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 Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* »,
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 Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine

Pierre Pasquier
CESR - Université de Tours

En 1632, l'imprimeur-libraire David Du Petit Val publie, à Rouen, la deuxième pièce de dévotion de Troterel. Elle porte comme titre : *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*. Et comme sous-titre : *Ecrite en vers et disposée en actes pour représenter sur le théâtre*. Tout est dit sur la nouvelle œuvre du dramaturge normand proposée au public.

La pièce ne porte pas une appellation générique courante à cette époque, mais une appellation plus ancienne, souvent attribuée aux mystères hagiographiques depuis le XVIe siècle : c'est une *Vie* de saint[1]. Un tel choix laisse augurer une pièce ayant des liens avec la tradition des mystères.

Mais c'est aussi une *conversion*. Dans l'épître dédicatoire, d'ailleurs, Troterel intitule seulement son œuvre[2] : « la Sainte Conversion du Duc d'Aquitaine ». Étant donnés le caractère central de la conversion dans la spiritualité de la Contre-Réforme et la place majeure de certaines conversions spectaculaires dans l'art baroque, l'information est capitale : tel sera visiblement le véritable sujet de la pièce.

Enfin, le sous-titre apporte une précision décisive : la seconde pièce de dévotion de Troterel a été expressément composée pour la scène. Alors que la *Tragédie de sainte Agnès* était une pièce à lire, mais susceptible d'être représentée, *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* est une pièce à jouer. Troterel semble d'ailleurs accorder une certaine importance à cette précision puisqu'il la répète dans les deux textes liminaires de l'œuvre, l'épître dédicatoire

---

1 Dans le titre-courant, la pièce est qualifiée de tragédie. Mais le titre-courant est déterminé par le libraire et non par l'auteur.

2 P. 4.

et l'avis Au lecteur. Le premier de ces textes reprend d'ailleurs presque exactement les termes du sous-titre : l'auteur a « descrit en vers, et disposé en actes » la conversion de Guillaume d'Aquitaine « pour représenter sur le Theatre »[3]. Une insistance aussi marquée laisse augurer une pièce ménageant une certaine place au spectaculaire.

Troterel n'est pas le premier dramaturge à porter à la scène la conversion de Guillaume d'Aquitaine. En 1614, avait été représentée au collège jésuite de Bruxelles une *Comœdia D. Guillelmus Dux Aquitaine...*, pièce en trois actes mêlant le latin et le français et assortie de chœurs chantés et de ballets. De cette œuvre scolaire anonyme restée inédite, il ne subsiste qu'un manuscrit conservé à la Bodleian[4]. On ne voit pas comment Troterel aurait pu en avoir connaissance.

Le dramaturge et le libraire

L'épître dédicatoire de *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* donne un aperçu des relations qu'entretenaient Troterel et son libraire. Toutes les pièces du dramaturge ont été publiées à une exception près, comme on l'a dit[5], par le même imprimeur-libraire rouennais : Raphaël Du Petit Val, puis son fils et successeur, David. Les relations entre auteur et libraire semblent avoir été excellentes jusqu'à une certaine date. Raphaël Du Petit Val signe en effet de fort élogieux « Quatrains au Sieur d'Aues sur ses Amours Champestres » placés en tête de l'édition de *Théocris*, pastorale publiée en 1610. De même, un sonnet « A Monsieur D. sur sa Gillette », signé cette fois-ci David Du Petit Val, tout aussi louangeur, ouvre l'édition de cette comédie facétieuse publiée en 1620. Mais les relations entre Troterel et David Du Petit Val semblent s'être gâtées au début des années 1630. Dans l'épître dédicatoire de *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, le dramaturge accuse en effet, sans le nommer, son libraire de l'avoir fait lanterner pour imprimer sa pièce, puis d'avoir prétendu en avoir égaré le manuscrit. Troterel aurait été ainsi contraint de réviser son œuvre et d'en faire à nouveau une copie. S'il affecte de considérer cette circonstance comme une excellente occasion pour « embellir la pièce », le dramaturge n'en déplore pas moins le retard ainsi apporté à la publication de son œuvre et fustige l'attitude du libraire[6].

---

3 P. 4. Voir l'avis Au lecteur, p. 5. L'usage éditorial fait que la précision est en outre reprise, avec le titre de la pièce, en tête de la première page du texte : voir p. 7.

4 Voir E. A. Francis, « Jeu de la conversion de Guillaume d'Aquitaine », *Humanisme et Renaissance*, IV, 1937, p. 293-305.

5 Voir prologue, p. 6.

6 Cf. p. 4.

Cette mise en cause publique n'a pas dû plaire à David Du Petit Val… Est-ce la raison qui expliquerait le peu de soin apporté à la composition du texte de la pièce et l'état lamentable dans lequel celui-ci nous est parvenu[7] ?

L'incident a au moins une vertu : il permet de dater approximativement la composition de la pièce. Dans l'épître dédicatoire publiée en 1632, Troterel affirme avoir donné sa copie au libraire « il y a bien deux ans »[8]. La pièce pourrait donc avoir été rédigée vers 1629.

Le dramaturge et le dédicataire

La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine est dédiée au prieur de l'abbaye de Savigny, Guillaume de Luysière.

Notre-Dame de Savigny était une abbaye cistercienne située dans le diocèse d'Avranches, aux confins de la Normandie, de la Bretagne et du Maine. Ce monastère s'honorait d'un passé prestigieux. Fondée entre 1112 et 1115 par le bienheureux Vital de Mortain, Savigny avait essaimé non seulement en Normandie, en Touraine et dans le Maine, mais encore en Angleterre, au Pays de Galles et en Irlande. En une quarantaine d'années, sous l'abbatiat du successeur de Vital, Geoffroy, l'abbaye avait suscité une trentaine de fondations[9]. Mais en 1147, le quatrième abbé de Savigny, Serlon, fut contraint de solliciter l'intégration dans l'ordre de Citeaux[10] de sa congrégation dont l'unité était menacée par les dissensions surgies avec les fondations anglaises et par les troubles civils causés dans l'espace anglo-normand par la difficile succession sur le trône d'Angleterre d'Henri Ier Beauclerc[11]. Au XVIIe siècle, l'abbaye de Savigny, affaiblie par les déprédations subies durant les guerres de religion et le désintérêt de ses abbés commendataires[12], n'exerçait plus qu'un rayonnement modeste et regroupait une communauté peu nom-

7 Voir Note sur la présente édition, p. 3-4.

8 P. 4.

9 Voir Brigitte Galbrun, introduction à *L'abbaye de Savigny (1112-2012)*, sous la dir. de Brigitte Galbrun et Véronique Gazeau, Colloque de Cerisy-la-Salle, 3-6 octobre 2012, Rennes, PUR, 2019, p. 9-10.

10 Sur les causes effectives de cette démarche, voir la mise au point d'Alexis Grélois, « Savigny et l'ordre cistercien. Un bilan historiographique critique », *ibid.*, p. 33-37.

11 Pendant cette période traditionnellement appelée l'Anarchie (1138-1153), un conflit opposa, en Angleterre et dans le duché de Normandie, les partisans d'Étienne de Blois, neveu d'Henri Ier, et ceux de Mathilde, fille du défunt roi. Ces troubles prirent fin avec le traité de Wallingford par lequel Étienne reconnaissait comme son successeur sur le trône d'Angleterre Henri, fils de Mathilde et de Geoffroy Plantagenêt.

12 À l'époque de Troterel, Savigny avait pour abbé commendataire Charles-François de La Vieuville, qui deviendra évêque de Reims en 1660.

breuse[13]. Notre-Dame de Savigny n'en restait pas moins une abbaye prospère grâce à des revenus temporels substantiels qui égalaient presque ceux des plus grands monastères cisterciens, tels Clairvaux, Ourscamp ou Chaalis[14].

On ne sait quasiment rien, par contre, de ce Guillaume de Luysière, dédicataire de la pièce, hormis qu'il fut traduit en justice pour animadversion en 1633 et démis de ses fonctions de prieur de Savigny par l'abbé de Clairvaux, Claude Largentier. Celui-ci le remplaça par Claude Vaussin[15]. Guillaume de Luysière fit appel de cette décision auprès du supérieur de l'ordre, l'abbé de Citeaux, Pierre Nivelle, qui cassa la mesure et le réintégra dans ses fonctions. Le litige entre le prieur de Savigny et l'abbé de Clairvaux fut finalement tranché par l'arrêt royal du 10 mars 1634 qui confirma l'éviction de Guillaume de Luysière. La pièce de Troterel a été publiée environ un an avant ces événements fâcheux[16].

Quelles étaient les relations entretenues par le dramaturge et le prieur ? L'épître dédicatoire laisse supposer que Guillaume de Luysière fut en plusieurs circonstances le bienfaiteur de Troterel : il lui aurait prodigué divers « tesmoignages d'affection »[17]. En lui dédiant sa pièce, le dramaturge semble donc s'acquitter d'une dette. *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* se veut un « monument » à leur « amitié »[18]. La pièce est en effet consacrée à Guillaume de Maleval, saint patron du prieur de Savigny.

Rien ne permet de penser que ce saint faisait l'objet d'une vénération particulière à Savigny. À l'abbaye Notre-Dame, on honorait surtout les cinq saints de Savigny, tous décédés au XIIe siècle : saint Vital de Mortain, le fondateur ; saint Geoffroy, son successeur ; deux moines morts en odeur de sainteté, Pierre d'Avranches et Hamon de Landécot ; un novice, Guillaume de Niobé. Le monastère conservait également des reliques d'autres saints, dont celles d'Adeline, sœur de Vital et première prieure de l'abbaye Blanche de Mortain, Thomas Becket ou saint Gaud d'Évreux, mais pas de relique de saint Guillaume de Maleval[19].

---

13 Selon Bertrand Marceau (« La réforme de Savigny au XVIIe siècle », *in L'abbaye de Savigny (1112-2012)*, p. 203), l'abbaye comptait seulement 21 moines en février 1615.

14 *Ibid.*, p. 204.

15 Qui deviendra en 1643 abbé de Citeaux.

16 Rien en subsiste de ce différent, hormis quelques documents conservés dans les archives de Clairvaux : voir Bertrand Marceau, *ibid.*, p. 214, n. 34. Guillaume de Luysière appartenait à une famille qui semble avoir été liée à Savigny : un Robert de Luysière, alors prieur de l'abbaye, avait été élu abbé par ses pairs en 1562 à la suite de l'assassinat par les calvinistes de l'abbé commendataire César de Brancas et un Jean de Luysière figure en 1634 parmi les novices de Savigny en formation au Collège des Bernardins à Paris : voir *ibid.*, p. 206 et 213, n. 19.

17 P. 4.

18 P. 4.

19 Encore que la liste des reliques conservées dans l'abbaye n'ait pas été encore établie avec précision : voir Véronique Gazeau et Cécile Chapelain de Séréville-Niel, « Le dossier des reliques de

À l'origine, *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* n'est donc pas une pièce de commande comme la *Tragédie de sainte Agnès*, mais une sorte de pièce de circonstance, un simple témoignage de reconnaissance conçu par Troterel pour remercier son bienfaiteur, Guillaume de Luysière.

Une figure de sainteté singulière

Qui est le héros de la pièce de Troterel ? Pour le savoir, il suffit de se reporter au texte que Troterel désigne comme sa source dans l'avis Au lecteur précédant l'œuvre[20] : une notice du *Flos Sanctorum* de Ribadeneira, principal vecteur de la tradition hagiographique à cette époque. Cette notice a été rédigée par André Du Val, théologien de Sorbonne et membre du cercle de Madame Acarie[21]. Elle concerne un ermite mort en 1157 et fêté le 10 février dans le calendrier liturgique : saint Guillaume de Maleval.

Ce chevalier originaire d'Aquitaine mena d'abord une vie aventureuse et dissolue qui le conduisit au seuil de l'excommunication. Après une rencontre déterminante avec saint Bernard de Clairvaux, il se convertit à une vie de repentir et accomplit les trois grands pèlerinages du temps : Saint-Jacques de Compostelle, Rome et Jérusalem. De retour en Italie vers 1153, il mène une vie érémitique dans un bois sur les contreforts du mont Pruno, puis dans une vallée retirée et désolée, le désert de Maleval, dans la province de Grosseto, en Toscane. Sa réputation grandit et il doit accepter des disciples. Le premier sera Albert et le deuxième un médecin nommé Renaud. Après sa mort en 1157, ses deux disciples constitueront une communauté autour du tombeau de Guillaume. Cette communauté donnera naissance à l'ordre des Guillemites qui essaimera au XIIIe siècle en Italie, en France, aux Pays Bas et dans le Saint Empire.

Mais les historiens de l'hagiographie ont établi que la *Vie* de saint Guillaume de Maleval, composée au XIIIe siècle par un certain Théobald, a fait de larges emprunts à celle d'un de ses contemporains, Guillaume d'Aquitaine, tirés en particulier du deu-

---

Savigny », *in L'abbaye de Savigny (1112-2012),* p. 341, n. 6.

20 P. 5.

21 Selon l'édition de 1645-1646 de *La Fleur de la Vie des saints* (Rouen, Jean de La Mare). Du Val compléta, à la demande des carmélites espagnoles nouvellement installées à Paris, le *Flos Sanctorum* de Ribadeneira (1599-1601), dont René Gaultier préparait alors la première traduction française (1608), par des notices relatives aux plus illustres saints français. Ces notices parurent dans la deuxième édition de cette traduction publiée en 1609 (Paris, Jacques Chastellain) : voir Léon Aubineau, *Notices littéraires sur le XVIIe siècle*, Paris, Gaume-Duprey, 1859, p. 260-261. Pourquoi Troterel cite-t-il seulement le nom de Ribadeneira ? Peut-être a-t-il consulté une édition plus tardive où la notice n'était pas explicitement attribuée à Du Val ou simplement considéré que l'auteur de l'ouvrage restait Ribadeneira. Au reste, l'hagiographie est un domaine où l'identité auctoriale compte très peu.

xième livre de la *Vita Sancti Bernardi,* rédigé par Arnaud de Bonneval[22]. Père d'Aliénor d'Aquitaine, Guillaume X, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers, dit le Saint ou le Toulousain, est mort en odeur de sainteté en 1137 à Saint-Jacques de Compostelle. Il était connu pour avoir mené une vie tumultueuse et surtout joué un rôle majeur dans le schisme d'Anaclet, comme on le verra plus loin.

C'est donc une figure de sainteté composite réunissant les traits de Guillaume de Maleval et ceux de Guillaume d'Aquitaine qui était ainsi proposée à la vénération des fidèles.

Au XVIe siècle, l'ermite de Maleval était toujours regardé comme un ancien duc d'Aquitaine et comte de Poitiers repenti, comme le montre l'ouvrage publié en 1588 par le guillemite Samson de La Haye, *De veritate vitæ et ordinis divi Gulielmi quondam Aquitanorum et Pictorum principiis*. C'était encore le cas au XVIIe siècle, comme en témoigne le titre donné par Du Val à la notice consacrée à saint Guillaume dans le *Flos Sanctorum* de Ribadeneira, source directe de Troterel : « La Vie de saint Guillaume, Duc, Comte et Ermite. »

Ce genre de phénomène est fréquent dans la tradition hagiographique et dans la dévotion populaire. Nombreux sont les saints qui ont été plus ou moins confondus, souvent en raison de leur seule homonymie.

D'autres éléments rapprochaient Guillaume de Maleval et Guillaume d'Aquitaine. Les deux personnages sont contemporains, originaires d'Aquitaine et ils ont mené une vie aventureuse et dissolue avant de se convertir à une vie de repentir après une rencontre déterminante avec Bernard de Clairvaux. La confusion peut s'expliquer aussi par une sorte de complémentarité. Saint Guillaume de Malval était crédité d'un passé chevaleresque tumultueux dont on ne savait pratiquement rien. Il était donc tentant d'en faire un ancien duc d'Aquitaine en lui attribuant les prouesses et les excès prêtés à Guillaume X par la légende. Quant à Guillaume d'Aquitaine, quoique mort en odeur de sainteté, il n'avait pas été canonisé et se trouvait par conséquent dépourvu de mémoire liturgique. La commémoraison de son homonyme le 10 février lui en offrait une.

Le saint Guillaume du *Flos Sanctorum* apparaît successivement comme un prince despotique et débauché puis, après une conversion spectaculaire, comme un ermite tout entier voué à une vie de repentir et de prière. Il en ira de même pour le héros de la pièce de Troterel. Le dramaturge est en effet resté fidèle à sa source, même s'il avoue, dans l'avis Au lecteur de la pièce avoir « dilaté » la notice du *Flos Sanctorum* « d'inuentions

---

22 La première *Vita* de saint Bernard est une œuvre tripartite dont le premier livre a été composé par Guillaume de Saint-Thierry, le deuxième par Arnaud de Bonneval et les trois derniers par Geoffroy d'Auxerre.

Poëtiques qui l'embellissent beaucoup, si on la represente sur le théâtre »[23]. Comme tous les auteurs de pièces hagiographiques, Troterel a été en effet confronté au défi de l'amplification. Le récit de Du Val était riche et nuancé, mais relativement bref. Il fallait au dramaturge en tirer cinq actes en vers.

Mais dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, apparaît une autre figure de sainteté contemporaine, bien plus fameuse : Bernard de Clairvaux.

Saint Bernard et le schisme d'Anaclet

Troterel ménage à l'abbé de Claivaux une place singulière dans son œuvre. Il alloue en effet au personnage deux monologues à contenu narratif qui forment les scènes 3 et 5 de l'acte II. À la première scène du même acte, en outre, le Duc et ses conseillers délibérant sur la conduite à tenir se réfèrent à plusieurs reprises aux thèses soutenues par saint Bernard. Enfin, l'abbé joue un rôle central dans le récit de sa conversion fait par Guillaume à Dorothée à la scène 7 de ce même acte. On notera que jamais Troterel ne met en scène saint Bernard avec d'autres personnages, pas même avec le héros de la pièce, comme si aucun d'entre eux n'était digne d'être confronté sur scène à l'abbé de Clairvaux.

Cette place singulière s'explique peut-être, d'abord, par la vénération qui entourait saint Bernard à Savigny. À l'abbaye Notre-Dame, on devait en effet vénérer en ce dernier non seulement le grand spirituel qui avait imprimé un prodigieux essor à l'ordre de Citeaux fondé en 1098 par Robert de Molesme, mais encore l'artisan dévoué de l'intégration de la congrégation de Savigny à cet ordre. À l'été 1147, c'est en effet auprès de l'abbé de Clairvaux, dont le rayonnement spirituel était considérable, que s'étaient rendus l'abbé de Savigny, Serlon, et celui de Beaubec, Osmond, pour lui demander de favoriser l'intégration de leur congrégation à l'ordre de Citeaux. Et cette intégration n'aurait peut-être pas été ratifiée par le chapitre général de Citeaux sans la médiation, et surtout l'éloquence, de saint Bernard. Ce dernier avait donc apporté aide et protection aux moines de Savigny. Le lien de paternité spirituelle ainsi instauré entre Savigny et saint Bernard avait d'ailleurs trouvé une confirmation institutionnelle : la congrégation de Savigny avait été placée sous l'égide de l'abbaye de Clairvaux.

La place singulière occupée par saint Bernard dans la pièce de Troterel s'explique ensuite et surtout par le rôle considérable que celui-ci a joué dans la crise de la Chrétienté occidentale qui constitue l'arrière-plan historique de la première partie de l'intrigue : le schisme d'Anaclet.

Après la mort du pape Honorius II, un groupe de cardinaux se réunissent le 14 février 1130 à l'église Saint-Adrien, à Rome, autour du cardinal Aymeric, chancelier de

---

23 P. 5.

l'Église, et élisent pape Grégoire Papareschi, cardinal-diacre au titre de Saint-Ange. Celui-ci prend le nom d'Innocent II. Quelques heures plus tard, un autre groupe de cardinaux, réunis dans l'église Saint-Marc, élit pape Pierre Pierleoni, cardinal-prêtre au titre de Saint-Calixte. Ce dernier prend le nom d'Anaclet II. Quelques jours plus tard, Anaclet et ses partisans s'emparent, par les armes, de la basilique Saint-Pierre et du palais du Latran. Le 23 février, les deux cardinaux sont couronnés papes : Anaclet à Saint-Pierre et Innocent à l'église Sainte-Marie-Nouvelle. À peine couronnés, les deux pontifes rivaux sollicitent la reconnaissance de l'empereur Lothaire III et celle du roi de France, Louis VI, en leur dépêchant des légats. Bientôt, Rome lui devenant de plus en plus hostile, Innocent décide de quitter l'Italie. Il gagne la France et se réfugie à Avignon.

Pour prendre conseil sur la conduite à tenir, Louis VI convoque à Étampes, à l'automne, une assemblée des évêques du domaine royal, à laquelle il convie également l'abbé de Clairvaux dont l'autorité spirituelle est unanimement reconnue. Saint Bernard emporte l'adhésion de l'assemblée en avançant deux arguments. Le premier est de nature canonique : une deuxième élection après une première déjà effectuée, n'a aucune validité. Le second est de nature spirituelle : Innocent est un prélat réputé probe et très pieux, alors qu'Anaclet passe pour être ambitieux et cupide. Au terme de la réunion, le roi Louis VI reconnaît officiellement Innocent comme seul pape. Un concile, réuni à Clermont en novembre, ratifie la canonicité de l'élection d'Innocent et lance l'anathème contre Anaclet et ses partisans, sanction qui sera confirmée en octobre 1131 par le concile de Reims.

Durant cette dernière année, saint Bernard déploie une activité considérable au service d'Innocent en multipliant les écrits polémiques et les déplacements à travers l'Europe dans la suite pontificale. Ainsi l'abbé de Claivaux réussit à convaincre, lors d'une rencontre en Normandie en janvier 1131, le roi d'Angleterre, Henri Ier Beauclerc, de reconnaître Innocent. Bernard joue aussi un rôle majeur lors des pourparlers menés à Liège en mars entre Lothaire III et Innocent qui aboutissent à la reconnaissance de ce dernier par l'empereur. À cette date, l'élection d'Innocent II se trouve donc reconnue par les trois plus puissants souverains européens. S'il est soutenu, en Italie, par les principales familles romaines et par le roi de Sicile, Roger II, Anaclet ne dispose plus, au nord des Alpes, que d'un seul appui : celui de Guillaume X, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers. Sur l'échiquier européen, ce prince n'est pas un souverain négligeable. Par le jeu de ses divers titres et apanages, Guillaume règne en effet sur un vaste territoire qui réunit la Gascogne, le Poitou, l'Aunis, l'Angoumois, la Saintonge, le Périgord, le Limousin, l'Auvergne et le Gévaudan. Saint Bernard n'aura de cesse de persuader le duc d'Aquitaine d'abandonner le parti d'Anaclet et de reconnaître Innocent. Il lui adresse une première lettre après Pâques 1131. Mais la démarche reste vaine. Elle est contrecarrée par un prélat qui exerce un grand ascendant sur Guillaume : Gérard d'Angoulême, théologien et canoniste émérite disposant d'une grande autorité du sud

de la Loire à l'Aquitaine[24]. Or, Gérard d'Angoulême est précisément le légat d'Anaclet en France. Bernard se rend donc, durant l'été, à Poitiers pour rencontrer le duc et tenter de le convaincre. Au terme de sept jours de pourparlers, Guillaume semble prêt à se rendre aux arguments de l'abbé de Clairvaux. Mais une fois Bernard parti, le duc se ravise sous l'influence de Gérard d'Angoulême. L'abbé de Clairvaux multiplie alors les lettres enflammées, mais en vain. Fin 1134, Bernard convoque donc Guillaume à Parthenay. Et c'est la fameuse scène racontée par Arnaud de Bonneval, au livre II de la *Vita Sancti Bernardi*, qui a tant frappé les contemporains et sera reprise par nombre d'hagiographes, d'historiens et d'artistes.

Guillaume arrive devant les portes de l'église Notre-Dame-de-la-Coudre alors que l'abbé de Clairvaux y célèbre la messe avec deux évêques dont celui de Poitiers que le duc a démis de ses fonctions. Étant excommunié, Guillaume reste sur le parvis. Saint Bernard « dépose le Corps du Christ sur une patène [ ] se dirige menaçant vers les portes, le visage en feu et les yeux enflammés ». Il sort et s'adresse ainsi au duc : « Nous t'avons prié et tu nous as méprisés. Lors d'une autre entrevue, les serviteurs de Dieu rassemblés devant toi nombreux t'ont supplié et tu les as dédaignés. Voici maintenant le Fils de la Vierge qui se tient devant toi, le chef et le Seigneur de l'Église que tu persécutes. Voici ton juge, au nom de qui tout genou fléchit, dans le Ciel, sur la terre et dans les Enfers. Voici ton juge aux mains de qui ton âme tombera un jour. Vas-tu lui aussi le repousser ? Lui aussi, vas-tu le mépriser, comme tu as repoussé ses serviteurs ? » Le duc alors vacille et s'effondre, tremblant de tous ses membres. Ses écuyers le relèvent. « Il retombe la face contre terre, ne pouvant ni prononcer une seule parole, ni prêter la moindre attention à quoi que ce fût, inondant sa barbe de salive et ne respirant qu'au travers de profonds gémissements. » Bernard le relève et lui ordonne : « Soumets-toi au pape Innocent et obéis à ce pontife que toute la Chrétienté a reconnu comme un élu de Dieu. » Guillaume est vaincu. Il se soumettra si bien qu'il offrira à Bernard des terres du comté de Benon, dans l'Aunis, pour que l'abbé puisse y fonder une abbaye. Celle-ci s'appellera, significativement : La Grâce-Dieu[25].

L'essentiel de cette scène extraordinaire sera repris par Troterel dans le récit fait par le Duc à Dorotée à la scène 7 de l'acte II[26].

---

24 Sur ce personnage très controversé, voir Hubert Claude, « Un légat pontifical adversaire de saint Bernard, Girard d'Angoulême », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Langres*, XII, 1953, p. 139-148 ; Pierre Aubé, *Saint Bernard de Clairvaux*, Paris, Fayard, 2003, index.

25 Sur le schisme d'Anaclet et le rôle joué par saint Bernard dans cette crise, voir Pierre Aubé, *Saint Bernard de Clairvaux*, Paris, Fayard, 2003, p. 218-305 ; Mary Stroll, *The Jewish Pope : Ideology and Politics in the Papal Schism of 1130*, Leiden, Brill, 1987.

26 V. 1005-1044.

On notera que le dramaturge, pour évoquer le schisme d'Anaclet et le rôle qu'y a joué saint Bernard, s'est strictement tenu à ce qu'en disait Du Val dans le *Flos Sanctorum*. Troterel aurait pu chercher à compléter son information en se reportant, par exemple, au livre II de la *Vita Sancti Bernardi* qui relatait les relations tumultueuses entre le duc d'Aquitaine et l'abbé de Clairvaux. Il aurait pu aussi agrémenter le récit que lui fournissait le *Flos Sanctorum* de quelques « inuentions Poëtiques »[27]. Troterel n'a fait ni l'un ni l'autre. Pour l'arrière-fond historique de la pièce, la notice de Du Val reste sa seule source et le dramaturge l'a suivie pas à pas.

Mais dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* Saint Bernard n'est pas seulement l'adversaire déterminé de l'anti-pape Anaclet. C'est aussi et surtout l'artisan de la conversion du héros.

Une conversion spectaculaire

Comme on le sait, la conversion se situe au cœur même de la spiritualité de la Contre-Réforme. Cette métamorphose de l'être sous l'action de la grâce constitue, pour l'art baroque, un sujet de prédilection. Parmi les conversions, l'âge baroque préfère les plus spectaculaires parce qu'elles sont les plus persuasives. Les peintres et les poètes de dévotion, par exemple, aiment représenter la conversion de saint Paul sur le chemin de Damas, les dramaturges celle de saint Genest le Comédien devant l'empereur Dioclétien.

Mais représenter une conversion n'est pas nécessairement chose aisée pour un dramaturge du XVIIe siècle. Ce sera même une sorte de gageure pour les dramaturges qui cultiveront le théâtre de dévotion sur la scène parisienne entre 1636 et 1646[28]. Selon la métaphore employée par Jean Baudoin dans *Les saintes métamorphoses*[29], figurer une conversion consiste en effet à forger une médaille à deux faces : l'avers propose « un étrange et confus amas de passions déréglées, et d'actions tragiques » tandis que le revers montre « d'agréables objets de continence, de contrition, et de charité parfaite ». Mais rien n'est plus difficile à réaliser dans le champ théâtral parisien des années 1630 et surtout 1640. La dramaturgie tragique s'y trouve en effet de plus en plus soumise au modèle régulier élaboré par Chapelain et La Mesnardière. Or, ce modèle oblige l'*ethos* du personnage tragique, et singulièrement celui du héros, à respecter le vieux principe aristoté-

---

27 Avis Au lecteur, p. 5.

28 Ces dates, qui bornent étroitement la production parisienne en matière de théâtre de dévotion, correspondent respectivement au triomphe remporté par la *Mariane* de Tristan au Marais et à l'échec de la *Théodore* de Corneille dans cette même salle.

29 *Les Saintes métamorphoses ou Les changements miraculeux de quelques grands saints tirés le leurs Vies*, Paris, Pierre Moreau, 1644, p. 234.

licien de constance[30]. Un personnage ne saurait changer totalement de comportement : introduit comme vicieux, il ne doit pas devenir vertueux, ni l'inverse. Comment, dans ces conditions, représenter une conversion qui consiste précisément en une mutation complète du comportement ? La difficulté est encore accrue par une règle qu'aucun dramaturge tragique ne saurait négliger à cette époque : celle de l'unité de temps qui oblige à donner à l'action tragique une durée maximale de vingt-quatre heures. Comment donc représenter une conversion dans un laps de temps aussi bref ? L'équation était quasiment irrésoluble. Le cas du *Véritable Saint Genest*, tragédie créée à l'automne 1644 et publiée en 1647, le montre assez. Rotrou avait à représenter non seulement un païen qui se convertit au christianisme et scelle sa confession par le martyre, mais encore un persécuteur qui se convertit à la pénitence. Saint Genest le Comédien passait en effet pour avoir contribué, avant d'être frappé par la grâce divine en pleine représentation, à la persécution des chrétiens en singeant sur la scène leurs rites. Or, Rotrou a représenté bien davantage le comédien martyr que le persécuteur converti. L'évocation du comédien persécuteur se limite en effet à quelques brèves allusions à sa conduite passée : une petite dizaine de vers, de surcroît regroupés dans un même passage[31].

Quand il compose *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* Troterel n'est pas en butte à de telles contraintes. D'abord parce que, en ce tout début des années 1630, les règles sont encore une question en débat. Leur légitimité fait l'objet depuis 1628 d'âpres controverses entre les réguliers (Chapelain, Mairet), déterminés à en imposer un usage normatif, et les irréguliers (Ogier, Mareschal), tout aussi ardents à en récuser l'emploi[32]. Dans le champ théorique, les règles sont alors encore fort loin de faire l'unanimité. Ensuite et surtout, parce que les dramaturges provinciaux entretiennent avec les modèles élaborés par les théoriciens du théâtre des rapports empreints d'une grande liberté. Sybile Chevallier-Micki a montré que les dramaturges tragiques normands œuvrant aux confins des XVIe et XVIIe siècles, en particulier, n'ont pas jugé utile, à l'exception de Monchrestien, de se conformer aux principes édictés par les théoriciens de la tragédie humaniste dans les années 1560 et 1570[33]. Les dramaturges provinciaux du

---

30 Voir La Mesnardière, *Poétique* (1639), éd. par Jean-Marc Civardi, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 266 et 269. La Mesnardière se réfère au chapitre 15 de la *Poétique* d'Aristote : cf. 54 a 22-28.

31 Cf. IV, 7, v. 1289-1290, 1293-1294, 1338, 1341-1342, 1344 et 1356.

32 Sur ce débat, voir Georges Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures Classiques*, 19, 1993, *Qu'est-ce qu'un classique*, dir. par Alain Viala, p. 87-128.

33 Voir « Le théâtre rouennais dans l'illusion d'un concorde civile et religieuse », *Littératures Classiques*, 97, 2018, *Le théâtre provincial en France (XVIe-XVIIe siècles)*, dir. par Bénédicte Louvat et Pierre Pasquier, p. 161-174.

XVIIe siècle ne jugeront pas davantage nécessaire de respecter les principes et les règles élaborés par les théoriciens du théâtre régulier. Pour représenter la métamorphose de Guillaume d'Aquitaine, Troterel a donc tout loisir de figurer d'abord le duc pécheur, puis le duc repentant[34]. Et plus le contraste sera vif entre les deux faces de la médaille, plus la conversion sera frappante et par conséquent persuasive.

Pour donner une image saisissante d'un prince livré à ses passions, Troterel procède de deux manières : d'une part, il amène les autres personnages à estimer la conduite du duc ; d'autre part, il montre le pécheur à l'œuvre.

Les jugements portés sur le comportement politique et moral de Guillaume sont extrêmement sévères. À la première scène de l'acte II, Valérian, le « vertueux courtisan »[35], dresse un constat accablant[36] : le duc écrase ses sujets d'impôts, opprime ses vassaux, multiplie les meurtres, monte ses courtisans les uns contre les autres pour le seul plaisir de les voir se battre, fait enlever et viole toutes les femmes qui ont le malheur de lui plaire… À la scène 3, Valérian ajoutera que la cour d'Aquitaine, autrefois réputée pour les vertus qui y fleurissaient, est devenue, sous le règne de Guillaume, une véritable école du vice dans laquelle se précipitent les forbans de tous poils[37]. Les proches du duc semblent à court d'épithètes pour qualifier une pareille conduite. Une Damoiselle traite Guillaume de « corsaire »[38], Dorotée d' « impudique »[39], c'est-à-dire de débauché, ou encore d'engeance infernale[40]. Valérian qualifie même le duc de « rufian »[41]. Le terme désignant à la fois, dans la langue du temps, un paillard et un maquereau, on voit mal quelle épithète pourrait être plus infâmante pour un prince. Dorotée et Aristarche vont encore plus loin. La première voit dans le duc d'Aquitaine « le pire de tous les hommes »[42] et le second, il est vrai mari bafoué, « le plus scelerat d'entre tous les humains »[43]. On ne saurait donner image plus noire d'un pécheur.

---

34 L'auteur anonyme de la comédie représentée au collège jésuite de Bruxelles en 1614 a choisi un tout autre parti. Seules les quatre premières scènes de la pièce concernent la conversion du duc Guillaume. Toutes les autres sont consacrées à la vie érémitique menée par le converti. Voir le résumé de l'intrigue par E. A. Francis, « Jeu de la conversion de saint Guillaume d'Aquitaine », *Humanisme et Renaissance*, IV, 1937, p. 294-295.

35 Selon la liste des personnages : cf. p. 6.

36 Cf. v. 289-299.

37 Cf. v. 541-548.

38 V. 267. Le terme est, à l'époque, très péjoratif : le corsaire est celui qui écume les mers pour détrousser les négociants et voler les marchandises.

39 V. 969.

40 V. 402.

41 V. 298.

42 V. 442.

43 V. 764.

Mais pour que cette image soit pleinement persuasive, encore faut-il montrer le despote et le débauché à l'œuvre. Le spectateur verra donc, à la première scène de l'acte III, le duc bousculer ses conseillers qui tentent de le ramener à la raison dans l'affaire du schisme d'Anaclet et, à la première scène de l'acte II, réagir aux humbles remontrances de Valérian en le bastonnant et en le bannissant[44]. Le spectateur verra surtout, à la deuxième scène de la pièce, le duc tenter de séduire sa belle-sœur, Dorotée, puis l'enlever. Le péché ainsi commis est, à l'époque où est supposée se passer l'intrigue, le XIIe siècle, particulièrement grave puisque ce type d'union était alors assimilé à un inceste[45]. Le spectateur assistera ensuite quasiment au calvaire de Dorotée, retenue prisonnière dans le palais ducal et livrée tout entière à la concupiscence de Guillaume, grâce à la confrontation ménagée à la scène 2 de l'acte II entre la victime et son suborneur. La scène est particulièrement frappante. Loin de compatir aux plaintes de Dorotée, le duc se montre impitoyable. Quand la jeune femme se plaint d'avoir subi un aussi « cruel outrage », Guillaume lui fait cette incroyable réponse[46] : « Dequoy vous plaignez-vous, dittes-moy franchement ? / Sçauroit-on receuoir un meilleur traitement ? / N'estes-vous pas chez moy la dame et la maistresse, / N'estes-vous pas mon cœur, et ma chere Déesse, / Que demandez-vous plus ? » Le spectateur, et *a fortiori* le lecteur, restent sans voix : est-ce de l'inconscience ou un sommet d'impudence ?

Et pourtant c'est ce pécheur endurci, ce prince devenu le jouet de ses passions déréglées qui va se convertir. Mais Troterel a l'habileté de ne pas montrer sur scène la conversion du duc. Il en fait d'abord retracer les étapes, dans deux monologues, par celui qui va être le principal artisan de la mutation : saint Bernard. Celui-ci relate d'abord, à la scène 3 de l'acte III, leur première rencontre qui se solde par un échec et même par des menaces proférées contre l'abbé[47]. Il raconte ensuite, dans la scène 5, leur deuxième entretien, à Partenay, qui se révèle fructueux puisque Guillaume consent à abandonner le parti d'Anaclet et à se rallier au pape Innocent[48]. Mais saint Bernard observe que la conversion du duc reste encore purement politique[49] : « Mais néanmoins il n'est pas encore bon Chrestien : / Il n'a pas delaissé sa maniere de viure, / Les salles voluptez on luy void tousiours suiure ». Troterel confie ensuite le récit de la métamorphose finale à Guillaume lui-même qui raconte à Dorotée, à la scène 7 de l'acte III, le fameux épisode

---

44 Cf. v. 349-375.
45 Sur la question de l'inceste dans l'œuvre, voir l'introduction de Richard Hillman à sa traduction de la pièce, p. 5-6.
46 V. 475-479.
47 Cf. v. 718-728.
48 Cf. v. 883-887.
49 V. 888-890.

de Partenay inlassablement repris par la tradition hagiographique et, en particulier, par Du Val dans le *Flos Sanctorum*. L'abbé de Clairvaux qui sort de l'église portant le Saint Sacrement et qui apostrophe le duc : « Puis que tu n'as [...] fait de nous nulle estime, [...] Voicy ton Createur, ton Iuge souuerain / Qui te vient en personne... » Et Guillaume, foudroyé par la grâce, qui s'effondre et « tombe sur la face / Escumant en verat faisant mainte grimace »[50].

Cette ellipse narrative permet à Troterel de réintroduire sur scène un duc pleinement converti et de le soumettre à une nouvelle confrontation avec sa prisonnière qui constituera l'exact pendant de celle qui a eu lieu à la scène 2. Mais ce n'est plus le même homme que découvre Dorotée à la scène 7. Autant le duc s'était montré dur, impitoyable, impudent, autant il se révèle maintenant doux, compatissant, respectueux. Mieux encore : Guillaume supplie à genoux Dorotée de lui pardonner son crime et s'empresse de lui accorder la délivrance. Le contraste entre les deux visages du duc est saisissant et la métamorphose à peine croyable ! Dorotée éprouve d'ailleurs quelque mal à y croire. Lui vient aux lèvres la question que se posent invariablement les personnages du théâtre baroque quand ils sont confrontés à un phénomène particulièrement troublant[51] : « Quelle estrange merueille / Se presente à mes yeux ! dorme-ie ou si ie veille » ? Le mot est lâché, qui exprime la première tentative d'interprétation de la conversion de Guillaume et que le duc avait d'ailleurs déjà prononcé avant Dorotée : c'est une merveille[52]. Guillaume et la jeune femme en avanceront un autre : c'est un miracle[53]. Autrement dit, la conversion du duc d'Aquitaine, que rien ne pouvait laisser prévoir, constitue une merveille accomplie par la grâce divine. C'est encore ce que soutiendra, en 1644, Jean Baudoin en rangeant la conversion de Guillaume parmi les *Saintes métamorphoses* ou *Changements miraculeux de quelques grands saints tirés de leurs Vies*, aux côtés de celles de saint Paul, saint Eustache, saint Genest le Comédien, saint Augustin ou encore saint Ignace de Loyola[54].

Mais le duc désormais converti doit encore emprunter le chemin du repentir et expier ses nombreux péchés. Un autre homme de Dieu va l'y aider : l'Ermite de la forêt de Poitiers. À la première scène de l'acte IV, celui-ci lui impose deux épreuves insolites. À péchés extraordinaires, pénitence extraordinaire ! Non seulement le duc devra se rendre à Reims, à pieds et en mendiant son pain, auprès du pape Innocent pour solliciter l'ab-

---

50 V. 1029, 1031-1032, 1033-1034.

51 V. 981-982.

52 Cf. v. 945.

53 Cf. v. 1002 et 1047.

54 La conversion de saint Guillaume fait l'objet du Discours VIII : cf. Paris, Pierre Moreau, 1644, p. 233-280.

solution de ses péchés et la levée de l'anathème porté contre lui[55], mais encore Il devra désormais, pour macérer son corps, porter en permanence une armure à même la peau protégée seulement par une hère[56]. C'est une nouvelle vie qui commence pour le duc : celle qui l'amènera à se retirer du monde.

L'éloge de la vie monastique

Le dernier acte de la pièce est tout entier consacré à la vie monastique envisagée sous sa forme la plus accomplie : l'érémitisme. Certes, il était assez naturel que Troterel montrât l'ascèse menée par Guillaume au désert puisque Du Val, dans le *Flos Sanctorum*, y consacrait toute la deuxième partie de sa notice. Toujours fidèle à sa source, le dramaturge ne manque pas de raconter, à la première scène, comment Guillaume s'est d'abord retiré, pour pleurer ses péchés, dans un trou de muraille, en Palestine, après avoir reçu la bénédiction du patriarche latin de Jérusalem[57]. Dans la même scène, il montre le duc, revenu en Italie, poursuivant son ascèse dans un premier désert et prenant la fuite pour échapper aux gentilshommes qui veulent le ramener en Aquitaine. À partir de la scène 4, Troterel montrera Guillaume installé définitivement dans son désert toscan, au fin fond d'une forêt, poursuivant ses combats ascétiques, menant une lutte acharnée contre les démons, accueillant les premiers disciples attirés par sa réputation de sainteté.

Mais ces scènes de la vie monastique s'accompagnent d'un discours assez construit sur les mérites de la vie angélique menée au désert. Reinald aspire à « quitter [les choses d'ici-bas] pour aspirer à celles / Que Iesus-Christ promet à ses éluz fidelles »[58] et dit adieu à un « monde pipeur, où les destins propices / Sont pour nous ruyner autant de precipices. »[59] Albert, lui aussi, entend « suivre le chemin qui conduit ès Cieux »[60], quitter « le monde / Pour mieux servir Iesus en qui tout bien abonde »[61], abandonner « la vanité, / Et se vouer du tout à la Diuinité »[62]. Guillaume, lui-même ne dit pas autre chose. Il rappelle qu'il faut « quitter le monde périssable, / Pour acquérir au Ciel un trésor perdurable »[63], se retirer au désert et y prier sans cesse « de peur d'estre surpris de

55 Cf. v. 1162-1168.
56 Cf. v. 1129-1132.
57 Cf. v. 1321-1332.
58 V. 1555-1556.
59 V. 1571-1572.
60 V. 1658.
61 V. 1667-1668.
62 V. 1676-1678.
63 V. 1691-1692.

son heure dernière »[64]. Convaincus par ses paroles, les Gentilshommes du duc diront, à leur tour, adieu au « monde pipeur » et à toutes ses « vanitez »[65].

Toutes ces formules sont attendues, voire rebattues. On les retrouverait dans n'importe quel classique de la littérature monastique. Mais ce discours ne reste pas, pour autant, purement formel. Il se révèle en effet convaincant. Tour à tour Albert, Reinald et les Gentilshommes embrassent effectivement la vie monastique. À la fin de la pièce, le bilan est éloquent : tous les personnages masculins, à l'exception d'Aristarche, revenu à la vie matrimoniale, et de Valérian, sont devenus moines. Encore ce dernier s'est-il retiré sur ses terres pour se consacrer à la prière dans la solitude[66]. En somme, pour reprendre une expression employée par Jean Baudoin dans *Les saintes métamorphoses*, Guillaume a « changé sa Cour en un Desert »[67]. C'est Troterel qui a voulu cette conversion quasi générale. Dans sa notice du *Flos Sanctorum*, Du Val n'attribuait en effet à saint Guillaume, conformément à la tradition, que deux disciples : Albert et le médecin Renaud. Troterel leur a adjoint les Gentilshommes du duc d'Aquitaine. Il a en outre prêté à ces derniers, pour conclure la tragédie, des propos sans ambiguïté[68] : « Adieu monde pipeur, adieu vanitez, /Adieu la Cour des Rois, où l'on vit en delices, /Adieu les Courtisans, les fomenteurs des vices, /Au moins pour la plupart. Adieu ieunes beautez / Qui des trouppes d'amants apres vous arrestez… » La pièce se termine donc non seulement sur un appel à la conversion, mais encore sur une invitation à se retirer du monde et à partir au désert. Une apologie aussi ouverte de la vie monastique est rarissime dans la production théâtrale de l'époque. Il est vrai que la pièce est dédiée au prieur d'une abbaye cistercienne…

Cette apologie n'est toutefois pas sans précédents dans l'œuvre de Troterel. Dans ses nombreuses pastorales, le dramaturge a en effet pratiqué, de manière plus ou moins appuyée selon les pièces, l'éloge du retrait du monde et de la vie champêtre. C'était un motif obligé du genre et Troterel n'a pas manqué de sacrifier à l'usage. Mais il est allé plus loin dans une pièce singulière, son unique tragi-comédie, publiée en 1620 : *Pasithée*. Dans la première scène de l'acte III, d'une structure particulièrement audacieuse, la jeune Philoxène rapporte mot pour mot à Cléostène, amant de l'héroïne, le débat qu'elle a eu avec Pasithée avant que celle-ci ne parte au couvent. Or ce débat, soigneusement argumenté, portait sur les vertus respectives de la vie monastique et d'une vie de piété dans le monde. Il a eu pour résultat de conforter Pasithée dans sa résolution de quit-

64 V. 1939-1940.
65 V. 1970.
66 Cf. II, 3, v. 555-560.
67 Paris, Pierre Moreau, 1644, p . 233.
68 V. 1970-1982.

ter le monde. Désespéré d'avoir perdu sa belle, Cléostène sollicite alors une entrevue avec la nouvelle novice. À la scène 2 de l'acte III, a donc lieu un nouveau débat, tout aussi argumenté, entre Pasithée et Cléostène, cette fois-ci au parloir du couvent, sur les mérites respectifs de la vie dans le monde et de la vie monastique, du mariage et de la chasteté consacrée. Cléostène ne parvient pas davantage à dissuader Pasithée d'entrer en religion. Il ne faudra rien moins que les interventions concertées de Cupidon et de la Fortune, orchestrées par le Destin, pour faire changer d'avis Pasithée et la rendre au monde et à l'amour de Cléostène. Malgré ce dénouement qui sent sa machine et sa pastorale, la tentation de la vie monastique reste au cœur de la pièce. Car ce n'est pas le dépit amoureux qui a porté Pasithée à entrer en religion : elle se sait aimée de Cléostène. C'est encore moins le désir de fuir un mariage honni qui la jette dans un couvent, comme certaines héroïnes de comédie. Son aspiration à la vie monastique répond à une authentique motion intérieure : comme elle le dit elle-même à Cléostène, son « cœur bruloit d'une diuine flame »[69]. Quoiqu'avorté, le retrait du monde de Pasithée préfigure, à plus de dix ans de distance, le choix de la vie monastique fait par les personnages masculins de *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*.

Cet éloge de la vie monastique prend d'autant plus de relief qu'il s'accompagne de nombreux éléments spectaculaires.

Une pièce très spectaculaire

Comme le suggèrent le sous-titre de l'œuvre et ses deux textes liminaires, Troterel a souhaité écrire une pièce exploitant les ressources de la scène contemporaine.

À vrai dire, le dramaturge avait déjà manifesté un certain goût pour le spectaculaire dans quelques-unes de ses pastorales. Le phénomène est d'autant plus notable que ce genre n'était guère porté sur le spectaculaire ou du moins qu'il en codifiait l'usage assez étroitement. Dans une pastorale, on trouve presque toujours des évocations magiques, l'apparition d'êtres surnaturels qui viennent dénouer l'intrigue, voire quelques rixes entre bergers et satyres, rarement davantage. Dès sa deuxième pastorale, *Théocris*, publiée en 1610, Troterel va plus loin. Il produit d'abord sur scène un personnage fantastique, seulement appelé le Monstre, dont le corps est couvert d'yeux, comme celui d'Argus, et qui est pourvu de grandes oreilles, comme Midas, et d'une langue de vipère[70]. Ensuite, le dramaturge représente, à la scène dernière, un combat homérique entre Théocris et ce Monstre, dont le berger sortira vainqueur grâce au bouclier et à la lance prêtés par Pallas. Troterel récidive en 1627 dans *Philistée*, qui est à la fois sa cinquième pastorale et la der-

69 III, 2.
70 Cf. Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1610, argument, p. 3.

nière pièce qu'il compose avant *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*. Le dramaturge représente, à la scène 2 de l'acte IV, l'évocation des démons infernaux par le magicien Démonax qui leur demande de lui rapporter d'Afrique deux panthères pour garder la bergère Philistée qu'il retient prisonnière au fond des bois. À la scène 3 de l'acte V, Troterel met en scène deux furieux combats au cours desquels Parténis et Crisis affronteront tour à tour les fauves pour délivrer Philistée. Les deux bergers succombent sous la dent des panthères, bientôt suivis de la bergère Léonitte qui a assisté, impuissante, aux combats. Pour que l'hécatombe soit complète, Philistée se jette par désespoir du haut d'un rocher et le mauvais berger Hermon, à l'origine de tous ces malheurs, fait de même. Au dénouement, le magicien Démonax, enfin pris de remords, n'a plus qu'à ressusciter les cinq personnages et à célébrer les deux mariages exigés par les lois du genre.

Dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, Troterel ménage une place encore plus grande au spectaculaire. Il en exploite surtout des formes plus variées. Le dramaturge cultive de nouveau le spectacle des combats. À la scène 4 de l'acte III, le spectateur peut assister à celui qui oppose, à la porte du palais ducal, Aristarche et ses gens, désireux de libérer Dorotée, aux gardes du prince : les premiers tentent d'enfoncer les portes du palais à coups de bélier, tandis que les seconds les empêchent d'y pénétrer. La passe d'armes s'achèvera par la fuite d'Aristarche, gravement blessé, suivi de ses gens en déroute. Il est difficile de comprendre comment Troterel souhaitait exactement que cet affrontement se déroule dans la mesure où les modalités de la lutte se résument en une formule laconique imprimée en majuscules au centre de la ligne[71] : « COMBAT ».

Le dramaturge avait déjà procédé ainsi dans la *Philistée* où le premier affrontement était signalé par la formule « Combat horrible entre Partenis et les Feres » et le deuxième par les mots « Second combat entre Crisis et les deux Pantheres »[72]. Le recours à une telle procédure montre que Troterel était parfaitement au fait des usages du théâtre de son temps. Traditionnellement, les dramaturges de cette époque laissaient en effet aux comédiens le soin de régler les modalités pratiques des combats. Au passage, notons que la procédure choisie tendrait à prouver que Troterel avait déjà, avant 1627, date de la publication de *Philistée*, collaboré avec des comédiens professionnels et que certaines de ses pièces, par conséquent, avaient été effectivement représentées sur la scène.

Quoi qu'il en soit, l'assaut contre le palais ducal s'inscrit dans la tradition de la tragi-comédie qui goûte particulièrement les scènes de siège[73]. Il est d'ailleurs précédé

---

71 Après le vers 866.

72 Cf. V, 3.

73 Au point d'en faire parfois le sujet du frontispice gravé de la pièce éditée : voir la *Dorinde* d'Auvray, Paris, Antoine de Sommaville, 1631 (Michel Lasne), ou *L'Amour tirannique* de Scudéry, Paris,

d'une longue séquence qui exploite un autre *topos* du genre, la scène de fenêtre ou de balcon : Dorotée, d'une fenêtre du palais, s'adresse à son époux, Aristarche qui se tient au pied de la muraille[74]. En outre, ce combat s'inscrit dans un contexte qui, quoiqu'imposé à l'auteur par sa source hagiographique, n'est pas sans résonances tragi-comiques pour les spectateurs de l'époque : la noirceur d'un prince qui abuse de son pouvoir pour faire enlever et retenir prisonnière une femme dont il est épris et qui refuse de lui céder.

Troterel exploite, dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* tout en restant fidèle à sa source, une autre forme de spectaculaire volontiers cultivée par la tragi-comédie de son époque : celui qui s'attache à l'univers de la chevalerie[75]. Dans la première scène de l'acte IV, le dramaturge montre le duc revêtant une armure qu'il devra porter à même la peau, selon la pénitence imposée par l'Ermite de la forêt de Poitiers. Ce dernier invite alors l'Armurier à revêtir successivement le duc des diverses parties de l'armure avec une solennité qui impressionne le public[76] : « Approchez armurier, aiustez ces ressorts, / Que ces armes tousiours demeurent sur son corps. » Dans la scène 2 de l'acte V, Troterel représente le chevalier à l'œuvre en montrant Guillaume offrant ses services à l'armée des Lucquois pour emporter la forteresse qu'ils assiègent vainement depuis un certain temps. À cette occasion, le dramaturge ne se prive pas d'un clin d'œil aux grandes épopées italiennes. Voyant approcher Guillaume, le Colonel commandant les troupes lucquoises risque en effet cette allusion, transparente pour un lecteur du temps : « Quel autre Rodomont[77] de taille gigantine / Est-ce là, Caualiers, qui vers nous s'achemine[78] ? » La scène sera d'autant plus spectaculaire que le duc, avant même de mener l'assaut, perdra soudainement la vue et la recouvrera quelques minutes après, par miracle[79]. Ainsi le spectaculaire chevaleresque se trouve-t-il rehaussé par un double prodige de la grâce.

Mais l'essentiel du spectaculaire, dans *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* réside dans les diableries. La pièce s'ouvre sur l'une d'entre elles avec le monologue d'Asmodée. Dans la suite de la pièce, les diableries occupent un nombre non négligeable de scènes : une dans l'acte IV, la scène 3 ; deux dans l'acte V, les scènes 4 et 6.

Augustin Courbé, 1639 (Le Brun).

74 Cf. v. 785-859.

75 Voir notre édition d'*Agésilan de Colchos* de Rotrou, *Théâtre complet*, dir. par Georges Forestier, t. 12, Paris, STFM, 2016, introduction, p. 163-171.

76 V. 1159-1160.

77 Personnage du *Roland amoureux* de Boiardo et du *Roland furieux* de L'Arioste, célèbre pour sa force, son arrogance et sa forfanterie.

78 V. 1479-1480

79 Cf. v. 1505-1507 et 1518-1521.

À la scène 3 de l'acte IV, le démon Asmodée, qui a « pris d'un corps humain le ressemblant trompeur »[80], guide les Gentilshommes du duc partis à la recherche de leur maître pour le ramener en Aquitaine et leur indique le bon chemin pour le rattraper. À la scène 4 de l'acte V, Troterel amplifie un épisode raconté par Du Val dans le *Flos Sanctorum*. Asmodée emprunte l'apparence du défunt père de Guillaume pour tenter de le convaincre de quitter le désert et de revenir dans le monde exercer de nouveau le pouvoir. Mais le duc évente la ruse du démon et le chasse. Asmodée et ses compères se ruent alors sur l'ermite et le rouent de coups après avoir enfoncé la porte de la grotte où vit Guillaume. Celui-ci sera sauvé par une intervention céleste.

La scène 6 est encore plus spectaculaire : ce sera une sorte de feu d'artifice. Les diables y font feu de tout bois pour empêcher les Gentilshommes de pénétrer dans la forêt au fin fond de laquelle se situe l'ermitage du duc. Ils adoptent diverses apparences, sur lesquelles on reviendra, pour essayer de les persuader de n'en rien faire. Leurs efforts se révélant vains, les diables passent à l'attaque et assaillent les Gentilshommes. Aura alors lieu une sorte de bataille en quatre engagements qui verra ces derniers affronter successivement des nymphes, des géants, un dragon et une barrière de feu. Les modalités de ces affrontements sont très peu détaillées. Troterel se contente de la didascalie consacrée laissant toutes latitudes aux comédiens : « *combat* », « *second combat* », « *troisième combat* »[81]. Seule la dernière formule sera un peu plus explicite : les Gentilshommes « *frappent sur le feu* », sans doute du plat de l'épée, « *lequel se destaint* »[82]. Cet épisode mouvementé ne figure pas dans la notice de Du Val. C'est la plus frappante des « inuentions poétiques » que Troterel a conçues pour « embellir » l'histoire de Guillaume d'Aquitaine « si on la represente sur le théâtre »[83].

Mais les diables ne sont pas seulement, dans la pièce de Troterel, des objets de spectacle. Ce sont aussi des intervenants déterminants dans la marche de l'intrigue. C'est Asmodée, présenté comme le démon de la concupiscence, qui ouvre la pièce et noue l'intrigue en décidant de tenter à son tour Guillaume, déjà perdu de vices : il va « dedans son cœur allumer une flamme / Qui lui fera rauir de son frère la femme »[84]. Le démon ne cache pas ses intentions : inciter le duc à commettre un inceste et pousser Guillaume et son frère à s'affronter dans un duel à mort. Le duc sera ainsi précipité en Enfer. C'est encore Asmodée qui, à un moment décisif, infléchit le cours de l'intrigue à la scène 3

80 V. 1248.
81 Did. après les v. 1799, 1803 et 1812.
82 Did. après le v. 1854.
83 Avis Au lecteur, p. 5.
84 V. 17-18.

de l'acte IV. Pour que les Gentilshommes du duc envoyés par le Conseil d'État à la recherche de leur maître puissent le retrouver dans le vaste monde, le démon s'offre à les guider vers l'ermitage où s'est retiré Guillaume. Là encore, les intentions d'Asmodée sont claires. Si les Gentilshommes retrouvent leur maître, ils pourront le convaincre de quitter sa retraite pour revenir en Aquitaine et reprendre les rênes du pouvoir. L'ermite retournera ainsi dans le monde et retombera dans le péché. Il ne pourra alors qu'être damné. C'est toujours Asmodée qui tente, à la scène 6 de l'acte V, d'infléchir une dernière fois l'intrigue en faisant tout, avec l'aide des autres diables, pour interdire aux Gentilshommes l'accès à la forêt où se cache Guillaume. Asmodée tient à les empêcher d'avoir le moindre contact avec celui qui rayonne maintenant de sainteté. Il ne faut pas que les Gentilshommes se convertissent et se repentent de leurs péchés. Dieu pourrait avoir pitié d'eux et les sauver de l'Enfer auquel ils sont pour l'instant promis. Les diables sont donc les principaux opposants au dessein de repentir du duc d'Aquitaine et poursuivent un seul objectif : la damnation de Guillaume et de ses Gentilshommes.

En leur conférant cette double fonction, Troterel s'inscrit manifestement dans la tradition du mystère[85]. La seconde pièce de dévotion du dramaturge ne porte-t-elle d'ailleurs pas une appellation générique qui l'apparente aux mystères hagiographiques du XVIe siècle[86] ? La tradition des mystères est encore bien vivante à l'époque où Troterel compose *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*. Contrairement à ce que l'on croit communément, ce genre n'a pas disparu à la fin du XVIe siècle. On continue au contraire à publier des mystères dans des centres éditoriaux aussi importants que Rouen, Lyon ou Troyes jusqu'en 1630. Certains de ces mystères seront d'ailleurs pris en charge plus tard par la Bibliothèque Bleue de Troyes[87]. Tout au long du XVIIe siècle, de surcroît, on continue à jouer des mystères en province. Un certain nombre de représentations ont été recensées par les historiens du théâtre. Ainsi Petit de Julleville signale des mystères joués, entre 1600 et 1624, à Grasse, Remiremont, Malestroit ou encore Draguignan[88]. Graham Runnalls mentionne plusieurs mystères représentés au Puy entre 1600 et 1609[89]. Pour sa part, Jacques Chocheyras a dressé, dans son ouvrage consacré au

---

85 Voir la synthèse d'Élyse Dupras, *Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006.

86 On pourrait citer la *Vie de saint Christofle* de Claude Chevalet (éd. par Pierre Servet, Genève, Droz, 2006) ou encore la *Vie* bretonne *de sainte Nonne* (éd. par Yves Le Berre, Brest, CRBC-Minihi-Levenez, 1999).

87 Cf. Graham A. Runnalls, *Les mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1999, p. 36-38, 44 et table II, p. 36.

88 *Les mystères*, Paris, Hachette, 1880, t. II, p. 171-174.

89 *Études sur les mystères*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 119-120.

Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIIIe siècle, une liste impressionnante de représentations en langue française de pièces à sujet religieux attestées au XVIIe siècle dans la haute vallée de la Suse et en Provence[90]. Compte tenu de l'imprécision des titres et de la perte des textes, il est souvent difficile de savoir s'il s'agissait de tragédies de dévotion ou de mystères. Mais quand ce sont des *Passions*, des *Vies* ou des *histoires*, le doute n'est guère permis.

Une anecdote rapportée par Tallemant des Réaux atteste d'ailleurs qu'un mystère a été représenté à Rouen à l'époque même de Troterel. Selon Tallemant, Boisrobert racontait volontiers « qu'on s'avisa de jouer dans un quartier de Rouen une tragédie de La mort d'Abel. Une femme vint prier que son fils en fût et qu'elle fournirait ce qu'on voudrait. Tous les personnages étaient donnés, cependant les offres étaient grandes ; on s'avisa de lui donner le personnage du Sang d'Abel. On le mit dans un porte-manteau de satin rouge cramoisi, on le roulait de derrière le théâtre, et il criait : Vengeance ! Vengeance[91] ! » Le ton est sarcastique, mais l'information précieuse. Le contexte immédiat laisse en effet supposer que l'anecdote se réfère à la période où Boisrobert était chanoine de la collégiale Saint-Ouen de Rouen, soit aux années 1630. Elle prouve qu'à l'époque même où Troterel composait *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* des comédiens amateurs représentaient encore des mystères à Rouen, fussent-ils baptisés tragédies, dans des conditions et à une fréquence qui resteraient certes à déterminer[92]. Il est donc parfaitement possible que Troterel ait non seulement lu des mystères, mais encore en ait vu représenter.

Pour autant, sa deuxième pièce de dévotion, en dépit de l'appellation générique qu'elle porte, n'est pas un mystère et ne cherche d'ailleurs pas à en être un. Un certain nombre d'indices le montrent. Ainsi Troterel, s'il fait des diables les principaux opposants au dessein de conversion du héros, ne leur oppose pas des anges, comme le voudrait la tradition[93]. Les adjuvants de Guillaume sont des hommes de Dieu, comme saint Bernard et l'Ermite de la forêt de Poitiers, qui assistent le duc par leurs admonestations, leurs conseils et surtout leurs prières. *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* est donc bien une psychomachie, comme nombre de mystères hagiographiques,

---

90 Genève, Droz, 1975, p. 120-121 et 156-164.

91 *Historiettes*, éd. par Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1960, t. I, p. 393-394.

92 Selon Sybile Chevallier-Micki, la pièce à laquelle Boisrobert fait allusion, pourrait être la *Tragedie représentant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Cain…* de Thomas Lecoq, publiée à Paris en 1575 : voir « Le théâtre rouennais dans l'illusion d'une concorde civile et religieuse (1596-1610) », *in op. cit.*, p. 172.

93 Encore que deux anges soient mentionnés dans la liste des personnages : voir la Note sur la présente édition, p. 4.

mais ce sont des diables et des saints qui se disputent l'âme de Guillaume. Troterel fait une entorse encore plus grande aux usages du mystère en prêtant à ses diables, à la scène 6 de l'acte V, des métamorphoses tout à fait inhabituelles : il les travestit en Nymphes et en génie sylvestre de pastorale. En outre, Troterel se montre beaucoup plus circonspect que les anciens fatistes. Il renonce, par exemple, à représenter sur scène le fameux épisode de Parthenay, pourtant si spectaculaire, où le duc se convertit à la vue du Saint Sacrement brandi par saint Bernard. Il préfère le faire raconter par le duc[94]. De même, Troterel renonce à représenter la Vierge Marie venant au secours de Guillaume roué de coups par les démons. Ce sont deux saintes qui viennent guérir l'ermite de ses blessures[95]. Le fait que le dramaturge ait consenti à faire, sur ce point, une entorse aussi manifeste à sa source hagiographique montre assez que le choix est délibéré.

De manière plus générale, Troterel semble avoir tenu à ce que le spectaculaire ne franchisse pas certaines limites dans son œuvre. Il aurait très bien pu exploiter les formes les plus frappantes et les plus sophistiquées de spectaculaire traditionnellement mises en œuvre par les mystères. Troterel s'est bien gardé de le faire. Un choix est à cet égard significatif : aucune des apparitions des diables ne s'assortit, dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine,* des effets pyrotechniques qui les accompagnent d'ordinaire dans les mystères. C'est d'autant plus frappant que le personnage qui ouvre la pièce est un diable, Asmodée. On s'attendrait donc à ce que son apparition sur le plateau soit magnifiée par des effets pyrotechniques. Or, le texte ne mentionne aucun effet particulier quand le personnage entre en scène, ni d'ailleurs quand il en sort. Il en va de même à la scène 4 de l'acte V quand les diables tentent de troubler la prière de l'ermite, puis le poursuivent jusque dans sa grotte pour le rouer de coups. Le texte signale seulement que « *les Demons invisibles hurlent horriblement* »[96]. On pourrait faire la même constatation à propos de la scène 6. Les combats successivement menés par les Gentilshommes contre les diables travestis se prêteraient particulièrement bien à des effets pyrotechniques. Or, le texte n'en prévoit aucun.

Ce renoncement s'explique peut-être par la prudence. Troterel ne pouvait ignorer que s'il exploitait plus largement les ressources traditionnelles du mystère en matière de spectaculaire, la représentation de sa pièce exigerait de consentir d'importantes dépenses et de recourir aux compétences techniques des derniers artisans spécialisés susceptibles de concevoir et de mettre en œuvre les fameux secrets. Or, Troterel était, sans doute, avant tout soucieux de rendre aisément représentable une pièce qu'il avait expressément

---

94 Cf. III, 7, v. 1025-1044.
95 Cf. V, 4, did. après le v. 1632.
96 Did. après le v. 1592.

conçue pour la scène. Il a donc préféré faire appel à des effets à la portée de n'importe quelle troupe de comédiens, professionnels ou amateurs. Pour représenter les scènes les plus spectaculaires de *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, ceux-ci n'avaient besoin, somme toute, que d'une armure factice, quelques épées, des costumes de diables, un peu d'arcanson[97] pour allumer le feu du dernier combat et un dragon à propulsion mécanique, que n'importe quel artisan pouvait aisément confectionner grâce à une carcasse d'osier recouverte de toile peinte[98]...

Malgré le titre qu'elle porte, la deuxième pièce de dévotion de Troterel semble donc se situer moins dans la pure tradition des mystères que dans la lignée des œuvres qui tentent d'adapter les ressources du mystère au format et aux capacités de la tragédie en cinq actes, entendue comme une forme mixte faisant de larges emprunts aux autres genres, en particulier à la pastorale et à la tragi-comédie. De telles pièces se publient à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe. On pourrait citer, en particulier, le *Saint Jacques*, tragédie de Bardon de Brun publiée en 1596 à Limoges par le libraire Hugues Barbou ou encore la *Vie de Marie Magdaleine par personnages*, œuvre anonyme publiée en 1605 à Lyon par le libraire Pierre Delaye[99]. Il en paraît aussi vers la fin du XVIIe siècle, comme *Le martyre de sainte Reine d'Alise*, tragédie anonyme publiée en 1687 à Châtillon-sur-Seine par le libraire Claude Bourut. La publication de *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* en 1632 montre qu'on a aussi produit de telles œuvres dans le cours du siècle. La pièce de Troterel constitue donc un précieux chaînon intermédiaire d'une tradition qui resterait à décrire.

L'examen des dispositions scénographiques prises par le dramaturge confirme cette analyse.

Spatialisation et scénographie

La manière dont Troterel spatialise l'action dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* semble, de prime abord, parfaitement conforme à la façon dont procèdent les autres dramaturges, en particulier parisiens, dans les années 1630, et adaptée à

---

97 Résine obtenue par distillation de la térébenthine permettant de produire des flammes vives, mais s'éteignant rapidement. L'emploi de l'arcanson par les comédiens dans les années 1630 est attesté par une notice figurant dans le *Mémoire de Mahelot*, celle d'*Astrée et Céladon*, tragi-comédie pastorale de Rayssiguier : voir éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 271.

98 Le texte précise que ce dragon « iette du feu de la gueulle et des yeux » (v. 1810). Cette précision devait suffire, aux yeux de Troterel, pour que le public le croit et que les comédiens soient dispensés de recourir à un dragon crachant effectivement du feu.

99 Voir l'édition de Jacques Chocheyras et Graham A. Runnalls, Genève, Droz, 1986.

la scénographie contemporaine pratiquant le décor multiple et la décoration simultanée, telle qu'elle se dessine dans le *Mémoire de Mahelot*.

Dans la première partie de la pièce, l'action est spatialisée de manière assez floue. On chercherait vainement dans le premier acte le moindre marqueur spatial un tant soit peu explicite. Il faut attendre la première scène du deuxième acte et les vers 313-314 pour qu'apparaisse un premier marqueur précis. À la fin du monologue d'approche de Valérian parti voir le duc, le personnage indique en effet où il arrive : « Me voicy paruenu tout proche son Palais, / Et le voilà qui sort sans suite de valais ». Et la suite de la scène se déroulera effectivement devant le palais ducal. La scène suivante, premier entretien entre Guillaume et Dorotée captive, semble conçue pour se dérouler à l'intérieur de ce même palais, puisque la prisonnière précise que le duc « la retient chez luy »[100]. D'autres scènes, quoique dénuées de tout marqueur, peuvent difficilement se passer ailleurs que dans le palais ducal : la première de l'acte III, qui voit Guillaume et ses conseillers délibérer sur la conduite à suivre dans le schisme d'Anaclet ; le monologue de Dorotée à la scène 6 et le second entretien entre Guillaume et sa captive, à la scène suivante, au cours duquel il lui fait part de sa conversion avant de lui rendre la liberté. Par contre, une série de marqueurs spatiaux très précis[101] indiquent que l'action, lors de la tentative de délivrance de Dorotée par Aristarche à la scène 4, se déroule devant le palais et à ses portes. Il en va de même du monologue de Valérian s'éloignant du palais à la scène 3 de l'acte II.

Comme on le voit, l'action des trois premiers actes de la pièce est centrée sur le palais ducal et se passe tantôt à l'intérieur du bâtiment, tantôt à l'extérieur : c'est l'un des deux lieux fictionnels majeurs de la pièce. Troterel souhaitait-il que le compartiment appelé à figurer le palais sur le plateau fût susceptible de s'ouvrir pour pouvoir accueillir les scènes censées se dérouler à l'intérieur de l'édifice ? Rien, dans le texte, ne l'indique ni ne le suggère.

D'autres séquences de cette première partie semblent plus problématiques. Où se passent, en particulier, les deux monologues de saint Bernard qui forment les scènes 3 et 5 de l'acte III ? Elles ne comportent en effet aucun marqueur spatial. Le personnage fait bien allusion, aux vers 723-726, à son monastère, soit à l'abbaye de Clairvaux. Mais saint Bernard paraît se référer alors à un stade antérieur de l'intrigue. En outre, rien n'indique dans la suite du monologue que le personnage se trouve effectivement dans son abbaye au moment où il parle. Pour localiser ces deux scènes, Troterel semble avoir eu recours à la spatialisation par la seule présence du personnage, procédure qu'il avait assez largement appliquée dans la *Tragédie de sainte Agnès* et qui restait en usage dans la

100 V. 403.
101 Cf. v. 781-782, 836, 860-861, 863, 869.

dramaturgie des années 1630, même si elle était beaucoup moins employée que dans les années 1620. L'action de ces deux scènes se passe dans le lieu de saint Bernard, sans qu'il soit besoin de caractériser autrement celui-ci.

D'autres séquences ne sont pas spatialisées non plus de manière précise dans la première partie de la pièce : le monologue d'Asmodée (I, 1), celui de Guillaume (I, 2), la tentative de séduction et le rapt de Dorotée (I, 3) et le monologue du Conseiller d'État (III, 2). Toutes ces scènes semblent avoir été conçues par Troterel pour être représentées par les comédiens dans l'espace vide ménagé sur la scène devant les compartiments du décor multiple et sans localisation particulière.

Dans la deuxième partie de la pièce, par contre, l'action se spatialise de manière beaucoup plus précise. La première scène de l'acte III, au cours de laquelle le duc repentant vient prendre conseil auprès de l'Ermite, se déroule dans la forêt de Poitiers dans laquelle ce dernier s'est retiré[102]. La première scène de l'acte IV, que les récits de Guillaume rendent difficile à situer, semble se passer dans un premier désert silvestre où le Duc, revenu en Italie, pleure ses péchés et qu'il sera contraint de fuir pour échapper à ses Gentilshommes. De multiples marqueurs spatiaux[103] indiquent que la séquence finale de l'action, qui va de la scène 3 de l'acte V à la scène dernière, se déroule, quant à elle, dans la forêt de Maleval où le Duc a établi définitivement son ermitage ou à sa lisière, voire dans la grotte de Guillaume. Ces trois forêts constituent trois lieux fictionnels différents. Mais d'un point de vue monastique, ils sont réductibles à un seul : le désert, entendu comme le lieu où le moine se retire dans la solitude après avoir quitté le monde. C'est le deuxième lieu fictionnel majeur de la pièce.

Sur cette belle unité spatiale tranchent deux séquences de l'action assez brèves : l'envoi par le Conseil d'État, à la scène 2 de l'acte IV, des Gentilshommes aquitains à la recherche du Duc ; le siège de la scène 2 de l'acte V. La première peut difficilement se passer ailleurs que dans le palais ducal. La seconde se déroule, selon le vers 1439, devant la forteresse que les troupes lucquoises assiègent vainement depuis un certain temps. Cette forteresse est un autre lieu fictionnel, mais qui n'est pas sans similarités avec celui que constituait déjà le palais.

Comme on le voit, les lieux fictionnels dans la pièce de Troterel sont en nombre assez restreint : le palais ducal, la forêt de Poitiers, le premier désert de Guillaume, la forêt de Maleval, la forteresse assiégée. Le jeu des similarités et le principe de la polyvalence mimétique des compartiments communément appliqué par la scénographie de

102 Cf. v. 1074, 1089.

103 Cf. v. 1562-1564, 1599, 1621-1622, did. après le v. 1622, v. 1825, 1840, 1864.

l'époque tendent à réduire ces cinq lieux fictionnels à deux lieux majeurs : le palais-forteresse et la forêt.

Comment concilier ce bilan avec l'usage bien établi dans les années 1630, en particulier sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne à Paris, qui veut que les dispositifs scénographiques comportent cinq compartiments, quel que soit le genre représenté ? Plusieurs des dispositifs représentés dans les croquis du *Mémoire de Mahelot* montrent que les décorateurs avaient tendance, quand le nombre des lieux fictionnels était inférieur au nombre traditionnel de compartiments, à unifier certains pans du décor multiple : soit les trois compartiments centraux, soit deux compartiments latéraux.

Un décorateur appelé, dans les années 1630, à imaginer un décor pour représenter la pièce de Troterel aurait donc probablement conçu deux ensembles : trois compartiments figurant le palais ducal, placés au centre du dispositif, comme le voulait alors l'usage ; deux compartiments latéraux se faisant face et figurant la forêt.

Pour l'ensemble central, la scénographie contemporaine offrait deux solutions. Le palais ducal pouvait se représenter par une forteresse, comparable à celle figurant par exemple dans le décor de la *Dorinde* d'Auvray[104] ou celui de *L'infidèle confidente* de Pichou[105], reproduits dans le *Mémoire de Mahelot*. Au besoin, la partie centrale de cette forteresse formant tryptique pouvait être un compartiment ouvrant. Mais le palais ducal pouvait tout aussi bien se représenter par un palais orné de colonnes et de statues dont le périmètre serait fermé par deux balustrades frontales, comme celui qui figure dans le croquis d'*Ozmin* ou celui de *La folie de Clidamant*[106]. L'emploi de la balustrade, élément architectural équivoque par nature puisque susceptible d'être placé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des édifices, permettait de jouer derrière les balustres des scènes censées se dérouler tant dans le palais qu'à l'extérieur de celui-ci. Dans les deux options, il fallait cependant munir le palais d'une fenêtre ouvrante pour permettre à Dorotée de s'entretenir avec Aristarche à la scène 4 de l'acte III.

Pour le second ensemble, formé par les deux compartiments latéraux se faisant face, la solution était toute trouvée : il suffisait au décorateur de dessiner des compartiments de pastorale, traditionnellement constitués d'un agrégat d'arbres, de rochers et de grottes[107].

---

104 Tragi-comédie publiée en 1631. Voir le croquis dans le *Mémoire de Mahelot*, éd. citée, p. 286.

105 Tragi-comédie publiée en 1629. Voir *Ibid.*, p. 282.

106 Pièces perdues d'Alexandre Hardy. Voir *Ibid.*, p. 250 et 254.

107 Voir, par exemple, les croquis de l'*Amarillis* de Du Ryer, *Ibid.*, p. 224, ou de la *Clorise* de Baro, *Ibid.*, p. 230.

Le résultat donne un dispositif fortement polarisé. Autour de l'espace scénique, s'opposent nettement, suivant l'axe de la profondeur, un ensemble architecturé et un ensemble naturel. Cette opposition rappelle certains dispositifs contemporains conçus pour des tragi-comédies, tels celui de la *Céliane* de Rotrou ou la *Bélinde* de Rampalle figurant dans le *Mémoire de Mahelot*[108]. Mais elle renvoie encore bien davantage aux dispositifs des mystères. Certes, celui de *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* ne s'ordonne pas entre l'Enfer et le Paradis, comme le voudrait la tradition. Mais il oppose deux pôles tout aussi antagonistes : le palais, lieu du péché, et la forêt, lieu du repentir ou si l'on préfère, dans la mesure où la forêt constitue dans l'imaginaire occidental l'image même du désert monastique, le monde et le désert. En tablant sur un dispositif scénographique de cet ordre, Troterel semble avoir voulu donner une traduction spatiale saisissante de la dynamique de la pièce : celle de la conversion du héros.

La scénographie contemporaine offrait un procédé qui pouvait renforcer encore le contraste en faisant une concession à la décoration successive : celui qui permettait, à un stade donné de l'intrigue, de recouvrir un ensemble de trois compartiments situés au centre du dispositif par une toile peinte. L'emploi de ce procédé dans les années 1630 est attesté, en particulier, par les notices de la *Dorinde* d'Auvray[109] et de *Lisandre et Caliste*[110] de Scudéry figurant dans le *Mémoire de Mahelot*. Le palais ducal pouvait, lui aussi, à la fin de la scène 2 de l'acte V, être voilé par une toile représentant des arbres et des rochers. Ce serait alors tout le dispositif qui constituerait un décor unifié de pastorale figurant parfaitement le désert, au sens monastique du terme. Rien, cependant, ne laisse supposer, dans le texte de la pièce, que Troterel ait songé à un tel procédé. Mais rien, non plus, n'empêchait des comédiens représentant *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* de l'employer.

La seconde pièce de dévotion de Troterel fut-elle cependant jouée ? Comme dans le cas de la *Tragédie de sainte Agnès*, aucun document contemporain ne l'atteste. En outre, l'auteur ne fait pas allusion, dans l'épître dédicatoire, à des représentations de son œuvre avant la publication de celle-ci. La pièce fut-elle jouée ensuite ? La question est d'autant plus difficile à trancher que la vie théâtrale à Rouen et en Normandie dans les années 1630 est, comme on l'a déjà vu[111], très peu documentée et par conséquent très mal connue. Chappuzeau assure cependant que la troupe de Mondory, durant cette période,

108 Pièces respectivement publiées en 1637 et 1630, *ibid.*, p. 302 et 272.
109 Tragi-comédie publiée en 1631, *ibid.*, p. 287.
110 Tragi-comédie publiée en 1632, *ibid.*, p. 233.
111 Voir l'introduction à la *Tragédie de sainte Agnès*, p. 28.

« allait quelquefois passer l'été à Rouen »[112]. On ne connaît pas le répertoire que les comédiens du Marais y jouaient. Sans doute représentaient-ils surtout les pièces parisiennes à la mode. Mais peut-être jouaient-ils aussi, pour complaire au public rouennais, quelques pièces récentes tirées de la production normande, importante, comme on l'a vu[113]. Une représentation de *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* n'est donc pas inconcevable dans ce contexte. La pièce de Troterel, cependant, a pu tout aussi bien être jouée par une troupe de campagne de passage dans une cité normande ou par les comédiens amateurs qui aux dires de Boisrobert[114], ont représenté à Rouen dans les années 1630 le mystère intitulé *Le sang d'Abel* et dont on ignore tout. Par contre, rien ne permet de penser que la pièce a été reprise dans les années 1640.

Et pourtant *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* a peut-être trouvé un écho à cette période. En 1644, comme on l'a déjà dit, Jean Baudoin publie un ouvrage intitulé *Les saintes métamorphoses ou Les changements miraculeux de quelques grands saints tirés de leurs Vies*. La conversion de saint Guillaume de Maleval y occupe un chapitre : le discours VIII[115]. Baudoin présente cette conversion d'une manière fort proche de celle qu'avait adoptée Troterel. Ainsi propose-t-il la vie du duc d'Aquitaine comme « digne sujet d'imitation à tous ceux que leur propre grandeur et l'empire qu'ils ont sur autrui, portent licencieusement aux vices les plus énormes, dont personne ne les ose reprendre »[116]. Baudoin invite même expressément les « grands Princes » à choisir, comme Guillaume, la pénitence comme chemin de salut[117]. L'auteur des *Saintes métamorphoses* se serait-il donc inspiré de la pièce de Troterel ? Il est très difficile de le prouver dans la mesure où les deux auteurs ont puisé à la même source, la notice de Du Val dans le *Flos Sanctorum*, et l'ont suivie fidèlement. Mais la chose n'est pas impossible puisque Baudoin connaissait Troterel depuis 1615, date à laquelle il avait publié deux textes liminaires en tête de *L'Amour triomphant*, troisième pastorale du dramaturge normand[118].

Quoi qu'il en soit, l'intérêt manifesté par Baudoin et Troterel pour la figure de saint Guillaume est celui de toute une époque. Il est largement partagé dans l'Europe baroque,

---

112 *Le théâtre françois* (1674), éd. par Georges Monval, Paris, Jules Bonnassies, 1875, p. 122.

113 Voir l'introduction de la *Tragédie de sainte Agnès*, p. 30.

114 Voir *supra*, p. 24.

115 Paris, Pierre Moreau, 1644, p. 233-280. À noter que le frontispice de l'ouvrage représente précisément saint Guillaume. L'estampe se déploie en deux panneaux. Celui de gauche figure le duc en train de courtiser sa belle-sœur et, en arrière-plan de jouir de celle-ci dans un lit à courtines ; celui de droite l'ermite dans ses trois déserts successifs.

116 *Op. cit.*, p. 235-236.

117 *Ibid.*, p. 278.

118 Voir prologue, p. 5.

comme en témoigne la peinture de dévotion contemporaine. Nombreux sont alors les tableaux figurant les principaux épisodes du parcours spirituel du duc devenu ermite. On pourrait citer, parmi d'autres, l'œuvre de Marten Pepijn, *Saint Bernard et le duc d'Aquitaine*, le *Saint Guillaume d'Aquitaine* de Louis Cretey, le *Saint Guillaume d'Aquitaine en pénitence* de Domenico Antonio Vaccaro ou encore *La vêture de saint Guillaume* du Guerchin[119]. Manifestement, le repentir de saint Guillaume représentait, pour cette époque dominée par les idéaux spirituels de la Contre-Réforme, l'une des figures marquantes de la conversion.

Ce n'est donc pas tout à fait un hasard si Troterel prend soin, dans l'épître dédicatoire de la pièce, d'intituler tout simplement son œuvre « la Sainte Conversion du Duc d'Aquitaine »[120].

119 Toutes ces œuvres sont accessibles en ligne.

120 P. 4. Pour d'autres éclairages et d'autres hypothèses sur *La vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine* et ses éventuelles sources anglaises, voir l'introduction de Richard Hillman à sa traduction de la pièce.