

Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines

124-2 | 2012 :

Fidécimmis. Procédés juridiques et pratiques sociales (Italie-Europe, Bas
Moyen Âge-XVIIIe siècle) - Saint Alexis à l'époque moderne

Saint Alexis à l'époque moderne

Mettre en scène la pure vertu de saint Alexis : Nicolas Mary Desfontaines dans le contexte européen

ANNE TEULADE

Résumés

Français English

Nous réfléchissons à la manière dont Desfontaines a élaboré une tragédie à partir de la légende de saint Alexis. Ce sujet où passions et actions font défaut semblait peu théâtral dans la France des années 1640 ; il se distingue même du reste du théâtre hagiographique français, où la confrontation du chrétien à l'empereur et le martyre final du héros permettent de créer aisément une dramaturgie conflictuelle. Nous comparons d'abord les choix de notre dramaturge à ceux des auteurs de pièces espagnole et italienne sur Alexis. Nous examinons ensuite comment la focalisation de Desfontaines sur Olympie lui permet de créer une dramaturgie pathétique, avant de voir comment la confrontation du saint à un pôle terrestre étoffé entraîne une dramatisation originale de la sainteté, où la tension

entre transcendance et mondanité donne à lire un parcours purement spirituel. Cette voie, qui n'a été privilégiée ni par les dramaturges français de l'époque, ni par les adaptateurs étrangers de la légende, constitue une authentique innovation théâtrale.

This essay reflects upon the way Desfontaines wrote a tragedy based on St Alexis' legend. This subject, which lacks passions and actions, appeared as a poor theatrical matter in 1640's France. It differs from the rest of French hagiographical drama, in which the confrontation between the Christian and the emperor on the one hand, the stress on the martyr of the hero on the other, enables the author to create a dramaturgy of conflict. We primarily compare Desfontaines' choices to those made by Spanish and Italian authors of dramas about Alexis. Then we study how Desfontaines' focusing upon Olympie produces a pathetic dramaturgy, and how the confrontation of the saint with a terrestrial world copiously represented shows an inventive dramatization of holiness, in which the opposition between transcendence and worldliness underlines a purely spiritual trajectory. This dramatization of holiness appears as a real theatrical innovation, as none of the French, Spanish or Italian adapters of Alexis' legend chose it.

Entrées d'index

Mots-clés : Théâtre hagiographique, dramaturgie pathétique, transcendance, mondanité

Keywords : Hagiographical drama, pathetic dramaturgy, transcendence, worldliness

Texte intégral

- ¹ La transposition théâtrale des légendes hagiographiques est un phénomène qui touche plusieurs pays à la fin du XVI^e et au XVII^e siècle. Le genre appelé *comedia de santos* se développe très abondamment en Espagne dans le sillage de la Contre-Réforme, et trouve une nouvelle vie au XVIII^e siècle lorsqu'il adopte une forme de plus en plus spectaculaire, en recourant systématiquement aux machines et à la musique. Le théâtre hagiographique existe également en Italie dans les années 1630-1640¹, favorisé par les Barberini qui ont fait jouer plusieurs *opere sacre*², dont le *Sant'Alessio* de Stefano Landi et Giulio Rospigliosi (1631). D'autres auteurs s'y livrent également, tels Francesco Turamini et Girolamo Bartolommei³ notamment. Tandis que le théâtre hagiographique espagnol ne semble pas avoir contribué à la genèse du genre en France – si l'on excepte *Le Véritable saint Genest* de Rotrou (1647), imité de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega (c.1608) – les pièces à musique italiennes sont considérées comme des sources d'inspiration possibles notamment pour Corneille et Desfontaines⁴.
- ² En France, le genre apparaît dès 1596, avec le *Dioclétien* de Laudun d'Aigaliers, et il est ensuite pratiqué tout au long du XVII^e siècle. Il ne bénéficie pas d'une appellation homogène : si Corneille a qualifié *Polyeucte martyr*⁵ et *Théodore, vierge et martyr* de « tragédies chrétiennes », il n'a été suivi que de manière ponctuelle, par Marthe Cosnard pour ses *Chastes martyrs* (1651), François d'Avre (*Geneviève ou l'innocence reconnue*, 1670), Jean Galbert de Campistron (*Adrien*, 1690) et Brueys (*Gabinie*, 1699). Le genre ne se développe pas de manière continue : on évoque le plus souvent la vogue hagiographique qui éclôt en 1639 avec le *Saint Eustache martyr* de Balthasar Baro, à l'instigation d'Anne d'Autriche et du père Caussin, et amorcerait son extinction avec l'échec de *Théodore* de Corneille sur la scène parisienne (1645). Les pièces écrites dans cette période mettent le plus souvent en scène des saints martyrs des premiers siècles et ce sont en général des tragédies. Les pièces les plus fameuses sont celles de Corneille et Rotrou, mais Desfontaines est le seul dramaturge à avoir écrit trois pièces hagiographiques à cette époque. Toutefois,

il y a du théâtre hagiographique avant et après cette décennie, certes moins concentré dans les théâtres parisiens. On relève une mouvance sanglante du genre, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, époque où le théâtre cruel, comparable à celui que représentaient outre-manche les Elisabéthains, était à la mode⁶. Le genre continue d'exister après 1647, mais soit ces pièces sont non parisiennes et ancrées dans des cultes locaux, soit leur lieu de représentation est totalement inconnu et elles sont le fait d'auteurs non professionnels.

3 Nous nous intéresserons à la seule pièce française consacrée à la figure d'Alexis au XVII^e siècle, *L'illustre Olympie ou le saint Alexis* de Desfontaines, vraisemblablement représentée par l'illustre Théâtre au Jeu de Paume des Métayers en 1644⁷ et publiée en 1645. Ce dramaturge également comédien (d'après les registres il a été acteur dans la troupe de Molière) a été chef de troupe à Nantes à la fin de sa carrière. Il s'est d'abord tourné vers la tragi-comédie⁸, conformément à la mode qui règne en France de 1628 à 1640 environ⁹. Ensuite, ses trois tragédies hagiographiques, publiées en 1643, 1644 et 1645 (et représentées un ou deux ans auparavant), accompagnent son tournant plus général vers la tragédie¹⁰, qui correspond au déclin de la tragi-comédie et au retour de la tragédie en France, à partir de la deuxième partie des années 1630. On peut toutefois ajouter que Desfontaines vient à la tragédie assez tardivement par rapport à ses contemporains, si l'on pense que la première tragédie de Corneille, *Médée*, est représentée lors de la saison 1634-5, et publiée en 1639¹¹. Nous verrons que ce goût de Desfontaines pour la tragi-comédie n'est pas secondaire lorsque l'on s'intéresse à ses tragédies hagiographiques car il a choisi, tant avec Eustache et Genest qu'avec Alexis, des récits relativement romanesques, sinueux ou longs (une conversion progressive pour Genest, une errance géographique, des enlèvements et des retrouvailles pour Eustache, un mouvement assez ample pour Alexis), qui auraient été particulièrement appropriés pour des tragi-comédies. D'ailleurs, il a publié très tardivement, en 1647, une tragi-comédie intitulée *Bélissante ou la fidélité reconnue*, à une époque où le genre était tombé en désuétude.

4 Nous nous interrogerons sur les choix qu'a effectués Desfontaines dans son adaptation de la légende d'Alexis qui est, à plus d'un titre, relativement originale. Nous tenterons ainsi de mesurer l'orientation qu'il confère à la figure d'Alexis, et la manière dont celle-ci investit un genre théâtral, la tragédie, d'ordinaire consacré aux sujets profanes, tout en préservant la portée exemplaire et religieuse de son propos. Cette tension entre adaptation au cadre profane, qui passe par la présentation à un public mondain, et sujet authentiquement édifiant demeure en effet une des singularités remarquables de cette pièce.

5 À cet effet, nous examinerons l'intrigue de la pièce, pour entrevoir les choix de Desfontaines et les comparer à ceux de Rospigliosi¹², auteur du livret de *Sant'Alessio*, et d'Agustín Moreto, dramaturge de la génération de Calderón et auteur d'une *Vida de San Alejo*, représentée en 1657 à Madrid¹³ et publiée en 1658¹⁴. Nous verrons ensuite comment Desfontaines parvient à transformer la légende d'Alexis en sujet de tragédie, alors que cette histoire présente des traits qui la rendent peu compatible avec une telle adaptation. Nous examinerons enfin quel propos religieux porte le parcours exemplaire d'Alexis, et notamment la manière dont il se situe par rapport au pouvoir temporel et à la sphère mondaine.

L'adaptation de Desfontaines face à

celles de Giulio Rospigliosi et Agustín Moreto

- 6 La pièce de Desfontaines donne, en tête de chaque acte, un argument résumant le déroulement de celui-ci. Pour la clarté de notre propos, nous les reproduisons en annexe de cet article – les arguments relatent au passé les événements qui se produisent sur scène. Nous observons que Desfontaines opère un double décentrement. D'une part il met abondamment en scène l'empereur, ses considérations sur l'exercice du pouvoir, et le comportement des courtisans ; d'autre part il se focalise sur la destinée d'Olympie, les rivalités amoureuses qui l'entourent et sa constance qui est observée à travers plusieurs scènes de monologues. On note encore que Desfontaines a fait le choix non seulement de ne pas représenter l'exil d'Alexis à Édesse, mais même de le supprimer de sa fable, Alexis étant ramené vers les rivages d'Ostie par un naufrage, immédiatement après son départ en bateau. On pourrait croire que cette modification s'effectue sous la contrainte des règles classiques qui imposent de resserrer les sujets, mais il s'agit véritablement d'un choix de la part du dramaturge : Desfontaines ne s'est nullement interdit de représenter l'errance d'Eustache, en des lieux variés et sur une durée assez étendue. En 1643, il ne semble donc pas soumettre sa pratique aux conventions qui modèlent progressivement la *mimesis* théâtrale depuis la fin des années 1630¹⁵, et il serait étonnant qu'il s'y plie brutalement l'année suivante pour son *Illustre Olympie*. Cette ellipse ne procède pas du respect d'une règle instituée, et constitue donc bien une réduction volontaire de l'histoire d'Alexis, qui renforce le recentrement sur Rome que nous observons également avec le développement des figures de l'empereur et de l'épouse délaissée.
- 7 Avant d'approfondir les enjeux de ces choix, nous pouvons les comparer à ceux effectués par Rospigliosi et Moreto. Leurs pièces témoignent d'un usage assez différent de la figure d'Alexis. Le librettiste italien fait commencer son histoire après le départ d'Alexis de Rome, et il montre très rapidement son retour dans la demeure paternelle. Il fait intervenir l'épouse de manière très ponctuelle, et accorde finalement une place importante aux tentations opérées par le démon, auxquelles l'ange vient à plusieurs reprises le soustraire. L'empereur n'est jamais présent, et l'intrigue proprement dite n'est pas inscrite dans une perspective politique ou historique, même si l'allégorie de Rome ouvre la pièce pour célébrer le saint. La pièce de Moreto montre tout l'itinéraire d'Alexis, de son mariage à son retour, en passant par sa longue errance qui n'est donc pas, contrairement à ce que nous avons observé dans *L'illustre Olympie*, évacuée de la représentation et de la fable. L'intrigue est bien plus complète dans la *comedia de santos* que chez les auteurs italien et français. Toutefois, l'on y trouve un point commun remarquable avec le livret de Rospigliosi : le combat entre le démon apparaissant sous divers déguisements et l'ange, pour la conquête d'Alexis. On pourrait croire Moreto influencé par l'œuvre italienne, mais le procédé était fréquent dans la *comedia de santos*, de sorte que l'on ne peut affirmer avec certitude que Moreto la connaissait¹⁶. Il n'est pas plus question chez Moreto que chez Rospigliosi des tenants du pouvoir politique, qui ne sont jamais évoqués.
- 8 Dans tous les cas, il est très net que la pièce de Desfontaines se singularise par rapport aux pièces italienne et espagnole. Certes, la première est plus statique, et se concentre sur une durée restreinte pour mettre en valeur les effets pathétiques et les lamentations, en adéquation avec la forme musicale, tandis

que l'autre met en œuvre une fable rhapsodique et foisonnante, relativement discontinuë. Mais ces deux œuvres ont en commun de fonder la sainteté du héros sur la résistance aux tentations démoniaques, option esthétique et idéologique que l'on ne retrouve nullement dans la tragédie française.

Sans conflit, sans action et sans passions : un sujet peu théâtral

- 9 La vie d'Alexis constitue une matière relativement difficile à adapter à la scène française des années 1640. En effet, il s'agit d'un sujet où l'action est peu présente : ce saint se caractérise bien plutôt par le retrait, la solitude, l'abnégation et la souffrance silencieuse. Or ces qualités sont peu dramatiques, comme cela a été souligné de manière particulièrement incisive par Pierre Nicole, augustinien opposé au théâtre qu'il considère comme un art par nature porteur de vice. Dans sa perspective, la dénonciation du théâtre religieux est décisive, car il s'agit d'un genre qui pourrait sauver l'art théâtral. Il fonde donc son argumentation contre le théâtre en s'attaquant de manière récurrente aux tragédies chrétiennes de Corneille. Selon lui, pour rendre un sujet hagiographique théâtral, il est nécessaire de le dénaturer, de le souiller : « Il faut que la dévotion de ces Saints de théâtre soit toujours un peu galante »¹⁷, écrit-il dans son *Traité de la comédie*. Il affirme dans ce texte que les qualités du saint sont contraires à l'extériorisation qui conditionne l'expressivité théâtrale :

Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ne sont pas des vertus dont la représentation puisse divertir des spectateurs ; [...]. Ce serait un étrange personnage de Comédie qu'un Religieux modeste et silencieux.¹⁸

- 10 Ces qualités se traduisent par une absence de manifestations sensibles – de paroles, de passions, d'excès et de fautes. Cette idée d'une incompatibilité radicale entre le théâtre et la vertu est nourrie par une vision augustinienne du théâtre :

Il est si vrai que la Comédie est presque toujours une représentation de passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre. [...] Et c'est pourquoi ceux qui ont voulu introduire des Saints et des Saintes sur le théâtre ont été contraints de les faire apparaître orgueilleux et de leur mettre dans la bouche des discours plus propres à ces héros de l'ancienne Rome, qu'à des Saints et des Martyrs.¹⁹

- 11 Le sujet hagiographique est vertueux et peu théâtral, et pour le dramatiser, il est nécessaire, selon Nicole, de le profaner en faisant ressembler les saints aux héros des tragédies contemporaines. Les pièces hagiographiques de Corneille, mais aussi celles de Puget de La Serre, La Calprenède, Saint-Balmon ou Cosnard pourraient, dans une certaine mesure, illustrer les propos de Nicole : ces dramaturges ont choisi, avec Polyeucte, Catherine d'Alexandrie, et d'autres martyrs, des figures d'opposants au pouvoir romain qui se signalent par leur ostentation rhétorique et spectaculaire. Polyeucte brise les idoles, Catherine dispute avec les meilleurs orateurs du pays, tous les futurs martyrs tiennent tête avec obstination à l'empereur ou au gouverneur de la province romaine qui les persécute.
- 12 La plupart des dramaturges ont choisi des figures de saints rebelles qui leur

permettent de construire des conflits dramatiques frappants et qui tendent à convertir la problématique religieuse en enjeu politique. La politisation du sujet religieux a en effet constitué l'un des biais essentiels de l'adaptation des légendes hagiographiques à la scène parisienne des années 1640. Par cette forme d'adaptation, le sujet hagiographique se trouve en quelque sorte vidé de sa substance religieuse, d'une manière qui n'est pas aussi sacrilège que le prétendent les augustiniens dans les années 1660, car ces saints sont bien loin de verser dans la galanterie qu'on leur reprocha alors. Toutefois, le procédé entraîne un considérable infléchissement idéologique, le saint demeurant exemplaire par sa constance, à la fois pitoyable et admirable, sans pour autant être érigé en objet de dévotion.

- 13 Le cas d'Alexis correspond davantage à ce qu'énonce Nicole de la vertu sainte et intraduisible à la scène : il n'est pas un martyr de la période de Dioclétien, et vit, au Ve siècle, dans un contexte chrétien, sa foi ne peut se manifester dans l'opposition au pouvoir politique. Par ailleurs, son retrait du monde et son endurance aux souffrances ne constituent pas des modes d'être particulièrement spectaculaires. Nous l'avons dit, la disparition de l'épisode d'Edesse n'est sans doute pas dû à un respect scrupuleux des conventions classiques qui sont en train de s'imposer en France, puisqu'un an auparavant, avec son *Martyre de saint Eustache*, Desfontaines a montré la persistance de son goût pour les sujets de type romanesque et irrégulier si appropriés pour le genre de la tragi-comédie. La différence réside sans doute dans le fait que l'errance d'Eustache est féconde en aventures de toutes sortes, tandis que celle d'Alexis, dans la légende, demeure centrée sur l'humilité et la constance du héros. Elle n'offre pas matière à des développements dramatiques remarquables. Ainsi, Desfontaines n'est sans doute pas guidé, dans son adaptation, par le désir de se conformer à une conception épurée de la fable dramatique. En revanche, le recentrement sur Rome semble bien correspondre au désir de recomposer la fable et la figure d'Alexis sur des enjeux propres aux contextes familial et politique. Le plus net est évidemment la place fort importante accordée à l'épouse, qui reçoit ici le nom d'Olympie et apparaît de manière prééminente dans le titre.

Le redoublement de l'effet pathétique : alexis au miroir d'Olympie

- 14 À travers la figure d'Olympie, Desfontaines construit un pendant féminin à la vertu extraordinaire d'Alexis. En effet, l'épouse n'est pas seulement présentée comme une figure abandonnée, souffrante et pathétique. Cette veine est bien sûr exploitée (comme chez Rospigliosi d'ailleurs), mais elle est dépassée grâce à l'évocation constante de la vertu extrême de la protagoniste. Si la légende indique l'origine noble de l'épouse d'Alexis, Desfontaines accroît cette position, puisqu'il fait d'elle la fille adoptive de l'empereur. Ce dernier est amoureux d'elle mais elle ne souhaite pas l'épouser, car elle ne veut pas vivre à la cour, un milieu dont elle refuse la pompe et la vanité. Elle désire épouser Alexis à cause de sa vertu et lui voue un amour absolu, comme elle l'indique à la première scène :

Et pour lui mon amour est tellement entière,
 Qu'elle sera ma flamme, et première et dernière ;
 J'eus pour lui cet instinct presque dès le berceau,
 Et je l'emporterai jusque dans le tombeau,

Où même le destin unissant nos deux âmes
Sous nos cendres encor fera vivre nos flammes²⁰.

15 De fait, cet amour se vivra dans l'éloignement et la séparation, dans un renoncement sublime qui verra Olympie résister aux assauts des amants les plus obstinés, les figures de Polidarque et Philoxène servant à souligner la constance de l'héroïne. Il s'agit, de fait, d'un personnage dont la solitude répond à celle d'Alexis. D'ailleurs, quand Alexis accomplit sa retraite, Olympie se livre à une abnégation comparable : elle souhaite se retirer du monde, et demande à la mère d'Alexis de consentir à sa « retraite »²¹, puis elle accepte de rester dans la demeure familiale.²² Elle se heurte ensuite aux reproches de l'empereur qui souhaiterait la voir à la Cour²³. Le palais d'Euphémien, lieu de la retraite paradoxale d'Alexis revenu dans Rome est aussi, et depuis le deuxième acte, celui où Olympie se soustrait au monde. Par ailleurs, le parallèle est renforcé par les échos entre les solitudes des deux époux, figurées au moyen de monologues particulièrement nombreux constituant une part très importante des pièces. Les monologues d'Alexis occupent l'acte I, scène 4, acte III, scène 4, et acte IV, scène 8, et ceux d'Olympie l'acte II, scène 3, l'acte III, scènes 1 et 3, l'acte IV, scène 4. Ainsi, l'acte III, composé de quatre scènes, comporte pas moins de trois scènes monologuées, ce qui est extrêmement rare dans le théâtre français, assujéti à des règles de vraisemblance qui bannissent une trop fréquente prise de parole solitaire et en régulent l'usage²⁴.

16 La solitude d'Alexis est ainsi redoublée par celle d'Olympie, ce qui accentue le caractère pathétique de l'intrigue et renforce le motif de la constance dans la souffrance, décliné sur un mode dévot dans le cas d'Alexis et laïc, dans celui d'Olympie. Enfin, ce choix d'écriture métamorphose la légende en histoire d'amour sublime, la trajectoire parallèle des deux amants se renouant au moment d'une confrontation paroxystique, à la septième scène du quatrième acte. Sans le reconnaître, Olympie parle à Alexis de son divin époux, et en fait un éloge hyperbolique :

Sa seule beauté le fait assez connaître :
As-tu vu quelque objet dont l'esprit et le corps
Aient du Ciel et d'amour épuisé les trésors,
Un chef d'œuvre, un prodige, une rare merveille,
C'était mon Alexis²⁵.

17 Dès la scène suivante, Alexis succombe et sent la mort l'envahir. Le billet qu'il s'apprête à rédiger est adressé à Olympie. Celle-ci reçoit une annonce du ciel, à la scène 3 de l'acte V, lui disant qu'elle va retrouver son époux : elle revêt alors ses habits nuptiaux et, dans la dernière scène, après la lecture du billet, se laisse mourir pour rejoindre son époux dans la mort. Honorius ordonne que l'on construise un temple, où les deux amants réunis dans la mort pourront reposer :

Qu'on ne leur dresse pas un tombeau, mais un Temple ;
Et sans verser des pleurs sur ces corps bienheureux
Offrons-leur désormais de l'encens et des vœux²⁶.

18 Le dénouement est donc totalement revisité par Desfontaines : Alexis meurt pour avoir approché Olympie de trop près, il lui destine son billet (alors que dans la légende c'est le pape qui lit la confession d'Alexis), et l'épouse succombe à la vue de son corps gisant sur le lit de parade. Pourtant, il est bien clair que cet infléchissement ne correspond pas à une interprétation galante de la légende, l'amour dont il est question n'étant jamais envisagé en termes mondains : cette double mort des amants est le moment d'un dépassement sublime. Le

renoncement à Olympie et la dernière rencontre constituent des épreuves pour Alexis, que celui-ci qualifie de « travaux »²⁷, tandis que l'abnégation d'Olympie se manifeste pleinement lorsqu'elle demande à mourir :

Aide-moi, cher Epoux, à me tirer au port
Et pour toute faveur accorde-moi la mort,
Délivre de ce corps mon âme prisonnière²⁸.

- 19 Le lieu qui les réunit n'est pas un tombeau mais un temple, signe de la reconnaissance d'une ascension qui les rend dignes de dévotion. Ainsi, Desfontaines parvient à étoffer le parcours d'humilité et d'abnégation d'Alexis en le redoublant dans celui de son épouse abandonnée. Le portrait de celle-ci ne se contente pas de condenser des références implicites à Didon et Pénélope²⁹ : Olympie s'oriente progressivement vers un dépassement de l'ordre humain, programmé par son refus initial des grandeurs du monde. Desfontaines a donc choisi d'amplifier son sujet en étoffant une figure qui était laissée dans l'ombre par la légende et permettait davantage d'innovations que le personnage du saint. Corollairement, cette orientation permet d'insérer des amplifications galantes, à travers les figures des rivaux (on observe la même chose dans la pièce d'Agustín Moreto), qui créent une tension dramatique correspondant au goût du public, tout en renforçant l'image de vertu que renvoie Olympie. Ainsi, en se focalisant sur la souffrance d'Olympie et en s'attachant au motif des amours rendues impossibles par des valeurs supérieures, Desfontaines s'inscrit dans la veine de la tragédie pathétique, dominante à l'époque³⁰. Mais il ne sacrifie pas pour autant l'enjeu religieux de son intrigue.

Le parcours d'Alexis vers la transcendance

- 20 Nous avons indiqué que Desfontaines confère une existence remarquable au pôle politique, en mettant en scène l'empereur Honorius, du début à la fin de la pièce. Cet enrichissement de la fable est conforme à l'orientation contemporaine du genre tragique, qui se plaît à représenter l'histoire romaine et des questionnements liés à l'exercice du pouvoir³¹. La mise en scène du pouvoir impérial et des discussions mobilisant de nombreuses maximes politiques nourries de références à la tradition romaine, ouvrent la pièce : la première scène montre Honorius face à son fidèle sujet Euphémien, et elle confère d'emblée à l'œuvre la dignité propre au genre tragique – exactement comme dans *Le Martyre de saint Eustache* du même Desfontaines. Il s'agit d'un signe esthétique très fort envoyé au spectateur du XVII^e siècle, qui permet de rattacher sans équivoque la pièce à venir au genre tragique intrinsèquement associé, entre 1634 et 1651, aux questionnements politiques. Mais cette mise en scène du pouvoir politique et de ses maximes topiques est mobilisée d'une manière déroutante pour le spectateur de tragédies chrétiennes. En effet, l'option retenue majoritairement par ses auteurs est celle d'un conflit entre un chrétien qui court au martyre et un empereur (ou son représentant) proche de la tyrannie, injuste et arbitraire dans ses édits. Cette violence politique est en général contrebalancée par une affection pour le chrétien (qui est souvent l'ami ou le conseiller) ou un amour pour la chrétienne qui permettent d'élaborer un dilemme. Cependant, d'un point de vue politique, le tenant du pouvoir se montre excessif. C'est le cas lorsqu'il est païen (par exemple dans les pièces consacrées à

Sainte Catherine) ou affilié à une religion différente (l'arianisme dans le cas des pièces consacrées à Herménigilde) mais également, comme dans le *Thomas Morus* de Puget de la Serre, lorsqu'il s'agit d'un chrétien déviant, qui subordonne son pouvoir à son intérêt, et se confronte à un conseiller pur et juste qui tente de l'en dissuader. Dans son *Martyre de saint Eustache*, Desfontaines place, au dernier acte, son héros dans ce type de confrontation : l'empereur Adrian veut faire mourir Eustache qui a combattu pour ses troupes, et ses propos sont qualifiées de « Tyranniques maximes »³².

- 21 On ne trouve rien de tel dans son adaptation d'Alexis, le sujet ne se prêtant nullement à de telles oppositions. L'empereur Honorius est chrétien, et il est également extrêmement généreux et juste : alors même qu'il est amoureux d'Olympie, il la donne en mariage à Alexis, parce qu'Olympie ne veut pas régner (il respecte donc ses valeurs et son désir), et pour récompenser Euphémien de son zèle. Il est qualifié de « Grand Monarque »³³ par Olympie et Alexis, de « Magnanime Empereur »³⁴ par Olympie, tandis qu'Euphémien clôt la première scène par cet éloge :

Dans mon ravissement,
Je ne saurais, Seigneur, vous répondre autre chose,
Sinon que je connais le sang de Théodose,
Et qu'avecque son rang vous avez hérité
De ce cœur si rempli de générosité,
Qui pouvant par le fer dompter la terre et l'onde,
Par ses seules bontés s'acquerrait tout le monde.³⁵

- 22 Honorius ne dément jamais cette image de généreux monarque, même lorsqu'il tente de persuader Olympie, une fois Alexis parti, d'oublier cet amant cruel. Ensuite, au début de l'acte IV, lorsque Polidarque et Philoxène veulent que le mariage soit annulé, il souhaite consulter le Sénat et assure Euphémien qu'il aura « soin »³⁶ de ses droit : il ne prend pas de décision arbitraire, demeure dans le cadre de la légalité et reste fidèle à son sujet zélé. Enfin, à l'acte V, c'est lui qui présente à Olympie le corps glorieux d'Alexis, s'agenouille devant lui pour reconnaître sa valeur, et demande enfin qu'un Temple soit érigé pour que l'on célèbre les deux époux.

- 23 Le représentant du pouvoir temporel est ainsi paré des vertus de magnanimité et de générosité qui font de lui un bon monarque. D'un point de vue religieux, il est également irréprochable, puisqu'il est chrétien et tout enclin à célébrer la vertu d'Alexis et Olympie. Pourtant, en dépit de ce portrait flatteur, il constitue un repoussoir pour Olympie comme pour Alexis, qui ne veulent pas vivre à la cour et font le choix de l'humilité. Les répliques qui expriment la méfiance à l'égard du pouvoir temporel sont récurrentes. Dès la première scène, avant de préciser qu'elle abhorre les grandeurs³⁷, Olympie déclare : « Le Trône est à mes yeux un dangereux écueil, / Où les ambitieux et superbes courages / Pensant trouver un port rencontrent leurs naufrages »³⁸, ce à quoi Honorius répond « Par cette humilité vous me rendez confus »³⁹. De son côté, Alexis fuit parce que Dieu le lui demande : il fuit un amour mondain mais aussi un lieu, Rome, qui emblématise l'ensemble des valeurs dont il doit se prémunir, ainsi qu'il l'indique lorsque, après son naufrage il échoue à Ostie : « Rome enfin n'est pas loin, et le sort m'y ramène, / Comme on fait un esclave échappé de sa chaîne »⁴⁰. Rome incarne la tentation à laquelle il doit résister, et son épreuve sera d'autant plus grande qu'il y sera en permanence exposé :

C'est ici qu'il faut vaincre et qu'il faut triompher
De tes propres désirs, du monde et de l'enfer ;
Rome est le champ d'honneur et l'illustre théâtre

Où le ciel te commande aujourd'hui de combattre.⁴¹

24 Rome représente le monde temporel, le pouvoir et l'amour terrestres. Précisément parce qu'il constitue un espace topique de la tragédie française, ce lieu sollicite chez le spectateur un imaginaire des affaires humaines, dont toute la pièce constitue le dépassement. Olympie refuse le trône en dépit de la qualité d'Honorius, Alexis fuit Olympie malgré sa vertu et l'amour qu'il lui porte. Il ne s'agit donc pas, au sein de la fiction, de mesurer la valeur de l'un et de l'autre au regard des critères humains, mais bien d'observer leur mouvement de dépassement de l'ordre terrestre, par une tension vers le divin. Cette tension, c'est bien entendu Alexis qui l'incarne le plus nettement, Olympie n'en offrant qu'une version amoindrie. Au dénouement, Alexis constitue un modèle pour Olympie qui lui demande de l'aider à suivre sa voie, comme nous l'avons vu précédemment⁴².

25 D'une certaine manière, cette pièce va plus loin que la plupart des tragédies hagiographiques contemporaines : elle ne montre pas un chrétien en butte à un pouvoir dégradé, machiavélique ou injuste, elle ne l'inscrit pas face à un amour bas qui l'éloignerait de sa foi. Le mouvement du saint vers la retraite et l'humilité, qui en vient à prendre la forme paradoxale et d'autant plus difficile (car il est exposé à la tentation), d'une retraite dans le monde, constitue déjà un pas vers le renoncement au monde. Le héros opère une négation de lui-même en tant qu'être temporel dès la fin du premier acte, lorsqu'il dit qu'il faut qu'Alexis « renonce à soi-même ainsi qu'à son amour »⁴³. Ce dépassement du monde matériel constitue le fil directeur d'une pièce qui n'est pas structurée sur le conflit mais sur l'ascension continue d'Alexis.

26 Nous avons vu que les tragédies hagiographiques vident souvent leur sujet de ses enjeux religieux en faisant de la confrontation un conflit politique, le saint devenant rebelle au pouvoir en place, vaniteux et arbitraire. Dans *L'Illustre Olympie*, le propos demeure toujours l'exemplarité du cheminement d'Alexis, ainsi que la souffrance qu'il éprouve à renoncer au monde alors même que rien ne l'y oblige – rien n'est galvaudé ou redoutable dans cette sphère mondaine romaine, où son empereur, son père et son épouse demeurent tous vertueux. Rien ne l'y invite sinon la voix de Dieu, qui lui impose par là un martyre d'une forme nouvelle. Au dénouement, le chœur des anges, peut être inspiré par l'œuvre italienne, apparaît en scène pour célébrer le trésor que constitue Alexis et révéler sa valeur au monde :

Belle âme qui sus triompher
De toi-même, d'amour, du monde et de l'enfer,
Viens où votre voix te convie.
Nous te tendons les bras pour te mener au port :
Ah qu'heureuse est la mort
Qui donne dans le Ciel une immortelle vie. [...]
(À *Euphémien*)

Tu vois ce trésor précieux,
Ce corps qui sur la terre est gisant à tes yeux
Est le sujet de ton envie,
Son âme est maintenant dans le céleste port :
Ah qu'heureuse est la mort
Qui donne dans le Ciel une immortelle vie.⁴⁴

27 Le recours à la forme musicale indique l'apothéose sublime et opère un ravissement de l'âme : le chant céleste constitue une figuration sensible de la transcendance divine, que Desfontaines avait déjà mobilisée au dénouement de son *Martyre de saint Eustache*. Ce recours à la musique emblématisant le divin

n'est pas très fréquent dans le théâtre hagiographique français⁴⁵, alors qu'il est constant chez les Espagnols où il s'oppose à la musique tentatrice du diable⁴⁶ : il désigne bien l'accès du héros à la sphère céleste, et constitue ici l'acmé d'un cheminement tout entier voué au détachement du monde.

28 Cette pièce de Desfontaines répond au défi de la mise en scène de la pure vertu d'un chrétien vivant en contexte pacifié et favorable, et alors qu'il n'est en conflit avec personne dans le monde terrestre. L'enrichissement du pôle mondain, incarné par Honorius et Olympie, sert la mise en valeur de cette trajectoire, d'autant plus admirable qu'elle ne répond qu'à l'appel céleste et n'est nullement imposée par des circonstances mondaines. Ce mode de dramatisation signale bien la qualité irréductible de la vertu sainte, qui ne se résume pas à la simple valeur que pourraient incarner Honorius, ou même Olympie : le saint demeure marginal y compris dans un contexte vertueux. Cette mise en scène de la sainteté constitue une voie peu explorée par les dramaturges français car elle constitue une gageure, dès lors que l'on s'interdit, comme c'est le cas dans la France du XVII^e siècle, de mettre en scène le diable et ses tentations. Elle est en revanche très exploitée dans la *comedia de santos* espagnole, où l'on met très fréquemment en scène des saints non martyrs, qui vivent dans des couvents ou au milieu des hommes, et se signalent simplement par leur vertu extraordinaire et irréductible à celle du commun des mortels : le démon tentateur intervient alors fréquemment pour donner du relief aux événements. *L'illustre Olympie ou le saint Alexis* constitue à cet égard un hapax dans la vogue théâtrale parisienne des tragédies chrétiennes : ne recourant ni au martyre, ni aux conflits violents, Desfontaines se contente de mettre en scène les fameuses vertus réputées si impropres à paraître sur le théâtre selon Nicole : « le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ».

Bibliographie

Baby 2001 = H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, 2001.

Biet 2006 = C. Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, 2006.

Borrego 2006 = E. Borrego Gutiérrez, *La vida de santa Rosalía : de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española*, dans M. Vitse, I. Arellano (dir.), *La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid-Francfort, 2006, p. 311-325.

Desfontaines 2004 = N. M. Desfontaines, *Tragédies hagiographiques*, éd. Cl. Bourqui, S. de Reyff, Paris, 2004.

Forestier 2003 = G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, 2003

Fumaroli 1996 = M. Fumaroli, *Théodore vierge et martyre : ses sources italiennes et les raisons de son échec à Paris*, dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, 1996.

Moreto 1658 = A. Moreto y Cabaña, *La vida de San Alejo*, dans *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores, décima parte*, Madrid, Imprenta Real, 1658.

Nicole 1998 = P. Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, Paris, 1998 [1667].

Pasquier 1995 = P. Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, 1995.

Teulade 2005 = A. Teulade, *Paroles chantées et insertions musicales dans la comedia de santos du XVII^e siècle*, dans F. Casal, C. Chauchadis, C. Herzig (dir.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, 2005, p. 447-469.

Teulade 2008 = A. Teulade, *Figurations théâtrales de la voix divine : de la marge à l'avènement musical*, dans L. Cottagnies, C. Gheeraert-Graffeulle, T. Gheeraert, A.-M.

Miller-Blaise, G. Venet (dir.), *Les voix de Dieu. Littérature et prophétie en Angleterre et en France à l'âge baroque*, Paris, 2008, p. 47-57.

Thouret 2010 = C. Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, 2010.

Varey - Shergold 1974 = J. E. Varey, N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en Madrid, IV. Teatros y comedias en Madrid : 1651-1665*, Londres, 1974.

Annexe

Annexe - Arguments des actes de L'illustre Olympie.

Nous indiquons entre crochets à quelles scènes correspondent les événements relatés.

Argument du premier acte

Euphémien Sénateur Romain et grand Ministre d'Etat de l'Empereur Honorius, n'ayant qu'un fils nommé Alexis, le veut arrêter auprès de soi par le lien du mariage, et pour cet effet, demande à l'Empereur pour récompense de ses services qu'il veuille accorder à son fils Olympie, fille du Général d'armée Olympias, qui mourant en la guerre contre le Roi Attale l'avait recommandé à Honorius, lequel depuis l'avait fait élever en sa Cour avec tant de soins que lui-même en était amoureux, mais comme il vit que cette belle et prudente fille avait de l'aversion pour les grandeurs excessives et disproportionnées à sa naissance, s'étant rendue sage par le malheur d'Athénaïs, fille du Philosophe Léonce, qui après avoir épousé ce grand Théodose, père d'Honorius, en avait été répudiée ; il la donna aux prières d'Euphémien à son Alexis [scènes 1 et 2], qui n'osant désobéir à son père, la reçut pour épouse, et lui donna sa foi, mais sans consommer le mariage, la quitta le soir même qu'il l'eut épousée pour obéir au commandement du Ciel qui lui ordonna de la laisser [scènes 4 et 5] ; Incontinent que l'Empereur l'eut donnée à Alexis, Philoxène et Polidarque tous deux Généraux d'Armées d'Honorius envoyés l'un contre Alaric Roi des Goths : et l'autre contre Stilicon, Vassal révolté de l'Empire, retournent victorieux, et apportent en même temps aux pieds de l'Empereur, l'un le Sceptre et la couronne d'Alaric, et l'autre la tête de Stilicon, et tous deux amis, Amants et Rivaux, demandent pour prix de leurs victoires cette même Olympie qu'Honorius venait d'accorder à Alexis, de sorte que ne pouvant satisfaire à leurs désirs, il veut céder à Polidarque le Sceptre qu'il a conquis, et veut faire place à Philoxène dans son trône ; ce qu'ils refusent généreusement par une humilité que leur prescrivait leur devoir qui porte Honorius à leur promettre toute sorte de faveurs aux occasions qui se pourront présenter [scène 3].

Argument du deuxième acte

Polidarque et Philoxène ne pouvant si facilement se dépouiller de leur passion qu'ils avaient pour Olympie, rôdent sur la fin de la nuit autour du Palais d'Euphémien, où s'imaginant que leur maîtresse était en la possession d'Alexis [scène 1], ils s'échappent à quelques transports qui finissent par l'abord d'Aristandre qui les mène vers l'Empereur qui les mandait pour s'informer d'eux, s'ils ne savaient rien de l'absence d'Alexis qui mettait toute la Cour en peine [scène 2] ; ensuite de ce mandement s'ouvre la chambre nuptiale, en laquelle Olympie paraît en déshabillé, ses habits nuptiaux étant préparés sur une table, où après plusieurs plaintes qui témoignaient son inquiétude et son amour, elle rencontre sous sa toilette le portrait d'Alexis, et une chaîne de diamants qu'Alexis avant son départ y avait laissée : cette vue redouble sa passion et ses regrets [scènes 3 et 4], dans lesquels Aglez, mère d'Alexis, vient témoigner qu'elle prend beaucoup de part [scène 5]. Après ces Scènes, Alexis paraît dans un bois avec deux ou trois Gueux qu'il a revêtus de ses plus beaux habits en ayant pris un d'esclave, et là leur donnant son épée et son chapeau qu'il avait encore en main avec son argent, les embrasse et leur dit Adieu [scène 6]. Ces pauvres si superbement revêtus, et tout étonnés d'un échange si avantageux font dessein d'aller à l'armée de l'Empereur [scène 7].

Argument du troisième acte

Olympie continuant ses regrets sur l'absence de son Alexis [scène 1], est interrompue par l'Empereur, Philoxène, et Polidarque, qui se persuadant que cet éloignement l'obligerait à changer en leur faveur, trouvèrent en cette généreuse Fille une constance admirable, et une vertu sans exemple [scènes 2 et 3] ; en la dernière Scène de cet Acte, Alexis s'étant embarqué pour aller en Edesse, ville de Syrie, est rejeté par la tempête au port d'Ostie, où ayant fait naufrage, il fait dessein de retourner à Rome, et de chercher en faveur de son déguisement une retraite en la maison de son père même [scène 4].

Argument du quatrième acte

Alexis étant à Rome devant le Palais d'Euphémien [scène 1] le voit passer avec l'Empereur, et les deux Amants Rivaux qui sollicitaient Honorius à faire rompre le mariage d'Alexis, à quoi l'Empereur répond qu'il fallait assembler le Sénat pour une affaire de telle conséquence, et promet à Euphémien d'avoir égard à ses intérêts [scène 2]. L'Empereur et sa suite s'étant retirés, Alexis extrêmement changé, et par les vêtements et par les fatigues qu'il avait souffertes, même à cause du poil qui lui était venu depuis son départ, se présente à son père, qui ne le reconnaît point, et lui accorde un coin dans sa maison pour y vivre des restes des valets [scène 3] : Cependant Olympie paraît dans un cabinet où il y a une Carte du monde, dans laquelle son inquiétude lui fait parcourir toute la terre et les mers, comme si cette carte lui pouvait enseigner le séjour de son Alexis [scène 4]. Ensuite de cette Scène, Alexis paraît dans sa grotte où il est persécuté des valets de son père, qui s'enfuient en voyant venir Olympie avec Philoxène [scène 5], qui lui voulant parler de son amour en est rudement rebuté ; de sorte qu'étant contraint de se retirer [scène 6] : Olympie aborde Alexis pour s'informer de lui, si ayant été vagabond en plusieurs contrées il n'aurait point par hasard rencontré son Alexis, à quoi ne répondant qu'en termes ambigus [scène 7] ; Olympie se retire sans l'avoir reconnu, et Alexis demeure tellement touché de cette vue, et des assauts qu'il avait soufferts en son cœur, qu'il se voit réduit au point de sa mort, avant laquelle, il écrit sa vie dans un billet qu'il tient enfermé dans sa main jusques après son trépas [scène 8].

Argument du cinquième acte

L'Empereur entrant au Palais d'Euphémien entend une voix qui prononce ces paroles
 Arrêt Honorius, c'est le Ciel qui l'ordonne,
 Commande qu'on cherche un trésor
 Plus riche mille fois que les perles ni l'or,
 Abaisse devant lui ton Sceptre et ta Couronne.
 C'est le Palais d'Euphémien
 Qui te recèle un si grand bien.

Honorius à ces paroles demande à Euphémien quel est ce Trésor qu'il lui recèle, et pourquoi il ne lui en avait jamais parlé, lui à qui il avait confié la conduite de tous ses Etats ; Euphémien proteste qu'il ne sait quel peut être ce Trésor, et qu'il consent qu'on visite son Palais afin qu'il soit trouvé ; L'Empereur tout à coup encore atteint de quelque reste d'amour pour Olympie imagine qu'elle est le Trésor dont parle le Ciel, et qu'il lui ordonne de l'épouser, pour cet effet il envoie Euphémien pour l'y disposer [scène 1] ; [scènes 2 et 3 : Olympie revêtue de ses habits nuptiaux, dit à Aglez que le Ciel a promis qu'elle allait revoir Alexis] mais Euphémien entrant dans la salle où était Alexis sous le degré, le trouve expirant et environné d'Angeles qui font un concert de musique autour de lui ; à l'abord d'Euphémien un nuage descend qui enveloppe les Anges et les fait disparaître ; Euphémien les suivant de la vue et de la voix, leur demande quel est le Trésor que le Ciel avait déclaré à l'Empereur, ils répondent du nuage que le corps qui gisait à terre devant ses yeux était ce qu'il désirait. Après cette réponse Euphémien fait mettre le corps sur un lit de parade [scène 4] ; et va rendre compte à l'Empereur de ce qu'il a vu [scènes 5 et 6] [scène 7 : Olympie voyant l'Empereur passer le suit] ; L'Empereur avec toute sa Cour entre dans la salle, couvre le corps du Saint de son Manteau Royal, et met son Sceptre et sa Couronne à ses pieds, le priant d'être le protecteur de ses Etats ; Après ayant aperçu le billet qui était en la main d'Alexis, il le demande avec respect, le Saint ouvre la main, l'Empereur le donne à son chancelier qui le lit. Ce billet qui fit reconnaître Alexis, ayant donné de l'étonnement, et arraché des larmes de toute l'assemblée, Olympie protestant qu'elle était prête de le suivre, fondant en pleurs, s'arrachant les cheveux, et se penchant pour l'embrasser expire sur le corps de son

Epoux, auxquels l'Empereur commande qu'on fasse ériger un Temple pour Tombeau [scène 8].

Notes

1 Cette promotion du genre n'est toutefois pas une invention *ex nihilo* : dès le début du siècle, on modernise des sujets de *sacre rappresentazioni* du XVI^e siècle, leur donnant une forme plus proche des pratiques contemporaines, et notamment de la tragédie.

2 Le compositeur et le librettiste ont également donné une *Vita di Santa Teodora (Didime e Teodora)* en 1635, et un *San Bonifacio* en 1638. Avec le compositeur Mazzocchi, également protégé des Barberini, Rospigliosi écrira ensuite un *San Eustachio* en 1643.

3 Auteur d'un recueil de *Tragedie sacre* dédié à Urbain VIII Barberini, il a dramatisé les légendes de Polyeucte et de Théodore.

4 Marc Fumaroli a montré que les pièces de Bartolommei, ainsi que le livret de Rospigliosi sur Théodore, ont sans doute influencé Corneille. Il indique d'ailleurs à cette occasion que Desfontaines a été le premier à s'inspirer des Italiens : « Il [Corneille] avait d'ailleurs été précédé dans l'imitation de Rospigliosi par un autre dramaturge : en 1644, Desfontaines avait publié une tragédie chrétienne intitulée *L'illustre Olympie ou le saint Alexis* qui, à treize ans de distance, fait écho au *San Alessio* du prélat romain » (Fumaroli 1996, p. 247).

Claude Bourqui et Simone de Reyff évoquent également le modèle italien à propos des pièces de Desfontaines, notamment pour l'insertion de la musique au dénouement (Desfontaines 2004).

5 Ce sous-titre n'apparaît que dans la réédition de 1648, chez A. Courbé. Les éditions parues chez Sommaville et Courbé en 1643, 1644 et y compris 1648 en font une simple « tragédie ». *Théodore* paraît directement sous cette appellation en 1646, et Corneille semble donc avoir voulu instituer rétrospectivement une identité générique entre les deux pièces.

6 Voir Biet 2006.

7 Voir sur ce point les conjectures convaincantes de Claude Bourqui et Simone de Reyff dans leurs annexes à l'édition des pièces hagiographiques de Desfontaines (Desfontaines 2004, p. 556-557).

8 *Eurimédon ou l'illustre pirate*, tragi-comédie, 1637; *Orphise ou la beauté persécutée*, tragi-comédie, 1638; *La Vraie Suite du Cid*, tragi-comédie, 1638; *Hermogène*, tragi-comédie, 1639; *Bélisaire*, tragi-comédie, 1641; *Les Galantes vertueuses*, tragi-comédie, 1642.

9 C'est la périodisation que donne Hélène Baby : le genre tombe en désuétude au moment où la tragédie ressurgit (Baby 2001).

10 *Le Martyre de saint Eustache*, tragédie, 1643 ; *Alcidiane ou les quatre rivaux*, tragédie, 1644 ; *L'illustre Olympie ou le saint Alexis*, tragédie, 1644; *Perside ou la Suite d'Ibrahim Bassa*, tragédie, 1644; *L'illustre Comédien ou le Martyre de saint Genest*, tragédie, 1645; *La Véritable Sémiramis*, tragédie, 1647.

11 Les années 1634-1637 voient la renaissance de la tragédie en France, après une période où elle avait laissé la place au genre moderne de la tragi-comédie (Forestier 2003, p. 15-27)

12 Le *dramma musicale* est représentée pour la première fois le 8 mars 1631 dans le théâtre aménagé par les Barberini dans leur *Palazzo de Quattro Fontane*, et publié en 1634.

13 Cette représentation s'est faite dans l'un des deux grands théâtraux municipaux, le Corral del Príncipe. Varey - Shergold 1974, p. 228, 299, 246.

14 Moreto 1658, fol. 1r-23v.

15 Pasquier 1995, p. 117-151.

16 Cette circulation des textes n'est pas impensable. Elle a été mise en évidence par Esther Borrego Gutiérrez à propos d'une œuvre musicale italienne consacrée à sainte Rosalie, adaptée par un auteur espagnol dans une *comedia de santos* (Borrego 2006).

17 Nicole 1998, Nicole, p. 64.

18 *Ibid.*

- 19 *Ibid.*
20 Desfontaines 2004, p. 291.
21 *Ibid.*, p. 317.
22 Acte II, scène 5.
23 Acte III, scène 2.
24 Thouret 2010, p. 110sq.
25 Desfontaines 2004, p. 361.
26 *Ibid.*, p. 382.
27 *Ibid.*, p. 363.
28 *Ibid.*, p. 382.
29 Voir l'introduction à la pièce, *op. cit.*, p. 251.
30 Forestier 2003, p. 223sq.
31 On peut penser à *Cinna* et *La Mort de Pompée* de Corneille, publiées en 1643 et 1644.
32 Desfontaines 2004, p. 209.
33 Desfontaines 2004, p. 289 et 292.
34 *Ibid.*, p. 288.
35 *Ibid.*, p. 293.
36 *Ibid.*, p. 345-346.
37 *Ibid.*, p. 290.
38 *Ibid.*, p. 289.
39 *Ibid.*, p. 289.
40 *Ibid.*, p. 339.
41 *Ibid.*, p. 339-340.
42 Voir la citation de la note 28.
43 Desfontaines 2004, v. 334, p. 302.
44 *Ibid.*, v. 1447-1452 et 1465-1470, p. 373-374.
45 Teulade 2008.
46 Teulade 2005.

Pour citer cet article

Référence électronique

Anne Teulade, « Mettre en scène la pure vertu de saint Alexis : Nicolas Mary Desfontaines dans le contexte européen », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 124-2 | 2012, mis en ligne le 22 juillet 2013, consulté le 19 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/983> ; DOI : 10.4000/mefrim.983

Auteur

Anne Teulade
Université de Nantes - Anne.Teulade@univ-nantes.fr

Droits d'auteur

© École française de Rome