

**QUELQUES EMPLOIS DU PERSONNAGE  
DE MARIE-MADELEINE  
DANS L'ART ORATOIRE ITALIEN DE L'AGE BAROQUE**

**I) Caractères généraux de l'art oratoire sacré**

Une étude de Benedetto Croce sur les prêcheurs italiens et le goût espagnol, où - comme d'habitude - il défriche un des nombreux terrains jusqu'alors inexplorés du *Seicento*, contient une page célèbre qui présente les trois facettes - religieuse, sociale et littéraire de la prédication<sup>1</sup>. Croce souligne comment ce phénomène occupait une place tellement importante au sein de la société et de la culture baroques que le prêcheur est resté, dans l'imaginaire collectif, un des personnages symbolisant ce siècle.

Pour l'Eglise d'après le Concile de Trente, l'éducation des chrétiens ne pouvait en aucune façon prendre une forme directe ni être laissée à la responsabilité de chacun : elle devait passer par les filtres de la hiérarchie et le contrôle du clergé. Il fallait éviter les dangers connexes à une prédication en

---

<sup>1</sup> “ Alla moda non si sottrae la parola di Dio. (...) Tanto più l'efficacia della moda si faceva sentire nel Seicento, nel quale, per effetto della devozione largamente diffusa, le prediche costituivano uno spettacolo, cui tutti s'interessavano. Le accademie lodavano il predicatore, pubblicando raccolte di versi e prose ; la società elegante cercava nella quaresima un sostituto ai diverimenti del carnevale ; le rivalità tra gli ordini religiosi suscitavano, nel pubblico, partiti entusiastici. Di questi fatti sono piene le cronache di quei tempi ; e, del resto, chi può ripensare al Seicento senza rivedere in fantasia la figura del Predicatore, nerovestito come gesuita, o biancovestito come domenicano o col rozzo saio cappuccino, gesticolante in una chiesa barocca, innanzi a un uditorio dai fastosi abbigliamenti ? Appartiene a quel piccolo numero d'immagini dominanti e caratteristiche, in cui si riassume e concentra per la nostra fantasia un'intera epoca storica. Era impossibile che una predicazione così mondana non fosse sensibilissima alla moda intellettuale ed estetica ” in Benedetto CROCE, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo*, in *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 169-170 (cette étude parut pour la première fois en 1899 dans “ Flegrea ”, I).

langue vulgaire qui, mettant les auditeurs en contact direct avec le texte sacré, réduisait les garanties de l'écoute et pouvait favoriser l'élargissement du champ privé, très incertain, de la lecture personnelle. Parmi les moyens les plus puissants que l'Eglise déploya pour atteindre le but pédagogique de l'éducation populaire (et non seulement religieuse) qu'elle poursuivait, la prédication remplissait une fonction essentielle<sup>2</sup>.

Dans le contexte de la messe célébrée en latin, le sermon dominical servait surtout à expliquer, en langue vulgaire, les parties les plus significatives de l'Évangile ; ainsi l'Église ne perdait pas le contact linguistique avec la masse des fidèles, tout en gardant à la célébration de l'office son pouvoir de suggestion, de "spectacle" à la longue tradition littéraire, artistique et scénique<sup>3</sup>. Les Pères du Concile avaient bien soutenu l'éloquence de la chaire, que l'auditoire ne pouvait ni vérifier ni contredire, comme le véhicule linguistique privilégié de l'endoctrinement populaire. Réaffirmant l'obligation de l'emploi du latin à la messe et dans l'administration des sacrements, la prédication resta le seul domaine ecclésiastique ouvert à la langue puisqu'elle devait servir à lui expliquer les textes évangéliques et, surtout, à l'éduquer de façon chrétienne. On réduisait ainsi l'espace accordé au livre et à une instruction solitaire et incontrôlable<sup>4</sup>. Méfiante à l'égard de la langue écrite, la hiérarchie catholique visait à une "homogénéisation éthique des masses"<sup>5</sup> et elle conçut la prédication comme un outil dont il fallait contrôler entièrement les effets pour éviter les "dérapages" de Jérôme Savonarole ou de Bernardin Ochino<sup>6</sup>. Afin

<sup>2</sup> Fondamental est le chapitre III (Le Concile de Trente et la réforme de l'éloquence sacrée) dans l'oeuvre de Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

<sup>3</sup> Cf. Vittorio COLETTI, *L'éloquence de la chaire. Victoires et défaites du latin entre Moyen âge et Renaissance*, Paris, Les Editions du Cerf, 1987 (version française de *Parole dal pulpito*, Torino, Marietti, 1983), pp. 224-238. Voir aussi Adriano PROSPERI, *Intelletuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino, Einaudi, vol. IV, pp. 234-241.

<sup>4</sup> Sur les raisons qui portèrent à renforcer la place accordée à la prédication dans la pastorale catholique, voir Albano BIONDI, *Aspetti della cultura cattolica post-tridentina. Religione e controllo sociale*, in *Storia d'Italia, Annali*, Torino, Einaudi, vol. IV, pp. 251-302 ; Roberto RUSCONI, *Predicatori e predicazione*, *ibidem*, pp. 949-1035 ; surtout pp. 997-1009.

<sup>5</sup> V. COLETTI, *L'Eloquence de la chaire...*, p. 229 ; sur le climat de suspicion qui entourait le livre, considéré comme un moyen de diffusion de l'hérésie, cf. A. BIONDI, *Aspetti della cultura cattolica post-tridentina...*, p. 299.

<sup>6</sup> La prédication de B. Ochino exerça une grande influence sur la vie intellectuelle des élites cultivées de son temps. La première édition des sermons de B. Ochino parut à Venise en 1541, chez Bindoni et Pasini. *Le Prediche di M. Bernardino Ochino nomate "Laberinti del libero o ver servo arbitrio..."* eurent plusieurs éditions à Bâle et furent traduites en français en 1561. Un écho de ses sermons, écoutés par des grandes foules, résonne dans une lettre que Vittoria Colonna écrivit à la Duchesse d'Amalfi, traitant de Marie-Madeleine et de Sainte Catherine. La lettre se trouve imprimée dans un opuscule très rare *Litere delle divina Vitoria*

que l'éloquence de la chaire ne suscitât pas une réflexion indépendante de l'oraison officielle, le Concile en avait défini précisément les contours ; les formes qu'elle devait prendre répondaient à ce souci d'empêcher des suites individuelles et privées dans une circonstance publique où on dispensait une instruction que le chrétien devait retenir pour sa vie quotidienne<sup>7</sup>.

Après Trente, plus qu'un discours sur l'Écriture sacrée, la prédication fut relancée en tant que moyen assez souple pour contribuer à l'accomplissement d'une mission pastorale complexe, bâtie sur un projet de contrôle et de vérification minutieuse des comportements sociaux et culturels des fidèles. Cependant, dans un premier temps, les évêques italiens les plus déterminés à établir un rapport direct avec les masses (par exemple, C.

---

*Colona Marchesana di Pescara ala Duchessa de Amalfi sopra la vita contemplativa di Santa Caterina et sopra la vita contemplativa di Santa Madalena non piu viste in luce*, Stampata nella Inclita Cita di Venetia per Alessandro de Viano Venetian. Ad Istantia di Antonio detto et Cremaschino. Ne l'anno del Nostro Signore. MDXXXVIII (1544). L'édition critique a été éditée par Giacomo MORO dans *Novo libro di Lettere scritte da i più rari auttori e professori della lingua volgare ialiana*, (Ristampa anastatica delle edd. Gherardo, 1544 e 1545), Sala Bolognese, Aldo Forni Editore, 1987, pp. 284-286.

<sup>7</sup> G. MORO, dans l'introduction, p. XVIII et pp. LXXXIV-LXXXV, souligne aussi les passages censurés. En philigrane on peut y apercevoir une spiritualité sensible au débat sur la grâce et la prédestination et sur le culte des saints. Voici quelques extraits : “ Di due gloriose donne (...) vorrei ragionar teco della nostra advocata, et fedelissima scorta Maddalena, et di quella che hoggi si celebra la morte, et anzi felice vita, Chaterina (...) ardirò distinguere un poco i gradi et le gratie, che'l grande e vero sposo et Signor nostro ha loro concesse. Et poi suplicaremo esso vero giudice, che le ha degnate a tanto bene, che quali col suo pietoso giuditio ne l'alte sedi le discerne ne i bassi pensieri nostri le dipinga, non già con quei raggi, con quai la su vivono ornate, ma come qua giù, e capir, et sostener le possiamo. Vedo la ferventissima Maddalena udir a piedi del Signore : 'Dilexit multum' (...) Considero, che quella amata discepola meritò prima di tutti veder il glorioso immortale, dando chiaro testimonio il Signor grato quanto il suo ardore, la sua perseveranza e il suo fido, e accerto amore gli fosse piaciuto, e per certificarla che era sua apostola, le comandò, che fosse la prima annunciatrice de la aspettata novella et del mirabil mistero della sua resurrezione (...) vedo la convertita donna da l'hora che ardentemente lo amò, ogni giorno più accesa con novi, et humili affetti sin alla croce seguirlo : e quando a gli altri per la sua morte s'intiepidì la fede, accendersi a lei l'amore, accompagnare et servire sempre la santa madre, haver con la Regina del cielo lo spirito santo, fatta poi perfettissima et dotta pronunciatrice del verbo divino, et nel alto monte della sua penitentia, spessissimo dal suo fulgente sole esser con somma carita visitata (...) l'altra con la lunga fatica fece fede, che ogni grave tormento, et ogni grave martire le sarebbe stato caro (...) ambe due felicissime dinnanzi al vero sole, che con pietoso occhio le riguarda, lietissime le discerno, et parmi che con abundantanti luci de suoi piu vivi raggi le adorna, et abbellisce continuo, et con larga mano le sue piu interne, et gratie care l'impartisce, et dona, così ne concedino elle impetrare da lui che senza interposition di tenebre per lo santo mezo ad esso vero luminoso fine condur ci possiamo. Hora specchiamoci noi ne le opere de i bellissimi lor corpi, et i pensieri delle sante, et chiare menti imitando, rendiamo il vero culto al conveniente nostro Signore... ”. (*Litere della divina Vetoria Colona...*, pp. 37-38).

Borromée et G. Paleotti<sup>8</sup>), avaient préconisé une prédication sur la base du catéchisme, au langage modeste et au ton lénifiant. Par la suite, vers la fin du XVIème siècle, l'orientation changea et la prédication, tout en restant dans le cadre du programme éducatif de la *cura animarum*, fut conçue comme un outil tendant à obtenir le consensus populaire le plus large. Plutôt qu'éduquer patiemment et promouvoir l'élévation spirituelle des fidèles, le discours de la chaire devint surtout une forme pour édifier et émouvoir. On ne cherchait plus le contact fructueux avec les fidèles en employant un langage adapté à leurs possibilités de compréhension, mais on visait une communication limitée à une problématique réduite essentiellement à inculquer une pratique correcte des sacrements<sup>9</sup>.

De plus en plus, la prédication s'éloignait de sa fonction de communication et de promotion culturelle pour devenir “une expression-spectacle, un geste linguistique somptueux, une littérature d'exception”<sup>10</sup>.

Le grand art oratoire sacré, élément inséparable du Baroque italien, n'est donc pas une simple adéquation du langage ecclésiastique au goût littéraire à la mode comme l'a indiqué Croce, mais l'issue d'un processus qui avait marqué le triomphe de la pure dimension doctrinale et de l'accomplissement dévotionnel dans l'exposition de la foi chrétienne, à une époque où l'Église catholique avait acquis une position dominante dans la vie culturelle italienne<sup>11</sup>. La période où se multiplient les éditions des recueils de sermons d'église et où paraissent les *quaresimali* les plus importants coïncide avec la prédominance, dans le monde des lettres, de Daniello Bartoli, Paolo Segneri, Antonio Possevino, Luigi Giuglaris, Francesco Fulvio Frugoni, Emmanuele Tesauro, etc., tous religieux et, en majorité, jésuites<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Saint Charles Borromée et les prélats qui l'entouraient et qui s'inspirèrent de son enseignement eurent, en Italie, un rôle central dans l'histoire de la prédication dont ils essayèrent de fixer des règles adaptées aux nouveaux besoins de la pastorale catholique post-conciliaire ; voir Carlo DELCORNO, *Dal “sermo modernus” alla retorica borromea*, in “Lettere Italiane”, XXXIX (1987), n° 4, pp. 465-483.

<sup>9</sup> Cf. R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione...*, pp. 1003-1005 ; V. COLLETTI, *L'Éloquence de la chaire...*, pp. 229-234.

<sup>10</sup> V. COLLETTI, *L'Éloquence de la chaire...*, p. 234.

<sup>11</sup> Sur le problème d'une littérature “jésuite” et sur l'importance que, dans la littérature italienne de cette époque, eurent certains représentants des ordres religieux, littérairement et culturellement qualifiés, cf. Alberto ASOR ROSA, *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza, 1975, (n° 26 *Letteratura Italiana Laterza*) ; Franca ANGELINI - A. ASOR ROSA, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi*, Bari, Laterza, 1975 (n° 29 L. I. L.), pp. 3-33 ; bibliographie pp. 35-36.

<sup>12</sup> Dans son introduction à Giovambattista Marino, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 19-20, Giovanni POZZI indique dans la période qui va de 1650 à

Cette profusion d'ouvrages oratoires est précédée par la publication d'une vague de manuels et textes à l'usage des prêcheurs, qui reprenaient les directives du Concile de Trente concernant la prédication et les expériences pastorales du cercle des prélats entourant Saint Charles Borromée<sup>13</sup>.

## II) Francesco Panigarola et les larmes de Madeleine<sup>14</sup>.

Parmi le grand nombre de traités sur la façon de composer un sermon, les oeuvres de l'évêque d'Asti, Francesco Panigarola (1548-1598) représentent des guides pratiques et, en même temps, marquent l'introduction consciente, au niveau théorique, de la prédication dans le domaine de la littérature italienne<sup>15</sup>. Il n'est pas question ici de reprendre le déroulement et les développements de l'histoire de l'art oratoire sacré italien après la Contre-Réforme<sup>16</sup>, toutefois les initiatives linguistiques et stylistiques mises en oeuvre par F. Panigarola

---

1680, le moment des plus grands succès éditoriaux des ouvrages d'oratoire sacrée et il ajoute : “ (...) d'altronde la repubblica delle lettere è dominata dalla classe ecclesiastica (...) e le prediche, dato che non si tratta di ecclesiastici simbolici come quelli del Rinascimento, ma che svolgono un attivo ministero, diventano naturalmente dei momenti di stile. ” (*ibidem*, p. 20). La situation est radicalement changée par rapport aux débuts du XVème siècle lorsque la prédication et les prêcheurs étaient l'objet d'ironie et de manque de respect de la part des humanistes et des “ novellieri ”.

<sup>13</sup> Cf. R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione...*, p. 1004 où il renvoie aux études sur cette immense littérature théorique et normative de G. CACCIATORE, *Le maniere letterarie del Seicento religioso* et *La letteratura degli “ exempla ”*, in *Introduzione generale alle opere ascetiche di S. Alfonso M. de' Liguori*, Roma, 1960, pp. 157-180 et pp. 239-288 ; cf. C. DELCORNO, *Dal “ sermo modernus ” alla retorica “ borromea ” ...*, p. 466, note 6 ; cf. aussi l'article de Michel De CERTEAU, *Carlo Borromeo*, dans le *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*.

<sup>14</sup> Pour le motif des larmes dans la littérature française contemporaine, cf. Yves GIRAUD, *Aperçus sur le thème de Marie-Madeleine à travers la poésie française du XVIIème siècle*, dans *Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1700)*, Actes de la table ronde des 14-15 octobre 1988 recueillis et présentés par Jacques CHOCHÉYRAS, Université Stendhal, Grenoble, 1990, pp. 99-116, notes 1 et 24.

<sup>15</sup> Les titres de quatre ouvrages de F. Panigarola sont : *Modo di comporre una predica ; Trattato della memoria locale ; Il Predicatore, ovvero Parafrasi commento e discorsi intorno al libro dell'elocutione di Demetrio Falereo ; Questioni intorno alla favella del predicatore italiano*. Sur ce religieux fougueux, qui fut un brillant chevalier avant de devenir capucin (il aurait inspiré à Manzoni quelques traits du personnage du Père Cristoforo) et qui, après 1587, fut envoyé en France défendre la Ligue contre Henri IV, voir P. M. SEVESI, *S. Carlo Borromeo ed il p. Francesco Panigarola O. F. M.* in “ *Archivum Franciscanum Historicum* ”, XL (1947), pp. 143-207. B. CROCE, *I predicatori italiani del Seicento...*, p. 172 relate le jugement de Tesauro sur le “ divin ” Panigarola.

<sup>16</sup> Voir une bibliographie à jour dans C. DELCORNO, *Dal “ sermo modernus ” alla retorica “ borromea ”*, p. 465, notes 1 et 2.

donnèrent à la prédication italienne de l'époque des caractères originaux qui la détachèrent des modèles et des influences espagnoles, malgré l'importance et la diffusion en Italie des "concetti predicabili" espagnols<sup>17</sup>, venant de Naples.

Les procédés oratoires de F. Panigarola créèrent un modèle de sermon qui trouva sa consécration officielle de genre littéraire à part entière lorsqu'ils furent repris, imités et diffusés par le plus célèbre écrivain de l'époque Giambattista Marino, un laïc, dans ses *Dicerie sacre* (1614)<sup>18</sup>. En composant ces trois discours ayant pour sujet des thèmes religieux concernant la passion du Christ (entre autre il traite aussi du Saint Suaire<sup>19</sup>), Marino désirait atteindre

---

<sup>17</sup> Suivant les suggestions de E. Tesaurò, contenues dans le *Trattato de' concetti predicabili* (une partie du *Cannocchiale aristotelico...*), B. Croce le premier a indiqué comme une des sources de l'oratoire alambiqué du XVIIème siècle les "concetti" ("conceptos, discursos, asuntos predicables") fournis par les traités et les précis espagnols, dont il donne une liste aux pages 175-176 de *I Predicatori italiani del Seicento...* Voici la définition de "concetto predicabile" : "(...) Per ottenere il concetto predicabile, si doveva (...) lasciare da parte la speculazione teologica e metafisica, la dialettica, la scolastica, l'esame della storia, l'esperienza e osservazione delle cose umane ; e, per dirla in breve, in cambio di tutto ciò, escogitare semplicemente un paragone..." (*ibidem*, p. 164). Une reprise et un complément des thèses de Croce sont dans G. POZZI, *Saggio sullo stile dell'Oratoria Sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954, *passim*. *Ibidem*, p. 175, on trouve de nombreuses indications sur les "selve" espagnoles, répertoires d'exemples pour les prêcheurs.

<sup>18</sup> L'importance littéraire de l'oeuvre et du style de F. Panigarola est soulignée par Giovanni POZZI dans son étude *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in AA. VV. *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1960, pp. 315-322 ; une comparaison entre Marino et Panigarola, qui met en relief les emprunts du premier au style du second est dans G. MARINO, *Dicerie sacre...*, (a cura di G. POZZI), pp. 46-49 de *l'Introduzione*.

<sup>19</sup> Il s'agit de la *Pittura Diceria prima sopra la Santa Sindone*, dont le sujet lui permet de dresser les louanges du Duc de Savoie gardien et dépositaire de la relique et, en même temps, de développer une sorte de petit traité sur la peinture, l'art qui était au centre de ses problèmes d'esthétique littéraire et qui touchait aussi ses intérêts artistiques de connaisseur. En plus, il se rallie aux positions officielles de l'Eglise sur la valeur des images sacrées. Par exemple, lorsqu'il proclame la supériorité de la peinture sur la sculpture, dispute qu'il reprend de la tradition de la Renaissance et surtout de B. Varchi, il n'hésite pas à affirmer : "(...) contentisi (...) la Scultura di sopir la contesa e determinar la differenza, cedendo per ora alla Pittura, nelle cui Lodi, (...) non mi voglio oltremodo diffondere. Tacerò ch'ella sia prima figlia della Idea, madre del modello, reina della meraviglia (...) Né dirò i beni procedenti dal divoto e pietoso culto delle immagini sante che per lei s'adornano, uso infin dalla origine della Chiesa nostra ragionevolmente introdotto, indi da tutti i sacri Concilii legittimamente approvato. (...) Porterò solo in difesa della Pittura una ragione, la qual si dovrà, s'io non m'inganno, chiudere in ottimo e grandissimo Iddio ha voluto più pittore che scultore (...) mostrarsi. Perché quando questa a quella altro vantaggio non porti, basti ch'egli per arricchir la suppellettile della sua Chiesa d'un inestimabile arredo, abbia lasciato in terra di suo proprio pugno istoriato, non con tinte materiali e caduche, ma con colori immortali e divini, questo drappo misterioso, di cui voi siete fatto depositario, Serenissimo Sire." (G. MARINO, *Dicerie sacre...*, pp. 86-87). Sur le *topos*

un objectif précis : attirer l'attention des prêcheurs de son temps et leur montrer son habileté de contrefacteur d'une forme à la mode<sup>20</sup>. Conscient de l'originalité de son opération, (rédiger de véritables sermons d'église, lui, un écrivain "secolare"), il la réussit parfaitement, puisque son oeuvre, produit d'un pur exercice littéraire, où il maîtrise et élabore les matériaux oratoires contemporains, devint le prototype de l'art oratoire sacré baroque, point de départ et référence stylistique pour des personnalités de la chaire comme Emmanuele Orchi, et aussi répertoire où la foule des prêcheurs anonymes de l'époque puisa des images et des idées<sup>21</sup>.

Marino avait saisi la force innovatrice sur le plan stylistique du procédé de F. Panigarola et avait appliqué d'une façon très avertie la dissociation du côté "signifiant" du langage de son côté "signifié", qui caractérisait l'élocution du capucin<sup>22</sup>. Les sermons de celui-ci étaient construits sur un seul

---

de Dieu peintre, voir *ibidem*, note n° 14.

<sup>20</sup> Les *Dicerie sacre...* sont précédées par une page d'introduction anonyme où il est facile d'apercevoir l'auteur derrière la convention de l'emploi de la troisième personne. Il défend le choix du titre de son oeuvre et il ajoute : "(...) Dicatori son chiamati gli Oratori facondi e l'Orationi nobili dicerie. Considera le sudette ragioni tu che leggi (...) se si vedrà che piaccia questo nuovo modo di discorrere, il quale come che sia inventione d'huomo secolare, chi sà che non sia ancora per essere imitato da alcuno moderno Predicatore? Benche non fosse con tanta facilità, quant'altri per aventura si persuade, massime dagli ingegni mezani". L'habileté oratoire de Marino fut reconnue par le frère capucin Felice BRANDIMARTE da CASTELVETRANO qui, dans son *ars praecandi* destinée aux élèves de l'ordre, situa le poète au même niveau que le père E. Orchi : "... Quae si cupitis legite pro versibus Dulcissimum Equitem Marinum in suis Idillis et cantionibus ; soluta vero oratione Patrem Emmanuelem a Como Capucinum..." (F. BRANDIMARTE da CASTELVETRANO, *Sapientiae Tubae Scientia, id est Tractatus scholasticus de arte sacra concionandi*, Panormi, 1667, p. 311). On peut rappeler que les sermons du père Felice Brandimarte (*Panegirici Sacri di diversi Santi occorrenti nell'anno*, Palermo, 1677) furent mis à l'index des livres interdits et cette mesure était significative des réactions de l'autorité ecclésiastique face au déferlement de la mode du conceptisme dans la prédication; cf. G. POZZI, *Saggio sullo stile dell'Oratoria sacra del Seicento...*, p. 14.

<sup>21</sup> La critique la plus récente a reconnu l'importance de Marino dans l'histoire de l'art oratoire italien du XVIIème siècle ; cf. Par exemple, R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione...*, pp. 1005-1006 ; C. DELCORNIO, *Dal "sermo modernus" alla retorica "borromea"*, p. 466 ; etc...; cependant le premier à avoir reconnu et indiqué le rôle fondamental des *Dicerie Sacre* a été G. POZZI dans *Saggio sullo stile dell'Oratoria Sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi...*, pp. 177-188. Il a relevé que cet ouvrage de Marino "composizione di prediche fittizie, senza nessuna plausibile destinazione pratica da parte di un profano, resta un fatto eccezionale, tanto da costituire un *unicum* nella storia delle nostre lettere..." (p. 19, *Introduzione* à G. Marino, *Dicerie sacre...*).

<sup>22</sup> On reprend ici les termes employés par G. POZZI, *Introduzione* à G. MARINO, *Dicerie sacre...*, p. 49; G. POZZI avait déjà attiré l'attention sur le style de F. Panigarola dans *Saggio sull'Oratoria sacra del Seicento...*, pp. 123-124.

concept de base, une “ matrice ” d'où découlait une série continue de métaphores qui, en jaillissant l'une de l'autre de manière presque autonome et suivant un emboîtement par analogie ou par contraste, finissaient par s'éloigner de plus en plus du thème du sermon : on perdait complètement la proportion entre l'exemplum et son application morale que la métaphore centrale avait proposé. Le sermon sur Madeleine que Panigarola tint pendant le Carême qu'il prêcha à Rome en 1588 peut servir d'exemple pour expliciter ce dernier point<sup>23</sup>.

Dans le prologue, l'orateur énonce une manifestation de la nature concrète et, cependant, extraordinaire : l'eau qui jaillit dans les endroits les plus désertiques et les plus arides par des voies souterraines et qui va former des fontaines, des fleuves et des lacs a quelque chose de merveilleux et de miraculeux<sup>24</sup>. Tout de suite, par une transition de forme faussement interrogative, il enchaîne avec le sujet de son discours et, reprenant, presque mot par mot, les éléments de la description précédente (“ meato ”, “ humore ”, etc.), il en donne l'explication symbolique : l'action de la nature est rapportée à celle de la grâce qui provoque les pleurs de la pécheresse, le lieu pierreux dont le coeur est l'aqueduc qui conduit à l'oeil/l'ouverture, les larmes qui équivalent à l'eau. Panigarola accélère le rythme syntactique de la période et, par une sorte de travelling avant très rapide, il nous met sous les yeux le déroulement de la conversion, sa cause et son aboutissement: le signe miraculeux des larmes. Après, il répète la même idée, en l'élargissant par les cercles concentriques d'une variation synonymique, et l'actualise en l'introduisant par une conjonction

<sup>23</sup> *Prediche quadragesimali del Reverendissimo Monsig. Panigarola Vescovo d'Asti dell'Ordine di S. Francesco de' Minori Osservanti, fatte da lui in Roma l'anno 1588 e recitate in S. Pietro. Nuovamente poste in luce e con diligenza corrette*, in Venetia appresso Gio. Battista Ciotti Senese, Al Segno dell'Aurora, MDCV (1605) ; le sermon sur Madeleine, commentaire, comme d'habitude pendant le Carême, de l'Evangile de Saint Luc (“ Feria Quinta Dominica quinta ”), se trouve aux pages 177r.-183r. Un petit passage de la dédicace que l'imprimeur adresse aux lecteurs, laisse entrevoir les vicissitudes éditoriales des textes oratoires au XVIIème siècle, souvent imprimés après la mort de l'auteur et publiés sans une révision critique, mais, à la sauvette, simplement sur la base d'une écoute plus ou moins attentive ; vicissitudes qui renvoient à la nature essentiellement orale de ce genre de discours : “ (...) sarete sicuri che la presente compositione che vi consacro è l'istessa nata, prodotta dal suo raro intelletto, e non supposta e falsificata sotto il nome suo, come hanno fatto altri che, per l'acquisto dell'altrui gloria, si sono immortalati d'un sempiterno obbrobrio... ”.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 177r. : “ Sono sì occulti e sì potenti insieme i magisterij grandi e gli artefici eccelsi che, in dieci in cento e in mille effetti suoi ogni giorno e accennando e iscoprendo fuori la gran madre natura che, se bene de le più alpestri pietre e de i crudi sassi niente a prima fronte possiam veder più arido e più secco, esca nondimeno, per sotteranei pori e o per meati occulti, anco da così ascritte cose destillando humori fuori da loro cava e gocciole e zampilli e fonti e fiumi e laghi di limpidissime acque. Ma chi non sa, o Roma, che, maggior della natura è la gratia, più arida d'un sasso è una peccatrice, più occulto d'un acquodetto è un cor, più aperto d'ogni meato è l'occhio e più soave d'ogni humore il pianto? ”.

d'évidence : “ et ecco ”<sup>25</sup> (“ et voici ”). Même *l'adunaton* mettant en rapport l'eau qui brûle et le feu qui mouille, fait penser à l'image principale des pleurs. Celle-ci est vue comme la marque de l'effet que le Christ, défini métaphoriquement un “ chaud soleil ”, a réussi à faire fondre le coeur de glace de Madeleine qui, toute embrasée par cette chaleur divine, commence à “ gettare l'acque ”! (“ jeter les eaux ”)<sup>26</sup>. Le prologue au sermon se termine avec le développement de l'opposition feu/eau qui permet à l'orateur d'introduire, avec les larmes, l'autre attribut fondamental de Madeleine : les blonds cheveux dénoués auxquels il adresse une invocation anaphorique, après une courte citation latine, ayant fonction de variation phonique<sup>27</sup>. La première partie du sermon commence par la reprise de l'image du coeur de glace, attribué cette fois aux auditeurs (les pécheurs à convertir) pour lesquels l'orateur résume tout l'épisode de l'Évangile de Saint Luc concernant la “ magnifique et sainte conversion de cette pécheresse et pénitente ” en l'apparition émouvante de “ la soave ruggiada ” (“ la douce rosée ”) de ses larmes<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*: “ Et ecco che mentre ostinata ne gli peccati suoi e indurata nelle colpe sue, più arida d'un sasso è Maddalena : ad ogni modo opra la gratia si entro ai meati del suo alpestro cuore che, subito, per gli occhi distillano e diluviano, e fonti, e fiumi d'amaro pianto, e lagrimoso humore ”.

<sup>26</sup> *Ibidem*: “ (...) che meraviglia che, essendo il suo cuore di ghiaccio e Christo un sole, al caldo del sole si distemperì il ghiaccio, e esca fuor per gli occhi? Maraviglia è più tosto che, quando gettò l'acque era già fatta fuoco, in modo tale che, con mira col nuovo, e il fuoco sommerse e abbruciaron l'acque ”. Le lieu commun du soleil *Imago Dei* fut employé par presque tous les prêchers de l'époque, à cause des nombreuses possibilités de citations patristiques et érudites qu'il offrait. Ce *topos* remis à la mode par la théologie occultiste (par exemple F. GORGIO VENETO, *Harmonia mundi*), par la littérature des hiéroglyphes (cf. Piero VALERIANO, *Hyéroglyphica*, XLIV, 1-13) et par les “ selve predicabili ”, fut repris par G. MARINO, dans *Dicerie sacre...*, pp. 99-106 ; cf. note 16, p. 99 *ibidem*. Giovambattista ANDREINI aussi, dans ses deux pièces théâtrales sur Madeleine recourt au symbole du soleil pour indiquer le Sauveur, voir Silvia FABRIZIO-COSTA, *Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un “ Comico dell'Arte ” : G.B. Andreini e “ La Maddalena lasciva e pénitente ” (1652)*, in “ Chroniques Italiennes ”, n° 13/14, 1988, pp. 71-86 et aussi IDEM, *Les pleurs et la grâce : “ La Maddalena ” de G. Andreini du poème à la pièce théâtrale*, in *Théâtre en Toscane. La comédie (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles)*, sous la direction de Michel Plaisance, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, pp. 113-156.

<sup>27</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche Quaresimali...*: “ E che sia vero, o Signore, che nuovo vento essa apparecchia al fuoco e nuovo sciugatoio prepara all'humore, mentre per raffreddare il fuoco coepit oscularie, per isciugar l'humore, spiega le chiome d'oro. *Et capillis capitis sui tersit* : ò capegli, ò capegli! ”.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 177v.: “ Questo è più che certo, Ascoltatori, che non v'è circostanza in questa attione, e non v'è parola in questa Historia dell'Evangelio di hoggi, la quale anco i petti di marmo e i cuor di ghiaccio non dovesse bastare a intenerire subito e a incendiare ; ma io so questo ancora che, di quante minutie e quante cose riferisce San Luca intorno alla stupenda e santa conversione di questa peccatrice e penitente, niuna se ne trova che basti più a

On pourrait remarquer que Panigarola, pour se référer à l'épisode de l'Évangile, emploie un vocabulaire qui évoque une représentation théâtrale : il parle d'action, circonstance, histoire pour une conversion annoncée comme le titre d'une pièce et cette théâtralité linguistique du sermon est un lien avec les autres formes artistiques de l'époque.

Madeleine “dolente giovane” (“jeune femme douloureuse”) est réduite à l'unique dimension de ses larmes sacrées, qui ruissellent de ses yeux comme une “pluie très abondante” et, après avoir mouillé son visage et trempé sa poitrine, tombent sur les pieds du Seigneur, les lavent et les inondent. Tout le tissu sémantique de ce passage est constitué par des verbes indiquant les modalités de l'action de l'eau ; l'emploi narratif de l'imparfait accentue le sens de la durée, de l'écoulement. L'auteur adresse une apostrophe emphatique à Madeleine et en répétant trois fois son nom lui associe ses auditeurs présents, désignés, par métonymie, avec l'élément qui intéresse le plus l'homme de Dieu qui leur parle de la chaire : leurs âmes. Il raconte l'histoire de Madeleine avec un enchaînement rapide de propositions relatives qui donne l'impression d'une accélération d'images qui se succèdent : on voit la femme pressée de rencontrer le Christ, anxieuse de le retrouver et de lui montrer son amour et son repentir, qui court dans les rues à la recherche du Seigneur, qui se jette à ses pieds en pleurant, etc. Après cette présentation, à laquelle la vitesse confère une certaine vivacité, le personnage de Madeleine disparaît complètement, absorbée par la présence envahissante de ses larmes<sup>29</sup>.

Cet attribut iconographique, qui recèle le concept théologique de l'eau du baptême entendue comme moyen d'effacer le péché originel, devient le véritable protagoniste du sermon et même sa valeur idéologique de symbole du salut se perd dans les répétitions et les variations que Panigarola fait dériver du mot “lagrime”<sup>30</sup>. L'énumération et l'assemblage des mots selon un système

---

commuovere di quello che si faccia la soave ruggiada, anzi l'abondantissima pioggia di quelle sante lagrime, le quali distillando fuor per gli occhi alla dolente giovane non solo e mollavano il volto e bagnavano il petto di lei, ma di più, cadute ancora (ahi, troppo avventurose) sopra i basciati piedi del suo amato Signore, servivano a lavarli e a irrigarli. ”

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 177v.: “ O Maddalena, Maddalena, o Maddalena, anime mie, che intende la venuta del benedetto Christo in casa del Fariseo, che si commuove tutta tutta, che teme e spera, e agghiaccia e arde insieme, che non può stare alle mosse, che bisogna che vada a ritrovarlo, che corre per le piazze, che entra la dove è chiamata e, quivi, con vaso d'alabastro in mano, piena d'amare lagrime, e si getta in terra e bacia i santi piedi, e con la bocca gli bacia, e co'l pianto li lava e co' capegli gli asciuga e, con unguento di molto pregio gli unge. M Maddalena pure anime mie, la quale se vogliam dire il vero, né con unguento, né con il bacio, né co' capegli, né anco con qual'altra cosa noi vogliamo, opra tanto in noi quanto co'l solo molle della sue Sante lagrime, se ben fussimo sassi, par che ci intenerisce e che ci strugga... ”.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 177v.: “ Care lagrime : acque limpissime, ecco Ascoltatori che tutti i peccati si lavano con l'acqua. *Lavabis me et mundabor*, l'Originale con l'acqua e l'attuale con l'acqua del

qui rappelle, au niveau linguistique, la disposition d'une parade processionnelle<sup>31</sup>, enlève à chaque terme sa propre signification et semble avoir comme seul but un effet global de masse phonique qui investit l'auditeur<sup>32</sup>.

L'association des mots semble ignorer leurs valeurs sémantiques et l'expression se base sur des renvois analogiques et synonymiques tellement poussés qu'on perd le sens général du discours. Même l'impression typographique du sermon cherche à reproduire la coulée du discours de Panigarola ; la page du livre avec ses alinéas, ses espaces blancs, ses parenthèses pour indiquer des sortes d'apartés théâtraux, ses points de suspension, etc., voudrait reproduire la nature vocale du texte<sup>33</sup>.

---

Battesimo, e delle lagrime, e a proportione, perché *Peccatum alienum, aliena aqua, Proprium vero propria, sante lagrime...*”.

<sup>31</sup> G. POZZI, *Introduzione* à G. MARINO, *Dicerie sacre...*, p. 48.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 180r. 180v.: “Lagrime di compontione, di compassione e di devotione, si convengono al giusto dicono alcuni. Lagrime di colpa, di vita, di gehenna, di passione, di Christo, di miseria di vita, e di desiderio di gloria, dicono altri ; ma, riducendo al settenario, sette sorte di lagrime denno bagnarvi il petto in questa vita, anime mie. Cioè di contritione, d'infirmità, di dolore, di desiderio, di zelo, di compassione, e di allegrezza (...) O care lagrime : sempre bisogna piangere Christo sopral'asinello sempre, mentre l'huomo è sopra questo asino del corpo, ogni poco che lo metti in allegrezza, subito ricalcitra... ”. La référence au chiffre sept et au septénaire, qui s'explique avec la sacralité de ce nombre dans la tradition judaïque et chrétienne, devient un expédient stylistique de dispositions de syntagmes. Panigarola était l'auteur d'un discours *Sopra le sette parole di Gesù in Croce*, où il exposait quarante-neuf septénaires auxquels il ajoutait un cinquantième : “ le sette parole di Christo in Croce ” pour les reprendre tous avec la technique du *Summationschema*, selon l'analyse de G. POZZI. Panigarola adopte ici une façon de procéder similaire ; après avoir fait la liste des différents types de larmes, il les passe en revue un par un, en mélangeant latin et italien dans un jeu analogique continu où foisonnent les inversions, les onomatopées, les chiasmes, les allitérations, etc. : “ Di contritione. *Exitus aquarum deduxerunt oculi mei, quia non custodiunt legem tuam*. D'infirmità, raccordandosi d'essere soggetti alla colpa e alla morte. *Heu mihi, quia incolatus meus promulgatus est*. Di dolore, ma moderatamente : come Christo pianse al monumento di Lazaro. Di desiderio. *Cupio dissolvi*. Di zelo. *Pacem peccatorum videns*. Di compassione, *Flere cum flentibus*. Di allegrezza, *Fuerunt mihi lacrimae meae, panes die nocte*. E veramente in Cielo, o Signore. *Absterges omnem lachrimam*. Ben ci raccordiamo d'haver peccato... L'infirmità sarà finita. Dolore non vi sarà. Desiderio sarà compito. Zelo vedrà la vendetta. Compassione s'alleggerà della giustizia. E se bene vi sarà grande allegrezza, non vi sarà pianto, perché saranno agiustati gli humori nel corpo in modo che ne il calore correrà al volto, ne dilaterà i pari, ne tirerà l'humore al cervello, né alcuna di quelle case che soglion far le lagrime. Ma quà in terra : tutte le lagrime vi sono, e soprattutto quelle ci hanno da essere della contritione. Sante, che piacciono a Dio. Utili perché... ”. Sur le septénaire cf. aussi G. MARINO, *Dicerie sacre...*, p. 311 : “ Grande in Cielo primieramente è di cotal numero la possanza, percioché essendo quattro i cardini di esso Cielo diametralmente se stessi riguardanti, l'aspetto che ne risulta pur nel settenario è fondato, poiché dal settimo segno si fa e costituisce la Croce, figura molto al settenario conforme... ” (voir *ibidem* note 1).

<sup>33</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche quadregesimali...*, p. 181r.: “ ... noi se Christo è absente, se

Parmi toutes les références bibliques égrenées par le prêcheur, il y a celle figurative à l'épouse du *Cantique des Cantiques*, qui paraît arriver par filiation un peu hasardeuse à la suite des rebondissements du sermon, a cependant la fonction d'introduire à nouveau l'histoire de Madeleine. A la fin du sermon, le personnage de la pécheresse est évoqué comme figure qui invite à pleurer et qui provoque les pleurs rédempteurs, et grâce aux caractères saillants de sa vie et aux modalités de sa conversion elle est proposée, d'une façon visuelle, comme l'exemple par excellence<sup>34</sup>.

Panigarola insiste, à l'aide de son style particulier, sur le réveil à la grâce divine de l'âme de Madeleine endormie dans le péché et sur l'horreur, exprimée de façon très physique, qu'elle éprouve en s'apercevant de son état de culpabilité<sup>35</sup>. L'agitation intérieure de Madeleine et sa volonté violente de changement donnent lieu à une syntaxe dominée par un procédé paratactique ; les actions se succèdent l'une après l'autre en cascade continue et les comparaisons prennent la valeur de didascalies théâtrales, très visuelles<sup>36</sup>.

---

viene inaffiamo, e mondiamo la stanza. Se è venuto piangiamo d'allegrezza. Tempra della spada... Nelle lagrime naufragio gli Egittij. Spegne il fuoco. Lava le macchie. Mollifica la durezza. Lagrime, mari, sospiri, venti al porto della vita, pane del cuore, collirio de gli occhi : inafiate la terra sterile al mio petto. Piantato appresso a voi fruttifico. Mi beatificate. *Beati qui lugent*. Piovete sopra l'artegliera de' miei nemici. Vino di che s'inebria la sposa. Ecco la Sposa Ebria lei et porta vino tale che Christo lascia ogni altra, o bevanda, o cibo, e tutto volto a lei gli dice : *Remittuntur tibi peccata tua...* ”.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 181r.-182v. : “ Chi può figurarsi inanzi la Maddalena, e non piangere? Eccola, anime mie e finiamo questo ragionamento : ecco una donna giovane, nel fiorire dell'etade e nell'aprile di tutti gli anni suoi ; nobilmente nata e ornata inoltre di quel caduco flore di proportione, cioè o di colori, o di lineamenti che da quel sesso viene estimado tanto ; ecco che ha già tutti quegli anni passati della sua giovinezza, spesi non già, dissipati si bene e in lascivi sguardi, e in quegli atti iniqui che soglion far rapina di mille anime altrui ; ecco, ecco che sente il suono e il rimbombo grande delle opre di Christo e si desta da profondissimo sonno e apre gli occhi del cuore e mira da ogni banda quello che è stata cieca. ”

<sup>35</sup> *Ibidem* : “ Misera, qui vede la bruttezza della propria vita, ch'è l'horror del peccato. In una banda i beneficij di Dio, nell'altra la ingratitudine sua, da questa parte la vanità del mondo, da quell'altra la gratia di Dio, con un occhio i premij promessi, con l'altro le minacce eterne ; onde confusa, fra se stessa teme, trema, sospira, arrossisce, impallidisce, agghiaccia, arde, muta pensiero, e poi ritorna... ”

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 182v.: “ Cerca il sicuro, e non lo trova ; muta luogo, e non riposa, si ritira da ogni altro, posa nel mento il capo, e fatta quasi sasso per un pezzo, all'ultimo 'ahi forza d'un cuore che comincia a sentire la gratia di Dio', fatta violenza a se stessa con inusitata forza, saglie in piede, fa con le mani ingiuria al petto e al volto, squarcia le vesti, getta gli ornamenti, rompe i manti, scioglie e confonde le poco prima distinte e annodate chiome, non contenta di ciò, spinta da troppo ardore, quasi Baccante, con vaso di fino unguento in mano, discorsa per le piazze, a Christo suo se n'entra ”. La même succession de gestes et d'actions se retrouvent dans le portrait que F. PONA fait de Madeleine dans sa *Galeria delle donne celebri*, in Roma, per il Corbelletti, ad istanza di Filippo de' Rossi, 1635, (lère édition, Vérone, 1632). Le langage

Avant la fin de son sermon, en parfaite symétrie avec la même intervention qu'il avait faite au début, l'orateur condense en une seule séquence des images multiples de Madeleine. Celles-ci se déroulent rapidement jusqu'au moment où elles s'arrêtent pour se fixer sur un détail du portrait final de la pécheresse pleurant par amour devant le Christ : les larmes. Le prêcheur, qui dans son discours sur Madeleine n'a parlé que des pleurs, veut que l'idée unique et inspiratrice reste gravée dans la mémoire des fidèles et, par une dernière reprise anaphorique, il invite ses auditeurs à penser à la sainte et à pleurer<sup>37</sup>.

Les larmes témoignent de l'efficacité de la grâce divine, capable de changer les cœurs les plus endurcis dans le péché et, en même temps, elles sont le signe extérieur d'une des quatre dispositions intérieures que le bon chrétien doit posséder pour opérer dans son âme la purification totale et profonde que le carême requiert : la componction du cœur, " c'est-à-dire cette

---

qu'il met sur les lèvres de son héroïne dérive directement des formules et des tournures de l'oratoire sacrée ; voici comment elle exprime son désespoir et son mépris d'elle-même, lorsqu'elle a pris conscience de son état de pécheresse : "(...) in maniera che i singhiozzi spessi la impedivano, con la bocca, ma più col cuore accostandosi, forma un soliloquio affettuosissimo verso Dio. Quindi prorompendo contro se stessa, così parlò : " Ah Maddalena! Mostro impuro, Demonio in carne! Prodigio horrendo del tuo secolo! Maestra dei Vitiis, Fucina de' vituperii, Cloaca di laidezze! O carne, aspra nemica dello spirito, Carne infetta dalle schifezze del senso indomito, Peso grave che teco rapisci l'anima ad onta delle ali che le impenno il Facitore? Tu fosti quella che, con le tue violenze, soggettasti la miglior parte. A te dunque mi dichiaro nemica acerba e ti bandisco aspra guerra..." (F. PONA, *La Galeria...*, pp. 180-181). "Lo scoppio interiettivo erompe a volte subitamente : la parola diviene un'entità esclamativa donde la possibilità d'un seguito di tali esclamazioni senza determinazioni verbali.." écrit G. POZZI en parlant du style d'E. Orchi, dans *Saggio sull'Oratoria sacra del Seicento...*, p. 100. Les mots qui s'amoncellent dans le discours de Pona et son procédé accumulatif font déjà partie d'une tradition littéraire.

<sup>37</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche quadragesimali...*, p. 182v. : " Vero che alla presenza di lui, timore e vergogna l'assagliano, sì che diventa ghiaccio : ma l'amor, quasi sol, strugge quel ghiaccio e, pel canal de gli occhi, se ne profluvia in lagrime. O lagrime, o lagrime! Deh, pensa a Maddalena, o huomo, o donna e se non piangi..." Les procédés d'énumération, typiques de Panigarola, deviendront d'emploi tellement commun au XVIIème siècle qu'on les retrouve aussi dans plusieurs titres d'ouvrages ; par exemple *L'Huomo, e sue Parti figurato, e simbolico, Anatomico, Rationale, Morale, Politico, e Legale, raccolto e spiegato con Figure, Simboli, Anatomie, Imprese, Emblemi Morali, Mistici, Proverbe, Geroglifici, Prodigii, Simolacri, Statue, Historie, Riti, Osservationi, Costumi, Numismi, Dedicazioni, Signature, Signification di Letere, Epitetti, Favolosi, Mirabili, Fisionomie, e Sogni... Opera utile a' Predicatori... Formatori d'Emblemi, d'Imprese, e altri. In due libri distinti Studiosi trattenimenti della penna di Don Ottavio Scarlattini, Arciprete della Chiesa Maggiore di Castel S. Pietro. Accademico fra' Signori Gelati il Trattenuto, e fra' Signori Inabili l'Informe. Con additione e tavole copiosissime*, in Bologna per Giacomo Monti, 1684. Ce texte d'O. SCARLATTINI appartient à l'énorme littérature des emblèmes à laquelle était redevable l'art oratoire sacré, comme l'a démontré G. POZZI, dans *Saggio sull'Oratoria italiana del Seicento...*, p. 177 et suiv.

douleur pénétrante que produit en l'âme un vif regret du péché<sup>38</sup>.

Le fait que Madeleine avec ses attributs revienne maintes fois, comme sujet de choix, dans l'art oratoire sacré baroque, est aussi lié à l'importance qu'elle a dans la liturgie du carême, période forte de l'année liturgique, où le chrétien se prépare à la célébration du mystère de la croix, la source de tout pardon et de toute grâce. Et au XVII<sup>ème</sup> siècle la spiritualité du carême et sa fonction pénitentielle possédaient une grande emprise sur la société ; les rites et les cérémonies du carême, parmi lesquels la prédication occupait une place fondamentale de mission et de célébration, s'imposaient à la vie quotidienne de ce temps, où la dimension existentielle, privée et publique, était soumise à la dimension religieuse, scandée par le temps liturgique<sup>39</sup>.

Dans tous les *Quaresimali*, recueils imprimés de sermons de carême, celui dédié à la pécheresse prend, d'habitude, le numéro trente-deux, car il est lié au commentaire de l'Evangile du jeudi suivant le dimanche de la Passion<sup>40</sup>. Madeleine est proposée par la liturgie du carême comme le modèle accompli de la componction qui, pour témoigner de son vrai repentir, baigne de ses larmes sincères les pieds du Sauveur et les couvre de ses baisers. Elle devient l'image de l'âme qui offre à Dieu la pénitence du carême comme “ le sacrifice d'un coeur contrit et humilié ”, selon la définition de l'épître du même jour<sup>41</sup>.

### III) Madeleine et l'éloquence de la chaire : images et paroles.

“...s'il n'y a rien qui plus delecte, ne qui face plus suavement glisser une chose dans l'aine que la peinture, ne qui plus profondement la grave dans la memoire ; ne qui plus efficacement pousse la volonté pour luy donner branle et l'esmouvoir avec énergie à aymer ou hair l'objet bon ou mauvais qui luy aura esté proposé, ie ne vois pas en quelle

<sup>38</sup> Père Emmanuel FLICOTEAUX, O. S. B., *Carême (Spiritualité du): Dispositions*, dans *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1953, v. 2, c. 149. Les trois autres dispositions intérieures qui doivent animer l'observance du carême et le rendent particulièrement méritoire sont : la confiance en Dieu, la patience et la joie.

<sup>39</sup> Cf. Piero CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti, 1987, *passim*.

<sup>40</sup> Le point de départ pour les prêcheurs était le commentaire d'un ou plusieurs versets de l'Evangile de Saint Luc chap. 7 ; en général : “ Mulier quae erat in civitate peccatrix, ut cognovit quod Jesus accubisset in Domo Pharisaei, attulit alabastrum unguenti et, stans retrosecus pedes eius, lachrymis coepit rigare pedes eius ”.

<sup>41</sup> Père E. FLICOTEAUX, *Carême...*, c. 150.

maniere on puisse plus profitablement, [...] qu'avec les susdites expositions et avec l'air de ceste peinture triple de pinceau, de parole et de signification...”

Louis RICHEOME,  
*Tableaux sacrez des figures mystiques...*

Ces mots que le Père jésuite Louis Richeome, auteur en outre d'un *Discours des images* (1597), adresse à “ la tres chrestienne Reyne de France et de Navarre Marie de Medicis ”<sup>42</sup>, sont révélateurs de l'attention que la Compagnie de Jésus portait à la maîtrise et au contrôle de l'emploi des images<sup>43</sup> et, en même temps, de liens existant, à l'époque, entre la culture figurative et l'art oratoire sacré<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Louis RICHEOME, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, A Paris, chez Laurens Sonnius rue Saint Iacques au coq et Compas d'or, 1601. Dans son *Discours des images*, il recommandait de montrer Marie-Madeleine sur la base des données évangéliques plutôt que de suivre les légendes provençales : “ Sainte Madeleine tantost posée aux pieds du Christ avec son albastre d'oignement précieux, tantost au sépulcre demandant nouvelle de son maistre ensevely, à son maistre ressuscité. Ores il la voit représentée avec ses frères et soeurs dans un gallion dévalisé qui flottant sur les ondes marines à la mercy des vents, sous la conduite d'un pilote invisible la porte aux rades de la mer Provençale. Ores il la contemple en la voyant contempler le ciel enclose dedans la sainte Baume voutée d'une montagne de roc, ou la regardant lorsque portée en l'air par les anges, elle oyt la musique du Paradis devant qu'entre au Paradis. ” (L. RICHEOME, S. J., *Trois discours pour la religion catholique : des miracles, des saints et des images...*, Bordeaux, impr. de S. Millanges, 1597, p. 251).

<sup>43</sup> Les jésuites avaient établi un contrôle solide aussi sur l'élaboration théorique de la littérature des images et des emblèmes ; il suffit de rappeler ici quelques titres des oeuvres du Père Claude-François MENESTRIER *La Philosophie des images composée d'un ample recueil de Devises et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, à Paris, chez Robert J. B. de la Caille, 1682 ; *L'art des Emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable de l'histoire et de la nature. Ouvrage rempli de pres de cinq cens figures*. A Paris, chez Robert J. B. de la Caille, 1684 ; *La Science et l'art des Devices, dressez sur de nouvelles règles avec six cens Devices sur les principaux événements de la vie du Roy et quatrecent Devises sacrées, dont tous les mots sont tirés de l'écriture sainte...*, à Paris, chez Robert J. B. de la Caille, 1686 ; voir J. RENARD, *Catalogue des oeuvres imprimées de C. -F. Menestrier de la Compagnie de Jésus*, publié par le Père Carlos SOMMERVOGEL, Lyon, 1883, Cf. Mario PRAZ, *Studies in seventeenth century imagery*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1964 (éd. anglaise de *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946), pp. 421-424.

<sup>44</sup> Un autre jésuite français, le Père LIGENDES (1591-1660), expliqua ainsi le lien entre une homélie et un tableau : “ (...) Les paroles sont des coups de pinceaux et des couleurs vives, ce qui nous fait voir un homme qui chancelle, qui tombe, qui se relève, qui est en grâce, qui pêche et qui fait pénitence (...) j'ai dit ces choses à cause de l'Evangile d'aujourd'hui où l'admirable

A une époque où, en France comme en Italie, la littérature était devenue sermon cherchant à convertir le lecteur et alors que la poésie se transformait souvent en prédication au service de la reconquête des âmes égarées, l'éloquence de la chaire tenait à garder chez un de ses exposants les plus illustres, le jésuite Paolo Segneri<sup>45</sup>, son caractère de discours fait pour l'ouïe<sup>46</sup>. Cependant, elle avait acquis les prérogatives d'un genre littéraire

---

conversion de la Madeleine est décrite. “ Et cette mulier quae erat in civitate peccatrix ”. Cet évangile est proprement un tableau où je découvre plusieurs personnages... ” dans Abbé Jean-Paul MIGNE, *Collection intégrale et universelle des orateurs sacrés*, Paris, 1844, t. II, c. 388. Cf. Odile DELENDIA, *Il sermone attraverso l'immagine : La Maddalena in Francia nel XVII secolo*, in Marilena MOSCO (a cura di), *La Maddalena ira Sacro e Profano*, Firenze, La Casa Usher-Arnoldo Mondadori Editore, 1986, pp. 178-184.

<sup>45</sup> Le Père Paolo Segneri, peut-être le plus célèbre parmi les prêcheurs baroques, avait placé en tête de l'édition de son *Quaresimale* une notice au lecteur où il défendait ses choix stylistiques contraires au marinisme dominant et qu'il clôturait avec ces mots qui soulignent la spécificité du sermon prêché : “ restami ora sol di avvertire che queste Prediche sono tali appunto quai furono da me dette, senza veruna alterazion di poi fattavi, almeno considerabile, per la stampa, o sia nell'abbellirle, o sia nell'accrescerle. Perché, quantunque sappia ancor'io molto bene che l'Orecchio e l'Occhio son Giudici diversissimi, contuttociò non so intendere come l'Occhio non sia tenuto a deporre assai dell'innata severità, qualora incontrisi in ciò ch'è fatto per sottoporre principalmente all'Orecchio, Censore men'avveduto, e così men'aspro. Non legge l'Occhio tutto di con diletto ciò che si rappresenta su tante Scene, ò scurrili, ò satiriche, ò maestose? E pure non son' Opere quelle, di lor primaria intenzione, ordinate a leggersi ; son' ordinate ad udirsi. Non tengo io dunque per regola così certa, come par forse ad alcuni, che ciò ch'è grato ad udire non sia grato a leggere. Basta che chi legge figurisi non di leggere, ma di udire ”. Page 6 (non numérotée) de “ L'autore a chi legge ” dans *Quaresimale di Paolo Segneri dela Compagnia di Giesu dedicato al Serenissimo Cosimo III Granduca di Toscana*, in Firenze, Per Iacopo Sabatini, MDCLXXIX (1679). Voir dans l'appendice final, (document n°1 a) et b), le frontispice de cette édition où les armoiries des Médicis subissent une intégration dans l'ordre religieux ; les cinq angelots, dont les corps potelés décrivent un écusson imaginaire, soutiennent bien la couronne grand-ducale et les six boules traditionnelles, mais surtout ils donnent du relief au monogramme IHS et au coeur transpercé par trois lances, symboles de la Compagnie de Jésus. La même gravure est reproduite à la fin de l'ouvrage, comme conclusion graphique de l'“ Indice ”. Un détail curieux : l'auteur de ces illustrations serait une femme : Veronica Fontana.

<sup>46</sup> Très belle aussi la planche gravée qui précède le frontispice dans cette édition *in folio* (voir la reproduction à la fin de cette étude, document n°2). Son sujet, Saint Paul qui prêche à Athènes sur l'Aréopage et les réactions contraires qu'il provoqua (Actes des Apôtres, 17), renvoie à la conscience que Segneri exprime de la difficulté à susciter une adhésion unanime à sa manière de prêcher : “ ...Mi basta che, se alcuni la sprezzaranno, almeno altri si degnino di valersene a loro bene. Chi mai sarà che aspiri a pareggiar l'Apostolo Paolo...? E pure anch'egli, se trovo parimenti chi lo derise. *Quidam irridebant, quidam crediderunt*. Che però ve l'ho dato avvistamente a considerare, sul primo ingresso di queste carte medesime, affinché intendiate che, tale appunto è stata ognora la sorte di tutti i Predicatori ancor più laudevoli, haver due Popoli, uno favorevole al loro dire, uno avverso... ” (*ibidem*, pp. 5-6). Une bio-bibliographie de P. Segneri, avec une liste de réimpressions modernes du *Quaresimale*, est dans F. ANGELINI -

à ample diffusion populaire, favorisé par l'esprit d'initiative des éditeurs<sup>47</sup>. Soumis à un examen, même superficiel, l'aspect graphique de l'impression d'un *Quaresimale*, comme celui du Père Segneri ou, même, d'un autre orateur moins connu, est marqué par le souci de l'imprimeur de rendre la matière prêchée la plus accessible possible aux lecteurs. Le *corpus* véritable des quarante sermons est précédé par une table détaillée des sujets qui offre le résumé de chaque sermon, l'un après l'autre, chacun indiqué par un numéro progressif, par le jour et la fête liturgique où il a été prononcé. A la fin, après le quarantième sermon, on trouve un index, par ordre alphabétique, récapitulatif “ delle cose più notabili contenute in ciascuna di queste prediche ” (“ des choses les plus remarquables contenues dans chacun de ces sermons ”), avec les renvois au sermon, à la page, ou au paragraphe ; une sorte de répertoire raisonné qui, dans les intentions de l'éditeur devrait rendre le livre plus maniable et plus facile à consulter comme source de

---

A. ASOR ROSA, *Daniello Bartoli e i prosatori barocchi...*, pp. 28-32 et p. 36.

<sup>47</sup> Voir par exemple la dédicace que l'imprimeur Federico Agnelli adresse au “ Serenissimo Gran Principe Ferdinando III ” dans une autre édition du *Quaresimale* de P. Segneri, Milan, 30 décembre 1679. Il y défend l'oeuvre d'assainissement stylistique et morale entreprise par Segneri dans le domaine de l'éloquence sacrée, perverti par les excès du conceptisme et il justifie la nouvelle impression dans un format réduit de la première édition *in folio* par l'exigence de répandre des “ sermons sacrés dictés par le Saint-Esprit à Segneri “ homme de la providence divine ” (pp. 2-4, non numérotées). En plus il se fait porte-parole de l'avis de plusieurs hommes de lettres qui attendaient ardemment la parution du *Quaresimale* de P. Segneri, comme un événement littéraire de la plus grande importance : “ (...) Questi pochi, e da me male spiegati pensieri, io presi in prestito da alcuni letterati, che la mia stamperia frequentano, appunto mentre ragionavano di quest'aureo quaresimale, il quale tosto che si seppe stamparsi in Firenze, commosse ne' medesimi un'ardentissima aspettazione (...) Annoveravano particolarmente la felicità del trovare, la maturità dell'eleggere e la maestria del disporre. Ancor più altamente celebravano la beltà, e'l nerbo delle ragioni (...) e l'uso proprio propijissimo delle sagre scritture, che pareano unicamente dettate dallo Spirito Santo per l'argomento che allora si trattava (...) Concludevano esserci dato quest'uomo dalla provvidenza divin per finir di confondere, e sterminare i vizj introdotti l'età ora passata in alcuni pergami dalla scongiata intemperanza d'alcuni ingegni. Affermavano esser da quest'esempio oramai tolta a cotesti tali l'unica, benché falsa difesa, con la quale avvisavano di sostenere la vana leggerezza de' loro soverchi ornamenti, che era il dire d'esser costretti dalla debolezza della nostra guasta natura d'allettare alla Virtù con l'esca del piacere (...) Diceano ben comprendersi che queste sagre orazioni erano dettate dallo Spirito Santo, e perciò, si come un di quei beni che dal divino amore più da vicino procedono, questo talento continuarglisi dalla carità infinita che lo produsse, di volentieri diffondersi a molti. Esser perciò convenevole ch'io aiutassi questo profitto universale col moltiplicarlo nelle mie stampe, riducendolo in forma più picciola, e così più acconcia all'uso commune, e a portarsi nelle regioni remote, ove per avventura quella forma piu grande, nella quale era stampato, non saria sì agevolmente pervenuta. Non penarono gran fatto a persuadermi... ”.

réflexion pour les fidèles ou d'inspiration pour les autres prêcheurs<sup>48</sup>. Par exemple, dans le *Quaresimale* de P. Segneri, l'abrégé du sermon XXXII en énonce l'idée centrale que le prêcheur développera pendant dix-neuf pages d'arguments convaincants et de citations pertinentes : “ Chi con la Maddalena ama sorgere dal peccato, viene animato con questa rilevantissima verità : Che non v'è alcuno, per gran Peccatore che siasi, il quale, se vuole, non possa subito divenire un gran Santo ”<sup>49</sup>. Le personnage de Madeleine, pour Segneri, est un simple point de départ, un adjectif plus un nom (“ Fortunata Maddalena... ”) qui servent à entrer d'emblée *in media res* et, pour amorcer son raisonnement qui découle de la chance que la pécheresse a eu d'être acceptée par le Seigneur, il transforme le lecteur/auditeur en spectateur d'une scène théâtrale. Il imagine l'accueil, bien différent de celui du Christ, que la protagoniste aurait reçu de la part d'un Pharisien auquel il prête, dans une géniale dramatisation, le comportement et les expressions éventuels d'un des fidèles qui sont en train de l'écouter<sup>50</sup>. L'orateur met en scène les réactions du chrétien “ moyen ” auquel il s'adresse pour qu'il prenne conscience de son état de péché et de la grandeur de la grâce et de la miséricorde divines<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Le titre complet du *Quaresimale* du Père jésuite Francesco ZUCCARONE indique bien la richesse des apparats dont l'édition est fournie : *Prediche Quaresimali del Padre Zuccarone della Compagnia di Gesù con cinque copiose tavole : La prima degli Argomenti ; Seconda della Sacra Scrittura ; Terza delle cose Notabili ; Quarta delle Concioni ; Quinta delle Descrioni*, Terza Impressione, in Venetia, Presso Paolo Baglioni, MDCLXXI (1671).

<sup>49</sup> *Ibidem*, “ Argomenti delle prediche ”, p. 4 (non numérotée).

<sup>50</sup> P. SEGNERI, *Quaresimale...*, pp. 572-573: “ Fortunata Maddalena, la quale incontrò di havere offeso un Signore così amorevole che, con un atto di umiliazione si placa e, con uno sborso di lagrime, si guadagna. Credete voi che, s'ella avesse a par di Cristo oltraggiato quel fariseo, nella cui casa seguì l'odierno successo, sarebbe stata dal fariseo ricevuta come da Cristo? potéa ben la misera andar provveduta di odori, e ricca di pianto, quant'ella avesse voluto, ch'egli nel meglio del Convito veggendola comparire improvvisa dentro la sala per accostarglisi à' piè, senza haver prima nè premesse ambasciate, nè chiesta audienza, sarebbesi fatto in volto come di fuoco... ”

<sup>51</sup> *Ibidem* : “ E con furore e con superbia levandosi tosto sù, per non essere da lei tocco : “ Che vuoi tu di qui - cominciato havrebbe a gridare, malvagia femmina? Che inverecondia è cotesta tua? Che licenza? Che presunzione? Non è già questo un postribolo, o un lupanare, dove a persone di mal'affare non tengasi mai portiera. Tu entrare in questa Casa? Tu intruderti in queste stanze? Tu comparire in un consesso di huomini si onorati? Via, via, sfacciata, che non appesti quest'aria col puzzo orrendo delle tue sordidezze. Ci vogliono altro che balsami, e che profumi, per medicarlo. Tienti pur per te quelle facili lagrimette, con cui sei usa maliziosamente a gabbare più di un'amante. Ch'io creda alle tue lusinghe? Ch'io mi fidi de' tuoi sospiri? Fa che mai più tu non ardisca por piede sù la mia soglia ; pensa poi tu, s'io farò mai per sofferire, non dirò che mi baci, ma che mi parli. Tali accoglienze probabilmente ricevute ell'havrebbe dal fariseo, se a lui le fosse convenuto ricorrere, e lui placare... ”. Déjà en choisissant le verset de Saint Luc, Segneri met l'accent sur le rôle de la miséricorde divine dans l'épisode évangélique de la Madeleine : “ Dixit autem ad illam : Remittuntur peccata tua.

Au “siècle des apparences”, pour reprendre le titre d'un sermon d'un autre jésuite, le Père Luigi Giuglaris (1607-1653), qui n'avait pas hésité à proclamer avec emphase : “il est certain que nous sommes autant de masques qui participons tous à cette comédie!”<sup>52</sup>, l'éloquence sacrée semble exprimer la nature profonde du Baroque, en tant que domaine où convergeaient et se mélangeaient les expériences les plus disparates concernant toutes les formes artistiques : théâtre, poésie, peinture, littérature, etc.

La planche gravée qui accompagne le frontispice du *Quaresimale* du Père capucin E. Orchi visualise cette fonction de synthèse et de miroir de son siècle que le discours sacré accomplit<sup>53</sup>. L'illustration nous offre dans l'espace d'une seule page un ensemble de symboles qu'on peut “lire” d'abord en les interprétant un par un et, par la suite, en essayant de reconstituer les associations d'idées que leurs rapports proposent. Le fait même que, dans l'édition imprimée d'un discours oral, une illustration complexe et lisible à plusieurs niveaux soit placée en ouverture, comme pour anticiper les contenus du livre, renvoie au triomphe de l'image qui prime sur la parole dite et écrite, de l'oeil qui domine la hiérarchie des cinq sens<sup>54</sup>.

Au centre de l'illustration qui accompagne le frontispice du *Quaresimale* d'Orchi trône un élément architectural, un piédestal en pierre sur la plinthe duquel sont assis deux angelots qui soutiennent un écusson avec les armoiries de l'ordre capucin (le Saint Esprit descendant sur deux bras croisés :

---

Vade in pace” (*ibidem*, p. 572).

<sup>52</sup> “Sì, sì, che tutti mascherati, alla scena serviamo!” Luigi GIUGLARIS, *Quaresimale*, in Milano, Appresso Lodovico Monza, MDCLXV (1665), “Il secolo delle apparenze. Predica nel Quarto Martedì di Quaresima”, pp. 244-254. Si l'ouverture a un ton de commisération générale (“ (...) Miseri noi che siamo nati in un secolo che, al modo di un Romano, ancor esso di pure finzioni è composto...” *ibidem*, p. 244), la fin se teinte d'intimidation solennelle (“ (...) Vi predichi tutto il contrario il secolo delle apparenze che io, per ordine di Christo v'intimo per sempre la esclusione dal Cielo, se per quanto siate adulti non riterrete la sincerità de' bambini...” *ibidem*, p. 254). Sur L. Giuglaris, cf. C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus...*, P. I, t. III, col. 1470-1477. G. POZZI, dans *Saggio sullo stile dell'Oratoria sacra nel Seicento...*, p. 158, a placé le style de l'éloquence du jésuite niçois dans une perspective différentes des interprétations critiques habituelles qui mettaient au même niveau la langue d'Orchi et de Giuglaris en opposition à la réforme de rigueur stylistique de Segneri.

<sup>53</sup> Voir la photocopie à la fin de cette étude (document n°3).

<sup>54</sup> Une référence obligatoire en poésie est le jardin de Vénus dans l'*Adone* de G. MARINO. Cf. l'évidence physique impliquant tous les sens, du portrait de Madeleine repentie dans E. ORCHI, *Prediche Quaresimali...*, p. 368: “... Signori, si può qui dare più nobile, più spiritoso ritratto? Notate quel fianco. Non pare che salti al cavare de' sospiri? Osservate la bocca; non fa mostra che suoni al suggellare de' baci? Contemplate quei crini; non rassembrano di sventolare allo spirare dell'aure? Afferma l'occhio che realmente egli ode i crecchi dell'alabastro ch'è infranto. Giurano le nari che realmente sentono la fragranza che dall'unguento svapora...”.

celui nu du Christ en croix et celui de Saint François d'Assise, vêtu de la bure et caractérisé par les stigmates qu'il porte aux mains). Les têtes des deux angelots sont penchées vers le titre de l'oeuvre, le nom, la provenance et le statut religieux de son auteur qui apparaissent sur une sorte de drap ou rideau, enjolivé par une frise graphique et cloué au corps du piédestal par un grotesque, représentant une figure féminine en relief dont le regard baissé semble conduire le spectateur à observer un autre angelot assis aux pieds de ce monument à la gloire de l'ordre capucin<sup>55</sup>. Ce troisième petit ange, une plume dans la main gauche, est occupé à écrire (les sermons ou les louanges de l'orateur?) dans un livre ouvert sur ses jambes croisées ; un autre livre fermé se trouve derrière son dos ailé et courbé. Devant lui, bien en évidence, sont posés l'encrier avec une autre plume et une clepsydre ou sablier, symbole et *memento* de la fugacité et de la valeur du temps, spécialement du temps sacré de la période quadragésimale. L'animation et la touche théâtrale sont données à la scène par deux autres petits amours, dont la nudité enfantine n'est pas totale, puisqu'ils ont été transformés en porteurs d'un message chrétien. Ils sont représentés en vol sur un fond de nuages, de part et d'autre du piédestal central, tenant d'un bras les symboles de la Passion du Seigneur (la Croix, la couronne d'épines et la lance), autre référence au Carême et à ses valeurs de pénitence. Avec l'autre bras, un des deux angelots paraît vouloir tenir bien ouvertes les retombées des plis du drap/rideau pour qu'on puisse lire en entier, sans difficulté, l'inscription centrale que l'autre désigne en fixant son regard hors de la planche, sur un point qui pourrait correspondre au regard du spectateur.

On retrouve la même approche visuelle dans la façon dont E. Orchi aborde le sujet de son sermon sur Madeleine, dont le titre exact “Lagrime di Maddalena” offre, suivant le modèle de F. Panigarola, la seule métaphore qu'il s'apprête à filer. Il commence par proposer au lecteur/auditeur de se transformer en spectateur et il lui met sous les yeux l'évangile de Saint Luc, comme une toile à admirer à cause de l'habileté de portraitiste déployée par l'évangéliste lorsqu'il peint Madeleine avec des mots<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> D'ailleurs l'art oratoire sacré est profondément redevable de certaines formes de son style et de ses structures mêmes à la littératures des emblèmes et des devises qui, au XVIIème siècle, avait largement vulgarisé tout un patrimoine culturel d'images et, surtout, un goût poussé pour l'image métaphorique. Par exemple, l'*Emblematum libri* dell'Alciati est de 1531, le *Dialogo sopra le Imprese Militari ed Amoroze* de P. Giovio est de 1555, les *Hyeroglyphica* de Piero Valeriano de 1557, etc.. Cf. G. POZZI, *Cultura impresistica nel P. Emmanuele Orchi da Como*, in “Paragone”, N. 20 (1951), pp. 44-59.

<sup>56</sup> E. ORCHI, *Prediche Quaresimali...*, p. 367 : “ Oh chi mi classe, o Signori, trionfante corona di verde alloro, onde n'incoronassi le temple, intrà i pittori tutti, di Luca Santo l'Evangelista. Venga in opposto un Zeusi, s'avvanzi à rincontro un'Apelle, che forza è pure che, le pitture dell'uno, che li ritratti dell'altro, cedano la vittoriosa fronde alla delicata pittura, al gentil ritratto

Il s'agit d'un portrait à deux volets distincts ; d'un côté la représentation de la pécheresse célèbre et effrontée, présentée comme une séductrice irrésistible et dont les attraits physiques remarquables (par exemple le contraste chromatique entre les yeux noirs aux regards hardis et les blonds cheveux bouclés) dégagent le charme dangereux d'une "chasseresse de cœur" et qui pourrait être le développement visuel du verset évangélique : "Mulier quae erat in Civitate peccatrix"<sup>57</sup>. De l'autre côté, en pendant parfait par le jeu de *l'amplificatio* et de la *variatio* rhétorique des contraires, est campée la représentation de la pécheresse repentie qui reprend en négatif tous les attributs du portrait précédent : Madeleine n'est plus impudente et agressivement belle, mais humble et son aspect aussi paraît vouloir effacer les traits charmants de sa beauté. Cependant l'insistance sur le détail du "mélange suave des sanglots et des baisers" qu'elle tire de sa poitrine, pendant qu' "amoureuse et parfumée" elle s'apprête à oindre les pieds de Jésus, conserve une note sensuelle au portrait, encore anonyme de la belle repentie<sup>58</sup>.

---

che'l pennello di Luca nella tela del corrente Vangelo spiritosamente in eccellenza ci lascia delineato. Vagheggiatelo per cortesia meco, e datene poi la sentenza." Sur le goût très accentué d'Orchi pour les inversions et le bouleversement de la construction syntactique, dont on a ici quelques exemples, voir G. POZZI, *Saggio sull'Oratoria sacra nel Seicento...*, p. 27 et suivantes. Une interprétation picturale de l'Evangile de Saint Luc est proposée par le jésuite Claude MAILLARD, dans *La Magdelaine convertie ou les saillies de l'âme esprise de l'Amour de Dieu*, Bruxelles, de l'imprimerie de Jean Mommart, 1646, p. 34 : "Le peintre voulant représenter quelque rare beauté, prend un charbon en main et vous charbonne son dessein grossièrement, avant que de coucher ses couleurs et de relever sa piece, selon les reigles de son art et suivant l'idée qu'il s'est fantasiée. Le peintre Saint Luc, ayant conçu un excellent tableau de la conversion de la Magdelaine, qu'il desire exposer à la veue de tout l'univers, enrichy des vives et riches couleurs, qui le rendent admirable, fait un gros crayon, tout noir et hideux, qu'il nous représente, disant : "Mulier quae erat in civitate PECCATRIX..."

<sup>57</sup> F. PANIGAROLA, *Prediche Quaresimali...*, p.367 : "Una donna che già nella Città di Gerosolima peccatrice famosa se n'andava per la pubbliche piazze, sollevata di fronte, sfrontata di faccia, sfacciata d'aspetto ; nulla paventando l'incontro più maestoso e senile ; e baldanzosa e ardita sull'ali leggiere delle vivaci palpebre, faceva volare mille amoretti impudichi ; da gli archi d'ebano delle nere ciglia scoccava mille avvenenate saette di sguardi inonesti e, con rete dorata d'innanellate chiome tessuta, cacciatrice di cuori, predando l'humane voglie, melate parole dalle rote labbra stillava ; lascivi odori per ogn'intomo spirava..." Un des plus beaux portraits littéraires baroques de Madeleine jeune ensorceleuse est celui ébauché par Antongiulio BRIGNOLE-SALE dans son roman *Maria Maddalena peccatrice e convertira*, Genova, per Pietro Gio. Calenzan e Gio. Maria Ferroni, 1636, pp. 39-40.

<sup>58</sup> *Ibidem*: "(...) Eccola illuminata nell'anima... penitente entrata dove Christo convitato si trova ; e vergognosa d'aspetto, dimessa di faccia, inchinata di fronte, timorosa e tremante, non soffrendo gli sguardi, alle spalle si ritira, ove humilmente disprezzata e negletta a' di lui piedi accostata, scapigliata la chioma, intorbidita le luci, impallidita le guancie, fatte urne degli occhi e delle gote canali, versa lor sopra lo spirito disfatto in pianto ; e ne gli asciuga, tessuto de' crini un velo ; e, cavandosi dall'albastro del petto la soave mistura de' singhiozzi e de' baci, mentre

En effet Orchi n'a pas encore prononcé le nom de Madeleine et, avant de confirmer qu'il s'agit en réalité d'elle, il se déclare extrêmement attiré et troublé par le seul élément permettant de reconnaître, sans erreur, Madeleine dans les tableaux esquissés : les larmes, dont il donne une vision d'eau en mouvement bien baroque<sup>59</sup>. Les larmes, (leur valeur dévotionnelle, leur signification dans le rituel de la pénitence, leur fonction dans l'histoire du salut de Madeleine et de chaque âme, etc.), deviennent le motif conducteur du sermon et un sujet de préciosités stylistiques tellement poussées qu'on perd de vue les finalités d'édification religieuse<sup>60</sup>. L'histoire de Madeleine, marquée par la disgrâce du péché et la grâce salvatrice, constituait l'exemplum par excellence qui véhiculait un des thèmes fondamentaux de l'imaginaire eschatologique : l'opposition entre l'Enfer et le Paradis. Orchi fait appel, et encore une fois de façon visuelle (“Mira”), au récit édifiant de Madeleine, “femmina del Diavolo” qui “fil dichiarata la dileta di Christo” (“femme du Diable qui fut déclarée la bien-aimée du Christ”) pour réveiller dans son auditoire la peur du châtiement éternel ; mais la force de l'exemple se perd dans la recherche de figures rhétoriques, agencées par une symétrie stylistique qui refroidit tout élan

---

da vaso alabastrino pretiosi unguenti pur cava, con gli uni e gli altri amorosa non meno che odorosa delicatamente ne gli unge e lambe...”. Ce portrait est l'illustration des autres versets évangéliques qu' Orchi fait suivre comme un cartouche d'explication au tableau qu'il vient d'esquisser “ut cognovit quod Jesus accubisset in Domo Pharisei, attulit alabastrum unguenti et, stans retro secus pedes eius, lachrymis coepit rigare pedes eius.” La parole au service de l'image et viceversa, dans un enchevêtrement inextricable.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.368: “... Ma vaglia il veto che, se mi alletta l'unguento, se mi diletta l'aspetto, se m'irretisce la treccia, se mi commuove il sospiro, ah quelle lagrime, che dagli occhi le vengono, mi tolgono, mi rubano dal seno l'anima. Io le veggo scaturire dal cuore, ondeggiare nel petto, distillare dalle pupille ; fluide per la faccia correnti, cadenti in aria, zampillanti sù i piedi del Salvatore, che care tanto le hà in grado, quanto avventurose e mirabili appaiono in Maddalena ; che questa è la Penitente donna qui figurata...”

<sup>60</sup> Un seul exemple : les pleurs sont le signe extérieur de la métamorphose morale que la prédication de Jésus opère en Madeleine et qui se manifeste d'abord par la componction (“il compungimento”) intérieure. Le thème se prête à une élaboration de métaphores plutôt alambiquées, à la limite du grotesque. Les pleurs qui vont éclater sont rapportés à l'image d'un orage qui se prépare, mais l'imbrication des “concetti” (“les nuages de la douleur assemblés dans le ciel de l'esprit et provoqués par la vapeur des pensées confuses”, la bouche qui gronde comme le tonnerre, etc.) fait disparaître Madeleine, qui se dissout dans ses pleurs : “...Mà che addivenne? Posta in un'incendio sì fiero, sente che al predicare di Christo se le sveglia nel meriggio del cuore l'austro piovoso di tenero compungimento ; e sollevando i vapori de' confusi pensieri di così misero stato, stringe nel Ciel della mente i nuvoli del dolore. Balena accesa all'ora nel volto co'l verecondo rossore ; tuona gemebonda dalla bocca con angosciose querele ; soffia angustiata dal seno con divoti sospiri ; e grondando innamorata dalle sfatte pupille un diluvio di lagrime amaricate, s'innaffia, s'imbibisce, s'allaga tutta di sotto all'onde di penitenza perfetta : anima e corpo, spirito e carne ; senso e ragione ; la mente e'l cuore ; le mani e'l capo ; i crini e i baci ; tutto nel pianto affonda...” (*ibidem*, p. 371).

convaincant<sup>61</sup>.

On a l'impression que le discours de l'orateur sacré cherche avant tout une performance. Le sens y est toujours subordonné à l'effet qu'il peut produire dans l'âme ou, plutôt, dans la psychologie, aussi bien dans celle de l'auditeur que dans celle du lecteur. Orchi apostrophe directement, par métonymie, l'âme "aveuglée" endurcie dans ses fautes qui crient vengeance devant Dieu et l'invite enfin à pleurer à l'occasion de Pâques<sup>62</sup>. Dans son envolée, où il accumule les images de Madeleine en pleurs, du Crucifix sanglant, de l'Enfer et du Paradis, il s'étonne que le pécheur ne soit pas encore converti à la vue de Madeleine échevelée et affligée, sur le point de s'évanouir aux pieds de la Croix, dont les gestes théâtraux, chargés de passion, trouvent l'équivalent dans l'iconographie contemporaine de la Sainte<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Naturellement le discours de Panigarola est très peu convaincant pour nous, qui analysons et faisons jouer notre esprit critique, mais il pouvait susciter bien d'autres sentiments chez les fidèles de l'époque, marqués par les directives de l'Eglise et tourmentés par leurs propres péchés. *Ibidem*, pp. 371-372 : " ... Mira quà questa donna che, nell'incendio lascivo suo haveva à se medesima inaridito il Cielo della gratia, isterilita la terra della natura, accesa la fornace infernale, inimicata la giustitia divina, e piangendo pentita, con l'innaffio delle sue lagrime, s'ammolli la gratia celeste, che l'arrichi de' superni favori ; si fecondò la natura terrena che fruttò frutti degni di penitenza ; estinse le flamme dell'Inferno che l'aspettavano, scancellando quella sentenza che alla miseria eterna la condannava... ".

<sup>62</sup> On trouve une autre apostrophe, nourrie de références bibliques, à l'âme "dormigliosa" du pécheur dans Simplicio GORLA, *Prediche Quaresimali*, in Venezia, Presso Paolo Baglioni, MDCXCI (1691), p. 243 : " ... Restati pure in letto, se ti rincresce levare, anima pigra : in simil luogo ti verrà, ti verrà più quadrata l'orrenda comminatoria di Dio contra l'ostinata Iezabella : "Dedi ei tempus, ut poenitentiam agat, et non vult poenitere... ". Le sermon concernant Madeleine (pp. 240-247) est centré sur la réponse immédiate du chrétien à l'appel de la grâce divine ; le cas de la sainte sert à expliquer. " Quanto importi il presto rispondere alle ispirazioni di Dio " (*ibidem*, "Indice degli argomenti delle prediche", p. 2, non numérotée). Le *Quaresimale*, de S. Gorla, milanais, "Chierico regolare di S. Paolo", est dédié à deux nobles dames, "Donna" Maria Benzoni et "Donna" Cecilia Moceniga, qui s'étaient retirées dans le couvent de Saint Laurent à Venise, ville où S. Gorla avait prêché, avec un grand succès, le Carême en 1690. La dédicace de l'oeuvre à deux "Illustrissime Signore" confirme encore une fois l'importance sociale de l'éloquence sacrée et, en même temps, laisse entrevoir le genre de lecture auquel avaient droit les femmes du XVIIème siècle, souvent contraintes à la vie religieuse ou bien qui s'y adonnaient par esprit d'autoflagellation. Y trouvaient-elles peut-être une excitation?

<sup>63</sup> Voir Marilena MOSCO (a cura di), *La Maddalena tra Sacro e Profano*, catalogue de l'exposition, Palais Pitti, Florence, 1986, Mondadori-Casa Usher, Firenze, 1986 ; Eve DUPERRAY et Christian LOURY, Catalogue de l'exposition *Marie-Madeleine, figure inspiratrice dans la Mystique, les Arts et les Lettres*, Musée Pétrarque, Fontaine-de-Vaucluse, Conseil Général du Vaucluse, 1988. E. ORCHI, *Prediche Quaresimali...*, pp. 372-373 : " ... E tu anima cieca (...) piaccia à Dio (...) Che tu non habbi anco riempito il Cielo stesso di puzza, onde i tuoi enormi peccati gridino vendatta nel conspetto divino (...) eh che non hai ancora incominciato à piangere (...) indurata quai pietra non ti senti ancora inorridire, impietosire,

En intitulant son sermon sur Madeleine : “ Le Due Statue ” (“ Les Deux Statues ”), le jésuite Francesco Zuccarone semble préférer s'inspirer des arts plastiques plutôt que de la peinture ; en réalité son discours se déroule d'une façon assez théâtrale<sup>64</sup>, sans oublier les inmanquables références picturales. *L'exordium* reprend la métaphore de la double statue, contenue dans le titre, et qui se révèle être l'idée centrale structurant l'exposé sur l'Evangile de Saint Luc. L'anecdote de Pompée le Grand qui s'était fait élever deux statues, une très richement ornée de pierres précieuses à Rome, plus simple et plus sévère, sculptée dans la pierre des montagnes des Pyrénées, renvoie à la double nature de la pécheresse-sainte, à la duplicité de sa vie et de ses manifestations, à l'ambiguïté, en définitive, d'un personnage exemplaire qui pouvait exprimer toutes les contradictions d'un siècle et, en même temps, lui être proposé comme remède et voie de salut<sup>65</sup>.

Zuccarone s'adresse spécialement aux “ Amatori del Mondo ”, où il fonde deux couches sociales précises (“ Dame ” et “ Cavaliere ”) et une tranche

---

intenerire di tanto ce n'è esempio di Maddalena piangente, vista di Crocifisso sanguigno, terrore d'Inferno, allettamento di Paradiso, minaccia di giustizia (...) Chi potrà intenerirti, se non t'intenerisce la vista d'una Maddalena à piedi di questo Christo medesimo, scapigliata, piangente, addolorata, pentita, che si percuote co'l pugno il petto, che scoppia ne' gemiti, che ne' sospiri esala l'anima? ”.

<sup>64</sup> Il semble vraiment que l'art théâtral ait exercé une forte attirance sur ce membre de la Compagnie de Jésus, qui mourut jeune, à 34 ans, en soignant les pestiférés à Barletta (1656). En témoigne l'extraordinaire portrait du religieux exécuté par Micco Spadaro (Domenico Gargiulo dit) peintre napolitain (1610-1675 env.) où Zuccarone est représenté avec un masque dans sa main. En ce qui concerne les trouvailles stylistiques, puisées dans le théâtre, même dans la “ Commedia dell'Arte ”, (dialogue avec l'auditoire, ton familier, excursions soudaines dans le langage populaire, etc.), déjà le sermon magdalénien d'E. Orchi fournissait plusieurs exemples. E. ORCHI, *Prediche Quaresimali...*, p. 368 (il s'agit de la phrase conclusive de *l'exordium*) : “ (...) delle lagrime di Maddalena discorrendovi, ve le dimostro delitiose à Christo, salubri ad essa e, tra fiammello d'amore, mirabili nella stessa Romita Contemplatrice. Ma mentre à me date l'orecchio, tenete à voi Signori la lingua, acciò in divota quiete donar potiate il cuore à gli affetti più vivi di penitenza, e incomincio ” ; *ibidem*, p. 374 (après une citation latine, tirée de la *Sequentia mortuorum*, brusquement l'orateur termine la première partie de son sermon et il annonce la pause) : “ (...) supplicanti parce Deo'. E mentre face elemosina, io piglio fiato ”, etc.

<sup>65</sup> F. ZUCCARONE, *Prediche Quaresimali...*, p. 283 : “ ...o Maddalena dichiarata da Christo la Grande nella Repubblica delle sacre Amanti con quell'aurea patente “ Dilexit multum ”. Tu, è vero, due statue ben diverse de' tuoi trionfi alla Posterità tramandasti, una composta di gioie e di vezzi, e questa fù la tua vita delitiosa che fece un continuo trionfo di se stessa per le piazze di Gerusalem ; l'altra, composta quasi di rozzo e duro macigno ; e questa fù la tua vita penitente che per base ebbe il monte e per nicchia la spelonca formidabile di Marsiglia... Peccatori, che il primo stato, che la prima statua di costei si vivamente imitaste, aprite il cuore à quella Gratia che un simulacro di lascivie sà fondere in si gloriosa statua di Santità ; mentre à tal fine l'una e l'altra innanzi à gli occhi vi propongo... ”.

d'âge (“ i Giovani ”) qui pourrait se rassembler, en formant une armée de pécheurs convertis, derrière Madeleine, dont la chevelure dénouée serait le drapeau déployé de la Pénitence sur l'Univers!<sup>66</sup> Il est évident dès l'exorde, où Madeleine est présentée en tant que “ Principessa penitente ” ou “ Santa Principessa ”<sup>67</sup> que l'orateur vise un public de personnes, des femmes surtout, haut placées avec lesquelles il dialogue tout au long du sermon<sup>68</sup>.

Cette connotation de noblesse aristocratique est tout de suite renforcée par son portrait de “ statue de gemmes ”, symbole de la vanité du siècle ; la princesse qui est passée, grâce à l'intervention divine, de l'aisance d'une existence luxueuse à la privation d'une vie de pénitence, est invitée par le prêcheur à revêtir les habits d'antan, à se parer à nouveau de ces attributs, (surtout de ses cheveux), qui, auparavant, avaient *égaré* les âmes et qui maintenant peuvent les reconduire au Christ<sup>69</sup>. Et après cette invitation, un

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 288 : “ (...) Oh, se sapeste Amatori del Mondo, quali torrenti di consolata pace inondano copra un cuore disfatto in pezzi, dietro alla chioma scarmigliata di Maddalena, quasi à bandiera spiegata di Penitenza correrebbe l'Universo, anco le Dame più delicate, anco i Cavalieri più briosi, anco i Giovani più invischiati nelle panie tenacissime de' sensuali diletti... ”.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 283 ; Par la suite il la définit : “ Matrona sì nobile, e consciuta ”, “ nobilissima Penitente (p. 286) ; “ la Gran Favorita di Gierusalemme ”, “ quella Dama che fù le delitie e lo stupore della Palestina ” (p. 289), etc. .

<sup>68</sup> Il interpelle d'une façon indirecte son auditoire ; par exemple, il s'interroge dramatiquement à haute voix sur les moyens de toucher des âmes de femmes pécheresses, dont il expose et condamne une manière de vivre qui rappelle de près celle des nobles dames du temps, ensuite il projette ses difficultés à trouver l'argument décisif pour les convertir sur les présents et les présentes, qu'il implique avec les formes verbales “ vedete ” et “ volete ” : “ ... Peccatrice, già lo vedete, suona un'anima di quelle che han calpestate la pudicitia, rinunciato l'onore, accantonata la cura del buon nome, discacciato ogni rossore, fuorché quello delle conce, che quanto più le tinge più le dimostra invereconde : altiere nel tratto, sfacciate nell'abito, petulanti nelle parole (...) Le lor cene tanti sacrificij di Bacco e di Venere, i lor circoli tante Accademie di sfacciataggine, le lor case tanti quartieri di Gomorra (...) Non altro studio conoscono che ingannare la gioventù (...) nè altra riputatione che aver un gran corteggio di gente perduta (...) Chi potrà con la gratia imbiancare il fosco di quest'anime ethiopesse? (...) Con quali ragioni le convincerai, se non le vogliono intendere? (...) l'atterrirai con minacce? Ma le tengono à conto di spauracchi da fanciulli. Che farai? Dove ti volgerai? Che rimedij userai con anime pertinaci, irriverenti, schernitrici, incaponite, marcite nel lezzo, raffinate nel vizio, à cui l'inferno è una favola, il Paradiso un sogno, l'Eternità un nome senza significato, la Virtù una larva senza consistenza (...) Volete che tale fusse Maddalena? ” (*ibidem*, pp. 284-285).

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 283: “ Ecco la statua di gemme. Sù Maddalena, non ti dispiaccia di rivestire per poco di ora questa mattina le gale già dismesse, gli abbigliamenti già sequestrati. Non ti chiamo ad ornarti per issviare co' tuoi capelli le anime da Christo, ma per ricondurle à Christo. Ti chiamo ad imprigionare il Demonio in que' lacci medesimi, ne' quali egli ti allacciò, e ti rammento... ”.

appel solennel à vaincre et à emprisonner le Démon<sup>70</sup> précède l'ouverture théâtrale du rideau sur les scènes de l'histoire de Madeleine pécheresse, qui offre nombre d'occasions à l'orateur pour rappeler à ses nobles auditeurs qu'ils ne peuvent pas alléguer la jeunesse, la beauté, la condition sociale comme excuses pour se refuser à changer de vie<sup>71</sup>. Par sa conversion soudaine, Madeleine jeune et belle, riche et noble, prouve le contraire dès le premier instant de résipiscence, lorsque, au contact du Christ, elle prend conscience de l'horreur de sa vie passé et qu'elle la refuse avec toutes les marques extérieures de sa situation de noble dame reconnue<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Le diable est une présence constante dans ce sermon magdalénien de F. Zuccarone. Il revient maintes fois (pp. 283, 285, 287, 288, etc.). Par exemple les femmes qui se maquillent sont déclarées “ creature e dipendenti del Diavolo ”, du moment que “ le conce del viso, gli ornamenti lascivi son pitture del Diavolo ” (p. 285). Le *topos* de blâmer la mode féminine licencieuse est traité par Zuccarone sous la forme d'une historiette ou apologue qui a comme protagoniste le Diable. Celui-ci prend l'aspect d'une “ Damigella ” qui assiste sa maîtresse habituée, chaque matin, à vaquer “ quattro ore nell'attillar la sua testa ” et, en “ Artefice infernale (...) comincia à lavorare intorno à quel volto disgratiato, dipingendovi (...) il suo stesso volto nella più orrenda forma ”. Le résultat de l'oeuvre sont la mort et la damnation de la malheureuse vaniteuse lorsqu'elle contemple son visage dans le miroir. Ce petit récit, qui dans la structure du sermon a une fonction de narration morale digressive, possède une certaine force dramatique et amorce presque une atmosphère irréelle de suspens et d'horreur (*ibidem*, p. 285).

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 288: “ E perché dunque tanti seguaci di Maddalena nelle indisciplinate dissolutezze e sì pochi imitatori nella fervorosa penitenza? (...) Questa, se vuoi emendarti, l'averai per guida, se vuoi peggiorare l'avrai per accusatrice (...) Con che ti scusi dal mutar tenore di vita? Con la nobiltà? Et ella fu nobile. Con la debolezza della natura? Et ella fù padrona di stati. Inventà, fingi, specula tergiversazioni (...) Che mi troverai? Che un Giovane non può ratterperare i bollori dell'età? E Maddalena non era giovane? Che l'agiatazza de' beni temporali son funi tenacissime? E Maddalena non nuotava in un mare d'argento? Che il bollore del sangue, che l'amenità del genio, che la bellezza del corpo non si può compatire con un'austera continenza? E Maddalena, che pur non fù una rustica pasciuta di ghiande, nè una stupida di sangue maleficiato, come trionfò del sangue, del genio, della bellezza (...) dibattiti quanto sai, non uscirai dalle reti fortissime di questi santi capelli... ”.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 286: “ “ Ut cognovit ; si aprirono gli occhi e si miro spogliata della Divina gratia. E che giovano (diceva) le vesti di broccato, scacciata dell'amicizia di Dio? (...) Che giova il corteggio di quattro Sensuali impazziti (...)? Conobbe a questo (...) che senza castità gli unguenti son fogne puzzolenti, senza la gratia, sema la gratia i tesori son mendicità deplorabile, senza l'innocenza i piaceri son condannationi, senza Dio il riso è pazzia, l'allegrezza è furore, la coscienza è inferno... Sorge dunque santamente furiosa, si avvia, mà dove? Maddalena dove corri così di fretta, così di volo? Io di fretta? Io di volo? Ahi troppo tarda vado à chi fin *ab aeterno* mi chiamò (...) Matriona sì nobile e conosciuta, come correndo con sì poco decoro? Come in casa forestiera, ad un concorso di gente in tempo di pubblico convito? A me risponde la Penitente (...) adesso mi raccordate il decoro? (...) scelerata che fui... Così dunque la mia penitenza svergognarà di una Famiglia, doppio che la mia lascivia non si vergognò di aver per teatro una Città? (...) Prendete almeno le usate vesti e gli ornamenti confacevoli ad una vostra

Le fait que, dans le déroulement du sermon, l'auteur accorde une importance prédominante à la statue précieuse et à l'aspect voyant (la vie mondaine de Madeleine pécheresse) et qu'il relègue la statue en pierre (la vie de pénitence) à la seule page finale, est lié à l'emploi figuratif et "figural", en même temps, du personnage de la sainte. Pour que la signification profonde de l'exemple de Madeleine, le *speculum poenitentiae* issu d'une longue tradition, puisse être saisie et son expérience extraordinaire partagée, elle est ici proposée au premier degré comme un miroir où le pécheur et la pécheresse, notamment s'ils sont nobles, peuvent d'abord se refléter et se retrouver, sans être trop effrayés par la dureté de l'ascèse<sup>73</sup>. Pour l'orateur jésuite, soucieux de modifier ou, au moins, d'influencer les comportements collectifs, c'est la conversion qui compte et le changement de vie qui s'ensuit, surtout de la part d'une élite sociale censée influencer les mœurs et les attitudes des classes subalternes<sup>74</sup>. Il ne pousse pas ses auditeurs en direction d'une retraite solitaire pour fuir le monde parce qu'il veut changer les coutumes de ce monde et y faire triompher les valeurs chrétiennes<sup>75</sup>.

Au cœur de la *propositio* c'est-à-dire de la partie centrale et nécessaire

pari. ...".

<sup>73</sup> Le miroir, un des attributs iconographiques les plus fréquents qui accompagnent Madeleine, est présent ici sous une forme symbolique : le Christ, plus précisément l'oeil du Christ, est le miroir moral, limpide et éclairé par une lumière divine, qui permet à l'âme coupable de Madeleine de contempler sa laideur. Il s'instaure ainsi un jeu de miroirs qui se reflètent l'un dans l'autre: le pécheur, Madeleine, le Christ. *Ibidem*, pp. 285-286 : "... Orsù buona nuova, lo specchio è ritrovato, un raggio solo di luce divina, un'occhiata di Christo è il terso cristallo, che rappresenta all'anima la sua deforme laidezza (...) in veder Christo (...) in quello specchio limpidissimo vide, ahi che vista! L'oscenità delle sue parole che prima stimò gentilezza, la putredine de' suoi trattenimenti, che prima stimava bagni di balsamo, la cloaca delle impudicitie, che prima stimava un piccolo Paradiso...".

<sup>74</sup> Dans son soliloque, Madeleine s'exclame : "...La Città Santa per me è corrotta nelle lascivie, il Popolo eletto è immerso negli scandali (...) Io più pestilente alla mia Città di un contagio : questo si appica à corpi, io l'anime più belle ammorbai ; più nociva di un terremoto : questo fà cadere qualche palaggio, io atterrai le coscienze (...) O vita passata, tutta oggetto per me di lacrime, poi che se miro la Città, ogni cantone mi rinfaccia più colpe (...) se miro i Cittadini, ogn'uno è, o complice, o scandalizzato de' miei delitti..." (*ibidem*, pp. 286-287).

<sup>75</sup> Le jésuite français Claude MAILLARD dans *La Magdelaine convertie...*, insiste fortement, lui-aussi, sur la force entraînant des exemples, positifs ou négatifs, donnés par les "grands" et, spécialement, par les femmes de condition élevée : "...Les grands emportent quasi tout le reste dans l'imitation de leur exemple et chacun pense avoir main-levée pour faire ce qu'on leur voit faire, principalement quand ce sont des Dames relevées en naissance, toutes les autres femmes pensent avoir liberté, voire tiennent à honneur de les suivre..." (*ibidem*, p. 29) ; et encore, *ibidem*, p. 29 : "...elle (Madeleine) estoit bien apparentée et par conséquent plus obligée à vivre en femme d'honneur, les fautes sont bien plus remarquables en une Dame de maison qu'en une simple bourgeoise...".

de son discours, Zuccarone place donc une longue confession de Madeleine qu'elle récite comme un monologue ponctué par des interrogations dramatiques (par exemple : “ Quid feci? ”)<sup>76</sup>. Il les entrecoupe, de temps en temps, par des questions ou des exhortations qui, tout en ajoutant à la scène des effets propres au théâtre, soulignent son rôle de médiateur entre la vérité de l'exemple et son destinataire. Il rappelle, en définitive, que c'est lui, porteur et interprète de la parole divine, qui a le droit de proposer et retirer ce miroir de salut ou de damnation.

Ces quelques images magdaléniennes, tirées de l'éloquence sacrée italienne du XVII<sup>e</sup>me, se révèlent bien dépourvues d'épaisseur psychologique et de véritable spiritualité si on les compare à d'autres *specimina* de l'art oratoire sacré, français par exemple.

On est bien loin de la force mystique que dégage l'interprétation du personnage de Madeleine par le cardinal Pierre de Bérulle dans son *Elévation sur Sainte Madeleine* (1627), où tous les récits et toute la tradition magdaléniens sont régénérés dans une forme nouvelle. La sainte y devient un élément de l'allégorie de l'amour mystique par une théologie conceptuelle qui inspire une écriture du désir hautement poétique, non dépourvue par moments d'une sensualité amoureuse<sup>77</sup>. En traitant Madeleine d'une façon si profondément spirituelle, Bérulle a offert à Henriette de France, épouse du roi Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, une source de méditation et de réconfort, un guide

<sup>76</sup> F. ZUCCARONE, *Prediche quaresimali...*, p. 287: “ ... ” Quid feci? Quid feci? ” Dolore, che non mi uccidi? Pianto che non mi affoghi? Dunque mio Dio (...) mi facesti un volto d'Angiolo acciò vi facesti abitare un'anima di Demonio? Mi donasti ricchezze e commodità, acciò cangiassi in tue contumelie i tuoi donativi? (...) mi chiamavi, ed io villana non rispondevo (...) “ Quid feci? Quid feci? ” (...) mà taci, Maddalena, frena le lagrime, tempera i singhiozzi, veggio che il tuo Salvatore accenna di volerti parlare, attendi ti prego qual sentenza proferisce il tuo Giudice (...) Io ti scongiuro, Maddalena, per quanto hai cara la gratia del tuo divinissimo Amante e Redentore, dimmi sinceramente se, tutti i diletti già gustati della carne, tutt'i regali del senso (...) il riso delle scene, il giubilo de' festini, il saporoso de' conviti, il pomposo de' corteggi, e tutto il distillato d'una vita sollazzevole, ti versò mai nell'anima piacere, che possa agguagliarsi à questa sole parola di Christo : “ Vade in pace ”?... ”.

<sup>77</sup> Cf. Pierre de BERULLE, *Elévation sur Sainte Madeleine*, édité par Joseph BEAUDE, Paris, Les Editions du Cerf, 1987. Par exemple, cette idée exprimée à la page 43 : “ ...ô Jésus, (...) le choix le plus rare de votre amour, le plus digne de vos faveurs, le chef-d'oeuvre de vos grâces est en la Madeleine, et le plus grand de vos miracles a été opéré à son sujet ”, se retrouve dans le sermon magdalénien de L. Giuglaris, intitulé *Il sommo de' miracoli del Redentore (Quaresimale...*, pp. 329-338), mais le développement y est complètement différent. Voir *infra*. cf. aussi C. MAILLARD, p. 15 : “ ... Les peintres pour monstrent ce qu'ils peuvent faire, font quelque chef-d'oeuvre, pour attirer ceux qui sont curieux de peinture. Dieu voulant attirer tout le monde à admirer sa miséricorde et à se jeter entierement entre ses bras avec une grande confiance à sa bonté, a voulu faire voir à tout le monde ce chef-d'oeuvre de sa toute puissance, de son infinie miséricorde (...) : sçavoir la conversion de la Magdelaine... ”.

moral pour une vie intérieure enrichissante ; pour la malheureuse reine, la Madeleine dont parle Bérulle est devenue une compagne quotidienne avec laquelle entretenir un rapport précieux<sup>78</sup>.

En Italie la prédication baroque, qui, suivant les préceptes toujours actifs du Concile de Trente, tendait à *movere* plutôt qu'à *docere*, se servit de Madeleine et de ses attributs comme des exemples par excellence, et donc nécessairement stéréotypés, qu'on proposait en chaire dans le but de convertir le simple pécheur et d'impressionner les foules. Les prêcheurs firent preuve d'une extraordinaire capacité de variation sur une interprétation du personnage assez monocorde et qui peut se résumer dans le besoin d'obtenir la conversion pour ramener une âme à Dieu et dans la présence inévitable et miraculeuse de la grâce divine, sauvant des flammes infernales le pécheur endurci<sup>79</sup>. Ils mirent au service d'une surprenante conscience psychologique, qui tendait à culpabiliser l'auditeur et à alimenter, une fois réveillés, ces sentiments de culpabilité, une habileté rhétorique chevronnée capable d'obtenir parfois des spectaculaires confessions/ conversions publiques<sup>80</sup>. Madeleine se transformait en instrument privilégié d'une prédication pénitentielle, qui, voulant agir à

<sup>78</sup> P. de BERULLE, *Elévation sur Sainte Madeleine...*, p. 40 : “ ... En ce discours vous preniez plaisir à voir les actions de cette âme, le changement de son cœur, les élévations de son esprit, les traits rares de son amour, le cours heureux de sa pénitence (...) Ce petit discours était toujours entre vos mains ; c'était votre soulas en vos ennuis, votre entretien en votre solitude. Il vous semblait en le lisant que vous entriez en conversation avec cette âme rare. Vous cherchiez retraite en son désert, vous ressentiez douceur en l'amertume de sa pénitence ; vous preniez plaisir en ses larmes ; vous trouviez repos en sa solitude : vous nourrissiez votre esprit des pensées et affections de cette sainte... ”. Madeleine, comme modèle idéal pour les exercices spirituels revient dans les *Méditations ou considérations chrétiennes...* du jésuite Jean de BUSSIERES, à Lyon, chez I. Girin et B. Riviere, 1669, vol. 4, p. 420 et suivantes.

<sup>79</sup> Cf. L. GIUGLARIS, *Quaresimale...*, pp. 336-337 : “ (...) da quel letto si passerà alle flamme e da quell'impuro fuoco ad eterno incendio... [l'orateur relate les objections du pécheur endurci en lui donnant directement la parole]... Eh, dice quello : “ Havete tutte le ragioni, ma come muovermi se son legato (...) ho un'anima (...) fatta di zolfo : ogni poca scintilla mi accende. Il mal'habito è poi di molti anni e sebene più d'una volta mi sia voluto riscuotere, (...) non posso (...) Comte? Non posso? Questo torto fai all'onnipotente gratia di un Dio che, per guarirti da questo (la lascività) e da ogni altro male, dell'istesso suo sangue ti hà facto un bagno? Puotè una Maddalena, puotè un Agostino (...) una Pelagia, una Taide, e non potrai tù? Il volere ti manca, non il potere... ”.

<sup>80</sup> Par exemple, à Florence, eut lieu une conversion spectaculaire de nombreuses prostituées en 1579, pendant le sermon magdalénien, à l'occasion de la prédication du Carême dans la Cathédrale. Cet épisode fut à l'origine de la fondation d'un institut de “ Convertite ” : voir Maria Pia MANNINI, *La diffusione del culto in Toscana : lazzaretti, conventi, casa delle Convertite e Malmaritate*, in M. MOSCO (a cura di), *La Maddalena tra Sacro e Profano...*, p. 62, où on cite le cas d'une prostituée célèbre, Maria Lunga dite Carrettina, qui se convertit, fut l'objet de louanges publiques et d'un panégyrique imprimé (1633) lorsqu'elle décida de revenir à son ancienne vie de prostituée.

dessein sur l'esprit et la volonté personnels, exerça une action en profondeur sur la vie sociale de l'époque, marquée par le mythe de la Sainte Pécheresse<sup>81</sup>. Les traces sensibles de cette influence, exercée par le moyen de la parole, dont l'effet était prolongé et renforcé par la même parole, écrite et imprimée, sont assez évidentes dans d'autres formes de la littérature italienne du temps, notamment dans le roman<sup>82</sup>.

### Silvia FABRIZIO-COSTA

N.B. Une version incomplète de cet article a été publié dans *Visages de la Madeleine dans la littérature européenne (1500-1700)*, Actes de la table ronde des 14-15 octobre 1988 recueillis et présentés par Jacques CHOCHÉYRAS, Université Stendhal, Grenoble 1990, pp. 51-63. Nous remercions M. Pierre LAROCHE de bien avoir voulu accueillir ici le texte intégral.

---

<sup>81</sup> Cf. W. LEINER, *Métamorphoses Magdaléennes*, dans *Etudes littéraires françaises. La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Actes du colloque International de Valenciennes, 1979, *Variations et résurgences*, publiés par G. MATHIEU-CASTELLANI, Paris, Narr-Place, 1980, pp. 45-55.

<sup>82</sup> Cf. S. FABRIZIO-COSTA, *Du désir amoureux à l'amour de Dieu : un roman religieux d'A. Brignole Sale*, in *Au Pays d'Eros*, 2ème série, vol. 16, C.I.R.R.I., Paris, 1988, pp. 145-217.

# QVARESIMALE

DI

PAOLO SEGNERI

DELLA COMPAGNIA DI GIE

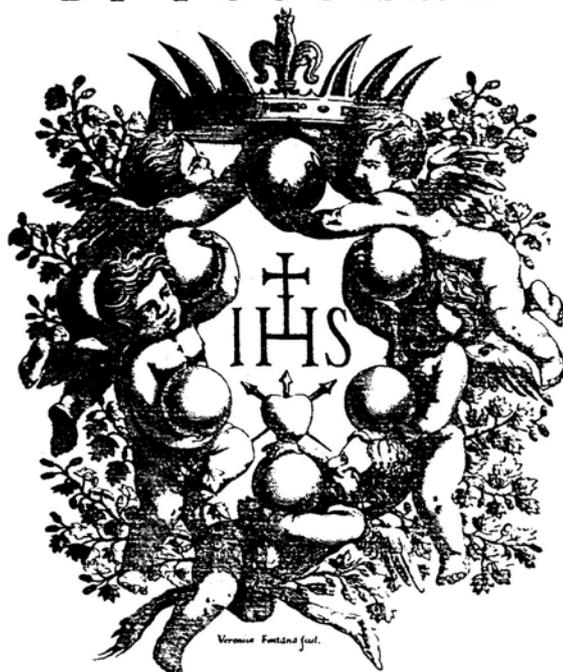
DEDICATO

AL SERENISSIMO

## COSIMO III

GRANDUCA

DI TOSCANA



I N F I R E N Z E,

Per Jacopo Sabatini. MDCLXXIX. *Con Licen<sup>za</sup> de' Superiori.*

1. a) Armoiries des Médicis et emblème de la Compagnie de Jésus. Frontispice du *Quaresimale* de Paolo SEGNERI, in Firenze, per Jacopo Sabatini, MDCLXXIX (1679);

## I N D I C E

33. n. 6. rende buon'odore a'buoni, e cattiuo a i cattiuu. P. 29. n. 2. in progresso di tempo sempre è più facile. P. 32. n. 3. P. 37. n. 3. douersi professare animosamente. P. 8. quanto sia gran peccato il perseguitarla. P. 8. n. 7. P. 29.

## V I T A.

VMANA non ha godimento che non sia torbido. P. 10. n. 1. per qual fine sia renduta da Dio sì misera. P. 26. n. 3. a quanti pericoli di mancare improvvisamente, ella sia soggetta. P. 1. n. 2. 3. 6. P. 6. n. 4. 5. P. 11. n. 3. e a quanti ancor di peccare. P. 26. n. 5. è spesso abbreviata in pena del peccato. P. 1. n. 4. &c. e talora a preseruamento. P. 26. n. 4. 5. VITA SPIRITUALE, non è tormentosa, come al sembrante apparisce, mà diletteuole. P. 38. è più affai malageuole ne' principij, che nel progresso. P. 32. n. 3. P. 37. n. 3.

## V I T E.

Per qual suo pregio ci simoleggi singolarmente la Vergine. P. 40. n. 5.

## V I Z I O.

Non è mezzo utile alla prosperità nè pur temporale. P. 33. comunemente suol' essere di rossore. P. 12. n. 2. 3. 4. 5. quanto però sia, graue eccesso il gloriarsene. P. 12.

## Z

## Z E L O.

D'ANIME quanto giusto, e quanto gioueuole. P. 18. deue essere vniuersale a ciascuno nel grado suo. n. 7. quanto soprattutto sia necessario à chi hà cura d'esse. n. 8. DELLA GLORIA DIVINA è tutto proprio della Religion Cristiana. P. 20. n. 6.

## I L F I N E.



b) Armoires des Médecis et emblème de la Compagnie de Jésus. Colophon du *Quaresimale* de Paolo SEGNERI, même édition (1679).



2. *Saint-Paul qui prêche à Athènes sur l'Aréopage*, planche gravée tirée du *Quaresimale* de Paolo SEGNERI, in Firenze, per Jacopo Sabatini, MDCLXXIX.



3. Frontispice de *Prediche Quaresimali* de Emmanuele ORCHI. In Venetia, per Giunti e Baba, 1650.