

Ana Conboy

College of Saint Benedict and Saint John's University

aconboy@csbsju.edu

**VOIR L'AUDIBLE, ASPIRER À L'INVISIBLE INACCESSIBLE :  
L'HYPOTYPOSE COMME ADAPTATION AUX RÈGLES  
CLASSIQUES DANS LA DRAMATURGIE HAGIOGRAPHIQUE  
FRANÇAISE DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE\***

“Seeing the Audible, Aspiring to the Inaccessible Invisible: Hypotyposis as Adaptation to the Classical Rules in 17<sup>th</sup> Century French Hagiographic Dramaturgy”

**SUMMARY** – During the 17<sup>th</sup> century, the establishment of neo-Aristotelian rules imposed restrictions on French dramatic art. At the same time, dramatists created a number of hagiographic plays, seemingly incompatible with the purified classical stage. How could one limit the multivalent life of their protagonists to twenty-four hours? How could one perform the focal point of lives of saints, that of their deaths, without transgressing the necessary *bienséance* and *vraisemblance*? Hypotyposis complemented the protagonists' narratives in the hagiographic corpus. Through the description of conversion and martyrdom, the plot could be supplemented and understood by the spectators. Additionally, these vivid descriptions inspired the conversion of secondary characters. This article will address how dramatists used hypotyposis to adapt hagiographic plays to the dramatic restrictions of their time.

**KEYWORDS** – hypotyposis, hagiographic theater, 17<sup>th</sup> century, French literature, martyrdom

**RÉSUMÉ** – Au XVII<sup>e</sup> siècle les règles néo-aristotéliennes ont imposé des restrictions à la conception française du drame. En même temps, les dramaturges parisiens ont créé beaucoup de pièces hagiographiques, apparemment incompatibles avec la scène classique purifiée. Comment limiter la vie multiforme des protagonistes à une période de vingt-quatre heures ? Comment représenter le point culminant de la vie du saint, celui de sa mort, sans atteindre à la bienséance et à la vraisemblance prescrites ? L'hypotypose permettait de contourner ces difficultés. En décrivant les moments de conversion et de martyre, les récits étaient complétés et pouvaient être compris par les spectateurs. De plus, ces vives descriptions incitaient d'autres personnages à se convertir. Dans cet article, il s'agira d'examiner les façons dont l'hypotypose était utilisée par les dramaturges hagiographiques pour s'accommoder aux restrictions dramatiques de leur temps.

**MOTS-CLÉS** – hypotypose, dramaturgie hagiographique, XVII<sup>e</sup> siècle, littérature française, martyre

La scène théâtrale peut être conçue comme un tableau vivant. De même qu'Horace parlait de *ut pictura poesis*, l'abbé d'Aubignac, dramaturge et homme d'Église du XVII<sup>e</sup> siècle, parlait de *ut pictura theatrum* : l'image dramatique semble une image peinte. Quand au cours du XVII<sup>e</sup> siècle certaines restrictions se sont imposées à l'image dramatique, il a fallu peindre le tableau d'une façon différente. Horace soutenait dans son *Art Poétique* qu'il ne fallait pas mettre « sur la

---

\* Je tiens à remercier Mlle Adeline Denis et Mme Cynthia Bravo pour leur aide précieuse, pour leurs commentaires et suggestions d'amélioration de la langue dans cet article.

scène des actions qui demandent à se passer à l'intérieur du théâtre et tu soustrairas à la vue bien des faits que narrera ensuite l'éloquence d'un témoin oculaire »<sup>1</sup>. D'Aubignac préconisait, comme Jean Chapelain avant lui avec les « magnifiques descriptions »<sup>2</sup>, l'emploi du processus discursif dans la dramaturgie<sup>3</sup>. Ce processus favorise l'ouïe plutôt que la vue, de sorte qu'il « mette devant les yeux, avec le son des paroles, les choses desquelles il traite »<sup>4</sup>.

Les règles d'unité de temps, de lieu et d'action, ainsi que les demandes de vraisemblance et de bienséance et d'un héros « ni trop bon ni trop mauvais », ont limité le contenu de l'intrigue dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle. Simultanément, on a témoigné, durant les décennies 1630 et 1640, d'une vogue de théâtre hagiographique représenté sur la scène récemment professionnalisée à Paris. Les vies de saints sont multiformes, et d'habitude tripartites – une période profane est suivie d'une conversion et d'une période de vie ascétique, qui est, à son tour, suivie du martyr. Celui-ci guidera le protagoniste vers une nouvelle vie, « là-haut ». Le martyr, dans sa vie post-conversion, est un héros parfait et constant dans sa dévotion au Dieu nouvellement découvert. Ainsi, les récits de saints semblent incompatibles avec la scène classique. Comment limiter la vie complexe des protagonistes « parfaits » à une durée de vingt-quatre heures, dans un seul espace ? Comment représenter le point culminant et décisif de la vie du saint martyr, celui de sa mort, sans atteindre à la bienséance et à la vraisemblance prescrites ? Plusieurs stratégies structurelles et contextuelles, dont l'hypotypose, ont été employées pour contourner ces difficultés. Nous poursuivons ce que Barthes suggérerait, que l'hypotypose ne remplit pas seulement une fonction esthétique<sup>5</sup>. Dans le contexte du corpus hagiographique français du XVII<sup>e</sup> siècle, elle joue aussi un rôle structural important. Il s'agira, dans cet article, d'aborder la manière dont l'utilisation de l'hypotypose a contribué à l'adaptation des pièces hagiographiques aux injonctions dramatiques classiques qui s'imposaient dorénavant.

À cette fin, nous ferons appel à des pièces hagiographiques représentées dans les années 1640, notamment *La Pucelle d'Orléans*<sup>6</sup> de d'Aubignac (1642), *Polyeucte, martyr*<sup>7</sup> de Corneille (1643), *Le Martyre de saint Eustache*<sup>8</sup> (1643) et *L'Illustre comédien*<sup>9</sup> (1645) de Nicolas Desfontaines et *Le Véritable saint*

<sup>1</sup> Horace, *Art Poétique*, éd. et trad. L. Herrmann, *Revue Latomus*, VII, 1951, v. 182-184.

<sup>2</sup> J. Chapelain, *Opuscules critiques*, « Lettre sur la règle de vingt-quatre heures » (1630), éd. A. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 121.

<sup>3</sup> D'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans, Préface*, Paris, François Targa, 1642, n.p.

<sup>4</sup> N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964, p. 124.

<sup>5</sup> R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n<sup>o</sup> 1, 1968, p. 85.

<sup>6</sup> D'Aubignac, *op. cit.*

<sup>7</sup> P. Corneille, *Polyeucte, martyr*, éd. C. Bourqui, Paris, Livre de Poche, 2002.

<sup>8</sup> N. Desfontaines, *Le Martyre de saint Eustache*, in : *Tragédies Hagiographiques*, éd. C. Bourqui et S. de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, 2004.

<sup>9</sup> N. Desfontaines, *L'Illustre comédien*, in : *Tragédies Hagiographiques*, éd. C. Bourqui, et S. de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, 2004.

*Genest*<sup>10</sup> de Jean Rotrou (1647)<sup>11</sup>. Nous analyserons la façon dont l'hypotypose est utilisée dans le contexte de l'intrigue, les conséquences de cet usage pour le fond des pièces, et, enfin, les avantages de l'emploi de cette figure rhétorique dans un sous-genre *a priori* incompatible avec les règles néo-aristotéliennes. Grâce à l'hypotypose, qui « expose les choses d'une manière telle, que l'affaire semble se dérouler et la chose se passer sous nos yeux »<sup>12</sup>, les récits multiformes et complexes étaient complétés et compris dans leur intégralité par les spectateurs. Depuis une perspective théologique, nous remarquerons, de surcroît, que cette figure rhétorique, « figure de l'abolition du *je* », contribue au message chrétien du théâtre hagiographique, car « elle introduit dans la littérature la possible apparition de l'insoutenable, autrement dit du *divin* »<sup>13</sup>. La visualisation de la parole captive l'imagination des allocuteurs, qu'ils soient internes ou externes au récit. Cet usage peut mener parfois à la conversion ou, du moins, à la réflexion de ceux qui écoutent, renforçant le message chrétien.

Le débat sur la règle des vingt-quatre heures ne commence pas véritablement avant 1630, et l'avis de Jean Chapelain supposait que, de façon à pouvoir suivre la règle de l'unité de temps, l'action devait être réduite et équivaloir le temps de la représentation<sup>14</sup>. Pour cela, l'arrière-plan parfois nécessaire à la compréhension de l'intrigue devrait être inclus par le moyen du discours indirect ou de l'hypotypose. Dans la « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures », Chapelain préconisait qu'à cause de la restriction d'action et de durée dans un poème représentatif, il fallait recourir à « la narration sur le théâtre » et, de plus, « introduire aussi les messagers, pour faire entendre les choses qu'il fallait qui se passassent ailleurs et décharger le théâtre d'autant »<sup>15</sup>. Les personnages seraient chargés de raconter les récits nécessaires à l'entendement des spectateurs. À l'égard de sa *Pucelle d'Orléans*, l'abbé d'Aubignac a signalé qu'« il n'y a rien de notable que son innocence & la cruauté de ses Juges »<sup>16</sup> dans la dernière journée de vie de Jeanne d'Arc. Il était essentiel d'« avancer le temps de sa mort » et « que ses plus

<sup>10</sup> J. Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, Paris, Flammarion, 1999.

<sup>11</sup> Il s'agit des dates de publication de ces pièces. Nous nous rendons compte qu'il existe un corpus bien plus large de pièces hagiographiques durant le XVII<sup>e</sup> siècle. Nous nous limitons à ces cinq, en partie, pour une question d'économie, puisqu'elles nous semblent pertinentes surtout dans le cadre des pièces hagiographiques jouées à Paris les plus connues de l'époque. Dans un travail plus ample, nous pourrions aborder l'emploi de l'hypotypose dans d'autres œuvres, comme la *Sainte Catherine* ou le *Thomas Morus* de Puget de la Serre, ou bien *L'Illustre Olympie* de Desfontaines.

<sup>12</sup> *Rhétorique à Herennius*, Liv. IV, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932, p. 271.

<sup>13</sup> Y. Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 7, nous soulignons.

<sup>14</sup> J. Chapelain, « Lettre ou Discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, portant son opinion sur le Poème d'ADONIS du Chevalier Marin », Préface, in : *L'Adone, poema del Cavalier Marino*, de Giovanni Battista Marino, Paris, Oliviero di Varano, 1623, n.p.

<sup>15</sup> J. Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 120.

<sup>16</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, Préface, n.p.

belles actions se fassent toutes par recit »<sup>17</sup>. Pour suppléer les faits manquants (voire plus intéressants), les dramaturges hagiographiques ont dû recourir à l'adaptation du fond et de la forme de façon à s'accommoder aux règles prescrites. Au moyen de la parole, l'hypotypose, figure de style récurrente dans la littérature depuis l'Antiquité, servait de complément aux péripéties de l'intrigue. Dans le contexte de la dramaturgie hagiographique, cette « peinture parlante »<sup>18</sup>, « figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité »<sup>19</sup>, illustre les moments de conversion, certains épisodes ou péripéties ayant lieu auparavant, ou bien, le moment de la mort du protagoniste.

### 1. Procédés discursifs et les épisodes antérieurs à l'action dramatique

De façon à concentrer l'intrigue et à observer l'unité de temps, d'Aubignac limite l'action de sa *Pucelle* au dernier jour de la vie de la sainte, en concentrant l'action en une seule journée et en employant l'hypotypose pour décrire des événements antérieurs. Tout au long de l'intrigue, une polyphonie de voix évoque les victoires remportées par les Français grâce à l'aide de Jeanne d'Arc, les épisodes de sa vie et les relations qui ont nourri les accusations du « Conseil de Guerre ». C'est dans les longues répliques des personnages, à l'occasion de diverses accusations ou de défenses de Jeanne, que les épisodes de sa jeunesse et les victoires des Français sont évoqués. Le dramaturge utilise les voix multiples pour raconter des faits révolus qui ne peuvent pas être montrés sur scène et pour compléter le récit.

Au deuxième acte, une suite de répliques raconte des événements qui peuvent être jugés condamnables, blasphématoires ou comme des atteintes à l'État. Prenant la défense de Jeanne, le baron de Talbot fait allusion à d'autres épisodes passés :

Elle a dit qu'elle estoit envoyée pour delivrer Orleans, & faire sacrer & couronner Charles en la ville de Rheims : a-t-elle pas fait l'un & l'autre malgré nostre courage, & nos armées ? a-t-elle trouvé quelque obstacle qu'elle n'ayt rompu ? [...] Mais depuis ce Couronnement fatal à nostre Empire, elle n'a plus rien fait de semblable, elle a manqué Paris, elle a esté blessée, elle a esté vaincuë : elle a esté prisonnière<sup>20</sup>.

Les deux premiers actes servent à compléter l'arrière-fond du récit, en utilisant surtout des récits rétrospectifs, au lieu d'hypotyposes. Ce n'est qu'à l'acte III que l'action dramatique commence véritablement, avec le « Conseil de Guerre »

<sup>17</sup> *Ibid.*, n.p.

<sup>18</sup> Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 524.

<sup>20</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, II, 2, p. 48.

qui jugera la pucelle. L'action finale de condamnation et de martyre de Jeanne est longuement retardée grâce à des procédés discursifs pour observer les vingt-quatre heures et remplir les cinq actes requis.

Dans *Polyeucte, martyr* de Corneille, l'hypotypose est employée pour relater la démolition des idoles païennes par les mains des néophytes Néarque et Polyeucte :

Le prêtre avait à peine obtenu du silence,  
Et devers l'orient assuré son aspect,  
Qu'ils ont fait éclater leur manque de respect.  
À chaque occasion de la cérémonie,  
À l'envi l'un et l'autre étalait sa manie,  
Des mystères sacrés hautement se moquait,  
Et traitait de mépris les dieux qu'on invoquait.  
Tout le peuple murmure et Félix s'en offense,  
Mais tous deux s'emportant à plus d'irrévérence, [...]  
Se jetant à ces mots sur le vin, et l'encens,  
Après en avoir mis les saints vases par terre  
Sans crainte de Félix, sans crainte du tonnerre,  
D'une fureur pareille ils courent à l'autel.  
Cieux, a-t-on vu jamais, a-t-on rien vu de tel ?  
De plus puissant des dieux nous voyons la statue  
Par une main impie à leurs pieds abattue,  
Les mystères troublés, le temple profané,  
La fuite et les clameurs d'un peuple mutiné,  
Qui craint d'être accablé sous le courroux céleste<sup>21</sup>.

Cet épisode violent moteur de l'intrigue aurait été difficile à représenter sur scène et il aurait ôté à la pièce l'unité de lieu préconisée. Corneille ménage l'intrigue de façon à garder Pauline, femme de Polyeucte, absente du sacrifice aux dieux païens, pour éviter de revoir Sévère, son ancien amant récemment retourné. Ainsi, sa confidente Stratonice revient au début de l'acte III pour raconter l'épisode. L'utilisation de verbes forts d'action comme « jeter », « courir » ou « abattre », accompagnée du participe présent et du présent historique qui dénotent une simultanéité d'événements et une relation de cause à effet, accordent au récit de Stratonice une plus grande expressivité. Le contraste entre le silence requis dans le temple, les murmures de la foule et le bruit produit par Polyeucte dans son intervention oratoire, mais aussi dans ses actions physiques, garantit la création d'une image plus percutante au moyen de l'hypotypose. De plus, la gradation et l'accélération du rythme des actions engendrent une plus subtile empreinte dans l'imagination des auditeurs (de Pauline, qui est l'interlocutrice directe de Stratonice, mais aussi des spectateurs externes).

<sup>21</sup> Corneille, *op. cit.*, III, 3, v. 826-862.

## 2. L'hypotypose et la conversion

Desfontaines utilise l'hypotypose pour décrire le moment de la conversion du noble chevalier romain, Eustache, dans *Le Martyre de saint Eustache*. Placide (pas encore baptisé du nom d'Eustache), raconte à sa femme Trajane le miracle dont il vient d'être témoin, moment d'illumination et d'ouverture des sens pour un monde supérieur et divin, et moment où le spectateur apprend la conversion du protagoniste. Encore une fois, une mise en scène spectaculaire d'une chasse au cerf merveilleux qui dévoile le message de Dieu à Placide est difficile à mettre en scène.

Desfontaines choisit d'intégrer la scène de conversion au début de la pièce. C'est à travers un monologue qui suit la rencontre avec le cerf que nous y sommes plongés, *in medias res* :

Quelle puissante voix a frappé mon oreille ?  
 Qu'avez-vous vu mes yeux ? quelle est cette merveille ?  
 Doux charme de mes sens, cher objet où fuis-tu ?  
 Arrête : et tu verras un rebelle abattu,  
 Tu verras à tes pieds l'ennemi de ta gloire  
 Avouer sa défaite, et bénir ta victoire<sup>22</sup>.

La curiosité des spectateurs est éveillée par la description initiale de Placide. Bien que l'image ne soit pas peinte dès le début, les spectateurs sont invités à faire travailler leur imagination et à « voir » cette vision merveilleuse dont Placide est témoin. Plus loin, le protagoniste s'écrie :

Mon Esprit éclairé d'une flamme céleste,  
 Adore un Dieu vivant dont l'extrême pouvoir  
 Se fait craindre partout, et partout se fait voir.  
 Oui Seigneur j'obéis à ton divin Oracle,  
 Qui par un salutaire et visible miracle  
 Fait un humble sujet de ton Persécuteur,  
 Et change un Idolâtre en ton adorateur<sup>23</sup>.

La conversion du protagoniste suit une vision miraculeuse accompagnée d'une voix céleste, les deux ayant lieu avant le commencement de l'action. Les spectateurs sont privés du spectacle visuel. Pourtant, la deuxième question de Placide, « Qu'avez-vous vu mes yeux ? quelle est cette merveille ? », éveille chez les spectateurs, à travers leur ouïe, la conscience d'un spectacle visuel décelé au protagoniste. L'abondance de vocabulaire faisant appel au sens de la vue, ainsi que les vocables associés à la lumière (« éclairé », « flamme ») créent un champ lexical visuel, où la scène évoquée est objectivée et suggérée sous les yeux des

<sup>22</sup> Desfontaines, *op. cit.*, I, 1, v. 1-6.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, 1, v. 18-24.

spectateurs. Leur sensorialité et leur imagination sont éveillées. Ils peuvent visualiser cette image miraculeuse qui servira de moteur de l'intrigue. La description de la conversion n'est pas détaillée à ce moment, mais elle sera reprise, sous forme d'hypotypose, dans la deuxième scène de la pièce.

Desfontaines préfigure la relation de l'aventure de Placide à sa femme par une confession parallèle de Trajane. Avant le début de l'action, elle aussi avait subi une expérience mystique et de conversion, indépendante de celle de son mari :

Écoutez : cette belle courrière [...]
   
De son illustre frère attendait le retour [...]
   
Quand une voix divine a rompu le silence
   
Qui des soins et des maux calme la violence ;
   
Trajane, a-t-elle dit, c'est par trop demeurer
   
Dans les obscurités qui te font égarer,
   
Il est temps désormais de dissiper les ombres
   
Qui produisent en toi des nuages si sombres [...]
   
À ces mots si charmants qui flattaient mon ouïe,
   
Un éclat tout divin rend ma vue éblouie,
   
Dans mon cœur interdit je sens un doux transport,
   
Et mon âme aussitôt brûle d'impatience
   
De réduire en effet cette sainte ordonnance<sup>24</sup>.

Dans une description rapide, Trajane rapporte à son mari ce qu'elle a vu et ce qu'elle a entendu, de sorte que Placide et les spectateurs externes sont témoins de ce récit à l'intérieur de l'intrigue. Trajane crée une hypotypose particulière, car l'image qui se présente « sous les yeux » d'Eustache et des spectateurs n'est pas seulement une image visuelle, avec le jeu verbal entre lumière et ombre, mais aussi une image sonore, avec le jeu entre silence terrestre et voix divine. L'ouïe joue un double rôle dans l'analyse de cette hypotypose puisque la description orale faite par la femme d'Eustache inclut des éléments audibles. En effet, il s'agit d'une double hypotypose : l'expérience miraculeuse de Trajane intègre une hypotypose de la voix angélique. L'image visuelle créée à travers l'ouïe de Trajane est reprise dans sa voix au moment où elle la décrit à son mari. Elle décrit le résultat désiré de l'hypotypose sur l'auditeur : « Dans mon cœur interdit je sens *un doux transport*, / Et mon âme aussitôt brûle d'impatience / De réduire en effet cette sainte ordonnance » (je souligne). La parole de la figure céleste touche les sens de Trajane, elle a un effet persuasif et émeut. Dans ce cas, nous discernons que l'hypotypose est « de l'ordre de la stupéfaction, tant dans le discours que dans l'action : elle étonne – au sens classique du terme – et laisse pétrifié »<sup>25</sup>. L'expérience visuelle et auditive de Trajane s'impose sur l'expérience auditive et visuelle des spectateurs, privés du spectacle visible du miracle éprouvé. Les sens

<sup>24</sup> *Ibid.*, I, 2, v. 41-67.

<sup>25</sup> Y. Le Bozec, *op. cit.*, p. 5.

des spectateurs sont éveillés à l'expérience de l'héroïne, celle-ci essentielle pour la compréhension et pour le développement de l'intrigue et illustrant l'effacement du locuteur au profit du tableau peint par la parole.

Le moment où Placide relate à Trajane sa propre expérience dans les bois sert de boucle, puisque sa relation consiste en une analepse qui se termine au moment de l'ouverture de l'action :

Ce matin je prenais les plaisirs de la chasse,  
 Quand poursuivant un Cerf relancé dans son fort,  
 Mon cheval pour l'atteindre a fait un grand effort :  
 Je cours, il se retourne, et me voyant sans suite,  
 Il s'arrête tout court ainsi que par dédain, [...]  
 Ce spectacle nouveau me réduit aux abois,  
 Lors contemplant ce Cerf au milieu de son bois,  
 J'y vois sur une croix de lumière éclatante  
 D'un corps quoique sanglant la figure brillante,  
 À peine je respire en cet étonnement  
 Que l'image me tient ce langage charmant.  
 Arrête-toi, Placide, écoute mes paroles,  
 Ne brûle plus d'encens, pour de vaines Idoles, [...]  
 Et ce sang que tu vois est ce prix glorieux  
 Qui t'ôte des Enfers, et t'achète les Cieux.  
 À ces mots plus puissants qu'un éclat de tonnerre  
 Je me jette aussitôt les deux genoux en terre,  
 Et tout plein de respect promettant d'obéir,  
 J'ai vu ce cher objet soudain s'évanouir<sup>26</sup>.

Faisant écho aux paroles de sa femme, nous remarquons un jeu entre lumière et ombre, entre voix et silence dans l'hypotypose de Placide. Structuralement, elle évite la représentation du surnaturel chrétien et elle permet aussi d'observer la bienséance. Au-delà d'une simple description vive d'un événement passé, cette hypotypose introduit aussi une image divine, sans la montrer sur scène. En termes de fond, elle permet de présenter le message chrétien. L'utilisation de verbes expressifs et du présent historique vers lequel le récit glisse (« Je cours, il se retourne » ; « Je me jette ») accordent un effet de réel à l'image évoquée, même si le sujet est de nature invraisemblable. Grâce à cette relation plus détaillée de Placide, les spectateurs comprennent mieux son comportement au début de la pièce.

L'exemple de Placide et de Trajane confirme que l'hypotypose est censée frapper l'imagination des auditeurs en créant une empreinte visuelle dans leur imagination et qu'elle a la capacité de séduire et de convaincre, ainsi que de convertir. Rappelons que

<sup>26</sup> Desfontaines, *op. cit.*, I, 2, v. 94-120.



l'esprit de l'auditeur est aisément entraîné par cette Image qu'on lui présente au milieu d'un raisonnement ; et qui lui frappant l'imagination, l'empêche d'examiner de si près la force des preuves, à cause de ce grand éclat dont elle couvre et environne le discours<sup>27</sup>.

La légende d'Eustache nous dit que l'expérience divine du couple les incitera à quitter la cour romaine et à chercher une vie plus humble, selon les préceptes du Dieu récemment découvert. Après une suite de malheurs et de pertes matérielles qui sont acceptées et même voulues par le couple, ils s'embarquent dans un pèlerinage, qui sera lui aussi rempli d'infortunes et de pertes personnelles, jusqu'à ce qu'ils arrivent ensemble au martyre et à la vie éternelle subséquente.

### 3. L'hypotypose et le baptême

*L'Illustre comédien* de Desfontaines et *Le Véritable saint Genest* de Rotrou traitent de Genest, un comédien célébré pour sa parodie du baptême chrétien. Durant une de ses représentations il se convertit sur scène et, par conséquent, est martyrisé dans la cour de Dioclétien. Pour convenir aux règles de la bienséance, éviter la parodie du sacrement, et répondre aux attentes des autorités religieuses, le baptême est décrit plutôt que représenté.

Dans *L'Illustre comédien*, le baptême du protagoniste est relaté au moyen d'une hypotypose, créant une image brillante de Genest recevant le sacrement par la main d'un ange céleste :

Je voyais, ô merveille à peine concevable !  
 À travers ce lambris un prodige admirable,  
 Un Ange mille fois plus beau que le Soleil,  
 Et qui me promettant un bonheur sans pareil,  
 M'a dit qu'il ne venait, si je le voulais croire,  
 Que pour me revêtir des rayons de sa gloire.  
 Lors tous mes sens ravis d'un espoir si charmant  
 Ont porté mon esprit à ce consentement,  
 Qui remplissant mon cœur d'une joie infinie  
 A fait voir à mes yeux cette cérémonie.  
 L'Ange, dont la présence étonnait mon esprit,  
 En l'une de ses mains tenait un livre écrit,  
 Où la bonté du Ciel secondant mon envie,  
 Je lisais aisément les crimes de ma vie,  
 Mais avec un peu d'eau que l'autre main versait,  
 Je voyais aussitôt que l'écrit s'effaçait,  
 Et que par un effet qui passe la nature,  
 Mon cœur était plus calme, et mon âme plus pure<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> (Pseudo-) Longin, *Traité du sublime*, trad. de N. Boileau, éd. de F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 100.

<sup>28</sup> Desfontaines, *op. cit.*, III, 2, v. 661-678.

À travers la parole de Genest, l'interlocuteur voit le transport du protagoniste, provoqué par son expérience mystique et par sa vision miraculeuse. Comme pour Trajane, nous remarquons ici une double hypotypose. Le spectateur s'imagine cette scène pleine de luminosité et de légèreté et peut partager avec le protagoniste son étonnement, sa joie et son calme. Rotrou, au contraire, choisit de raccourcir les éléments descriptifs du baptême pour se pencher sur le chemin de pèlerinage vers le martyr.

#### 4. L'hypotypose et le martyr

Dans *L'Illustre comédien*, Desfontaines crée une hypotypose élaborée pour introduire le spectacle du martyr de Genest et de son aimée, Pamphylie. Rutile, conseiller de l'empereur et témoin oculaire du supplice, rapporte :

Déjà nos criminels au supplice menés,  
 Et suivis des bourreaux et de la populace,  
 Étaient l'un devant l'autre exposés sur la place,  
 Quand Genest détournant ses yeux de toutes parts,  
 A dessus Pamphylie arrêté ses regards,  
 Qui sans être troublée, et sans paraître émue,  
 A mutuellement sur lui jeté la vue : [...]  
 À ces mots son amant d'un visage serein  
 A réparti des yeux, et lui tendant la main  
 A fait connaître assez qu'il avait agréable  
 De ce superbe objet la constance admirable :  
 Enfin étant tous deux en état de souffrir  
 On les voit à l'envi l'un et l'autre s'offrir,  
 Et comme en un combat plein d'honneur et de gloire  
 Se disputer tous deux cette triste victoire  
 Dont le sanglant effet étonne les esprits,  
 Et de qui le trépas est la fin et le prix.

La scène peinte est, d'abord, touchante et elle attendrit les spectateurs. Ceux-ci s'imaginent, de la sorte, un mariage entre les deux victimes. Après tout, ils s'offrent « mutuellement », « l'un devant l'autre » au milieu de la « populace ». Ils échangent des regards et Genest tend la main à son aimée. Pourtant, « s'offrir » apparaît en juxtaposition avec « souffrir », et la ligne d'arrivée n'est pas une alliance terrestre, mais une alliance céleste, où l'on arrive après un « combat », dont la « triste victoire » n'est que le « trépas ». Le ton de l'image vive décrite change :

D'abord pour effrayer cette jeune arrogante,  
 L'exécuteur en main prend une torche ardente,  
 Et sur Genest enfin commençant ses efforts  
 Fait agir sans pitié la flamme sur son corps,  
 Le feu court, et produit un effet pitoyable ;

Il touche tout le monde hormis ce misérable,  
 Qui d'une vive ardeur à demi consumé  
 Semble au lieu d'en mourir en paraître animé.  
 Nous restons tous confus, le bourreau perd courage. [...]  
 Alors après la flamme on a recours au fer,  
 À coup d'ongles d'acier un Soldat le déchire,  
 Le sang jaillit à flots sur celui qui le tire : [...]

Rutile a recours à des expressions tangibles, comme « torche ardente », « flamme », « fer », « ongles d'acier » ou « le sang jaillit à flots », pour montrer la violence de l'événement et pour créer une description vive de la mort des amants. Il poursuit :

Voyant de ce côté nos ordonnances vaines,  
 Nous exposons l'ingrat à de nouvelles peines,  
 Et pour le tourmenter avec plus de rigueur  
 Nous cherchons par ses yeux le chemin de son cœur.  
 Mais inutilement nous tentons cette voie,  
 Comme lui Pamphilie en tressaille de joie,  
 Et voyant approcher les bourreaux sans horreur  
 Tâche par ses discours d'exciter leur fureur.  
 On dirait que d'abord cette beauté les charme,  
 Que malgré leur rigueur sa grâce les désarme,  
 Et que ce fier orgueil qu'on voit en son aspect  
 Loin de les irriter leur donne du respect.  
 Toutefois leur devoir ou ma voix les anime,  
 Et de leur déité faisant une victime,  
 L'un d'eux hausse le bras, et d'un soudain effort  
 Achève en un moment et sa vie et son sort.  
 Genest s'impatiente, et brûle de la suivre, [...]  
 Mais d'ailleurs s'il ne meurt il est à redouter ;  
 Et je crains que le peuple ému de sa constance  
 Ne se porte à la fin à quelque violence...<sup>29</sup>.

La conjonction « et », utilisée douze fois dans ces quatre-vingt vers établit le rythme du récit et garantit un mouvement continu en avant. La longue hypotypose vient valider le lieu commun de constance des protagonistes hagiographiques. Elle corrobore aussi le lieu commun de l'inspiration à émouvoir et à toucher le public présent au spectacle du martyr<sup>30</sup>, ainsi qu'au public présent dans la salle de théâtre.

Contrairement à ce qui se passe chez Desfontaines, dans *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté, la description de la mort du protagoniste est brève et sobre :

<sup>29</sup> *Ibid.*, V, 3, v. 1442-1516.

<sup>30</sup> « Quelques-uns de pitié sentent leur âme atteinte, / Les autres sont touchés ou d'horreur, ou de crainte, / Et parmi tant de gens interdits à ce point, / Le coupable est le seul qui ne s'en émeut point » (v. 1491-1494).

Par votre ordre, Seigneur, ce glorieux acteur, [...]
   
A du courroux des dieux contre sa perfidie
   
Par un acte sanglant fermé la tragédie [...]
   
Mais ni les chevalets, ni les lames flamantes,
   
Ni les ongles de fer, ni les torches ardentes,
   
N'ont, contre ce rocher, été qu'un doux zéphyr,
   
Et n'ont pu de son sein arracher un soupir ;
   
Nous souffrions plus que lui, par l'horreur de sa peine ;
   
Et nos cœurs détestant ses sentiments chrétiens,
   
Nos yeux ont malgré nous fait l'office des siens ;
   
Voyant la force enfin, comme l'adresse vaine,
   
J'ai mis la tragédie à sa dernière scène,
   
Et fait avec sa tête ensemble séparer
   
Le cher nom de son Dieu qu'il voulait proférer<sup>31</sup>.

Encore une fois, l'ouïe l'emporte sur la vision. Cette description joue sur le champ lexical ambigu du théâtre associé au métier de comédien et à la condition de martyr. L'adjectif « sanglant » est associé aux mots « acte » et « spectacle » trois fois. Le spectacle auquel la cour impériale s'attendait était la représentation d'un acte sanglant, avec la mise en scène d'un martyr chrétien. Le spectacle auquel la cour impériale assiste (verbalement, par le biais du préfet Plancien) est aussi un acte sanglant, cette fois-ci réel, avec la décapitation de Genest. Le champ lexical du *Genest* de Rotrou s'imprègne de termes comme « sang », « fer », « flamme », « larmes » ou « torture » et contraste avec l'absence de violence sanglante visible sur la scène.

Rotrou se montre beaucoup plus discret que Desfontaines dans son dénouement, n'ensanglantant ni la scène, ni la parole proférée sur l'échafaud théâtral. Le dramaturge se soumet aux critères d'une scène dépourvue du merveilleux et de la violence, pour garder la vraisemblance et la bienséance nécessaires. Pourtant, même si le sanglant n'est pas explicite, l'auditoire remarque la douleur et la souffrance associées au martyr. Le topos de la constance du martyr opposée à la souffrance des témoins est confirmé par Plancien, seul témoin oculaire du martyr, qui semble avoir souffert plus que Genest, car celui-ci exprimait une vraie ardeur de mourir.

D'Aubignac évite la violence sur scène avec l'image persuasive de la mort de Jeanne d'Arc, dans la bouche du baron de Talbot :

la couleur de son visage n'a point changé devant le bûcher & le feu qui l'attendoient, son corps n'a point fremy, & n'en a destourné les yeux que pour regarder le Ciel & luy adresser des prières qui ont touché de pitié l'ame de ceux qui les ont ouyes, & faict couler des larmes de leurs yeux ; les sentiments du peuple paroisoient bien divers dans les propos que chacun tenoit, mais tous demeu-roient d'accord que son supplice estoit bien rigoureux. Au poinct de l'execution, je les ay veu tous paslir, ils ont tremblé, ils ont tourné la teste & jetté des soupirs & des cris effroyables que la tendresse a tirés du fond de leur cœur ; & à juger des personnes par la contenance extérieure, on

<sup>31</sup> Rotrou, *op. cit.*, V, 7, v.1717-1742.

eust peu croire que tout le peuple estoit coupable, & qu'elle seule en consideroit le supplice. Cependant la flâme ayant gagné l'artifice & les poudres ensouffrées qui l'environnoient, en peu de temps sa vie s'est esteinte dans le feu, & son corps s'est confondu dans les cendres de son bûcher sans aucun reste apparent. Mais quand on a voulu jeter ses cendres au vent, on a decouvert un prodige bien espouvantable ; on a trouvé son cœur tout entier plein de sang & sans aucune trace du feu qui venoit de consommer son corps ; [...] de sorte qu'il a fallu le remettre dans un second brazier pour le destruire<sup>32</sup>.

L'audible se traduit en visible à travers cette hypotypose. L'image qu'il peint du martyre est multiforme. Ses interlocuteurs (et les spectateurs externes à la pièce) ont une vision complète de l'événement. D'une part, il décrit la constance de la pucelle devant le bûcher. D'autre part, il fait le récit des témoins du martyre. Sa parole évoque le feu, la flamme, la lumière et est renforcée par les éléments sonores du tableau peint : les prières de la pucelle s'opposent aux soupirs des spectateurs. Cette hypotypose établit un contraste net entre les mouvements de la pucelle et les actions des témoins. Tandis qu'elle ne frémit point, ne tourne son regard que pour s'adresser au ciel, et que son visage ne change pas de couleur, les spectateurs de son martyre pâlisent, tremblent et tournent le visage, choqués par ce qu'ils observent. En effet, le récit le plus touchant est celui de l'auditoire du spectacle du martyre. La description vive et graphique est accompagnée de verbes expressifs comme « pâlir », « trembler », « tourner la tête » et « jeter des soupirs ». Quand il semble que son hypotypose soit arrivée à la fin, le baron interjette la conjonction « mais », indiquant que la peinture n'est pas finie. Le tableau contemplé de jeter les cendres au vent est interrompu par le miracle du cœur intact de Jeanne, et introduit un deuxième feu, nécessaire pour le détruire définitivement.

Ce récit énonce un effet salutaire que le martyre a sur ceux qui l'observent. On lit que ceux-ci ont « jetté des soupirs & des cris effroyables que la tendresse a tirés du fond de leur cœur ; [...] on eust peu croire que tout le peuple estoit coupable, & qu'elle seule en consideroit le supplice ». Le martyre engendre aussi un changement de cœur du baron, dont l'âme était « toute esmeuë de *compassion* pour sa peine, d'*admiration* pour sa vertu, d'*estonnement* pour les miracles qui l'ont suivie »<sup>33</sup>. La déclaration de ces sentiments de compassion, d'admiration et d'étonnement préfigure les sentiments éveillés dans les interlocuteurs et ceux désirés chez les spectateurs de la dramaturgie classique. Enfin, le récit du baron persuadera certains personnages secondaires qui avaient, auparavant, accusé la pucelle. L'hypotypose inspire de la pitié aux auditeurs internes : « Le Comte : Dittes plustost que ce cœur invincible à tant de malheurs, avoit reçu du Ciel cette grace de survivre à son supplice »<sup>34</sup>. Elle produit aussi un sentiment d'admiration et de respect pour la martyre : « Le Comte : [...] que ce miracle est un

<sup>32</sup> D'Aubignac, *op. cit.*, V, 5, p. 156-159.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 156, nous soulignons.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

ouvrage de Dieu pour manifester son innocence »<sup>35</sup> ; « Despinet : Ha ! n'en doutez plus, nous l'avons condamnée, mais Dieu l'a justifiée. [...] pourquoy avez-vous empesché l'effect de mes ressentiments & le respect que je m'efforçois de luy rendre ? [...] je confesse à tout le monde qu'elle est morte innocente, & que nous avons esté les esclaves de la tyrannie »<sup>36</sup>. Cette déclaration provoque la condamnation à l'isolement de Despinet, prévue par la pucelle au début de la pièce. Pour le comte et Despinet, le martyr entraîne un effet salutaire et une conversion, issus d'une réflexion personnelle. L'usage de l'hypotypose non seulement estompe la violence de la mort du protagoniste (et peut-être la renforce par d'autres moyens), mais encore permet aussi un éveil à l'admiration et à la pitié, deux des sentiments à inspirer chez les spectateurs de la tragédie néo-aristotélicienne.

L'hypotypose suit les efforts des théoriciens classiques, dans leur objectivation de l'esthétique théâtrale, pour réduire l'effet mimétique sur la scène et réduire l'action à une unité de temps et de lieu minimales<sup>37</sup>. En rendant visible la scène décrite, où « les choses sont dites ou écrites de telle façon qu'une image se dessine dans la pensée de l'auditeur »<sup>38</sup>, cette stratégie illustre, de plus, la capacité de persuasion et de transformation de ceux qui l'entendent.

## 5. Conclusion

Dans le corpus hagiographique choisi des décennies 1630 et 1640, le martyr est invisible sur scène. Pourtant, souvent des spectateurs internes reviennent sur scène pour relater par le moyen de l'hypotypose ce qui s'est passé au moment du spectacle de la mort. Le discours verbal qui décrit la mort ou des faits passés de la vie du saint est un dénominateur commun pour les pièces de notre corpus choisi. Les dramaturges hagiographiques utilisent l'hypotypose pour honorer la mémoire et le parcours du saint avant qu'il ou elle ne soit mis à mort. L'hypotypose met en lumière des événements déterminants pour le déroulement de l'intrigue hagiographique. Elle permet aussi de réduire son temps à une durée acceptable pour respecter les règles classiques de la tragédie française. Elle permet d'accorder l'intrigue à la bienséance, comme dans le cas de *Polyeucte* ; de contourner l'interdiction du merveilleux sur la scène régulière, comme dans le cas d'*Eustache* ; et d'éviter la violence sur scène, comme dans la *Pucelle d'Orléans*, ou le *Genest* de Rotrou.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> P. Pasquier, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 44-45 et 167.

<sup>38</sup> D. Suchet, « Pour entendre, voir ce qui est dit (hypothèse d'une double hypotypose) », *Revue française de psychanalyse*, 2007, vol. 71, n<sup>o</sup> 5, p. 1739.

L'invisibilité de la parole a la capacité de rendre le récit encore plus persuasif, et d'exalter l'imagination, à travers l'appel à la sensibilité des spectateurs. Ceux-ci contemplant une image évoquée et peuvent être édifiés, amendés et convertis par le message dévoilé dans l'intrigue dramatique. Dans une perspective morale et théologique, l'hypotypose contribue à l'effort d'influence positive et durable sur les spectateurs qui se rendaient aux salles de théâtre. Elle entre ainsi dans le champ de la métathéâtralité. Les réactions relatées des témoins directs du martyr inspirent les interlocuteurs intradiégétiques, parfois même les convertissant. À son tour, la conversion des personnages secondaires a la possibilité d'exercer une influence pareille sur les spectateurs externes. En créant une empreinte dans l'esprit de l'auditeur à travers la parole, cette figure de style émeut, inspire et persuade ceux qui écoutent, qu'ils soient internes ou externes au récit dramatique.

La vision, le toucher, le goût ou l'ouïe deviennent des outils indispensables aux artistes de cette période et de périodes postérieures, dramaturges inclus, surtout dans le sillage des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola. Ceux-ci professent qu'à travers un ensemble prédéterminé d'images, la volonté humaine peut être canalisée pour rendre possible l'auto-découverte et le passage de l'état de méconnaissance de soi à l'état de pleine connaissance<sup>39</sup>. Le but en est de « rendre présentes les choses absentes, par l'imagination, par la force imaginante, qui imprime les images au plus profond de la chair, qui change la vie »<sup>40</sup>. On peut, en effet, trouver dans le corpus hagiographique quelques idées des *Exercices*, notamment la représentation du chemin vers le détachement matériel et l'indifférence spirituelle des protagonistes, leur transformation et leur « élection », l'emploi extensif des sens (du moins explicité par la parole), ou bien l'insistance sur la répétition (théâtrale et spirituelle) dans *Le Véritable saint Genest*<sup>41</sup>. Avec la méthode ignacienne l'imagination et la performativité se mettent au service de la foi, et elle est ainsi rapprochée de l'hypotypose. Cette technique fait aussi écho à la *phantasia* de Quintilien, « la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions »<sup>42</sup>. Nous concluons que l'hypotypose permet, d'une part, une adaptation dramaturgique aux restrictions classiques françaises et une réponse aux attentes des autorités religieuses, mais d'autre part, dans son évocation suggestive, elle vise aussi à un changement d'ordre spirituel de l'interlocuteur. En voyant l'audible, l'on peut aspirer à l'invisible inaccessible.

<sup>39</sup> K. O'Brien, *The Ignatian Adventure: Experiencing the Spiritual Exercises of Saint Ignatius in Daily Life*, Chicago, Loyola Press, 2011.

<sup>40</sup> M. Raymond, *Baroque et renaissance poétique : préalable à l'examen du baroque littéraire français*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 22.

<sup>41</sup> Cette vision émergente sera l'objet d'analyse d'un article à paraître.

<sup>42</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. de J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, t. 4, 1977, p. 31-32.

## Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, trad. de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pucelle d'Orléans*, Paris, François Targa, 1642
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89
- Chapelain, Jean, « Lettre ou Discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes, portant son opinion sur le Poème d'ADONIS du Chevalier Marin », Préface, in : *L'Adone, poema del Cavalier Marino* de Giovanni Battista Marino, Paris, Oliviero di Varano, 1623
- Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936
- Corneille, Pierre, *Polyeucte, martyr*, éd. de Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Livre de Poche, 2002
- Desfontaines, Nicolas-Marc, *Tragédies hagiographiques*, éd. de Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, 2004
- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1996
- Horace, *Art Poétique*, éd. et trad. Léon Herrmann, *Revue Latomus*, VII, 1951
- Le Bozec, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7
- (Pseudo-) Longin, *Traité du sublime*, trad. de Nicolas Boileau, éd. de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1995
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961
- O'Brien, Kevin, *The Ignatian Adventure: Experiencing the Spiritual Exercises of Saint Ignatius in Daily Life*, Chicago, Loyola Press, 2011
- Pasquier, Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1995
- Poussin, Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, éd. Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1964
- Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, t. 4, 1977
- Raymond, Marcel, *Baroque et renaissance poétique : préalable à l'examen du baroque littéraire français*, Paris, José Corti, 1985
- Rhétorique à Herennius, Livre IV*, trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932
- Rotrou, Jean, *Le Véritable saint Genest*, éd. de Emmanuelle Hénin et François Bonfils, Paris, Flammarion, 1999
- Suchet, Dominique, « Pour entendre, voir ce qui est dit (hypothèse d'une double hypotypose) », *Revue française de psychanalyse*, 2007, vol. 71, n° 5, p. 1737-1744

## Ana Fonseca Conboy

Ana Fonseca Conboy est professeure assistante de Langue et Littérature Françaises à College of Saint Benedict and Saint John's University, à St Joseph, Minnesota, aux États-Unis. Elle s'intéresse au théâtre dans le théâtre et au théâtre hagiographique au XVII<sup>e</sup> siècle en France, ainsi qu'à la pédagogie et à la phonétique. Elle travaille avant tout sur la métathéâtralité à l'intérieur du corpus de pièces hagiographiques jouées sur les scènes professionnelles à Paris entre 1630 et 1650. Elle a récemment présenté des communications aux colloques de la North-American Society for Seventeenth-Century French Studies (NASSCFL), de l'American Comparative Literature Association (ACLA) et de l'American Society for Eighteenth Century Studies (ASECS) et son article « La double salutation de Baro : Pratique théâtrale et théâtre irrégulier dans la (méta)théâtralité de *Célinde* » est à paraître dans *La Licorne*, revue de langue et de littérature françaises de l'Université de Poitiers.