

**Du *Pastor Fido* au saint constant:
la transposition des codes de la pastorale dramatique dans
le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle**

Anne TEULADE
Université de Nice

La postérité a retenu peu de pièces hagiographiques françaises: on cite fréquemment *Polyeucte martyr* de Corneille, *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, et, dans une moindre mesure *Théodore vierge et martyre* de Corneille. D'autres œuvres ont été écrites pour la scène parisienne dans les années 1640, nous pensons par exemple à *Thomas Morus* et *Sainte Catherine* de Puget de la Serre, *Hermenigilde* de La Calprenède ou *La Pucelle d'Orléans* de l'abbé d'Aubignac. La plupart de ces pièces repose sur la confrontation d'un persécuteur païen et d'un chrétien rebelle, et sur le péril de mort encouru par ce dernier. Ces œuvres creusent le sillon d'une esthétique tragique relativement aisée à dégager. Ce ne sont pas celles que nous allons aborder ici. À côté de ces pièces articulées autour d'une dramaturgie du conflit, une constellation d'œuvres à l'esthétique plus ambiguë éclot en France. Ces œuvres irrégulières, où le saint se voit ballotté de péril en péril, ne se dénouent pas toujours par un martyre¹. Leur tonalité et leur dramaturgie apparaissent relativement indécidables. Nous nous proposons de montrer qu'il peut être fécond, afin de mieux cerner les enjeux que ces œuvres recèlent, de les envisager au regard des codes de la pastorale dramatique.

Cette piste est d'abord suggérée par la présence dans ces pièces de motifs empruntés à la pastorale. Dans *Le Chariot de Triomphe* de Millotet, la sainte se réfugie aux champs pour échapper à la vindicte de son père, se déguise en bergère, et fait l'éloge de la vie rustique. Dans *La Très sainte et très admirable vie de Madame Sainte Aldegonde* de Denis Coppée, l'héroïne tente de se soustraire à

¹ Balthasar Baro, *Saint Eustache martyr*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommerville, 1649 (représentée vers 1639 d'après l'avertissement).

Denis Coppée, *La Très sainte et très admirable vie de Madame Sainte Aldegonde, patronne de Maubeuge*, tragi-comédie, Liège, Christian Ouwerx, 1622.

Nicolas-Marc Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1643.

Jean d'Ennetières, *Sainte Aldegonde*, comédie, Tournay, A. Quinqué, 1645.

Hugues Millotet, *Chariot de triomphe, tiré par deux aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte Reine d'Alise, vierge et martyre*, tragédie, Autun, Blaise Simmonot, 1661.

Pierre Mouffle, *Le fils exilé ou le martyre de saint Clair*, tragi-comédie chrétienne, Paris, Charles Chenault, 1647.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

l'amour d'un prince en s'enfuyant dans une forêt, et l'amant dépité apaise sa souffrance en gravant son amour sur une écorce. Enfin, dans *Saint Eustache martyr* de Balthasar Baro, la femme du saint est enlevée par un amant éconduit nommé Tyrsis; elle lui échappe et se met au service d'un aubergiste, Amintor, tandis que son époux se retrouve dans une forêt où il rencontre une bergère, Flore, qui l'initie à la félicité de la vie champêtre. L'empreinte de la pastorale se lit jusque dans l'orientation onomastique de cette dernière pièce.

Reste à déterminer si ces références à la pastorale procèdent d'un effet d'allusion, ou si elles relèvent d'une fonction plus spécifique et plus significative dans ces pièces religieuses. Attribuer cette présence à une vogue de la pastorale dépassant le cadre étroit du genre pastoral lui-même ne serait pas dénué de pertinence. En effet, les pièces hagiographiques imprégnées par la pastorale ont pour la plupart été écrites dans la première partie du XVIIe siècle. Certains dramaturges ont d'ailleurs écrit des pièces hagiographiques et des pastorales: ainsi Pierre Troterel est l'auteur de *Théocris* (1610), et de *L'Amour triomphant* (1615), mais aussi d'une *Tragédie de sainte Agnès*, également écrite en 1615. D'autre part, Balthasar Baro, l'auteur du *Saint Eustache martyr* a écrit une *Clorise* (1632), et il est surtout connu pour avoir été le secrétaire de d'Urfé et le continuateur de *L'Astrée*. Il y a une vraie concomitance temporelle entre l'épanouissement de la pastorale en France et la résurgence d'un théâtre hagiographique moderne.

Mais le glissement des motifs de la pastorale dans des pièces religieuses doit peut-être faire l'objet d'une réflexion spécifique. Il ne s'agit pas selon nous d'un débordement fortuit ou d'un effet de mode, mais d'un croisement esthétique, qui s'explique autant par la spécificité des codes de la pastorale que par l'orientation singulière de la thématique religieuse dans les œuvres hagiographiques que nous avons choisies. Les points de convergence entre les thématiques pastorales et religieuses ont été soulignés dans plusieurs travaux. On se souvient par exemple d'une étude sur "Le rôle de la religion dans la société de *L'Astrée*"²: il y apparaît que la religion du Forez est une entière dévotion au Dieu de l'Amour, qui dicte les comportements et les rites de la société pastorale. S'il y a une religion dans le monde pastoral, ce serait donc une religion de l'amour, et corollairement, le monde pastoral deviendrait nécessairement un univers rythmé par la religion et la dévotion. Mais n'est-ce pas jouer sur les mots, pour notre étude, que de se fonder sur un tel rapprochement entre pastorale et religion? La religion des pièces hagiographiques est un christianisme catholique. Rien de plus orthodoxe, et rien de plus éloigné, donc, de la religion païenne de l'amour qui régit

² J. Grieder, "Le rôle de la religion dans la société de *L'Astrée*", *XVIIe siècle*, 93, 1971, p. 3-12.

Anne Teulade

la sphère pastorale. Confondre la religion de l'amour et la religion qui se manifeste dans les pièces hagiographiques serait d'autant plus périlleux que dans ces dernières, les saints fuient les relations amoureuses qui leur sont proposées.

Par ailleurs, Raymond Lebègue a pu évoquer l'existence d'une pastorale proprement religieuse³, au sens chrétien du terme, cette fois. R. Lebègue souligne que le rapprochement entre pastorale et religion peut paraître antinomique: "À première vue, ce sujet est paradoxal: le nom s'accorde mal avec l'épithète. On sait que les personnages rustiques des pastorales et romans de bergers ont pour sujet de conversation et pour principale occupation l'amour — un amour qui est étranger à la pensée religieuse"⁴. Mais "la littérature pastorale a des liens très anciens avec la religion judéo-chrétienne"⁵, affirme-t-il, proposant des rapprochements convaincants entre les deux univers. Il insiste bien sûr sur la figure du berger, qui occupe une place essentielle dans l'Évangile⁶, mais également sur plusieurs pièces de théâtre provinciales qui proposent une interprétation allégorique des thèmes pastoraux, lorsque la représentation scénique de la Divinité devient impossible⁷.

Nous nous inscrivons donc dans le sillon creusé par ce rapprochement entre les thèmes bibliques et pastoraux, en nous attachant à dégager des similitudes de structure entre le genre pastoral et une partie du genre hagiographique. Il ne s'agira pas seulement de noter des convergences entre deux systèmes de pensées, mais bien de réfléchir aux croisements génériques que suppose l'importation du modèle pastoral dans un théâtre religieux. Les parallèles que nous dresserons entre les deux dramaturgies et entre les deux types de héros, berger et saint, doivent nous permettre de mieux comprendre sur quels ressorts esthétiques fonctionne un théâtre hagiographique difficilement situable.

Le saint en Arcadie: l'émergence d'un lieu pastoral dans le théâtre hagiographique français

Les pièces hagiographiques qui nous occupent ici sont toutes irrégulières, au regard des normes aristotéliennes. L'auteur du *Saint Eustache martyr*, Balthasar Baro, en avertit d'ailleurs son lecteur, lui disant: " Je ne te donne pas ce Poème comme une piece de Theatre à toutes les règles seroient observées. Le

³ R. Lebègue, "La pastorale religieuse sur la scène française", dans *Le Genre pastoral en Europe du XVe au XVIIe siècle*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p. 177-181.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁷ *Ibid.*, p. 180.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

sujet ne s'y pouvant accommoder, c'est sans doute que je n'y aurois point travaillé si je n'y avais été forcé par une autorité souveraine"⁸. Il qualifie d'ailleurs sa pièce de "Poème dramatique", et non de tragédie. Remarquons que la *Sainte Aldegonde* de Coppée est une comédie, celle de d'Ennetières une tragi-comédie, de même que le *Saint Clair* de Mouffle. Ces qualifications génériques vont de pair avec une structuration du récit en forme d'aventure, où le héros parcourt des espaces divers. Cette errance est spécifique de ce qu'Hélène Baby appelle "la tragi-comédie de la route"⁹: les péripéties y surviennent au gré des espaces traversés. Mais dans toutes les pièces, la pluralité des lieux s'accompagne d'une forte structuration, qui oppose l'espace social, la Cour ou la famille, et un espace champêtre, perçu comme un refuge et un lieu de salut, face aux menaces que l'ordre social fait peser sur le saint. Les œuvres sont traversées par un mouvement de fuite depuis l'espace social vers l'espace que nous appellerons pastoral.

Ainsi, la chrétienne Aldegonde se voit promise au prince d'Angleterre, union terrestre qu'elle refuse, afin de pouvoir se consacrer au seul amour de Dieu. L'espace mondain est qualifié par Aldegonde de "monde infidèle et menteur"¹⁰ et elle s'enfuit dans la forêt où elle trouve la paix et échappe aux vellétés de mariage du prince. Dans la pièce de Coppée, la fuite donne lieu à une poursuite entre les deux personnages, Aldegonde échappant au prince grâce à un miracle: aidée d'un ange, elle traverse un fleuve que le prince ne peut franchir. Le fleuve, tel le Lignon de l'*Astrée*, signe la séparation entre l'univers pastoral protecteur, et l'univers social que symbolise le prince.

Dans le *Chariot de triomphe*, le mouvement de fuite est comparable: Reine est poursuivie par son père qui souhaite la forcer à épouser Paulias. Clément, le père, s'apprête à tuer sa fille, lorsque celle-ci se réfugie dans un ormeau qui s'ouvre miraculeusement. Comme dans la *Sainte Aldegonde* d'Ennetières, l'entrée dans l'espace pastoral s'effectue à travers le passage d'un seuil symbolique: il ne s'agit pas ici de la traversée du fleuve mais de l'ouverture merveilleuse de l'ormeau. La fonction protectrice de l'espace pastoral se confirme à l'acte suivant lorsque, pour rester hors de portée de sa famille, Reine reste dans le lieu champêtre, exclusivement habité par des chrétiens habillés en bergers. Elle revêt elle-même l'habit de bergère et tous font l'éloge de la vie rustique. Le berger Gridelin affirme ainsi:

⁸ Baro, *op. cit.*, [n. p.].

⁹ Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 136: "La tragi-comédie de la route se caractérise par le déplacement géographique des personnages principaux, garantie de l'irrégularité, puisque l'éclatement des lieux permet celui des actions".

¹⁰ D'Ennetières, *op. cit.*, p. 64.

Anne Teulade

Ha que les campagnes agreables,
 Vrayment témoignent à tous momens,
 Mille richesses inepuisables,
 Bien autres je diray que possèdent les grands.
 En tous endroits nos demeurances,
 Repoussent la querelle et le bruit,
 Toujours vivons en innocence,
 Comme n'ayant jamais envie des biens d'autrui.¹¹

Dans le *Fils exilé ou le martyr de saint Clair*, le saint prend également la fuite pour éviter un mariage. Il dénigre le siècle et le beau mariage que lui promettent ses parents:

Il importe bien peu que je sois marié,
 Que j'ay de grands biens, que je sois allié
 Du Prince plus puissant de toute l'Angleterre:
 Tout cela n'est que vent, poussière et que terre.¹²

Puis, il s'enfuit en bateau: on retrouve à encore la mention d'une démarcation spatiale nette entre l'espace social et le lieu du refuge. Le passage d'un espace à l'autre s'effectue cette fois à travers le franchissement d'une mer. Clair s'installe en Normandie dans un bois, où il fait l'apologie de la vie au désert et de la solitude:

Pourquoy de ces forests et cet aymable lieu
 Je suis tout resolu de servir à mon Dieu,
 Exempt des vanitez je n'ay plus nulle envie
 De voir jamais ce monde, ains de passer ma vie
 Content de ces deserts.¹³

Dans les deux pièces consacrées à saint Eustache, la fuite de la Cour vers l'espace pastoral n'est pas due à un mariage imposé. Le mouvement vers le monde pastoral s'effectue à la fois sous la contrainte des circonstances et par obéissance à la voix de Dieu. En effet, Eustache, allant chasser, a rencontré un cerf miraculeux: dans les bois de cet animal se trouve un Christ en croix qui convertit Eustache au christianisme et l'incite à se faire baptiser. Ensuite, Eustache voit tous ses biens ravagés par la peste et le feu, et décide de partir en mer avec sa femme et ses enfants. Sur le navire, sa femme est enlevée par un pirate, et Eustache se retrouve

¹¹ Millotet, *op. cit.*, p. 56-57.

¹² Mouffle, *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 37.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

finalement dans une forêt, où ses enfants sont emportés par des animaux féroces. Dans les deux œuvres, sorti du bois effroyable qui lui a ravi ses enfants, il choisit de vivre dans l'univers champêtre qui se présente à lui. Dans la pièce de Desfontaines, cette entrée dans le monde pastoral s'effectue à travers la rencontre avec un vieillard, Anthenor, qui, après avoir subi divers malheurs, s'est réfugié dans la solitude de la campagne:

J'ai senti comme vous les traits de la fortune
 Mais à ces grands assauts opposants un grand cœur,
 Ma patience enfin m'a rendu le vainqueur:
 Et pour goûter les fruits d'une paix plus parfaite,
 Dans ces lieux innocens j'ay choisi ma retraite,
 Où loing des vanitez, & du luxe des Cours,
 Vous pouvez prez de moi laisser couler vos jours.¹⁴

Eustache trouve un réconfort dans ces paroles et choisit de rester avec Anthéonor. On le retrouve plus loin louant les beautés de la nature, lieu d'harmonie qui témoigne de la grandeur de Dieu:

En ce sejour dont les delices,
 N'ont que des objets innocens,
 Je n'ay plus qu'à garder mes sens
 Du charme perilleux des vices:
 Le murmure si doux du chrystal des ruisseaux,
 Le son harmonieux du concert des oiseaux,
 Et de l'émail des fleurs la vivante peinture,
 Sont des voix et des traits brillants de tous côtés,
 Qui de l'Auteur de la Nature
 Célèbrent les grandeurs et montrent les beautés.

Le même mouvement se manifeste dans la pièce de Baro, où Eustache rencontre la bergère Flore, qui raconte comment son père a fui les vanités de la Cour:

Flore: Dans l'aymable repos d'une contraire vie,
 Il nous conte les Maux dont la Cour est suivie.
Eustache: Mais encor qu'en dit-il?
Flore: Qu'on n'y cherche que soy,
 Qu'on n'y void observer ni parole ni foy,
 Que le mensonge y regne avecque l'artifice,
 Dans un Trosne basty des mains de la Malice (...).¹⁵

¹⁴ Desfontaines, *op. cit.*, p. 30.

Anne Teulade

Eustache apparaît ensuite “ *habillé en villageois* ”¹⁶. Il soupire pour l'amour de sa femme qui lui a été enlevée, et prend à témoin la nature qui lui offre un refuge devant les persécutions de la fortune: "Sous ce champestre habillement, / Je recherche un deguisement / Qui me derobe à la fortune/ Et de qui l'innocence ou bien la pauvreté / Puisse tromper enfin cette aveugle importune / Qui m'a toujours persecuté"¹⁷. Dans toutes ces pièces, l'espace social ou mondain est un lieu de menaces et de persécution face auquel l'espace pastoral remplit une fonction protectrice.

On note également que l'espace pastoral est toujours présenté comme un lieu de vertu, d'innocence, et de transparence. Dans la pièce de Desfontaines, Anthenor parle de "lieu innocent", terme que reprend Eustache dans ses stances, voyant dans cet endroit "des objets innocents" où il est préservé des "vices". Dans le *Chariot de triomphe*, au chrétien Théophile qui lui propose: "Vous pourrez bien passer à notre vie rustique", Reine répond "Je connais bien que c'est une vie Angelique"¹⁸. L'espace pastoral est perçu comme un lieu de vertu; le berger Gridelin le suggère lorsqu'il affirme: "Toujours vivons en innocence". Aldegonde, dans la pièce de Jean d'Ennetières, après avoir célébré la beauté de la nature, l'opposant à l'artifice de la Cour, y voit l'espace où peut pleinement se déployer son âme de chrétienne:

Icy peut se montrer mon ame par la voix,
 Mes plaisirs sont contents, mes desirs sont des Roys.
 Mon ame s'eslargit, et libre se promeine
 Dans les sacrez parvis de la celeste plaine.¹⁹

L'espace pastoral est bien le lieu de la transparence. Là l'être peut coïncider avec le paraître, sans se dissimuler sous les artifices de la Cour. Cet espace est également associé à la présence de Dieu: comme dans la pièce de Desfontaines où la nature témoigne de la puissance de Dieu, la plaine est ici dite céleste.

Le lieu pastoral est donc désigné dans ces œuvres comme un contrepoint aux valeurs évaluées du monde: l'instabilité de la cour et de la gloire que l'on peut y acquérir est contrebalancée par la paix et la douceur de l'espace champêtre.

¹⁵ Baro, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ Millotet, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹ D'Ennetières, *op. cit.*, p. 59.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

Le mensonge et les apparences trompeuses sur lesquels repose le fonctionnement de l'espace social sont remplacés dans le lieu pastoral par l'innocence et la transparence. La création d'un espace pastoral dans ces œuvres s'inscrit donc nettement dans une perspective baroque: la stabilité et l'identité à soi qu'il symbolise s'érigent en regard d'un monde traversé par les problématiques baroques de l'inconstance et du masque.

Pourtant, il ne faut pas s'y tromper: la représentation de l'espace scindé qui se fait jour dans ces œuvres n'est pas exclusivement propre à la pastorale. La stigmatisation de l'espace mondain comme lieu de vanités et de faux-semblants est également un *topos* de la retraite religieuse. Dans son ouvrage intitulé *Le Discours de la retraite*, Bernard Beugnot insiste sur les similitudes indéniables entre la topique pastorale et la pensée de la retraite:

Les rêveries arcadiennes partagent avec la philosophie de la retraite bien des traits: vision pacifique, sens d'une continuité et d'une fidélité à des traditions parfois poussées jusqu'au rêve régressif d'un retour à des temps abolis, lieux d'activités artistiques – jardinage, chant, poésie, littérature – qui apparaissent moins comme des occupations que comme l'expression d'une essence, comme le produit naturel et l'efflorescence d'une fécondité dont le cadre était déjà porteur.²⁰

De son côté, Jean-Pierre Van Eslande incite à concevoir précisément la pastorale comme le vecteur d'une idéologie dévote. Dans un chapitre de son ouvrage sur *L'Imaginaire pastoral* intitulé "L'Arcadie dévote", il trace les liens unissant l'univers pastoral et la pensée d'un François de Sales par exemple²¹. Et il rapproche en particulier la prise de l'habit pastoral et la conversion à des idéaux chrétiens d'humilité et de rejet d'ambition:

(...) en prenant l'habit pastoral, Astrée, Céladon et leurs semblables veulent fuir les vaines démonstrations de puissance pour goûter à la douceur d'une retraite quasiment évangélique. Il faut maintenant le montrer: délaisser les habits de Cour pour la houlette, c'est adopter un mode de vie qui répond aux idéaux comportementaux du mouvement dévot – modestie, simplicité, transparence et dignité.²²

Le discours sur la vanité du monde citadin investit donc à la fois les discours dévots et l'imaginaire pastoral. La critique traditionnelle de l'univers courtisan qui

²⁰ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVIIe siècle. Loin du monde et du bruit*, PUF, 1996, p. 104.

²¹ Jean-Pierre van Eslande, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle, 1600-1650*, PUF, 1999, p. 43-48.

²² *Ibid.*, p. 50.

Anne Teulade

se répand dès le milieu du XVI^e siècle, avec le *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* d'Antonio de Guevara (1539), se décline donc ensuite dans le discours de la retraite et dans le discours pastoral. Si ces deux modes – pastoral et dévot – se réfèrent à un socle idéologique commun, il n'est pas sans doute pas étonnant de voir la pastorale faire des incursions dans le théâtre religieux. Il est néanmoins remarquable que, excepté *Le Fils exilé* où la fuite d'un monde s'apparente à une vraie retraite²³, les pièces évoquées présentent un véritable espace pastoral, *locus amoenus* habité par des bergers, qui sont éventuellement également des chrétiens. La convergence idéologique ne suffit donc pas à expliquer l'inscription d'un espace pastoral au cœur des œuvres hagiographiques. Le transfert de motifs pastoraux dans le genre hagiographique ne se réduit d'ailleurs à pas à cette structuration spatiale clivée et symbolique. Les modalités de l'action et la dramaturgie qui en découlent sont elles aussi modelées sur certains traits du genre pastoral.

La structure fuite/poursuite: la question de l'amour dans le théâtre hagiographique

Si nous excluons pour l'instant les deux pièces consacrées à saint Eustache, toutes les autres mettent en scène un saint fuyant le mariage. C'est le refus de ce lien terrestre qui motive le départ pour le lieu pastoral. À première vue, l'amour est une valeur repoussoir, et la chasteté une valeur refuge. Il n'y aurait rien de commun, alors, entre l'univers pastoral régi par les lois d'amour et les pièces hagiographiques.

La césure n'est en fait pas aussi nette qu'il y paraît. D'une part, la chasteté n'est pas exclue de l'univers pastoral. C'est une valeur assumée par Silvio dans le *Pastor fido*, comme par Sylvanire, qui livre un culte à Diane dans la pièce d'Honoré d'Urfé. Des pastorales moins renommées, telles que la *Chaste bergère* de La Roque (1599), *L'Union d'amour et chasteté* d'A. Gautier (1606), et la *Chasteté invincible* de J. B. Crosilles (1633), sont essentiellement articulées autour de cette problématique. Par ailleurs, il faut préciser que dans les pièces où le saint fuit le mariage, le type d'amour que suppose ce lien terrestre est mis en balance avec un Amour divin qui lui est incommensurable, et donc préférable. Les saints fuient l'amour terrestre pour ne pas être détournés de l'amour divin.

²³ Saint Clair affirme en effet dès le début de la pièce:
 "O! que j'estime heureux ces bons Anacorettes,
 Qui à l'escart du Monde en de pauvres retraites,
 Passent leur douce vie exempts de tous desirs
 Des Grandeurs de La Terre, & de ses faux plaisirs" (*op. cit.*, p. 20).

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

La description du rapport à Dieu en termes amoureux est permanente. Dans le *Chariot de triomphe*, Reine oppose à son père désireux de la voir épouser Paulias qu'elle a déjà un époux :

Paulias et ses biens ne sont pas des merveilles,
A l'égard d'un Epoux ayant sur tout pouvoir,
Qui de son seul plain gre le Soleil fait mouvoir:
C'est mal user le temps de penser me distraire,
Mon cœur est tout en luy, immole a sa gloire,
L'espoux de pureté, le seul independant,
Soustenant l'Univers, et tout son dependant.²⁴

Dans la pièce de Jean d'Ennetières, Sainte Aldegonde nomme Christ son "Espoux"²⁵, et met sur le même plan le mariage que sa mère lui propose et sa relation à Dieu: "Je n'ayme que le ciel, vers à vole mon ame; / Là tendent mes souhaits, leur feu n'a d'autre flame"²⁶. Les deux relations sont amoureuses, et s'excluent donc l'une l'autre. Et elle conclut en disant à sa mère qui l'a initiée à la religion:

Ainsi sans y penser Madame ce fut vous
Qui m'avez dès alors donné Dieu pour Espoux;
Et pour fortifier un peu ma juste cause,
Par vous, il m'en souvient, dès mes plus tendres ans,
Mes desirs pour les cieus s'alloyent s'echauffans.²⁷

Dans *Le fils exilé ou le martyr de saint Clair*, l'antithèse entre l'amour terrestre du mariage et l'amour divin pourrait être plus complexe, du fait que le saint est un homme et ne permet pas de jouer avec l'image d'un Christ "époux divin". Néanmoins, le saint formule lui-même l'alternative entre le mariage et la vie dévote comme un choix à faire entre deux amours. Il demande, dans une prière:

Pourquoy depuis un temps permets-tu que fragile,
Je quitte ton amour pour l'amour d'une fille?
Et que pour me tromper, mes amis, mes parents,
Vrays auteurs de mon mal, me servent de tirans.
Ne l'endure, Seigneur, ne souffre que cette ame

²⁴ Millotet, *op. cit.*, p. 22.

²⁵ D'Ennetières, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

Anne Teulade

Qui n'a point d'autre amour, d'autres feux, d'autres flâme,
Que de vivre avec toy, que de garder tes loix.²⁸

Tous les saints refusent le mariage au nom de la fidélité à Dieu. La fuite du saint n'est donc pas exactement la marque d'un refus de l'amour. C'est le refus d'un type d'amour au profit d'un autre. Ces pièces présentent donc une chaîne pastorale simple, où un amant poursuit de son assiduité une personne qui le dédaigne au profit d'un autre.

S'ébauche donc dans ces pièces la théorisation de deux amours, l'un terrestre, rattaché au monde vain et trompeur, l'autre divin. Cette formulation antithétique s'inscrit parfaitement dans la dichotomie entre espace mondain trompeur et espace pastoral perçu comme lieu d'authenticité. L'amour proposé par l'univers social (la famille), est souvent associé à l'acquisition de biens matériels et à une forme d'élévation sociale. C'est le prince d'Angleterre qui veut épouser Aldegonde, c'est la fille d'un grand seigneur qui est promise à Clair. Tandis que les parents insistent sur l'apport considérable que peut constituer ce mariage, le saint n'y voit qu'un faux prestige, bien vain si on le rapporte à ce que procure le Ciel. On a donc dans ces pièces d'une part un amour intéressé, calculateur, englué dans des considérations matérielles, et de l'autre un amour divin, spirituel et porteur de valeurs ineffables.

Cette conception double de l'amour n'est pas étrangère à l'univers pastoral. D'une part on trouve déjà dans la pastorale cette idée que le mariage imposé par les parents ne coïncide pas avec l'amour véritable. Ainsi la *Sylvanire* de d'Urfé montre les parents du personnage éponyme décidés à marier leur fille à Theante. Sylvanire est en butte à la tyrannie paternelle, car elle aime secrètement Aglante. Le choix de Theante semble reposer sur des considérations sociales. Ainsi, le père indique: "Car je suis resolu / Qu'elle l'espouse: & peut-elle avoir mieux?"²⁹. Dans la *Clorise* de Baro, de même, le père de l'héroïne veut la marier à Eraste. Ce mariage est convenable pour des raisons sociales – les pères se disent "estants esgoux desja de naissance & de biens"³⁰ – et il contrarie le vrai amour, entre Clorise et Alidor, qui éclate au dénouement. L'amour proposé par les parents, asservi à une finalité sociale, ne correspond pas au sentiment pur et authentique des amants sincères.

²⁸ Mouffle, *op. cit.*, p. 29-30.

²⁹ Honoré d'Urfé, *La Sylvanire*, édition établie, présentée et annotée par Laurence Giavarini, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2001, p. 26.

³⁰ Balthasar Baro, *Clorise*, pastorale, Paris, Antoine de Sommerville, 1634 [1632], p. 5.

"Du *Pastor Fido* au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

L'autre ligne de partage structurant la pastorale est celle qui oppose l'amour constant à l'amour inconstant. Cette dichotomie est explicitée dans le dialogue d'Hylas et d'Aglante, en ouverture de la *Sylvanire* de d'Urfé. Hylas défend un amour enclin au changement: "La nature se plaist / A la variété; / La nature et l'Amour / Sont une mesme chose"³¹. Aglante, de son côté, fait l'apologie de la constance: "Qu'amour & la constance doivent estre en l'amant / Inseparablement"³². Selon lui, l'amour vrai, l'amour constant est éternel: "Car nul ne peut aymer / Qu'il n'ayme infiniment: / Mais l'amour infinie / Ne peut jamais finir"³³. La constance d'Aglante se confirmera tout au long de la pièce, malgré les refus réitérés de Sylvanire. Son amour sera sans cesse formulé en termes courtois d'adoration, derrière lesquels se profile une conception néo-platonicienne ou du moins idéalisée. Lorsque la réciprocité de l'amour entre Sylvanire et Aglante éclate, c'est un amour éternel que promet Sylvanire: "Tienne je suis, & tienne je seray / Autant que je vivray"³⁴. Et la promesse d'Aglante se formule en termes de foi éternelle: "Recevez donc la foy, / La foy que je vous jure / Si parfaite & si pure, / Pour gage qu'à jamais / Aglante sera vostre"³⁵. Cet amour éternel et pur contraste avec l'inconstance d'un Hylas, qui se modèle sur la nature contingente. Le lien qu'instaure Hylas entre amour et nature fait pencher sa position du côté d'une défense des penchants animaux, instinctifs, sensuels. L'opposition entre amour constant et inconstant correspond donc à une distinction entre amour spirituel et amour sensuel.

On trouvait déjà une telle opposition dans le *Pastor fido* de Guarini. Le berger Amarillo incarne, comme Aglante, l'amour constant (malgré la froideur d'Amarilli), qu'il défend face à Corisca, apologue de l'inconstance:

Come l'oro nel foco,
Cosi la fede nel dolor s'affina,
Corisca mia, nè può senza fierezza
Dimostrar sur possanza
Amorosa invincibile costanza.³⁶

³¹ Honoré d'Urfé, *op. cit.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, p. 165.

³⁶ Giovan Battista Guarini, *Il Pastor fido tragicommedia pastorale*, Venetia, 1602 [1590], p. 194.

[Comme l'or dans le feu s'épure, de même, la fidélité est sublimée dans la douleur, chère Corisca, l'amoureuse et invincible constance ne peut prouver sa force si elle n'est confrontée à la cruauté (nous traduisons).

Anne Teulade

La constance d'Amarillo est plus irréductible encore que celle d'Aglante, puisqu'elle pousse le berger au seuil de la mort: Amarillo est en effet prêt à se soumettre au sacrifice pour défendre l'honneur de son aimée. L'amour ainsi défini est absolu, et totalement dégagé de la chair. Il peut trouver son expression la plus radicale dans l'abandon du monde des hommes.

La césure posée dans les pièces hagiographiques entre un amour inscrit dans les contingences terrestres et un amour éternel et absolu tourné vers le divin trouve donc un écho dans la pastorale. Cette opposition n'est pas seulement thématique: elle confère une dramaturgie à ces œuvres, qui articulent fuite et poursuite. De plus, au cœur de cette chaîne pastorale, des structures telles que le refus du mariage imposé, l'idée d'un choix à effectuer entre deux amants et la conceptualisation de deux formes d'amour, l'un terrestre et l'autre divin, incitent encore au rapprochement dramaturgique entre les deux genres. Les convergences entre le genre pastoral et le genre hagiographique ne sont donc pas seulement idéologiques: elles se situent également sur un plan structurel.

Au croisement des deux formes émerge une figure de héros spécifique. Un trait important rapproche en effet sainte Reine, Aldegonde, Aglante et le berger fidèle de Guarini: ils sont constants. Dans un monde voué aux bouleversements de la fortune, la fidélité à une valeur est le terreau commun qui fonde les actions de ces personnages. Ce héros singulier doit requérir toute notre attention: si le point commun des saints et des bergers est la constance, celle-ci est d'autant plus remarquable que les héros sont soumis aux malheurs que leur impose la fortune, dans l'un et l'autre genre. La constance dans la souffrance, forme de passivité héroïque, caractérise le comportement de nos personnages, saints ou bergers.

La constance dans la souffrance: le néo-stoïcisme des bergers et des saints

Les pièces de Baro et de Desfontaines sont particulièrement représentatives de cette posture du saint soumis aux aléas de la fortune. Eustache subit en effet une succession de mises à l'épreuve. Après la rencontre avec le Christ dans la forêt, il voit tous ses biens détruits: animaux ravagés par la peste, maisons brûlées par un incendie, serviteurs emportés dans le désastre. Tel Job, il se retrouve du jour au lendemain sans aucune ressource. Alors que dans les deux pièces sa femme se lamente, lui, initié par le Christ à la nécessité d'accepter ce que Dieu lui impose, reçoit tous ces malheurs sans se plaindre. La souffrance est conçue comme faisant partie intégrante du chemin dicté par Dieu. Dans la pièce de Baro, il dit à sa femme:

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

Teopiste, un blasphème accompagne tes plaintes,
Ce Dieu te peut porter de plus rudes atteintes;
Souffre, et malgré le coup que son bras m'a porté,
N'appelle point rigueur ce qui n'est que bonté;
Ces trésors dont l'éclat éblouissait ta veüe,
Ont un charme qui plaist mais un charme qui tuë.³⁷

Et ajoute plus loin que les décrets impénétrables de Dieu doivent être suivis en toute confiance:

Nous trouvans donc réduits aux termes d'endurer,
Nous devons obeïr, et non pas murmurer,
Nous devons nous soumettre aux loix d'une puissance
Qui du mal ou du bien faisant la différence,
Dans la seconde vie ou nous devons penser,
A le droict de punir et de recompenser.³⁸

Eustache fait des remontrances similaires à son épouse dans la pièce de Desfontaines, désignant la vanité des biens qu'ils ont perdus, et insistant sur la nécessité de souffrir pour imiter le Christ:

Souffrez sans murmurer ces sensibles atteintes,
Et sachez qu'aujourd'hui notre calamité,
Nous ouvre le passage à l'immortalité.
Celui dont ce matin nous avons vu les charmes
Tout puissant qu'il était naquit parmi les larmes,
Prenant notre nature, il prit aussi nos maux;
Et la croix a fini ses illustres travaux.³⁹

Ensuite il s'engage avec femme et enfant sur un navire, mais sa femme est enlevée par un pirate. Il se réfugie alors dans la forêt avec ses deux enfants, mais l'un est enlevé par un lion, l'autre par un loup. Le héros se voit donc accablé par des malheurs successifs et intenses, et là encore il prône l'acceptation de la souffrance que lui inflige Dieu. Chez Desfontaines, Eustache est d'abord abattu, puis il se reprend, et revendique à nouveau sa foi en Dieu et sa constance:

Eh bien! Seigneur, enfin, que me réservez-vous?

³⁷ Baro, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ Desfontaines, *op. cit.*, p. 13.

Anne Teulade

Est-il quelque douleur dont j'ignore les coups?
 Suis-je encore, Placide⁴⁰, en l'estat déplorable,
 Où m'a mis votre main, suis-je reconnaissable? (...)
 Non, non, je puis sans peur defier la Fortune,
 Elle ne peut jamais m'être plus importune,
 Hormis l'être et le jour elle m'a tout osté,
 Et je suis prêt, Seigneur, à perdre la clarté,
 Si pour l'extreme erreur où j'ai passé mon age,
 Votre justice, encor veut ce dernier hommage,
 Ou si ce que je souffre est trop peu pour mes maux,
 Rendez du moins ma force egale à mes travaux,
 Et ne permettez pas que parmi ma *souffrance*,
 Un triste desespoir abatte ma *constance*.⁴¹

La conclusion de la tirade, qui fait rimer souffrance et constance, cristallise l'essentiel du cheminement du saint. Cet épisode est suivi d'une rencontre avec la bergère Flore, chez Baro, et avec le vieillard Anthenor dans la pièce de Desfontaines, tous deux initiateurs d'Eustache à la vie pastorale. Et c'est ensuite qu'Eustache se livre à un monologue de confiance à la nature: ces stances constituent dans les deux pièces une échappée vers la pastorale tout à fait nette. À ce moment-là, le saint se comporte en berger; chez Baro, on a un véritable monologue de lamentation amoureuse, centré sur la souffrance infinie et la tentation de la mort par amour:

Je ne puis que je soûpire
 La perte de cette moitié,
 Dont la presence et l'amitié
 Pouvoient adoucir mon martyre:
 Et quoy que fasse ma raion
 Depuis l'enorme trahison
 D'un Corsaire lâche et funeste,
 Elle cede à l'amour, qui me presse et me dit
 Que je dois immoler la moitié qui me reste
 Aux flots où l'autre se perdit.⁴²

Chez Desfontaines, Eustache met au contraire l'accent sur le réconfort que lui procure la nature, au cœur de ses malheurs. Nous avons mentionné plus haut la strophe qui évoque les beautés du *locus amoenus*. Ce cadre est un "port exempt de

⁴⁰ Placide est le nom que portait Eustache avant son baptême.

⁴¹ Desfontaines, *op. cit.*, p. 27. (nous soulignons)

⁴² Baro, *op. cit.*, p. 48.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

l'orage", où il se voit protégé de tous les aléas de la fortune. Dans tous les cas, monologue de lamentations amoureuses ou d'éloge de la nature, on a dans les deux pièces un passage qui s'inscrit clairement dans les codes de la pastorale: le saint est devenu berger car il rejoint ce personnage dans son expression de la souffrance. La voix du berger qu'il épouse à ce moment-là, de même que le vêtement champêtre qu'il a adopté⁴³, lui procurent un mode d'expression de sa douleur face aux malheurs qu'il a traversés. La souffrance du saint se modèle sur le comportement du berger pour accéder à une expression scénique.

Cette confluence entre les deux modèles héroïques n'est pas un fait du hasard, elle constitue le symptôme d'une similitude profonde entre les postulations des deux types de héros. Le parcours du saint repose sur une succession de renoncements, qui le préparent à l'abnégation finale que constituera la mort pour Dieu. Dans les deux pièces, le martyr survient au dernier acte, lorsqu'Eustache, retrouvé par l'empereur et sommé de sacrifier aux idoles, refuse. La constance dans la souffrance définit ce héros et le mène à la mort. La constance consiste dans l'acceptation de ce que Dieu impose. Chez Guarini, la constance et la souffrance de Mirtillo résident dans l'acceptation de ce qu'Amarilli impose, et à travers elle le Dieu amour, principe transcendant auquel Mirtillo se doit de se plier. Mirtillo affirme à Corisca que la fidélité amoureuse est sublimée par la douleur, nous l'avons souligné. Plus loin, dans le même dialogue⁴⁴, il rapproche lui aussi constance et souffrance:

In somma io son fermato
Di serbar fin ch'io viva
Fede a colei, ch'adoro, ò cruda, ò pia
Ch'ella sia stata, e sia.⁴⁵

L'on pourrait dresser un tableau des troublantes similitudes entre les répliques d'Eustache et celles de Mirtillo. Chez Baro, dans ses stances, Eustache mentionne le martyr qu'il endure depuis que la fortune s'acharne contre lui – et le mot possède un sens équivoque et annonciateur du martyr véritable. De son côté, Mirtillo indique également que sa vie est une mort sans fin. "E la mia vita è quasi /

⁴³ Chez Baro, comme nous l'avons indiqué, Eustache est "habillé en villageois" et indique qu'il s'est réfugié "sous ce champêtre habillement". Chez Desfontaines, il n'y a pas de didascalie, mais dans le dialogue suivant, l'on comprend qu'Eustache est méconnaissable, et les envoyés de l'empereur doivent se fier à une cicatrice pour l'identifier.

⁴⁴ III, 6.

⁴⁵ Guarini, *op. cit.*, p. 200. [Enfin, je suis contraint de conserver, jusqu'à la fin de mes jours, ma foi à l'égard de celle que j'adore, qu'elle ait été – et soit encore – cruelle, ou fidèle].

Anne Teulade

Una perpetua morte⁴⁶, affirme-t-il, tout en soulignant qu'il préférerait mourir que de ne plus être constant:

Prima che mai cangiar voglia, o pensiero,
Cangerò vita in morte.⁴⁷

Tout comme Eustache, il compare les souffrances qu'il endure à un martyre:

al fine
Parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte, il mio martire⁴⁸

L'on pourrait lire cette référence permanente à la mort par amour comme une simple expression paroxystique et imagée de la souffrance. Mais dans cette pièce, le mot "martire" est singulièrement remotivé par le péril de mort véritable qu'encourt Mirtillo par amour. De même qu'Eustache est prêt à se sacrifier pour son Dieu, de même, Mirtillo est prêt à mourir pour l'amour d'Amarilli. La constance, la fidélité de chacun à une valeur transcendante les mène au bord du trépas. Celui-ci s'actualise dans le théâtre hagiographique, alors qu'il est évité dans le théâtre pastoral. Au regard de cette péripétie du *Pastor fido*, les références au martyre, et les allégations de Mirtillo qui invoque sans cesse sa faculté à mourir par amour acquièrent une résonance particulière⁴⁹.

Ainsi, nous retrouvons chez les deux héros la soumission à la souffrance qu'impose un idéal et la possibilité de mourir pour ce dernier. Il y a dans cette démarche une forme de passivité héroïque et une tension vers l'idéal, absolue au point qu'elle peut se réaliser dans la mort. Daniela dalla Valle souligne que le berger fidèle et se soumettant à la souffrance amoureuse est une incarnation remarquable du héros baroque, pôle de fixité dans un monde soumis aux bouleversements permanents de la fortune⁵⁰. Elle affirme en outre dans quelle perspective se situe cette acceptation:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192. [Et ma vie s'apparente à une mort sans fin].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 194. [À la fin, la mort parlera pour moi, et elle te dira mon martyre].

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17. [Plutôt que de jamais vouloir changer, je passerai de vie à trépas].

⁴⁹ Nous pourrions ajouter, mais ce n'est pas l'enjeu de cette réflexion, que les avancées ponctuelles de la pastorale au seuil de la tragédie ne sont pas le propre du seul *Pastor fido*: on retrouve dans la *Sylvanire* cette idée de mort par amour, comme l'indique le sous-titre de "la morte-vive", et la fausse mort est présente également dans la *Clorise* de Baro.

⁵⁰ Daniela dalla Valle, "L'eroe pastorale barocco: dal *Pastor fido* alla pastorale francese", dans *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1995, p. 45-74.

"Du Pastor Fido au saint constant: la transposition des codes de la pastorale dramatique dans le théâtre hagiographique français du XVIIe siècle"

In questa accettazione – quindi in un atteggiamento in fin dei conti passivo – risiede il suo eroismo, che si propone così, precisamente per questa sua passività, come una forma particolare dell'eroismo barocco. (...)

Questo eroismo ha in sé le premesse del premio che gli sarà conferito, premio che è, in fondo, lo stesso cui aspirano tutti gli eroi barocchi: la pace dopo le battaglie, la quiete dopo l'uragano, il riposo dopo le sofferenze sopportate con costanza.⁵¹

Comment ne pas rapprocher l'espérance de récompense qui fonde l'acceptation de la souffrance chez le berger de l'attente du salut qui motive le martyr du chrétien?

Si le saint emprunte les chemins de la pastorale, ce n'est pas sous l'effet d'une mode quelconque. Le genre hagiographique et le genre pastoral présentent des similitudes en ce qu'ils mettent en scène un monde baroque, dessinant un espace de repos au cœur d'un univers régi par le mouvement et l'instabilité. Ils s'écrivent autour de personnages comparables, confrontés à l'inconstance et la supportant, faisant preuve de ce que Daniela dalla Valle appelle un néo-stoïcisme caractéristique de l'héroïsme baroque⁵². L'inscription de l'espace pastoral dans le théâtre hagiographique n'est pas la simple évocation d'un lieu de convention. Elle recoupe des similitudes esthétiques entre deux genres, fondamentalement irréguliers et régis par la mixité. La mixité des lieux n'est que le symptôme dans ces pièces d'une mixité des tons, dont le genre de la tragi-comédie est l'emblème. Si la tragi-comédie de Guarini se rapproche un instant de la tragédie, lorsque le sacrifice de Mirtillo approche, inversement, le "poème dramatique" de Baro se présente comme une tragi-comédie durant les quatre premiers actes, faisant alterner errance, perte et reconnaissance des personnages, avant de s'inscrire finalement dans une perspective tragique, lorsque la menace de martyr survient, au cinquième acte. Les pièces hagiographiques qui se tournent vers la pastorale sont précisément celles qui présentent les formes les plus irrégulières. Elles constituent une voie résolument baroque pour un genre qui a pu se développer par ailleurs dans des directions esthétiques plus conventionnelles.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72-73. [C'est dans cette acceptation – entraînant en fin de compte une attitude passive – que réside son héroïsme, qui se manifeste, précisément du fait de cette passivité, comme une forme particulière de l'héroïsme baroque. Cet héroïsme renferme les prémisses de la récompense qui lui sera attribuée, récompense qui est, au fond, la chose même à laquelle aspirent tous les héros baroques: la paix après les batailles, le calme après la tempête, le repos après les souffrances supportées avec constance].

⁵² *Neostoicismo e Barocco*, dans *La Frattura. Studi sul Barocco letterario francese*, Ravenna, Longo, 1970, p. 223-329.