

Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé

Outwitting the Saint. The Becoming of the Image of the Saint in Religious Theater in France in the xviith century, at the Intersection of the Theatricalizable and the Theatricalized

Barbara Selmecci Castioni

Pour citer cet article

Barbara Selmecci Castioni, « Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir. Romain Bionda, Octobre 2017, URL : <https://fabula.org/lht/19/selmeccicastioni.html>, article mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté le 06 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2046>

Barbara Selmecci Castioni, « Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé »

Résumé - Le couple de notions théâtralisé/théâtralisable invite à envisager sous un angle original l'histoire paradoxale du saint en scène au XVII^e siècle. À la faveur de trois arrêts sur image, on tâche de voir de quelle manière l'image du saint — pierre angulaire de son culte à cette époque —, articulée à la question de l'incarnation du saint par un comédien, constitue un élément susceptible de déjouer le riche potentiel théâtralisable d'une figure sacrée et culturellement valorisée.

Mots-clés - Conditions du théâtre, France, Hagiographie, Image, Saint, Théâtralisable et Théâtralisé, Tragédie, xvii^e siècle

Barbara Selmecci Castioni, « Outwitting the Saint. The Becoming of the Image of the Saint in Religious Theater in France in the xviith century, at the Intersection of the Theatricalizable and the Theatricalized »

Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé

Outwitting the Saint. The Becoming of the Image of the Saint in Religious Theater in France in the xviith century, at the Intersection of the Theatricalizable and the Theatricalized

Barbara Selmecci Castioni

« Il faut aller voir *Polyeucte* de Corneille [...] parce que la pièce parle du terrorisme religieux avec une acuité fascinante¹ ».

« *Polyeucte* s'est imposé à Brigitte Jaques-Wajeman à cause de l'actualité. Avec raison : on ne trouvera guère texte plus pertinent sur les ravages que la foi en un dieu unique entraîne, quand elle devient mortifère² ».

On peut multiplier les critiques qui plébiscitent la récente mise en scène au Théâtre des Abbesses par Brigitte Jaques-Wajeman du *Polyeucte* de Corneille (2016), louant l'actualité d'une tragédie qui relate les dernières heures d'un jeune seigneur arménien au iii^e siècle³. Fraîchement converti à la foi chrétienne, Polyeucte délaisse son épouse pour aller briser des idoles païennes et subir le martyre. Le choix de jouer *Polyeucte*, dans le contexte historique actuel, ainsi que la réception globalement favorable de cette mise en scène indiquent que la pièce, jadis « "best-seller" de la littérature chrétienne⁴ » mais peu jouée au xx^e siècle, semble être redevenue pleinement théâtralisable⁵ — au prix cependant d'une troublante distorsion herméneutique.

¹ Judith Sibony, « Et Corneille convoqua Houellebecq », dans *Le Monde*, 12 février 2016, également [en ligne](#).

² Brigitte Salino, dans *Le Monde*, 13 janvier 2017, également [en ligne](#). Voir l'abondante revue de presse de la mise en scène [en ligne](#).

³ Imprimée au mois d'octobre 1643, jouée probablement entre les mois de novembre 1642 et janvier 1643, *Polyeucte martyr* est la première tragédie chrétienne de Corneille. La mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman est reprise en 2017 dans le même théâtre. Elle obtient le prix de la mise en scène 2016 de la SACD.

⁴ « Introduction » à Corneille, *Polyeucte martyr* (1642-1643), éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 8.

Car non seulement Corneille n'entendait pas dénoncer une quelconque forme de ce qui ne se nomme pas encore fanatisme (mais « constance », envisagée au xvii^e siècle comme une vertu morale), mais surtout il célèbre le martyr que Polyeucte accepte de subir une fois qu'il a épuisé tous les moyens rhétoriques et symboliques pour amener ses contradicteurs à embrasser la même foi que lui. La distorsion est consciente et assumée, et il ne s'agit pas ici de faire un procès en anachronisme. Que la pièce de Corneille puisse éclairer aujourd'hui de manière inattendue les excès du fanatisme, on peut s'en réjouir (si l'on ose dire)⁶. Que le bris des idoles perpétré par Polyeucte suscite « une analogie frappante » avec « la destruction des bouddhas de Bâmyan en Afghanistan, celle plus récente des statues antiques du musée de Mossoul en Irak, enfin, la destruction journalière des temples de la cité antique de Palmyre en Syrie⁷ », cela invite assurément à faire retour sur les actes de violence symbolique qui jalonnent l'histoire des religions jusqu'à nos jours. Que Polyeucte apparaisse sous les traits d'un terroriste⁸ appelle en revanche de plus grandes précautions, à l'heure où les amalgames entre croyances et extrémismes enveniment notre compréhension de l'actualité. Car de violence physique, Polyeucte n'en inflige, ou plutôt n'en laisse infliger, qu'à lui-même. Le sang qui se déverse est le sien, la main qui le fait couler est celle de l'autre⁹. Le martyr, dans le théâtre du xvii^e siècle, n'est pas le terroriste : rien ne lui est plus étranger que l'idée d'attenter à la vie d'autrui, opposant ou coreligionnaire, homme, femme ou enfant, qui ne partagerait pas son zèle. Aussi le regain d'actualité de cette pièce à martyr est-il bien compréhensible, mais il demeure néanmoins un paradoxe glaçant — dernier

⁵ On notera la mise en scène presque simultanée mais plus confidentielle de *Polyeucte* par Ulysse di Gregorio, jouée au théâtre de l'Essaion au début de l'année 2016 ; une reprise est prévue à l'été 2017. La note d'intention du metteur en scène témoigne d'un parti-pris inverse, qui fonde l'actualité de *Polyeucte* sur l'exemplarité morale du personnage : « Je crois pourtant que, derrière les apparences de l'excès et du fanatisme, Polyeucte, ce "sacrilège impie", incarne par sa révolte des vertus morales qui peuvent placer notre époque sous un jour critique » ([en ligne](#)).

⁶ La tentation cependant n'est pas nouvelle : C. Bourqui et S. de Reyff rappellent que « Jules Lemaître, critique et dramaturge de la fin du xix^e siècle, établissait déjà un parallèle entre Polyeucte et les terroristes nihilistes russes des années 1880 » (« Introduction », dans Corneille, *op. cit.*, p. 7).

⁷ B. Jaques-Wajeman, « Note d'intention », [en ligne](#).

⁸ La note d'intention le suggère au nom de la pulsion de mort qui caractérise Polyeucte converti : « Prêt à sacrifier tous sentiments d'amour et d'humanité, il fait songer à ces jeunes gens aveuglés de certitude, qui abandonnent tout derrière eux, et s'engagent dans des aventures criminelles au nom d'une cause, qui croient-ils, leur demande ce sacrifice. Désir d'excès, désir de mort où ils se découvrent à eux-mêmes capables d'actes effrayants » (*idem*). Dans un entretien intitulé « Un regard aigu sur l'époque : Polyeucte, tuer au nom de Dieu », accordé à *Paris Match*, B. Jaques-Wajeman reconnaît l'anachronisme qui consisterait à comparer Polyeucte à un djihadiste, sans rejeter absolument le parallèle : « [...] il partage avec les djihadistes cette même violence sectaire. Cette idée qu'une foi doit s'imposer à tous, et qu'elle ne s'affirme jamais mieux que par le feu et par le sang. Il y a un côté "viva la muerte", vive la mort, une forme de nihilisme religieux poussé dans ses retranchements extrêmes » (B. Jaques-Wajeman et Alfred de Montesquiou, « Un regard aigu sur l'époque : Polyeucte, tuer au nom de Dieu » [entretien], dans *Paris Match*, 9 mars 2016, également [en ligne](#)).

⁹ Le « zèle téméraire » de Polyeucte (il provoque son martyr plus qu'il ne le subit) fait donc de lui un saint problématique, dès le xviii^e siècle. L'Église catholique ne reconnaît en effet le martyr qu'à deux conditions : « la sanction définitive de la mort, qui exprime la nature inconditionnelle du témoignage, ainsi que la visée du persécuteur, qui agit par haine des valeurs évangéliques ». (Voir le document « Martyr », dans Corneille, *Polyeucte martyr*, *op. cit.*, p. 199.)

en date des paradoxes qui jalonnent l'historiographie singulière de ce genre théâtral particulier.

Si « voir *Polyeucte* » aujourd'hui, c'est prendre le risque d'une confrontation avec des fragments terrifiants de notre réalité, qu'en est-il au xvii^e siècle ? Qu'allait-on voir dans une tragédie hagiographique ? À défaut d'un large éventail de sources documentant la représentation et la réception des tragédies à martyre du Grand Siècle, on tâchera de répondre à cette question en prenant appui sur les dispositifs éditoriaux (paratexte, texte, didascalies et frontispices) des pièces imprimées qui attestent que la majorité des tragédies chrétiennes sont alors destinées à la scène¹⁰. Le couple de notions théoriques proposées ici, théâtralisable/théâtralisé, articulé à une « lecture scénique » ou « performative » des pièces, tournée vers le passé de leurs représentations supposées au xvii^e siècle¹¹, permettra en ce sens d'éclairer d'un nouveau jour l'histoire paradoxale du saint en scène.

Une figure « HP » du théâtre classique

Car s'il est une figure à « haut potentiel théâtralisable » dans la France du xvii^e siècle, c'est bien le saint. Héraut de la foi chrétienne, surtout après que la légitimité de son culte a été réaffirmée à l'issue du Concile de Trente¹², le saint est tout désigné pour devenir le héros d'une scène théâtrale professionnelle, qui se targue au cœur du siècle d'être digne d'accueillir jusqu'aux sujets issus de l'histoire chrétienne. Toutes les conditions semblent en effet réunies pour favoriser l'avènement théâtral du saint : les conditions *religieuses* (la pastorale tridentine fait

¹⁰ Au-delà des critiques émises par les dramaturges eux-mêmes et les adversaires du théâtre (voir *infra* notes 16 et 17), on possède peu de documents concernant la représentation et la réception de ces pièces, ce qui n'a toutefois rien d'exceptionnel au moment où la légitimité du jugement du spectateur commence seulement à s'affirmer. Voir à ce propos *Littératures classiques*, n° 89, *Naissance de la critique dramatique*, dir. Lise Michel et C. Bourqui, 2016, également [en ligne](#), ainsi que le site « [Naissance de la critique dramatique](#) ». Un témoignage, cependant, faisant état d'un véritable « ratage scénique », nous est livré par l'abbé d'Aubignac, à propos des représentations de sa *Pucelle d'Orléans* (que par commodité on rangera ici au rang des saintes). Le dramaturge explique en effet l'infortune de sa pièce en critiquant vivement la médiocrité des comédiens, des décorateurs et des choix de mise en scène (avant l'heure) en général : Abbé d'Aubignac, « Préface sur la tragédie de la Pucelle » (1642), éd. Véronique Lochert et Anne Teulade, [en ligne](#).

¹¹ Sur les spécificités de la lecture théâtrale, voir : Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », dans *Poétique*, n° 158, 2009, p. 131-147, également [en ligne](#) ; Véronique Lochert, « "Le lecteur imaginaire" face au texte dramatique : l'apport des didascalies et des illustrations à la lecture du théâtre », dans V. Lochert et J. de Guardia (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (xvie-xviii^e siècle)*, Dijon, EUD, 2012, p. 181-196 ; Romain Bionda, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82, également [en ligne](#).

¹² Convoqué par le Pape Paul III en réaction à la Réforme protestante, le concile se tient en vingt-cinq sessions à Trente, entre 1545 et 1563, et propose une révision significative de la discipline ainsi que des principaux points dogmatiques de la religion catholique. La xxve et dernière session du Concile de Trente contient ainsi un « Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les images sacrées » qui réaffirme la légitimité du culte des saints et encadre la production de ses représentations. Pour une lecture approfondie de ce texte, voir Pierre-Antoine Fabre, *Décréter l'image ? La xxve Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles-Lettres, 2013.

fond sur la riche matière hagiographique), *spirituelles* (le saint comme exemple par excellence de *l'imitatio christi*), *morales* (le parcours des saints pénitents en particulier s'offre de manière exemplaire à la démonstration de la victoire des vertus sur les vices), *culturelles* (les collègues jésuites contribuent largement à ancrer dans les mœurs la représentation théâtrale des vies de saints), ainsi que *politiques* (on célèbre volontiers les saints qui ont fait la France). Dans une perspective *esthétique* enfin, l'adaptation de la matière hagiographique à la scène profane présente des attraits indéniables : sur le plan poétique, le retournement du bonheur au malheur qui constitue l'une des pierres angulaires de la poétique tragique néo-aristotélicienne semble faire du saint martyr en particulier un candidat idéal à la théâtralisation ; sur le plan technique, l'épuration de la matière hagiographique selon de nouvelles normes historiographiques (incarnées par la révision du martyrologe romain, puis par le travail des Bollandistes) rencontre avec bonheur le développement de la vraisemblance au théâtre (*exit* donc la problématique représentation matérielle des miracles qui n'ont en théorie plus droit de cité sur la scène professionnelle classique).

Le saint, on le voit, se présente comme une figure idéalement théâtralisable. On ne s'étonnera donc pas qu'il soit aussi généreusement théâtralisé au cours du xvii^e siècle. En amont comme en aval du célèbre *Polyeucte* de Corneille, on compte en effet une cinquantaine de pièces consacrées aux saints, à Paris et en province¹³. Or, cette production a parallèlement suscité de nombreux désaveux, de la part des opposants qui condamnent le théâtre en général comme un art illusionniste et moralement corrupteur¹⁴, mais également de la part des dramaturges eux-mêmes, aux prises avec les difficiles enjeux qui sous-tendent l'adaptation d'un sujet religieux à des conditions de représentation profanes¹⁵. Le saint au théâtre, comme le

¹³ Voir les quarante-cinq titres figurant dans la bibliographie sélective d'Anne Teulade (*Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012, p. 223-225), à laquelle on peut ajouter une tragi-comédie de l'auteur anonyme D.L.T., *Josaphat ou la triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Toulouse, Boude, 1646, pièce qui se signale comme une pièce rivale du *Josaphat* de Magnon, adressée au même dédicataire, Bernard de Nogaret, second duc d'Épernon, au même moment (août 1646).

¹⁴ La condamnation du théâtre religieux constitue au xvii^e siècle un véritable cheval de Troie pour les opposants du théâtre (les Nicole, Conti, Varet, Bossuet et autres zéloteurs qui ravivent une hostilité au théâtre puisée dans les textes patristiques) : montrer que malgré ses prétentions édifiantes le théâtre à sujet religieux est la source d'une corruption morale similaire au théâtre non religieux, c'est, croit-on, disqualifier d'un coup l'ensemble de la production dramatique du temps. Voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007, ainsi que les textes sur le site du projet « [La Haine du théâtre](#) ».

¹⁵ Tout au long du siècle, les auteurs (notamment Prévost en 1614, d'Aubignac en 1642, Corneille en 1642, 1646 et 1660, Baro en 1649, Vallée en 1656, Cheffault en 1670, Viole en 1691) s'interrogent en effet sur les difficultés d'accommoder la matière foisonnante d'une vie de saint (envisagée en ce sens comme « sujet bien difficile et peu capable du théâtre ») aux règles de plus en plus contraignantes de la scène professionnelle. Voir à ce propos A. Teulade, *Le Saint mis en scène, op. cit.*, p. 33 sq. Le simple fait qu'ils bravent cependant en toute conscience les obstacles religieux (condamnation du comédien par l'Église, condamnation du théâtre par les Pères de l'Église) et esthétiques (difficulté de réduire aux trois unités la matière foisonnante d'une vie de saint) qui hypothèquent la réussite du théâtre hagiographique en dit long sur la place du saint dans l'horizon d'attente dramatique de l'époque.

souligne à juste titre Anne Teulade, est « un personnage paradoxal¹⁶ ». Idéalement théâtralisable, opiniâtrement théâtralisé, et pourtant constamment critiqué.

Le couple de notions théoriques théâtralisable/théâtralisé fournit en ce sens une occasion féconde de faire retour sur le devenir paradoxal de la figure du saint sur la scène française au xvii^e siècle. Il permet d'interroger à nouveaux frais les hiatus entre un ensemble de conditions (religieuses, spirituelles, morales, culturelles, politiques et esthétiques) théoriquement favorables à la théâtralisation du saint, et des pièces qui ont majoritairement déçu dramaturges et publics de l'époque, malgré la place de choix que le saint occupait dans l'horizon d'attente religieux et théâtral.

L'explication privilégiée, dès Corneille lui-même, repose sur la condamnation de la dimension faiblement spectaculaire des vertus chrétiennes incarnées par le saint¹⁷. Il est exclu en effet au xvii^e siècle de faire apparaître sur scène le saint trop humain, d'accentuer ses passions terrestres au risque de faire paraître bien ternes ses aspirations spirituelles. Selon ce point de vue et en dépit du haut potentiel théâtralisable du saint, la résistance des vertus du saint à la dramatisation des passions constituerait une pierre d'achoppement incontournable, une faille décisive dans la toute jeune poétique de la tragédie chrétienne. Non pas que les vertus du saint ne soient pas dramatisables dans l'absolu (elles fonctionnent très bien dans le cadre du théâtre de collège), mais elles s'avèrent difficilement conciliables avec l'*ethos* du héros tragique tel que la France le conçoit au cœur du xvii^e siècle¹⁸. Le constat de cette inadéquation est un fait, mais suffit-il à désamorcer l'ensemble des qualités théâtralisables du saint ?

On aimerait ici explorer une voie parallèle, en postulant qu'à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé, le devenir de l'image visuelle du saint sur la scène

¹⁶ A. Teulade énumère les paradoxes constitutifs du saint comme personnage théâtral au xvii^e siècle : « la dramaturgie impossible d'un personnage sans passion, l'articulation délicate entre poétique profane et idéologie religieuse, l'extériorisation scénique d'une foi tout intérieure et la visualisation de l'invisible divin ». L'un des intérêts majeurs de son livre est de montrer qu'en « débordant les limites traditionnelles de la *mimesis* », le saint en scène « élargit les horizons de la théâtralité et propose une pensée des potentialités de la dramaturgie et du spectacle » (*Le Saint mis en scène, op. cit.*, p. 16.)

¹⁷ La critique de ce théâtre s'est concentrée sur la *Théodore* de Corneille, à commencer par celle de son auteur qui explique l'échec de la pièce par la délicatesse d'un public qui rejeterait désormais l'idée de la prostitution, pourtant constitutive de l'intrigue, et le manque de chaleur de Théodore : « Aussi pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un Terme, qui n'a ni jambe ni bras, et par conséquent point d'action » (Corneille, « Examen » de *Théodore*, Paris, Jolly, 1663, éd. A. Teulade, [en ligne](#)). La condamnation du dramaturge trouvera un écho paradoxal dans celle de Pierre Nicole, farouche pourfendeur du théâtre : « Il est si vrai que la Comédie est presque toujours une représentation de passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le Théâtre. Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ne sont pas des vertus dont la représentation puisse divertir les spectateurs ; et surtout en n'y entend jamais parler de l'humilité, ni de la souffrance des injures. Ce serait un étrange personnage de Comédie qu'un Religieux modeste et silencieux » (Pierre Nicole, *Traité de la Comédie*, 1675, p. 293-294, disponible [en ligne](#)).

¹⁸ Voir Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010, qui appréhende le théâtre classique comme un processus d'instauration de règles poétiques destinées à représenter le dérèglement des passions de manière à ce que le spectateur oublie, durant le temps de la représentation, qu'il assiste à un spectacle.

professionnelle du xvii^e siècle, nécessairement lié à son incarnation par un comédien, constitue un enjeu majeur, plus significatif pour ce personnage que pour d'autres : contrairement aux autres figures tragiques (héros historiques et mythologiques), le saint est une figure culturelle qui participe de la réalité dévotionnelle du chrétien catholique. Sa geste s'inscrit par ailleurs dans l'histoire chrétienne, c'est-à-dire dans une temporalité commune à l'ensemble du public de l'époque. La figure du saint est donc un personnage de théâtre particulier, relevant d'une configuration ontologique et religieuse particulière (le culte des saints) au sein de laquelle son image matérielle est investie d'une triple fonction : mémorielle, instructive et émotionnelle. Support d'oraison, l'image du saint doit faire mémoire d'une vie accomplie dans l'imitation du Christ et instruire le fidèle sur la voie de la dévotion.

On peut donc faire l'hypothèse que le spectateur comme le lecteur d'une pièce hagiographique au xvii^e siècle appréhende une tragédie à martyre avec un état d'esprit particulier : l'image du saint qu'il verra *incarnée* sur scène ou qu'il se forgera mentalement au cours de sa lecture est nécessairement appréhendée au prisme d'une culture visuelle spécifique, imprégnée des représentations de saints qui l'entourent, dans ses livres de dévotion, oratoires privés, églises paroissiales, confréries, lors de processions, *etc.*, et orientée par ses propres pratiques de dévotion. L'image du saint est en effet la pierre angulaire d'un culte pluriséculaire, que le fidèle perçoit essentiellement à travers un système de figuration symbolique codifié de longue date (les clefs de saint Pierre, la roue de sainte Catherine d'Alexandrie, *etc.*). La spécificité de cette image est d'être à la fois historique (du moins fait-elle signe vers des saints dont l'historicité selon la tradition ne doit pas être contestée) et allégorique (la composition et l'économie des différents attributs ne visant qu'à signifier, pour le dire très vite, la grandeur de Dieu).

Dès lors, on est en droit de se demander dans quelle mesure l'image du saint est théâtralisable sur la scène professionnelle du xvii^e siècle. Dans une France qui sort des guerres de religion et de leur cortège funèbre d'actes iconoclastes, mais où se prépare déjà la révocation de l'Édit de Nantes, l'image du saint, surveillée par l'Église, n'est-elle pas trop chargée d'Histoire et d'émotions, trop investie de croyances multiples, pour être efficacement théâtralisable ? Sur le plan esthétique et spirituel, l'évolution iconographique de la figure du saint est-elle vraiment en mesure de rencontrer l'image théâtrale du héros tragique qui se construit à la même époque ? À la faveur de trois brefs arrêts sur image, on tâchera de voir comment le devenir de l'image du saint, sur la scène profane du xvii^e siècle, constitue un enjeu dramaturgique singulier ainsi qu'un élément central qui a pu contribuer à déjouer le riche potentiel théâtralisable de cette figure sacrée. Ces trois arrêts sur images constituent en effet des tentatives fécondes pour, d'une part,

contourner l'écueil pointé à juste titre par Corneille et, d'autre part, assurer les fonctions mémorielle, instructive et émotionnelle de l'image du saint, au prix de techniques de contournement du défi théâtral que représente l'incarnation du saint par un comédien.

Arrêt sur image I : le choix de la reconnaissance

Le rapport du fidèle à l'image du saint (sous les différents aspects qu'elle pouvait alors revêtir : peintures, statues, illustrations, tapisseries, cartes de dévotion, etc.) constitue, on l'a dit, un élément central du culte des saints que l'Église s'attache alors à encadrer autant que possible¹⁹. Ce système figuratif est encore largement tributaire d'une symbolique médiévale et humaniste qui fonde la reconnaissance des saints sur un ensemble d'attributs qui rendent visibles les principales vertus des saints, en vue de conserver et de transmettre leur mémoire. Si les portraits de saints tendent au xvii^e siècle à adopter les règles de composition de la peinture moderne²⁰, le système des attributs n'est ainsi pas abandonné pour autant.

Or le théâtre français qui privilégie à partir des années 1640 la vraisemblance et rejette la représentation du merveilleux, fût-il chrétien, n'est guère compatible avec un système de figuration symbolique ou analogique — contrairement par exemple au théâtre hagiographique qui se développe au même moment en Espagne²¹. Quelques auteurs français tentent toutefois cette voie. La tragédie de Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*, est à cet égard particulièrement intéressante²². Consacrée à la célèbre princesse égyptienne qui aurait converti au christianisme les plus grands philosophes païens de l'Antiquité avant de subir le martyre, la pièce, sans doute jouée en 1641 à l'Hôtel de Bourgogne, est publiée en 1643 dans un bel in-4^o richement illustré²³, puis rééditée et traduite plusieurs fois. En prenant appui

¹⁹ Voir le livre de référence de Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, ainsi que celui d'Olivier Christin, *Une Révolution symbolique. L'icône et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991. Pour une synthèse des principaux textes religieux sur les images, voir Daniele Menozzi, *Les Images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

²⁰ Voir notamment Frédéric Cousinié, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du xvii^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, et Jean-Michel Sallmann, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la réforme catholique », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 147, 1989, p. 419-432, également [en ligne](#).

²¹ Voir A. Teulade, *Le Saint mis en scène*, *op. cit.*, en particulier p. 149 sq.

²² Jean Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine, tragédie en prose* (1643), dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, éd. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Garnier, 2012, p. 562-597. Voir en particulier la notice « Sainte Catherine d'Alexandre, martyre à la mode » de la pièce (*Ibid.*, p. 551-561).

²³ Voir [en ligne](#) les notices de Stéphane Lojkine pour les illustrations des actes i, iii, iv et v.

sur l'édition de 1643, qui atteste en tout cas un succès de librairie, on émettra quelques hypothèses sur le statut de l'image du saint dans la pièce.

Le Martyre de sainte Catherine exploite au moins deux images traditionnelles de la vie de la sainte à l'acte v : la roue et l'ensevelissement au sommet du mont Sinaï par des anges²⁴, en partie reprises dans les illustrations. Les aspérités poétiques de cette tragédie encore partiellement irrégulière sont gommées par la présentation récurrente, sur les illustrations, d'un décor unique (un palais à volonté) qui tend à classiciser une pièce qui nécessite encore un décor à compartiment²⁵. Le livre illustré, dont les gravures qu'il contient multiplient les éléments symboliques, voire miraculeux, oriente en effet le lecteur vers la réception d'une pièce régulière et, surtout, conforme à la tradition hagiographique, une tradition qui rassure le dévot : celui-ci pouvait reconnaître dans l'image de la sainte les marques de la validation de ses vertus et de sa sainteté, consacrée par l'ultime miracle qui entoure sa mise au tombeau.

La tragédie de Puget de la Serre contourne donc le défi que représente la figuration moderne du saint par le recours abondant à une symbolique visuelle traditionnelle qui ramène ostensiblement l'expérience théâtrale vers le plan spirituel et accomplit le glissement du théâtre religieux vers la littérature de dévotion²⁶ — c'est ainsi, du moins, que la pièce se présente dans ce « beau livre de théâtre²⁷ ». Il est en effet difficile de savoir en l'état si le livre prolonge ou corrige l'expérience du spectacle. Cependant, tout porte à croire que le spectateur assistait à un spectacle hétérogène sur le plan spirituel, l'incarnation tragique de la sainte sur scène étant susceptible d'induire un trouble vis-à-vis des images hagiographiques traditionnelles. Qu'en est-il dès lors des pièces, la grande majorité, qui renoncent au système de figuration symbolique traditionnel pour essayer de privilégier un ordre de représentation théâtral moderne ?

²⁴ Au début de l'acte v, Corvin fait le récit des tortures infligées aux martyres, en rapportant le miracle de sainte Catherine : « La princesse Catherine seule vit encore, ayant brisé par le pouvoir de ses charmes, et la roue et les liens qui l'y tenaient enchaînée » (Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*, op. cit., p. 593). L'empereur exige alors d'être « témoin de tous ces prodiges » : une didascalie précise « On tire le rideau » et l'empereur s'exclame « Quel étrange spectacle ! » S'agissant de la mort de Catherine, Lepide rapporte à l'issue de l'acte v que « Ses veines n'ont versé que du lait », puis les didascalies précisent « On ouvre la tapisserie [...] Il [L'empereur] écoute la musique des Anges qui paraissent sur la montagne de Sinaï où ils ensevelissent le corps de sainte Catherine ».

²⁵ *Ibid.*, p. 560-561. Voir également *Le Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 191-193.

²⁶ Sur le glissement du théâtre hagiographique vers la littérature de dévotion, on lira avec profit S. de Reyff, « À lire autant qu'à voir ? La tragédie hagiographique entre 1640 et 1650 », dans Alain Cullière et Anne Mantero (dir.), *La Poésie religieuse et ses lecteurs aux xv^e et xvii^e siècles*, Dijon, EUD, 2005, p. 119-135.

²⁷ Puget de La Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*, op. cit., p. 559.

Arrêt sur image II : « Beau portrait d'Alexis, dis-moy cher imposteur »

Imaginons sur scène une épouse esseulée, s'abîmant dans la contemplation du portrait de son bien-aimé qui s'est enfui au soir de leurs noces. L'héroïne n'a certes pas la dignité de Bérénice, mais c'est d'un abandon similaire dont il est question, puisque l'être aimé a renoncé à elle pour une raison supérieure : non la raison d'État, mais, plus grande encore au xvii^e siècle, la raison de Dieu. La scène appartient à la célèbre légende de saint Alexis, fils d'un sénateur romain, touché par la grâce, qui quitte la maison familiale durant sa nuit de noce. Après avoir distribué aux pauvres ses richesses, il demeure dix-sept ans à Édesse puis, contraint de revenir à Rome, il vit ses dernières années sous un escalier au milieu des siens, sans être reconnu, jusqu'à ce que l'on découvre à sa mort un mot qu'il tenait dans sa main. Le sujet est particulièrement prisé à l'âge baroque²⁸. Son adaptation en 1644 par Desfontaines, intitulée *L'illustre Olympie ou le Saint Alexis*²⁹, nous retiendra ici par la réflexion qu'elle engage autour de l'image du saint et de son adaptation à la scène.

Alors que la solution de Puget de La Serre passe par un surinvestissement de la tradition iconographique, les innovations dramaturgiques de Desfontaines se caractérisent par la mise en œuvre d'un registre visuel plus novateur, fondé moins sur l'iconographie du saint que sur des usages dramatiques de l'image. La pièce ne cesse en effet de thématiser la question de la figuration du saint, en démultipliant son image par le recours à différentes peintures utilisées sur scène : un portrait peint d'Alexis découvert par l'épouse abandonnée (ii, 3), une « Carte du monde » sur laquelle l'épouse cherche en vain les traces de son époux disparu (iv, 3), enfin « un Tableau de la Vierge cherchant son fils » qui offre à la mère du saint l'occasion de dispenser à sa belle-fille aveuglée par ses sentiments une leçon de bonne herméneutique catholique de l'image (v, 2). Fait notable, l'adaptation de Desfontaines refuse de mentionner un tableau pourtant évoqué dans la légende : la peinture miraculeuse d'une vierge qui s'adresse au saint.

L'*ekphrasis* des deux premiers tableaux, confiée à Olympie, revêt une double fonction dans la pièce, dramatique et spirituelle : exalter la passion contrariée de l'héroïne, et dévoiler l'insuffisance du regard idolâtre de l'épouse délaissée, qui exige

²⁸ Voir l'introduction de la pièce dans Nicolas Mary Desfontaines, *Tragédie hagiographiques. Le Martyre de saint Eustache* (1643). *L'illustre Olympie* (1645). *L'illustre comédien* (1645), éd. C. Bourqui et S. de Reyff, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004, p. 226 sq.

²⁹ *L'illustre Olympie ou le saint Alexis*, Par le Sieur Desfontaines, A Paris, Chez Pierre Lamy, 1645, cité ici dans l'édition de référence de C. Bourqui et S. de Reyff, éd. cit., p. 219-382.

de l'image qu'elle se substitue à la réalité pour lui révéler le séjour d'Alexis (on reconnaît bien sûr le motif romanesque du portrait comme substitut de l'être aimé absent). Égarée dans la souffrance, enfermée dans une religion païenne, Olympie ignore l'art de déchiffrer les signes. Il revient alors à la mère du héros, Aglès, d'incarner le bon usage des images saintes. Contrairement à Olympie, Aglès, moins aveuglée par une passion malheureuse que mue par un amour maternel, est capable d'une contemplation lucide et sereine, quoiqu'également empreinte d'un *pathos* cependant mesuré. Aglès, conformément à la pensée tridentine, entretient un rapport juste avec l'image : alors que la femme, abusée par la douleur, considère le portrait de son mari et la carte du monde dans une perspective mimétique qui ne peut s'avérer que trompeuse, la mère contemple l'icône dans un rapport symbolique qui lui permet de surmonter sa douleur en élevant son âme vers Dieu. L'amour maternel, proche de l'amour spirituel dans la lucidité et la vertu qu'il confère à celui qui le possède, s'oppose à l'amour humain possessif, conçu comme dérèglement pathologique des passions — source d'aveuglement. Ainsi, les attitudes contrastives d'Olympie et d'Aglès illustrent deux rapports différents aux signes.

Le traitement de l'image sacrée dans *L'illustre Olympie* est d'autant plus intéressant que la lecture des tableaux fait sens à la fois dans une perspective singulative et dans la mise en série des trois peintures. Les trois tableaux résument en effet le parcours d'Alexis : l'amant (symbolisé par le portrait), doit parcourir le monde (itinéraire suggéré par la carte sur laquelle Olympe cherche à voir son époux) avant de revenir, métamorphosé : ce n'est plus Alexis, le jeune époux amoureux, mais le saint, imitateur de Jésus-Christ (présent dans le troisième tableau) qui retrouve les siens.

La surdétermination du visuel, dans *L'illustre Olympie*, est ingénieuse, car elle fait fond sur ce qui dans la légende s'avère théâtralisable : le fait qu'Alexis demeure méconnaissable, pendant l'essentiel de sa vie, aux yeux des siens. La présence physique de l'acteur dès lors ne pose pas de problème pendant la majeure partie de la pièce (actes ii à v) puisque cette légende présente un cas particulier et paradoxal où la méconnaissance du saint est une condition de sa reconnaissance finale. Cet aspect de la légende rencontre ainsi avec bonheur le motif littéraire de l'*anagnorisis*, prisé et théorisé par Aristote (*Poétique*, chapitre 11), et augmente par conséquent le potentiel théâtralisable du sujet : la reconnaissance d'Alexis donne lieu à une scène éminemment pathétique autour du corps défunt du saint³⁰. La vie de saint Alexis

³⁰ Acte v, scène dernière : les personnages sont rassemblés « dans la chambre où est le corps défunt d'Alexis sur un lit de parade » ; lecture est faite d'un « billet » que le saint tenait en sa main et qui révèle son identité ; le mot se termine par une invitation faite à son épouse de rejoindre au tombeau « Le Ciel aura ton âme, et dans ma sépulture / Tu pourras posséder mon corps ». Bouleversée Olympie expire après un dernier baiser et « tombe sur le corps d'Alexis ». Dans une veine baroque, le dénouement consacre la fusion des imaginaires religieux et amoureux en superposant au lit de parade du saint, le lit nuptial et le tombeau des amants.

propose par conséquent une image peu déterminée visuellement, et le temps de la méconnaissance d'Alexis s'offre comme un espace privilégié de théâtralisation. Desfontaines choisit ainsi de contourner à sa manière le problème de la figurabilité théâtrale du saint en *divertissant* le regard du spectateur, soit en déviant son attention de l'image offerte par l'acteur incarnant le personnage d'Alexis vers une réflexion sur le bon usage des images de la sainteté en général. Cette série de trois tableaux constitue en effet une sorte d' « introduction à la vie dévote illustrée » qui, dans le sillage des *Exercices spirituels*, doit permettre au fidèle d'exercer son imagination d'une manière propre à le faire accéder à une forme d'élévation spirituelle. Mais aussi ingénieuse soit-elle dans la mobilisation d'éléments théâtralisables, c'est encore une fois l'expérience spirituelle qui l'emporte sur le défi théâtral.

Arrêt sur image III : aux limites de la reconnaissance

C'est enfin une tout autre réponse que les pièces de Corneille apportent au problème de l'image théâtrale du saint. Ses deux tragédies chrétiennes, *Polyeucte martyr* et *Théodore vierge et martyr*³¹, explorent, notamment, les possibilités d'adapter l'imagerie traditionnelle de la sainteté aux conditions de production et de réception du théâtre moderne. Les deux sujets, qui figurent dans le calendrier liturgique en dates du 13 février et du 28 avril, avaient déjà été adaptés au théâtre en Espagne et en Italie, en particulier le martyr de Théodore³² ; pour autant, les deux saints ne font pas l'objet de cultes significatifs et leur tradition iconographique est mince. Polyeucte, à ma connaissance, ne fait pas l'objet d'illustrations dans les recueils et les abrégés des vies de saints en France ; Théodore et Dydime y sont en revanche représentés, soit dans l'épisode de l'échange des vêtements qui permet à Théodore d'échapper au châtiment du lupanar, soit au moment de leur martyre³³. Par conséquent, le lecteur ou le spectateur reçoit les pièces avec un esprit plus

³¹ La tradition identifie sous le nom de Théodore, la vierge et martyre anonyme dont la vie est rapportée par saint Ambroise dans le livre des *Vierges*. Théodore est condamnée au lupanar pour avoir refusé de sacrifier aux idoles païennes. Un soldat se présente le premier, mais au d'attenter à sa chasteté, il lui offre d'échanger leurs vêtements afin qu'elle puisse s'évader. Théodore échappe ainsi à l'infamie. Apprenant la condamnation à mort du soldat qui lui a sauvé la vie, Théodore se présente devant l'empereur et finit par subir elle aussi le martyre. Corneille greffe sur cette trame une intrigue amoureuse complexe en flanquant Théodore de deux soupirants (Placide et Dydime) et en articulant étroitement les enjeux passionnels, politiques et spirituels.

³² Voir Marc Fumaroli, « Théodore vierge et martyr : ses sources italiennes, et les raisons de son échec à Paris », *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 223-259.

³³ Voir par exemple le médaillon du 28 avril, dans Jacques Callot, *Images des saints pour tous les jours de l'année*, Paris, Israel Henriet, 1636, disponible [en ligne](#).

libre ; contrairement aux pièces consacrées à Catherine d'Alexandrie ou à Alexis, sa réception n'est que faiblement orientée par sa culture visuelle.

Pour relever le pari de la théâtralisation de la matière hagiographique, Corneille prend le parti de confronter ces vies de saints à l'exacerbation des passions que demande le théâtre au cœur du xvii^e siècle : *Polyeucte*, quoi qu'on en dise, est bien en comparaison de maintes autres figures sacrées un saint amoureux³⁴ ; dans le cas de Théodore, au contraire, la maîtrise qu'elle affiche de ses passions a pour corollaire, en symétrie inverse, le déploiement passionnel des autres personnages (l'amour de Placide, la haine de Marcelle). Les frontispices des deux pièces, par François Chauveau, offrent un précieux témoignage de différentes solutions expérimentées par le dramaturge et/ou l'illustrateur pour éprouver ce qui, du saint, intéresse peut-être Corneille³⁵. Tandis que le frontispice de *Polyeucte* oriente la réception du texte théâtral vers une lecture spirituelle, celui de *Théodore* marque la victoire de la poétique tragique sur l'iconographie de la sainteté.



[Le bris des idoles] Frontispice de François Chauveau pour Corneille, *Polyeucte*, 1660 (1643). Collection privée.

Le frontispice de *Polyeucte*, par la représentation du bris des idoles que Corneille n'évoque qu'à la faveur d'un récit rapporté (iii, 2), rattache en effet la pièce, si ce n'est à l'iconographie traditionnelle du saint, du moins à un épisode typique de la matière hagiographique. Ce frontispice remplit en quelque sorte une fonction de précaution : en représentant au seuil de la pièce le zèle de Polyeucte, il a vocation à

³⁴ On ne saisit véritablement la justesse de l'énoncé cornélien à propos de l'attachement de Polyeucte à Pauline (« les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin »), qu'en comparaison avec la majorité des pièces hagiographiques de l'époque qui mettent en scène un saint insensible aux passions terrestres.

³⁵ Je remercie vivement Philippe Cornuaille pour les clichés de ces deux frontispices et les riches conversations sur François Chauveau.

souligner la prééminence de la matière religieuse tout en atténuant, indirectement, la « galanterie » de Polyeucte envers Pauline.



[Le suicide de Marcelle] Frontispice de François Chauveau pour Corneille, *Théodore vierge et martyr*, 1660.
BnF.

Le frontispice de *Théodore*, quant à lui, rompt complètement avec la tradition iconographique évoquée plus haut, en faisant le choix de représenter le suicide de Marcelle au dénouement de la pièce, après qu'elle a poignardé Théodore et Dydime. Les deux saints gisent à ses pieds alors que surgit — trop tard pour les sauver — Placide accompagné de plusieurs hommes armés. Cette image se signale par le fait qu'aucun élément de la composition ne permet d'identifier les deux cadavres comme des martyrs chrétiens. Leur image ne garantit plus leur sainteté.

Si le frontispice de *Polyeucte*, fidèle à la nature religieuse du sujet peut à la rigueur figurer dans un recueil de vies de saints, ce n'est absolument plus le cas du frontispice de *Théodore*. En exaltant le suicide d'un personnage imaginaire au regard de la donnée hagiographique, le frontispice de *Théodore*, contrairement à celui de *Polyeucte*, trahit de surcroît le statut problématique du martyr de Théodore et Dydime dans la pièce de Corneille (ils meurent moins par la haine de Marcelle envers les chrétiens qu'en raison du sentiment de vengeance qui anime cette mère privée de sa fille, à cause, croit-elle, de Théodore). Ce frontispice fait donc écran à la sainteté du personnage de Théodore, pour illustrer ce qui, dans le sujet révisé par Corneille, est alors théâtralisable : le *climax* du drame passionnel que Corneille greffe sur la légende hagiographique. En figurant les passions tragiques au détriment de toute référence au religieux, le frontispice de *Théodore* dit avant tout la

force de figuration et de reconfiguration qu'exerce désormais la littérature et, *a fortiori*, le théâtre, sur la matière hagiographique³⁶.



Encadrées et surveillées dans leur composition comme dans leur transmission, les images des saints au xvii^e siècle, encore omniprésentes dans le quotidien du fidèle, ont essentiellement vocation à susciter l'adhésion par la mémoire des vertus héroïques que les saints ont déployées en faveur de Dieu. Le théâtre classique prétend alors agir dans le même sens, ou du moins le croit. La disqualification progressive du merveilleux et le glissement corollaire de l'image théâtrale symbolique vers l'image théâtrale vraisemblable au cours du xvii^e siècle complexifient cependant le processus d'adaptation de la figure du saint en personnage de théâtre. L'imagerie traditionnelle de la sainteté, incarnée au théâtre, se trouve prise dans le miroir déformant des passions humaines qui rendent, potentiellement, le saint méconnaissable. Or un saint méconnaissable, spirituellement parlant, n'est plus d'aucune utilité : il ne permet pas au fidèle de distinguer les marques de Dieu, il lui refuse l'identification de toute leçon chrétienne et il l'empêche d'arrimer à sa figure ses oraisons. À l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé, l'image du saint, telle que la veut le Concile de Trente, c'est-à-dire maintenant la figure religieuse dans les rets d'une gestuelle et d'une codification symboliques autorisées par l'Église, se présente comme un obstacle qui déjoue en permanence le processus de théâtralisation d'une figure pourtant à haut potentiel théâtralisable. L'incarnation théâtrale du saint fait échec aux multiples tentatives pour théâtraliser son image.

Qu'en est-il, à présent que cette imagerie a globalement rejoint le catalogue des curiosités historiques ? Délestées d'un poids iconographique pluriséculaire, les vies de saints sont-elles enfin théâtralisables ? La récente mise en scène de *Polyeucte* par Brigitte Jaques-Wajeman le laisse penser, qui en appelle toutefois à une autre imagerie, nouvelle, qui obsède désormais l'horizon de notre culture visuelle, dès lors qu'il est question de martyres :

Dans cette tragédie, la violence religieuse va si loin que Pauline, la femme de Polyeucte, finit par être baptisée dans le sang de son mari. Tout est aspergé de sang. Or, cette scène *renvoie forcément aux images terribles* du carnage du Bataclan, à ces corps noyés dans le sang par les terroristes³⁷.

³⁶ Sur la rencontre entre les poétiques modernes et l'hagiographie au xvii^e siècle, je me permets de renvoyer à mon livre : *Images saintes, écritures feintes. Littérature et sainteté en France au xvii^e siècle*, à paraître chez Peeters, « Art & Religion ».

C'est encore le devenir de l'image du saint, hier comme aujourd'hui, qui semble orienter de manière décisive les conditions de possibilité et d'intérêt de ce théâtre. Et c'est au spectateur qu'il incombe de ne pas se laisser aveugler.

³⁷ Brigitte Jaques-Wajeman et Alfred de Montesquiou, « Un regard aigu sur l'époque : Polyeucte, tuer au nom de Dieu », art. cit. Je souligne.

BIBLIOGRAPHIE

Revue de presse de la mise en scène de *Polyeucte* par Brigitte Jaques-Wajeman : <http://www.lapasserelle.info/wp-content/uploads/2016/05/revuede-presse-polyeucte.pdf>.

Site « La Haine du théâtre » : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/la-haine-du-theatre>.

Site « Naissance de la critique dramatique » : <https://www2.unil.ch/ncd17/>.

Littératures classiques, n° 89, *Naissance de la critique dramatique*, dir. Lise Michel et Claude Bourqui, 2016, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2016-1.htm>.

Le Mémoire de Mahelot, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 191-193.

Tragédies et récits de martyres en France (fin xvi^e-début xvii^e siècle), éd. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Garnier, 2012

d'Aubignac François Hédelin (Abbé), « Préface sur la tragédie de la Pucelle » (1642), éd. Véronique Lochert et Anne Teulade, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Aubignac-Pucelle-Preface.html>.

Belting Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.

Bionda Romain, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82, également en ligne : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

Bourqui Claude et de Reyff Simone, « Introduction », dans Corneille, *Polyeucte martyr*, *op. cit.*

Callot Jacques, *Images des saints pour tous les jours de l'année*, Paris, Israel Henriot, 1636. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496305h.r=callot%20images%20saints%20avril?rk=171674;4>.

Christin Olivier, *Une révolution symbolique. L'icônoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991.

Corneille, *Polyeucte martyr* (1642-1643), éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

—, « Examen » de *Théodore*, Paris, Jolly, 1663, éd. Anne Teulade, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=136>.

Cousinié Frédéric, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du xvii^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Desfontaines Nicolas Mary, *Tragédie hagiographiques. Le Martyre de saint Eustache* (1643). *L'illustre Olympie* (1645). *L'illustre comédien* (1645), éd. C. Bourqui et S. de Reyff, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004.

Di Gregorio, Ulysse, « Note d'intention du metteur en scène », en ligne : <http://www.ulyssedigregorio.com/wp-content/uploads/2017/08/Dossier-POLYEUCTE-2017.pdf>.

D.L.T. (anonyme), *Josaphat ou le triomphe de la foi sur les Chaldéens*, Toulouse, Boude, 1646.

Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé

Fabre Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La xxv^e Session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles-Lettres, 2013.

Forestier Georges, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

Fumaroli Marc, « Théodore vierge et martyr : ses sources italiennes, et les raisons de son échec à Paris », *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 223-259.

de Guardia Jean et Parmentier Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », dans *Poétique*, n° 158, 2009, p. 131-147, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>.

Jaques-Wajeman Brigitte, « Note d'intention », en ligne : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Polyeucte/ensavoirplus/>.

— et de Montesquiou Alfred, « Un regard aigu sur l'époque : Polyeucte, tuer au nom de Dieu » (entretien), dans *Paris Match*, 9 mars 2016, également en ligne : <http://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Un-regard-aigu-sur-l-epoque-Polyeucte-tuer-au-nom-de-Dieu-927041>.

Lochert Véronique, « "Le lecteur imaginatif" face au texte dramatique : l'apport des didascalies et des illustrations à la lecture du théâtre », dans V. Lochert et J. de Guardia (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (xvi^e-xviii^e siècle)*, Dijon, EUD, 2012, p. 181-196.

Lojkine Stéphane, Notices pour les illustrations des actes i, iii, iv et v de Jean Puget de la Serre, *Le Martyre de sainte Catherine*. URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/RechercheRapide.php?q=puget+acte+i>.

Menozzi Daniele, *Les Images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

Nicole Pierre, *Traité de la Comédie*, 1675 : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/nicole_traite-de-la-comedie_1675/body-1-15.

Puget de La Serre Jean, *Le Martyre de sainte Catherine, tragédie en prose* (1643), dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin xvi^e-début xvii^e siècle)*, op. cit., p. 562-597.

de Reyff Simone, « À lire autant qu'à voir ? La tragédie hagiographique entre 1640 et 1650 », dans Alain Cullière et Anne Mantero (dir.), *La Poésie religieuse et ses lecteurs aux xvi^e et xvii^e siècles*, Dijon, EUD, 2005, p. 119-135.

Salino Brigitte, dans *Le Monde*, 13 janvier 2017, également en ligne : http://www.lemonde.fr/scenes/article/2017/01/13/corneille-version-mono_5062433_1654999.html#EQ3LcBhdrVj6WxCX.99.

Sallmann Jean-Michel, « La représentation imagée de la sainteté dans l'Italie méridionale à l'époque de la réforme catholique », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 147, 1989, p. 419-432, également en ligne : http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450543.

Selmeci Castioni, Barbara, *Images saintes, écritures feintes. Littérature et sainteté en France au XVII^e siècle*, à paraître chez Peeters, « Art & Religion ».

Sibony Judith, « Et Corneille convoqua Houellebecq », dans *Le Monde*, 12 février 2016, également en ligne : <http://theatre.blog.lemonde.fr/2016/02/12/et-corneille-convoqua-houellebecq/>.

Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^e siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé

Teulade Anne, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012.

Thirouin Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007.

PLAN

- Une figure « HP » du théâtre classique
- Arrêt sur image I : le choix de la reconnaissance
- Arrêt sur image II : « Beau portrait d'Alexis, dis-moy cher imposteur »
- Arrêt sur image III : aux limites de la reconnaissance

AUTEUR

Barbara Selmecci Castioni

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : barbara.selmeccicastioni@unil.ch