

Des saints pour la fiction, des saints face à l'Histoire

(Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet)

Aude Bonord



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/721>

DOI : 10.4000/narratologie.721

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Aude Bonord, « Des saints pour la fiction, des saints face à l'Histoire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 14 décembre 2008, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/721> ; DOI : 10.4000/narratologie.721

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des saints pour la fiction, des saints face à l'Histoire

(Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet)

Aude Bonord

- 1 De l'entre-deux-guerres à la fin du siècle, des auteurs sans appartenance confessionnelle se sont ressourcés au genre hagiographique. Certains inventèrent des saints fictifs, mais la plupart choisirent de retracer la vie d'un saint historique ou d'intégrer des épisodes de la vie d'un saint historique à leurs récits. Les sources hagiographiques s'exposaient donc au prisme déformant de l'écriture fictionnelle. Nous retiendrons ici *Jeanne d'Arc* et *François d'Assise*¹ de Joseph Delteil, deux volumes des Mémoires de Blaise Cendrars : *L'Homme foudroyé* et *Le Lotissement du ciel*² incluant des passages hagiographiques sur Marie-Madeleine et Joseph de Cupertino, *Le Très-Bas*³ de Christian Bobin sur François d'Assise, *Marinus et Marina*⁴ et *L'Âge de Rose*⁵ de Claude Louis-Combet sur Marina et Rose de Lima, enfin *Céphalophores*⁶ de Sylvie Germain comprenant des chapitres sur Jean-Baptiste et Denys.
- 2 Cendrars et Delteil s'étaient essayés au genre de la vie romancée dans les années 1920 et 1930, des vies d'aventuriers pour Cendrars et de grands hommes politiques pour Delteil. Cependant, après la publication de *Jeanne d'Arc* en 1925, Delteil revint à l'hagiographie avec *Saint Don Juan* en 1930 et Cendrars se tourna, lui aussi, vers les vies de saints, d'abord avec *Le Saint inconnu* dans ses *Histoires vraies* en 1937, puis avec ses Mémoires dans les années 1940. Pour tous deux, ce tournant est significatif, il marque la nécessité de s'orienter vers l'aventure spirituelle. Cendrars refusa d'ailleurs de reprendre la veine biographique. Claude Leroy note dans sa Préface aux *Histoires vraies* qu'« En 1939, quand Paul Laffitte, son ancien patron aux Éditions de la Sirène, lui propose d'écrire une Vie de François Villon, il refusera net en constatant, non sans amertume, que "la vérité historique coupe les ailes au romancier, ou ses ficelles, et détraque tous ses effets". » La veine hagiographique, bien qu'appuyée sur des documents historiques, semble avoir plus d'affinités avec le romanesque aux yeux de nos auteurs. De même, au cœur de la vogue d'un nouveau type de biographie lors des

années 1980 à 2000, Bobin, Sylvie Germain et Louis-Combet s'intéressèrent à des vies de saints, semblant se démarquer d'une partie de la production contemporaine. Pourquoi ces auteurs ont-ils choisi des personnages que tout oppose *a priori* à leur époque et à leur statut pour nourrir leur désir de fiction ?

- 3 D'emblée se pose la question du statut de ces hagiographes face aux prétentions historiennes de l'hagiographe traditionnel. Il va, en effet, déterminer le traitement que vont subir les sources dans ce travail de réécriture. Enfin, nous verrons que la confrontation de figures du passé au présent est révélatrice d'un rapport à l'Histoire et au temps.

Le statut de l'hagiographeLe refus du statut d'historien

- 4 Du Moyen Âge au XVII^e siècle, l'hagiographie se confondait avec la légende. Goût du merveilleux et souci d'édification déformaient sans scrupules la vérité historique. Au XVII^e siècle, les Bollandistes donnèrent à l'hagiographe un statut d'historien. Sous leur impulsion, les documents hagiographiques furent étudiés selon la méthode rigoureuse de la critique historique. L'objectif des *Acta sanctorum*, commencés en 1643, était de dater et d'authentifier les textes hagiographiques en écartant les apocryphes, puis d'épurer les vies de saints de tout apport légendaire. Le renouveau de la critique historique au XIX^e siècle, siècle du positivisme et du scientisme, réaffirma cette critique des sources qui écartait les légendes comme des éléments fictifs, donc parasites de l'histoire. Désormais, l'hagiographie, comme le rappelle René Aigrain, « c'est d'après l'étymologie du mot, l'étude scientifique des saints, de leur histoire et de leur culte, une branche donc, spécialisée par son objet, des études historiques⁸. »
- 5 Or, nos auteurs veulent affirmer leur autonomie vis-à-vis du champ des sciences humaines. Dès la préface de *Jeanne d'Arc*, Delteil s'écartait de l'historien : « Les vieilleries de l'Histoire, la dessiccation du Temps ne lui ôtent ni ses fraîches couleurs, ni son sourire de chair. Non, ce n'est pas une légende, ce n'est pas une momie. Foin du document et foin de la couleur locale ! Je n'ai dessein ici que de montrer une fille de France⁹. » L'histoire est d'abord placée du côté du désuet et de la mort, car elle situe son objet dans un passé éloigné alors que Delteil veut imposer une présence physique et toujours actuelle. Elle est aussi rejetée par l'artiste comme méthode d'approche du saint, puisqu'il ne recherche ni le pittoresque, ni la caution scientifique pour son discours. Un an plus tard, Cendrars utilisait aussi l'image de la momie à propos de John Paul Jones, et, comme Delteil, il opposait le concept du « livre vivant¹⁰ » au passé des archives qui fige le personnage dans un portrait en gloire, occultant contradictions et faiblesses. Reprenant le jeu d'opposition de la préface de *Jeanne d'Arc*, il liait la littérature à la vie, à une proximité humaine avec son sujet, tandis que l'Histoire était vouée à la distanciation et donc à la mort :

Et la seule Histoire c'est la Vie.

Et la seule Vérité c'est la Vie.

Qu'est-ce que la vérité historique ?

Et qu'est-ce qu'un document ?

Une interprétation toujours tendancieuse et artistique.

Un tremplin.

Pour bondir.

[...]

La Vérité Historique, c'est le point de vue de Sirius. On ne distingue plus rien à cette hauteur. Il faut descendre, se rapprocher, faire un gros plan. Voir. Voir de près. Se pencher sur. Toucher du doigt. Découvrir l'humain.

La Vérité Historique c'est la mort.
Une abstraction¹¹.

- 6 Dès lors, Cendrars érige la fiction en méthode d'élaboration d'une vérité empirique et délégitime la vérité scientifique de l'Histoire. Contrairement à Delteil lorsqu'il défendit sa *Jeanne d'Arc* au nom de la liberté artistique vis-à-vis de l'Histoire, Cendrars déplaçait l'authenticité du côté de l'art.
- 7 Ce rapport à l'Histoire conditionne l'inscription dans un genre. Ainsi, dans la préface de *François d'Assise* de 1960, Delteil tenta de situer son livre dans une catégorie générique, tirant sans doute les leçons du brouillage de la réception qui avait renforcé la bataille de *Jeanne d'Arc* en 1925, « Ceci n'est donc pas une hagiographie, à peine biographie... plutôt une romance, une rhapsodie, l'almanach du Père François... un reportage, en somme : j'y étais, je l'ai vu¹²... ». Par une définition négative, l'auteur écartait d'emblée son œuvre du religieux et des sciences humaines pour l'inscrire dans des genres littéraires populaires et oraux : la « romance », évoquant la poésie ou la chanson sentimentale, la « rhapsodie » qui renvoie au chant épique autant qu'à la liberté de composition. Il se plaçait ensuite dans la lignée de « l'almanach », organe de diffusion d'une littérature populaire, et notamment d'hagiographies, au XIX^e siècle. Il se démarquait ainsi des formes de transmission savantes. Plutôt qu'un genre littéraire, il choisit enfin le genre journalistique du reportage qui relie le saint à l'actualité au lieu de le situer dans son contexte historique. L'énumération des définitions qui ne sont guère équivalentes vise à donner à l'œuvre un caractère inclassable et atypique en accumulant des genres disparus dans les années 1960. Par conséquent, elle met plutôt l'accent sur le rejet des deux catégories génériques les plus évidentes.
- 8 Après l'abandon de la biographie ressentie comme contraire au travail du romancier, Cendrars adopta, quant à lui, une autre forme d'insertion du document historique dans la fiction avec l'enchâssement d'épisodes hagiographiques dans ses *Mémoires*. Ainsi, le problème de l'appartenance de ses écrits au genre hagiographique ne se posait plus. Les documents hagiographiques cités avec précision par Cendrars ne sont donc pas des cautions scientifiques, mais des « tremplin[s] » pour la réflexion et l'imagination de l'écrivain. Il prit alors soin de minorer l'importance et le sérieux de ses recherches bibliographiques pour *Le Lotissement du ciel*, afin de détacher son récit du genre hagiographique :
- Je me hâte de déclarer que je n'introduis aucun fait, aucun document nouveau dans mon récit ; que vu les circonstances et les conditions dans lesquelles cette étude a été faite et mon récit écrit au cours des gîtes et des étapes de fortune durant la "drôle de guerre" en France et en Angleterre, puis durant la retraite, l'exode, l'occupation, je n'ai pas eu accès aux sources ni pu fréquenter archives et bibliothèques (et n'en ai eu nulle envie !) ; que ma documentation est faite de bric et de broc au hasard des rencontres, des conversations et de la lecture de bouquins que je ne recherchais pas systématiquement mais qui me tombaient d'eux-mêmes sous la main durant la longue guerre et mes déplacements et pérégrinations, ce qui fait que pour le principal toutes mes citations sont tirées de l'ouvrage magistral d'Olivier Leroy sur *La Lévitiation*, que j'ai déjà cité, et pour certains menus détails d'ouvrages de vulgarisation de troisième ou de quatrième ordre ; [...] ¹³.
- 9 Pour Bobin et Sylvie Germain, la prise de distance vis-à-vis des genres liés aux sciences humaines peut être implicitement déduite d'un choix éditorial. Ils ont publié respectivement *Le Très-Bas* et *Céphalophores* dans la collection « L'un et l'autre » chez Gallimard dont la visée apparaît en 3^e de couverture : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des

récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. » De son côté, Claude Louis-Combet, se démarque explicitement de toute prétention scientifique en forgeant le concept de « mythobiographie » pour définir ses textes d'inspiration hagiographique. Ces œuvres s'inscrivent donc clairement dans une entreprise littéraire définie contre les règles des sciences humaines : objectivité et analyse critique de documents authentiques.

Les droits de l'imagination

- 10 Par conséquent, les droits de l'imagination sont revendiqués par les auteurs comme ce qui marquerait la frontière entre le champ littéraire et le champ des sciences humaines. Mais la part d'invention servirait autant la fiction que la révélation d'un sens. C'est pourquoi nos auteurs réhabilitent la légende rejetée par les historiens. Sylvie Germain choisit *la Légende dorée* comme source unique pour la vie de saint Denys. Cendrars cite ironiquement le discours dépréciatif des « spécialistes » et des « érudits » sur les « vies légendaires » pleines de « roman¹⁴ » pour ne s'intéresser ensuite dans la vie des saints qu'il évoque qu'aux faits merveilleux ou controversés. Delteil met les *Fioretti* sur un pied d'égalité avec ses autres sources, comme Bobin qui oppose la vérité historique à la vérité spirituelle de la légende. Il est intéressant de noter qu'un auteur catholique comme Bernanos louait aussi les vertus de la légende face à la critique historique des hagiographies, un an après la parution de *la Jeanne d'Arc* de Delteil : « Si l'historien s'en tient à une rigoureuse exactitude, il nous apprendra peu de choses de l'existence d'un saint. Les vieilles légendes en disent beaucoup plus long, parce qu'elles transcrivent en symboles des réalités profondes. Elles ont ce caractère d'ingénuité qui semble dérouter exprès notre logique et notre expérience¹⁵. » La supériorité de l'écrivain réside donc dans la mise en évidence de la réalité supra-naturelle à laquelle la vie du saint renvoie, élément que l'histoire, en tant que science, ne prend pas en compte. Nos auteurs s'intéressent aussi à la légende parce qu'elle échappe aux lois du temps et de la réalité ordinaire, mais surtout, à la différence des auteurs catholiques, parce qu'elle est un vecteur d'imaginaire.
- 11 Dès la conception du projet de *Jeanne d'Arc*, Delteil affirmait dans une interview : « L'imagination prédominera dans ce livre. Je ne cherche pas à ressusciter l'époque, à faire un roman historique ; aussi je ne me documente pas...¹⁶. » Ni roman historique, ni hagiographie, *Jeanne d'Arc* fut pourtant jugée comme telle par la critique et donc souvent condamnée d'après une grille d'exigence qui ne prenait nullement en compte son caractère fictionnel. Un an après la publication de *François d'Assise* en 1960, Delteil éprouva encore le besoin de distinguer le saint historique de sa reconstruction imaginaire : « Sans doute il y a un Saint-François *en soi*, objectif, scientifique, orthodoxe – peut-être un peu abstrait – et que Dieu seul connaît parfaitement (et ça c'est l'affaire de l'Histoire et de l'Église). Et puis il y a *ce saint François-là*, mon saint François tel que le voit mon œil bleu, ou noir, ou châtain, ou albinos, tel que l'invente mon imagination du matin ou du soir¹⁷. » Comme pour les auteurs contemporains, c'est avant tout l'implication de l'auteur dans la vie de son personnage qui fonde l'entreprise littéraire.
- 12 Ce regard subjectif dénote un fort rapport affectif de l'écrivain au saint et implique donc une révision émotionnelle de l'histoire. Ainsi, Delteil peint son personnage avec empathie. Les formules du type « On sentait que¹⁸ » sont très fréquentes dans *François d'Assise* et on les retrouve dans *Jeanne d'Arc* à la première personne du singulier. Bien plus, la projection du moi de l'auteur sur la sainte aboutit à une communion entre le « je » et le « tu » à travers l'activité d'écriture : « [...] ah ! qu'importe ta mort petite fille,

puisque tu vis en moi et que je vis en toi, puisque dans les pages de ce livre nous ne ferons pour l'éternité qu'une seule encre et qu'un seul corps¹⁹ ! » Le livre est le lieu d'une union spirituelle et charnelle de l'auteur avec son personnage. Dans cet imaginaire eucharistique, l'auteur fusionne en la sainte par l'écriture, comme le communiant fusionne en l'Autre. Il ne s'agit plus de se rapprocher de la sainte pour mieux la comprendre mais pour bénéficier de sa Grâce.

- 13 Louis-Combet rejoint la démarche projective de Delteil. Il expliqua, dans un entretien, son rapport fantasmatique à l'hagiographie :

La biographie d'un personnage historique ou légendaire offre des situations, des éléments biographiques dans lesquels il [l'écrivain] s'engouffre avec son histoire, ses émotions, ses rêves, contrairement au travail de l'historien qui doit conserver une distance. On n'objective pas, on subjective dans la mythobiographie, phénomène de prospection, d'identification. Je me suis assimilé à Rose de Lima ou à Antoinette Bourignon quand je me renseignais sur leur biographie²⁰.

- 14 Dans ce processus d'identification, l'entreprise hagiographique s'apparente à un dévoilement de soi dans la découverte de l'autre. La quête d'une vérité sur le personnage n'a plus rien de scientifique, elle devient quête de soi.
- 15 Ce rapport biaisé à l'hagiographie conduit les auteurs à subvertir leurs sources. Le dialogue entre l'écrivain et les vies de saints prend alors des formes diverses, allant du jeu littéraire à la contestation.

Les modalités du dialogue avec les sources hagiographiques Un traitement ludique

- 16 D'abord, Delteil et Cendrars exploitent les citations des hagiographes ou des chroniqueurs de manière ludique. Delteil sélectionne les passages qui donnent une description physique de Jeanne pour en faire le portrait d'une femme sensuelle plutôt que celui d'une vierge farouche. Il multiplie les citations pour appuyer une adresse à Jeanne qui pourrait scandaliser :

Ah ! Jeanne, [...] voici que j'apprends que tu es la femme aux vastes mamelles. "Et aliquando vidit ejus mammas quae pulchrae erant" (Duc d'Alençon.) [...] D'ailleurs, tous les chroniqueurs, tous les historiens (sauf l'anglais Grafton qui dit avec une mauvaise humeur fort piquante : "Elle était si laide qu'elle n'eut pas grand mal à rester pucelle"), tous, depuis M. Lebrun de Charmettes jusqu'à M. Guido Goerres et Philippus Bergam (*De claris mulieribus*) s'accordent à en faire une beauté accomplie²¹.

- 17 Delteil accumule malicieusement les sources historiques pour cautionner sa vision érotique de la Pucelle. Il n'hésite pas à introduire dans son énumération le comique farcesque de la citation de Grafton qui porte un regard trivial sur la sainte, ruinant toutes les références précédentes. Les sources citées sont utilisées à contre-emploi : au lieu d'apporter la garantie d'un discours sérieux, ce que devrait renforcer l'usage du latin comme langue savante, elles contribuent à faire du saint un personnage grotesque.
- 18 De même, Cendrars est attiré par l'incongru et non par le côté édifiant des saints, à l'exemple de Joseph de Cupertino qualifié de « personnage drolatique²² ». À travers lui, il tourne en dérision la comparaison du saint à un athlète issue de ses lectures sur la spiritualité du désert. En effet, reprenant une image paulinienne, Jean Cassien utilisait la métaphore du coureur et des jeux olympiques pour décrire le parcours ascétique du saint, calquant les lois de « l'athlétisme spirituel [...] sur celles de l'athlétisme hellénique²³. » Cendrars utilise à sa suite le lexique du record sportif pour évoquer les lévitations de Joseph qu'il présente à son fils Rémy comme « un as, un précurseur, un

recordman, le recordman du vol sans voile et sans moteur, et même en marche arrière ! record qui n'a jamais été battu depuis, malgré les progrès de l'aviation²⁴. » La modernisation de l'image du saint par le vocabulaire et la figure de l'aviateur renverse le prodige en scène comique et implique une dégradation burlesque du personnage. Cendrars emprunte peut-être cette idée de détournement à Nietzsche qui ironisait sur les « *sportsmen* de la sainteté²⁵ ». Cependant, il cherche plutôt à mettre en exergue le potentiel burlesque des sources hagiographiques qu'à rabaisser la figure du saint. Comme Delteil, il joue avec la tradition pour rapprocher le surnaturel d'un univers familier. Ce traitement comique de l'hagiographie est moins présent à la fin du siècle. On le trouve toutefois chez Sylvie Germain qui souligne l'aspect hyperbolique de *la Légende dorée* lorsqu'elle évoque les martyres. Elle prend l'exemple de Denys et commente avec humour : « Cela n'est encore que l'ouverture du fol opéra-martyre où vont se succéder divers supplices. » La formation du mot composé sur le modèle de l'« opéra bouffe » renverse le tragique en comique, soit pour euphémiser l'horreur des tortures, soit pour mettre à distance la légende et inviter ainsi à sa relecture symbolique. Comme Cendrars, Sylvie Germain achoppe sur l'adhésion au prodige, mais elle reste fascinée par la capacité des saints à « pulvériser[r] les limites de la condition humaine²⁶ ». D'un pôle du siècle à l'autre, les épisodes de la vie des saints auxquels réagissent nos écrivains sont les épisodes merveilleux, c'est-à-dire ceux que les hagiographes historiens et même les écrivains catholiques auraient écartés.

Un traitement poétique

- 19 Par ailleurs, les sources hagiographiques intéressent nos auteurs comme objets poétiques. Ainsi, lorsque Cendrars cite la lévitation simultanée de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix relatée dans les *Acta sanctorum* en latin dans *Le Lotissement du ciel*, il conclut : « Ce latin ecclésiastique est un jeu d'orgues en accompagnement²⁷ ! » La « note pour le lecteur inconnu » attachée à ce passage précise la référence bibliographique, mais ne donne pas la traduction. Cendrars n'envisage sa source que comme un contrepoint musical, puisqu'il réécrit l'épisode trois sections plus loin. L'érudition devient le support d'une rêverie poétique.
- 20 Sylvie Germain se livre, quant à elle, à un travail d'amplification poétique de sa source pour la vie de saint Denys. Elle commente *la Légende dorée*, citée avec précision en note de bas de page, en insérant des comparaisons ou des citations de poèmes comme ici Mallarmé :
- Les Athéniens cultivaient les dieux comme un horticulteur de génie cultive en serre des fleurs rares et luxuriantes. Le "Dieu inconnu" était une sorte de rose noire, ou translucide, — "l'absente de tout bouquet".
Et saint Paul arriva avec son verbe comme une crue de lave²⁸.
- 21 La comparaison réitérée de la fleur semble destinée à s'opposer à la comparaison du volcan pour placer l'arrivée du saint sous le signe de la rupture, avant même de citer son discours. L'organisation poétique de l'hagiographie double alors l'ordre chronologique et prend la place de l'organisation logique.
- 22 Chez Bobin, la glose poétique n'est pas juxtaposée aux sources, elle les réécrit pour en livrer la signification. Le métadiscours prend alors le pas sur les faits de la vie de François : « C'est à ces débuts que François d'Assise revient en prêchant aux oiseaux. En leur donnant un nom, l'homme les enfermait dans son histoire à lui, dans le fléau de sa vie et de sa mort. En leur parlant de Dieu, François les délivre de cette fatalité, les renvoie à l'absolu d'où tout s'est échappé comme d'une volière ouverte²⁹. » Bobin ne

s'intéresse pas tant au contenu d'un épisode célèbre de la vie du saint qu'à sa portée symbolique. La constance du présent gnomique s'accorde avec la volonté de délivrer une sagesse par la poésie, à travers la métaphore filée de la libération. Le commentaire poétique remplace le commentaire théologique et ouvre ces textes à l'expression d'une sensibilité personnelle.

Un traitement polémique

- 23 Dès lors, la façon dont l'écrivain envisage la vie du saint peut entrer en contradiction avec ses sources. Il s'engage parfois dans un jeu d'opposition polémique avec l'hagiographie traditionnelle. Delteil se livre ainsi à une critique des Bollandistes qui feignent d'ignorer la querelle entre les rigoristes et les modérés cherchant à édulcorer la Règle primitive de l'Ordre : « "Hugolin suppléait avec zèle François", disent naïvement les *Analecta*³⁰. » L'auteur intervient avec l'adverbe modalisateur pour prendre ses distances vis-à-vis de sa source en dévoilant le rôle manipulateur du cardinal Hugolin. Pour sa part, Cendrars ne commente pas l'hagiographie officielle, il la contredit après l'avoir citée. Ainsi, à propos de Joseph de Cupertino :

“Dès sa plus tendre enfance, disent les actes de son procès de canonisation, il donna de tels signes de sainteté, que pour être déjà vénéré comme un homme parfait l'âge seul lui manquait.”

Mais au couvent de la Groticella, l'humble frère servant, qui n'était pas destiné aux ordres sacrés, fut toujours réprimandé, grondé, houspillé et traité d'âne et de buse car on n'avait jamais vu pareil cancre³¹.

- 24 Comme Delteil, Cendrars veut décrédibiliser le discours ecclésiastique qui idéalise la réalité historique. Il prétend donc rétablir la vérité en prenant le contrepied du discours officiel, comme l'indique d'emblée l'adversatif « mais ». À l'hyperbole de la vénération répondent les trois participes passés appartenant au champ lexical de la brimade, à l'hyperbole de la perfection répondent les trois insultes.
- 25 Dans ces deux cas, les écrivains insistent sur la persécution des saints par l'Église en raison de leur caractère hors norme. Ils mettent ainsi en exergue ce qui les fascine dans ces figures et ce qui leur permet de les rapprocher d'eux, écrivains en marge de l'institution littéraire.
- 26 Toutefois, ils ne vont pas jusqu'au jeu de sape auquel se livre Louis-Combet. Le narrateur se présente comme celui qui s'inscrit dans les blancs de l'hagiographie traditionnelle pour révéler tout ce qu'elle cacherait au lecteur, mais il se pose aussi en contradicteur de sa source. En effet, chaque chapitre est introduit par une épigraphe tirée de l'hagiographie anonyme de Rose de Lima dont il s'inspire. Or, loin de développer les épigraphes, les chapitres les réécrivent par antithèse et le narrateur l'exhibe :

Il ne faut jamais croire ce qu'on peut lire dans les livres inspirés de bons sentiments, mais plutôt considérer le contraire de ce qui est énoncé. [...] Quoique les biographes aient écrit, elle [Maria de l'Oliva, la mère de Rose] ne prie guère. Elle aurait plutôt envie de jurer, comme les Gitans de son pays, de blasphémer comme les malfrats qui encombraient le pont de la caravelle³².

- 27 « La vertueuse Dame » se trouve métamorphosée en pécheresse. À l'hagiographie traditionnelle, le narrateur oppose une hagiographie critique, déchristianisée et inspirée de ses fantasmes. En pervertissant ses sources, Louis-Combet n'est plus dans la correction ou la fantaisie comme Delteil et Cendrars, il ruine le genre hagiographique de l'intérieur. La fin de *L'Âge de Rose* le confirme, car peut-on encore parler

d'hagiographie lorsque le Christ est assimilé à Satan et que le seul constat à faire est celui du néant ?

28 En revanche, ni Sylvie Germain ni Bobin n'écrivent dans un but polémique ou blasphématoire. Chez ces auteurs, la polémique semble moins visible qu'au début du siècle, elle ne constitue plus un pôle majeur du travail d'écriture. On retrouve toutefois le même refus de l'hyperbole très présente dans les sources. Elle est sans doute ressentie comme incompatible avec l'humilité du personnage dans la lignée de l'intérêt contemporain pour l'infime.

29 Cependant, pour nos auteurs, l'inspiration hagiographique ne représente pas seulement l'occasion d'un jeu littéraire avec la tradition. Elle est en lien avec le contexte historique et s'inscrit dans une réflexion sur le présent et plus globalement sur l'Histoire.

Le passé et le présent face à face. L'hagiographie, pierre de touche d'une réflexion sur l'Histoire. Le surgissement du saint dans le présent de l'écriture

30 Tout d'abord, la plupart de nos auteurs font surgir les saints dans le présent de l'écriture. Dans *Jeanne d'Arc*, Delteil utilise l'anachronisme, fort décrié au moment de la parution du livre. Il fait, par exemple, retentir la Marseillaise au lieu du Te Deum lors du sacre de Charles VII. Dans ses deux œuvres, il rompt souvent avec le système temporel du récit au passé. Ainsi, l'enfance de François est décrite, durant cinq pages, au présent accompagné de déictiques, ce qui donne l'illusion d'un récit contemporain du temps de l'écriture : « Aujourd'hui, il a quinze ans³³. » Bobin utilise également le présent d'actualisation tout au long de *Très-Bas* dans le même refus de distanciation historique.

31 La préface de *Jeanne d'Arc* annonçait déjà cette volonté de composer une œuvre qui fasse apparaître le saint devant le narrateur et le lecteur comme sous l'effet d'une vision. Elle est réaffirmée dans la préface de *François d'Assise* : « Je l'ai vu de mes yeux vu, ce matin, au bout de ma vigne³⁴. » Le principe d'écriture de Delteil et de Bobin rejoint alors l'épiphanie au sens étymologique, il crée des apparitions. De même, Cendrars a la vision de Joseph de Cupertino en lévitation dans son appartement d'Aix, au moment de l'écriture du *Lotissement du ciel*. La vision est mise en scène dans le quotidien de l'écrivain, sans artifice de style, comme une matérialisation de ses lectures à la Méjanès : « [...] des rêveries, des visions telles que celle de Joseph de Cupertino volant un dimanche matin dans l'église d'Assise [...]»³⁵. » Louis-Combet actualise sainte Marina dans le temps de l'énonciation à la faveur d'une projection fantasmatique de son narrateur qui superpose sa relation charnelle avec une jeune femme nommée Marine à celle qu'il entretient avec la sainte en traduisant sa légende. Ici, c'est encore la rêverie qui actualise.

32 Quels que soient leurs procédés, les écrivains opèrent selon un mouvement inverse à celui de l'historien. Ils ne remontent pas vers le passé mais font revivre le passé dans le présent. Ces méthodes inversent donc aussi un exercice à la fois littéraire et méditatif qu'Alain Boureau nomme la « rhétorique ascétique de la rêverie en Dieu³⁶ ». Il s'agissait d'une forme de rêverie dirigée, instaurée par des moines au XII^e siècle, technique de projection imaginaire en Jésus née d'une méditation sur un texte ou une image. Chez nos auteurs, le mouvement projectif est inversé, le narrateur ou le lecteur n'est pas projeté dans la vie du saint comme l'exerçant dans la vie du Christ, c'est le saint qui vient à lui. L'écriture et la lecture constituent alors un nouveau type d'acte méditatif et contemplatif. En effet, les écrivains semblent retenir le rôle contemplatif accordé à

l'imagination dans les techniques méditatives médiévales pour faire de la fiction un moyen d'entrer en contact avec le saint. Pourquoi des écrivains non confessionnels assigneraient-ils une telle fonction spirituelle à leur écriture ?

Le saint et la guerre

33 De ce point de vue, le contexte historique a joué un rôle déterminant pour tous. D'abord, le projet hagiographique est fortement lié au contexte des guerres qu'ont vécues ou qu'évoquent les auteurs. Dans *Le Lotissement du ciel*, le surgissement des saints est constamment lié au contexte de guerre, il se trouve donc associé à la souffrance qui en résulte. Cendrars annonce son projet d'écrire une vie de Joseph de Cupertino à son fils Rémy lors de la drôle de guerre dans la 4^e section du « Nouveau patron de l'aviation »³⁷. De plus, l'hagiographie de Joseph, fragmentée de sections en sections dans la deuxième partie, est relancée à plusieurs reprises par le contexte. Le projet hagiographique est manifestement appelé en contrepoint à l'horreur de l'histoire. Mais il participe aussi d'un jeu de miroir. En effet, Cendrars entreprit *La Carissima* en 1943 à la faveur d'un rapprochement de la fuite de Marie-Madeleine, Lazare et Marthe avec l'exode de 1940. Le premier plan dactylographié daté du 21 octobre 1943 établissait ce parallèle : « C'est l'exode de l'an 14 de Notre-Seigneur, tout comme celui de 1940³⁸ » et il mettait en regard l'échouage d'une barque de Juifs fuyant Cannes avec celui des trois saints. Le présent ramenait donc sans cesse l'écrivain au passé sur lequel il se documentait : « D'ailleurs il y a beaucoup de guerres dans cette histoire et plusieurs invasions, si bien que ce qui se passe aujourd'hui en France m'aide à comprendre et à exprimer ce qui se passait jadis³⁹ », écrivait-il à Raymone le 24 octobre 1943. Ce mouvement de va-et-vient entre les deux époques lui permettait de s'exprimer de manière oblique sur un présent qui le désespérait mais aussi de s'abstraire de son quotidien en le mettant à distance dans un passé qui serait comme son reflet.

34 Bobin rapproche également le Moyen Âge de François du XX^e siècle sous le dénominateur commun de la violence :

Et au treizième siècle on en est encore au début. Au vingtième siècle nous ne sommes pas plus loin, nous n'avons guère fait que piétiner, nous embourbant un peu plus dans cette fureur en miroir du Dieu et des hommes, comme en témoigne la poussière sur nos souliers et le sang en croûtes sur nos jolis costumes⁴⁰.

35 Marqué par le conflit yougoslave, Bobin rapproche les deux époques pour invalider l'idée de progrès. L'image de la souillure domine cette vision de l'Histoire et la métonymie du sang séché peut métaphoriser ce figement dans le Mal. De même, Sylvie Germain fait suivre un chapitre consacré à Georg Trakl évoquant les deux guerres mondiales de développements consacrés à la violence dans la Bible, avec David et Goliath, Jean le Baptiste et le Christ, et dans *la Légende dorée* à travers le martyr de saint Denys. Elle semble suggérer implicitement la continuité de la violence, qui devient l'un des principes de cohérence de son livre et de l'Histoire. Cette construction inversant l'ordre chronologique tendrait aussi à annihiler toute foi en un progrès. La violence est présentée comme un principe fondateur de l'Histoire, mais le saint apparaît en figure de résistant. Il ignore la violence, comme saint Denys insensible aux supplices, ou la transfigure, comme François qu'Elie, dans une dernière brimade, voulait empêcher de chanter pour « "faire une bonne mort" » et qui « à pleine voix chanta de plus belle⁴¹ » son Cantique des créatures.

Un autre rapport au temps

- 36 Aux yeux de nos auteurs, le saint permettrait alors d'introduire une autre vision de l'Histoire. Il proposerait un rapport apaisant au temps qui invalide la soumission angoissante aux soubresauts historiques. Face au retour cyclique du Mal, les saints feraient apparaître une temporalité de la ligne droite et continue. Chez Delteil, Jeanne d'Arc a pour principe « la ligne droite » et François d'Assise le « droit fil⁴² ». N'est-ce pas aussi ce que suggère l'impressionnant catalogue des saints en lévitation siècle par siècle du *Lotissement du ciel* ? L'énumération du « tohu-bohu de deux guerres mondiales » et de ses « séquelles⁴³ » s'oppose par son caractère disparate à celle des saints qui répètent toujours les mêmes signes. Cette répétition souvent reprochée à Cendrars pour son caractère fastidieux rapproche ces sections du genre de la litanie qui a inspiré le poète sous l'influence de Remy de Gourmont. Dès lors, la litanie rassurante de ces vies de saints à travers les siècles place l'espérance au cœur de l'Histoire en dessinant une temporalité du lien. Il est intéressant de noter que Cendrars rejoint ici Mauriac qui avait publié *Sainte Marguerite de Cortone* la même année que le premier volume des *Mémoires*. Chez l'écrivain catholique aussi la répétition de l'expérience mystique des saints au cours de l'Histoire fait pendant à la récurrence du Mal : « Le dialogue de Marguerite avec le Christ, les hauts et les bas de son amour eussent été les mêmes un siècle plus tôt, six siècles plus tard. Autour de ce colloque entre la créature et le Créateur, gronde le même désordre humain, la même morne tuerie de siècle en siècle, suscitée par les mêmes passions⁴⁴. » La figure du saint impose l'amour qu'il incarne en principe de cohérence temporelle. À la fin du siècle, Bobin évoque encore cette faculté de l'amour à fonder une unité historique : « [...] l'amour ayant dès sa venue, dès son premier frémissement, aboli les vieux décrets du temps, supprimé ces distinctions de l'avant et de l'après, ayant seulement maintenu l'aujourd'hui éternel des vivants, l'aujourd'hui amoureux de l'amour⁴⁵. » De même, dans *Céphalophores*, l'écho de la voix du saint, Jean le Baptiste, « est sans fin », transcendant les époques, contrairement à Hérodiade, figure du Mal, qui « ne vit que dans l'instant présent, les deux pieds solidement arrimés à la terre, les deux mains âprement agrippées au pouvoir⁴⁶. » Le saint bouleverse la conception de l'Histoire car il est un défi au temps. Il annule la périodisation parce qu'il établit une corrélation entre l'instant et l'éternité, il abolit la mort. Il peut donc devenir le paradigme d'une temporalité bienheureuse permettant d'échapper à l'Histoire ressentie comme une répétition absurde de la Chute par nos auteurs.
- 37 Ce rapport du saint au temps inspire alors un mode de narration aux écrivains. Delteil prend modèle sur François pour qui « il n'y a qu'instant⁴⁷ ». Il insère la réécriture de plusieurs *Fioretti*, séparés par des astérisques, condensés parfois en une phrase averbale. Il juxtapose ainsi une succession de moments de joie, à goûter un à un, créant une parenthèse dans l'ordre chronologique du récit. On pourrait donc affirmer que, comme François, l'écriture « allait, sans souci de l'Histoire [...] »⁴⁸.
- 38 De même, chez Louis-Combet, la réflexion sur le temps inspirée par la lecture des vies de saints et des écrits de mystiques nourrit sa réflexion sur sa pratique d'écrivain. Fasciné par la capacité du saint à vivre dans un hors temps nécessaire au dépouillement de soi, il prend pour modèle Marina « rejetant l'histoire, excluant le drame et réalisant une instance proche de l'éternel par la simple continuité de son rythme⁴⁹. » Il est ainsi le seul parmi les écrivains de notre corpus à ignorer le contexte historique. Louis-Combet voudrait transférer cette temporalité extatique sur le plan esthétique. Il affirme dans un essai contemporain de l'écriture de *Marinus et Marina* : « Nous écrivons,

nous écrivons hors de l'histoire et contre l'histoire – nous n'écrivons pas d'histoire⁵⁰. » S'il n'abandonne pas l'ordre chronologique des vies de saints, il transpose les épisodes biographiques sur un plan mythique et fantasmatique, ce qui leur confère une dimension atemporelle. De même que le saint, l'écriture doit se désengager de l'Histoire pour tendre vers un au-delà du temps et donc un au-delà du récit. Sa conception de l'art rejoint sa définition de l'expérience mystique.

- 39 La fascination pour l'atemporalité de l'expérience mystique était également reliée chez Cendrars à une recherche esthétique. Il avoua dans son 3^e entretien avec Michel Manoll à propos des Mémoires : « [...] et au point de vue composition et exécution, j'ai surtout voulu supprimer la notion de temps [...]»⁵¹. » C'était son objectif pour *La Carissima* : « Mais je pense déjà à employer tout autrement le temps dans *La Carissima*, sur le sujet mystique, où le temps est supprimé et l'époque de sainte Madeleine, aujourd'hui, hier et demain, où le temps est sublime... Mais, je n'en suis pas encore là⁵² ! », écrivait-il le 22 février 1945 à Jacques-Henry Lévesque. Lorsque le temps ne se superpose plus au déroulement historique, il le transcende et devient donc sublime. Cendrars cherche alors le suspens de la temporalité narrative en évoquant le saint dans des digressions qui instaurent une parenthèse dans la diégèse et donc dans l'effet de réel. Ainsi, dans *L'Homme foudroyé*, évoquant l'odeur de l'ozone et la comparant « à l'arôme que dégage un placenta de lapin jeté parmi les fenouils », Cendrars rebondit sur le mot « fenouil » et, sans même clore par un point sa longue phrase de plus d'une page, passe « sur le plan mystique⁵³ » à l'odeur dégagée par le corps de Marie-Madeleine le jour de l'ouverture de son tombeau. Ce n'est que deux phrases plus loin que le lecteur peut établir la cohérence de la digression, lorsque Cendrars cite le prodige rapporté par l'une de ses sources : un rameau de fenouil était attaché à la langue de Marie-Madeleine. Cendrars détourne l'un des principes de *la Légende dorée* où le didactique suspend parfois le déroulement narratif par des digressions. Ici, il remplace l'organisation chronologique du récit par une organisation poétique qui procède par analogies. Il suspend le temps de l'écriture au présent pour évoquer un événement historique qu'il prend soin de dater du 12 décembre 1279 sans rupture syntaxique ou typographique. Le passé se mêle au présent, il vient l'éclairer mais aussi l'arracher à lui-même pour le faire basculer dans le merveilleux. Il semble que Cendrars cherche à reproduire dans son récit la sensation du rapt mystique pour le lecteur et pour lui-même. Le saint permet aussi à l'écrivain de transfigurer la décomposition de la civilisation que Cendrars déplore à plusieurs reprises dans ses Mémoires à travers le motif récurrent de la pourriture, en cette « dislocation du temps⁵⁴ » dont il parle à Jacques-Henry Lévesque pour la composition de *L'Homme foudroyé*. Il rejoue alors la complexité de la temporalité hagiographique plutôt que de la suggérer comme les autres auteurs. Ainsi, il fait fi de la chronologie pour superposer plusieurs plans temporels : « le temps fini de l'ici-bas » et le « temps éternel de l'au-delà » dans les effets de suspens, le « temps cyclique » dans le retour des saints lévités au fil des siècles par exemple, une « successivité⁵⁵ » des chapitres ou des sections plutôt qu'un effet de durée narrative.

*

- 40 Clairement positionnés contre la posture de l'historien ou du théologien, aucun de nos auteurs ne revendique le titre d'hagiographe. Le flou générique ménage un espace pour la rêverie et la polémique. En effet, à leurs yeux, se tourner vers des figures de saints ne

relève en rien d'une rémanence passéiste. En définitive, si les saints surgissent dans le présent de l'écriture pour proposer une échappatoire au temps historique, ce n'est pas seulement pour s'évader du contexte immédiat. Il faut peut-être y voir la volonté plus profonde de redonner un sens à l'Histoire. Non seulement une autre cohérence que la violence, grâce à une répétition du merveilleux qui viendrait contredire le retour cyclique du Mal, mais aussi un but, celui du grandissement de l'humain, qui désavouerait le sentiment de l'absurde et de la faillite du progrès. Or, l'hagiographie superpose à la temporalité narrative une temporalité eschatologique qui offre une perspective de Salut. Cependant, contrairement à Huysmans dans *Sainte Lydwine de Schiedam*, nos auteurs placent les saints face à la violence guerrière dans l'espoir de l'avènement d'un autre ordre historique *hic et nunc* et non repoussé dans la fin de l'Histoire que représente l'Apocalypse. Pour Huysmans « les menaces de l'Apocalypse [...] sont sur le point de se réaliser⁵⁶ », tandis que Cendrars précise « Personnellement comme je n'ai pas la foi, je n'assisterai pas à la parousie⁵⁷. » Le saint ne peut donc plus représenter un futur de Rédemption anhistorique comme chez l'écrivain catholique, il refonde l'espoir d'une coïncidence entre la marche de l'Histoire et le progrès de l'humanité.

NOTES

1. Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc* (1925), *François d'Assise* (1960). L'édition de référence sera les *Œuvres complètes*, [1961], Paris, Grasset, 2002. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles JA et FA.
2. Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* (1945), les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle HF ; *Le Lotissement du ciel* (1949), les références à cet ouvrage seront désormais indiquées par le sigle LC. L'édition de référence est l'édition Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », 2002-2005, vol. 5 et 12.
3. Christian Bobin, *Le Très-Bas*, [1992], Paris, Gallimard, Folio, 1995. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais notées avec le sigle TB.
4. Claude Louis-Combet, *Marinus et Marina*, Paris, Flammarion, coll. « Textes », 1979. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais notées avec le sigle MM.
5. Claude Louis-Combet, *L'Âge de Rose*, Paris, Corti, 1998. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais abrégées en Rose.
6. Sylvie Germain, *Céphalophores*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1996. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais abrégées en Cé.
7. Claude Leroy, préface de Blaise Cendrars, *Histoires vraies...*, Paris, Denoël, coll. TADA, 2003, vol. 8, p. XVII.
8. René Aigrain, *L'Hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, [Bloud et Gay, 1953], Bruxelles, Société des Bollandistes, coll. « Subsidia hagiographica », 2000, p. 7.
9. JA, p. 223.
10. Blaise Cendrars, « Touchez du doigt », préface de *John Paul Jones ou l'ambition*, Montpellier, Fata Morgana, 1989, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 26-28.

12. FA, p. 549.
13. LC, p. 40-41.
14. *Ibid.*, p. 40.
15. Georges Bernanos, *Saint Dominique*, [1926], *Essais et écrits de combat I*, éd. Michel Estève, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 5.
16. Robert Gaby, « Chez Joseph Delteil », *Ceux qui viennent, Cahier de littérature et d'art*, n° 2, 1925, p. [5].
17. Joseph Delteil, « Pourquoi j'aime saint François », *Cahiers de Vie franciscaine*, n° 31, 3^e trimestre 1961, p. 143.
18. FA, p. 577.
19. JA, p. 346.
20. France Marchal, « Compte-rendu de la rencontre avec Claude Louis-Combet », *Couliesses*, n° 20, mai 1999, p. 70.
21. JA, p. 271-272.
22. LC, p. 41.
23. Léon Cristiani, *Jean Cassien, la spiritualité du désert*, Abbaye de saint-Wandrille, éd. de Fontenelle, 1946, p. 72. Cendrars avait lu cet ouvrage, ainsi que les *Vies des pères du désert* où l'on retrouve cette image.
24. LC, p. 29.
25. Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, [1887], éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997, p. 157.
26. Cé, p. 109 et 104.
27. LC, p. 173.
28. Cé, p. 107.
29. TB, p. 86-87.
30. FA, p. 648.
31. LC, p. 46.
32. Rose, p. 31.
33. FA, p. 554.
34. *Ibid.*, p. 549.
35. LC, p. 42.
36. Alain Boureau, *L'Événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1993, p. 44. Selon lui, cette technique correspond à l'hypotypose en terme de rhétorique et trouva un nouveau souffle au XVI^e siècle dans les *Exercices spirituels* de Loyola que nos auteurs ont lu.
37. LC, p. 29.
38. Blaise Cendrars, *La Carissima, Genèse et transformation*, éd. Anna Maibach, Paris, Champion, *Cahiers Blaise Cendrars* n° 5, 1996, p. 36.
39. Cité dans *ibid.*, p. 90.
40. TB, p. 79.
41. FA, p. 683.
42. JA, p. 295 et FA p. 596.
43. LC, p. 142-143.
44. François Mauriac, *Sainte Marguerite de Cortone*, [Flammarion, 1945], dans *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1951, tome VII, p. 355.
45. TB, p. 101.
46. Cépha, p. 98

47. FA, p. 606.
48. *Ibid.*, p. 580.
49. MM, p. 194.
50. Claude Louis-Combet, « La fin de la phrase », [1978], repris dans *Écrire de langue morte*, [1985], Mazamet, Babel éditeur, 1997, p. 28.
51. *Blaise Cendrars vous parle...*, propos recueillis par Michel Manoll, montage par Albert Riéra, propos enregistrés du 14 au 25 avril 1950, éd. Claude Leroy, Paris, Denoël, coll. TADA, vol. 15, p. 55.
52. « J'écris. Écrivez-moi. » *Correspondance Blaise Cendrars - Jacques-Henry Lévesque 1924-1959*, éd. Monique Chefdor, Paris, Denoël, 1991, p. 316.
53. HF, p. 46.
54. Lettres du 21 janvier 1945 et 22 février 1945, « J'écris. Écrivez-moi. »..., *op. cit.*, p. 316 et 417.
55. Jacques Le Goff énumère ces différents temps de *La Légende dorée* dans sa préface à Alain Boureau, *La Légende dorée, Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. IV.
56. Joris-Karl Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*, [1901], Lyon, A Rebours, 2002, p. 49.
57. LC, p. 19.

RÉSUMÉS

Pourquoi des écrivains non confessionnels (Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) ont-ils choisi de réécrire des vies de saints au XXe siècle ? Le parti pris est surprenant à plusieurs titres. L'hagiographie est un genre historique et religieux, terrain *a priori* réservé aux historiens, aux ecclésiastiques ou aux écrivains catholiques. De plus, à la fin du siècle, l'hagiographie est sortie du champ littéraire avec la disparition du groupe des écrivains catholiques. Curieusement, nos auteurs vont s'inscrire dans ces décalages non seulement pour définir leur place par rapport à l'hagiographe traditionnel mais aussi pour s'appropriier le genre. Amorces fictionnelles et objets de rêveries poétiques, les vies de saints sont soumises à la fantaisie littéraire de ces auteurs au statut improbable. Dans un dialogue avec les sources allant du jeu à la contestation, les écrivains utilisent l'intertexte hagiographique, et notamment son système narratif, pour s'évader dans le merveilleux mais encore pour penser leur époque. En effet, si éloignée de la réalité contemporaine soit-elle en apparence, l'hagiographie joue à la fois un rôle de contrepoint et de reflet du présent. La confrontation avec ces récits surgis du passé permet alors aux auteurs de repenser la marche de l'Histoire et l'inscription de l'Homme dans le temps.

INDEX

Mots-clés : fiction, La Légende dorée, Jeanne d'Arc, François d'Assise, Marie-Madeleine, Joseph de Cupertino, Marina, Rose de Lima, Jean-Baptiste, Denys, violence, réécriture, temporalité narrative, histoire, Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, hagiographie, mystique, Claude Louis-Combet

Index chronologique : XXe siècle

AUTEUR

AUDE BONORD

Université Paris IV-Sorbonne