

Chastanet, Emmanuelle (Tours)

La figure de Saint Sébastien au croisement des genres et des époques

Saint Sébastien apparaît dans deux tragédies hagiographiques du XVII^e siècle : la première, longtemps méconnue, est la *Tragédie du martyr et mort de Saint Sébastien sous l'empire de Dioclétien*, d'Etienne Grandjean jouée en 1628 à Plombières. La deuxième s'intitule *Les Jumeaux martyrs* de Mme de Saint-Balmon, parue en 1650.

Ces deux pièces permettent de mesurer l'écart qui sépare une représentation médiévale et moderne de la sainteté. La tragédie de Grandjean est liée aux épidémies de peste et s'accompagne d'oraisons pour repousser la contagion. L'auteur qualifie son oeuvre d'« histoire pieuse [...] autant sanglante que tragique », ce qui induit un mélange des genres. Elle respecte fidèlement la légende hagiographique et s'inscrit dans la tradition des mystères avec la présence d'anges et de miracles, tout en héritant de la tragédie humaniste par l'insertion d'un chœur et d'archaïsmes rhétoriques.

La deuxième pièce fait montre d'une dramaturgie plus achevée et d'un déplacement de la figure du saint. En effet, l'auteur focalise l'intrigue sur Marc et Marcellin, les jumeaux martyrs, ainsi que sur le stoïcisme familial. Saint Sébastien n'intervient que tardivement pour déclencher la conversion de son auditoire grâce à une harangue et l'action de la pièce réside surtout dans la force des discours.

Comment l'écriture théâtrale transforme-t-elle un saint thaumaturge en guide ? Comment l'enseignement religieux dogmatique de la première pièce évolue-t-il vers un discours philosophique ? Notre intervention tentera de répondre à ces questions pour éclairer la variabilité du portrait du saint.

Dominguez, Véronique (Nantes)

Marie-Madeleine et les Passions dramatiques françaises, du Moyen Age à aujourd'hui

La communication souhaite montrer l'exemplarité de l'accès à la sainteté de la pécheresse, du point de vue de l'histoire littéraire, et plus spécifiquement de l'histoire du théâtre.

On mettra d'abord en place la construction de cette figure au sein des pratiques dramatiques médiévales elles-mêmes (Xe-XVI^e siècles).

Parce que dans les grandes Passions des XIV^e au XVI^e siècles, qui donnent le canon de la forme dramatique médiévale du Mystère, Marie-Madeleine participe à la quête du corps de Dieu et à la déploration sur sa dépouille, elle est la continuatrice des figures féminines les plus anciennes de la performance dramatique religieuse au Moyen Age : les Trois Maries du *Quem Quaeritis*, qui cherchaient le Christ au tombeau pour oindre son cadavre et prononcer les *Planctus* au pied de la Croix.

Cependant, les particularités de la sainteté de Marie-Madeleine : une sainteté problématique, qu'il faut acquérir, la placent au centre d'un dispositif qui articule l'une de ses lignes de force autour de sa conversion. C'est ainsi que Marie-Madeleine suscite des scènes comiques ou pathétiques, lesquelles créent des ruptures de ton et de forme qui prennent place à l'intérieur d'un canevas rimique et métrique fondé majoritairement sur l'octosyllabe (et l'on analysera ses monologues chez Gréban et Michel, et ses gestes dans le *Noli me Tangere*). Surtout, les ressources de l'écriture poétique sont pleinement exploitées, les formes poétiques fixes (ballades, rondeaux) et leurs variations constituant autant d'indications d'un jeu de l'acteur dont quelques archives des XV^e et XVI^e siècles faisant allusion à des spectacles fournissent par ailleurs le témoignage.

Aussi, c'est comme un condensé de l'écriture dramatique médiévale que le personnage de la pécheresse repentie a mobilisé l'attention des adaptations et des réécritures du théâtre médiéval. Et au XX^e siècle, elle inspire l'une des figures de saintes médiévales les plus saillantes du théâtre français, avec entre autres la Marie-Madeleine des Théophiliens (troupe de théâtre universitaire fondée par le médiéviste et historien du théâtre Gustave Cohen). Premier volet d'un triptyque, *Marie-Madeleine* est jouée en 1936 à la Sorbonne ; puis de 1950 à 1954, c'est un personnage clé de la *Passion des Théophiliens*, texte adapté de Gréban et Michel, et monté en Belgique, en France et au Brésil.

La figure de Marie-Madeleine apparaît donc comme un paradigme du rôle fondateur du théâtre médiéval dans l'histoire du théâtre français.

Dupras, Elyse (Saint-Jérôme, Canada)

Le saint devant le diable

Dans les mystères hagiographiques français (XV^e et XVI^e s.), le saint est souvent la proie des diables. Devant ces opposants absolus se révèlent quelques caractéristiques significatives des saints, dont la puissance irrésistible de leur parole. Cette communication explorera les principaux types d'affrontements entre diables et saints sur la scène médiévale française.

L'exorcisme prend diverses formes et permet au saint d'exercer un don hérité directement du Christ, se donnant alors pour son représentant paradigmatique. Ainsi, saint Clément (*Mystère de saint Clément*, XV^e s.) est-il représenté délivrant la ville de Metz de ses serpents, qui ne sont autres que des diables. De même, dans plusieurs mystères, le saint devra affronter la possession diabolique, le succès de l'exorcisme dépendant parfois du degré de sainteté : saint Rémi (*Mystère de saint Rémi*, 1528), par exemple, réussit là où un éminent collègue romain avait échoué.

L'interrogatoire permet aux saints, par la seule puissance de la parole, d'extorquer aux diables des aveux pénibles, comme dans le mystère de saint Christophe (*Mystère de saint Christoffe*, XIV^e s.) et dans celui de l'Apocalypse (*Mystère de l'Apocalypse de Jehan Zébédée*, 1541), où saint Jehan paralyse un diable pour mieux l'interroger.

Mais ce sont les tentations qui révèlent le mieux la sainteté. Par leur résistance à la séduction diabolique, les saints se distinguent, s'élevant au-dessus des chrétiens tout en prenant véritablement valeur d'exemple. Ainsi, saint Martin (*Mystère de saint Martin*, 1496) est constamment la proie des manœuvres de séduction des diables, tout comme Job, un «saint pré-chrétien» (*La patience de Job*, XV^e s.). Par l'aptitude qu'ils déploient à percer à jour le fallacieux discours des diables, les saints échappent toujours aux filets infernaux.

De même, les saints se livrent parfois à des *disputationes*, au cours desquelles ils affrontent le discours religieux païen. Or, ces *disputationes*, préparées de longue main en enfer, comme dans le *Mystère du Roy Advenir* (1455), apparaissent comme une sorte de dédoublement du mystère, les enjeux de l'un comme de l'autre étant la foi des spectateurs, fictionnels pour la *disputatio*, réels pour le mystère.

Au sein du discours laudatif à l'égard du saint dont le mystère relate la vie, la recherche que montrent les diables dans la perfidie, tentant par tous les moyens d'échapper aux exorcismes et aux interrogatoires, ou de tenir un discours séducteur efficace, permet une fois de plus de faire l'éloge du saint : plus la possession est menaçante, plus la séduction semble crédible, mieux la grâce divine opère chez le saint.

En représentant le saint devant le diable, le discours du saint dans son pouvoir sur le diable, le théâtre agit comme vecteur de l'idéologie chrétienne, qui représente sa propre victoire sur les *autres*, la donnant à voir en même temps qu'il la donne à croire.

Gilbert, Jacques A. (Nantes)

Une allégorie de l'intime. Sur La mort de Théandre de François Chevillard (1648)

Aristote définit la tragédie comme imitation d'actions. Dès lors il peut paraître paradoxal de présenter la Passion de Jésus-Christ comme une tragédie. C'est pourtant le titre que François Chevillard donne à *La mort de Théandre: ou la sanglante tragédie de la mort et passion de notre Seigneur Jésus-Christ*, en 1649. Le sujet de cette tragédie n'est pas si fréquent. Autant il existe des tragédies sur des motifs religieux, les plus célèbres du XVII^e siècle français étant peut-être le *Polyeucte* de Corneille ou le *Véritable saint Genest* de Rotrou, autant le sujet de la mort de Jésus-Christ semble tenu à l'écart du genre tragique. Le sujet des Passions relève d'une autre tradition: les passions médiévales, les passions oratorios en musique, qu'elles soient italiennes ou allemandes, sont assez éloignées du genre tragique. La première tragédie consacrée à la Passion remonte au IV^e siècle, il s'agit de la Passion de Grégoire de Nazianze, connue sous le titre de *Christus patiens*. Ce texte est un centon réalisé à partir d'Euripide et il pose des questions nouvelles: comment une tragédie peut-elle mettre en scène la non-action que représente la passion du Christ, ceci à l'encontre des principes initiaux de la tragédie tels qu'ils sont théorisés par Aristote. Dans un contexte très différent, le *Théandre* de Chevillard réactive la difficulté: comment représenter l'irreprésentable et produire à la scène la mort de Dieu fait homme? *Théandre* n'est pas exactement une allégorie dans la mesure où il se réfère à un personnage « réel » et non figuratif. Mais on peut aussi dire que l'énonciation par son nom : Théandre, de sa double nature, se fait sur un mode allégorique. Comment, en effet, montrer la mort de Dieu fait homme si ce n'est sous les traits d'un homme ou d'un Dieu? La tragédie devient alors l'allégorie d'un mystère. Elle se propose de représenter le mystère du lien intime qui unit l'homme à Dieu jusque dans la passion. En d'autres termes, c'est au sein même du dispositif allégorique que se joue la contradiction essentielle d'une tragédie qui prétend purger les passions de l'inexpiable Passion de la mort de Dieu.

Hertrampf, Marina Ortrud (Regensburg)

Le dialogue entre formes traditionnelle et moderne dans les autos sacramentales de Rafael Alberti, Gonzalo Torrente Ballester, et Miguel Hernández

Le théâtre médiéval était dominé par des pièces religieuses qui prenaient la forme de mystères, de moralités et (en Espagne dès le XII^e siècle) d'autos sacramentales. Alors qu'ailleurs en Europe ce type de théâtre disparaît progressivement, il connaîtra à partir du XVI^e siècle, en Espagne (de même qu'au Portugal), un véritable essor. Les autos sacramentales sont une des originalités du théâtre espagnol. Inspirés des Évangiles qui se jouaient à l'occasion de la Fête-Dieu, ils représentent un épisode sacré, un mystère de la foi afin d'enseigner, en les dramatisant, les dogmes catholiques. Liée à la réforme interne du catholicisme (plutôt qu'à sa lutte contre le protestantisme), la floraison du genre illustre bien l'insertion du théâtre dans une vie sociale tout imprégnée de religion. Ce théâtre de la foi est aussi un théâtre populaire parce qu'il mêle tout le peuple sans aucune ségrégation. Le genre atteint son apogée au XVII^e siècle avec les autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. En 1765, cependant, les autos sacramentales sont interdits par ordre du roi Charles III, secondé par l'archevêque de Tolède de sorte que le genre disparaît pendant les deux siècles

suiuants. Après l'absence du genre pendant les XIIe et XIIIe siècles, des auteurs comme Rafael Alberti, Gonzalo Torrente Ballester et Miguel Hernández, dans les années 1930, écrivent de nouveau des autos sacramentales à la manière de Calderón. Le retour des autos sacramentales, c'est-à-dire d'un genre théâtral qui est fortement lié aux conceptions du sacré du Moyen Âge et de la Modernité, n'est pourtant nullement un anachronisme : « El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa, la que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y arquitectura de la Edad Media », constate Ramón María del Valle-Inclán, un des rénovateurs principal du théâtre espagnol en 1922. La réécriture des autos sacramentales est alors est l'expression du désir d'un groupe d'auteurs innovateurs et avant-gardistes des années trente de reformer le théâtre espagnol. Sur le plan structurel de même que sur le plan de la représentation théâtrale et de la mise en scène, ce renouveau des autos sacramentales présente un dialogue entre les formes traditionnelle et moderne. Si ces auteurs utilisent un genre religieux, ce n'est pas pour provoquer des spectateurs conservateurs, d'autant plus que ces pièces mettent en scène un dialogue entre le catholicisme et des tendances anticléricales de la philosophie moderne (p.ex. Nietzsche, Heidegger etc.) et mettent en question l'existence même de Dieu. En s'appuyant sur la poétique du théâtre religieux espagnol du *Siglo de Oro*, ces trois auteurs ouvrent donc la discussion sur l'importance du sacré dans la vie culturelle et le théâtre contemporains.

Dans notre communication, nous essayerons d'analyser des références des autos sacramentales modernes à ceux de l'Âge d'Or. Notre but sera de démontrer dans quelle mesure la forme moderne utilise les mêmes techniques que la forme traditionnelle pour réévaluer le sacré. Dans notre analyse, nous nous pencherons avant tout sur *El hombre deshabitado* (1929-31) de Rafael Alberti, sur *El viaje del joven Tobías* (1938) de Torrente Ballester et sur *Quien te ha visto y quien te ve sombra de lo que eras...* (1934) de Miguel Hernández.

Lévy, Tania (Paris)

Les saintes scènes dans les entrées royales lyonnaises de Louis XI à François I^{er}

La ville de Lyon connaît, à partir du règne de Louis XI (1461-1483), un essor économique important. Plusieurs éléments se conjuguent en effet : ville de foires, elle ravit peu à peu à Genève ses marchands étrangers et ses banquiers. L'installation précoce de l'imprimerie dans la ville, dès 1473, fut un élément important du développement de Lyon, d'autant plus que le rapide essor de la technique place la cité au troisième rang européen derrière Venise et Paris au tournant du XVI^e siècle. En outre, Lyon tient le rôle de point de départ des expéditions militaires des rois de France pour leurs campagnes italiennes dès 1494.

La cité a ainsi accueilli Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, mais également les reines, à l'occasion de leur première entrée royale ou lors de leur retour d'Italie. D'autres grands personnages, tels les archevêques Charles II de Bourbon ou François de Rohan ont eu droit à leur entrée solennelle. Ces cérémonies fastueuses mobilisaient les artistes (peintres, sculpteurs, etc.), notamment pour la préparation des « échafauds » où étaient présentées les « histoires ». Ces histoires, dont certaines étaient des scènes religieuses associées ou non, selon les cas, à des scènes profanes, représentaient une part importante de l'organisation de l'entrée. On tentera alors de comprendre comment l'image religieuse trouve sa place dans l'entrée royale à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle à Lyon.

On peut constater une évolution de la scène religieuse entre le règne de Louis XI et celui de François I^{er} : il faut donc également s'interroger sur les différences notables entre ces entrées, dans leur importance ou encore leur iconographie. Afin de mieux comprendre cette évolution, une réflexion sur les moyens mis en œuvre pour ces histoires religieuses doit être menée, afin d'essayer de comprendre leur spécificité - ou non - dans la machinerie de l'entrée.

Les entrées, royales ou solennelles, ont déjà été étudiées, sous des angles historiques le plus souvent, mais également artistiques. Toutefois, on interroge généralement l'apparition de motifs antiques ou étrangers (et donc italianisants dans la plupart des cas) dans ces entrées, sans s'attarder sur la nature des scènes représentées, qu'elles soient religieuses ou non, et la place qu'elles occupent. Le recours aux archives de la ville nous renseigne de façon souvent très détaillée sur les artistes sollicités, les fournitures et les moyens financiers engagés, permettant une analyse fine du phénomène de l'entrée et notamment des scènes saintes qui y étaient présentées.

Lohse, Rolf (Bonn)

Le saint et la sainte - de la 'rappresentazione' au grand drame

Dans le champ vaste du théâtre religieux servant pour une grande partie à la présentation scénique d'histoires bibliques, la représentation de figures saintes joue un rôle prépondérant. La „sacra rappresentazione“ est un des genres les plus vivants du théâtre italien aux 15e et 16e siècles. L'opinion assez répandue selon laquelle le genre disparaîtrait au cours du 16e siècle s'avère peu convaincante au vu du chiffre de textes imprimés qui dépasse la centaine au Cinquecento. On peut en revanche constater des changements profonds du genre qui évolue d'une forme en un acte vers la grande forme en cinq actes accompagnés d'intermèdes somptueux. Les nouveaux modes de représentation laissent entrevoir un changement de la fonction de ces pièces ainsi que des discours sous-jacents. L'intervention vise à analyser à l'aide d'exemples choisis les changements d'expression, de situation discursive et de fonction de ces formes de théâtre qui servent à faire vivre le saint ou la sainte devant les yeux des spectateurs.

Narr-Leute, Sabine (Saarbrücken)

La mise en scène italo-française d'un martyr: de Polietto à Polyeucte martyr

Dans *Polyeucte martyr. Tragédie chrétienne* (1643), Corneille met en scène un martyr qui ne doit pas seulement confesser sa foi chrétienne face à un empereur païen, mais qui est aussi placé devant une autre épreuve : il doit choisir entre la vocation divine et le devoir terrestre, en l'occurrence l'amour conjugal pour son épouse Pauline. Cette perspective modifie le conflit « traditionnel » du récit hagiographique en attribuant une certaine légitimation à la vie dans ce bas-monde.

Le récit hagiographique de Surius n'est pas le seul texte à l'origine de la tragédie cornélienne, Corneille s'est aussi inspiré d'une tragédie italienne, le *Polietto* de Girolamo Bartolommei (publiée en 1632). Tandis que la version italienne reste dans le schéma édifiant du martyr, la version française peut être considérée comme mettant un terme à une évolution de la tragédie chrétienne. De quelle manière les deux tragédies constituent-elles une étape essentielle de l'histoire du saint sur scène ? C'est surtout par la représentation du personnage de Pauline qu'apparaît la différence fondamentale entre les deux pièces. Une étude comparée approfondie permettra de démontrer les convergences et divergences entre ces deux martyrs dans leur contexte culturel respectif.

Padularosa, Daniela (Bonn/Paris/Firenze)

Hugo Ball et l'icône byzantine. La renaissance du culte des saints byzantins dans l'art d'avant-garde

Ma proposition de contribution souhaite analyser l'expérience dadaïste de Hugo Ball à la lumière des études modernes sur l'icône byzantine. Cette expérience peut s'inscrire très bien dans le cadre du *Romanistentag* sur les «Saintes Scènes» pour son caractère interculturel et interdisciplinaire, mais surtout pour son exemplarité par rapport à la «revenance» d'un imaginaire ancien, chrétien et byzantin dans l'art d'avant-garde du début du 20^{ème} siècle.

Le Cabaret Voltaire naît en 1916 de l'union de plusieurs artistes de différentes nationalités, cultures et langages, qui désirent organiser des manifestations d'art total et y trouver une réponse positive et artistique à la crise sociale de l'Europe.

Hugo Ball, qui est très influencé par la philosophie de Nietzsche de la *Umwertung aller Werte*, mais aussi de la spiritualité typiquement orthodoxe de Wassily Kandinsky, propose une représentation qui rompt avec la tradition artistique et linguistique du passé et qui au même temps engendre des effets hautement spirituels. On peut parler à ce propos d'une connivence des deux antinomies de rationalité et mysticisme, qui est une caractéristique de tout l'art moderne.

Le journal intime de Hugo Ball, *La fuite du temps*, nous propose une interprétation très précise et frappante des événements artistiques et spirituels du Cabaret Voltaire. Ball, lui-même se décrit comme un *magischer Bischof*: lors de la première mise-en-scène de ses poèmes sonores, il apparut sur un pilier habillé d'un costume de carton écarlate et doré. Si la cadence de sa voix et la puissance onomatopéique de ses vers ont reproduit l'atmosphère d'une ancienne sainte messe chrétienne, c'est à travers sa figure masquée qu'il a fait littéralement renaître l'image d'une icône byzantine. Les cultes médiévaux byzantins posaient sur l'intégration spirituelle et l'intercommunication entre le texte liturgique récité par l'évêque et l'image du saint placée sur l'iconostase. Or, pendant la représentation de ses poèmes dadaïstes, Hugo Ball s'est servi des deux formes artistiques pour arranger un spectacle sacré, tout en restant dans le domaine esthétique de l'art d'avant-garde.

Ses «vers sans paroles» ont refusé tout ordre logique et communicatif du langage, afin de créer une nouvelle langue, libérée de toute impureté, et de retrouver ainsi un langage originel, primordial et plus proche au sens religieux et spirituel de la vie. De la même façon et selon une même action de déconstruction et de remontage du matériel artistique traditionnel, Hugo Ball a déconstruit l'image classique de l'icône, il a fait tomber le tableau et a détruit la toile, pour s'approprier de l'image elle-même, sans bordures et sans corruptions. Avec son costume et sa pose il a ainsi incarné, personifié l'icône d'un saint byzantin, pas seulement en faisant revivre la figure du saint, mais aussi en mettant en scène la «sainteté» elle-même.

La réflexion sur l'union entre l'image archétypique et la langue primordiale est aussi au centre du débat esthétique de Ball, auquel il a consacré plusieurs écrits, comme *Le Christianisme Byzantin*. Dans la figure de Christ il voit accomplie l'union entre l'image et la parole, entre art poétique et art visuel. Christ est aussi la première icône, il est incarnation du logos chrétien, car c'est à travers lui que Dieu, l'invisible, s'est rendu visible à l'homme.

L'intention de Hugo Ball a été alors celle de redonner la vie à un art sacré, à travers l'union de image et parole, et de réfléchir ainsi sur la figure de Christ et des saints byzantins dans le cadre de l'art avant-gardiste du début du 20^{ème} siècle.

Revol, Thierry (Strasbourg)

Les figures diaboliques dans le Mystère des Actes des apôtres ou la question de l'édification

En sus du *Mystère du Roi Avenir*, il existe une autre pièce de Jean du Prier, qui a un peu effrayé la critique à cause de son ampleur : le *Mystère des Actes des apôtres*, en 63.000 vers... En réalité, la pièce avait d'abord été commandée par le roi René à Simon Gréban, mais Jean du Prier a dû remanier cette première version. Son *Mystère* date de 1478 ; il est

donc postérieur au *Roi Avenir* et, peut-on espérer, plus mûr et plus intéressant en raison de son ampleur et de sa complexité.

De plus, la pièce a eu une large postérité car elle a connu des réécritures successives, entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle ; c'est dire son succès. Ces réécritures ont été analysées par Raymond Lebègue qui, quoique enthousiaste pour cette œuvre (il lui a consacré sa thèse d'Etat, en 1929), n'est jamais arrivé à terminer l'édition qu'il aurait souhaitée.

La figure du diable (et ses nombreux avatars) devait permettre une entrée dans le mystère, parce qu'à travers les diableries, s'exprime la richesse de la mise en scène : le fatiste est libéré des textes bibliques, et la *diversité* diabolique (tout le contraire de Dieu, qui est *unique*) se prête à l'imagination des auteurs et des metteurs en scène. Mais cette libération n'implique par la pure fantaisie : la pièce reste écrite pour l'édification des spectateurs.

La figure diabolique rend compte du mélange des genres, typiquement médiéval, et de l'ambiguïté du rire. Visuellement et dramaturgiquement, elle est associée à l'enfer, sur l'axe principal du plateau scénique : axe géographique et spatial (opposé au paradis, qui constitue l'autre *mansion*), axe symbolique, par ses significations religieuses et eschatologiques, qui implique l'avenir des spectateurs dans l'au-delà.

Verbalement, elle est riche aussi. Le diable (depuis la Genèse) sait manier la parole et jouer avec la rhétorique, une des disciplines clefs de la pédagogie médiévale. À la Renaissance, Rabelais saura se moquer de cet enseignement de la scolastique, très fructueux à l'origine, mais devenu complètement figé à la fin du Moyen Âge : le fait qu'il soit exploité et détourné par le diable montre bien son statut ambigu. Le diable, dans ce texte où les personnages principaux sont les Apôtres, se trouve souvent obligé de dialoguer avec les saints. Ainsi, les spectateurs ne sont pas toujours dupes : ils savent que le diable est toujours sur la défensive, en en mauvaise posture, car Dieu s'est incarné pour sauver l'humanité, scellant la défaite du démon. La parole démoniaque provoque donc à la fois l'inquiétude (on peut être damné) et le rire (on est appelé à la vie éternelle : le diable a perdu la partie, la parole des Apôtres est victorieuse).

Scéniquement, enfin, depuis le *Jeu d'Adam* (écrit vers 1170, de fait la plus ancienne pièce française), qui voyait à la fois la figure de Dieu (*Figura*) et du diable sur la scène, ces deux représentations ont subi une évolution notable : alors qu'il se promenait sur la scène du *Jeu d'Adam*, dans le *Mystère des Actes des apôtres* comme dans les autres mystères contemporains, Dieu reste figé sur son trône (cela tient pour partie au fonctionnement des *mansions* sur la scène médiévale) ; au contraire, le diable occupe toujours l'espace scénique et se déplace facilement.

Mais cette figure antinomique du sacré peut largement être contrée par les Apôtres, qui manifestent la puissance de l'incarnation divine. Autrement dit, la pièce en général, et les scènes de diablerie en particulier, vise à une édification des spectateurs, et cela de plusieurs manières. Les effets du *movere* s'adressent aux sentiments : l'édification se fait alors soit par le rire devant l'impuissance du diable ou ses facéties, soit par la peur des châtements qu'on montre sur scène. Le *docere*, édification par enseignement doctrinal, est mis en œuvre dans la stylistique de l'argumentation et du dialogue. Le *placere* enfin, s'adresse aux sens : il permet l'édification par le théâtre et ses effets spéciaux.

Selmeci Castioni, Barbara (Lausanne)

Bien jouer son rôle... jusqu'à la mort! *Dialogue périlleux, fiction et réflexivité dans le théâtre hagiographique français (XV^e-XVII^e siècles)*

Les vies de saints réitèrent un sens, toujours le même, celui de la grandeur ineffable de la Passion du Christ endurée pour le salut des hommes. « Tombeau tautologique » (Michel de Certeau) et paradoxal, la littérature hagiographique réverbère l'image d'un sacrifice, perpétuellement *imité* bien qu'*inimitable* absolument. Miroir tour à tour orienté vers le Sauveur, mais aussi vers le fidèle, le saint exhorte ce dernier à entrer à sa suite dans la grande lice des imitateurs du Christ. Ainsi prise au jeu d'un miroitement sans fin, l'image du saint bien souvent se trouble. Car malgré des trajectoires analogues qui toutes pointent vers une issue invariable, la vie de saint loge dans le détail du décalage, fût-il infime, la profondeur d'une signification discordante, d'une postulation qui, face au modèle christique, tient en suspens la possibilité d'une digression. Au-delà de ses vertus édifiantes, c'est aussi de la distance tout à la fois affichée et niée entre le modèle et sa copie que la littérature hagiographique tire sa force de persuasion.

On se demandera par conséquent, dans le cadre de cette communication, ce qu'il advient de cette propriété réflexive qui caractérise la matière hagiographique, dès lors que la vie d'un saint est portée sur scène. De quelle manière la fiction théâtrale travaille-t-elle l'espace entre le modèle et la copie ? Comment creuse-t-elle cette faille avant de la résorber presque aussitôt ? Quelles significations spécifiques ce processus revêt-il au théâtre et surtout, *pour* le théâtre ? Car la réflexivité de la vie du saint s'étend également au support de sa représentation : de la même manière que les *recits* hagiographiques présentent de nombreux saints convertis suite à la lecture de précédentes vies de saints, le théâtre ne pouvait manquer de présenter des saints dont l'héroïsme religieux entretint avec le *spectacle* de la sainteté un lien significatif. Si l'argument est avant tout apologétique, ses prolongements sont nécessairement métatextuels.

Si l'on pense immédiatement, dans le domaine français, au *Véritable Saint Genest* de Rotrou, œuvre devenue emblématique d'une conscience théâtrale pleinement assumée et du pouvoir prêté à la scène de transmettre des vérités sacrées, on peut se demander de quelle manière cette propriété réflexive inhérente à la matière hagiographique a permis d'interroger, avant l'âge d'or du spectacle enchâssé, le théâtre comme vecteur de la foi, et le saint comme image de l'homme et du Christ. C'est dans cette perspective que les points de rencontre entre la *réflexivité* hagiographique et l'*autoréflexivité* théâtrale seront questionnés ici, à travers l'analyse formelle et historique de pièces qui inscrivent au sein du spectacle hagiographique une représentation au second degré. Les différentes adaptations théâtrales du martyr de saint Genest, le célèbre comédien converti, constituent bien entendu un point d'ancrage essentiel pour la réflexion. *Le*

Mystère de Saint Genis de Jean Oudin, ainsi que les tragédies de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, et de Desfontaines, *L'Illustre Comédien*, feront en ce sens l'objet de lectures illustrant la portée métatextuelle de la réflexivité hagiographique. Mais d'autres pièces de théâtre offrent également de précieux témoignages, car elles transposent sur un plan symbolique des enjeux propres à la mise en abyme théâtrale : seront étudiés dans cette perspective l'épisode des jongleurs dans le *Mystère de Saint Christofle* de Maître Chevalet, ainsi que la scène du déguisement de Nator/Nacor dans *Le Mystère du Roy Advenir* de Jean Du Prier, et les deux tragi-comédies intitulées *Josaphat* de D.L.T. et de Magnon. A la faveur de contextes historiques et de genres hétérogènes, l'ensemble de ces pièces configure à destination d'un *public intérieur* une expérience religieuse qui s'offre diversement sur le mode de l'*écart*. L'analyse portera par conséquent sur les ressources poétiques mises en œuvre par le théâtre hagiographique dès le XV^e siècle pour interroger la palette des effets produits par le *spectacle* de la foi, et sur les manières dont la réflexivité hagiographique a pu contribuer, à la croisée du Moyen Age et de la Modernité, au développement d'une *conscience* théâtrale.

Teulade, Anne (Nantes)

Usages et effets de la fiction dans le théâtre hagiographique français et espagnol du XVII^e siècle

En ouverture de son *Abrégé du martyr de saint Polyeucte*, Corneille évoque « l'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité, où consiste le plus beau secret de la poésie ». Son Examen insiste également sur la possibilité d'insérer des inventions et ornements dans les tragédies chrétiennes comme dans les pièces adaptées d'« autres histoires » - alors que cela serait impossible dans une œuvre dramatique inspirée de la Bible.

C'est sur ce mélange que nous souhaiterions réfléchir dans notre communication, tant il est vrai que les pièces hagiographiques (françaises mais aussi espagnoles) hybrident les légendes hagiographiques avec des éléments fictionnels, fréquemment empruntés aux pièces contemporaines. Cette propension à intégrer des procédés et des motifs ressortissant aux formes théâtrales de l'époque a soulevé les foudres des détracteurs du théâtre religieux, tant en France qu'en Espagne. En France, Alexandre Varet stigmatise les « fictions amoureuses qu'on [...] mêle » aux actions des martyrs, d'Aubignac ne refuse pas les « discours de piété », mais il veut que les dramaturges « prennent garde de n'y pas mêler les galanteries du siècle ». De la même manière en Espagne, Argensola reproche aux dramaturges d'altérer la vérité de l'histoire, et le P. Ignacio de Camargo s'indigne de l'indécence qu'il y a à entrelacer les vertus très pures des saints avec les amours lascives et les choses profanes. Ces critiques ne concernent pas strictement la question de la fictionnalisation des vies de saints, mais elles l'abordent à travers l'évocation des éléments sacrilèges qui profanent ces histoires religieuses et sont révélatrices de parentés effectives entre les pièces hagiographiques et leurs contemporaines (l'insertion d'intrigues amoureuses mais également, dans les pièces espagnoles, la mise en scène des serviteurs bouffons qui font contrepoint à la vertu du saint).

Nous examinerons dans un premier temps les modalités d'insertion de ces procédés : nous verrons comment les dramaturges inventent des passions amoureuses (que ne partage jamais le saint, mais dont il est l'objet) comparables à celles des tragédies pathétiques et des *comedias* de cape et d'épée ; ils élaborent des complots modelés sur les tragédies de conspiration et les *comedias* de palais. Toutes ces orientations sont cependant annulées au dénouement, sur le mode du dépassement en France et sur celui de l'abolition en Espagne. Nous réfléchirons ensuite sur les enjeux de ces transpositions fictionnelles, qui permettent d'abord, d'un point de vue pratique, de créer des mouvements dramatiques – le saint étant un personnage réputé peu théâtral. Toutefois, ces ajouts ne correspondent pas à une dénaturation de la sainteté du héros, puisqu'ils enrichissent l'univers mondain dont, précisément, celui-ci se détache. Ils permettent donc de montrer, nous le verrons, comment se construit la sainteté. Les fictions viennent conférer davantage de densité au pôle humain, et leur déconstruction ou le refus dont elles font l'objet érigent précisément le saint en figure autre.

Un enjeu métadiscursif ressort de ces dispositifs : une critique de la fiction théâtrale érigée en repoussoir transparaît progressivement de manière différente dans les deux champs théâtraux. Ravalée au rang de vanité dérisoire dans le champ français, elle est explicitement désignée comme un instrument du diable dans les pièces espagnoles où les fictions amoureuses modelées sur les pièces de cape et d'épée sont inventées de toutes pièces par le démon qui revêt les attributs du dramaturge. Il nous faudra réfléchir sur la portée de cette tension, qui ne reflète sans doute pas une réticence comparable à celle des détracteurs contemporains, mais engage une proposition originale, pour un théâtre qui associe hybridation des genres et exemplarité religieuse. En un sens, le recours à la fiction sert la théorisation implicite d'un théâtre éminemment polémique.

Uhlig, Marion (Genève)

L'Orient sur le hourdement. La construction de l'espace indien dans Le Mystère du roy Advenir

Comme l'étude philologique des textes l'a de longue date démontré, la légende de *Barlaam et Josaphat* constitue une adaptation christianisée de la vie de Bouddha, traduite du géorgien au grec au XI^e siècle, avant de passer dans les langues vernaculaires européennes. Les élaborations chrétiennes de la légende ne semblent cependant pas conserver la mémoire de cette origine bouddhique. De fait, l'immense fortune que l'histoire pieuse des deux ermites a connue en Europe, attestée par une vaste littérature et une diffusion dans toutes les langues sous la forme de traductions et d'adaptations, a tôt fait d'occulter la provenance orientale pour intégrer pleinement Barlaam et Josaphat au panthéon

des saints chrétiens. Toutefois, si on interroge les récits médiévaux et pré-moderne qui portent témoignage des contacts culturels, commerciaux ou militaires entre l'Occident et le Proche, le Moyen, voire même l'Extrême-Orient, on constate que les similitudes entre cette trame narrative et la vie de Bouddha ne sont pas restées inaperçues. Dès 1446, avant même l'historien portugais Diogo de Couto en 1612, un copiste du voyage de Marco Polo, commentant le chapitre du *Devisement du monde* sur l'île de Ceylan – où il est question de la vie vertueuse et de la gloire posthume de Bouddha Sâkyamuni, fit le rapprochement avec la *Vie de saint Josaphat*, fils du roi Avenir. De sorte qu'on peut se demander s'il est possible de repérer, à la faveur d'une lecture attentive de certaines versions françaises de *Barlaam et Josaphat*, une forme de conscience, voire d'expression, de cette origine orientale.

C'est ce type d'enquête que je souhaite mener à travers l'étude des quatre mises en scène théâtrales de la légende. Le *Mystère du Roy Advenir* de Jehan du Prier, dit Le Prier, servira d'ancrage à la recherche : achevée en 1455 sur la demande et avec la participation du roi René d'Anjou, la pièce multiplie les références à l'exotisme en reproduisant un décor indien, à grand renfort d'animaux exotiques et, selon toute vraisemblance, de figurants maures. Or les motivations qui président à cette représentation de l'espace oriental demandent à être interrogées minutieusement : s'agit-il uniquement de nourrir le goût prononcé et bien connu du « bon roi René » pour l'exotisme, ou le décor indien témoigne-t-il d'un savoir réel sur la culture de l'Ailleurs ? Pour le déterminer, il convient aussi de s'interroger, dans la diachronie, sur la nature de la construction de l'espace oriental dans les autres réalisations théâtrales de la légende, le *Miracle Notre Dame par personnages de Barlaam et Josaphat*, composé au XIV^e siècle, et les deux adaptations presque simultanées du XVII^e siècle, *Josaphat ou le Triomphe de la foy sur les Chaldéens* de D.L.T et la tragicomédie *Josaphat* de Jean Magnon. L'intention qui y meut les représentations de l'Orient obéit-elle à des conventions dramaturgiques, ou fait-elle écho aux connaissances géopolitiques des époques de production et de diffusion des œuvres ? L'étude des textes et de leur rapport, toujours indirect et médiatisé, à leur source indienne, tentera encore d'identifier le socle idéologique sur lequel la légende repose, à la charnière du Moyen Âge et de l'époque moderne : la figuration des lointains et de l'Autre reste-t-elle toujours empreinte d'une visée prosélyte, ou peut-elle s'ouvrir à l'expression d'une forme de relativité culturelle ?
