

**“ Lecture du *Martyre de sainte Catherine*
de Boissin de Gallardon(1618)
et de *The Virgin Martyr* de Dekker et Massinger (1622):
Du théâtre hagiographique à l'esthétique baroque ”**

Anne TEULADE
(Université de Paris IV - Sorbonne)

Le théâtre hagiographique prend son essor et se développe largement dans l'Europe catholique du XVII^e siècle: nommé *tragedia sacra* en Italie, *comedia de santos* en Espagne, et tragédie chrétienne en France, il met en scène des vies de saints, en accord avec les enjeux idéologiques de la Contre-Réforme¹. Pour cette raison, il est pratiquement absent de la scène commerciale anglaise et des pays germaniques réformés². Si l'on ne peut nullement réduire le théâtre hagiographique à un outil de propagande destiné à véhiculer la doctrine fixée par le Concile de Trente, il est en revanche certain qu'un théâtre mettant en scène des saints ne pouvait être favorisé par les pays de culture protestante. Et pourtant, en dépit de ce cadre idéologique, il existe une pièce à martyre en Angleterre, *The Virgin Martyr*, écrite par Thomas Dekker et Philip Massinger (1622)³. D'après toutes les études, cette pièce est un hapax dans la littérature anglaise⁴. Ainsi, L.G. Clubb affirme que “(...) the only post-reformation saint's

¹ Nous ne mentionnons pas les pays situés plus à l'Est de l'Europe pour lesquels il faudrait une étude spécifique, mais le théâtre hagiographique existe aussi notamment en Pologne et en Bohême.

² Notons néanmoins que s'il est absent de la scène publique, le théâtre hagiographique peut exister dans les collèges jésuites. Voir à ce sujet le grand travail de Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande*, t. 1 [1555-1728], Stuttgart, A. Hiersemann, 1983, suivi de *Theatrum Catholicum XVI-XVIIe. Les Jésuites et la scène en Allemagne*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990. Ce n'est pas le cas en Angleterre, comme nous l'indique L. G. Clubb, dans son article “ *The Virgin Martyr* and the *tragedia sacra* ”, *Renaissance Drama*, n°7, 1964, p. 103-127: “ The only English Jesuit drama was that produced across the Channel at the English College of St. Omers, or by English Jesuits elsewhere in Catholic Europe ” (p. 113).

³ Thomas Dekker et Philip Massinger, *The Virgin Martir*, London, Thomas Jones, 1622. Pour notre étude, nous utiliserons l'édition moderne des œuvres de Dekker: *The Dramatic works of Thomas Dekker*, vol 3, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, pp. 367-463.

⁴ Sur la singularité de la pièce de Dekker et Massinger, voir notamment José M. Ruano de la Haza, “ Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth Century England and Spain ”, in *Parallel*

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

play on the London stage before the theaters were closed in 1642 was the *Virgin Martyr* ”⁵. Les raisons pour lesquelles cette pièce a été écrite et a pu échapper à la censure tout en remportant un certain succès, ne sont pas vraiment élucidées. On ne sait pas avec certitude dans quel cadre cette pièce a été jouée, et néanmoins, de nombreuses hypothèses ont été formulées. Certains pensent que Massinger l'a écrite parce qu'il était catholique, mais cette affirmation n'est pas corroborée par tous⁶. Par ailleurs, L.G. Clubb émet une supposition intéressante sur les raisons pour lesquelles la censure n'a pas sanctionné l'idéologie catholique qu'elle sous-tend :

English censors were always on the watch for Catholic propaganda, and their allowing *The Virgin martyr* to be licensed at all suggests either that they were unaware or unmindful of the Catholicism of the Genre itself, or, as seems more likely, that censorship was less strict than usual at this time. According to I. J. Semper, there was a “lull in the persecution” of Catholics in England between 1618 and 1625 because of the proposed Spanish marriage of the Crown Prince. Even imprisoned Catholic priests were permitted to walk abroad during the day, and some of them used their freedom to go to the theater.⁷

Toujours est-il qu'une pièce à martyre totalement marginale existe au cœur de la production jacobéenne⁸. De par ses similitudes avec le genre hagiographique

Lives. Spanish and English National Drama 1580-1680, Louise et Peter Fothergill-Payne édés., Toronto, Associated University Presses, 1990, p. 252-266, U.C. Fisher, “ Un dramma martirologico barocco: ‘The Virgin Martyr’ di Philip Massinger ”, *Sicilorum Gymnasium*, 16, 1963, p. 1-19 et Gisèle Venet, “ Figures du corps baroque ”, in *Les Figures du corps*, édés. Bernard Brugière et Robert Ellrodt, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 69-79, notamment p. 78.

⁵ L. G. Clubb, “ *The Virgin Martyr* and the *tragedia sacra* ”, *Renaissance drama*, n°7, 1964, p. 113.

⁶ U. C. Fisher restitue ainsi les deux opinions contraires: "Secondo la tradizione del tempo si può appena spiegare il *Virgin Martyr*. La tematica religiosa, unica nel dramma Stuartesco, può essere ascritta a situazioni personali del Massinger. Forse era cattolico; Bentley dice però che tutte le testimonianze – non ostante la tendenza cattolica del dramma di Massinger – sono contro una tale affermazione. D'altro canto, il Dunn crede, dopo l'analisi dell'opera, di essere convinto che il Massinger sia stato effettivamente cattolico, ma si può dire che egli abbia sfruttato ed usato idee proprie della Controriforma e deve anche essere stato vicino alla corte.", *Op. Cit.*, p. 18.

L. G. Clubb choisit également de ne pas trancher cette question: "This proposal of kinship between *The Virgin Martyr* and a Counter Reformation genre is not intended to revive, much less decide, the question of Massinger's Roman Catholicism. But for purposes of assigning responsibility for the subject and plan of the play, it is useful to remember that Massinger's name, not Dekker's has often been linked with popery.", *Op. Cit.*, p. 117.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸ Ce succès semble attesté par les nombreuses rééditions contemporaines du texte (1622, 1631, 1651, 1661) et par la couverture de l'édition de 1622 où le titre est suivi d'un commentaire: “ *The Virgin*

Anne Teulade

continental, cette pièce a pu être rapprochée de la *tragedia sacra* italienne⁹, mais nous verrons qu'il peut être plus éclairant de l'envisager en regard du théâtre hagiographique français.

Enjeux esthétiques de la représentation du martyr sur la scène française

Les questions religieuses ne doivent pas éclipser la spécificité dramaturgique du théâtre hagiographique, qui le rend plus ou moins hétérodoxe selon le pays dont on parle. Ainsi, en France, c'est d'un point de vue esthétique que ce théâtre est mis en cause, parce que les sujets hagiographiques ne se conforment pas aisément aux contraintes classiques. Certes, les saints martyrs ont été choisis massivement par les dramaturges français, au détriment des saints à vie pieuse, parce que le martyr constitue un facteur d'unification de l'intrigue¹⁰. Néanmoins, ces orientations ne suffisent pas à faire du théâtre hagiographique un théâtre respectueux des normes classiques: la représentation du merveilleux chrétien et de la mort violente sont deux exemples d'ingrédients dramaturgiques nécessairement liés à la représentation du martyr qui s'inscrivent en faux contre l'esthétique classique. Pierre Pasquier indique bien, dans son article intitulé "Les apartés d'Icare. Eléments pour une théorie de la convention classique"¹¹, que la mort violente du personnage fait partie des éléments qu'écartent les théoriciens classiques. À l'appui de ces assertions, il cite un extrait du *Discours de la tragédie* de Sarrasin (1639), emblématique de la transition vers les contraintes classiques: "L'on commet des fautes lorsqu'on ensanglante la scène, que l'on y représente des événements prodigieux, des métamorphoses incroyables et que l'on montre au peuple des impossibilités"¹². Le merveilleux chrétien doit en effet également être éliminé de la scène classique: "Aussi bien les auteurs usèrent-ils très sobrement de prodiges et d'apparitions célestes; les prodiges qu'ils hasardent sont invisibles,

martir, a tragedie, as it hath bin divers times publickely Acted with great Applause by the servants of his Majesties Revels".

⁹ Précisément dans l'article de L. G. Clubb, "The Virgin Martyr and the *tragedia sacra*", *Renaissance drama*, n°7, 1964, p. 103-127.

¹⁰ Ce n'est pas le cas en Espagne, où la question de l'unité d'action se pose avec moins d'acuité. Cela permet aux auteurs de *comedias de santos* de mettre en scène les fondateurs des grands ordres religieux, ou les saints nationaux qui n'ont pas subi le martyr.

¹¹ Pierre Pasquier, "Les apartés d'Icare. Eléments pour une théorie de la convention classique", *Littératures classiques*, n°16, Printemps 1992, p. 79-101. Voir en particulier les pages 81 à 83.

¹² *Ibid.*, p. 81.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

s’accomplissent dans l’âme des acteurs, et se bornent presque à ces ‘conversions miraculeuses ordinaires dans les martyrs’, comme s’exprime Corneille¹³. Or la floraison du théâtre hagiographique sur la scène parisienne s’effectue dans le sillage de *Polyeucte*, dans les années quarante, c’est-à-dire au moment où s’imposent parallèlement les conventions classiques¹⁴. Ce théâtre mérite une étude à part entière, et ce n’est pas notre propos ici. Nous dirons seulement que les pièces à martyre de cette époque ne nient pas nettement les règles classiques: elles ne s’y conforment que dans la mesure où leur sujet le leur permet. Il s’agit d’un théâtre paradoxal qui s’inscrit dans l’esthétique classique tout en la subvertissant pour la nécessité de son sujet.

Cependant, il ne faudrait pas croire que le théâtre hagiographique français commence avec *Polyeucte* ou les quelques pièces qui l’ont directement précédé¹⁵. Il existe un théâtre hagiographique au début du XVIIe siècle, relativement négligé par la recherche¹⁶, car considéré simplement comme une survivance médiévale, ou inversement comme une préparation imparfaite des deux pièces de Corneille, *Polyeucte* et *Théodore*¹⁷. Nous souhaiterions nous intéresser à ce théâtre antérieur à l’hégémonie des contraintes classiques, tout en le rapprochant de la pièce anglaise que nous avons mentionnée, *The Virgin Martyr*, afin de montrer que ce théâtre relève d’une poétique propre résolvant à sa manière les problèmes esthétiques posés par la mise en scène du martyre.

En effet, le théâtre hagiographique du début du siècle pose autrement la question de la *mimesis* théâtrale: une rapide comparaison de *Théodore* et de la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel (1615)¹⁸ permettra de le montrer clairement. Dans *Théodore*, la sainte est enfermée dans un lieu de prostitution, ce qui selon Corneille a profondément dérangé les spectateurs de l’époque. Il faut néanmoins noter que Corneille n’a pas montré Théodore dans le lieu indécent: il se contente de mettre en scène divers messagers essayant successivement de recomposer ce qui a pu se passer à l’intérieur du lieu dérobé aux yeux de tous. Comme il l’indique lui-même dans l’Examen de la pièce (1660), il a accommodé cet élément aux règles de l’art, afin d’en atténuer la portée:

¹³ Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française*, [1891], Genève, Slatkine Reprint, 1968, p. 327.

¹⁴ Pierre Corneille, *Polyeucte*, Paris, Sommaille et Courbé, 1643 (représenté en 1641).

¹⁵ Par exemple: Balthasar Baro, *Le Martyre de saint Eustache*, Paris, Antoine de Sommaille, 1649 (représentée en 1639), Jean Puget de la Serre, *Thomas Morus ou le triomphe de la foi et de la constance*, Paris, Courbé, 1642 (représentée en 1640)

¹⁶ Voir en particulier un travail riche en jugements de valeur péjoratifs à l’égard de ces pièces: Kosta Loukovitch, *L’Evolution de la tragédie religieuse en France*, Genève, Droz, 1933.

¹⁷ Pierre Corneille, *Théodore*, Paris, Quinet, 1646 (représentée en 1645).

¹⁸ Pierre Troterel, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, David du Petit Val, 1615.

Anne Teulade

Ce n'est pas toutefois sans quelque satisfaction, que je vois la meilleure et la plus saine partie de mes juges imputer ce mauvais succès à l'idée de la prostitution qu'on n'a pu souffrir, bien qu'on sût assez qu'elle n'aurait point d'effet, et *que pour en exténuier l'horreur, j'aie employé tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières (...). Je l'ai dérobé à la vue, et autant que je l'ai pu à l'imagination de mes auditeurs* ; et après y avoir consumé toute mon industrie, la modestie de notre théâtre a désavoué *ce peu que la nécessité de mon sujet m'a forcé d'en faire connaître*.¹⁹

Ces propos illustrent bien l'esprit du théâtre hagiographique à partir des années quarante: le dramaturge se plie à la "nécessité de [s]on sujet" tout en s'inscrivant dans une perspective régulière. L'objet ainsi créé relève donc d'une esthétique hybride, qui, sans s'inscrire en faux contre les contraintes classiques, impose des sujets polémiques qu'elle ne renonce pas à mettre en scène.

La posture du dramaturge est beaucoup moins complexe au début du siècle. En effet, Pierre Troterel met en scène dans sa *Tragédie de sainte Agnès* le même type d'épisode que celui que nous venons de commenter, sans chercher à contourner l'évocation du lieu de prostitution. Le terme "bordeau" est maintes fois utilisé dans la pièce²⁰, de sorte qu'on ne peut supposer que Troterel cherche, comme Corneille, à éloigner cette réalité de l'imagination des auditeurs. Ensuite, la construction de la pièce elle-même souligne ce moment, puisque l'on voit Agnès conduite jusqu'aux portes du bordeau par "le trompette". Sur le chemin, elle rencontre deux paillards qui tentent de l'approcher et lui promettent de la profaner. Le trompette la conduit jusqu'à la porte du "bordeau", où elle est accueillie par deux "macquerelles". Le trompette leur présente Agnès en ajoutant: "Dans peu de temps d'icy vous verrez un paillard, / Qui viendra pour jouir de son corps si gaillard"²¹. L'obscénité des paillards, déjà montrée sur la scène, est ainsi rappelée. De même, les macquerelles accueillant Agnès insistent sur ce qui va se passer à l'intérieur du bordeau, tout d'abord en décrivant le lieu, et ensuite en évoquant la nudité d'Agnès:

Nous vous allons mener dedans un cabinet,
Lequel est fort gentil, bien agreable et net,
Il est fort bien meublé de lict et de couchette,

¹⁹ Pierre Corneille, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1984, tome II, p. 27 (c'est nous qui soulignons).

²⁰ Pierre Troterel, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, David du Petit Val, 1615, p. 55; 62; 66.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

L'on vous y montrera, comme vous fustes faite.²²

Dans la scène suivante, Agnès nous est montrée “ estant enfermée seule au cabinet ”²³. Encore une fois, on ne se trouve nullement ici dans une stratégie de dissimulation, mais bien d'exhibition du scandaleux. Il ne s'agit pas d'en “ exténuer l'horreur ” à la manière d'un Corneille mais de la mettre au jour. Cet exemple montre assez bien la nature de la césure esthétique entre le début et le milieu du siècle: la conception de ce que l'on peut donner à voir au théâtre a nettement évolué en quelques décennies.

Ce travail se propose de dégager ce qui fait la spécificité de la mise en scène du martyre au début du XVIIe siècle à travers l'étude du *Martyre de sainte Catherine*, pièce écrite par Jean Boissin de Gallardon en 1618²⁴. Afin de mieux comprendre son fonctionnement, nous la confronterons à la pièce de Dekker et de Massinger, *The Virgin Martyr*, car toutes deux présentent de nombreuses similarités. Cette comparaison nous permettra de sortir des conceptions vitalistes selon lesquelles le théâtre hagiographique du début du XVIIe siècle serait une survivance dégradée des mystères médiévaux, ou le balbutiement d'une forme qui s'épanouira seulement avec Corneille. De telles conceptions tendent à disqualifier ce théâtre de l'entre-deux, qui ne se définirait que par défaut, ou par différenciation d'avec des modèles esthétiques dominants. Nous verrons que le rapprochement avec la pièce jacobéenne permet de regarder ce théâtre hagiographique français du début du siècle sous un angle plus fécond. Nous souhaitons éclairer ainsi l'esthétique singulière que l'adaptation du martyre a pu générer en France avant l'avènement du classicisme.

Le macabre: un spectacle pour les yeux

Le Martyre de sainte Catherine et *The Virgin Martyr* mettent en scène l'histoire de vierges chrétiennes (Catherine et Dorothea) suppliciées puis condamnées au martyre par l'empereur romain parce qu'elles refusent d'abjurer leur religion. L'ingrédient macabre est donc étroitement associé à l'intrigue à travers les motifs du supplice – précurseur et évocateur de la mort à venir – et du martyre lui-même. Encore y a-t-il plusieurs manières de le traiter au théâtre: sous une forme détaillée ou simplement allusive, sous les yeux des spectateurs ou relaté

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ *Ibid.*, p. 68.

²⁴ Jean Boissin de Gallardon, *Le Martyre de sainte Catherine*, dans *Les tragédies et histoires saintes de Jean Boissin de Gallardon*, Lyon, S. Rigaud, 1618, pp. 272-344.

Anne Teulade

par un messenger. Ces variations possibles conditionnent l'esthétique des pièces ; l'œuvre ne renferme pas la même tonalité selon qu'elle atténue ou exhibe le spectacle sanglant. Déterminer les modalités d'inscription de l'élément macabre dans les intrigues sera donc un premier pas vers l'appréhension de l'effet spécifique qu'il produit au sein des œuvres.

Notons tout d'abord que le spectacle macabre est rendu visible aux yeux des spectateurs dans la mesure où les supplices et le martyre des personnages sont présentés sur scène. En effet, dans *Le Martyre de sainte Catherine*, la protagoniste est soumise au supplice de la roue sur scène à l'acte IV, sous les yeux d'un chœur de femmes alexandrines qui décrivent la situation. Ensuite elle est décapitée par le bourreau dans le dernier acte. La mort est au même moment décrite par un chœur de femmes qui relaie le spectacle visuel. Cet effet de commentaire simultané se substitue aux didascalies, totalement absentes de la pièce. En ce sens, il ne remplace pas le spectacle visuel: il le redouble. La visibilité des supplices est plus patente encore dans *The Virgin Martyr*. Elle est récurrente, car Dorothea n'est pas la seule à subir des violences. Dans un premier temps, les filles de Theophilus sont tuées sur scène pour n'avoir pas réussi à convertir Dorothea (Acte III), ensuite Dorothea se voit infliger divers supplices avant d'être décapitée (Acte IV), et enfin Theophilus lui-même est soumis à la torture sur scène avant de mourir (Acte V). Les actes des bourreaux sont indiqués dans les didascalies: "Kils them"²⁵, "Strike at her"²⁶, "Her head struck off"²⁷ et "They torment him"²⁸. Le macabre est mis sous les yeux des spectateurs. À aucun moment la violence qui l'accompagne n'est reléguée hors scène pour être relatée ensuite par un messenger. Le procédé du récit permettrait d'en atténuer l'impact, d'autant qu'en général le messenger met davantage l'accent sur la dimension miraculeuse de la mort. Ainsi, dans une pièce ultérieure sur Catherine d'Alexandrie, la *Sainte Catherine* de Puget de la Serre²⁹, le messenger Lévide mentionne l'intervention des anges après le martyre, et il rapporte l'effet qu'ils ont produit sur lui: "(...) la Musique des anges qui ont enlevé son corps a charmé si doucement mes oreilles, que mon esprit en est encore tout ravy"³⁰. Voilà un procédé de contournement de l'horreur qui n'apparaît pas dans nos deux pièces; elle y est exhibée comme telle, dans toute sa puissance. Ajoutons enfin que les effets de mise en scène absents des pièces françaises ultérieures ne se retrouvent pas non plus dans la *tragedia sacra* italienne. L. G. Clubb, qui cherche à

²⁵ Thomas Dekker, *The Dramatic works*, p. 423.

²⁶ *Ibid.*, p. 440.

²⁷ *Ibid.*, p. 448.

²⁸ *Ibid.*, p. 462.

²⁹ Jean Puget de la Serre, *Sainte Catherine*, Paris, Sommaille et Courbé, 1643.

³⁰ *Ibid.*, p. 89.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

rapprocher *The Virgin Martyr* du genre hagiographique italien souligne cette différence radicale: “The *sacre rappresentazioni* had provided the spectacle of tortures; the ‘neoclassical’ *tragedia sacra* retained them all – burning, boiling, racking, beating and mutilation – but in the form of a messenger's report”³¹. La comparaison de *The Virgin Martyr* avec *Le Martyre de sainte Catherine* est donc plus éloquente, si l'on considère le traitement spectaculaire de l'ingrédient macabre. Il y a là un point de contact esthétique – et non pas seulement thématique – particulièrement fort.

Néanmoins, l'ostentation visuelle n'est pas le seul aspect qui contribue à souligner la présence du macabre dans *Le Martyre de sainte Catherine* et *The Virgin Martyr*. Si les supplices et la mise à mort sont indiqués dans les didascalies de *The Virgin Martyr*, on peut remarquer cependant la dimension laconique de ces dernières. Elles ne laissent aucune ambiguïté sur la visibilité de la violence, et pourtant elles ne l'expriment que de manière très rapide. C'est que l'œil n'est pas seul témoin du macabre: le discours sur les supplices envahit les paroles des personnages de sorte que l'horreur est suggérée même lorsqu'elle est absente de la scène.

Dissémination verbale de l'horreur

Les supplices qui sont donnés à voir sur la scène ont auparavant été annoncés au Chrétien à titre de menace, et ils sont décrits par l'empereur au bourreau qui doit les exécuter. Dans ce théâtre du martyre, on parle du supplice plus encore qu'on ne le pratique. Il s'agit de confronter les auditeurs à la matérialité tangible du geste du bourreau. Tant les instruments du supplice que l'effet qu'ils produisent sur les corps sont indiqués. La description est précise, détaillée, pour ainsi dire clinique.

Les deux pièces nous présentent un inventaire des instruments utilisés par les bourreaux, véritable petit musée des horreurs. Dans la pièce de Dekker et de Massinger, Dorothea appelle de ses vœux “the sight of whips, racks, gibbets, axes, fires”³². Plus loin, c'est l'empereur lui-même qui évoque les “racks”, “whips” et “pinsors” qui serviront à torturer les Chrétiens³³. Enfin, le reste de la pièce est émaillé d'allusions plus ponctuelles aux “nails”³⁴, “racke”³⁵,

³¹ *Op. cit.*, p. 110.

³² Thomas Dekker, *The Dramatic works*, p. 408.

³³ *Ibid.*, p. 461.

³⁴ *Ibid.*, p. 407

³⁵ *Ibid.*. 407.

Anne Teulade

“ scaffold ”³⁶ et “ whips ”³⁷ destinés au même usage. On note donc un goût pour la précision, ainsi que la récurrence des mêmes instruments à des moments différents, ou l'évocation conjointe de plusieurs instruments distincts, alors que la mention d'un seul suffirait. Le même effet de redondance apparaît dans la pièce de Boissin de Gallardon, lorsque l'empereur décrit avec complaisance les premiers instruments auxquels sera soumise Catherine:

Il faut qu'à mon plaisir on te fouëtte de sorte
Avec des nerfs sechez de bœufs et de taureaux,
Ou bien de fouëts nouez faits de petits cordeaux.³⁸

La description minutieuse des fouets relève d'une forme de raffinement où perce le plaisir de celui qui parle. La recherche et l'inventivité dont il fait preuve en demandant l'utilisation d'objets précis se retrouve plus loin lorsque, Catherine ayant résisté à ce supplice, l'empereur commande au bourreau de “ fabricque[r] en diligence / Quelques engins cruels ”³⁹. C'est là que le bourreau invente la fameuse roue de sainte Catherine, engin successivement décrit par le bourreau et par l'empereur. Le bourreau la dépeint d'abord tandis qu'il la conçoit:

Faisons tost fabriquer deux pieces en rondeur,
A l'une nous mettrons des lames bien coupantes,
Y faisant adjouster des alaines piquantes,
Sur l'autre nous mettrons tenue de liens,
Celle qui va fuyant nos dieux et tous leurs biens.⁴⁰

L'empereur la présente ainsi à Catherine:

Catherine veux-tu donner ton corps en proye
A ces glaives tranchan, il faut le déclarer. (...)
Regarde ces couteaux de subtile affileure,
Et tous ces fers aussi cruels en leur pointure.⁴¹

Là encore on trouve une véritable surenchère verbale, avec l'isotopie de la lame tranchante, et l'idée d'une créativité dans l'invention des supplices qui confine à

³⁶ *Ibid.*, p. 442.

³⁷ *Ibid.*, p. 440.

³⁸ Jean Boissin de Gallardon, *Les tragédies et histoires saintes*, p. 308.

³⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 330.

⁴¹ *Ibid.*, p. 331.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

l'esthétisme. Il ne suffit pas de mettre au supplice les chrétiens. Encore faut-il que cela soit fait d'une manière raffinée et correspondant à l'importance de la suppliciée. C'est ainsi que, de la même façon, dans *The Virgin Martyr*, Theophilus souligne la nécessité d'être d'autant plus inventif dans l'application des tortures que le péril est grand pour l'Empire: “I invented tortures to tear Christians/ (...) my hand / Set downe a Christians execution / In such dire postures that the very hangman/ Fell at my foote dead.”⁴² Il s'agit, comme avec la roue de Catherine, de repousser les limites de l'horreur – ici, c'est au point que le bourreau lui-même ne peut supporter la vue des tortures – afin d'être efficace et exemplaire dans la lutte contre les Chrétiens. De même, lorsque Dorothea, faite prisonnière, réclame la venue des bourreaux afin de subir le même sort que les filles de Theophilus, la fille de l'empereur lui répond que cela ne se fera pas de manière aussi simple:

Thou shalt not perish such an easie way.
 Be she your charge Sapritius now, and suffer
 None to come neere her, till we have found out
 Some torments worthy of her.⁴³

Les tortures que subira Dorothea seront dignes d'elle. Elles seront exceptionnelles parce que Dorothea est une ennemie exceptionnelle de l'Empire romain. Ainsi, l'idée de raffinement et de recherche dans l'application des supplices prévaut pour les deux pièces. L'art de torturer se pare de subtiles médiations verbales; c'est une pratique que l'on essaie d'approcher par les mots avant même de passer à l'acte. Non seulement l'horreur qui transparait dans la mise en scène des supplices est intensifiée par l'anticipation verbale, mais en outre, loin de s'en tenir à une simple description, cette parole relève d'une valorisation esthétisante.

L'image du corps souffrant

Un soin similaire est apporté à la description des corps mis à mal par les supplices. Là encore l'évocation est précise et détaillée: le corps évoqué est le corps charnel et organique, et non seulement une abstraite enveloppe de l'âme. Dans *The Virgin Martyr*, les paroles des divers personnages bourreaux (Diocletian, Artemia sa fille et Theophilus) donnent à voir des fragments de corps déchirés. L'idée de découpage violent qui morcelle une totalité affleure dans les passages suivants:

⁴² Thomas Dekker, *The Dramatic works*, p. 402.

⁴³ *Ibid.*, p. 424.

Anne Teulade

Old men as beasts, in beasts skins torn by dogs⁴⁴

In pieces racke that Bawd to.⁴⁵

Could they into my hand thrust all their whips
To teare thy flesh (...).⁴⁶

Thy flesh with burning pinsors torne⁴⁷

Cut'em in pieces⁴⁸

Make every artery and sinew crack⁴⁹

Le corps charnel est évoqué à travers la récurrence du terme “flesh”, et le corps organique transparait dans les mots “artery” et “sinew”. Les effets de la torture ne sont pas rendus abstraits par une simple évocation de la souffrance qu’ils font naître. C’est le résultat physique qui est souligné par les termes employés: la répétition du verbe “to tear” souligne la violence de l’arrachement des membres, et les autres verbes “to cut”, “to crack”, renforcent bien l’idée que l’on sectionne les parties d’un corps. En détachant les éléments les uns des autres, il s’agit de nier une totalité. Le supplice est toujours présenté comme un horrible saccage de la chair.

Dans *Le Martyre de sainte Catherine*, l’idée de découpage des corps est présente à travers la mention répétée des armes tranchantes, nous l’avons déjà indiqué. Ajoutons que l’évocation des “couteaux de subtile affileure”⁵⁰ est sans cesse reliée à la désignation du corps qu’ils doivent faire souffrir. Le corps comme objet de souffrance apparaît dans les paroles du bourreau:

J’espere la forcer par ce tourmens penible,
Ou bien elle sera en son corps insensible.⁵¹

Il revient dans celles de l’empereur:

⁴⁴ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 407.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 461.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 461.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 462.

⁵⁰ Jean Boissin de Gallardon, *Les Tragédies et histoires saintes*, p. 331.

⁵¹ *Ibid.*, p. 330

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

Catherine veux-tu donner ton corps en proye,
A ces glaives tranchants, il faut le déclarer.⁵²

Sus, sus, empoignez la, et qu'on me la torture,
Elle ne peut souffrir une peine trop dure,
Attachez et liez son corps à ces outils,
Pour lui faire goûter leurs tourments subtils.⁵³

Le corps souffrant est donc mis en valeur dans le discours des bourreaux, avant toute évocation de l'âme de la sainte. La fin idéologique du supplice est ici gommée au profit d'un objet plus tangible: le matériau corporel est visé par l'acte du supplice et exhibé par le discours des personnages. Comme dans le cas de *The Virgin Martyr*, avec la récurrence du verbe imagé “ to tear ”, la violence peut tenir simplement au pouvoir évocatoire des termes employés. Ainsi, dans *Le Martyre de sainte Catherine*, l'empereur menace sa femme convertie par Catherine:

Je verray maintenant s'il pourra t'assister
Lors que l'on fera les mammelles sauter
D'avec ton estomac pour première torture (...).⁵⁴

Puis il ordonne au bourreau: “ Arrachez ses tetons avec cette tenaille ”⁵⁵. Le démembrement est là encore décrit avec violence, à travers les verbes “ sauter ” et “ arracher ”, et l'identification des parties du corps détachées se fait en termes précis autant que triviaux: “ mammelle ”, “ teton ”, “ estomac ”. La crudité prévaut, aucune réalité organique n'est épargnée à l'auditeur.

Ainsi, le corps supplicié et souffrant fait l'objet d'une représentation scénique, et, corollairement, assiège le discours des personnages de sorte qu'il est présent même lorsqu'il n'est pas visible. L'ingrédient macabre n'est pas seulement inséré dans les pièces par fidélité au sujet initial. Nous avons dit que les pièces à martyre ne peuvent faire l'économie des supplices, mais dans les deux pièces qui nous occupent, ceux-ci sont systématiquement amplifiés, par le choix d'une description physique minutieuse, ainsi que par leur présence dans le discours sous forme d'anticipation ou de menace. La violence de la dissection des corps se fait autant verbale que visible. La constante résurgence de cet élément obsédant

⁵² *Ibid.*, p. 331.

⁵³ *Ibid.*, p. 332.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 336.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 337.

Anne Teulade

déborde donc le strict cadre de la “nécessité [du] sujet” dont parlait Corneille. Non seulement les dramaturges refusent l’ellipse ou l’atténuation, que l’on trouvera dans les pièces à martyre françaises ultérieures, mais l’atmosphère macabre est au contraire l’objet d’une véritable surenchère ostentatoire: la prolifération des instruments du supplice, des parties du corps torturé et des termes de découpage violent se conjuguent pour noircir l’horizon du *Martyre de sainte Catherine* et de *The Virgin Martyr*.

Dramaturgie du martyre: analogie et transposition

Pour autant, la fonction de l’ingrédient macabre ne se limite pas à ce seul effet d’ostentation visuelle et verbale. Il remplit un rôle spécifique dans la construction des deux intrigues où il est intégré. Après nous être penchée sur les modalités d’inscription du macabre dans les pièces, nous allons dégager dans quelle mesure il est relié à la trame centrale, non comme une simple incrustation ornementale, mais en tant que vecteur d’une dynamique spécifique.

L’intrigue des deux pièces que nous étudions pourrait être résumée ainsi: deux vierges chrétiennes sont découvertes par l’empereur. Celui-ci veut les faire changer de religion, et il leur envoie des émissaires chargés de les convaincre – Caliste et Christeta, filles de Theophilus dans *The Virgin Martyr*, les orateurs dans *Le Martyre de sainte Catherine*. Dans les deux pièces cette mission échoue. Chacune des deux saintes convertit au christianisme ceux qui devaient l’en détourner, et ces derniers sont aussitôt condamnés au martyre. Alors seulement l’empereur soumet la protagoniste au supplice afin de la faire changer d’avis, puis pour l’amener au martyre devenu inéluctable. Dans *The Virgin Martyr*, la pièce continue puisque Theophilus qui a assisté au martyre de Dorothea devient chrétien grâce à un ange envoyé par la sainte. Alors on assiste à une nouvelle scène de confrontation avec l’empereur, suivie de supplices et de la mort finale de Theophilus. Ce prolongement excepté, il apparaît clairement que les deux pièces suivent le même fil narratif, notamment en ce qui concerne l’élément le moins intrinsèquement lié au sujet du martyre, la tentative de conversion de la sainte par la parole. L’ensemble des deux pièces s’articule donc autour de la constance de la sainte que l’empereur tente d’infléchir, d’abord par l’argumentation, puis par la force physique.

Revenons sur la structure de la pièce française. Catherine est faite prisonnière par l’empereur à la fin du premier acte parce qu’elle s’est déclarée chrétienne. L’empereur décide aussitôt de lui envoyer trois orateurs chargés de la faire changer d’avis, mais elle les convertit, dans le deuxième acte. Voyant cet effort de

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

conversion vain, l’empereur essaie lui-même de la convaincre, et elle résiste encore. C’est alors qu’il ordonne qu’on la fouette “avec des nerfs sechez”. Dans le troisième acte on apprend que Catherine a résisté au supplice, et dans le quatrième, l’empereur décide qu’il va tenter d’ébranler sa constance par l’invention d’une torture plus insupportable: “Que si elle resiste en son opinion / Je luy donneray bien autre punition”⁵⁶. Il tente à nouveau de convaincre Catherine, et voyant qu’elle résiste encore il demande au bourreau d’inventer le fameux instrument de torture inédit. Une fois la roue sur scène, l’empereur compte sur la force persuasive du spectacle visuel.

Il ne s’est jamais *veu* engin si torturans,
 Tout cela ira bien, faisons qu’elle les *voye*:
 Catherine veux-tu donner ton corps en proye
 A ces glaives tranchants, il faut le declarer. (...)
Regarde ces couteaux de subtile affileure,
 Et tous ces fers aussi cruels en leur pointure,
 Sacrifie soudain, ou je t’appliqueray
 A ceste gesne la (...).⁵⁷

L’empereur termine son discours en ordonnant: “Fais le choix maintenant”⁵⁸. L’empereur déplace donc sa stratégie argumentative. Après avoir usé d’arguments raisonnables, puis de tentatives d’intimidation verbale, il utilise une menace plus directement sensible, la vue d’un objet effrayant. Ensuite seulement Catherine est torturée, avant d’être condamnée au martyre par l’empereur dont les menaces se sont avérées vaines. L’empereur passe d’arguments verbaux, de plus en plus violents – du discours construit et raisonnable symbolisé par les personnages des trois orateurs, à la menace – à des arguments sensibles également gradués – de la vue de l’objet à l’épreuve physique.

Notons que les tortures comme les paroles laissent Catherine intacte puisque son corps n’est pas plus entamé par les lames tranchantes que son âme par les arguments incisifs. Le parallélisme que nous instaurons entre les deux éléments n’est pas de pure forme. Il est en effet bien net que les tortures et les menaces ont la même fonction dans la pièce. Ils sont censés modifier le personnage inflexible en entamant son intégrité spirituelle d’abord, physique ensuite. Le rapport entre les deux est donc à la fois d’analogie et de gradation. Ils remplissent la même fonction dans la pièce, tout en lui imprimant une dynamique.

⁵⁶ P. 327.

⁵⁷ P. 331. (c’est nous qui soulignons),

⁵⁸ P. 332.

Anne Teulade

La structure de la pièce anglaise présente des similitudes tout à fait intéressantes avec *Le Martyre de sainte Catherine*. En effet, lorsque Dorothea est faite prisonnière par Diocletian à la fin de la première journée, Theophilus convainc ce dernier de ne pas user de supplices mais d'essayer plutôt de la convertir en lui envoyant ses filles. Dans le troisième acte, on voit Dorothea convertir Christeta et Caliste, de même que Catherine avec les orateurs chargés de la faire abjurer. Theophilus tue lui-même ses filles. La vue de ce spectacle n'entame cependant pas la foi de Dorothea. Dans l'acte suivant, elle est torturée par un bourreau aux ordres de Theophilus qui indique bien que les fouets sont destinés à mettre en morceaux tout autant l'âme que le corps de Dorothea:

(...) Infernall furies
 Could they into my hand thrust all their whips
 To teare thy flesh, thy soule (...).⁵⁹

Il est bien question de déchirer l'âme comme on déchire le corps. Mais de même que Dorothea n'avait pas été altérée par les arguments de Christeta et de Caliste, de même sa peau n'est pas abîmée par les multiples coups de fouets reçus. Devant l'impossible évolution de Dorothea, Theophilus décide de la faire mettre à mort, et elle est décapitée sur scène.

Ainsi dans les deux pièces, le supplice se présente comme une transposition matérielle de la joute verbale: il cherche à entamer le corps à défaut de l'âme – mais à travers le corps, c'est encore l'âme qui est visée. Le supplice est la métaphore physique de l'argument verbal. Le rapport d'analogie existant entre les deux s'accompagne d'un déplacement de l'abstrait au concret. Le désir d'attaquer la sainte dans son intégrité – morale, à ce moment-là – apparaît dans les paroles de l'empereur dans *Le Martyre de sainte Catherine*: “ Je sçauray maintenant si cette prisonniere / En ses opinions sera toujours entiere ”⁶⁰. La décapitation finale est l'ultime tentative de l'empereur pour s'assurer une prise sur le corps de la sainte. La sainte ne sera véritablement plus “ entiere ”, au sens propre cette fois. Néanmoins, l'espoir de toucher par là jusqu'à l'âme de la sainte a disparu: délivrée du corps, elle continuera à œuvrer dans le même sens. C'est ainsi que l'âme de Dorothea parvient à convertir Theophilus dans *The Virgin Martyr*.

Par conséquent, l'ingrédient macabre confère une dynamique aux deux pièces. La succession des arguments verbaux, visuels et physiques constitue une gradation. Le passage de la parole au regard comme siège du macabre constitue un véritable glissement esthétique vers l'horreur, et il est en outre le gage d'une

⁵⁹ P. 439-440.

⁶⁰ Jean Boissin de Gallardon, *Les Tragédies et histoires saintes*, p. 326.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

progression de l'intrigue: après avoir été proféré à titre de menace le supplice devient une réalité visible. Une nouvelle étape a alors été franchie à la fois dans l'intrigue, dans la tension qui unit les personnages et dans l'effet que l'histoire produit sur le spectateur.

Faire violence au “ cœur de rocher”, ou comment construire une action

Outre qu'ils permettent cette dynamique, les trois types d'arguments successifs constituent des contrepoints dramaturgiques à la constance de la sainte. L'effet contraire des supplices et de la constance au sein de l'intrigue de *The Virgin Martyr* a été souligné par U. C. Fischer: “È stato più volte accennato che la ‘constancy’ è di capitale importanza per la struttura del dramma. Il motivo della violenza ha invece una funzione ritardatrice”⁶¹. Cette fonction retardatrice est capitale. En effet, l'écriture des pièces à martyre constitue une véritable aporie créatrice pour les dramaturges: dès lors que la sainte est inflexible, aucun suspense ne peut être créé dans l'intrigue et l'issue de la pièce ne laisse aucun doute. L'enjeu de la construction dramaturgique est alors de retarder la survenue du martyre, par des procédés narratifs plus ou moins complexes. Mais quelle intrigue secondaire associer à un personnage aussi peu sujet aux passions qu'une vierge et martyre ?

Dans l'Examen de *Théodore*, Corneille expose à quel point il peut être difficile d'inventer une action autour de ce type de personnage:

Aussi pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre, n'est autre qu'un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action.⁶²

La constance de la sainte rend la pièce à martyre difficile à construire. L'idée d'immobilité qui transparaît dans l'allusion à la statue – le “terme” – est un lieu commun de la représentation du personnage saint. On le retrouve dans d'autres pièces à martyre; le saint est fréquemment comparé, par lui-même, son persécuteur ou ses proches, à un “rocher”, à un “roc” que l'on ne peut émouvoir ni modifier. La métaphore minérale est associée à l'idée de froideur et d'insensibilité, mais surtout à une impossible malléabilité et à un caractère figé. Dans la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel, la sainte l'emploie pour répondre à son persécuteur qui l'exhorte à changer: “Ainsi comme un rocher je serai toujours ferme”⁶³. Dans les

⁶¹ Uve Christian Fischer, “ Un dramma martirologico barocco: *The Virgin Martyr* di Massinger ”, *op. cit.*, p. 8.

⁶² Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 272.

⁶³ Pierre Troterel, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen, David du Petit Val, 1615.

Anne Teulade

Chastes martyrs, la mère de sainte Tryphine demande ainsi à Jupiter de punir sa fille après avoir échoué à la convaincre: “C’est un cœur de rocher que tu dois mettre en poudre !”⁶⁴. De même, dans *Les Jumeaux martyrs*, l’ensemble de la famille de saint Marc et saint Marcellin s’indigne de leur insensibilité: “Êtes-vous des rochers sans aucun mouvement ?”⁶⁵ Ainsi, la métaphore minérale cristallise l’absence de vie, de “mouvement”, dont Corneille lui-même avoue qu’elle est un problème pour le dramaturge: elle gêne la construction de l’intrigue où il ne peut y avoir d’action.

Cette difficulté est contournée dans les deux pièces qui nous intéressent: la gradation dans l’horreur rendue possible par la mise en scène du macabre leur imprime un mouvement spécifique. L’immobilisme dû à la constance de la sainte est contrebalancé par une violence radicale. Aussi ces deux pièces sont-elles vivement animées de passions. Il ne s’agit certes pas d’amour: le déchaînement des passions réside dans le déploiement de la cruauté, de la rage et du désir de vengeance de l’empereur et des Romains qui l’entourent. Ainsi, dans *The Virgin Martyr*, Artemia souhaite soumettre d’emblée Dorothea à la torture, et c’est seulement Theophilus qui l’en dissuade en lui expliquant que les chrétiens peuvent percevoir la torture comme une récompense. Il n’y avait aucune hésitation de la part de la fille de Diocletian à faire souffrir Dorothea. Dans la pièce française, de même, l’empereur se délecte à l’idée de faire subir le supplice des fouets à Catherine, puisqu’il demande: “Il faut qu’à mon plaisir on te fouette de sorte / Avec des nerfs sechez de bœufs et de taureaux”. La rage des persécuteurs n’est jamais tempérée par une quelconque compassion pour la persécutée. L’opposition entre les deux camps est radicale et les supplices infligés aussi cruels que possible.

Entre horreur et pathétique. Les deux voies du théâtre hagiographique

Ce cas de figure est relativement rare dans le théâtre hagiographique français. Ainsi, dans les trois adaptations ultérieures de la légende de Catherine, l’empereur est amoureux de la sainte: il finit par se résoudre à la faire mourir, par devoir, mais lorsqu’il cherchait à la convertir, c’était à seule fin de l’épouser. Notons que cet élément amoureux est avéré dans la légende de Catherine même s’il n’est pas aussi amplement développé⁶⁶. Il est remarquable que Boissin de

⁶⁴ Marthe Cosnard, *Les Chastes martyrs*, Paris, Augustin Courbé, 1651.

⁶⁵ Mme de Saint-Balmond, *Les Jumeaux martyrs*, Paris, Augustin Courbé, 1650.

⁶⁶ Voir Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, t. II, p. 386-395, et en particulier les passages suivants: “ Il commanda alors de la mener au palais et de la garder avec soin; il était plein d’admiration pour sa sagesse et sa beauté” (p.387-388) et “L’empereur lui répondit: (...)”

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

Gallardon ait supprimé ce sentiment qui tempérait la rage de l’empereur. La volonté d’une cruauté totale qu’aucun sentiment d’affection ne rachète est donc d’autant plus nette dans cette pièce que le sujet ne s’y prêtait pas. La plupart du temps, dans les pièces à martyre ultérieures, le dramaturge souligne au contraire les liens amoureux ou familiaux entre le persécuteur et le persécuté. La création de liens de cet ordre transforme nécessairement l’intrigue: la cruauté radicale n’est plus de mise et l’ingrédient macabre est du même coup relégué hors scène. Le dénouement n’est pas le stade ultime de l’horreur, mais il fait plutôt naître la pitié. On retrouve alors ce qui fait une bonne tragédie selon Corneille. En effet, dans son “ Discours de la tragédie ”, le dramaturge dégage ce qui permet d’exciter la pitié du spectateur, en s’appuyant sur cette citation d’Aristote:

(...) quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l’affection attache aux intérêts l’un de l’autre, comme alors qu’un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, une frère sa sœur; c’est ce qui convient merveilleusement à la tragédie.⁶⁷

Il commente ainsi ce passage de la *Poétique*:

C’est donc un grand avantage pour exciter la commisération, que la proximité du sang, et les liaisons d’amour ou d’amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre (...).⁶⁸

Les pièces hagiographiques écrites à partir des années quarante respectent ce principe implicite: le saint est souvent le meilleur général de l’empereur romain (saint Eustache, dans les pièces de Baro et de Desfontaines), la sainte aimée de l’empereur ou de son fils (Nathalie dans *Nathalie ou la générosité chrétienne* de Montgaudier, sainte Reine dans les diverses pièces qui lui sont consacrées), parfois même le saint est le fils du persécuteur (saint Herménégilde, dans les quatre pièces adaptées de sa légende). L’insertion de sentiments entre le persécuteur et le persécuté est un autre manière de construire une action autour d’un personnage statique. Dans ces cas-là, le martyre est moins l’occasion de scènes macabres que le lieu du pathétique. Corneille indique bien que c’est dans les liens entre persécuteurs et persécutés que réside la fragile distinction entre les deux tonalités: il s’agit de savoir si la pitié du spectateur pour le persécuté l’emportera sur l’aversion qu’il éprouvera pour l’acte condamnable du persécuteur. Corneille prend

Nous ne désirons pas te traiter en esclave, mais en reine puissante et belle, qui triomphera dans mon empire ” (p. 390-391).

⁶⁷ Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 151.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 151.

Anne Teulade

justement l'exemple de Polyeucte, laissant entendre que son beau-père Félix ne l'aurait pas condamné au martyre s'il avait eu le choix :

Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens, qui nous le rendrait exécration, mais seulement par une lâche timidité, qui n'ose le sauver en présence de Sévère, dont il craint la haine et la vengeance après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune. On prend bien quelque aversion pour lui, on désapprouve sa manière d'agir, mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié que l'on a de Polyeucte (...).⁶⁹

La "haine enragée contre les chrétiens", que ne manifeste pas Félix, est bien présente en revanche chez les empereurs du *Martyre de sainte Catherine* et de *The Virgin Martyr*. Elle rend possible leur cruauté sans borne, et explique que l'horreur des supplices ne soit nullement atténuée.

Il y aurait donc deux voies pour l'adaptation des légendes de martyre dans le théâtre français. D'une part une voie relativement conforme – ce serait à discuter, mais ce n'est pas l'objet de ce travail – au modèle aristotélicien de la tragédie, parce qu'elle met l'accent sur les liens de proximité entre le persécuteur et le persécuté. D'autre part, une voie baroque qui insiste sur le macabre et fait du théâtre hagiographique un véritable théâtre de la cruauté et de l'horreur.

La poétique de l'horreur: *Le martyre de sainte Catherine* au prisme du théâtre sanglant anglais

Il est à présent très net que *Le Martyre de sainte Catherine* s'inscrit en faux contre la poétique aristotélicienne. Le rapprochement que nous avons fait avec *The Virgin Martyr* de Dekker et Massinger indique bien que ce théâtre est plus proche du théâtre de l'horreur de l'Angleterre élisabéthaine que de la tradition française⁷⁰. S'il est vrai que *The Virgin Martyr* est, en tant que pièce hagiographique, marginale dans le théâtre anglais, en revanche elle s'inscrit dans la lignée esthétique des pièces de Shakespeare ou de Cyril Tourneur. Le traitement spectaculaire de l'élément macabre n'est pas sans rappeler en effet certains aspects du théâtre sanglant. Nous pensons notamment aux corps découpés de *Titus Andronicus* ou à Macduff portant la tête de Macbeth plantée au bout d'une perche. On peut également rapprocher la mise en scène des corps coupés du dénouement

⁶⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁰ Le théâtre humaniste n'est pas particulièrement enclin aux effets spectaculaires: chez Jodelle, Garnier ou Jean de la Taille, le récit et les échanges dialogués se substituent le plus fréquemment au spectacle horrible.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

de *The Atheist's Tragedy* de Tourneur, lorsque D'Amville, voulant faire justice lui-même s'apprête à frapper Charlemont et enfonce la hache dans son propre corps: “ As he raises up the axe, [he] strickes out his own brains, [and then] staggers off the scaffold ”.⁷¹ Cette dimension ouvertement spectaculaire de la mise en scène de l'horreur est récurrente dans le théâtre élisabéthain et perdure même de façon ponctuelle dans le théâtre jacobéen jusqu'à la fin des années trente avec *The Bloody Banquet*⁷². *The Virgin Martyr*, bien qu'hétérodoxe par son sujet teinté de l'idéologie de la Contre-Réforme, s'intègre parfaitement dans ce champ théâtral qui va de Shakespeare à la fermeture des théâtres en 1642. L'existence, même marginale, de la pièce de Dekker et Massinger nous permet de mesurer la similitude indéniable qui existe entre le théâtre hagiographique français du début du XVIIe siècle et le théâtre anglais contemporain.

Ainsi, *Le Martyre de sainte Catherine* de Boissin de Gallardon offre un traitement de l'ingrédient macabre qui se comprend bien à travers le prisme de l'esthétique baroque anglaise. Il diffère radicalement de la conception de la tragédie qui s'imposera en France dans les décennies suivantes, lorsque le spectaculaire sera banni du théâtre pour être trop indigne de la tragédie. Pierre Pasquier rappelle dans son ouvrage sur *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale* qu'Aristote préfère les sentiments tragiques que fait naître la composition de la fable plutôt que ceux qu'inspire le spectacle. Il analyse ainsi un passage de la *Poétique*:

L'éviction du spectacle du champ poétique n'obéit pas, en revanche, au même impératif. Aristote juge effectivement celui-ci parfaitement capable de susciter par lui-même une frayeur et une pitié démesurées. Mais il semble considérer cette manière de purger les passions indigne de la tragédie. Cette fonction cardinale lui paraît incomber plutôt à la fable:

“ Le frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même: c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. ”⁷³

Le début du XVIIe est au contraire un moment où, en France, paraît se dessiner une ouverture théorique vers la valorisation du spectacle, et en particulier du spectacle cruel. Laudun d'Aigaliers indique ainsi dans *L'Art poétique françois* en quoi consiste pour lui une bonne tragédie: “Plus les tragédies sont cruelles plus elles

⁷¹ Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy* [1611], éd. Irving Ribner, London, Methuen, 1964, p. 116.

⁷² L'attribution de cette pièce est douteuse; certains ont suggéré que Thomas Dekker pouvait en être l'auteur.

⁷³ Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 18.

Anne Teulade

sont excellentes⁷⁴. Il aborde la question de la représentation de l'horreur, et notamment des corps coupés, d'une manière assez subtile:

Horace en son *Art Poétique* dict qu'il ne faut pas tousjours représenter les horreurs de la Tragedie devant le Peuple: (...) comme de faire demembrer un enfant, cuire les entrailles et autres choses. La raison en est pour ce que l'on ne le peut faire, car comment pourra-t-on démembrer un homme sur le Theatre ? L'on pourra bien dire que l'on le va demembrer derriere, et puis venir dire qu'il est demembré, et en apporter la teste ou autre partie.⁷⁵

Il suit Horace qui refuse la représentation de l'acte meurtrier sur scène, mais ce refus n'est pas relié à une raison esthétique. C'est une question de possibilité matérielle plus qu'une réflexion sur ce qu'il est permis ou non de montrer sur la scène; Laudun d'Aigaliers suggère d'ailleurs que l'on rapporte sur scène la tête décapitée. Si l'on se reporte à la pièce hagiographique que Laudun a lui-même écrite, *Diocletian*⁷⁶, il ne fait aucun doute que la représentation des corps mutilés et la mise en scène de la violence ne lui posent guère de problème. Il précise même dans l'argument de la pièce qu'il a inventé un personnage afin de renforcer l'aspect sanglant de sa pièce:

J'ay adjousté que la Dame de l'Imperatrice voyant sa Dame martyrisée se tuë d'un poignard à fin de faire le theatre plus sanglant.⁷⁷

La dominante sanglante de l'intrigue est du reste indiquée dès le début de l'argument, lorsque Laudun d'Aigaliers situe la persécution qu'il s'apprête à relater comme la plus sanglante de celles perpétrées par Dioclétien et Maximien:

Ils [Dioclétien et Maximien] esmeurent la dixiesme persecution contre les Chrestiens, qui fut grande et aussi sanglante qu'aucune du paravant.⁷⁸

Cette percée du théâtre français vers la violence et le sang s'estompe assez vite, et son refus est entériné dès les années quarante par les théoriciens. C'est ainsi que la Mesnardière s'insurge dans sa *Poétique* contre le spectacle des peines infligées aux martyrs:

⁷⁴ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, édition critique sous la dir. de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000 [1597], p. 204.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁷⁶ Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Poësies*, Paris: impr. de D. Le Clerc, 1596, p. 1-60.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

Mais je ne conteray jamais parmi les Spectacles parfaits, ces sujets *cruels* et injustes, comme ceux où l'on *expose* les martyres de quelques Saints, où l'on nous fait *voir* la vertu traitée si effroyablement qu'au lieu de nous *fondre en larmes* à l'aspect de ces *cruautés*, nous avons le cœur serré par l'*horreur* que nous concevons d'une si étrange injustice.⁷⁹

Ce passage se réfère très précisément à la spécificité des deux pièces que nous avons étudiées: le spectateur voit les cruautés infligées au martyr, de sorte que cela suscite en lui l'horreur plus que la pitié. Le spectacle cruel présenté sans médiation au spectateur est bien désigné comme ce qui fait naître l'horreur plutôt que les larmes. Il faut noter *a contrario* que lorsque, dans les pièces ultérieures, un messager fait le récit d'un supplice ou d'un martyr, il rapporte souvent la réaction du public où dominent les larmes. Ainsi, à la fin de *La Forte Romaine* de Vallée (1656), Macedone relate la mort de Suzanne en ne manquant pas d'ajouter: “Les Spectateurs ont peine à retenir leurs larmes”. À n'en pas douter, la voie des larmes est celle qui retiendra l'attention des dramaturges ultérieurs, une fois que l'on ne tolérera plus sur scène la débauche de sang. *Le Martyre de sainte Catherine* se singularise inversement par l'importance du spectacle macabre qu'elle donne à voir: en cela elle se rapproche d'une pièce comme *The Virgin Martyr*, elle-même imprégnée du goût pour le sang du théâtre anglais; en cela également elle offre une voie originale de mise en scène dynamique du “cœur de rocher” que constitue le problème du personnage du saint.

Un modèle singulier apparaît donc dans le théâtre français. Il correspond à ce que Jean Rousset nommait “théâtre de la cruauté”⁸⁰ et prend un relief particulier avec le théâtre à martyr qui ne peut plus, dès lors, être considéré simplement comme une résurgence des mystères médiévaux. Ce théâtre est une tentative d'exploration de l'esthétique baroque à la manière sanglante et cruelle des Élisabéthains. Ainsi que le suggérait déjà Raymond Lebègue dans ses *Études sur le théâtre français*, il faut nuancer l'opinion répandue selon laquelle “(...) la tragédie française se compose essentiellement de monologues et de discussions dans lesquels les personnages expliquent leurs sentiments à eux-mêmes, à leurs confidents ou aux personnages de leur rang (...)”⁸¹, c'est-à-dire avant tout un spectacle pour l'oreille. Il l'affirme lui-même: “Bien loin d'avoir connu, de Jodelle à Racine, un développement régulier et continu, la tragédie française a été, pendant

⁷⁹ La Mesnardière, *Poétique*, Sommerville, 1640, p. 109 (c'est nous qui soulignons).

⁸⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1995, [1953], p. 81.

⁸¹ Raymond Lebègue, *Études sur le théâtre français. Moyen Age, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 298.

Anne Teulade

quelques cinquante ans, fort différente de la tragédie classique ”⁸². C'est dans cette veine baroque que le théâtre hagiographique s'est creusé une voie originale, bien différente des productions ultérieures sur le même sujet. Le glissement du verbal au visuel que nous avons observé dans nos deux pièces est le signe de cette rupture esthétique: lorsque l'empereur renonce à changer l'âme de la sainte pour l'écorcher vive sur scène, la cruauté et l'horreur se font jour.

⁸² *Ibid.*, p. 339.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

ANNEXES.

1. Jean Boissin de Gallardon, *Le Martyre de Sainte Catherine*, pp. 272-344 dans *Les Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Imprimerie de Simon Rigaud, 1618. (extrait du quatrième acte, pp. 331-333)

CHUFARDEM [bourreau]

Voilà ce qui fera changer le beau langage
Et de vostre ennemie et de ses adherants.

L'EMPEREUR

Il ne s'est jamais veu engins si torturans,
Tout cela ira bien, faisons qu'elle les voye:
Catherine veux-tu donner ton corps en proye
A ces glaives tranchan, il faut le declarer.
C'est l'heure maintenant, avant nous separer
Obey moy, gardant ta saison printaniere
Sans estre de ton corps toy mesme meutriere.
Si tu le fais ainsi chacun te prisera,
Et moy encore plus qui toujours t'aimera,
Regarde ces couteaux de subtile affileure,
Et tous ces fers aussi cruels en leur pointure,
Sacrifie soudain, ou je t'appliqueray
A ceste gesne la, et pour fin je verray
Si les tours et retours de ces deux pieces rondes
Engloutiront avec leurs forces furibondes
L'abus qui te conduit, fais le choix maintenant.

SAINCTE CATHERINE

Le choix est que j'iray mon Sauveur soustenant,
Et ne feray jamais à tes faux simulacres
Honneur, et moins de bœufs carnages et massacres.

L'EMPEREUR

Ah! Tout le sang me bout, mon courroux enflamé
N'avoit jamais esté comme il est allumé:
Sus sus empoyez la, et qu'on me la torture,

Anne Teulade

Elle ne peut souffrir une peine trop dure,
Attachez et liez son corps à ces outils,
Pour luy faire gouter leurs tournements subtils:
Te voilà maintenant en fort bel equipage.

SAINCTE CATHERINE

Ce n'est pas pour avoir commis un brigandage.

L'EMPEREUR

Ton delit ton delit est plus pernicieux.

SAINCTE CATHERINE

Tout ce que tu m'impute est qu'au moteur des cieux
Ma croyance j'ay mis.

L'EMPEREUR

Croy, croy opiniastre.

Tu te repentiras quand il faudra combattre
Ce tourment, mais à tard.

SAINCTE CATHERINE

Jamais un repentir

Du bien ou je pretends ne me peut divertir.

L'EMPEREUR

Je suis las de parler, tournez ceste machine.

SAINCTE CATHERINE

Mon Dieu voyez cecy, gardez moy de ruyne.

SOLDATS

A l'aide, O Dieux, O Dieux nous sommes accablez.

L'EMPEREUR

Cette fille, je croy, nous a endiablez,
O moteurs eternels, mes soldats sont à terre,
Et la gloutonne parque a sillé leur paupiere.

CHŒUR DE FILLES ALEXANDRINES

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

O que grand est le Dieu que Catherine sert,
 Qui luy a démontré en ce triste concert
 Comme il l'aime bien
 D'un si doux lien,
 Que ses fers cuisans
 Ne luy sont nuisans
 Contre un plus grand que soy il ne faut disputer,
 Et sur tout contre un Dieu craignant de l'irriter:
 Son foudre il esclance,
 Monstrant sa puissance,
 Et en rien réduit
 Tout ce qui luy nuit.

2. Thomas Dekker, Philip Massinger, *The Virgin martyr*, pp. 3-32, dans *The Plays of Philip Massinger, with notes, critical and explanatory*, by William Gifford, London, Washbourne, 1845. (extrait de l'acte IV, scène 2, pp. 23-24)

Enter Dorothea, led prisoner; Sapritius [Governor of Caesarea], Theophilus, Angelo [a good spirit, serving Dorothea in the habit of a page], and a Hangman, who sets up a Pillar; Sapritius and Theophilus sit; Angelo stands by Dorothea. A Guard attending.

SAPRITIUS

According to our Roman customs, bind that Christian to a pillar.

THEOPHILUS

Infernal Furies,
 Could they into my hand thrust all their whips
 To tear thy flesh, thy soul, 'tis not a torture
 Fit to the vengeance I should heap on thee,
 For wrongs done me; me! for flagitious facts
 By thee done to our gods: yet, so it stand
 To great Caesarea's governor's high pleasure,
 Bow but thy knee to Jupiter, and offer
 Any slight sacrifice, or do but swear
 By Caesar's fortune, and – be free.

Anne Teulade

SAPRITIUS

Thou shalt.

DOROTHEA

Not for all Caesar's fortune, were it chain'd
To more worlds than are kingdoms in the world,
And all those worlds drawn after him. I defy
Your hangmen; you now show me whither to fly.

SAPRITIUS

Are her tormentors ready?

ANGELO

Shrink not, dear mistress.

SPUNGIUS AND HIRCIUS [servants of Dorothea]

My lord, we are ready for the business.

DOROTHEA

You two! whom like foster'd children fed,
And lengthen'd out your starved life with bread:
You be my hangmen! whom when up the ladder
Death haled you to be strangled, I fetch'd down,
Clothed you, and warm'd you, you two my tormentors!

BOTH

Yes we.

DOROTHEA

Divine Powers pardon you!

SAPRITIUS

Strike.

They strike at her. Angelo kneeling holds her fast.

THEOPHILUS

Beat out her brains.

“ *Lecture du Martyre de sainte Catherine et de The Virgin Martyr* ”

DOROTHEA

Receive me, you bright angels!

SAPRITIUS

Faster, slaves.

SPUNGIUS

Faster! I am out of breath, I am sure; if I were to beat a buck, I can strike no harder.

HIRCIUS

O mine arms! I cannot lift them to my head.

DOROTHEA

Joy above joys! are my tormentors weary
In torturing me, and, in my sufferings,
I fainting in no limb! tyrants, strike home,
And feast your fury full.

THEOPHILUS

These dogs are curs,

Comes from his seat.

Which snarl, yet bite not. See, my lord, her face
Has more bewitching beauty than before:
Proud whore, it smiles! Cannot an eye start out
With these?

HIRCIUS

No, sir, nor the bridge of her nose fall; 'tis full of iron work.

SAPRITIUS

Let's view the cudgels, are they not counterfeit.

ANGELO

There fix thine eye still; – thy glorious crown must come
Not from soft pleasure, but by martyrdom.
There fix thine eye still; – when we next do meet,
Not thorns, but roses, shall bear up thy feet:

Anne Teulade

There fix thine eye still.

Exit.

DOROTHEA

Ever, ever, ever!

THEOPHILUS

We're mock'd; these bats have power to fell down giants,
Yet her skin is not scarr'd.