisissent de modifier très peu les données de la tradition. Quelques-uns se bornent à changer, par exemple, le statut social du héros pour en estomper ou au contraire en rehausser l'éclat. Ainsi saint Clair, dans *Le Fils exilé* de Mouffe, n'est plus le fils du roi d'Angleterre, mais celui d'un prince anglais<sup>69</sup>. Inversement, dans *Le martyre de sainte Reine d'Alise* du bénédictin de Flavigny, l'héroïne n'est plus la fille d'un patricien d'Alésia, mais celle du roi des Sénons<sup>70</sup>. De même, dans *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme publié en 1642, l'héroïne devient une descendante de la lignée royale des Ptolémée<sup>71</sup>. Une telle élévation à la condition royale répond à l'évidence au désir de satisfaire à l'un des critères définissant le genre tragique dans l'esthétique contemporaine : une tragédie doit représenter des princes ou des grands. D'autres dramaturges choisissent de ne pas représenter un ou deux épisodes traditionnels de la vie ou du martyre du saint. Ternet, par exemple, supprime, dans *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise*, la scène de la rencontre entre Olibre et Reine, connue de tous les dévots de la sainte. Cette suppression semble répondre au désir de concentrer l'action de la tragédie et de la recentrer sur le martyre. De même, Baro fusionne, dans le *Saint Eustache martyr*, les trois apparitions successives du Christ à Placide en une seule<sup>72</sup>. Cette opération répond elle aussi à la nécessité de concentrer l'action. Elle était d'autant plus nécessaire que les usages du temps interdisaient de représenter sur scène une apparition du Christ et obligeaient donc

---

pensées par Corneille dans l'*Abrégé*. Le bénédictin de Flavigny se réfère d'ailleurs explicitement, comme on l'a vu, au modèle de *Polyeucte*.

68 PRÉVOST, 2001 : 30.

69 Voir I, 1.

70 Voir la liste des personnages dans la première édition de la pièce (1687) et le *Dessein de la tragédie* dans la seconde (1691).

71 Voir I, 2.

72 Voir le récit de Placide à Trajane, I, 3, v. 229-274.

le dramaturge à recourir au récit. Or, Baro n'était pas homme à infliger aux spectateurs et aux lecteurs trois récits de suite...

D'autres dramaturges modifient plus sensiblement les données de la tradition hagiographique. Ainsi l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine* a supprimé, contrairement aux autres auteurs de tragédies sur sainte Catherine, la fameuse controverse entre la jeune chrétienne et les philosophes païens. L'action commence après le débat, au moment où l'empereur envoie au supplice les philosophes convertis au christianisme par Catherine. Certes, cette controverse était un épisode célèbre et bien connu du public. Mais pouvait-on, pour autant, supprimer une scène mémorable qui avait érigé la parole de sainte Catherine en modèle de l'éloquence sacrée et empêcher de surcroît le personnage de tenir, sur le théâtre, un discours inspiré ? Peut-être l'auteur du *Martyre de sainte Catherine* a-t-il voulu commencer l'action de la tragédie le plus près possible de la catastrophe. Une telle disposition tendrait à accréditer l'attribution de la pièce à l'abbé d'Aubignac. Le formalisateur du modèle tragique régulier a en effet beaucoup insisté, dans *La Pratique du théâtre*, sur la nécessité d'observer ce principe<sup>73</sup>. Pierre-Corneille Blessebois, quant à lui, a supprimé, dans *La Victoire spirituelle de la glorieuse sainte Reine*, tragédie publiée en 1686 à Autun, pas moins de trois des supplices subis par la sainte durant son martyre dans le récit qu'en fait Fulce à Olibre<sup>74</sup>. C'était un sérieux accroc à l'horizon d'attente du public local qui connaissait par cœur la série de ces supplices, ne serait-ce que grâce à la tradition iconographique, comme on l'a vu.

Deux dramaturges ont modifié encore davantage les données de la tradition, qui plus est sur un point capital. François d'Avre a changé, dans *Dipne, infante d'Irlande*, la cause du martyre de la sainte. Dans la pièce, l'héroïne est tuée par son propre père moins parce qu'elle se refuse à son amour incestueux que parce qu'elle est chrétienne<sup>75</sup>. La modification est encore plus marquante dans la seconde tragédie chrétienne de Corneille, *Théodore vierge et martyre*. En vertu de l'*exemplum* ambrosien qui est la source de la pièce, l'héroïne devrait être exécutée pour avoir confessé la foi chrétienne ou refusé de sacrifier aux dieux païens. Or, elle mourra, comme d'ailleurs son compagnon Didyme, pour un tout autre motif. Marcelle considère Théodore coupable d'un double crime : avoir inspiré à Placide un amour qui l'a poussé à dédaigner Flavie et avoir été ainsi à l'origine de la mort de celle-ci. Théodore et Didyme périssent donc victimes de la vengeance de Marcelle : ils sont en quelque sorte immolés aux mânes de Flavie. Leur mort n'a plus une cause reli-

73 Voir par exemple *La Pratique du théâtre*, 2001 : 189-190 et 203-208.

74 Voir III, 8.

75 Voir V, 2.

gieuse, mais une cause galante : ce n'est donc pas un martyr<sup>76</sup>. C'est là – est-il besoin de le souligner ? – une entorse majeure à la tradition et à l'horizon d'attente du public, lourde de conséquences pour la réception de la pièce.

À l'inverse, des dramaturges ont choisi d'ajouter des éléments étrangers aux données de la tradition, parfois tirés de l'histoire. Certains de ces ajouts sont peu compromettants. Le bénédictin de Flavigny, par exemple, introduit dans l'intrigue du *Martyre de sainte Reine*, un personnage totalement étranger au récit transmis par la tradition locale : l'évêque Révérian. L'auteur use de ce personnage, d'ailleurs historique, pour apporter à la virginité consacrée de l'héroïne une onction épiscopale qui la rende plus conforme à la discipline ecclésiastique du XVII<sup>e</sup> siècle et pour promouvoir une forme de spiritualité nouvellement apparue dans des monastères de la Visitation : la dévotion au Sacré-Cœur. Mais ce Révérian n'influe quasiment en rien sur la dynamique de l'intrigue, ni sur son dénouement.

D'autres ajouts sont plus lourds de conséquences. Plusieurs dramaturges mêlent, en particulier, aux données traditionnelles une action amoureuse. Ils entendent manifestement satisfaire ainsi à l'usage tragique contemporain qui veut que l'on adjoigne à l'action principale d'une tragédie, en principe de nature politique, une action secondaire de nature galante, liée aussi étroitement que possible à celle-ci, pour la compléter et la diversifier. Ainsi le Père de Cheffault assortit l'action principale du *Martyre de saint Gervais* de deux actions secondaires : les amours d'Astase et Fritigile, la princesse des Marcomans, et celles de Thrasée et Domitille, la sœur d'Astase. Mais ce dramaturge est trop inexpérimenté pour mener de front trois actions. Le Père de Cheffault peine à trouver un équilibre satisfaisant et la première des actions secondaires est bien près d'étouffer l'action principale durant les quatre premiers actes. Il faut attendre le dernier pour que le martyr de saint Gervais et de saint Protas revienne au premier plan et parvienne enfin à supplanter les émois amoureux du comte Astase. Dans les deux *Sainte Catherine*, Puget de La Serre et l'Anonyme, pour leur part, ont lié encore plus étroitement l'action secondaire de nature amoureuse à l'action principale en rendant l'Empereur amoureux de l'héroïne. Mais les affres de cette passion occupent une place qui reste modeste dans la pièce de La Serre<sup>77</sup> tandis que l'amour de Maximin pour Catherine, dans la pièce anonyme, détermine étroitement la conduite du souverain. Il est significatif que l'Empereur offre encore à Catherine son amour et son trône au seuil de la mort, alors que tout est prêt pour l'exécution de la jeune fille<sup>78</sup>. En introduisant un élément aussi singulier et aussi étranger aux

---

76 Pour plus de détails, voir notre édition de la pièce à paraître chez Garnier, dans le tome 4 du *Théâtre complet* de Corneille, dir. par Liliane Picciola.

77 Trois scènes dans l'acte III (1, 2 et 4) et une scène dans l'acte IV (1).

78 Voir V, 2.

données de la tradition relative à sainte Catherine d'Alexandrie, les deux dramaturges prenaient le risque de déconcerter le public. En outre, le mélange de l'amour humain et de l'amour divin est un procédé d'usage délicat dont le maniement exige beaucoup de tact et de savoir-faire. La Serre n'en manquait pas et il a su garder la mesure. L'auteur anonyme, peut-être d'Aubignac, l'a visiblement dépassée. Il est vrai que l'abbé, s'il s'agit effectivement de lui, était coutumier du fait. Dans *La Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose publiée à Paris en 1642, d'Aubignac avait déjà eu la singulière idée de rendre le comte de Warwick amoureux de Jeanne<sup>79</sup> !

Corneille est allé encore plus loin dans sa deuxième tragédie chrétienne, *Théodore vierge et martyr*. Il a doublé l'action principale d'une action secondaire en liant personnages traditionnels et personnages inventés par une chaîne amoureuse de pastorale : Flavie aime Placide, qui aime Théodore, qui aime Didyme, ou Dieu, selon la perspective que l'on adopte. Mais cette action secondaire, par sa logique propre, détermine la conduite de l'intrigue qui tourne à la persécution de Placide par Marcelle. Elle aboutit à la mort de Flavie qui suscite l'irrépressible désir de vengeance de Marcelle. Quand celle-ci l'assouvit en poignardant Théodore et Didyme, le lecteur découvre que l'action principale n'était pas celle qu'il croyait et que le titre de la pièce annonçait. Dans la tragédie conçue par Corneille, ce n'est pas l'action galante qui complète et diversifie l'action dévote, mais l'inverse : le martyr de Théodore et Didyme reste une action secondaire par rapport à la persécution de Placide par Marcelle. Corneille est le seul dramaturge de dévotion qui ait, au XVII<sup>e</sup> siècle, composé une pièce où la galanterie éclipse la dévotion. En heurtant à ce point l'horizon d'attente du public, le dramaturge prenait un risque considérable.

Quelques dramaturges ont ajouté aux données de la tradition hagiographique des éléments spectaculaires. Le plus souvent, cet ajout ne prête guère à conséquence. Ainsi le Père de Cheffault, dans *Le Martyre de saint Gervais*, montre le héros et son compagnon, Protas, brisant les idoles au temple. Sans doute l'auteur a-t-il ajouté cet événement ignoré de la tradition pour imiter la conduite du héros cornélien dans *Polyeucte*. Mais l'effet de cet ajout reste très limité puisque cet épisode ne sera pas représenté sur scène, mais seulement raconté à Astase par Thrasée et Tyridate<sup>80</sup>. Dans certains cas, l'ajout est difficile à apprécier. Ainsi Millotet, dans *Le Chariot de triomphe tiré par deux aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte Reine d'Alise, vierge et martyr*, montre l'héroïne, poursuivie par Clément, Asthère et Amelin, qui s'enfuit et se cache dans un ormeau dont le tronc s'ouvre miraculeusement pour la dérober aux yeux de ses poursuivants<sup>81</sup>. Les textes hagio-

79 Voir, en particulier, outre la préface, I, 4 et II, 5.

80 Voir I, 4.

81 Voir I, 7.

graphiques relatifs au martyre de sainte Reine, tant anciens que contemporains, ne disent rien d'un tel prodige. Mais était-il pour autant nécessairement étranger à la tradition ? Pour en juger, il faudrait connaître aussi l'état de la tradition orale à l'époque où Millotet compose sa pièce. Peut-être la scène du miracle de l'ormeau ne fait-elle que théâtraliser un épisode de la vie de sainte Reine alors bien connu des habitants d'Alise et Flavigny.

Le dramaturge qui a ajouté le plus d'éléments spectaculaires aux données de la tradition est incontestablement le bénédictin anonyme de Flavigny : il a littéralement truffé *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* de scènes à grand spectacle. Il a en effet conçu trois scènes de pompe aulique : une scène d'audience où Olibre reçoit l'hommage de divers souverains locaux<sup>82</sup>, une scène de délibération entre ce dernier et ses conseillers civils et militaires<sup>83</sup> et une scène de jugement terminée par la proclamation de la condamnation à mort de l'héroïne<sup>84</sup>. Le bénédictin a aussi imaginé deux scènes de guerre : une scène où les troupes romaines font l'exercice<sup>85</sup> et une bataille entre Romains et Saxons qui s'achève par la victoire des premiers et le triomphe de leur chef<sup>86</sup>. L'auteur a conçu également un grand sacrifice païen avec examen des entrailles des victimes, interprétation du vol des oiseaux et interrogation des ombres<sup>87</sup>. Enfin, le martyre de sainte Reine se conclut par une très solennelle pompe funèbre inspirée des fastes militaires<sup>88</sup>. Cette débauche d'éléments spectaculaires répondait manifestement au désir de surclasser la pièce de Ternet, qui en comportait déjà beaucoup. Mais elle présentait au moins deux inconvénients majeurs. D'une part, ces scènes spectaculaires étaient liées de manière beaucoup trop lâche à l'action principale et à son héroïne pour véritablement intéresser le public. Les spectateurs ne venaient évidemment pas à Flavigny pour assister à un sacrifice païen ou à une bataille entre Romains et Saxons, mais au martyre de la sainte qu'ils vénéraient. D'autre part, la représentation de scènes aussi spectaculaires exigeait des moyens financiers et humains que la communauté monastique de Flavigny était bien en peine de réunir chaque année pour la fête de sainte Reine. En multipliant les scènes spectaculaires, le bénédictin condamnait donc sa pièce à des représentations épisodiques. L'auteur semble d'ailleurs en avoir pris conscience après la création de la pièce puisqu'il propose, dans la première édition de l'œuvre parue en 1687, un *Dessein de la tragédie plus au raccourci* permettant de

---

82 I, 2.

83 IV, 4.

84 IV, 5.

85 II, 1.

86 III, 3.

87 III, 2.

88 V, 7.

représenter la pièce en l'allégeant de toutes ces scènes spectaculaires, hormis le martyre de sainte Reine.

Cette confrontation avec la tradition hagiographique amène aussi, parfois, les dramaturges de dévotion à se heurter aux limites du représentable.

### Les limites de la *mimèsis*

Représenter la vie ou le martyre d'un saint impliquait à un moment ou à un autre de figurer des événements prodigieux ou des êtres surnaturels. Une question se posait donc nécessairement à l'auteur de dévotion, qu'il soit poète aguerri ou dramaturge d'occasion, et elle était double : dans quelle mesure *devait-il* les représenter et dans quelle mesure *pouvait-il* les représenter ?

La question se pose en particulier pour le miracle. Certains dramaturges ont choisi de ne pas le représenter sur scène. C'est le cas de Prévost dans la *Clotilde*. Plutôt que montrer saint Léonard sauvant la reine en la délivrant de couches difficiles, il fait raconter le miracle en détail par le Médecin à Sigibert<sup>89</sup>. De même, Troterel dérobe au regard du spectateur deux miracles dans la *Tragédie de sainte Agnès* : l'intervention de l'Ange qui repousse par une lumière aveuglante les deux Paillards venus jouir d'Agnès et la mort de Martian, terrassé par l'Ange. Le premier miracle est relaté par les deux Paillards à Martian et Censorin<sup>90</sup> et le second par Agnès à Simphonie<sup>91</sup>.

Boissin de Gallardon, lui, joue des deux modes de représentation dans *Le Martyre de saint Vincent*. Le miracle de la dépouille du héros épargnée par les bêtes sauvages éloignées par un corbeau est seulement raconté par un soldat à Dacian<sup>92</sup>, tandis que la guérison de Vincent par les anges venus le visiter dans sa cellule se déroule en scène, à l'intérieur de la prison<sup>93</sup>. Le cas de Pierre Mouffle est encore plus intéressant. Dans *Le Fils exilé*, le dramaturge avait en effet à représenter un miracle particulièrement prodigieux : saint Clair est un saint céphalophore. Or, Mouffle n'a pas hésité à représenter sur scène le miracle constituant le point d'orgue du martyre du héros. Une didascalie ne laisse en effet aucun doute sur ce que souhaitait le dramaturge. En marge de la dernière tirade des Satellites de la Dame impudique qui se lamentent du crime qu'il ont commis en tuant saint Clair, on lit<sup>94</sup> : « *Il lave sa tête dans la Fontaine, et la porte jusqu'à l'Eglise.* »

89 V, 1, v. 1269-1348.

90 Voir IV, 3.

91 Voir V, 1.

92 Voir la fin de l'acte V.

93 Voir le début de l'acte IV.

94 Scène dernière.

Il n'est pas toujours facile de discerner les raisons pour lesquelles ces dramaturges ont opéré de tels choix. Les motivations de Prévost, quant à elles, ne font guère de doute. Ses tragédies imitées des Anciens, comme les procédés appliqués dans la *Clotilde*, prouvent son attachement au modèle tragique humaniste. Appelé à représenter le miracle, il a donc suivi le précepte horacien du *multa tolles ex oculis* repris et commenté par les théoriciens de la tragédie humaniste, en particulier par Jean de La Taille<sup>95</sup>. Mais Troterel, dont toutes les pièces prouvent l'éclectisme dramaturgique, n'avait pas de tels préjugés esthétiques. Pourquoi n'a-t-il donc pas produit sur scène les deux miracles accomplis par l'Ange que, par ailleurs, comme on le verra, il montre aux spectateurs ? Craignait-il que les comédiens contemporains ne puissent les représenter dans des conditions satisfaisantes de crédibilité ? On pourrait se poser la même question à propos de Boissin de Gallardon sans pouvoir davantage y répondre, faute d'éléments. Quant au parti adopté par Mouffle, il suggère au moins que l'auteur du *Fils exilé* faisait toute confiance au savoir-faire des comédiens contemporains. Peut-être ce bailli de Saint-Clair-sur-Epte, quoique dramaturge d'occasion, était-il moins étranger au monde du théâtre qu'il ne le prétend dans son ode dédicatoire à l'archevêque de Rouen, François II de Harlay<sup>96</sup>.

La question de la représentation se pose aussi et surtout pour les supplices puisque la plupart des pièces de dévotion traitent un sujet martyrologique. À une exception près sur laquelle on reviendra, tous les auteurs parisiens, poètes aguerris ou dramaturge d'occasion, n'ont pas montré sur scène le martyr du héros. Corneille, Desfontaines, Puget de La Serre, Rotrou, La Calprenède ou du Cheffault ont préféré représenter le martyr au moyen d'un récit confié à un personnage secondaire qui est censé y avoir assisté et qui en livre de surcroît, le plus souvent, une relation sobre et concise, à peu près dénuée de toute hypotypose. Ainsi le martyr de saint Genest, dans la pièce de Rotrou, est raconté par le préfet Plancien<sup>97</sup> et celui de sainte Catherine, dans celle de La Serre, par le capitaine des gardes, Lépide<sup>98</sup>. Cette quasi-unanimité s'explique par la pression de la *doxa* esthétique des années 1640. Les architectes du modèle régulier avaient en effet proscrit la représentation sur la scène tragique des spectacles les plus horribles : meurtres, parricides ou martyres. Dans sa *Poétique* parue en 1640, La Mesnardière, en particulier, avançait plusieurs arguments pour justifier cet interdit. Les plus sérieux étaient que la représentation d'un spectacle horrible ensanglantant trop la scène<sup>99</sup>, donne un détestable exemple moral qui

---

95 Cf. *De l'art de la tragédie*, in *Saül le furieux*, 1998 : 5-6.

96 Voir MOUFFLE, 1647 : 3-6.

97 Voir scène dernière, v. 1727-1742.

98 Voir scène dernière.

99 *Poétique*, éd. par Jean-Marc Civardi, Paris : Champion, 2015, p. 183.

ruine la vertu édifiante de la poésie tragique<sup>100</sup>, suscite chez le spectateur une commotion intellectuelle et physique qui empêche le bon déroulement de l'opération cathartique<sup>101</sup> et enfin risque si elle est techniquement mal réalisée, de verser dans le ridicule<sup>102</sup>. Ces arguments ont visiblement convaincu les dramaturges parisiens de renoncer à représenter le martyr de leur héros sur la scène.

Mais ces derniers, souvent dramaturges d'expérience, avaient parfaitement conscience qu'en ne représentant pas le martyr sur scène, ils allaient à l'encontre de l'attente du public et frustraient le spectateur de ce qui aurait dû constituer le clou du spectacle. Aussi certains auteurs ont-ils cherché à compenser ce déficit de spectaculaire par divers procédés. Le plus remarquable d'entre eux consiste à conclure le martyr par une apothéose. C'est ce que font Puget de La Serre, dans *Le martyr de sainte Catherine*, qui représente sur scène le transport de l'âme de l'héroïne par les anges au Sinai<sup>103</sup> et Desfontaines, dans *Le Martyre de saint Eustache*, qui montre un ange chantant la gloire du martyr au-dessus du taureau d'airain dans lequel le héros et ses proches ont consommé leur martyr<sup>104</sup>.

Quelques dramaturges provinciaux ont aussi représenté le martyr au moyen d'un récit. Mais ils sont très peu nombreux. On pourrait citer l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine* publié à Caen en 1649<sup>105</sup>, Pierre-Corneille Blessebois, auteur de *La Victoire spirituelle de la glorieuse sainte Reine* publiée à Autun en 1686<sup>106</sup>, ou encore Gaspard Olivier, auteur d'un *Herménigilde* publié à Auxerre en 1650. Le premier de ces dramaturges a-t-il adopté ce parti pour les mêmes raisons que ses homologues parisiens ? Ce serait assez vraisemblable s'il s'agissait de l'abbé d'Aubignac, autre grand théoricien du modèle tragique régulier. Pour les deux autres auteurs, aucun élément ne permet de se prononcer.

La plupart des dramaturges provinciaux, par contre, représentent effectivement le martyr de leur héros sur la scène. Ainsi font, par exemple, Pierre Mouffle<sup>107</sup>, comme on

100 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 317.

101 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 244 et 317.

102 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 317. Pour plus de détails sur cette question, voir notre étude, « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Littératures Classiques*, 73, automne 2010, *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, p. 174-181.

103 Voir la scène dernière ainsi que l'estampe de Jérôme David qui sert de frontispice à l'acte V dans l'édition originale de la pièce (Paris., Augustin Courbé et Antoine de Sommaville, 1643).

104 Voir scène dernière.

105 Voir le récit de Valère à Maximin à la scène dernière.

106 Voir le récit de Fulce à Olibre et Lucie à la scène dernière.

107 Voir MOUFFLE, 1647, scène dernière.

l'a vu, François d'Avre<sup>108</sup>, Boissin de Gallardon<sup>109</sup>, Millotet<sup>110</sup> ou Claude Ternet. C'est ce dernier qui propose la théâtralisation la plus ample du martyr. Dans *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine*, il consacre pas moins de huit scènes, soit environ le tiers de la pièce, à la Passion de l'héroïne, dont six servent à figurer les supplices infligés à Reine<sup>111</sup>. Le public verra ainsi sur la scène les bourreaux, successivement, fouetter la jeune fille, lui déchirer les flancs à l'aide de peignes de fer, lui brûler les côtes avec des flambeaux, la plonger dans une cuve d'eau glaciale et finalement lui trancher la tête. Les spectateurs assisteront ainsi à tous les épisodes du martyr qu'ils sont si souvent lus, entendus raconter ou vus représenter sur les estampes.

Plusieurs de ces dramaturges, ou d'autres, ont de surcroît fait suivre le martyr d'une apothéose, pas nécessairement mentionnée par la tradition hagiographique : Mouffle, d'Avre, Millotet, Ternet ou le bénédictin de Flavigny. Dans leurs pièces, ce procédé ne vise pas, comme dans les tragédies parisiennes, à compenser une représentation narrative du martyr, mais au contraire à rehausser encore la représentation scénique de celui-ci en offrant en quelque sorte un reflet de la gloire céleste acquise par le saint grâce au combat auquel les spectateurs ont pu assister.

À ces dramaturges provinciaux, il faut ajouter un auteur parisien dont l'œuvre constitue l'unique exception à l'usage prévalant sur la scène de la capitale : Balthasar Baro. À la fin du *Saint Eustache martyr*, ce dernier met en scène le martyr du héros et de sa famille. Mis en demeure par le préfet Ormond d'abjurer leur foi chrétienne sous peine d'être précipités dans un taureau d'airain chauffé à blanc, Eustache, son épouse Théopiste et leurs deux fils consomment leur martyr en sautant tour à tour dans les flammes sous les yeux des spectateurs<sup>112</sup>. Le parti pris par Baro n'a rien d'étonnant. Comme il le précise dans l'Avertissement précédant la pièce, il estimait impossible de traiter le sujet que son commanditaire lui avait proposé, le martyr de saint Eustache, dans « toutes les règles »<sup>113</sup>, c'est-à-dire en respectant les principes et les normes du modèle dramatique régulier.

L'option retenue par la plupart des auteurs provinciaux pour représenter le martyr est d'autant plus remarquable qu'il s'agit de dramaturges d'occasion. On pourrait les croire ignorants des usages du théâtre contemporain. Et sans doute l'étaient-ils largement. Ils auraient donc pu hésiter à concevoir des scènes aussi spectaculaires et par conséquent aussi difficiles à représenter sur scène. Mais sans doute savaient-ils, par leur propre

108 Voir D'AVRE, 1668, V, 2.

109 Voir BOISSIN DE GALLARDON, 2009, fin de l'acte IV.

110 Voir MILLOTET, 1661, V, 3 et 4

111 Cf. III, 5 et 6 ; IV, 4 et 5 ; V, 1 et 4.

112 Voir la scène dernière.

113 BARO, 2014 : 185.

expérience de spectateur, que des scènes de torture ou de décollation étaient parfaitement réalisables par des comédiens professionnels ou même par des comédiens amateurs pourvu que ces derniers fassent appel aux techniques éprouvées des fameux facteurs de secrets qui avaient depuis toujours accompagné les représentations des mystères et continuaient leur activité en plein XVII<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. S'ils avaient été convaincus du contraire, ces dramaturges n'auraient évidemment pas conçu de telles scènes de martyre.

La question de la représentation se pose aussi pour les êtres surnaturels. Mais elle se pose de manière moins aiguë et surtout moins fréquente. Les vies ou les martyres des saints ne comportent pas nécessairement des interventions angéliques ou diaboliques.

À de très rares exceptions près<sup>115</sup>, Les dramaturges provinciaux produisent volontiers sur scène des anges quand leur sujet l'exige. Dans *Le Fils exilé*, par exemple, Pierre Mouffle introduit un ange qui vient réveiller le jeune Clair pour le presser de fuir son pays et le monde à bord du navire qui l'attend au port<sup>116</sup>. Dans la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel, l'héroïne voit apparaître son ange gardien dans le cabinet du bordel où elle se trouve enfermée. Celui-ci la reconforte et lui assure que le secours et la grâce de Dieu ne lui feront pas défaut dans l'épreuve qui l'attend<sup>117</sup>. De même, dans *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* de Claude Ternet, un Ange, prenant l'apparence d'une colombe juchée sur une croix<sup>118</sup>, vient reconforter l'héroïne dans sa cellule et lui promettre l'aide de son époux céleste dans le combat qui l'attend. Dans les pièces provinciales, les anges ne restent donc pas aux confins du monde naturel. Ils y pénètrent pour dialoguer avec les personnages, participer à l'action, influencer sur le cours de l'intrigue. Ces anges figurent d'ailleurs dans la liste des personnages. Le détail n'est pas anodin : il signifie que ce sont des personnages à part entière et qui méritent à ce titre d'être incarnés par des comédiens.

Sur la scène parisienne, par contre, les anges n'ont pas droit de cité. Un exemple le montre éloquemment : celui du *Véritable Saint Genest*. Dans la relation du martyre de saint Genest, rédigée par Adon de Vienne au IX<sup>e</sup> siècle et base de tous les récits ultérieurs, le comédien, baptisé en scène, aperçoit une troupe d'anges qui descendent du Ciel pour

114 Sur cette question, voir notre étude « La réalisation technique des scènes d'exécution capitale sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 9, 2020, *Scènes d'exécution dans les théâtres anglais et français (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Bénédicte Louvat et Nicholas Myers.

115 Comme celle de la pièce de François d'Avre, *Dipne infante d'Irlande*. L'ange qui apparaît à Gerberne, gouverneur de l'héroïne, pour lui révéler le sens profond du songe fait par la nourrice Ambrokele, n'est pas montré aux spectateurs : l'apparition est seulement relatée par cette dernière à la jeune fille : voir II,5.

116 Voir II, 1.

117 Voir IV, 2.

118 Voir IV, 1 et la didascalie initiale.

faire cercle autour de lui<sup>119</sup>. À la scène 5 de l'acte IV de la tragédie, cette troupe est réduite à un seul ange que Genest, après avoir regardé au ciel « *dont l'on jette quelques flammes* » , évoque ainsi<sup>120</sup> : « Un ministre céleste, avec une eau sacrée, / Pour laver mes forfaits, fend la voûte azurée ; Sa clarté m'environne, et l'air de toutes parts, / Résonne de concerts, et brille à mes regards ; / Descends, céleste Acteur... » L'ange ne paraîtra donc pas aux yeux des spectateurs. Ils sont condamnés à le voir par les yeux du héros, grâce à la description que celui-ci en fait. Encore cet ange n'est-il pas encore véritablement descendu. Au moment où Genest l'aperçoit, il est encore en train de fendre l'azur. Tout se passe comme si Rotrou multipliait les médiations pour éloigner le plus possible l'ange du regard du spectateur et le maintenir dans le ciel du théâtre. À la scène suivante, Genest évoque à nouveau cet ange après avoir rompu la feinte théâtrale au grand dam de ses partenaires. Comme le comédien Lentule, déconcerté par les répliques de Genest « *regarde derrière la tapisserie* » et demande : « Hola, qui tient la pièce ? » , le héros répond<sup>121</sup> : « Un Ange tient la Pièce, un Ange me radresse<sup>122</sup> » . Autrement dit, l'ange a pris la place du comédien qui, texte en main, est chargé de souffler le cas échéant les répliques. Comme le souffleur, il est relégué en coulisse, « *derrière la tapisserie* », c'est-à-dire les décors. À nouveau, tout semble fait pour que l'ange ne pénètre pas dans l'espace scénique et ne se montre pas aux spectateurs.

Une position aussi marginale est assignée aux anges intervenant dans l'apothéose du saint. Comme on l'a déjà dit, un ange « *tenant des palmes, et des couronnes* » apparaît, à la fin du *Martyre de saint Eustache* de Desfontaines, au-dessus du taureau d'airain où le héros et ses proches ont consommé leur témoignage et chante<sup>123</sup> : « Athlètes victorieux / Qui dans de vives flammes / Comme l'or épurez vos âmes / Montez avec nous à la gloire des cieux... » Après ces vers, une didascalie indique : « *Il remonte au Ciel en chantant.* » De même, *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre s'achève par le transport de l'âme de l'héroïne. Une didascalie indique à propos de l'Empereur : « *Il écoute la musique des Anges qui paraissent sur la montagne de Sinaï où ils ensevelissent le corps de Sainte Catherine.* » L'estampe servant de frontispice à l'acte V dans l'édition originale de la pièce publiée par Sommaille et Courbé en 1643<sup>124</sup> laisse supposer que cette scène était représentée sur un petit théâtre surplombant le grand. Dans le *Saint Alexis* de Desfontaines, les anges sont

119 *Le Martyrologe d'Adon*, 1984 : 283-284.

120 V. 1251-1255.

121 V. 1298 et 1300.

122 Comprendre : Me met sur le bon chemin.

123 V. 1589-1595.

124 Cette estampe ne représente pas la scène telle qu'elle a été effectivement représentée lors de la première série des représentations données en 1641 à l'Hôtel de Bourgogne, mais plutôt telle que pouvait l'imaginer un graveur sur la foi du texte et en fonction des usages scénographiques du temps.

même réduits à des voix célestes qui ponctuent de leurs interventions le dernier acte de la tragédie. À la scène 1, une voix intime à l'empereur Honorius de rechercher dans le palais d'Euphémien « un trésor / Cent fois plus précieux que les perles ni l'or »<sup>125</sup>. À la scène 4, un chœur angélique chante la gloire céleste acquise par Alexis<sup>126</sup>.

Ces pièces parisiennes maintiennent donc soigneusement les anges aux marges de l'espace scénique, au moins à celles du grand théâtre. Dans *Le Martyre de saint Eustache*, l'ange apparaît dans une gloire au-dessus du plateau, puis remonte dans le ciel du théâtre grâce à une machine. Dans *Le Martyre de sainte Catherine*, les anges restent sur le petit théâtre surplombant le grand. Dans le *Saint Alexis*, les spectateurs entendent seulement leurs voix venant des coulisses. De surcroît, ces œuvres semblent refuser aux anges l'usage du discours parlé et celui de la parole tragique : ils sont seulement autorisés à chanter. Sur la scène parisienne, les anges sont donc confinés non seulement aux marges de l'espace scénique, mais encore à celles de la représentation théâtrale.

Le caractère équivoque de la présence des anges se confirme d'ailleurs dans la liste des personnages des pièces concernées. Ils sont mentionnés dans celle du *Martyre de saint Eustache*, mais pas dans celle du *Martyre de sainte Catherine*. Celle du *Saint Alexis* leur accorde une place encore plus subalterne que celle des personnages secondaires : le chœur des anges y est mentionné seulement en italiques.

Cette marginalisation des anges sur la scène parisienne ne répond pas à un interdit promulgué par les théoriciens du théâtre régulier. On chercherait en vain la moindre allusion aux anges dans la *Poétique* de La Mesnardière ou *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Elle semble plutôt répondre à un certain embarras. Celui-ci transparaît dans l'une des *Lettres à Philandre* composées par le doctrinaire Hercule Audiffret et adressées à Conrart. Demeurées inédites au XVII<sup>e</sup> siècle, mais publiées par Georges Couton et Yves Giraud en 1975<sup>127</sup>, ces lettres sont censées consigner les conversations ayant eu lieu à Grasse, entre décembre 1637 et juin 1638, entre l'auteur et Godeau, évêque du lieu. Dans la lettre 12, l'échange, auquel se mêle Arnauld de Corbeville<sup>128</sup>, porte sur une pièce intitulée *Le Favori solitaire* qui vient d'être créée. Or, dans cette pièce<sup>129</sup>, paraît un ange. Théopompe (Godeau) observe à ce sujet<sup>130</sup> : « Il sera bien difficile d'introduire ces personnages devant le Peuple, et de garder les lois de la vraisemblance, et la bienséance. Nous

125 Voir v. 1329-1334.

126 Voir v. 1447-1452 et 1465-1470.

127 Aux Éditions Universitaires de Fribourg.

128 Isaac Arnauld, maître de camp général des carabins et familier de l'Hôtel de Rambouillet, féru de poétique théâtrale. Sur ce personnage, voir TALLEMANT DES RÉAUX, 1960 : 500-503.

129 Qui n'a jamais été identifiée et pourrait avoir été inventée pour les besoins de la démonstration.

130 *Lettres à Philandre*, 1975 : 78.

savons bien ce que nous devons faire dire à un Prince, à un Ministre, à un favori, parce que nous avons vu des Princes, des favoris, et des Ministres ; mais un Ange, comment le ferons-nous parler ? Aristote, qui a donné des règles à la Comédie, n'a point prévu cet inconvénient. » Léodamas (Arnauld) lui objecte alors<sup>131</sup> : « Il n'est pas nécessaire que nous habillions les Anges de la splendeur dont ils sont ornés dans le Ciel, ni que nous les fassions parler comme ils parlent par leur nature. Ce n'est pas leur personne que nous produisons, c'est leur personnage, c'est-à-dire leur ressemblance, et leur portrait. Nous ne sommes pas exactement obligés de montrer ce qu'ils sont, mais ce que le peuple s'imagine qu'ils peuvent être. » L'échange est évidemment apocryphe et peut-être teinté d'ironie. N'importe : il a le mérite de montrer les problèmes théoriques soulevés par la représentation d'un ange sur une scène tragique tentée par une application normative de la bienséance du discours.

Sur la scène parisienne, l'ange n'est donc pas un personnage formellement proscrit, mais plutôt un personnage embarrassant, sinon encombrant, que l'on ne sait trop comment produire. Dans leur perplexité, les dramaturges de dévotion parisiens ont préféré confiner un personnage aussi problématique aux marges et de la scène et de la représentation.

Toutefois, les anges n'ont pas toujours fait l'objet d'une telle relégation sur la scène parisienne. Il fut un temps où il y avait même parfaitement droit de cité comme le prouve *La Céciliade*. Cette tragédie avec parties chantées publiée par Nicolas Soret en 1606 place en effet aux côtés de sainte Cécile un ange. Celui-ci apparaît au début de l'acte III alors que l'héroïne prie dans un oratoire. Il lui apprend qu'il a été envoyé par Dieu pour l'assister et la protéger. L'Ange commentera ensuite la conversion de Valérian et celle de son frère Tiburce. Enfin, à l'acte IV, il assistera les trois chrétiens dans leur martyre en leur révélant la gloire céleste qui leur est promise. Dans *La Céciliade*, l'Ange est donc un personnage à part entière auquel Soret accorde une certaine importance puisqu'il le place, dans la liste des protagonistes, entre Cécile et Valérian. L'exemple de cette pièce montre qu'au regard de la représentation des anges, l'usage parisien ne différait pas, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, de l'usage provincial. Sur ce point comme sur bien d'autres, c'est l'imposition du modèle régulier, à la fin des années 1630, qui a amené les dramaturges de dévotion parisiens à adopter une pratique différente de celle de leurs homologues provinciaux alors que ceux-ci, comme on l'a vu, sont restés fidèles à la leur tout au long du siècle.

En ce qui concerne la représentation des démons, la pratique des dramaturges de dévotion provinciaux a été tout aussi constante. Quand leur sujet l'exigeait, ils ont produit sur scène des diables. Ainsi Pierre Troterel, dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine* publiée à Rouen en 1632, ménage une large place aux diable-

---

131 *Lettres à Philandre*, 1975 : 78-79.

ries. Il donne au démon de la concupiscence, Asmodée, qui figure en tête de la liste des personnages, un rôle déterminant dans la conduite de l'intrigue. Celui-ci intervient à plusieurs reprises dans l'action pour tenter de perdre le Duc et ses gentilshommes et de les conduire à se damner<sup>132</sup>. Troterel montre aussi Guillaume, dans son désert de Maleval, en butte aux ruses et aux attaques des démons. Asmodée et ses compères finiront par rouer de coups l'ermite et le laisser pour mort dans sa grotte<sup>133</sup>. Enfin, le dramaturge met en scène, vers la fin du cinquième acte, une longue séquence spectaculaire au cours de laquelle les Gentilshommes du Duc combattent, à la lisière de la forêt où l'ermite s'est retiré, les diables travestis pour l'occasion en nymphes et génies sylvestres de pastorale<sup>134</sup>. Dans *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* publié en 1687, le bénédictin de Flavigny propose lui aussi une scène de diablerie au début de l'acte III, conçue pour se dérouler devant la gueule d'Enfer prévue par le décor. Deux démons, Belzébuth et Asmodée, et une furie, Mégère, fulminent d'épouvantables menaces à l'encontre de l'héroïne. Manifestement, le bénédictin et Troterel reprennent là des *topoi* du mystère, genre qu'ils semblent tous les deux bien connaître et qui est toujours vivant au XVII<sup>e</sup> siècle, au moins en province.

Est-il besoin de souligner qu'aucun dramaturge parisien n'aurait songé à représenter des démons en 1632 ou *a fortiori* en 1687 ? Une telle initiative aurait été considérée, par le public cultivé, comme un archaïsme affligeant, voire comme une impardonnable faute de goût.

Quel a été le résultat de ces stratégies dramaturgiques et de ces pratiques éditoriales ?

### La réception du théâtre de dévotion sur la scène

Pour apprécier la réception du théâtre de dévotion au XVII<sup>e</sup> siècle, il n'y a guère que deux critères objectifs : l'accueil réservé aux pièces de dévotion lors de leurs premières représentations ou de leurs reprises ; le destin éditorial de ces œuvres.

L'emploi du premier de ces deux critères s'avère d'emblée très difficile. On ignore en effet, pour la plupart des pièces de dévotion, si elles ont été jouées. Et pour beaucoup de celles dont la représentation est attestée, on ne sait pas si elles ont eu du succès ou non. Le théâtre de dévotion du XVII<sup>e</sup> siècle est un objet d'étude relativement nouveau pour l'histoire du théâtre et les informations les plus élémentaires font encore souvent défaut.

Sans surprise, c'est le champ parisien qui est le moins avare de renseignements. Certes, on ignore tout de la manière dont les spectateurs ont accueilli des pièces aussi marquantes que *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, le *Saint Alexis* de Desfontaines ou

132 Voir I, 1 ; IV, 3 ; V, 4 et 6.

133 Voir V, 4.

134 Voir V, 6.

*Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre, toutes créées sur la scène parisienne dans les années 1640. Dans les deux premiers cas, le fait que l'édition originale de la pièce ait été suivie dès l'année suivante par une nouvelle édition<sup>135</sup> peut laisser supposer que l'œuvre avait reçu un accueil favorable à sa création sur la scène. Mais l'indice est mince.

Par contre, on sait que deux autres pièces majeures ont connu un grand succès : le *Saint Eustache martyr* et *Polyeucte*. La pièce de Baro, selon l'abbé d'Aubignac<sup>136</sup>, a été très bien accueillie lors de sa création à l'Hôtel de Bourgogne vers 1639. A-t-elle connu ensuite des reprises ? Il est difficile de se prononcer. On peut seulement constater que l'œuvre ne figure pas au répertoire de la troupe de Molière dans les années 1660, consigné dans le registre de La Grange, ni à celui de la Troupe Royale à la fin des années 1670, couché par Michel Laurent dans la deuxième partie du *Mémoire dit de Mahelot*<sup>137</sup>. On peut observer néanmoins que la pièce de Baro avait laissé un souvenir suffisamment marquant pour qu'Anne d'Autriche incite son auteur à la publier en 1649, soit quelque dix ans après sa création<sup>138</sup>. La première tragédie chrétienne de Corneille a connu également un grand succès lors de ses premières représentations au Marais dans les premiers mois de 1643. Son auteur l'affirme dans le *Discours de la tragédie*<sup>139</sup> et dans l'Examen de la pièce publiés en 1660<sup>140</sup> et d'Aubignac, peu suspect d'indulgence à l'égard de Corneille, le confirme dans *La Pratique du théâtre*<sup>141</sup>. La pièce a ensuite connu un bon nombre de reprises sur les scènes parisiennes. Dans les années 1660, elle a été souvent jouée par la troupe de Molière<sup>142</sup>. Dans les années 1670, ses reprises à l'Hôtel de Bourgogne ont procuré, selon le Père de Villiers<sup>143</sup>, de confortables bénéfices aux comédiens de la Troupe Royale. Dans les années 1680, soit presque quarante ans après sa création, *Polyeucte* figure encore au répertoire de la troupe de l'Hôtel Guénégaud<sup>144</sup>.

Par contre, la deuxième tragédie chrétienne de Corneille, *Théodore vierge et martyr*, a connu un échec cuisant lors de sa création au Marais durant la saison 1645-1646, au

135 *Le Vérable Saint Genest* a été publié en 1647 par Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet et réédité en 1648 par ce dernier libraire ; le *Saint Alexis* publié en 1644 par Pierre Lamy et réédité par ce même libraire en 1645.

136 D'AUBIGNAC, 2001 : 452.

137 Voir *Le Mémoire de Mahelot*, éd. par Pierre Pasquier, Paris : Champion, 2005 : 326-341.

138 Pour plus de détails, voir BARO, 2014, introduction.

139 CORNEILLE, 1987 : 147.

140 CORNEILLE, 1980 : 980.

141 D'AUBIGNAC, 2001 : 451-452.

142 Voir le *Registre de La Grange*, 1947 (index).

143 Cf. *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675), 1999 : 787, et le *Mémoire de Mahelot*, 2005 : 328.

144 Voir Jan CLARKE, 2001 (index).

témoignage même de son auteur<sup>145</sup>, confirmé par celui de l'abbé d'Aubignac<sup>146</sup> : les comédiens ont dû la retirer de l'affiche après quelques représentations seulement. L'œuvre pourrait avoir été victime d'une cabale montée par des augustiniens. Quoiqu'il en soit, jamais elle n'est parvenue à se relever de cet échec initial, en dépit de quelques reprises à l'Hôtel de Bourgogne entre 1646 et 1648<sup>147</sup>. La chute de *Théodore* au Marais semble avoir beaucoup impressionné les dramaturges parisiens. Selon le Père de Villiers, elle aurait même causé la ruine du théâtre de dévotion sur la scène parisienne<sup>148</sup> : « Il est vrai que [*Polyeucte*] réussit bien, M. Corneille la hasarda sur sa réputation, et il crut par le succès que [cette tragédie] eut qu'il en pouvait hasarder encore une autre. Il donna *Théodore* ; cette dernière ne réussit point. Et depuis personne n'osa tenter la même chose, on a renvoyé ces sortes de sujets dans les Collèges, où tout est bon pour exercer les enfants, et où l'on peut impunément représenter tout ce qui est capable d'inspirer ou la dévotion ou la crainte des jugements de Dieu. »

Le succès scénique de *Polyeucte*, cependant, n'est pas d'un très grand secours pour l'examen de la réception des pièces de dévotion à Paris. À part quelques clercs ou quelques érudits, les spectateurs du Marais ne connaissaient pas, au témoignage même de Corneille<sup>149</sup>, le martyr de saint Polyeucte de Mélitène. Le public n'a donc pas reçu la pièce en fonction d'un quelconque horizon d'attente, hormis la réputation flatteuse de son auteur. Par contre, le grand succès remporté par le *Saint Eustache martyr* de Baro à l'Hôtel de Bourgogne et le très mauvais accueil réservé à *Théodore* au Marais sont significatifs. La première œuvre est en effet la pièce parisienne la plus conforme aux données de la tradition hagiographique : Baro a théâtralisé le martyr de son modèle sans quasiment rien y changer et sans observer les règles du modèle régulier qu'il jugeait inapplicables à son sujet. La seconde est la pièce parisienne la moins conforme aux données de la tradition : Corneille, comme on l'a vu, a ajouté beaucoup d'éléments étrangers au récit traditionnel, au point de changer le sens profond de la pièce. On pourrait, par conséquent, formuler une première hypothèse : sur la scène, la fidélité à la tradition hagiographique serait-elle gage de succès et l'infidélité gage d'insuccès ?

Le champ théâtral provincial est beaucoup plus avare de renseignements. Comme on l'a déjà dit, on ne sait pas, pour la plupart des pièces, si elles ont été représentées. Pour les pièces de commande, on peut difficilement en douter. Si une communauté territoriale

145 Voir l'épître dédicatoire et l'Examen de la pièce, CORNEILLE, 1984 : 269 et 270.

146 D'AUBIGNAC, 2001 : 199.

147 Voir *Le Mémoire de Mabelot*, 2005 : 214, et l'Examen de *La Suite du Menteur*, CORNEILLE, 1984 : 100.

148 DE VILLIERS, 1999 : 787.

149 *Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, CORNEILLE, 1980 : 976.

passait commande d'une pièce de dévotion à un dramaturge d'occasion ou de vocation, c'était évidemment dans le but de la faire représenter. La *Clotilde* de Prévost a donc probablement été jouée à Saint-Léonard-de-Noblat, le jour de la fête du saint (6 novembre), sans doute par des comédiens amateurs choisis parmi des habitants devant un public constitué de bourgeois et de pèlerins. De même, *Le Fils exilé* de Mouffle a dû être représenté à Saint-Clair, le jour de la fête du saint (4 novembre), dans les mêmes conditions. La représentation du *Saint Jacques* de Bardou de Brun est, quant à elle, parfaitement attestée par l'édition originale de la pièce<sup>150</sup> : comme on l'a déjà dit, la pièce a été représentée en 1596 à Limoges par des membres de la confrérie des Pèlerins de Saint Jacques, le jour de la fête du saint (25 juillet), devant un public composé de confrères et de bourgeois.

Mais au-delà de ces hypothèses ou de ces faits, beaucoup de questions se posent, qui restent sans réponse. Dans quel type de lieu ont été jouées ces pièces ? Dans quelles conditions ? Ont-elles été reprises chaque année à la même date ? Pendant combien d'années ? Et surtout, la plus importante de toutes : quel accueil les communautés locales ont-elles réservé aux pièces représentant la vie ou le martyre de leur saint protecteur ? Certes, le fait qu'aucune autre pièce n'ait été écrite au XVII<sup>e</sup> siècle sur saint Léonard, saint Clair ou saint Jacques, dans les territoires concernés, peut laisser supposer que les communautés en question ont été satisfaites des œuvres commandées puisqu'elles n'ont pas éprouvé le besoin d'en commander d'autres. Mais le phénomène pourrait tout aussi bien avoir d'autres causes. Peut-être la coutume de jouer une pièce le jour de la fête du saint s'est-elle assez rapidement perdue au sein de ces communautés<sup>151</sup>.

Fort heureusement, plusieurs de ces questions trouvent réponse dans le cas des pièces consacrées à sainte Reine d'Alise. Comme on l'a déjà dit, cinq pièces ont été écrites, au XVII<sup>e</sup> siècle en France, sur la jeune martyre de l'Auxois. Deux d'entre elles semblent ne jamais avoir été représentées : *Le Triomphe de l'Amour divin de sainte Reine Vierge et martyre*, pièce à machines de Le Grand d'Argyrcour publiée en 1671 ; *La Victoire spirituelle de la Glorieuse Sainte Reine remporté sur le tyran Olibre* de Pierre-Corneille Blessebois, tragédie parue en 1686. Les trois autres ont été jouées : *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre Bergère, Sainte reine d'Alise, Vierge et Martyre* d'Hugues Millotet, publiée en 1661 ; *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* de

150 Limoges, Hugues Barbou, 1596.

151 Dans le cas du culte de saint Léonard dans la ville qui porte son nom, le fait que Joseph Chalard, qui avait été à l'initiative de la commande de la *Clotilde* à Jean Prévost en 1613, ait donné à la *Vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard* qu'il publie en 1624, une forme narrative plutôt qu'une forme dramatique tendrait plutôt à accréditer cette hypothèse.

Claude Ternet, parue en 1671 ; *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* du bénédictin anonyme de Flavigny, publiée en 1687.

Si l'on en croit l'édition originale de la pièce de Millotet, celle-ci a été représentée pour la première fois le 15 mai 1661 à Alise, dans le cloître des cordeliers, commanditaires de l'œuvre, par des habitants du bourg, devant un public composé d'habitants d'Alise et de Flavigny, de paysans des campagnes environnantes et de pèlerins. Elle a été reprise le lendemain dans une distribution différente. L'œuvre de Millotet a été ensuite jouée chaque année, au même endroit, pour la fête de la sainte Reine coïncidant avec le dimanche de la Trinité et commémorant la translation de ses reliques à Flavigny. Aucun élément ne permet d'apprécier l'accueil réservé à la pièce par la communauté locale, hormis un phénomène : à une date difficile à fixer avec précision, mais qui devrait se situer à la charnière des années 1660 et 1670, les cordeliers ont commandé une nouvelle pièce à Claude Ternet pour remplacer celle de Millotet. Quelles sont les raisons de cet abandon ? On l'ignore, mais on peut en discerner quelques-unes. Dans son œuvre, le chanoine de Flavigny employait de manière un peu trop systématique des procédés typiques de la tragédie humaniste. Millotet cultivait aussi un certain archaïsme lexical pour faire montre de son érudition. Enfin, la pièce en exploitant plusieurs des *topoi* du genre, cherchait à faire de la jeune chrétienne d'Alesia une sorte d'héroïne de pastorale, comme en témoigne d'ailleurs le titre donné à l'œuvre : sainte Reine y devient une *noble et illustre Bergère*. Il se pourrait donc que la pièce de Millotet ait fini par rebuter le public d'Alise et les comédiens amateurs chargés de la jouer par son caractère trop littéraire ou trop savant. Elle n'aura donc été jouée qu'une dizaine d'années et connu seulement une dizaine de représentations ou deux tout au plus<sup>152</sup>.

La pièce de Ternet a dû être représentée pour la première fois au tout début des années 1670 à Alise, dans le cloître des cordeliers, par des habitants du bourg. Si l'on en croit l'usage suivi au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre a été ensuite représentée chaque année au même endroit pour l'autre fête de sainte Reine, celle qui était fixée au 7 septembre et commémorait le martyre de la jeune chrétienne. Hormis les suspensions imposées par la Révolution et les guerres, ces représentations annuelles se sont poursuivies, toujours à Alise et à la même date, mais dans divers lieux, jusqu'en 1887<sup>153</sup>, soit pendant plus de deux siècles ! Une longévité aussi exceptionnelle, sans égale en France, prouve à quel point la pièce de Ternet a comblé l'attente non seulement de la communauté territoriale qui

---

152 On ignore en effet si la pièce était représentée une seule fois ou deux fois, comme en 1661, pour la fête de sainte Reine.

153 Elle a été remplacée à cette date par la pièce de Jean-Baptiste Etourneau, *Le Martyre de sainte Reine*, publiée en 1878.

l'avait commandée, mais encore de la communauté spirituelle formée, à travers les provinces et les siècles, par l'ensemble des dévots de sainte Reine.

Cet extraordinaire succès scénique s'explique par les indéniables qualités dramaturgiques et théologiques de la pièce. Ternet a su, comme on l'a déjà dit, concentrer l'action sur le martyre de la sainte et en offrir une théâtralisation aussi complète que spectaculaire. Il a su aussi donner à son héroïne, pendant ce long martyre, une attitude théologiquement juste. Reine se montre tour à tour ferme dans les supplices et prompte à implorer le secours de Dieu quand son courage fléchit. Par cette alternance de force et de faiblesse, de constance et d'humilité, Ternet réussit à montrer la grâce divine à l'œuvre dans l'âme et le corps de la jeune martyre. Mais le succès inouï de la pièce s'explique aussi et surtout par son extrême fidélité aux données de la tradition hagiographique. Ternet n'ajoute au récit traditionnel du martyre de sainte Reine et n'en retranche quasiment rien. Tout juste se permet-il de ne pas représenter la scène de la rencontre entre Reine et Olibre, bien connue de tous, et d'ajouter une scène au cours de laquelle, conformément à un *topos* de la littérature martyrologique, ses proches viennent supplier la jeune fille d'épargner sa vie<sup>154</sup>.

La pièce du bénédictin anonyme a été, quant à elle, représentée pour la première fois sans doute en 1678 dans la cour de l'abbaye Saint-Prix-Saint-Pierre de Flavigny par des comédiens amateurs issus du bourg, devant un public composé de villageois, de paysans et de pèlerins, pour la fête commémorant le transfert des reliques de sainte Reine à Flavigny et coïncidant avec le dimanche de la Trinité. L'œuvre n'a pas été ensuite reprise chaque année pour cette fête, comme on aurait pu s'y attendre. Elle a été seulement jouée occasionnellement : au début des années 1680, selon le *Mercur Galant*<sup>155</sup> ; dans les années 1690, si l'on en croit les manuscrits conservés à la médiathèque de Joinville<sup>156</sup> ; dans les années 1780, au témoignage d'Ansart<sup>157</sup>. Cette carrière théâtrale intermittente peut s'expliquer par un succès plutôt mitigé. Comme on l'a déjà dit, le bénédictin avait ajouté aux données de la tradition beaucoup d'éléments étrangers qui se voulaient spectaculaires, mais ne correspondaient en rien à l'horizon d'attente des spectateurs qui venaient à l'abbaye de Flavigny pour voir avant tout représenter le martyre de leur sainte. Elle s'explique aussi par le caractère extrêmement spectaculaire que le bénédictin avait donné à sa pièce. Représenter des scènes aussi frappantes que le combat entre Romains et Saxons, le triomphe d'Olibre, le grand sacrifice païen, les diableries agrémentées d'effets pyrotech-

---

154 Voir III, 5.

155 Voir dans la livraison de mai 1681, le compte-rendu de la procession qui commémorait la translation des reliques de sainte Reine, p. 67-68.

156 Haute-Marne.

157 *Histoire de sainte Reine d'Alise et de l'abbaye de Flavigny*, Paris, Veuve Hérissant, 1783, p. 60.

niques ou encore la très solennelle pompe funèbre de sainte Reine, exigeait des moyens financiers et humains importants que les bénédictins de Flavigny, à l'évidence, ne pouvaient pas réunir chaque année.

La comparaison entre les fortunes scéniques des trois pièces consacrées à sainte Reine est éloquente. La pièce de Millotet a connu une carrière longue, régulière, mais très limitée : pendant une dizaine d'années, elle a été représentée une fois l'an, ou deux tout au plus. Celle du bénédictin a connu une carrière plus longue, mais discontinue : entre les années 1670 et les années 1780, elle ne semble pas avoir été très souvent représentée. Les mots d'Ansart résumant parfaitement le destin contrarié de cette pièce<sup>158</sup> : « Quelquefois on représentait une tragédie de sainte Reine. » La carrière de la pièce de Ternet, par contre, a été à la fois plus longue, plus régulière et étonnamment continue. Comme on l'a vu, *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* a été représenté à Alise du début des années 1670 à 1887, chaque année, pour la fête commémorant le martyre de la sainte le 7 septembre. Or, la pièce de Ternet, de toutes les tragédies consacrées à sainte Reine, est la plus conforme aux données de la tradition hagiographique et de loin. Son extraordinaire fortune scénique semble donc de nature à confirmer l'hypothèse formulée plus haut, à propos des destins contrastés du *Saint Eustache martyr* de Baro et de la *Théodore* de Corneille sur la scène parisienne : en matière de théâtre de dévotion, la fidélité à la tradition semble bien être le meilleur gage de succès scénique.

### La réception du théâtre de dévotion en librairie

L'emploi du second critère permettant d'apprécier la réception du théâtre de dévotion n'est guère plus aisé que celui du premier, mais pour des raisons différentes. Si, en matière d'édition, les données ne manquent pas, grâce à l'irremplaçable *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle* conçu par Alain Riffaud<sup>159</sup>, leur interprétation s'avère souvent difficile, pour ne pas dire délicate.

Selon ce répertoire, une dizaine de pièces ont connu une seule édition. Parmi elles, on trouve sans surprise des œuvres provinciales ou parisiennes peu connues et sans lien apparent avec un culte local comme la *Sainte Catherine* de Poytevin, parue à Paris en 1619, ou l'*Herménigilde* de Gaspard Olivier, publié à Auxerre en 1650. Mais on y trouve aussi des pièces fermement enracinées dans la dévotion de communautés territoriales comme le *Saint Jacques* de Bardou de Brun, publié à Limoges en 1596, *Le Fils exilé* de Mouffle, publié à Paris en 1647, ou encore *Le Martyre de sainte Valérie* d'Yvernaud, publié à Limoges en 1669. Comment expliquer que de telles œuvres n'aient pas été rééditées ?

158 ANSART, 1783 : 60.

159 Consultable en ligne.

Une seule édition aurait-elle donc suffi aux besoins des communautés concernées ? Il est bien difficile de le savoir. Le fait que les pièces de Mouffle et d'Yvernaud n'aient pas été rééditées, tendrait au moins à prouver que la dévotion à saint Clair et à sainte Valérie n'a guère franchi les limites respectives du Vexin et du Limousin.

Une dizaine de pièces de dévotion ont été rééditées une seule fois. Tel est le cas, par exemple, en province, de la *Clotilde* de Prévost (1618), de la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel (1620) et des œuvres de Millotet (1664) et du bénédictin de Flavigny (1691) ; à Paris, de l'*Herménigilde* de La Calprenède (1644), des *Chastes martyrs* de Marthe Cosnard (1651) et du *Martyre de saint Gervais* de l'abbé de Cheffault (1685). Mais toutes les rééditions n'ont pas la même signification. Certaines peuvent témoigner d'un certain succès de librairie, en particulier quand elles paraissent l'année qui suit celle de l'édition originale, comme dans le cas des œuvres de La Calprenède et de Marthe Cosnard, voire quand elles s'opèrent dans le cadre de recueils réunissant les œuvres de leur auteur. Les rééditions témoignent au contraire d'une diffusion médiocre quand elles s'effectuent au sein de recueils factices comme le volume intitulé *Théâtre des tragédies françoises* publié à Rouen en 1620 qui associait la pièce de Troterel à des œuvres de Virey, Mainfray et Chrestien des Croix. Les recueils factices étaient, souvent, pour les libraires, un moyen commode de liquider les invendus.

Dans la production parisienne, neuf pièces ont connu un plus grand nombre de rééditions. *L'Illustre comédien* de Desfontaines a été réédité deux fois, dont une sous la forme d'une contrefaçon (1646)<sup>160</sup>. Le *Saint Eustache martyr* de Baro et *Le Vritable Saint Genest* ont été réédités trois fois (1652, 1654, 1666 ; 1648, 1666) ; *Le Martyre de sainte Catherine* de La Serre aussi, mais dans le cadre d'éditions collectives des œuvres de l'auteur (1647, 1648, 1666). *Polyeucte*, avant de rentrer dans les éditions collectives des œuvres de Corneille en 1648, a connu quatre rééditions séparées (1644, 1645), dont trois contrefaçons<sup>161</sup>, signe évident de son succès. *Le Martyre de saint Eustache* de Desfontaines en a eu quatre aussi (1644, 1652, 1679), dont deux contrefaçons. Le nombre de rééditions du *Thomas Morus* de La Serre a été encore supérieur : six rééditions séparées (1642, 1657, 1678), dont trois contrefaçons (1642, 1657), et quatre rééditions dans un recueil des œuvres de son auteur (1646, 1647, 1648, 1666). Mais c'est le *Saint Alexis* de Desfontaines qui a connu le plus grand succès de librairie : dix rééditions séparées entre 1645 et 1685, dont une contrefaçon en 1662<sup>162</sup>. Il faut ajouter enfin

160 Sur le phénomène de la contrefaçon, voir Alain RIFFAUD, 2018, 183-216.

161 Deux contrefaçons hollandaises (Abraham et Bonaventure Elzevier, 1644) et une contrefaçon caennaise (Jacques Mangeant, 1645)

162 Les contrefaçons sont généralement signe de succès. Celle de 1662 a été publiée par le libraire caen-

que les libraires parisiens Étienne Loyson et Guillaume de Luyne ont publié, en 1666, un recueil de *Tragédies saintes* qui réunissait les pièces de dévotion les plus marquantes du temps : outre une pièce provinciale dont on reparlera, on y trouvait *Le Véritable Saint Genest*, le *Saint Eustache martyr* et le *Saint Alexis*.

Les conclusions à tirer d'un tel bilan sont assez ambiguës. D'une part, on constate que les œuvres liées directement ou indirectement à une dévotion communautaire ont connu, hormis celle du Père de Cheffault, un assez net succès en librairie. Les pièces de Rotrou et Desfontaines, consacrées à saint Genest le Comédien, vénéré par les ménestriers, et les pièces de Baro et Desfontaines, relatives à saint Eustache, vénéré dans la nouvelle paroisse parisienne<sup>163</sup>, font jeu égal avec une œuvre consacrée à une sainte beaucoup plus connue comme *Le Martyre de sainte Catherine* de La Serre. Or, le *Saint Eustache martyr* et *Le Véritable Saint Genest* se caractérisent par une fidélité marquée aux données de la tradition hagiographique. Le phénomène tendrait donc à confirmer l'hypothèse précédemment formulée : comme à la scène, le respect de la tradition serait, en matière éditoriale, gage de succès.

Mais, d'autre part, cette hypothèse se trouve battue en brèche par la très grande diffusion du *Thomas Morus* et du *Saint Alexis* : l'infidélité aux données de la tradition hagiographique semble tout autant et même davantage gage de succès éditorial. La pièce de La Serre traite en effet plus longuement la cour assidue faite par le roi Henry à « Anne de Boulan » que le martyre de son héros et accorde au point de vue chrétien sur l'histoire ou le politique une portion plutôt congrue<sup>164</sup>. La pièce de Desfontaines ajoute, comme on l'a déjà dit, à l'action principale une action secondaire de nature galante, celle qui met aux prises Olympie et ses deux galants, Polidarque et Philoxène. En outre, elle réserve un traitement privilégié au personnage de l'épouse d'Alexis et à ce que les éditeurs modernes de la pièce appellent la tragédie du couple<sup>165</sup>. En 1645, l'édition originale de la pièce de Desfontaines paraît d'ailleurs sous le titre *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*. Qui a choisi ce titre ? L'auteur, qui pouvait ainsi faire la promotion de L'Illustre Théâtre<sup>166</sup>, ou le libraire, Pierre Lamy, qui pensait que les lecteurs seraient davantage attirés par les démêlés d'Olympie avec ses galants que par l'ascèse d'Alexis, ou les deux ? Quoi qu'il en soit, ce balancement entre les deux aspects de la pièce semble marquer l'histoire édito-

nais Eléazar Mangeant sous une fausse adresse : Anvers, Guillaume Colles.

163 À noter que *L'Illustre comédien* de Desfontaines et *Le Martyre de saint Gervais* du Père de Cheffault ont été réédités une fois, respectivement en 1646 et en 1685.

164 La première scène mise à part, *Thomas Morus* est absent des trois premiers actes.

165 Voir l'introduction de Claude Bourqui et Simone de Reyff à la pièce dans les *Tragédies hagiographiques* de Desfontaines, Paris : STFM, 2004, p. 255-263.

166 Troupe dont il a fait partie entre juin 1644 et janvier 1645 : voir Alan HOWE, 2005 : 62.

riale de l'œuvre. Entre 1645 et 1658, toutes les rééditions de la pièce portent le même titre que l'édition originale : les quatre rééditions publiées par Lamy, celle publiée par Jean Musier (1645) et celle publiée à Lyon par Claude La Rivière (1658). Mais quand il réédite à son tour la tragédie en 1661, le libraire troyen Nicolas Oudot choisit de l'intituler *Saint Alexis*, titre qu'il juge sans doute mieux adapté à la clientèle populaire de la Bibliothèque Bleue. Les rééditions ultérieures se partageront entre les deux titres : celle de 1662, publiée à Caen par Eléazar Mangeant sous une fausse adresse, s'intitule *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*, tandis que celle de 1666, publiée par Étienne Loyson et Guillaume de Luyne dans le recueil de *Tragédies saintes*, et celle de 1685 parue chez le libraire parisien Antoine Rafflé, s'intitulent *Saint Alexis*. Que penser, dans ces conditions, de l'exceptionnelle fortune éditoriale de la pièce de Desfontaines ? Qu'est-ce qui intéressait davantage le lecteur dans une œuvre comme celle-ci, l'ascèse du saint ou l'intrigue galante ? Il y a au moins une certitude : une œuvre qui prenait autant de libertés avec les sources hagiographiques a trouvé beaucoup plus de lecteurs qu'une œuvre aussi fidèle à la tradition que le *Saint Eustache martyr* de Baro.

Le sort éditorial de *Théodore* pourrait confirmer l'analyse. Avant d'entrer en 1652 dans les recueils des *Œuvres* de Corneille, la pièce a connu plusieurs rééditions séparées : une deuxième édition en 1646 et deux nouvelles émissions en 1647, toutes parues sous l'égide des trois libraires parisiens responsables de l'édition originale, Quinet, Courbé et Sommaville, ainsi que trois contrefaçons (1647, 1649, 1653). Les lecteurs ont donc été beaucoup plus indulgents envers *Théodore* que les spectateurs du Marais, en dépit ou peut-être à cause de la forte charge galante de l'œuvre.

Dans la production provinciale, très rares sont les pièces qui ont connu un grand nombre de rééditions. On n'en voit guère que deux : *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie anonyme attribuée à l'abbé d'Aubignac et publiée à Caen en 1649 par le libraire Eléazar Mangeant ; *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine*, tragédie de Claude Ternet publiée à Autun en 1671 par le libraire Blaise Simonnot.

La première pièce a été rééditée cinq fois : à Lyon en 1649 (Pierre Compagnon), à Caen en 1650 et 1664 (Eléazar Mangeant), à Paris en 1681 (Antoine de Rafflé). En outre, elle a été retenue par les libraires parisiens Étienne Loyson et Guillaume de Luyne pour figurer dans le recueil de *Tragédies saintes* publié en 1666 et compléter l'ensemble des plus fameuses pièces de dévotion du temps, constitué du *Véritable Saint Genest*, du *Saint Eustache martyr* et du *Saint Alexis*. C'était la seule pièce provinciale du lot.

La pièce de Ternet a connu encore davantage de rééditions. Elle a été rééditée à Autun en 1680 (Bernard de La Mothe-Tor, Pierre Laymeré) et 1682 (Pierre Laymeré), à Rouen en 1699 (Jean-Baptiste Besongne), à Châtillon à la fin du siècle (Claude Bourut), à Caen en 1700 (Jean-Jacques Godes), à Châtillon en 1752 (Jean Thierrot), à Dole entre 1763 et 1781 (Pierre-François Tonnet) et une nouvelle fois à Dole entre 1805 et 1844 (François

Prudont). À cette liste s'ajoute un nombre indéterminé de rééditions troyennes dans la Bibliothèque Bleue, publiées à partir des années 1710 par des libraires comme Pierre Garnier, Nicolas Oudot ou Jean Garnier. On en a déjà recensé une douzaine<sup>167</sup>, mais le nombre réel devrait être plus important<sup>168</sup>. Le succès éditorial de cette pièce a donc été aussi remarquable que son succès scénique : lui aussi a duré à peu près deux siècles. Un succès aussi exceptionnel est évidemment dû aux qualités propres à l'œuvre, déjà évoquées. Mais il témoigne aussi de l'essor qu'a connu, au fil du siècle, la vénération de sainte Reine qui s'est diffusée bien au-delà des limites de la Bourgogne, comme en témoigne d'ailleurs aussi l'origine géographique des pèlerins venus à Alise et à Flavigny aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>169</sup>.

Le bilan de l'édition provinciale semble donc aussi équivoque, voire aussi contradictoire, que celui de l'édition parisienne. Il est en effet frappant de constater que les deux pièces de dévotion les plus rééditées en province adoptent, vis-à-vis de la tradition hagiographique, deux attitudes diamétralement opposées. Autant la pièce de Ternet respecte scrupuleusement les données de la tradition relatives à sainte Reine, autant *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme prend les plus grandes libertés avec celles qui concernent son héroïne. Il semble donc que les lecteurs provinciaux des pièces de dévotion apprécient autant l'infidélité que la fidélité à la tradition hagiographique. Autant ? Pas tout à fait : la tragédie de Ternet a tout de même connu un succès éditorial plus grand et surtout plus durable que celui du *Martyre de sainte Catherine*.

Au terme de l'examen du succès scénique et de la fortune éditoriale des pièces de dévotion, une première constatation s'impose : la réception n'est pas la même sur la scène que dans le champ éditorial.

L'épreuve de la scène est sans équivoque. Le respect des données de la tradition hagiographique semble garantir l'adhésion des spectateurs comme le montre le succès remporté à l'Hôtel de Bourgogne par le *Saint Eustache martyr* de Baro et à Alise par *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine* de Claude Ternet. L'irrespect, par contre, ne pardonne pas, comme le prouve la chute de la *Théodore* de Corneille au Marais<sup>170</sup>.

167 Voir Alfred MORIN, 1974.

168 Pour une liste plus complète et plus détaillée, voir la bibliographie de l'ouvrage *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 440-441.

169 Voir Françoise Le Hénand, « L'épanouissement du pèlerinage à Alise-Sainte-Reine au XVII<sup>e</sup> siècle », et Dominique Julia, « Les pèlerins de sainte Reine au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 113-146 et 243-279.

170 Encore faudrait-il peut-être tenir compte des propos tenus en 1660 par Corneille dans l'Examen de *La Suite du Menteur* (CORNEILLE, 1984 : 100) : « Le contraire est arrivé de *Théodore*, que les

L'épreuve de la lecture est beaucoup plus ambiguë. Le goût des lecteurs parisiens ou provinciaux semble en effet plus équivoque que celui des spectateurs. Ils prisent fort la fidélité à la tradition hagiographique, comme en témoignent les nombreuses rééditions de la pièce de Ternet. Mais ils goûtent presque autant l'infidélité, surtout quand elle tire sur la galanterie, comme le prouve le succès remporté, dans l'édition parisienne, par le *Saint Alexis* de Desfontaines ou le *Thomas Morus* de La Serre ou dans l'édition provinciale, par *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme, peut-être dû à l'abbé d'Aubignac.

Une deuxième conclusion s'impose aussi : la réception des pièces de dévotion sur la scène n'est pas la même en province que dans la capitale. Sur la scène parisienne, la pratique du théâtre de dévotion, quel que soit le succès remporté par des pièces comme le *Saint Eustache martyr* ou *Polyeucte*, s'est soldée par un échec, qui plus est irrémédiable. Après une floraison d'une petite dizaine d'années, cette forme de spectacle s'est en effet brusquement éteinte en 1646. Échaudés par la chute de *Théodore* au Marais, les dramaturges parisiens ont purement et simplement abandonné la pratique de la comédie de dévotion et, selon l'expression du Père de Villiers, « renvoyé ces sortes de sujets dans les Collèges »<sup>171</sup>. Il faudra attendre 1699, c'est-à-dire un demi-siècle, pour qu'une pièce de dévotion soit à nouveau représentée sur une scène parisienne : la *Gabinie* de Brueys à la Comédie-Française<sup>172</sup>. Jamais, sur la scène provinciale, le théâtre de dévotion n'a connu un tel discrédit, ni subi une telle désaffection. Il semble, au contraire, avoir conservé la faveur du public tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, peut-être même au-delà. La réception du théâtre de dévotion sur la scène provinciale fut un succès, parfois même un succès durable, comme dans le cas de la pièce de Ternet.

D'un point de vue éditorial, la réception du théâtre de dévotion n'est pas non plus la même en province qu'à Paris. Les pièces prenant de grandes libertés avec la tradition hagiographique et mêlant la dévotion de galanterie, tels le *Thomas Morus* de Puget de La Serre ou le *Saint Alexis* de Desfontaines, ont connu, à Paris, un plus grand succès de librairie que celles qui respectaient scrupuleusement la tradition hagiographique, comme le *Saint Eustache martyr* de Baro. Le lectorat provincial, par contre, même s'il est loin de dédaigner l'interprétation libre de la tradition tirant sur la galanterie, comme le prouve le succès remporté par le *Martyre de sainte Catherine* anonyme, semble avoir tout de même

---

troupes de Paris n'y ont point rétablie depuis sa disgrâce, mais que celles des provinces y ont fait assez passablement réussir. » Notons toutefois qu'aucun autre document, dans l'état actuel des connaissances, n'atteste un relatif succès de *Théodore* sur la scène provinciale.

171 DE VILLIERS, 1999 : 787.

172 Avec un certain succès, selon l'épître dédicatoire au comte d'Ayen (Paris : Pierre Ribou, 1699).

une légère préférence pour le respect du récit traditionnel, comme le montre le nombre important d'éditions de la pièce de Ternet.

Mais ces conclusions doivent être regardées avec circonspection. Elles se heurtent à de sérieuses objections méthodologiques. Ainsi le bilan de l'accueil réservé sur la scène aux pièces de dévotion repose sur un nombre beaucoup trop restreint d'œuvres représentées : trois pièces parisiennes et trois pièces provinciales, en tout et pour tout. En outre, l'opposition entre lectorat parisien et lectorat provincial est toute relative. À l'évidence, les pièces de dévotion publiées à Paris n'étaient pas lues seulement par des lecteurs parisiens, mais aussi par des lecteurs provinciaux. Inversement, les pièces publiées dans les villes de province pouvaient très bien, quoique dans une moindre mesure, être lues aussi à Paris. Comment donc faire la distinction entre parisiens et provinciaux dans le lectorat d'une pièce comme *Thomas Morus* ou *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* ?

De surcroît, dans quelle mesure des œuvres relatives à des saints vénérés dans toute la chrétienté, comme *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre ou le *Saint Alexis* de Desfontaines, et des pièces relatives à des saints locaux, tels *Le Fils exilé* de Pierre Mouffle ou la *Clotilde* de Jean Prévost, sont-elles comparables en termes de réception ? Sans doute la réception des premières peut-elle, dans une certaine mesure, s'apprécier à l'aune du succès scénique et de la fortune éditoriale. Mais ces deux critères suffisent-ils pour apprécier la réception des secondes ? À l'évidence, non. Par définition, le théâtre de dévotion, quand il est lié au culte d'un saint local, doit porter à la dévotion envers ce saint. C'est pourquoi les auteurs terminent généralement leur pièce par des allusions aux reliques du saint ou par une incitation explicite à les vénérer. *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise* de Claude Ternet, par exemple, s'achève par un double appel : l'auteur invite tous les fidèles à vénérer le corps de la sainte et « les aveugles et boiteux, hydro-piques, sourdeaux, graveleux et goutteux » à se plonger dans la fontaine jaillie sur le lieu même du martyre ou à boire de son eau pour « recouvrer la santé »<sup>173</sup>. Et c'est aussi pourquoi certains imprimeurs-libraires assortissent le texte de la pièce d'éléments textuels ou iconographiques susceptibles de favoriser eux aussi le culte du saint : estampes, prières, invocations, poèmes... Ainsi Pierre Laymeré fait de la première édition de *La Victoire spirituelle de la glorieuse Sainte Reine remportée sur le tyran Olibre* de Pierre Corneille Blessebois, publiée à Autun en 1686, une sorte de petit manuel de spiritualité à l'usage des dévots de la sainte martyre d'Alise : on y trouve, avant le texte de la pièce, trois estampes représentant la sainte, un sonnet anonyme évoquant les miracles accomplis à Alise, une oraison à sainte Reine et une salutation à la sainte.

---

173 Scène dernière, v. 1576-1583 et 1584-1591. Voir aussi la scène dernière du *Martyre de sainte Reine d'Alise*.

Dans le cas des cultes locaux, la véritable réception du théâtre de dévotion se manifestera donc dans la prière et les gestes de la dévotion : vénérer les reliques du saint, s'abreuver à une source réputée miraculeuse ou, pour les malades, s'y plonger pour obtenir la guérison.

Et l'on se heurte ici à une aporie comparable à celles auxquelles André Lascombes s'est souvent frotté dans ses propres recherches : comment mesurer cette réception-là, surtout à plusieurs siècles de distance ?

## Bibliographie

### Sources

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris : Champion, 2001.
- AUDIFFRET, P. Hercule, *Lettres à Philandre* (1637-1638), éd. Georges Couton et Yves Giraud, Fribourg : Éditions universitaires, 1975.
- AVRE, François d', *Dipne, Infante d'Irlande*, Montargis : Jean-Baptiste Bottier, 1668.
- BARDON DE BRUN, Bernard, *Saint Jacques*, Limoges : Hugues Barbou, 1596.
- BARO, Balthasar, *Saint Eustache martyr* (1649), éd. Pierre Pasquier et Anne Teulade, dans *Théâtre complet*, dir. Bénédicte Louvat, t. I, Paris : Classiques Garnier, 2014.
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Le Martyre de saint Vincent* (1618), dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.
- CHEFFAULT, de, *Le Martyre de saint Gervais*, Paris : Gaspard Meturas, 1670.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1980, t. I.
- , *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1984, t. II.
- , *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1987, t. III.
- HEUDON, Jean, *Saint Clouaud, roi d'Orléans*, Rouen : Raphaël du Petit Val, 1606.
- LA MESNARDIERE, Hippolyte Jules Pilet, de, *Poétique* (1639), éd. Jean-Marc Civardi, Paris : Champion, 2015.
- LA TAILLE, Jean de, *De l'art de la tragédie, in Saül le furieux* (1572), éd. Elliott Forsyth, Paris : STFM, 1998.
- MILLOTET, Hugues, *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre Bergère, Sainte reine d'Alise, Vierge et Martyre*, Autun : Blaise Simonnot, 1661.
- MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé*, Paris : Charles Chenault, 1647.
- PREVOST, Jean, *Clotilde* (1613), éd. Monica Pavesio, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2001.
- Le Registre de La Grange*, éd. B. E. Young et G. P. Young, Paris : Droz, 1947.
- TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris : Gallimard, 1960.
- TERNET, Claude, *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* (1671), éd. Pierre Pasquier, dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.
- TROTREL, Pierre, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen : David du Petit Val, 1615.
- , *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, Rouen : David du Petit Val, 1632.
- VILLIERS, P. Pierre de, *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675), dans Racine, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Forestier, Paris : Gallimard, 1999.
- YVERNAUD, *Le Martyre de sainte Valérie*, Limoges : Martial Chapoulaud, 1669.
- La Vie et passion de monseigneur Sainct Didier, martyr et évêque de Lengres*, éd. Jean Carnandet, Paris : Téchener, 1855.
- Le Martyre de sainte Reine d'Alise* [par un bénédictin de Flavigny] (1687), Châtillon-sur-Seine : Claude Bourut, 1691.
- Le Martyrologe d'Adon*, éd. dom Jacques Dubois et Geneviève Renaud, Paris : CNRS, 1984.

*Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509*, éd. Ulysse Chevalier et Paul-Emile Giraud, Lyon : Brun, 1887.

### *Études*

ANSART, André-Joseph, *Histoire de sainte Reine d'Alise et de l'abbaye de Flavigny*, Paris : Veuve Hérisant, 1783.

BERRÉGARD, Sandrine, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris : Garnier, 2020.

BLONDET, Sandrine, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne et du Théâtre du Marais. Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, Paris : Honoré Champion, 2017.

CASSAN, Michel, « Les multiples vies de Bernard Bardon de Brun (1564-1625) » , dans *Le Bon historien sait faire parler les sciences, Hommages à Thierry Wanegffelen*, dir. Fabien Salesse, Toulouse : PUM, 2012, p. 193-205.

CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, t. II, Lewiston-Queenston-Lampeter : Edwin Mellen Press, 2001.

CUENIN, Micheline, *La dernière des amazones, Madame de Saint-Balmont*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris : Klincksieck, 1996.

HOWE, Alan, *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris : Centre historique des Archives nationales, 2005.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris : SEDES, 1998.

MORIN, Alfred, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes*, Genève : Droz, 1974.

*Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, dir. Philippe Boutry et Dominique Julia, Dijon-Paris : Ville de Dijon-Cerf, 1997.

RIFFAUD, Alain, *L'Aventure éditoriale du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : PUPS, 2018.

