



Scène
Européenne

Traductions
introuvables

La Tragédie de sainte Agnès & La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine

de Pierre Troterel

Éditées par Pierre Pasquier
Traduites par Richard Hillman

Référence électronique

« Introduction à *La Tragédie de sainte Agnès* », in *La Tragédie de sainte Agnès & La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine de Pierre Troterel* [En ligne], éd. par P. Pasquier, trad. par R. Hillman, 2022, Scène européenne, « Traductions introuvables », mis en ligne le 07-06-2022,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/traductions/TSA-GA>

La collection

TRADUCTIONS INTROUVABLES

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

Responsable scientifique
Richard Hillman

ISSN
1760-4745

Mentions légales
Copyright © 2022 - 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

Introduction

La Tragédie de sainte Agnès

Pierre Pasquier
CESR - Université de Tours

Publiée en 1615 par le libraire rouennais David du Petit Val, la *Tragédie de sainte Agnès* est une œuvre de commande. Selon l'épître dédicatoire de la pièce, elle a été commandée à Troterel par Françoise d'Averton, baronne de Bazoches et dame de Ry. L'auteur ne le précise pas quand la commande a été passée et se contente d'une formule vague : « il y a quelque temps ». On peut imaginer un délai de réalisation n'excédant guère une année. Si Troterel avait mis davantage de temps pour honorer la commande, il aurait probablement présenté des excuses à sa commanditaire. Inversement, s'il s'était acquitté rapidement de sa tâche, il n'aurait pas manqué de faire valoir sa promptitude à exaucer le souhait formulé. La pièce pourrait donc avoir été composée vers 1614¹.

Une commanditaire remarquable

La dédicataire de la *Tragédie de sainte Agnès* n'est pas une inconnue. Françoise d'Averton était, d'abord, la fille aînée du comte de Belin, François de Faudoas.

Avec La Châtre² et Boisdauphin³, Belin fut un des grands capitaines de la Ligue et un féal du duc de Mayenne. Nommé par ce dernier maréchal de camp des armées catholiques en 1589, il est fait prisonnier par les royaux à la bataille d'Arques le 21 septembre. Mais Henri IV le libère sur parole. Ne pouvant plus porter les armes, Belin se retire à Paris. En 1591, Mayenne

¹ La date de rédaction de l'œuvre est d'autant plus difficile à estimer que l'édition ne porte pas d'achevé d'imprimer.

² Claude de La Châtre, baron de Maisonfort.

³ Urbain de Laval, marquis de Sablé, futur maréchal.

le nomme gouverneur de la capitale. Tout en contribuant activement à la défense de la ville, Belin mène à Paris une politique modérée visant à contenir l'activisme des Seize et à tempérer les prédicateurs les plus exaltés. Lors du « Thermidor de la Ligue » en décembre⁴, il contribue efficacement à la reprise en main de la capitale par Mayenne en épurant les milices parisiennes. En mai 1593, Belin participera, dans la délégation ligueuse, aux conférences de Suresnes avec les royalistes. Mais contraint de donner des gages aux extrémistes, Mayenne le remplace en janvier 1594, comme gouverneur de Paris, par le comte de Brissac⁵. Belin sera alors accueilli à bras ouverts par Henri IV. Le roi lui témoignera sa confiance dès l'année suivante en le nommant gouverneur du prince de Condé⁶, héritier présomptif du trône⁷.

Ainsi Troterel fut non seulement protégé par Pierre de Médavy, comme on l'a vu⁸, mais encore sollicité par la fille du comte de Belin : le dramaturge semble décidément être très lié au milieu des anciens ligueurs.

Mais Françoise d'Averton fut aussi et surtout une figure marquante de cette noblesse dévote, habitée par les idéaux de la Contre-Réforme, qui entendait vivre une authentique vie spirituelle dans le monde, dans les limites imposées par sa condition, et répondre ainsi à l'appel lancé, entre autres, par François de Sales⁹ : « Dieu commanda en la création aux plantes de porter leurs fruits, chacun selon son genre : aussi commande-t-il aux chrétiens, qui sont les plantes vivantes de son Église, qu'ils produisent des fruits de dévotion, un chacun selon sa qualité et vacation¹⁰. La dévotion doit être différemment exercée par le gentilhomme, par l'artisan, par le valet, par le prince, par la veuve, par la fille, par la mariée ; et non seulement cela, mais il faut accommoder la dévotion aux forces, aux affaires et aux devoirs de chaque particulier. [...] Où que nous soyons, nous devons et nous pouvons aspirer à la vie parfaite. »

L'itinéraire spirituel de Françoise d'Averton a été retracé par deux auteurs contemporains : le Père Thomas Lamy, son dernier directeur, dans le *Tableau des éminentes vertus*

⁴ Marqué par la destitution de Bussy-Leclerc comme gouverneur de la Bastille et la pendaison de quatre chefs ligueurs compromis dans l'exécution du président Brisson.

⁵ Charles de Cossé.

⁶ Henri II de Bourbon-Condé, père du Grand Condé.

⁷ Sur François de Belin, voir Jules Angot des Rotours, *Une grande chrétienne amie de Bérulle : Françoise de Faudoas d'Averton (1583-1655)*, Paris, Beauchesne, 1933, p. 2-14 ; Jean-Marie Constant, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996 (index).

⁸ Voir prologue, p. 5-6.

⁹ *Introduction à la vie dévote*, in *Ceuvres*, éd. par André Ravier, Paris, Gallimard, 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 37. Ce traité, publié en 1609, a connu plusieurs éditions plus ou moins remaniées. Son édition définitive date de 1619.

¹⁰ Ce à quoi l'on vaque : le métier ou l'activité.

de *Madame de Sacy*, publié en 1659, et la Mère de Blémur, dans un chapitre des *Eloges de plusieurs personnes illustres en piété de l'Ordre de Saint Benoît*, publiés en 1679¹¹. Selon ses biographes, Françoise d'Averton manifesta dès son plus jeune âge un goût profond pour la vie spirituelle. Elle assiste volontiers aux offices liturgiques, s'adonne à la prière, pratique le jeûne et secourt les pauvres, tout en sacrifiant de bon gré aux obligations de sa condition à la cour ou à la Ville. Comme l'écrit le Père Lamy¹² : « On la trouvait plutôt dans l'église qu'en la comédie. » Son plus cher désir semble avoir été, dès cette époque, de prendre le voile. Mais pour obéir à ses parents, elle épouse en 1610 François Vauquelin de Sacy¹³, baron de Bazoches et seigneur de Ry, garde des sceaux de la ville et de la vicomté de Falaise et bailli d'Alençon. Les deux époux vivront en Normandie, se partageant entre leur château de Bazoches et leur hôtel de Falaise. La nouvelle Madame de Sacy se signale vite par son inlassable charité. Elle veille au bien-être et à l'instruction de ses paysans, secourt les pauvres, assiste les orphelins, soulage les malades et visite les prisonniers. En outre, elle fonde à Falaise un couvent d'ursulines et fait restaurer et agrandir l'Hôtel-Dieu. Mais en juin 1617, son mari meurt prématurément. Veuve à 34 ans, Françoise de Sacy se consacre à l'éducation de ses enfants et à l'amour de Dieu. Loin de songer à un remariage, elle conçoit sa viduité, peut-être sous l'influence de Bérulle avec lequel elle est restée en relation¹⁴, comme un état lui permettant d'accentuer son ascèse et d'approfondir sa vie spirituelle ou, selon l'expression salésienne, de « trouver des sources d'une douce piété au milieu des ondes amères de ce siècle »¹⁵. La Mère de Blémur décrit ainsi la vie menée par « la sainte veuve »¹⁶ après la mort de son mari¹⁷ : « C'est alors qu'elle prit pour règle la doctrine et les sentiments de l'Apôtre, qui veut que les veuves chrétiennes apprennent en toutes choses à bien gouverner leurs familles ; qu'elles mettent toute leur espérance en Dieu [...] qu'elles doivent être sans reproche, et rendre un bon témoignage de leurs œuvres ; qu'elles doivent élever leurs enfants dans la crainte et l'amour de Dieu, exercer l'hospitalité envers les saints, consoler les affligés. » À propos de son veuvage, Françoise de Sacy écrit d'ailleurs elle-même à cette époque¹⁸ : « Je préfère ma condition à toute autre, parce que je la crois plus agréable à Dieu : je

¹¹ Paris, Louis Billaine, 1679, t. I, p. 437-472. Ces deux ouvrages ont été complétés en 1933 par l'étude de Jules Angot des Rotours, *Une grande chrétienne amie de Bérulle : Françoise de Fautoas d'Averton (1583-1655)*. Voir aussi l'article de Louis Gaillard dans le *Dictionnaire de spiritualité*, t. 5, col. 104-105.

¹² Caen, Joachim Massienne, 1659, p. 13.

¹³ Cousin du poète Vauquelin de La Fresnaye. Il sera député aux États généraux de 1614.

¹⁴ Sur les relations entre Françoise d'Averton et Bérulle, voir Angot des Rotours, *op. cit.*, p. 20 et 67.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 24.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 459.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 450.

¹⁸ Lettre non datée au Père Lamy, citée par la Mère de Blémur, *ibid.*, p. 451.

l'ai choisie dans le pur motif de le servir avec un plus grand dégagement¹⁹. » Mais une fois ses deux filles entrées en religion et ses deux fils pourvus de charges, Madame de Sacy pourra enfin réaliser sa vocation monastique. En octobre 1635, elle entre à l'abbaye bénédictine de Vignats et prendra le nom de sœur Françoise de Saint-Joseph. Où l'on retrouve doublement Troterel : l'abbaye Sainte-Marguerite était située dans le hameau d'Ave, fief du dramaturge, et avait alors pour supérieure Anne de Médavy, fille de son premier protecteur et sœur du second²⁰...

Ainsi devons-nous la *Tragédie de sainte Agnès* à l'une de ces Philothée auxquelles François de Sales destinait son *Introduction à la vie dévote*, à l'une de ces « amoureuses de Dieu »²¹ qui étaient alors si nombreuses dans la noblesse parisienne ou provinciale. Que l'on songe à des familières de l'Hôtel Acarie comme la marquise de Maignelay²² ou Madame de Sainte-Beuve²³, ou encore à l'étonnante figure de Marthe d'Oraison²⁴.

Mais pourquoi donc Françoise d'Averton a-t-elle commandé à Troterel une pièce sur sainte Agnès ? La question mérite d'autant plus d'être posée que cette martyre ne figure pas parmi les saints pour lesquels, aux dires de son biographe, le Père Lamy, la jeune femme éprouvait une vénération particulière. Ce choix se comprend mieux si l'on se rappelle que sainte Agnès a toujours été considérée, comme le suggère son nom et comme on le verra plus loin, comme une martyre de la chasteté. Or, cette vertu figure au premier rang de celles que François de Sales jugeait indispensables à l'exercice de la vie dévote proposée aux laïcs vivant dans le monde. L'évêque range en effet la chasteté après l'humilité et l'obéissance (au directeur de conscience), mais avant la pauvreté. Il y consacre d'ailleurs deux chapitres dans la troisième partie de son traité²⁵. Françoise d'Averton semble avoir elle-même accordé une extrême importance à cet idéal de chasteté. Une fois devenue veuve, elle fera solennellement, entre les mains de son directeur, le

¹⁹ Des obligations et des soucis du monde.

²⁰ Anne de Médavy était la fille de Charlotte de Hauteemer et de Pierre de Médavy, premier comte de Grancey, et donc la sœur de Jacques de Médavy, deuxième comte de Grancey. Voir Victor des Diguères, *La Vie de nos pères en Basse-Normandie. Notes historiques, biographiques et généalogiques*, Paris, Dumoulin, 1879, p. 350.

²¹ Expression salésienne : cf. préface de *L'Introduction à la vie dévote*, éd. citée, p. 25.

²² Charlotte-Marguerite de Gondy, sœur de l'archevêque de Paris, Jean-François de Gondy, et future bienfaitrice de Monsieur Vincent. Le capucin Marc Bauduin a publié en 1650 une *Vie de Très Haute et très puissante Dame, Charlotte-Marguerite de Gondy, Marquise de Maignelay*.

²³ Fondatrice du couvent des ursulines du Faubourg Saint-Jacques en 1608.

²⁴ Baronne d'Allemagne (Provence) et fondatrice du couvent des capucines de Marseille en 1623. Voir la biographie publiée par Pierre Bonnet en 1627, *L'amour de la pauvreté, décrite en la vie et la mort de Haute et Puissante Dame Marthe d'Oraison*.

²⁵ Cf. éd. citée, p. 164-176.

Père Lamy, vœu d'obéissance et de chasteté en 1619 et renouvellera ce vœu en 1634²⁶. Mais cette vertu devait déjà lui être chère lorsqu'elle vivait encore dans les liens du mariage. Comme beaucoup d'auteurs spirituels de l'époque, François de Sales ne réserve pas en effet l'exercice de la chasteté aux vierges et aux veuves. Il juge cette vertu indispensable aussi à la pratique de la vie conjugale²⁷ : « Quant à ceux qui sont mariés, [...] la chasteté leur est fort nécessaire, parce qu'en eux elle ne consiste pas à s'abstenir absolument des plaisirs charnels, mais à se contenir entre les plaisirs. [...] Il est vrai que la sainte licence du mariage a une force particulière pour éteindre le feu de la concupiscence, mais l'infirmité de ceux qui en jouissent passe aisément de la permission à la dissolution, et de l'usage à l'abus. » On peut donc raisonnablement penser qu'en commandant à Troterel une pièce sur sainte Agnès, la jeune femme souhaitait solliciter l'intercession de la martyre afin que celle-ci l'assiste dans l'exercice de cette continence mesurée.

Cependant, quel fut exactement le vœu exprimé par la dédicataire de la *Tragédie de sainte Agnès* ? Les termes de la commande passée à Troterel sont assez ambigus, au moins tels que les rapporte l'épître dédicataire de l'œuvre. L'auteur écrit²⁸ : « Je viens vous présenter l'histoire du martyre de la bien heureuse vierge sainte Agnes, pour m'acquitter du commandement que ie reçu de vous il y a quelque temps, de la mettre en vers Tragiques. » Cette dernière expression pose question. Pourquoi Troterel évite-t-il de prononcer le mot de *poème dramatique* ou à défaut, le terme plus général de *comédie* ? Pourquoi, en outre, en reste-t-il à un vocabulaire de la transposition, comme s'il s'agissait seulement de mettre en vers, en l'occurrence tragiques, un récit hagiographique ? La commanditaire de l'œuvre aurait-elle donc invité Troterel à pratiquer un pur exercice littéraire ? Autrement dit, la *Tragédie de sainte Agnès* serait-elle une pièce destinée à la lecture ?

La question de pose d'autant plus que Troterel publie aussi en 1615 une autre pièce dont la destination, elle, ne fait guère de doute : *L'Amour triomphant*. Il est évident que cette pastorale comique en prose comptant 371 pages de texte en format *in-octavo* et truffée de récits secondaires, de pièces poétiques et de dialogues philosophiques a été exclusivement conçue pour être lue. Inversement, lorsqu'il publiera en 1632 sa seconde pièce de dévotion, *La Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine*, Troterel multipliera les indications visant à préciser que l'œuvre a bien été conçue pour la représentation théâtrale. Ainsi la pièce porte pour sous-titre : « Escrite en vers et disposée en actes

²⁶ Le texte de ces deux vœux a été publié par le Père Lamy, *op. cit.*, p. 107 et 138-139.

²⁷ *Op. cit.*, p. 166.

²⁸ P. 6.

pour représenter sur le Theatre. » Et l’auteur le précisera de nouveau à deux reprises : dans l’épître dédicatoire et dans l’avis Au lecteur²⁹.

Contrairement à cette seconde œuvre de dévotion, la *Tragédie de sainte Agnès* serait-elle donc seulement une pièce à lire ? C’est ce que semble suggérer la manière dont Troterel a traité les sources dont il disposait.

Les sources de la pièce

La riche tradition hagiographique relative à sainte Agnès se décompose en deux branches : un rameau latin et un rameau grec.

La tradition latine trouve son origine dans un triptyque constitué d’un chapitre du traité *De Virginibus*³⁰ de Saint Ambroise de Milan, rédigé vers 375 ; d’un hymne ambrosien *Agnès Beata Virginis*, composé après 377, et d’une inscription damasienne, postérieure à 384. Ces textes étant des éloges, par nature peu narratifs, ils rapportent très peu de faits relatifs au martyre de sainte Agnès. Ils nous apprennent seulement que celle-ci avait douze ans, qu’elle était vierge, qu’elle a dû lutter pour conserver la chasteté et qu’elle a péri par le glaive dans la seconde moitié du III^e siècle.

La tradition grecque se compose, elle, d’une Passion, antérieure aux documents latins, et de l’office liturgique figurant dans les *Ménées* à la date du 21 janvier. Elle propose un véritable récit. Celui-ci nous apprend qu’une jeune chrétienne comparut devant le préfet de Rome. Ce dernier la menaça de la livrer à la prostitution si elle ne consentait pas à sacrifier aux dieux païens. Agnès ayant refusé, le préfet la fit enfermer dans un bordel. Les paillards qui s’y présentèrent, furent comme frappés de stupeur et ne purent approcher la jeune fille. L’un d’entre eux, cependant, plus entreprenant, tomba raide mort. Interrogée par le préfet, Agnès révéla qu’elle avait vu un ange tuer le forcené. Le préfet lui demanda alors de le ressusciter. Agnès pria le Seigneur et l’homme revint à la vie. Les païens contraignirent néanmoins le préfet à condamner la jeune fille. Agnès fut finalement brûlée vive.

Au début du V^e siècle, ces deux traditions confluent. Elles fusionnent partiellement dans l’hymne composé par Prudence avant 405, puis totalement, dans les *Gesta Sanctæ Agnes*, rédigés avant 423³¹.

²⁹ Cf. p. 4 et 5.

³⁰ I, 5.

³¹ Pour une étude détaillée de la tradition hagiographique relative à sainte Agnès, voir l’ouvrage du Père Florian Jubaru, *Sainte Agnès, vierge et martyre de la Voie Nomentane d’après de nouvelles recherches*, Paris, Dumoulin, 1907.

À ce récit déjà fortement constitué, les légendiers médiévaux apporteront quelques compléments qui accroîtront la cohérence de l'ensemble. Ainsi la *Légende dorée* fait du paillard mort et ressuscité le fils du gouverneur de Rome et l'amoureux éconduit d'Agnès. Voragine ajoute en outre un prodige au récit traditionnel : la jeune fille ayant été dépouillée de ses vêtements avant qu'on la conduise au bordel, ses cheveux s'allongent miraculeusement pour cacher sa nudité. Enfin, il résout la seule contradiction de la tradition en conciliant les deux modalités concurrentes du martyre infligé à Agnès. Elle sera bien brûlée vive. Mais les flammes l'ayant épargnée, on lui tranchera la tête³².

Troterel n'a évidemment pas lu les *Gesta Sanctæ Agnes*, ni sans doute la *Légende dorée*. Pour connaître les détails du martyre de sainte Agnès, il a dû plutôt consulter l'ouvrage qui faisait référence à son époque en matière hagiographique, le *Flos Sanctorum* du Père Ribadeneira, soit dans sa version latine, soit dans la traduction française qu'en avait donnée René Gaultier en 1608. C'est en tout cas ce livre que Troterel a consulté pour écrire sa deuxième pièce de dévotion, la *Vie et sainte conversion de Guillaume, duc d'Aquitaine*, comme il l'indique lui-même dans l'avis Au lecteur³³. Troterel a dû procéder de même pour écrire la *Tragédie de sainte Agnès*.

Dans le *Flos Sanctorum*, il trouvait un récit cohérent et vigoureux qui synthétisait toute la tradition et s'agrémentait d'au moins deux innovations de nature à séduire un dramaturge. D'une part, l'entretien entre Agnès et le fils du préfet s'y achève sur un quiproquo : ne comprenant pas que la jeune fille est éprise de l'Époux céleste, Martian s' imagine qu'elle aime un autre homme. Il en conçoit une douleur et un ressentiment si vifs qu'il tombe malade. D'autre part, le préfet y tente de convaincre Agnès d'épouser son fils, mais en vain.

Le *Flos Sanctorum* offrait donc à Troterel une matière hagiographique riche et nuancée. Mais cette matière restait retreinte : le récit du martyre de sainte Agnès y occupe à peine trois pages, sur deux colonnes, en format *in-folio*. Il restait au dramaturge à en tirer cinq actes en vers. Comme la plupart des dramaturges de dévotion, novices ou expérimentés, Troterel s'est trouvé confronté au défi de l'amplification.

Du bon usage des topoï

Pour relever ce défi, le dramaturge a recouru largement au topique. Ainsi exploite-t-il les lieux communs de la pastorale pour structurer les rapports entre Martian et Agnès.

³² *La Légende dorée*, éd. par Alain Boureau et alii, Paris, Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 139-143.

³³ Cf. p. 5.

Ce genre, que Troterel connaît bien pour l'avoir pratiqué sans doute à trois reprises avant de composer la *Tragédie de sainte Agnès*³⁴, se fonde sur le procédé de la chaîne amoureuse. L'intrigue d'une pastorale répond à une dynamique de poursuite. Chaque berger poursuit de ses assiduités une bergère dont il est épris, mais qui ne l'aime pas et qui s'agace par conséquent d'être ainsi harcelée. Cette bergère poursuit elle-même un autre berger dont elle est éprise, mais qui ne l'aime pas davantage et qu'elle incommode tout autant. Les pastorales dramatiques comportent donc inévitablement plusieurs modalités d'une même scène topique : celle au cours de laquelle le berger ou la bergère repousse l'être qui n'est pas aimé, au grand désespoir de l'éconduit. L'importun est toujours repoussé sans ménagement, en des termes plus ou moins désinvoltes, parfois méprisants, souvent cruels. Parmi de très nombreux exemples, on en empruntera un à la première pastorale de Troterel, *La Driade amoureuse*. Voici comment l'héroïne, à la scène 2 du premier acte, se débarrasse du fâcheux Silvain qui sans cesse l'accable de ses soupirs :

De tous les demy-Dieux la troupe grande et belle,
Qui fait dedans ces bois sa demeure actuelle,
Je n'en cognois pas un, ny n'en trouve aucun
Qui soit ainsi que vous aux myrthes importun,

Pour couper court à l'entretien, la Driade finira par déclarer abruptement au berger Silvain éploré : « Adieu c'est trop tardé, il me faut m'en aller. » Avant de le planter là.

Dans la *Tragédie de sainte Agnès*, Troterel met en œuvre ce *topos* de deux manières différentes. D'une part, il passe par la médiation du récit. À la première scène de la pièce, Martian raconte à son ami Censorin comment il a rencontré Agnès, lui a déclaré sa flamme et comment celle-ci l'a repoussé sans ménagement. Martian cite alors les propres paroles d'Agnès qui n'ont rien à envier à celles des bergères³⁵ : « Retire toy, poussiere, / Retire toy de moy ; va retourne en arriere, / Et ne viens m'affliger de ton fascheux deuis, » D'autre part, Troterel met en scène, au début du deuxième acte, une nouvelle rencontre entre Martian et Agnès. Celui-ci lui déclare à nouveau l'amour ardent qui le dévore. Et de nouveau Agnès le rebute. Mais cette fois-ci, Troterel clôt l'entretien sur le quiproquo emprunté à Ribadeneira. Après l'avoir traité assez rudement, Agnès explique en effet à Martian qu'elle n'est pas libre de l'aimer, car elle a déjà un époux³⁶ : « Vous ne

34 Avant cette pièce, Troterel a écrit trois pastorales : *La Driade amoureuse* (1606), *Théocris* (1610) et *L'Amour triomphant* (1615). Il est cependant difficile de savoir si cette dernière pièce est antérieure ou non à la *Tragédie de sainte Agnès* dans la mesure où les éditions de ces deux œuvres ont été publiées la même année et ne comportent pas d'achevé d'imprimer.

35 V. 109-111.

36 V. 571-572, 579-582.

me tenez pas, allez, retirez vous ; / Je ne suis plus à moy, ie suis à mon espoux, [] Son pere est le vrai Dieu, [...] Sa mere est une vierge, une sainte pucelle, / Qui n'a point de pareille en cet univers qu'elle ; » Un tel discours est limpide pour un chrétien, mais obscur pour un païen. Convaincu qu'Agnès lui préfère un autre homme, Martian se retire, partagé entre la douleur et la fureur³⁷ : « Malheureux que ie suis ! O pauvre misérable ! / Un autre que moy iouyt donc d'un bien tant souhaitable, [] O que ie sens mon cœur horriblement espoit / De rage et de fureur ! Doncques elle prefere / Un autre amant à moy ! Le creve de colere. »

Troterel met en œuvre une autre scène topique de la pastorale dans la *Tragédie de sainte Agnès*. Il est de tradition, dans les pièces qui relèvent de ce genre, que le berger malheureux en amour se retire au fin fond des bois pour exhaler sa plainte et prendre les éléments naturels à témoin de son infortune. En général, il est retrouvé par un fidèle ami qui parvient à le consoler et lui conseille d'adopter une conduite plus favorable à ses intérêts amoureux. Une scène de ce type figure, par exemple, dans la deuxième pastorale de Troterel, *Théocris*. Au début du deuxième acte, le héros, qui vient d'être rebuté par la bergère Arline qu'il aime depuis toujours, se réfugie au fond des bois pour remâcher son désespoir : « Grands dieux pardonnez-moy finissez mon martyre, / Ne me punissez pas selon que i'ay failly, / Car mon cœur n'en peut plus il est tout defailly. » Le fidèle Néridon le découvre et réussit à lui redonner courage en lui proposant son aide : « Theocris, i'y feray ce que l'art et nature, / Me pourront enseigner. »

La première scène de la *Tragédie de sainte Agnès* sacrifie ouvertement à cet usage fermement consacré. Martian y court la campagne en exhortant la « montagne solitaire » et la « sombre cauerne » à « escouter ses funèbres accents »³⁸. Parti à sa recherche, son ami Censorin finit par le découvrir « dans une grotte »³⁹ en train de se plaindre et de se lamenter d'une « dolente voix »⁴⁰. En l'écoutant à l'écart, puis en l'interrogeant, Censorin apprendra finalement « le suiet pour lequel [Martian] soupire »⁴¹.

La pièce s'ouvre donc sur une pure scène de pastorale qui inscrit d'entrée de jeu le comportement de Martian dans les codes de ce genre. Et la conduite du personnage s'y conformera ensuite très largement. Comme un berger de pastorale, Martian se lamente de n'être point aimé. Comme lui, il songe au suicide. Comme lui, il se meurt d'amour... Jusqu'à la scène 2 de l'acte III, c'est-à-dire pendant quasiment la moitié de la pièce,

37 V. 597-598, 612-614.

38 V. 1 et 7.

39 V. 23.

40 V. 32.

41 V. 34.

Martian reste un berger de pastorale, hormis peut-être dans ses rapports avec son père, comme on le verra. Troterel emploie donc les codes de la pastorale non seulement pour régler les rapports entre Agnès et Martian, mais encore pour bâtir, en grande partie, le comportement du deuxième personnage majeur de la pièce.

Mais dans la *Tragédie de sainte Agnès*, le dramaturge n'exploite pas seulement les *topoi* de la pastorale : il sollicite aussi ceux de la comédie. Pour autant, on ne trouvera aucune scène topique de comédie dans la pièce, mais plutôt des conduites, des procédés et des situations typiques de ce genre. Ainsi le préfet Simphronie se montre particulièrement compréhensif quand son fils lui révèle, à la scène 2 du premier acte, son amour pour Agnès⁴² : « Vous ferez que j'auray de plus en plus soucy / D'accroistre vostre bien, et que ie mettray peine / De vous faire espouser la beauté plus qu'humaine / Dont vous estes captif, » Et jamais Simphronie ne se départira de cette bienveillance à l'égard de son fils tout au long de l'intrigue. Son attitude rappelle celle d'Hilaire, dans *Les Esprits*, pièce de Larivey publiée en 1579, ou encore celle de Maclou dans la comédie publiée par François Perrin en 1589, *Les Ecoliers*. Troterel a visiblement conçu le comportement de Simphronie à l'égard de son fils sur le modèle de celui qu'adopte traditionnellement le Père indulgent, personnage typologique des comédies érudites italiennes ou des comédies humanistes françaises. Il en va de même dans la scène 3 du même acte au cours de laquelle le préfet s'entretient avec le père d'Agnès. Hormis les formes de politesse imposées par la différence des conditions, l'entretien ressemble fort à une négociation matrimoniale entre deux Pères indulgents de comédie à l'italienne.

Troterel recourt également à un procédé souvent employé par les auteurs de comédies érudites italiennes ou françaises : le monologue d'approche. Dans ces pièces, les scènes commencent volontiers par d'assez longs monologues préluant à un dialogue et permettant à un personnage de se déplacer vers le lieu où il doit rencontrer son interlocuteur, le plus souvent le seuil d'un logis urbain. Ainsi, au début de la scène 3 du premier acte, le Père d'Agnès soliloque en cheminant vers le palais où l'attend Simphronie. Au début de la scène 2 de l'acte II, de même, Censorin se lamente longuement sur le désespoir auquel est en proie Martian en se dirigeant vers la résidence de son ami.

Pour étoffer l'intrigue de la *Tragédie de sainte Agnès*, Troterel suscite aussi quelques situations comiques de dimensions extrêmement réduites, qui tiennent de la citation allusive. Ainsi à la scène 3 de l'acte 4, quand Censorin sollicite l'aide des deux Paillards pour « mettre à mort » la « jeune sorcière » responsable de la mort de Martian, ceux-ci se défilent, en proie à une peur panique. Le premier s'empresse de déclarer : « Pour moy, ie n'en suis pas. » Et le second, qui doit trembler comme une feuille, ajoute aussitôt :

42 V. 212-215.

« Et non suis-ie pas moy. »⁴³ Plus loin, Troterel porte le deuxième Paillard, qui a repris ses esprits, à jouer les rodomonts : « Que ne suis-ie un Achile en braue hardiesse ? / Je iure Lachesis, Proserpine et Pluton, / Que ie ferois du bruit avecques ce baston, / Pour venger le trespas de ce bon personnage, » Mais le personnage se reprend immédiatement et avoue sa couardise : « Mais pour dire le vray, ie suis du parentage, / De ce Tersite Grec, duquel l'humeur estoit, / De se tirer au loing, alors qu'on se battoit, / Ou qu'il voyoit quelqu'un auoir une querelle. »⁴⁴ La séquence est extrêmement brève, mais l'allusion à la conduite typologique du Soldat fanfaron des comédies à l'italienne transparente.

Enfin, Troterel exploite une autre topique dans les deux scènes se déroulant au bordel, à savoir les scènes 1 et 3 de l'acte IV. Le dramaturge y cultive en effet l'un des registres majeurs de la farce, surtout de tradition française : celui de la grivoiserie.

Quand il compose la *Tragédie de sainte Agnès*, Troterel possède déjà en ce domaine une solide expérience. Il a en effet largement exploité cette veine dans *Les Corrivaux*, comédie publiée en 1612. L'œuvre est truculente tant par ses personnages, tels le valet bouffon bien nommé Bragard ou la « jeune garce » Clorette, que par les situations scabreuses dans lesquelles ils se trouvent placés et surtout les propos gaillards tenus à cette occasion. On prendra la mesure de cette grivoiserie en découvrant l'étonnante proposition que fait le valet Almerin à Clorette, pourtant aimée de son maître, Brillant, à la scène 3 de l'acte II :

I'ars, ie brusle, ie cuicts, ie grille, ie roty,
Et suis tantost en feu tout entier converty,
Tant ie suis amoureux de vous, belle Clorette.
C'est pourquoy, s'il vous plaist, iouons de la braguette !
I'ay le plus bel engin qu'on sçauroit iamais voir,
Qui travaille des mieux, qui faict bien son deuoir,
Comme vous allez voir si vous voulez permettre
Que dans... vous m'entendez, je le puisse mettre.

Clorette ne s'effarouche nullement de tels propos : elle décline simplement l'offre d'Almerin et déclare lui préférer Brillant. Le valet finira tout de même par arriver à ses fins. Un soir, il fait absorber un soporifique à son maître, emprunte ses vêtements et se glisse, la nuit venue, dans la chambre de Clorette, qui le prend pour Brillant. Le public n'assistera pas aux ébats du couple. Mais il aura droit, à la scène 2 de l'acte IV, aux commentaires d'Almerin sur ses exploits :

43 V. 1658-1659.

44 V. 1670-1677.

le vous iure que i'ay bien combattu ;
 Je suis un vaillant homme et de grande vertu.
 Croyez que mon courtaut est de fort bonne alaine
 Et qui merite bien auoir un peu d'auoine ;
 Il a couru six fois, cela n'est-il pas beau ?
 Et toutes les six fois i'ay mis dedans l'anneau.

On retrouve cette veine grivoise, sur un mode plus léger, dans la seconde comédie de Troterel, *Gillette*, publiée en 1620 et qualifiée par son auteur de facétieuse, surtout dans les scènes entre l'héroïne et son maître, le Gentilhomme. Voici, par exemple, comment réagit ce dernier quand il croise Gillette au début de la pièce : « Vertubleu la belle mon-ture ! / Voilà de quoy désennuyer / Un expert et fort escuyer : »

Dans les deux scènes de la *Tragédie de sainte Agnès* se déroulant au bordel, les scènes 1 et 3 de l'acte IV, Troterel combine des situations scabreuses mettant aux prises des personnages purement fonctionnels (le Trompette, les deux Paillards et les deux Maquerelles) et des répliques saturées d'allusions ou de métaphores grivoises. Ainsi, à la première scène de l'acte IV, voit-on le Trompette, qui vient de traîner la pauvre Agnès au bordel, faire l'article aux futurs clients en ces termes⁴⁵ :

Vous braves champions qui ioustez aux tournois,
 De la belle Cypris, venez rompre vos bois.
 Contre un fort beau facquin, lequel est bien d'espreeue.
 Mais premier armez-vous de quelque lance neuue,
 Autrement n'esperez d'en remporter le prix.

Plus loin, les deux paillards proposent au Trompette d'acheter Agnès⁴⁶. Ici, le cynisme grivois se nuance de bouffon quand le deuxième Paillard se montre bien ladre. Informé du prix qu'il faudra mettre, il recule aussitôt devant la dépense⁴⁷ : « Corbieu ie n'en veux plus. » La scène s'achève sur l'entrée d'Agnès au bordel. Les Maquerelles l'y intro-duisent sur ces paroles qui se veulent égrillardes⁴⁸ : « Nous vous allons mener dedans un cabinet, [...] Il est fort bien meublé de lict, et de couchette, / L'on vous y monstrera, comme vous fustes faitte. »

Un aussi large recours au grivois peut sembler inévitable dès lors qu'il s'agit d'am-plifier l'épisode du récit hagiographique amenant sainte Agnès dans une maison de tolé-

45 V. 1363-2367.

46 Cf. v. 1407-1408.

47 V. 1419.

48 V. 1435-1438.

rance. Tel ne fut pourtant pas le parti adopté par le lointain prédécesseur de Troterel qui eut, bien avant lui, à représenter les mêmes faits : l'auteur anonyme du *Jeu de sainte Agnès*, poème occitan assorti d'intermèdes musicaux datant du XIV^e siècle⁴⁹. Celui-ci fait certes haranguer les clients par le crieur public, Saboret, en ces termes⁵⁰ : « Où êtes-vous, débauchés et éclopés ? / Vauriens et truands, venez vite / Au bordel, et vous pourrez jouir / D'Agnès à votre bon plaisir, [] Hâtez-vous et vous pourrez le constater, / Jamais il n'exista plus belle putain. » Une didascalie indique que les « ribauds » entourent alors Agnès dans le lupanar⁵¹. Mais la suite de la séquence est tout entière dévolue au *planctus*. Les spectateurs entendront successivement la mère d'Agnès, sa sœur, puis l'héroïne elle-même chanter, sous forme de *contrafacta*⁵², leur douleur ou leur détresse⁵³. Même si l'on conçoit que l'auteur d'une œuvre ornée d'intermèdes musicaux saisisse toutes les occasions propices pour en introduire, le parti pris est significatif. S'agissant de l'épisode du bordel, l'accent est mis, dans le *Jeu de sainte Agnès*, sur la déploration. Dans la *Tragédie de sainte Agnès*, par contre, l'accent est mis sur la jouissance.

L'option ainsi prise par Troterel montre que le recours au topique n'a pas pour seule fonction d'amplifier la matière hagiographique. Il permet aussi d'introduire dans une tragédie des éléments génériquement hétérogènes qui proviennent de la pastorale, de la comédie et de la farce. En procédant ainsi, Troterel se conforme au goût de son temps. En ces premières décennies du XVII^e siècle, souvent qualifié d'âge baroque, l'heure est en effet à la mixité générique. Nul ne songe plus, à cette époque, à composer des pièces génériquement pures, comme on tentait de le faire à la Renaissance. Les dramaturges tragiques, en particulier, ne cherchent plus alors, comme l'a montré Bénédicte Louvat⁵⁴, à écrire de pures tragédies, comme en écrivaient Grévin ou Garnier en leur temps, mais des tragédies mélangées incluant surtout des éléments pastoraux et tragi-comiques. La *Tragédie de sainte Agnès* sera elle aussi une pièce mélangée. Mais sa mixité générique est encore plus accusée que celle de bien des tragédies contemporaines, puisqu'elle intègre non seulement des éléments empruntés à un genre grave comme la pastorale, mais encore des éléments provenant de genres aussi légers que la comédie ou la farce.

49 Éd. par Alfred Jeanroy, Paris, Honoré Champion, 1931.

50 V. 351-360, trad. par Nadine Henrard, in *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, sous la dir. de Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2014, p. 162.

51 Didascalie après le v. 360.

52 Le *contrafactum* consiste à réutiliser une mélodie et un cadre métrique existants pour y placer un texte nouveau.

53 Cf. v. 361-372, 373-382 et 383-392, trad. par Nadine Henrard, in *op. cit.*, p. 162-163.

54 Voir *L'enfance de la tragédie (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014.

De cette extrême variété générique, Troterel tire, parfois, d'étonnants effets de contraste, particulièrement frappants dans la séquence du bordel, qui couvre les scènes 1 à 3 de l'acte IV. L'action évolue d'abord, comme on l'a vu, dans le registre du grivois. À la fin de la première scène, elle verse brusquement dans le sacré avec la prière de sainte Agnès laissée seule dans le cabinet, puis dans le surnaturel avec, à la scène 2, l'entretien de l'Ange avec l'héroïne. Au début de la scène suivante, l'action bascule à nouveau dans le grivois avec l'arrivée au bordel de Censorin et Martian, bien décidé à jouir d'Agnès, et leur confrontation avec les deux Paillards.

Si mélangée soit-elle, la pièce de Troterel n'en demeure pas moins une tragédie qui conserve, hormis le chœur expressément récusé dans l'argument⁵⁵, certaines des formes qui ont été conférées au genre par les dramaturges humanistes au siècle précédent, comme le découpage en actes et pas en scènes ou la succession de dialogues impliquant rarement plus de deux interlocuteurs, voire la sentence⁵⁶.

Comme on le voit, la *Tragédie de sainte Agnès* est une œuvre bien de nature à satisfaire le lectorat contemporain. Les lecteurs des pastorales de Montreux ou Fonteny, ceux des comédies de Larivey⁵⁷, ceux des nombreuses farces publiées en ce début de siècle, sans compter bien sûr les lecteurs des tragédies de Prévost ou Mainfray, tous retrouveront dans la pièce de Troterel des situations, des procédés, des scènes, des personnages ou encore des registres qui leur sont familiers.

La *Tragédie de sainte Agnès* semble donc bien une œuvre destinée à être lue. Mais est-elle pour autant une pièce exclusivement destinée à la lecture ? Un certain nombre d'éléments incitent à en douter.

Les signes de la représentation

La *Tragédie de sainte Agnès* recèle plusieurs indices qui montrent que Troterel n'a pas exclu la perspective de la représentation. Elle comporte, en particulier, des notations textuelles qui excèdent les exigences de la lecture et équivalent à des indications de jeu. Ainsi à la première scène de l'acte III, quand Simphronie aperçoit Agnès et sa mère, il les prend pour des « deïtez du luisant firmament »⁵⁸ et se précipite pour « baiser le bas de leur habillement »⁵⁹. La Mère d'Agnès s'étonne d'une telle marque de respect : « Que faites-vous, monsieur, ce n'est de ceste sorte, / Qu'il nous faut saluer. »⁶⁰ La mention

55 Cf. p. 5.

56 Cf. v. 292-298.

57 La deuxième série des comédies de Larivey est publiée en 1611 : *La Constance, Le Fidelle, Les Esprits*.

58 V. 964.

59 V. 960.

60 V. 961-962.

de ce geste traditionnel encore en usage à l'époque de Troterel pour rendre hommage à une reine ou une princesse n'est guère intelligible pour le lecteur. Elle ne lui est pas non plus d'une grande utilité. Par contre, l'indication sera fort utile pour le comédien qui incarnera le préfet sur scène : le dramaturge lui propose ainsi un jeu de scène bien précis. De même, dans la scène 3 de l'acte III, après une tirade enflammée dans laquelle Agnès a appelé le Seigneur à châtier ou à convertir Simphronie, le préfet éclate de rire⁶¹ : « Ha ! Ha ! ha ! Voilà bien doctement sermonné ! / Voilà bien discoursu, voilà bien raisonné ! » L'onomatopée n'est pas d'une grande valeur littéraire et n'ajoute rien à la situation. Mais, mieux qu'une didascalie, elle indique au comédien comment l'auteur souhaiterait qu'il réagisse à ce moment précis. Il en va de même à la fin de la scène. Simphronie a décidé d'envoyer Agnès au bordel et commande de la dépouiller de ses vêtements. Une didascalie indique alors que la jeune chrétienne « *prie en particulier*. »⁶² Une telle précision est superflue pour le lecteur, qui se doute bien qu'en une telle circonstance, Agnès ne va pas prier à haute voix. Mais elle est précieuse pour la comédienne appelée à jouer le rôle de l'héroïne : celle-ci saura ainsi qu'elle doit déclamer en aparté les quatre vers suivants⁶³.

Ce même passage de la scène 3 de l'acte III comporte un phénomène encore plus significatif. Après avoir condamné Agnès à la prostitution, Simphronie s'exclame⁶⁴ : « Sus doncques, vous irez de ce pas au bordeau, / Qu'on me face venir un fanfareur de trompe, / Afin de l'y mener avec plus grande pompe. » Puis le préfet ordonne⁶⁵ : « Mais paravant ie veux, afin de la souïller, / Et diffamer du tout la faire despoüiller, / Arrachez ces habits, mettez-la toute nuë, » Après la prière d'Agnès en aparté, précédemment évoquée, Simphronie ajoutera⁶⁶ : « Depeschez compagnons, qu'est-ce que vous tardez, / Vous semblez estonnez ? quoy vous la regardez, / Comme en ayant pitié ? sus, sus, qu'elle soit mise, / (Mais tout presentement) sans robe et sans chemise, / Passez dans cette chambre et sans vous émouuoir, / Comme par cy deuant, faites vostre deuoir, » A qui donc s'adressent ces paroles⁶⁷ ? À l'évidence à des personnages qui se trouvent alors en présence du préfet et d'Agnès, sans doute des gardes. Pourtant, si l'on se réfère à la liste des personnages préluant à la scène, Simphronie et Agnès sont alors seuls. La liste des personnages figurant au début de la tragédie ne mentionne pas davantage d'éventuels gardes. Pourquoi donc le texte ignore-t-il de tels personnages secondaires réduits

61 V. 1233-1234.

62 Après le v. 1320.

63 Les v. 1321 à 1324.

64 V. 1314-1316.

65 V. 1316-1319.

66 V. 1325-1330.

67 On pourrait aussi, à la rigueur, se poser la question en ce qui concerne le v. 1737, attribué à Censorin.

à des utilités ? Parce qu'ils restent muets. Troterel se conforme ainsi à l'usage qui fut institué par les dramaturges tragiques de la Renaissance et reste observé dans les années 1610 : seuls doivent figurer, dans la liste des personnages, les intervenants qui prennent la parole. Celle-ci rassemble seulement les *entre-parleurs*, et non les *acteurs*, c'est-à-dire les participants à l'action, comme ce sera le cas plus tard. Néanmoins, dans le texte de la *Tragédie de sainte Agnès*, les gardes du préfet existent à l'état de virtualités. Et ces virtualités ne demandent qu'à s'actualiser sur scène quand la pièce sera représentée. La perspective de la représentation n'est donc pas fermée, dans la tragédie de Troterel : elle est au contraire ouverte.

Mais c'est dans la spatialisation de l'action que la perspective de la représentation scénique se dessine le plus nettement. Ainsi dans la première scène de la pièce, l'action se spatialise d'abord de manière assez floue, comme il convient dans une séquence pastorale. Martian évoque bien une « montagne solitaire » et une « sombre cauerne » où il remâche ses « tristes pensers tous les iours »⁶⁸. Mais le lecteur n'en saura pas davantage sur le lieu où se déroule précisément l'action. Il faut attendre une vingtaine de vers pour que Censorin, parti à la recherche de son ami, apporte une précision déterminante : « Il est dans une grotte à plaindre et lamenter » . Et Censorin ajoute : « Cependant il me faut icy proche escouter / Si ie pourray l'ouyr. »⁶⁹ Des marqueurs spatiaux aussi précis excèdent les exigences de la lecture. Ils renvoient par contre, très explicitement, à un élément de décor indispensable à la représentation des pastorales à l'époque de Troterel : la caverne. Toujours constituées d'un amas de rochers percé d'un antre obscur, de telles cavernes figurent immanquablement dans les dispositifs scénographiques de pastorale employés sur la scène publique à l'âge baroque. Ceux-ci se composent d'ailleurs le plus souvent des mêmes compartiments, ou chambres comme l'on disait alors : une fontaine, des arches de verdure, une ou plusieurs cavernes, généralement flanquées ou surmontées d'arbres. Cet usage persistera jusqu'à la fin de l'âge baroque, au moins tant que des pastorales continueront de se représenter régulièrement, comme en témoignent les croquis scénographiques figurant dans le *Mémoire* dit *de Mahelot* et reproduisant les décors employés par la Troupe Royale à l'Hôtel de Bourgogne au milieu des années 1630⁷⁰. De toute évidence, cette séquence si pastorale de la *Tragédie de sainte Agnès* a été conçue pour se dérouler devant un tel élément de décor : le comédien incarnant Martian

68 V. 1-2.

69 V. 23 et 24-25.

70 Voir, par exemple, dans *Le mémoire de Mahelot* (éd. par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005), les croquis de l' *Amarillis* de Du Ryer, l' *Amaranthe* de Gombauld ou la *Clorise* de Baro, p. 224, 228 et 230.

se tiendra au seuil de la caverne et celui qui joue Censorin restera aux aguets, sur le côté, dissimulé derrière un rocher ou un arbre contigu. C'est ainsi que cette phase de l'action prendra, si l'on ose dire, tout son relief.

Il en va de même à la scène 2 de l'acte II. Celle-ci commence, comme on l'a vu, par un long monologue de Censorin en marche vers le palais du préfet pour consoler Martian en proie au désespoir le plus noir depuis sa dernière rencontre avec Agnès. Censorin croit bon de préciser que ce dernier est « dedans un lict couchez »⁷¹. Quand il arrive au palais, il ajoute⁷² : « la chambre [de Martian] est fermée ? il faut heurter à l'huis ». Une didascalie précise alors que Martian « *estant couché dans son lict, se plaint.* »⁷³ Un peu plus loin, Censorin, au chevet de son ami, se désole de le voir « en ce lict si tristement gisant »⁷⁴. Pourquoi réitérer ainsi l'information ? Et pourquoi localiser aussi précisément l'action ? Tout cela n'est guère utile au lecteur, qui ne remarque d'ailleurs sans doute pas tous ces détails. Mais ils seront fort utiles au décorateur de la troupe appelée à jouer la pièce, car ils renvoient très directement à un accessoire couramment employé sur les scènes de l'époque. Quand on souhaitait, à l'âge baroque, présenter au public un personnage blessé ou malade ou encore une dépouille mortelle gisant sur une couche, on recourait en effet à un lit de parade, suffisamment incliné vers la salle pour que les spectateurs puissent les voir correctement. Ce lit prenait place dans un compartiment du décor dont la façade était ouverte, comme le montrent quelques croquis du *Mémoire de Mahelot*⁷⁵. Ce passage de la pièce a été visiblement conçu pour se dérouler dans un dispositif de ce genre. Quand Censorin heurte à la porte de la chambre de Martian, la toile peinte formant la façade du compartiment s'ouvre. Apparaît alors le pauvre Martian allongé sur son lit. Le spectacle du désespéré mourant d'amour sur son lit devrait rendre le discours du personnage particulièrement pathétique.

Plusieurs phases de l'action se déroulent, de même, dans un lieu singulier : le cabinet. À la première scène de l'acte IV, après avoir accueilli Agnès au bordel, les Maquerelles lui annoncent, comme on l'a vu : « Nous vous allons mener dedans un cabinet, / Le quel est fort gentil, bien agréable et net. » Quelques vers plus loin, une didascalie nous apprend qu'Agnès « *estant enfermée seule au cabinet, se met à genoux et prie Dieu.* » À la scène suivante, la jeune fille y reçoit la visite de l'Ange. La scène 3, elle, se déroule devant ce cabinet fermé. Censorin et Martian, déterminé à jouir d'Agnès, arrivent au

71 V. 644.

72 V. 675.

73 Après le v. 675.

74 V. 692.

75 Voir les croquis de *La Folie d'Isabelle*, pièce perdue de Hardy, et de l'*Agarite* de Durval, dans *Le Mémoire de Mahelot*, éd. citée, p. 260 et 285.

bordel pour apprendre que les deux Paillards n'ont pu abuser de l'héroïne parce qu'ils ont été aveuglés et frappés de stupeur par une « ardante estincelle » aussi brillante que « la flamme du tonnerre »⁷⁶. Piqué au vif, Martian pénètre alors dans le cabinet. Son ami tardant trop, Censorin y pénètre à son tour et en ressort aussitôt pour annoncer qu'il a découvert Martian mort. À la première scène de l'acte V, Simphonie et Censorin reviendront au bordel. Ce dernier réussira à ouvrir la porte du cabinet et à en faire sortir Agnès. Le préfet contemplant le cadavre de son fils, supplie la jeune fille de lui rendre la vie. Après avoir demandé aux deux hommes de se retirer, Agnès prie le Seigneur et Martian ressuscite. Dans cette longue séquence, qui couvre les trois scènes de l'acte IV et la première de l'acte V, l'action se déroule donc devant ou dans le cabinet, tantôt fermé, tantôt ouvert. En quelques scènes, ce cabinet devient un lieu fictionnel majeur de la pièce : c'est le lieu de la prière, celui de l'apparition de l'Ange, celui de la mort et de la résurrection de Martian. Pourtant, d'un strict point de vue spatial, le cabinet n'est pas un lieu autonome. Ce n'est qu'un lieu annexe du bordel, que l'on ouvre ou ferme à volonté.

Un tel jeu entre le dedans et le dehors, avec son lot d'entrées et de sorties, d'ouvertures et de fermetures, n'a pu être conçu par Troterel que par référence aux opportunités offertes par un élément scénographique contemporain : le compartiment de décor ouvrant. Les décorateurs de l'âge baroque avaient en effet coutume de concevoir des compartiments dont la façade, constituée d'une toile peinte, était susceptible de s'ouvrir et de se fermer à volonté et dont l'intérieur était décoré, comme le montrent les nombreuses « belles chambres » figurant dans les croquis du *Mémoire de Mahelot*.⁷⁷ Des phases de l'action plus ou moins longues pouvaient ainsi se dérouler à l'intérieur de ces compartiments. Le cabinet attenant au bordel représenté dans la *Tragédie de sainte Agnès* a manifestement été conçu par Troterel sur ce modèle. Grâce aux conventions de la scénographie baroque et aux marqueurs spatiaux fournis par le texte, les phases de l'action qui se joueront devant le compartiment fermé, seront censées se passer au bordel et celles qui se joueront dans le compartiment ouvert réputées se dérouler dans le cabinet⁷⁸. Les personnages pourront ainsi, selon les nécessités de l'intrigue, entrer dans le cabinet ou en sortir.

Il y a, dans la pièce de Troterel, un autre lieu fictionnel annexe : une salle donnant dans une pièce de la résidence de Simphonie. Ce lieu s'actualise dans deux circonstances. À la fin de la scène 3 de l'acte III, le préfet après avoir décidé d'envoyer Agnès

⁷⁶ V. 1610 et 1613.

⁷⁷ Voir, par exemple, les croquis de *La Folie de Clidamant* et *Parténie*, pièces perdues de Hardy, dans *Le Mémoire de Mahelot*, éd. citée, p. 254 et 268.

⁷⁸ Sur les conventions de la scénographie baroque, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor », in *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, dir. par Pierre Pasquier et Anne Surgers, Paris, Armand Colin, 2011, p. 83-96.

au bordel pour la livrer à la prostitution, ordonne aux gardes, comme on l'a déjà vu, de la « despoüiller » de ses habits et de la « mettre toute nue »⁷⁹. Il les invite, pour ce faire, à « passer dans cette chambre »⁸⁰. Au début de la scène suivante, qui ouvre l'acte IV, Agnès rend longuement grâce au Seigneur d'avoir « allongé ses blondissants cheveux »⁸¹ pour que son corps dénudé « des profanes regards » soit « garanti »⁸². Le miracle a donc eu lieu pendant l'entracte et dans la salle où avait été entraînée Agnès à la fin de l'acte précédent. Si Troterel s'en était tenu à la seule perspective de la lecture, il n'aurait eu nul besoin de faire entrer l'héroïne dans une salle annexe. Il lui aurait suffi de passer de la peine infâmante infligée par le préfet au miracle déjà réalisé. Mais comme il souhaite laisser ouverte la perspective de la représentation, Troterel prend la précaution de faire entrer Agnès dans cette salle, car il sait que les comédiens ne pourront revêtir la comédienne incarnant Agnès d'une perruque la recouvrant de la tête aux pieds qu'hors de la scène. L'entrée dans la salle annexe vise donc à permettre la réalisation technique du miracle. Là encore, Troterel présuppose l'emploi d'un compartiment, figurant le palais de Simphonie, susceptible de s'ouvrir sur un espace intérieur.

À vrai dire, la précaution peut sembler superflue. Le texte de la tragédie fait en effet intervenir le miracle pendant l'entracte entre la fin de l'acte III et le début de l'acte IV. Or, sur les scènes contemporaines, autant qu'on le sache, il était d'usage de respecter les entractes. La tradition voulait alors que les comédiens sortent de scène et que l'action s'interrompe. Cette pause, à elle seule, permettrait donc à la comédienne incarnant sainte Agnès de revêtir la perruque hors scène. Mais peut-être Troterel a-t-il pensé que deux précautions valaient mieux qu'une. À moins que la disposition prise par le dramaturge ne soit un indice de ce que les entractes, lors des représentations théâtrales, n'étaient pas, en ce début de XVII^e siècle, aussi systématiquement observés qu'ils ne le seront par la suite, au moins sur les scènes parisiennes.

La pièce recourt de nouveau à cette salle annexe à la fin de la première scène de l'acte V. Martian, qui vient d'être ressuscité par Agnès, déclare à son père⁸³ : « Il faut que Iesus Christ désormais soit servy ; / Il faut ieter en bas ces images de plastre, / Et se faisant chrestien, n'estre plus idolastre. » Troublé par ces paroles de son fils, Simphonie propose à Martian⁸⁴ : « Entrons dans ceste salle / Pour m'informer encore d'avantage

79 V. 1318-1319.

80 V. 1329. Le mot *chambre* a, ici, le sens de *salle, pièce*.

81 V. 1342.

82 V. 1344.

83 V. 1818-1820.

84 V. 1824-1825.

de toy. » Et les deux hommes, selon une didascalie⁸⁵, laissent alors Agnès « seule ». Le dramaturge n'avait nul besoin, dans la perspective de la lecture, de faire entrer le préfet et son fils dans une salle annexe. La didascalie suffisait à informer les lecteurs de leur départ. Mais dans la perspective de la représentation, Troterel juge utile d'indiquer aux deux comédiens qui incarneront Martian et Simphronie comment ils devront sortir de scène. Une fois de plus, le dramaturge table sur l'emploi d'un compartiment ouvrant qui permettra aux comédiens qui pénétreront à l'intérieur de donner aux spectateurs l'impression que les deux personnages se retirent alors dans un lieu annexe.

Nombreux sont donc, dans la *Tragédie de sainte Agnès*, les indices prouvant que la pièce n'est pas destinée exclusivement au lecteur, mais que son auteur a souhaité laisser ouverte la perspective de la représentation. La scène dernière en fournit une dernière et irréfutable preuve. Le martyre de leur fille y est longuement raconté par un Messager aux parents d'Agnès⁸⁶. Si Troterel avait conçu sa tragédie exclusivement pour la lecture, il aurait représenté directement le martyre de l'héroïne, sans passer par la médiation d'un récit. Mais le choix d'une représentation narrative se comprend mieux dans la perspective d'une représentation de la pièce. Troterel a sans doute craint que la représentation sur scène du double martyre de son héroïne, à la fois livrée au feu et décollée, pose des problèmes techniques difficilement solubles aux comédiens qui représenteraient la pièce. La troupe en question aurait-elle en effet les capacités techniques et les moyens financiers de réaliser sur scène une représentation de ce double martyre qui soit à la fois suffisamment crédible et suffisamment spectaculaire ? Opter pour un récit du martyre présentait l'avantage de le rendre représentable par n'importe quelle troupe de comédiens, professionnels ou amateurs, experts ou novices, prospères ou misérables.

C'est probablement le même souci qui a conduit Troterel à confier au récit la représentation d'un autre épisode spectaculaire : celui où les Paillards se ruent dans le cabinet et sont cloués sur place et frappés de stupeur par une lumière aveuglante. Au lieu de le représenter directement, le dramaturge fait raconter cet épisode, à la scène 3 de l'acte IV, par le premier Paillard à Martian et Censorin⁸⁷.

Le désir de rendre la *Tragédie de sainte Agnès* aisément représentable par n'importe quelle troupe de comédiens a donc eu un effet paradoxal : celui de dérober au regard du spectateur éventuel les éléments les plus spectaculaires contenus par les sources hagiographiques.

Que penser d'une telle spatialisation de l'action ?

⁸⁵ Après le v. 1825.

⁸⁶ Cf. v. 2044-2076.

⁸⁷ Cf. v. 1606-1618.

Spatialisation et décor

La spatialisation de l'action, dans la *Tragédie de sainte Agnès*, peut susciter l'étonnement. Dans certaines séquences de la pièce, comme on vient de le voir, l'action tragique se localise grâce à des marqueurs spatiaux précis, dans des lieux nommément désignés et par conséquent clairement identifiables par les lecteurs et les spectateurs. Tel est le cas d'au moins quatre phases de l'action : la séquence pastorale formée par la première scène de la pièce et se déroulant devant la caverne ; la scène 2 de l'acte II, centrée sur le lit où gît Martian ; la séquence exploitant le bordel et son cabinet, qui occupe les trois scènes de l'acte IV et la première scène de l'acte V ; les deux brefs passages où s'emploie la salle annexe d'une pièce de la résidence de Simphronie, dans les scènes 3 de l'acte III et première de l'acte V.

Par contre, d'autres phases de l'action, et non des moindres, sont totalement dénuées de marqueurs spatiaux et par conséquent difficilement localisables. Ainsi où se déroulent précisément l'entretien entre Martian et Simphronie au cours duquel le jeune homme révèle à son père son amour pour Agnès (I, 2), la rencontre orageuse entre Martian et Agnès (II, 1), la discussion entre Simphronie et Censorin au cours de laquelle ce dernier révèle au préfet qu'Agnès est chrétienne (II, 3), l'entretien délicat entre le préfet, Agnès et sa Mère (III, 1), l'affrontement entre Simphronie et Agnès (III, 3), l'émeute suscitée par les Sacrificateurs pour exiger la condamnation d'Agnès (V, 2) ou encore la scène dernière où les parents d'Agnès apprennent du Messager le martyre de leur fille ? À Rome, certes, mais où exactement dans la cité ? Aucun marqueur ne permet de le savoir avec précision. On le devine parfois : les entretiens menés par Simphronie devraient, en toute logique, se dérouler dans la résidence du préfet tout comme la dernière scène se passer dans la demeure des parents d'Agnès. Mais aucun marqueur précis ne l'indique et ces lieux ne sont pas nommés par le texte. Le lieu où se passe l'action, n'est même pas désigné dans une séquence où il devrait l'être : le début de la scène 3 du premier acte. Comme on l'a vu, cette scène commence par un monologue d'approche typique des comédies érudites italiennes et française, celui du Père d'Agnès se rendant à la convocation de Simphronie⁸⁸. Normalement, ce genre de monologue se termine par la mention du lieu où va se dérouler l'entretien entre les deux interlocuteurs, généralement le seuil d'un logis urbain. Le monologue du Père d'Agnès devrait donc s'achever sur la mention de la résidence du préfet. Or, il n'en est rien. Au vers 367, le Père s'adresse soudain à Simphronie. On en déduit que les deux hommes se trouvent désormais en présence l'un de l'autre. Mais on ignore où ils se trouvent précisément. Dans toutes ces séquences, qui occupent une bonne moitié de l'intrigue, l'action semble se dérouler dans une sorte

88 Cf. v. 335-366.

d'espace indistinct qui ne peut être ni nommé ni identifié et se caractérise seulement par la présence d'un personnage majeur.

Il y a donc bien, dans la *Tragédie de sainte Agnès*, deux manières différentes de spatialiser l'action, à bien des égards opposées. Mais on retrouverait ces deux modes de spatialisation dans la plupart des tragédies du début du XVII^e siècle. Certaines d'entre elles appliquent presque exclusivement le second. Ainsi dans la *Panthée* de Hardy, tragédie publiée en 1624⁸⁹, le dramaturge n'emploie aucun marqueur spatial, ni intratextuel, ni péritextuel, pour localiser les diverses phases de l'action. L'espace fictionnel, en soi indistinct, ne se diversifie en plusieurs lieux, jamais nommés, que par la présence d'un des personnages principaux. Ainsi l'action se déroule-t-elle tantôt dans le lieu imparti à Cirus, tantôt dans celui de Panthée, plus rarement dans celui d'Araspe. Tout se passe comme si, dès lors qu'un personnage se trouve présent dans un lieu incertain, tout marqueur spatial devenait superflu. La seule présence du personnage semble suffire pour caractériser l'espace, pour actualiser un lieu spécifique dans un espace demeurant indistinct. En procédant ainsi, Alexandre Hardy remploie une convention de la dramaturgie médiévale, transmise par les mystères du XVI^e siècle. Dans ces pièces, l'espace fictionnel, en soi neutre, peut en effet devenir un lieu précis grâce à la présence d'un personnage majeur. En termes scénographiques, certaines mansions, en soi neutres et potentiellement plurielles, deviennent un lieu précis, chaque fois différent, dès lors qu'un personnage important y entre et y évolue⁹⁰. Cette extrême plasticité de l'espace dramatique correspond à la conception médiévale de l'espace, étudiée par Paul Zumthor. Selon l'auteur de *La mesure du monde*, il n'existe pas en effet, pour l'homme médiéval, de lieu hors de la présence humaine : le lieu, c'est l'endroit où une personne se trouve. D'une certaine façon, l'homme suscite le lieu en s'y tenant⁹¹.

D'autres tragédies, à l'inverse, pratiquent presque exclusivement le premier mode de spatialisation de l'action. Tel est le cas, par exemple, d'une pièce rouennaise anonyme parue dans les années 1600 : *La tragédie française d'un More cruel*⁹². À partir de la fin de l'acte II, l'action se spatialise au moyen d'une série de marqueurs spatiaux intratextuels,

⁸⁹ Dater avec précision les pièces d'Alexandre Hardy est toujours difficile dans la mesure où celui-ci a publié assez tardivement ses œuvres dans les cinq volumes de son *Théâtre* parus de 1624 à 1628. Compte tenu du fait que Hardy a commencé sa carrière de poète dramatique et de comédien vers 1590, beaucoup d'entre elles doivent être antérieures aux années 1620. Il n'est donc pas impossible que *Panthée* soit contemporaine de la *Tragédie de sainte Agnès*.

⁹⁰ Voir Élie Königs, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969, p. 43 ; *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, p. 172.

⁹¹ Cf. Paris, Seuil, 1993, p. 51-53.

⁹² Rouen, Abraham Couturier, s. d. Pièce rééditée dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, sous la dir. de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006.

souvent très précis, dans plusieurs lieux clairement désignés et aisément identifiables par le public : les parages du château de Rivier, l'intérieur de ce château, le haut et le bas de ses remparts, le bord de la mer. On retrouve ici une procédure de spatialisation remontant elle aussi aux mystères médiévaux et qui sera couramment employée jusqu'aux années 1630, tant dans les tragédies que dans les tragi-comédies, voire dans certaines comédies. Dans cette procédure, ce n'est pas la présence du personnage qui actualise le lieu, mais l'acte qui s'y accomplit. Dans une certaine mesure, l'action, en particulier l'action violente, appelle un lieu distinct et précis pour s'accomplir. Comment effectivement tuer un rival, soigner un blessé ou bien assiéger une forteresse dans un lieu qui resterait indistinct, c'est-à-dire nulle part ?

Mais la plupart des tragédies du début du XVII^e siècle pratiquent les deux modes de spatialisation de manière conjointe. Les dramaturges choisissent entre les deux procédures en fonction des nécessités de l'intrigue. Tant que l'intrigue consiste en déplorations, en délibérations ou en controverses, on se contentera de la spatialisation par personnages. Quand l'intrigue devient plus mouvementée et que les péripéties succèdent aux crimes, on recourra à la spatialisation par acte accompli. La fameuse pièce de Théophile, *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, publiée en 1623⁹³, offre un excellent exemple de cette pratique mixte de la spatialisation. Toutes les scènes imparties aux pouvoirs du discours se déroulent dans des lieux indistincts, seulement caractérisés par un personnage : le lieu de Narbal, père de Pyrame (I, 2), le lieu de la Mère de Thisbé (IV, 2), le lieu du Roi (I, 3 et III, 2). Les autres scènes, imparties à l'action, se passent dans des lieux bien distincts, désignés par des marqueurs spatiaux précis : les alentours immédiats de la demeure de Thisbé (I, 1), les parages du tombeau de Ninus (IV, 3 ; V, 1 et 2), le fameux mur séparant les propriétés respectives des parents de Pyrame et des parents de Thisbé (II, 2 et IV, 1). Une autre tragédie des années 1620⁹⁴, *La Rhodienne* de Mainfray, fournit un exemple particulièrement frappant, presque caricatural, de cette pratique mixte de la spatialisation. Pendant quasiment toute la pièce, le dramaturge renonce à tout marqueur spatial et localise l'action seulement par la présence du personnage. L'intrigue se déroule ainsi tantôt dans le lieu de Perside, tantôt dans celui d'Eraste, tantôt dans celui de Soliman. Mais au début de la scène dernière, Mainfray se met soudainement à multiplier les marqueurs spatiaux et les lieux caractérisés pour représenter avec précision le siège et la prise de la citadelle de Rhodes par les Ottomans.

93 Mais créée en 1621.

94 Rouen, David Du Petit Val, 1621. Pièce rééditée dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit.

Comme on le voit, Troterel, dans sa manière de spatialiser l'action dans la *Tragédie de sainte Agnès*, se borne à appliquer l'usage le plus couramment observé sur la scène tragique de son temps. Le dramaturge innove-t-il davantage dans sa manière d'envisager le décor devant lequel sa tragédie pourrait éventuellement se représenter ?

Pour figurer les lieux fictionnels inscrits dans le texte de la tragédie, Troterel a, comme on l'a vu, prévu, ou plutôt postulé, plusieurs éléments de décor : la caverne, le bordel, la pièce préfectorale. Il a en outre envisagé deux de ces éléments comme des compartiments ouvrants : le bordel doit donner sur un cabinet, la pièce préfectorale ouvrir sur une chambre. Enfin, le dramaturge a prévu l'emploi d'un accessoire : un lit de parade, à placer dans un compartiment ouvert.

Pour figurer les lieux fictionnels seulement définis par la présence d'un personnage, comme le lieu de Simphronie ou celui des parents d'Agnès, Troterel n'a évidemment rien prévu en matière de décoration. Et il ne pouvait rien prévoir dans la mesure où ces lieux ne sont aucunement caractérisés. Mais les comédiens souhaitant représenter la *Tragédie de sainte Agnès* étaient bien obligés de se demander devant quels décors jouer les phases de l'action correspondantes. Il était hors de question de les représenter sans décors ou devant un décor neutre. Au début du XVII^e siècle, comme d'ailleurs à la Renaissance, un seul genre pouvait se passer de décors ou se jouer devant une toile peinte seulement ornée de motifs purement décoratifs : la farce. Tous les autres genres dramatiques se représentaient nécessairement devant un décor et au premier chef, la tragédie. Et ces décors étaient toujours, au moins sur la scène publique, des décors multiples et compartimentés obéissant aux conventions de la décoration simultanée en usage depuis le Moyen Âge. Comme l'attestent quelques documents notariaux ou iconographiques⁹⁵, ces décors se composaient, dès les années 1580 ou 1590, d'un certain nombre d'éléments typologiques, héritées de la scénographie médiévale ou de la scénographie italienne : le palais, le temple, le jardin, la forêt, la prison, le logis urbain, la mer... Il incombait donc au décorateur de la troupe souhaitant monter la *Tragédie de sainte Agnès* d'affecter un de ces compartiments typologiques à chacun des lieux fictionnels caractérisés seulement par un personnage. Il aurait sans doute figuré le lieu de Simphronie, préfet de Rome, par un palais et celui des parents d'Agnès par un logis urbain.

Ainsi pouvait se constituer un dispositif scénographique composé de quatre compartiments, ou plutôt chambres comme l'on disait alors : une caverne, un bordel, un

95 Comme le contrat passé en 1599 entre le comédien Valleran Le Conte, le peintre Boniface Butaye et le tissutier Sébastien Gouin, in *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, p. 222 ; ou le croquis du dispositif scénographique du *Laurentius* représenté à Cologne en 1581, in *Le Mémoire de Mabelot*, éd. citée, p. 363.

palais, un logis urbain. Deux de ces compartiments étaient susceptibles de s'ouvrir : le palais pour découvrir la chambre de Martian avec son lit de parade (II,2) ou simplement permettre à Agnès et aux gardes (III,3), puis à Simphonie et Censorin (V,1) de passer dans la chambre attenante ; le bordel pour découvrir le cabinet (IV,1). Grâce à un tel dispositif scénographique, les deux séquences réputées se dérouler dans un lieu fictionnel intérieur, la déploration de Martian sur son lit⁹⁶ et la prière d'Agnès suivie de la rencontre avec l'Ange⁹⁷, pouvaient se représenter effectivement à l'intérieur d'un compartiment du décor multiple. Les autres phases de l'action pouvaient, elles, se jouer devant les compartiments concernés et dans l'espace vide, selon la convention qui permettait de considérer cet espace comme un prolongement du compartiment désigné par le texte ou les entrées et sorties des comédiens⁹⁸. Il restait au décorateur à disposer ces compartiments du décor autour de l'espace vide. Si l'on en croit l'usage encore observé dans les années 1630 sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, au moins tel qu'il se trouve consigné dans le *Mémoire de Mahelot*, un décorateur aurait sans doute placé le palais préfectoral, résidence du représentant de l'autorité souveraine, au centre du dispositif. Il aurait aussi probablement placé la caverne à l'une des extrémités du dispositif et le bordel à l'autre, en avant-scène, afin de garantir la meilleure visibilité possible aux scènes se déroulant dans le cabinet⁹⁹. Le logis des parents d'Agnès pouvait prendre place entre le bordel et le palais. Rien n'empêchait ensuite le décorateur de dédoubler le compartiment pastoral doté d'une caverne s'il souhaitait respecter l'usage du décor multiple à cinq compartiments. Mais aucun document ne permet de savoir si cet usage, fermement établi dans les années 1630 sur les scènes parisiennes¹⁰⁰, était déjà observé dans les années 1610.

Comme on le voit, la *Tragédie de sainte Agnès* était une pièce parfaitement représentable selon les usages scénographiques du temps.

Mais l'œuvre de Troterel fut-elle, pour autant, jouée ?

⁹⁶ Cf. II, 2, v. 675-758.

⁹⁷ Cf. IV, 1, v. 1439-1557.

⁹⁸ Sur cette convention, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor », *in op. cit.*, p. 86-87.

⁹⁹ Sur les conditions de vision dans les salles de théâtre au XVII^e siècle, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La situation du spectateur dans la salle à la française des XVII^e et XVIII^e siècles », *in Le Spectateur de théâtre à l'Âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*, dir. par Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 62-63.

¹⁰⁰ Avec toutefois des exceptions : voir le *Mémoire de Mahelot*, éd. citée, p. 104-105.

La question de la représentation

Aucun document n'atteste que la *Tragédie de sainte Agnès* a été jouée avant sa publication en 1615. En outre, dans les textes liminaires de la pièce, Troterel ne souffle mot d'une quelconque représentation. Il est donc très probable que l'œuvre n'a pas été jouée avant sa parution.

A-t-elle été jouée, ensuite, une fois que sa publication la rendait représentable par n'importe quelle troupe de comédiens professionnels ou amateurs ? À nouveau, aucun document d'époque ne l'atteste. Mais il est bien difficile de se prononcer. De manière générale, la vie théâtrale à Rouen et en Normandie dans les années 1610 ou 1620 reste en effet très mal connue, parce que trop peu documentée. Entre le passage à Rouen de la troupe de Valleran Le Conte vers 1607¹⁰¹ et les séjours estivaux de la troupe de Montdory dans la ville dans les années 1630¹⁰², on ne sait pas grand-chose. On sait tout juste qu'une troupe de campagne s'est vue refuser l'autorisation de jouer à Rouen par le parlement en 1623¹⁰³. On sait aussi que des représentations théâtrales se donnaient à la fameuse foire aux chevaux qui se tenait chaque année, au mois d'août et pendant deux semaines, dans un faubourg de Falaise, Guibray. Ces spectacles sont attestés dès 1588 par Charles de Bourgueville¹⁰⁴. En outre, une estampe datant du milieu du XVII^e siècle et représentant la foire¹⁰⁵ figure plusieurs échafauds entourés de spectateurs sur lesquels des comédiens sont en train de jouer. Un prologue publié par Lesage en 1714 et intitulé *La foire de Guibray*¹⁰⁶ présente d'ailleurs la venue de comédiens à cette manifestation annuelle comme une sorte d'évidence.

Dans une telle incertitude, plusieurs hypothèses sont envisageables. Il est possible, par exemple, que la *Tragédie de sainte Agnès* ait été reprise, dans la seconde partie des années 1610, par une troupe de comédiens professionnels de passage à Rouen, Caen, Argentan ou Falaise. Mais il n'y en a aucune preuve.

¹⁰¹ Attesté par le voyageur écossais Drummond : voir Michaël Desprez, *Les Premiers comédiens professionnels : constitution d'une image, Italie-France, c. 1500-c. 1630*, thèse Paris X, 2005, p. 636-638.

¹⁰² Attestés par Chappuzeau : voir *Le Théâtre françois*, éd. par Georges Monval, Paris, Jules Bonnassies, 1876, p. 122.

¹⁰³ Cf. Louis Rivaille, *Les Débuts de P. Corneille*, Paris, Boivin, 1936, p. 69.

¹⁰⁴ Cf. *Recherches et antiquités de la province de Neustrie, à présent duché de Normandie* (1588), Caen, Chalopin, 1833, p. 82.

¹⁰⁵ *La Foire de Guibray en Normandie près la ville de Fallaize dédiée à monseigneur le marquis de Thury et de La Motte, Harcourt, conte de Croisy, Mareschal des camps et armées du Roy, gouverneur des ville et château de Fallaize*, conservée dans le fonds Estampes du Musée des Arts Décoratifs et reproduite par Sybille Chevallier-Micki, *op. cit.*, p. 755.

¹⁰⁶ Pièce en un acte servant de prologue à *Arlequin Mahomet* et *Le tombeau de Nostradamus*. Voir aussi Octave Biré, *Les divertissements de la foire de Guibray aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, 1909, p. 196-216.

Il est, par contre, très peu probable que la pièce de Troterel ait été reprise plus tard, dans les années 1630, par des comédiens de campagne en Normandie ou dans d'autres provinces. À cette époque, des comédiens aussi prestigieux et prospères que ceux de la Troupe Royale installés à l'Hôtel de Bourgogne, selon le *Mémoire de Mabelot*¹⁰⁷, ne conservaient dans leur répertoire, comme pièces anciennes, que *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile et quelques œuvres d'Alexandre Hardy¹⁰⁸. On voit donc mal comment une troupe de campagne, dont la prospérité était exclusivement dépendante du succès remporté, aurait pris le risque de reprendre, dans les années 1630, une pièce aussi ancienne et aussi peu connue que la *Tragédie de sainte Agnès*.¹⁰⁹

Il est encore plus improbable que la pièce ait été jouée par des comédiens amateurs membres d'une confrérie. À Rouen à l'époque de Troterel, il existait bien, dans la paroisse Saint-Patrice, une confrérie à vocation caritative et dramatique, celle de la Passion, fort ancienne puisque ses premiers statuts connus remontent à 1374. Mais les confrères avaient remplacé leur représentation annuelle par un Puy poétique en 1543. Au XVII^e siècle, ils organisaient seulement une procession solennelle le jeudi saint et ne jouaient plus que très exceptionnellement¹¹⁰ : leur dernière représentation connue date de 1600¹¹¹. De plus, contrairement à leurs homologues parisiens, les Confrères de la Passion rouennais semblent n'avoir jamais joué que des mystères à sujet biblique. D'autres confréries existaient certes à Rouen à l'époque de Troterel¹¹². Mais aucune d'entre elles ne se trouvait placée sous le patronage de sainte Agnès.

Faut-il donc en conclure que la pièce de Troterel n'a jamais été jouée ? On a d'autant plus de peine à le croire que le dramaturge, comme on l'a vu, a tout fait pour rendre son œuvre représentable sur une scène. S'il avait été convaincu que sa tragédie avait très peu de chances d'être jouée, tant les comédiens se faisaient rares à Rouen et en Normandie,

¹⁰⁷ Voir éd. citée, p. 224-325.

¹⁰⁸ Il en va de même dans le répertoire fictif de la troupe de campagne représentée dans la *Comédie des comédiens* de Scudéry (1635) : voir II, 1.

¹⁰⁹ D'autant qu'un répertoire fictif comme celui de la troupe représentée dans la comédie de Poisson, *Le baron de la Crasse* (1662), comporte exclusivement des pièces parisiennes : voir la scène 5.

¹¹⁰ Sur l'activité de la Confrérie rouennaise de la Passion, voir Sybille Chevallier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, thèse Paris X, 2013, p. 62-63 ; Pierre Le Verdier, *Documents relatifs à la Confrérie de la Passion de Rouen*, Rouen, Mélanges de la Société de l'Histoire de Normandie, 1891, p. 291-378 ; *Les Confréries dans la ville de Rouen à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, documents présentés par Marc Venard, Rouen, Société de l'Histoire de Normandie, 2010, p. 42 et 162-165.

¹¹¹ Celle d'un mystère du *Lavement des pieds*, dû à un prêtre rouennais, Nicole Mauger : voir l'édition qu'en a donnée Pierre Le Verdier, Évreux, Imprimerie de l'Eure, 1893.

¹¹² Voir *Les Confréries dans la ville de Rouen à l'époque moderne*, documents prés. par Marc Venard, Rouen, Société de l'Histoire de Normandie, 2010.

il n'aurait pas pris autant de dispositions. Au reste, Troterel aurait-il composé dix pièces de théâtre, dont certaines fort spectaculaires comme on le verra¹¹³, s'il avait été persuadé qu'elles resteraient cantonnées à la lecture, fût-ce à haute voix, selon l'usage dominant de l'époque ? De manière plus générale, on conçoit mal qu'autant de pièces aient pu s'écrire et s'éditer en Normandie dans les premières décennies du XVII^e siècle si elles étaient privées de tout débouché scénique : Sybille Chevallier-Micki a recensé pas moins de 122 pièces publiées à Rouen entre 1596 et 1640, dont 56 tragédies¹¹⁴.

Mais si ces pièces ont été représentées, par qui furent-elles donc jouées ? Par des comédiens professionnels de passage dans les cités ou les foires normandes ou par des comédiens amateurs locaux, tels ceux qui représentèrent la *Machabée* de Virey à Valogne en 1599¹¹⁵ ? La question reste entière.

Malgré toutes ces incertitudes, on se risquera à formuler une hypothèse, avec toutes les précautions s'imposant en pareil cas. Pourquoi la *Tragédie de sainte Agnès* n'aurait-elle pas été représentée par des comédiens amateurs à la foire de Guibray ? Cette localité était, comme on l'a dit, un faubourg de Falaise. Or, l'époux de la dédicataire de la pièce, François de Sacy, devait, en tant que garde des Sceaux de la ville et de la vicomté de Falaise, jouir dans cette cité d'une certaine influence. Il lui était donc aisé, le cas échéant, de commander des représentations théâtrales. François de Sacy meurt toutefois en juillet 1617. On devrait donc situer une éventuelle représentation de la tragédie de Troterel à Guibray en 1615¹¹⁶, 1616 ou 1617. Une date plus tardive semble difficilement envisageable, compte tenu de l'austérité de la vie menée par Françoise de Sacy après la mort de son époux.

Mais une telle hypothèse soulève aussitôt une question : si la *Tragédie de sainte Agnès* a été effectivement représentée par des comédiens amateurs, les rôles féminins, en particulier celui de l'héroïne, ont-ils été joués par des femmes, selon l'usage moderne, ou par des hommes, selon l'ancien usage remontant à l'époque médiévale¹¹⁷ ? Les éléments manquent pour répondre à cette question. Il est en effet rarissime que des pièces de dévotion publiées fournissent la distribution dans laquelle elles ont été créées. Il existe toutefois quelques exceptions. Ainsi le *Saint Jacques* de Bernard Bardon de Brun, publié

¹¹³ Voir l'introduction à l'édition de *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, p. 19-26.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 748.

¹¹⁵ Selon Raymond Lebègue, *op. cit.*, t. II, p. 98.

¹¹⁶ Rappelons que la date exacte de la parution de la pièce reste incertaine dans la mesure où l'édition, datée de 1615, ne comporte pas d'achevé d'imprimer.

¹¹⁷ Usage moins systématique qu'on a bien voulu le dire : voir la récente mise au point de Gabriella Parussa, « Le Théâtre des femmes au Moyen Âge », dans *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge, Hommage à Jean-Pierre Bordier*, dir. par Catherine Croizy-Naquet, Stéphanie Le Briz-Orgeur et Jean-René Valette, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 307-313.

à Limoges en 1596, donne la liste des Confrères de Saint Jacques ayant représenté la tragédie le 25 juillet 1596 dans cette même ville. Or, le seul rôle féminin, celui de la Reine d'Espagne, a été joué par un certain Jehan Defflottes. Inversement, dans le *Chariot de triomphe tiré par deux aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte Reine d'Alise vierge et martyre* publié à Autun en 1661, Hugues Millotet précise que son œuvre a été représentée par des habitants d'Alise, dans le village les 15 et 16 mai 1661, dans une distribution mixte. Comparer les hypothétiques représentations de la tragédie de Troterel à ces spectacles reste toutefois délicat. Il est évidemment tentant de rapprocher les représentations éventuellement données par des amateurs à Guibray de celles proposées par les villageois à Alise. Mais presque un demi-siècle sépare les deux événements. À une date aussi tardive que 1661, les comédiens amateurs ont eu largement le temps de conformer leurs pratiques à celles des comédiens professionnels et de prendre l'habitude de confier les rôles féminins à des femmes. Rapprocher les éventuelles représentations de Guibray de celle de Limoges semble plus satisfaisant, au moins d'un point de vue chronologique : une vingtaine d'années seulement les séparent.

Si la tragédie de Troterel a été jouée par des comédiens amateurs, les rôles féminins ont donc probablement été tenus par des comédiens. Si, par contre, elle a été représentée par des comédiens professionnels, les rôles féminins, et d'abord celui de l'héroïne, ont certainement été joués par des comédiennes.¹¹⁸

Qu'elle ait été jouée ou non, la *Tragédie de sainte Agnès* reste une pièce très originale. Pour honorer la commande passée par Françoise d'Averton, Troterel a su composer, en combinant habilement des *topoi* de la pastorale, de la comédie et de la farce, non seulement une pièce susceptible de satisfaire aux exigences de la lecture sans négliger celles du spectacle, mais encore une tragédie de dévotion d'une rare mixité générique et d'une variété de registres peu commune. Troterel a fait ainsi montre d'une indéniable maîtrise dramaturgique.

¹¹⁸ On trouvera d'autres éclairages et d'autres hypothèses sur la *Tragédie de sainte Agnès* et ses éventuelles sources anglaises dans l'introduction de Richard Hillman à sa traduction de la pièce.

