



La dispute dans le théâtre hagiographique français du XVII^e siècle

Emmanuelle CHASTANET

CESR – Université François Rabelais, Tours

Le théâtre hagiographique présente un corpus hétérogène qui rassemble des pièces jouées dans des théâtres professionnels et d'autres inscrites dans un contexte local de dévotion. Les années 1640 concentrent un grand nombre de publications et de créations de pièces hagiographiques sur les scènes parisiennes, mais on ne dispose que de peu d'informations sur les représentations en province et leur réception jusqu'à la fin du siècle. La figure du saint peut alimenter deux types d'intrigues différentes : soit le saint suit un parcours de conversion et l'on observe son passage d'une vie profane à une existence religieuse, qui le conduit souvent à l'isolement et à la retraite, mais ce cas rend la présence de querelles assez rares et reste minoritaire dans le théâtre français. Soit le saint entre en opposition avec l'autorité politique et va jusqu'au martyre, alors il s'agit d'une dramaturgie du conflit avec de nombreuses disputes.

Les modalités de la dispute sont diverses dans le corpus hagiographique. Tout d'abord, il peut s'agir de désaccord entre le protagoniste et sa famille qui lui impose de se marier, alors qu'il souhaite se consacrer à Dieu, mais le plus souvent, la dispute porte sur des questions religieuses entre le chrétien et le représentant de l'autorité païenne. Elle s'exprime parfois par la violence verbale, mais adopte aussi un tour rhétorique, sous forme de stichomythie ou d'argumentation structurée avec des preuves empruntées à la philosophie et des sentences.

Le cas de la dispute de sainte Catherine est particulièrement intéressant pour illustrer l'adaptation théâtrale de la légende hagiographique et la codification de la dispute. En effet, selon la tradition, elle affrontait cinquante philosophes, nombre qui dans nos tragédies se réduit considérablement. La comparaison de deux pièces de théâtre permettra de distinguer deux dramaturgies différentes pour mettre en scène la confrontation d'une parole profane et d'une parole sacrée.

Les modalités de la dispute

Les camps en présence

*Le désaccord entre le protagoniste et sa famille

Un conflit familial pourrait paraître secondaire, mais bien souvent préfigure ou redouble la confrontation avec le tyran. On rencontre ce cas notamment dans les tragédies où le personnage principal est une vierge martyre, comme dans *Sainte Reine d'Alise*, de Ternet, datant de 1671.

Sainte Reine d'Alise est vénérée en Bourgogne : Reine a été élevée par une nourrice chrétienne alors que son père était païen. Un lieutenant de l'empereur venu à Alise tombe amoureux de la vierge et lui demande d'adhérer au paganisme. Le refus de Reine la conduit à endurer plusieurs supplices avant d'avoir la tête tranchée. Sa légende a donné lieu à cinq pièces dans lesquelles la dispute familiale est traitée de manière contrastée. Dans la pièce de Ternet, le père de Reine, Clément, un païen, s'oppose à la conversion de sa fille, qui a été élevée par une nourrice chrétienne. La scène ii de l'acte I oppose le père et sa fille sur des motifs religieux, sainte Reine fait une véritable profession de foi en Jésus Christ, tandis que son père use alternativement de la menace : « ô engeance maudite » et de l'insulte envers sa nourrice : « Et vous croyez plutôt une fière mégère, / Une fière lamie, une peste, un venin, / Que moi¹ ». Sa colère se poursuit tout au long de l'acte I, jusqu'à vouloir tuer sa fille.

Un peu plus tard, un auteur anonyme de l'abbaye de Flavigny écrit une tragédie sur ce même sujet et l'on observe que la dispute familiale n'intervient pas au même moment. En effet, elle est déplacée à l'acte II, quand Olibre, le lieutenant de l'empereur, a déclaré sa flamme à la jeune fille et promis de couvrir son père d'honneurs. Clément soutient cette intention de mariage et s'empporte face à la résistance des chrétiens, avec un vocabulaire semblable : « Vous m'avez donc trahi engeance de vipère² ». Puis il tente de poignarder la nourrice et sa fille qui doit s'enfuir. La violence verbale devient alors physique.

On constate donc une escalade de la dispute dans les deux versions, mais pas pour les mêmes motifs : dans la première, la question religieuse est primordiale, alors que dans la seconde, c'est la position sociale qui est plutôt en jeu.

Certaines pièces développent le conflit familial à tel point qu'il constitue l'intérêt majeur de l'œuvre. C'est le cas des *Jumeaux martyrs* de Madame de Saint-Balmon qui relate le martyre de Marc et Marcellin. Les chrétiens sont entourés de leurs parents, de deux épouses et de deux amis qui tentent de les convaincre de renier leur foi. Une confrontation entre les jumeaux et leurs amis à la scène ix de l'acte I montre que leur sort ne tient qu'à une parole de reniement : « Deux mots que vous direz suffiront pour guerir / Le mal qui vous menace³ ». C'est parce que les deux frères choisissent le silence qu'ils se condamnent à mort. La parole est tout l'enjeu de la tragédie, autant dans l'espace familial autant que politique.

¹ Claude Ternet, *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise*, éd. *Tragédies et récits de martyres (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2012, I, II, v. 179-181, p. 721.

² Anonyme, *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, Châtillon, Claude Bourut, 1687, II, iv, p. 17.

³ Madame de Saint-Balmon, *Les Jumeaux martyrs*, éd. C. Abbott et H. Fournier, Genève, Droz, 1995, I, ix, v. 445-446, p. 72.

*Le conflit avec le pouvoir

Lorsque le personnage du Saint s'inscrit dans un conflit politique, la dispute s'exerce principalement entre le saint et le tyran et endosse une double dimension politique et religieuse, car dans l'Antiquité, un culte devait être rendu à l'empereur, avec des sacrifices que lui refusent les chrétiens. Elle prend beaucoup d'ampleur en particulier dans les tragédies parisiennes car les dramaturges refusent de représenter sur scène les supplices subis par le héros, selon l'avis de La Mesnardière qui proscrit les spectacles horribles. Comme le résume bien Pierre Pasquier, « le martyr demeure, dans les pièces parisiennes de dévotion, « un généreux athlète », mais exclusivement un athlète du discours. [...] Tout se passe comme si, dans les pièces parisiennes de dévotion, le martyr ne disposait plus que d'une seule arène où combattre : la lice de la *disputatio*⁴ ».

Plusieurs *topoi* se retrouvent d'une tragédie à l'autre, notamment la critique des idoles, l'éloge du vrai Dieu, la mise en garde de la part du tyran, l'insolence du martyr... La dénonciation des faux dieux se fait de manière codifiée et apparaît comme un *leitmotiv* de la « tragédie chrétienne », appellation employée par Corneille. Malgré la grande diversité de genres et d'écriture, entre pièces parisiennes et provinciales, ce motif est récurrent et se place à différents endroits stratégiques. Par exemple, dans *Polyeucte*, cette critique se rencontre à trois reprises : la première se situe à la scène ii de l'acte III, lors du récit par Stratonice du bris des idoles ; à ce moment-là elle fait office de révélation et d'entrée publique dans la foi sans alimenter une dispute. La deuxième fois a lieu lors de la rencontre entre Pauline et Polyeucte à l'acte IV et a pour but de convaincre Pauline du bien-fondé de sa religion, puis la dernière fois apparaît à l'acte V, en guise de testament du martyr, lors de la confrontation avec le gouverneur Félix qui le condamne à mort, croyant complaire au favori de l'empereur. On constate donc que le placement de ce *topos* n'est pas anodin et qu'il rythme les moments clefs de l'action. Si l'on compare cette structuration avec une pièce antérieure provinciale, *Sainte Agnès* de Troterel (1615), la dimension stratégique du placement est identique : à l'acte III, sainte Agnès dénonce les faux dieux devant Simphonie, le gouverneur de Rome, et à l'acte V, c'est au tour de Martian, l'amoureux d'Agnès converti, de reprendre les mêmes arguments face aux sacrificateurs des idoles. Le conflit qui oppose la religion chrétienne à celle de la cité représente donc un invariant de la tragédie à martyre.

Les reproches qui sont faits aux idoles concernent leur consistance matérielle alors que Dieu se définit par son immatérialité, comme à la fin du *Martyre de saint Eustache* de Desfontaines :

Vos Mars, vos Apollons, vos Jupins, vos Hercules,
Des esprits aveuglés fantômes ridicules
Ne sont que vils métaux, et corps inanimés
Que la main du mortel, et le fer ont formés⁵.

Cette argumentation héritée des prophètes vise à démythifier les dieux en soulignant leur origine humaine. Cela renverse totalement la conception chrétienne selon laquelle l'homme est créé à l'image de Dieu et non l'inverse ; les déterminants possessifs montrent le processus d'appropriation des dieux tandis que Dieu ne se laisse pas enfermer dans une représentation médiocre. Ces récriminations sont présentes dans la Bible, notamment

⁴ Pierre Pasquier, « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 169-181, 180.

⁵ Nicolas Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, Paris, Toussaint Quinet, 1643, v, v, v. 1393-1396.

chez Isaïe 31, 7 : « Oui, en ce jour-là, chacun rejettera ses Néants en argent et ses Néants en or, que vous vous êtes fabriqués de vos mains pécheresses ».

En outre, la dispute peut se concentrer sur des questions gouvernementales qui dépassent le cadre strictement religieux, ce qui est plus rare dans le théâtre hagiographique, à part dans les pièces traitant de martyrs d'époque récente, notamment avec *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac lorsque Jeanne d'Arc fait face à ses juges ou dans *Thomas Morus* de Puget de la Serre. Le chancelier Thomas More reste fidèle à la foi catholique face à Henry VIII qui veut divorcer de Catherine d'Aragon et rompre avec la papauté. Le roi s'affirme tout-puissant tout au long de la pièce et cela engendre une réflexion sur la tyrannie.

La pièce comporte un discours judiciaire à la scène I de l'acte IV. La disposition est celle d'un tribunal : le roi est assis dans son trône, entouré de son favori et de ses conseillers. Il leur annonce qu'il va changer de religion en répudiant la reine, mais en réalité il refuse tout débat et attend qu'on le conforte dans ses positions. Thomas Morus va présenter des arguments politiques, qui conduisent à s'interroger sur l'art de gouverner. Il montre ainsi que le pouvoir monarchique ne doit pas mener à la tyrannie et que l'autorité royale est limitée par celle du ciel tout en soulignant la responsabilité morale exemplaire des princes.

Si les Roys sont les Dieux d'icy bas, ils ne doivent rien faire qui leur puisse estre reproché par les Hommes. Quand la Tyrannie regne avec eux, ils perdent le tiltre de Souverains et se rendent sujets à tout le monde, par le pouvoir qu'eux mesmes luy donnent de les blasmer justement⁶.

Les conseillers réfutent ces arguments en arguant de leur statut de sujet soumis à une entière obéissance au roi. Il s'agit donc d'un faux procès et la dispute se clôt de manière arbitraire.

Les modes d'expression

*La violence verbale

Celle-ci se rencontre surtout au début du XVII^e siècle, à l'époque du théâtre de la cruauté⁷, par exemple dans *Le Martyre de saint Vincent* de Boissin de Gallardon. Violence verbale et violence physique opèrent de manière concomitante sur la scène. En effet, pendant que Dacian, le gouverneur d'Ibérie, torture Vincent, celui-ci continue à argumenter, ce qui donne à voir aux spectateurs une double action physique et rhétorique. Par exemple, à l'acte II :

DACIAN.
Lancez tous vos fléaux, céleste majesté,
Lesquels devraient déjà avoir accravanté
Ce surgeon platonique !
ST VINCENT.

Crie Dacian, crie !

⁶ Jean Puget de la Serre, *Thomas Morus*, Paris, Augustin Courbé, 1643, IV, i, p. 70.

⁷ « En 1597, dans son *Art poétique français*, Pierre Laudun d'Aigaliers théorise un modèle tragique qui affirme un goût marqué du public pour les émotions violentes, pour l'horreur spectaculaire ainsi que pour des actions terribles », *Le Théâtre français du XVII^e siècle*, dir. Chistian Biet, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 59.

Tes dieux sont endormis ! Ils n'ont ta voix ouïe !⁸

Vincent sera ensuite soumis aux fers coupants tout en réaffirmant sa foi en Dieu, et cette alternance de tirades et de cris crée plusieurs pics d'intensité dans la scène. Un tel type de spectacle terrifiant est susceptible d'impressionner le public.

Mais la violence verbale se trouve aussi dans les années 1640, notamment dans le cycle d'Herménigilde. Herménigilde est un prince espagnol rebelle à l'autorité de son père, un roi arien, car il s'est converti au christianisme, religion de son épouse Indegonde. Cette légende a donné naissance à plusieurs versions : celle de La Calprenède⁹ a été publiée à Paris en 1643 et celle de Gaspard Olivier à Auxerre en 1650. La violence verbale est nettement plus marquée dans la tragédie d'Olivier que dans celle de La Calprenède. Lise Michel affirme : « La pièce d'Olivier, faute de véritable révolte possible, se joue entièrement dans le déploiement d'une violence en partie fantasmée, et surtout dite, qui devient le fait des calomnieux, et non du héros¹⁰ ». On l'observe dans la récurrence des insultes, par exemple lorsque le roi traite Indegonde de « degobilis d'enfer ». La violence verbale illustre la force des passions qui agitent les personnages et fait contrepoint à la passivité d'Herménigilde. Pour autant, elle ne remplace pas la violence physique, elle la prolonge et la transpose.

La dispute n'utilise pas seulement la violence verbale comme mode d'expression mais elle s'accompagne souvent de stichomythies, qui structurent davantage le dialogue.

*Les stichomythies

La stichomythie désigne au sens strict un échange où chaque réplique s'étend sur un vers mais au sens large, elle désigne un dialogue composé de répliques courtes de même longueur. Comme l'affirme Jacques Scherer dans *La Dramaturgie classique en France*, « ce procédé d'écriture peut exprimer un antagonisme extrêmement violent entre deux personnages, et convenir ainsi aux moments de la plus haute tension dramatique¹¹ ».

Il est rare que les stichomythies durent toute une scène, elles en constituent plutôt l'apogée. On en trouve des exemples chez Corneille dans *Polyeucte*, notamment à la scène iii de l'acte IV entre Pauline et Polyeucte où « l'émotion croît sans cesse jusqu'à une explosion : un geste ou une décision grave termine la scène¹² ». Ce face-à-face comporte une tension croissante avec d'abord un échange d'arguments politiques et rationnels puis Pauline révèle son émotion en déclarant : « Cruel, car il est temps que ma douleur éclate » et en passant du vouvoiement au tutoiement. Enfin, la dernière étape de la scène consiste en une stichomythie qui marque la séparation des époux : « Tu préfères la mort à l'amour de Pauline ! / Vous préférez le monde à la bonté divine¹³ ! ». Les vers sont construits sur un parallélisme qui souligne bien l'antithèse entre les valeurs mondaines de Pauline et les valeurs religieuses de Polyeucte. La scène iii de l'acte V qui oppose Polyeucte à Pauline et Félix suit le même schéma : les personnages s'expriment d'abord dans de grandes tirades avant que les répliques se raccourcissent. Face aux brefs impératifs de Félix d'adorer les

⁸ Jean Boissin de Gallardon, *Le Martyre de saint Vincent*, 1618, dans *Tragédies et récits de martyres*, v. 380-383, p. 478.

⁹ La Calprenède est un auteur prolifique qui a composé neuf tragédies ou tragi-comédies ainsi que des romans. Concernant Gaspard Olivier, nous savons seulement qu'il est docteur en théologie.

¹⁰ Lise Michel, « L'assimilation du discours politique par le genre tragique : les discours sur la révolte dans deux Herménigilde (La Calprenède et Olivier) », *Discours politique et genres littéraires (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2008, p. 225-243, 242.

¹¹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. [1950], p. 313.

¹² J. Scherer, *La Dramaturgie...*, p. 220.

¹³ Pierre Corneille, *Polyeucte*, 1643, IV, iii, v. 1287-1288.

dieux, la fermeté du martyr se caractérise par la sobriété de sa réplique répétée deux fois : « Je suis chrétien ».

Certains dramaturges affectionnent particulièrement cette forme, notamment Puget de la Serre, au point d'en faire un usage très abondant. Nous citons l'édition de Judith Fischer : « Si l'on prend ainsi ce procédé dans son sens large, près de la moitié du *Martyre de sainte Catherine* est écrit en stichomythies, ce qui est exceptionnel, et particulièrement étonnant à une époque où cette pratique est en train de reculer. Notons que sainte Catherine est présente chaque fois qu'il y a ce type d'affrontement [...] et que c'est le seul mode d'expression dans ses confrontations avec l'empereur (II, v ; IV, ii ; V, i)¹⁴ ».

Cependant, les stichomythies se caractérisent par un discours discontinu qui rend difficile la fluidité de l'échange. Contrairement à Corneille qui parvient à créer un dialogue où chacun écoute l'autre, chez Puget de la Serre, l'opposition des personnages, notamment entre Catherine et Porphire, le favori de l'empereur, se traduit souvent par un dialogue de sourds.

La stichomythie contribue à rythmer la dispute et s'adapte particulièrement bien à l'échange de sentences investies d'une autorité morale.

*Les sentences

Les sentences constituent une tradition théâtrale héritée du XVI^e siècle et elles donnent un ton moral et didactique à la pièce. La sentence se referme sur elle-même et convient bien à la figure du saint, se maintenant à distance des attaques des autres personnages ; par exemple dans *Le Martyre de sainte Catherine*, elle est un moyen de se défendre face à un partisan de l'empereur :

CORVIN .

Aurez-vous bien le courage de soutenir l'intérêt des Chrétiens devant l'Empereur qui est leur partie ?

STE CATHERINE.

On ne manque jamais de hardiesse à soutenir la vérité¹⁵.

La sentence obéit aux principes formels que sont l'impersonnalité et l'intemporalité avec le pronom indéfini « on » et le présent de vérité générale, mais il existe aussi de nombreuses sentences détournées, grâce à l'emploi d'un pronom personnel qui permet de particulariser la sentence.

La Céciliade de Nicolas Soret en fait grand usage comme l'indique son sous-titre « où sont entremêlés plusieurs beaux exemples moraux, graves sentences, naïves allégories et comparaisons familières ». La plupart sont signalées par des guillemets, même si l'emploi de ce signe typographique n'est pas très rigoureux. Le discours sentencieux de la sainte s'exerce dans différents domaines : moral, politique ou religieux. L'un des domaines privilégiés est la conciliation entre le projet parental de mariage et le devoir filial, à l'acte I ; Cécile s'oppose à ce projet avant de se résigner : « Tout ce qu'il vous plaira, faut que je l'accomplisse : / Car le prompt obéir vaut mieux que sacrifice¹⁶ ». Cette sentence sera répétée plus loin, ce qui pourrait laisser croire à un strict conformisme moral. Néanmoins, le fait d'alléguer une sentence au lieu de manifester son consentement de façon

¹⁴ Judith Fischer, *Le Martyre de sainte Catherine*, mémoire de maîtrise [en ligne], p. 27, consulté le 15 mai 2014. <http://www.bibliothequedramatique.fr/PDF/laserre-sainte-catherine.pdf>.

¹⁵ Jean Puget de La Serre, *Sainte Catherine*, 1643, dans *Tragédies et récits de martyres*, II, ii, p. 570.

¹⁶ Nicolas Soret, *La Céciliade*, 1606, dans *Tragédies et récits de martyres*, v. 252-253, p. 313.

personnelle est une manière de décharger sa responsabilité et de préparer les événements à venir. Cette sentence se verra démentie puisque Cécile ira jusqu'au sacrifice en refusant d'obéir.

Dans *Thomas Morus*, pièce de Puget de la Serre, le dialogue initial entre le chrétien et le duc de Suffolk se fait par échange de sentences sur le pouvoir politique :

LE DUC.

La Raison obéit, quand la Force commande.

THOMAS MORUS.

Le tonnerre se fait ouïr, quand la Tyrannie veut régner¹⁷.

Chacun reste campé sur ses positions en alléguant un discours d'autorité ; cette dispute inaugurale annonce le face-à-face avec le roi. La sentence ne se cantonne donc pas à être un ornement car elle nourrit les scènes d'affrontement et a une valeur argumentative.

Corneille emploie également souvent la sentence et ses pièces religieuses, *Polyeucte* et *Théodore*, n'y font pas exception. Si l'on observe la première scène de *Polyeucte*, on relève de nombreuses sentences insérées dans le débat sur l'opposition des forces du bien et du mal. Certaines sentences se révéleront fausses, notamment celle qui concerne la vanité des songes :

Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance

Qu'un homme doit donner à son extravagance,

Qui d'un amas confus des vapeurs de la nuit

Forme de vains objets que le réveil détruit¹⁸.

Cet exemple montre que la sentence peut être contradictoire. Il ne s'agit pas seulement de leçon de morale car elles possèdent une utilité dramatique. La mise en garde contre les ruses du diable permet à Polyeucte de progresser dans son chemin de foi et de renoncer à ses doutes.

La dispute connaît des modalités variées, et bien souvent elle fait office de passage obligé lorsque le saint affronte le tyran avant d'être envoyé à la mort. Il est bien plus rare qu'elle se place au centre de la dramaturgie et érige le saint en maître d'éloquence, comme c'est le cas chez sainte Catherine.

La dispute de sainte Catherine

La légende hagiographique

Sainte Catherine d'Alexandrie, fille de roi, s'opposa à l'empereur Maximin qui avait publié un édit imposant des sacrifices aux dieux. Comme celui-ci n'était pas assez savant, il fit assembler cinquante orateurs pour disputer avec elle. Elle fut ensuite emprisonnée et attachée sur une roue avant qu'on ne lui tranche la tête. Cinq auteurs ont traité de la légende de Catherine au XVII^e siècle : Boissin de Gallardon, en 1618, Poytevin, en 1619, Puget de la Serre, en 1642, un anonyme en 1649, La Chapelle, dans *L'illustre Philosophe*, en 1663. Les pièces condensent la légende hagiographique en éludant la formation de sainte Catherine qui a été instruite dans les arts libéraux. La confrontation avec les cinquante savants est réduite à quatre orateurs dans la tragédie de Boissin de Gallardon puis à un seul nommé Lucius dans les pièces de Puget de la Serre et de La Chapelle.

¹⁷ Jean Puget de La Serre, *Thomas Morus*, Paris, Augustin Courbé, 1643, I, i, p. 4.

¹⁸ Pierre Corneille, *Polyeucte*, 1643, I, i, v. 5-8.

Ce qui est variable dans le traitement de sa vie est la présence de l'ange car selon la légende, il apparaît à la sainte avant le débat avec les philosophes et la rassure en lui affirmant qu'elle parviendrait à les convertir. Il lui apparaît une nouvelle fois lorsqu'elle est attachée sur la roue. Or l'ange n'intervient que dans la pièce de Boissin de Gallardon. On peut penser que son omission dans les pièces des années 1640 correspond à une volonté de rationalisation et d'éradication du merveilleux. Cependant, l'influence de l'intervention divine sur le discours est présente dans *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de la Serre, à la scène iv de l'acte iv, lorsque la sainte s'apprête à affronter le philosophe :

Seigneur, puisque ta providence me destine aujourd'hui à soutenir la gloire de ton Nom, fais que ton divin Esprit change ma langue de chair en une de ces langues de feu, dont tes Apôtres embrasaient de ton amour les cœurs les plus insensibles. Parle maintenant par ma bouche. Fais-toi entendre par ma voix, il n'appartient qu'à toi seul de parler dignement de toi-même¹⁹.

Cet exergue est important car il fait référence au miracle de la Pentecôte où des langues de feu se sont répandues sur les apôtres et il donne l'impression qu'une incarnation s'opère sur scène, c'est-à-dire que le corps du saint se fait l'intermédiaire du discours divin. Il s'agirait d'une parole performative qui fait advenir la conversion en la disant. Le problème qui se pose est le mélange d'une voix profane et d'une voix sacrée dans une même pièce.

L'argumentation

Les débats sont nombreux entre les différents personnages de la pièce qui ressortit majoritairement au genre délibératif. Comme l'analyse Judith Fischer, « Ce n'est que lorsque tout le monde aura été persuadé, ou tout au moins, pour ce qui est de l'empereur, aura infléchi ses décisions, au regard des vérités révélées par Catherine que la pièce pourra s'achever. [...] Le sujet principal du *Martyre de sainte Catherine* se résume en fait en une vaste dispute menée par la sainte et remportée par elle sur tous les personnages païens²⁰ ».

La scène iv de l'acte iv de la pièce de Puget de la Serre est l'une des seules du corpus qui se présente comme une dispute en bonne et due forme avec une introduction de la part de l'empereur qui loue les mérites de Lucius : « Sa jeunesse doit excuser la vanité qu'elle a d'entrer en dispute avec un homme de ta réputation²¹ ». Il donne le coup d'envoi des hostilités : « Commencez la dispute » et s'institue en arbitre. Sa conclusion est aussi nettement marquée quand Lucius est converti car l'empereur refuse d'admettre la victoire de Catherine et ordonne : « Recommencez la dispute » mais Lucius affirme : « La dispute est finie puisque je n'ai plus rien à dire²² ».

La dispute se fonde sur des sentences, comme la définition de la religion qui prend un ton didactique : « C'est l'art de sauver l'homme en servant Dieu, et l'on peut s'élever à sa connaissance par la lumière de la Foi, l'adorant comme Créateur, l'aimant comme Rédempteur et lui obéissant comme Souverain et absolu en toutes choses²³ ».

¹⁹ Jean Puget de La Serre, *Sainte Catherine*, 1643, éd. *Tragédies et récits de martyres*, iv, iv, p. 588-589.

²⁰ Judith Fischer, *Le Martyre de sainte Catherine*, mémoire de maîtrise [en ligne], p. 25, consulté le 15 mai 2014. <http://www.bibliothequedramatique.fr/PDF/laserre-sainte-catherine.pdf>.

²¹ La Serre, *Sainte Catherine*, p. 588.

²² La Serre, *Sainte Catherine*, p. 591.

²³ La Serre, *Sainte Catherine*, p. 589.

Catherine utilise ensuite des arguments d'autorité, comme l'oracle de la Sibylle Cumaine et de la Sibylle persane. Les Oracles Sibyllins, attribués aux douze Sibylles, font partie des textes apocryphes de la Bible et annoncent la venue du Christ. Ce choix est judicieux car il s'agit d'une figure au croisement du monde chrétien et du monde romain qui peut convaincre le philosophe. Catherine développe aussi l'argument des faux dieux ainsi que celui du Dieu Amour.

Néanmoins, on remarque que Lucius est en nette infériorité dans ce débat puisque bien souvent, il se contente de poser des questions sans apporter de véritables arguments : « peut-on aimer un Dieu crucifié ? ».

Par contre, la dispute de Catherine chez Boissin de Gallardon correspond tout à fait à un débat contradictoire. D'abord, le premier orateur donne des arguments d'autorité en citant par exemple Homère qui a loué la majesté de Jupiter, puis Orphée dans sa Théogonie. Sainte Catherine répond point par point à son argumentation, elle discrédite l'argument d'Homère en disant qu'il a largement dénoncé les défauts des dieux, puis elle s'appuie sur Orphée dans l'origine des dieux pour soutenir cette même idée. Enfin, elle cite un discours de Sophocle qui affirme l'existence d'un Dieu suprême créateur du monde.

En comparant les versions de Boissin de Gallardon et de Puget de la Serre, nous constatons une grande différence dans le traitement de la dispute. En effet, la dispute ne fait que cinq pages dans l'édition d'époque de Puget de la Serre, au lieu de treize chez Boissin de Gallardon. Ce dernier accorde une importance majeure à cet épisode et reste plus proche de la légende hagiographique contrairement à La Serre qui préfère développer la passion de l'empereur. Le fait de mettre en scène quatre orateurs permet véritablement de rendre compte de la maîtrise de Catherine dans la dispute : elle affronte d'abord un premier orateur et développe une longue argumentation, alors que les trois autres battent en retraite : « Sans avoir disputé nous sommes hors d'haleine / Estant contraints enfin ceder à la raison²⁴ ». On voit ainsi que les philosophes sont vaincus par une argumentation rationnelle, en louant l'éloquence de sainte Catherine : « je suis bien assuré / Que tous les orateurs venus pour la confondre / A ses hauts arguments ne pourroient pas répondre²⁵ ».

Il en va tout autrement dans la pièce de Puget de la Serre, car le philosophe Lucius est vaincu par la grâce du Seigneur qui semble le convertir sur scène, et il affirme que sa raison « est soumise sous le doux joug de la Foi²⁶ ». Dans le premier cas, on met en avant la puissance d'éloquence de la sainte, alors que dans le deuxième, c'est plutôt la toute-puissance divine qui apparaît.

Ainsi constate-t-on un usage varié de la dispute dans le théâtre hagiographique où peuvent s'affronter le saint et des membres de sa famille, parents ou conjoints, sur des questions sociales et religieuses. Le plus souvent, le saint s'oppose au tyran, ce qui donne lieu à une escalade de la violence. Les pièces datant du début du siècle sont plus proches de la querelle que de la dispute argumentée car on y trouve de nombreuses insultes qui se prolongent par le spectacle des tortures du martyr. Par contre, dans les années 1640, les modes d'expression privilégiés sont l'échange de tirades argumentées qui s'achèvent en stichomythies, afin d'accélérer le rythme du dialogue. Dans la majorité des pièces à martyre, la dispute est une conséquence logique de la divergence de points de vue religieux qui conduit à la mort, mais dans le *Martyre de sainte Catherine*, c'est plutôt parce

²⁴ Boissin de Gallardon, *Le Martyre de sainte Catherine*, 1618, p. 305.

²⁵ Boissin de Gallardon, *Sainte Catherine*, p. 305.

²⁶ La Serre, *Sainte Catherine*, p. 590.

que la sainte gagne une dispute parfaitement organisée qu'elle est condamnée à mort. Ce sujet offre deux dramaturgies différentes autour d'une même dispute : la pièce de 1618 est fidèle à la légende hagiographique, avec plusieurs orateurs et de longs développements philosophiques et apologétiques, alors que celle de 1642 s'en éloigne et obéit au goût galant du public mondain en raccourcissant la dispute et en donnant la priorité aux intrigues de cœur. Finalement, la dispute religieuse laisse progressivement la place à la dispute amoureuse.

BIBLIOGRAPHIE :

- BIET, Christian, et FRAGONARD, Marie-Madeleine (dir.), *Tragédies et récits de martyres (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- CORNEILLE, Pierre, *Polyeucte, Œuvres complètes*, éd. André Stegmann, Paris, Seuil, 1998.
- DEFONTAINES, Nicolas, *Le Martyre de saint Eustache*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.
- FISCHER, Judith, *Le Martyre de sainte Catherine*, mémoire de maîtrise [en ligne], p. 27, <http://www.bibliothequedramatique.fr/PDF/laserre-sainte-catherine.pdf>, consulté le 15 mai 2014.
- MICHEL, Lise, « L'assimilation du discours politique par le genre tragique : les discours sur la révolte dans deux Herménigilde (La Calprenède et Olivier) », *Discours politique et genres littéraires (XVI^e-XVII^e siècles)*, Cahiers du GADGES, n° 6, Genève, Droz, 2008, p. 225-243.
- PASQUIER, Pierre, « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 169-181.
- PUGET DE LA SERRE, Jean, *Thomas Morus*, Paris, Augustin Courbé, 1643.
- SAINT-BALMON, *Les Jumeaux martyrs*, éd. C. Abbott et H. Fournier, Genève, Droz, 1995.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, s.d. [1950].