



LES DÉSORDRES DES ORDRES. HOMMAGE À CHRISTIAN BIET

[Martial Poirson](#)

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2021/2 n° 291 | pages 187 à 198

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130828679

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2021-2-page-187.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Martial Poirson

—
**Les désordres des ordres.
Hommage à Christian Biet**

Rendre hommage à Christian Biet à l'occasion d'un numéro de *XVII^e siècle* consacré à l'héraldique relève d'une ironie de l'histoire à laquelle il aurait été sensible, lui dont l'un des premiers articles dans cette même revue s'intitulait, de la façon faussement désinvolte dont il avait le secret : « L'encomiastique peut-elle casser les briques ? ¹ ». Puisque le hasard de la programmation éditoriale nous offre cette opportunité fortuite, jouons le jeu en prenant à contrepied la tradition classique des oraisons funèbres : faisons le portrait de ce subtil spécialiste de l'emblématique en héraut d'une forme spectaculaire par excellence, celle de la joute en armes à laquelle s'adonne le chevalier lors des tournois, voire même en officier public annonciateur des déclarations de guerre, énoncé éminemment performatif. Gageons que l'exercice ne lui aurait pas déplu et qu'il n'aurait eu aucune peine à décliner ses armoiries : sens aigu de l'ambivalence et de l'hétérogénéité des phénomènes culturels ; art consommé de la dialectique ; goût prononcé pour la contradiction. Quant à la devise qu'il aurait arborée sur son blason, elle pourrait s'inspirer d'une phrase qu'il avait l'habitude de prononcer lors de ses conférences : « La littérature n'est pas là pour raconter des histoires de trains qui arrivent à l'heure ». C'est selon ce principe qu'il a conquis et formé des générations de chercheurs. Or une telle maxime de son action est révélatrice, aussi bien de l'esprit que de la méthode avec lesquels il a porté un *autre* regard sur un *autre* XVII^e siècle.

Et puisqu'il faut bien se plier à l'exercice de l'hommage posthume, qu'il soit permis de délaisser la tradition néo-antique du panégyrique ou du discours épideictique tel qu'il s'exprime à travers les figures imposées de la pompe funèbre (oraison, tombeau, eulogie, sermon, déploration), pour privilégier le dialogue des morts dont Ch. Biet était friand, notamment à travers une dilection que nous partageons pour les « ombres de Molière » et autres allégories dramatiques. C'est à Olivier Py qu'il revient d'avoir rompu le silence contraint par l'annulation du festival d'Avignon 2020 en raison de la crise sanitaire pour saluer l'héritage d'un « Maître, en cela qu'à son contact on en apprendrait beaucoup sur soi-même ». Dans la bouche d'un homme de théâtre, l'expression n'est pas galvaudée : saluant l'« ambition philosophique » et l'« abyssale culture » d'un « grand connaisseur du XVII^e siècle », le directeur du festival rend justice à celui qu'il considère – curieuse ironie de l'histoire – comme l'incarnation même de

1. « Les montres aux pieds d'Hercule. Ambiguïtés et enjeux des entrées royales ou L'Encomiastique peut-elle casser des briques ? » *XVII^e siècle*, n° 212, p. 383-403.

l'« esprit français » et du « libre penseur ». L'hommage multiplie les allusions à la sociabilité culturelle d'une France galante marquée par « une certaine manière d'être au monde où la légèreté est une politesse et une manière de confesser l'indicible ». Même si c'est, en dernier ressort, à Rabelais qu'il compare finalement Ch. Biet, ainsi qu'à Molière, pour « ses lumières et son rire » dont « le monde intellectuel est théâtral est orphelin ». On ne saurait mieux décrire celui qui nous aidait à « comprendre ce qui aujourd'hui dépasse toute anecdote ». De cet éloge paradoxal d'une grande clairvoyance, je retiendrai ces termes justes : « C'est dans ce va-et-vient entre le présent et l'héritage qu'il nous aidait à découvrir l'héroïsme de l'art comme une joyeuse énigme ». C'est à la mémoire de ce « consciencieux archéologue » inspiré que je souhaite dédier ces pages visant à cerner sa démarche à travers trois spécificités : une recherche d'objets d'étude singuliers ayant échappé aux radars académiques et permettant de défricher des corpus oubliés ou mésestimés ; une méthode d'appréhension des arts privilégiant la déconstruction des représentations usuelles et la mise en visibilité des contradictions, si possible non résolues ; une approche visant la complexité des systèmes de pensée, de représentation et surtout d'interprétation.

BIAS HERMÉNEUTIQUE

On m'excusera l'usage, pour rendre hommage à la contribution intellectuelle inestimable de ce grand connaisseur du Grand Siècle, d'utiliser un quolibet onomastique (Biais/Biet) auquel il nous avait lui-même accoutumé, émaillant ses interventions en séminaire d'une mise en garde auto-ironique récurrente : « Ne vous laissez pas piéger par le biais herméneutique », s'amusait-il à dire à la cantonade en préliminaire à ce rire chaud et communicatif dont il était coutumier. La boutade touche juste, puisque son système interprétatif vise précisément à débusquer, sous les apparentes idées reçues sur le XVII^e siècle – elles sont nombreuses –, les distorsions dans la perception des réalités historiques, avec une nette prédilection pour les histoires qui finissent mal et les personnages déviants.

C'est dans la structure névrotique élémentaire de la famille, considérée comme « lieu le plus criminogène qui soit », que Christian Biet cherche le terrain de manœuvre qui fera aussi sa marque de fabrique avec *Cedipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique* (1994). Tout est déjà en gestation dans cet ouvrage issu d'une thèse de doctorat, depuis le goût pour les répertoires oubliés jusqu'à l'efficacité performative de la parole adressée, en passant par la fonction délibérative de l'assemblée des spectateurs susceptible de conforter la vision d'un théâtre comme instance décisionnelle. Plongée dans les eaux troubles de la traduction, adaptation et réécriture du mythe antique par la tragédie néo-classique entre 1614 et 1818, l'ouvrage permet de questionner les représentations culturelles de personnages qui ne cesseront plus de hanter son travail : un roi défaillant, une reine incestueuse, des enfants illégitimes. Ce théâtre de l'horreur, autre sujet de dilection, engage l'articulation problématique des autorités enchâssées entre Dieu, le Roi et le Père de famille, autrement dit, entre la transcendance et les instances de légitimation que sont

la loi, l'État, la famille². S'engage alors un réexamen de la littérature par le droit qui fait rapidement école : il constitue un apport essentiel à l'appréhension d'un long XVII^e siècle et à travers lui, de la littérature de façon plus générale.

Démontrant que le traitement de la figure d'Œdipe relève d'un « cas juridique » engageant des enjeux de droit public et de droit civil pour une majorité de dramaturges par ailleurs rompus aux arcanes du droit qui est souvent leur formation initiale, par l'intermédiaire du théâtre, au sein des collèges de jésuites, Ch. Biet vient alors d'inventer un champ disciplinaire nouveau en France : celui des affinités électives entre droit et littérature. Le scandale du mythe œdipien tient moins, dès lors, à la grille de lecture anthropologique de la prohibition de l'inceste qu'à l'incertitude idéologique sur les figures de l'autorité, aux dilemmes politiques auxquels sont confrontés les monarques et aux désordres nés de l'évocation de rois, de pères, de fils qui n'en sont pas vraiment pour les auteurs comme pour les spectateurs de l'époque. « Parler d'un roi, et plus particulièrement d'un roi tyrannique, discuter du pouvoir, en 1659, c'est s'engager dans une définition du roi possible ou souhaitable³ », affirme-t-il en préambule, avant de faire l'hypothèse selon laquelle l'ambition de la tragédie classique est justement de dire ce qui ne peut être dit et a fortiori montré, induisant une double logique de transgression, d'une part dans l'écriture, d'autre par dans sa réception :

L'inceste est ainsi un interdit naturel humain, soumis à la reconnaissance par l'homme de la loi naturelle que Dieu lui dévoile ou à la formulation par l'homme d'une loi naturelle dont l'universalité prouve la naturalité. [...] Négation de la nature humaine, c'est son existence dans le mythe, dans la fiction et dans la réalité du monde, confrontée à son caractère fondamentalement non-naturel et à l'interdit que pose la loi, qui attire et révolte les auteurs. Décrire, raconter ce qui ne doit pas exister, quitte à le condamner, quoi de plus fascinant pour la littérature⁴ ?

Dès lors, on comprend que Corneille se heurte avec *Œdipe* (1659) à la difficulté de faire paraître un objet monstrueux sur une scène à la recherche de perfection et de magnificence, et que l'ambiguïté de *Mithridate* (1672) de Racine tient au fait que sa mort héroïque ne peut l'exonérer d'être justiciable de son passé tyrannique :

Mithridate est, à proprement parler empoisonné, mithridatisé par un passé auquel il ne peut échapper, par ce qui le constitue : sa tyrannie originelle, son art du calcul, sa cruauté, son orientalité. [...] Il ne reste plus qu'à représenter le pire, c'est-à-dire, tout d'abord, à passer de la question générale politique à la politique particulière, à représenter la tyrannie, non seulement sous son aspect de force, mais aussi sous son aspect le plus terrible, qui est la dissimulation et la technique machiavélique, avant d'entrer dans l'horreur sanglante⁵.

2. Il y revient dans une perspective large au sein d'un ouvrage codirigé avec Irène Théry, *La Famille, la Loi, l'Etat de la Révolution au Code civil*, Imprimerie Nationale, Centre Georges Pompidou, 1989.

3. *Œdipe en monarchie*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 208.

4. *Ibidem*, p. 399.

5. « *Mithridate*, ou l'exercice de l'ambiguïté : "Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?" », Claire Carlin (dir.), *La Rochefoucauld, Mithridate, frères et sœurs, les Muses sœurs*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, resp. p. 85 et 86.

C'est donc l'ambiguïté constitutive de l'exercice même du pouvoir qui importe, selon le modèle juridique et judiciaire confronté au répertoire tragique, tout comme plus tard ce sont les questions d'économie politique qui offrent un point d'ancrage à l'étude du répertoire comique et de la littérature « Fin-de-Règne » du XVII^e siècle tardif⁶. Proposant une extrapolation vers l'économie, tout en dépassant la lecture simplement analogique en usage au profit d'une vision homologique, Ch. Biet fait alors la démonstration d'une double implication à front renversé entre, d'une part la littérature, qui expérimente les procédés rhétoriques du droit pour créer des fictions susceptibles d'exploiter les angles morts, voire les vides juridiques et judiciaires, d'autre part le droit qui de façon symétrique s'approprie les procédés de fictionnalisation littéraire pour se rendre crédible et obtenir une large adhésion. Il s'ensuit une série de « cas » visant à mettre en lumière le double jeu de la fiction juridico-littéraire : ils attestent la « fonction projective » de la littérature à travers son « rapport incertain et ambigu au réel et à la vérité ». Défrichant un vaste corpus allant des *Fables* de La Fontaine aux comédies post-moliéresques, en passant par les canards sanglants, romans précieux, mémoires, Ch. Biet met en évidence, au sens presque judiciaire du terme, l'articulation problématique entre la naissance de l'individu, la promotion de l'intérêt personnel et le jeu de l'échange. Il montre ainsi le basculement d'un ordre politique et social fondé sur des valeurs absolues vers un autre, étayé sur des valeurs relatives et indéfiniment négociées. Il redéfinit par la même occasion une certaine vision, mobile et labile, du XVII^e siècle, jaugé à l'aune de ce désordre des conditions, des genres, des générations.

Au cœur de sa démonstration, les « personnages en défaut de loi commune » tels que le cadet, qui n'est contraint par la succession d'aucune charge ni fonction ni sinécure et peut donc exercer, provisoirement, son libre arbitre⁷ ; la veuve, qui échappe, de façon temporaire, à la double tutelle de son père et de son mari et qui est en mesure de revendiquer, pour un temps au moins, la libre disposition de son patrimoine⁸ ; ou encore le bâtard qui, par son absence de position dans le lignage, échappe non seulement aux règles de succession, mais encore à toute forme de conditionnement socio-économique, révélant toute son autonomie...

LE THÉÂTRE COMME MATRICE, LA SÉANCE COMME PARADIGME

C'est alors que s'esquisse une autre vision du théâtre, régi par un « double jeu » entre personne juridique et personnage littéraire, et plus largement du

6. *Droit et littérature sous l'Ancien Régime, Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, H. Champion, 2002.

7. « Le cadet, point de départ des destins romanesques et révélateur des mutations familiales », Martine Ségalen et Georges Ravis-Giordani (dir.), *Les Cadets*, Paris, CNRS éditions, 1994.

8. « De la veuve joyeuse à l'individu autonome », *XVII^e siècle*, n° 187, 1995, p. 307-329 ; « Clarisse, veuve et femme libre, un moment », *XVII^e siècle*, n° 190, 1996, p. 33-42.

spectacle, espace transactionnel de prestation où le corps et la voix de l'artiste-interprète s'achètent. La représentation est par conséquent à la fois une figuration, un déplacement et finalement un dépassement de la transaction marchande, rappelant qu'elle est associée pendant des siècles à la prostitution, au nom d'un préjugé religieux tenace :

Car si l'on veut bien [...] s'engager dans l'observation d'un processus, autrement dit d'un contrat posé comme librement (et idéalement) consenti (chair contre plaisir), on observera quelques éléments qui, dépassant l'analogie, pourraient bien signaler une sorte de rapport heuristique entre ces deux activités et référer, ainsi, aux scandales induits par la nature même de l'échange. Ressentir et simultanément penser, seul et à plusieurs, une transaction entre des mots, la prestation d'un comédien, la mise en place d'une intrigue et ce que ces mots, cette prestation, cette intrigue, cette horreur, cette volupté, et la représentation de cet échange signifient, tout cela pour en retirer un intérêt passionnel et axiologique *via* une dépense d'énergie commune, c'est bien là une manière de prendre à l'échange économique son principe pour lui donner, par le théâtre, de la valeur⁹.

Ce présupposé économique sur le théâtre comme service tarifé librement consenti et réciproque, voire spéculaire (on paye pour se voir en train de voir et être vu en tant que tel) est un des points d'origine d'une définition générique du théâtre. On retrouve cette conception dans la définition minimale de l'« événement spectaculaire » sur laquelle s'ouvre l'œuvre plus théorique de Ch. Biet :

Cet événement spectaculaire qu'on appelle le théâtre repose alors sur une prestation, autrement dit sur une performance singulière observée par des spectateurs qui se sont rendus dans le lieu du spectacle sous ce prétexte même. Dès lors, l'espace spectaculaire découpe, en principe, deux instances qui se distinguent du rituel : celle de ceux qui font le spectacle, les praticiens, et celle de ceux qui l'observent, à ceci près que leurs activités peuvent parfois être mêlées ou interchangeables. La coupure symbolique qui sépare conventionnellement les regardés des regardants et qui s'exprime, très généralement, par une frontalité, à face-à-face, sera ainsi systématiquement mise en question, et *mise en jeu*, par tous les partenaires, qui sont littéralement *présents* lors de la séance¹⁰.

Une telle vision est inspirée par l'anthropologie de la performativité conceptualisée par Richard Schechner pour définir le champ des *Performance Studies*, que Ch. Biet a contribué à faire émerger en France¹¹. Son expression synthétique se résume par la formule *showing doing*, autrement dit la *monstration* (ostensible au XVII^e siècle) du *faire* au fondement de l'acte théâtral. Il s'ensuit un réexamen des illusions rétrospectives de « notre culture critique et notre culture théâtrale nationales », dont le « prisme du théâtre dramatique » obère, selon Ch. Biet, la dimension performative de la représentation, surévalue la cohérence de la fiction et surestime la concentration consentie par les spectateurs assemblés :

9. « Argent contre chair, argent contre plaisir, Le théâtre comme actualisation, figuration et dépassement de l'échange économique », Ch. Biet, Yves Citton et Martial Poirson (dir.), *Les Frontières littéraires de l'économie (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 201 et 214.

10. Ch. Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 7-8.

11. Richard Schechner, *Performance*, trad. Marie Pecorari, éd. Ch. Biet, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.

Dès lors, la double adresse du théâtre a été minimisée puisqu'il fallait que les comédiens fassent oublier leur jeu au profit de la crédibilité de leur personnage : la double spatialité (le lieu du jeu et l'espace de la fiction) et la double temporalité (le temps de la performance et le temps de la fable) ont été elles aussi négligées, au profit du temps et de l'espace dramatiques, au point que la définition commune et de bon sens que le XX^e siècle a produite du théâtre a fini par ressembler à celle que le cinéma avait, lui, déjà réalisée à coups de fascination et d'images. [...] C'est cette multiplicité de lieux et d'espaces enchâssés qui intrigue, ce sont ce présent et cette présence qui fascinent et permettent qu'il y ait là une série de démarches esthétiques, sociales, cognitives, sensorielles, etc. C'est donc cet ensemble complexe qu'il faut analyser, et c'est en réaction, ou en opposition, à cette croyance presque exclusive en un théâtre dramatique que la pratique de la performance, d'une part, et les études théâtrales, de l'autre, se sont mises en place¹².

C'est par conséquent à l'aune d'une grille de lecture soucieuse d'abolir l'artefact de la séparation arbitraire et factice entre scène et salle, qu'on appellera dans le second XVIII^e siècle « 4^e mur », et de mettre au premier plan la performance telle qu'elle se manifeste aussi bien dans les entrées royales que des ballets de cour ou la rhétorique de la chaire ou de la tribune, que sont envisagées les formes spectaculaires du Grand Siècle. Une telle approche se traduit par une profonde acuité dans la perception de la matérialité de la représentation et de la complexité des phénomènes de réception. Elle permet de faire l'hypothèse d'un théâtre de l'« illusion perdue¹³ » où la suspension volontaire d'incrédulité est accidentelle et non structurelle, où l'attention est flottante et non soutenue, où le spectateur peut agir et interagir en toute souveraineté avec l'acteur et où, en définitive l'hétérogénéité de l'assemblée participative, représentative et délibérative réunie autour du rituel de la « séance », au sens là encore quasi judiciaire du terme, produit un jugement indissociablement esthétique et politique. C'est donc à travers le prisme déformant d'un dispositif de comparaison¹⁴ qu'on peut considérer la coprésence entre artistes-interprètes et spectateurs au sein de la séance théâtrale, considérée comme conflit entre instances, lui-même facteur de troubles, de transgression et de dissensus, en-dehors de tout contrôle social : « C'est là qu'il est pris entre une fonction de lien social, via le divertissement, le loisir, la puissance de cohésion et l'émotion esthétique commune, et une fonction de décalage, qui donne à ce lieu une autre valeur, une valeur de diffraction, de contradiction et de critique, de savoir dialectique critique, et qui induit, ou provoque, le phénomène de jugement¹⁵ ».

Un tel présupposé engendre, à lui seul, une révolution dans l'appréhension des processus de réception. Il constitue la représentation théâtrale en système

12. « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècles). Événement théâtral, séance, comparaison des instances », *Communications*, n° 92, 2013, p. 21-35.

13. « L'avenir des illusions ou le théâtre et l'illusion perdue », Patrick Dandrey et Georges Forestier (dir.), « L'illusion au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 44, 2002.

14. « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux du regard au théâtre (XVIII^e-XXI^e siècles) », *Littératures classiques*, n° 82, 2013, p. 79-97.

15. « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparaison théâtrale », Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.), *La Permission et la Sanction, Théories légales et pratiques du théâtre (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 322.

de confrontation entre des passions individuelles et collectives contradictoires, potentiellement immaîtrisables. Le théâtre est donc « le lieu critique spécifique de la cité », et non un simple moyen de médiation emblématique de la relation de proximité, voire de connivence entre le théâtre et le prince. Espace de surgissement d'une vision adverse et contestataire, donc, plutôt qu'expression de l'ordonnancement de la représentation au sein d'une liturgie politique.

C'est alors de ce lieu, placé au sein de la cité, qu'il devient possible de regarder le pouvoir, la ville et la société, d'en dévoiler les *vérités*, les apparences et les travers, d'en proposer *hic et nunc* une figuration et une série d'interrogations à même d'être différemment jugées par l'ensemble des partenaires du spectacle. Ici, l'hyper-présence et l'éphémère se rejoignent, au sein d'un mouvement ambigu, paradoxal et réversible qui propose dans le temps et l'espace de l'événement une figuration qu'il s'agit de juger en examinant les certitudes et les incertitudes des questions qui y sont posées. Partant du cadre codé et conventionnel de la loi commune, l'événement théâtral le dépasse alors en laissant une grande place à l'exceptionnel et à la surprise¹⁶.

L'événement-spectacle excède par conséquent les conditions de production qui l'ont fait naître. Il dépasse même les intentions artistiques et politiques qui le gouvernent pour déployer, dans l'incertitude née de l'expérience la multitude en rumeur, ses effets potentiellement malencontreux de réception. Il devient alors un « lieu d'échange pervers », au sens le plus propre du terme, loin de tout jugement axiologique :

Pire encore, ce sont les raisons mêmes pour lesquelles le public vient les voir et en profite pour lui-même s'assembler, débattre, faire du bruit, siffler, se rencontrer, et parfois se battre. Et ce lieu d'échanges pervers indique qu'il est possible, au centre de la ville, de décider d'assembler quelques heures des coprésences diverses, de se réunir pour profiter d'un présent à la fois virtuel, décalé et réel, au sein d'un espace préservé qui se regarde et regarde la cité¹⁷.

Espace paradoxal de permissivité, d'impunité et partant, d'expression d'une sorte de démocratie interne du parterre, le public théâtral fait donc collectivement l'expérience, au cœur même du système de coercition de la salle de spectacle, de sa propre liberté de conscience et de jugement, et partant de sa capacité d'agir. Voir la séance comme une instance délibérative revient donc à concevoir le théâtre comme un champ de forces déterminé par les tensions engendrées par l'hétérogénéité des points de vue littéralement mis en jeu, puis en œuvre, et le spectacle comme une instance de comparution à la fois immédiate (du fait de la coprésence entre regardants et regardés) et médiate (en vertu de sa dimension artistique et symbolique, mais aussi de ses effets de long terme sur la conscience collective).

EXTENSIONS DU DOMAINE DU RÉPERTOIRE

Cette attention aiguë et rigoureuse à la performance spectaculaire et aux phénomènes de réception ne peut manquer d'entraîner, par une sorte de boucle

16. *Ibidem*, p. 323.

17. « Censure, police, littérature : le dressage des publics de théâtre », *La Censure*, Neuvième colloque des Invalides, 16 décembre 2005, Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, 2006, p. 181.

rétro-réursive, un *autre regard* sur le texte dramatique, en même temps qu'un *regard autre* sur d'autres textes dramatiques que ceux retenus par la tradition littéraire héritée des catégories de jugement de la culture classique, dont Ch. Biet propose une salubre et féconde mise en perspective critique : « *Le répertoire* désigne en effet un ensemble d'œuvres de même nature qui, par extension, deviennent classiques, ou canoniques, ou classées comme patrimoniales, ou parfois si classiques, si canoniques, si patrimoniales, si officielles, si consacrées par le temps et l'institution, qu'elles apparaissent comme surannées, ennuyeuses, à éviter¹⁸ ». Indissociable de ses conditions matérielles de production, le répertoire est donc plutôt envisagé comme un élément constitutif de représentation parmi d'autres et porté à nouvel examen par le truchement des outils nouveaux des humanités numériques, comme en fait la démonstration, de façon magistrale, le projet « Registres de la Comédie-Française¹⁹ » dont Ch. Biet est l'instigateur dès 2011 : la digitalisation des registres journaliers détaillant les dépenses, recettes et distributions de plus de 34 000 représentations situées entre 1680 et 1793 a en effet permis d'établir une étude statistique et quantitative sans précédent. Cette dernière bouleverse l'ordre de préséance entre les œuvres et les auteurs du répertoire au sein de la troupe de la Comédie-Française et permet d'esquisser un palmarès des pièces en fonction de leur succès qui jure avec l'idée qu'on pouvait s'en faire à partir des seules catégories rétrospectives de jugement.

Au-delà de ces considérations synchroniques, les chantiers ouverts par Ch. Biet permettent de développer une perspective diachronique montrant, à partir de la prise en compte de l'histoire de la mise en scène et de l'enquête menée auprès de femmes et d'hommes de théâtre d'aujourd'hui, que le rapport au répertoire est aussi une expérience vivante, fluctuante, qui nous informe autant sur le contexte de création des œuvres que sur leur réception différée, « car le répertoire enfin c'est ce que l'on inscrit comme mémoire du passé et possible réitération du passé dans le futur, en fonction d'une nécessité, ou d'un plaisir²⁰ ». Et lorsqu'il propose une anthologie de textes dramatiques du XVII^e siècle, c'est pour les mettre de façon systématique en confrontation avec leur fortune scénique et les enrichir des perspectives de dramaturges, metteurs en scène, costumiers, décorateurs qui ont eu à cœur d'en proposer des interprétations au plateau²¹, afin de contribuer à combler les lacunes de l'histoire littéraire.

Une telle optique, forte des apports nouveaux des études théâtrales, ne pouvait manquer de renouveler l'édition critique. Loin de toute consécration officielle, patrimoniale ou canonique, Ch. Biet s'est montré un grand défricheur de corpus, qu'il s'agisse de débusquer chez Isaac de Bensérade, théologien, poète précieux et ordonnateur de divertissements de cour, la première comédie, inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide, évoquant avec un trouble sincère et surtout

18. « La question du répertoire au théâtre », *Littératures classiques*, n° 95, 2018, p. 8.

19. <https://www.cregisters.org/fr/>

20. « Pourquoi parler de répertoire aujourd'hui ? », *Théâtre/Public*, n° 225, juil.-sept. 2017, p. 4.

21. Ch. Biet (dir.), *Le Théâtre français du XVII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2009.

non dissimulé une nuit de noces entre deux femmes dans *Iphis et Iante* (1634) ; ou de puiser dans le recueil de pastorales *Le Bocage d'amour* (1615) pour reconnaître dans le *Beau Pasteur ou L'Eumorphopémie pastorelle* (1587), écrite par le poète Jacques de Fonteny, la première pastorale homosexuelle. Loin de tout opportunisme, de tout anachronisme, Ch. Biet montre alors la vocation dramaturgique de l'évocation des amours masculines, qui s'inscrit dans une filiation bucolique et idyllique avérée par la tradition antique :

Et cette fois, l'homosexualité n'est plus le résultat d'une erreur, d'un travestissement ambigu, d'une attitude pamphlétaire ou d'un trouble que la fable a pour charge de remettre finalement en ordre, c'est le centre valorisé de l'histoire, sans qu'il y ait aucun effet de parodie et comme s'il était à tous égards évident de pouvoir remplacer les couples de bergers et de bergères par des couples de bergers²².

Au-delà de ce plaisir du texte suscité par les curiosités, les raretés, les singularités que réserve encore le répertoire dramatique, Ch. Biet est aussi à l'origine d'entreprises éditoriales d'envergure visant notamment à redonner leurs lettres de noblesse aux histoires sanglantes et tragédies irrégulières préclassiques inspirées par les guerres de Religion dans lesquelles il voit un « théâtre de la cruauté » avant la lettre, dans la mesure où elles révèlent de troublantes similitudes avec un certain théâtre de performance immédiatement contemporain, notamment du côté de l'esthétique de la sidération de l'avant-garde flamande actuelle. *La Tragédie française d'un More Cruel* (entre 1600 et 1610) ou *La Tragédie Mahométiste* (1612), d'auteurs anonymes, tout comme *Les Portugais infortunés* (1608) de Nicolas Chrétien des Croix ou *Scédase ou l'Hospitalité violée* (1624) d'Alexandre Hardy, sont autant de figurations d'une « rencontre tragique », celle de l'« autre radical », qui font écho à notre monde contemporain. C'est ainsi que l'introduction aux théâtres et récits sanglants s'ouvre sur une longue description de spectacles qui ont suscité la polémique autour de la programmation de Jan Favre, artiste invité de l'édition 2005 du festival d'Avignon. Elle conclut que « le corpus que nous présentons ici – et dont nous espérons qu'il sera aussi en partie joué, voire filmé, en tout cas lu – vient à point, à la fois comme mémoire d'un moment de la représentation cruelle, sanglante, violente, et comme moyen de penser ce qu'aujourd'hui, avec toute la distance historique qui s'impose, on peut faire de la cruauté, et dans quel but²³ ». Ces tragédies sanglantes, tout particulièrement rouennaises, relèvent en effet d'un théâtre de l'excès, de l'expérimentation, fasciné par l'échafaud et l'exécution, qui les apparente à une forme de préfiguration de la « *Snuff*-tragédie ». C'est aussi l'expression d'une crise de la *mimesis* aristotélicienne :

Tout en représentant le meurtre, le viol ou l'exécution, donc en jouant sur le *comme si* propre à l'exercice théâtral, le théâtre joue à éliminer le *comme si* en supprimant la distinction entre la fiction sanglante et le sang versé. Si bien qu'on

22. J. de Fonteny, *Le Beau Pasteur*, éd. Ch. Biet et Fabien Cavaillé, [s.l.], Éditions Lampaque, 2018, p. 16.

23. Ch. Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. VII.

en vient à vouloir aller au plus près de la transparence entre la représentation et le réel, en s'éloignant de l'idée que la représentation est un moyen esthétique d'offrir au spectateur l'illusion que les corps, les décors, les voix et les gestes sont autre chose que ce qu'ils voient directement et que cet ensemble et un simulacre d'une autre réalité. L'analogie sang fictif/sang versé est telle que l'histoire du théâtre véhicule des informations mythiques ou fantaisistes, selon lesquelles le théâtre, parfois, souhaite mêler les genres et confondre dans un même geste la mort-spectacle rituelle, cérémonielle, et le spectacle fictionnel de la mort, l'exécution capitale et la mort du personnage, afin que le spectateur ne soit plus vraiment en état d'opérer la disjonction entre l'échafaud judiciaire et l'échafaud théâtral²⁴.

Initiative collective placée sous le signe d'un « nous » inclusif, appel à la représentation sous toutes ses formes, lecture actualisante visant à prouver la proximité des codes artistiques de l'époque avec nos propres sensibilités post-modernes, tels sont quelques-uns des principes fondateurs du bréviaire de l'édition critique selon C. Biet. Il récidive à l'occasion d'une autre entreprise éditoriale d'ampleur de tragédies et récits de martyres, menée en complicité avec Marie-Madeleine Fragonard. Ouvrant l'anthologie sur l'évocation des attentats du 11 septembre 2001, c'est cette fois du côté de la réception qu'est perçu le rapprochement avec notre époque. Le recueil propose d'envisager la complaisance contemporaine à l'égard d'une posture de victimisation, voire le plaisir trouble devant l'expression de la souffrance comme une sorte de contrepoint à l'exaltation de l'héroïsme historiographique des siècles anciens.

En ce début de XXI^e siècle, nous vivons dans l'ère du témoin et de la victime. Si, naguère, les médias et les arts sollicitaient plutôt le témoignage de ceux qu'ils voyaient comme des héros, ils cherchent maintenant le témoignage des victimes, des faibles, des dominés, des vaincus, des « oubliés de l'histoire », comme pour contrevenir à l'héroïsation historiographique qui nous a précédés. Le témoin contemporain berce sa nostalgie, exprime sa souffrance, la calme en la verbalisant, et on le sollicite pour cela même. [...] Ce dispositif a pour effet de mieux enfermer le récepteur dans la subjectivité partagée, dans la somme des indignations individuelles, au nom d'une ferveur commune, minimale²⁵.

C'est à la faveur de tels raccourcis que le théâtre du XVII^e siècle est à même de livrer à notre « inhumaine humanité » quelques perspectives historiques pour notre temps : « À force de contempler les horreurs du XX^e siècle et celles du début du XXI^e, nous oublions que notre histoire, celle de notre inhumaine humanité, est juchée sur un monceau de cadavres, pathétiques et sanglants. Or, en matière de meurtres de masse et d'exécutions de tous ordres, l'extrême violence du XVI^e siècle s'illustre avec éclat et s'offre à nous donner quelques leçons²⁶ ».

24. *Ibidem*, p. XXX et XXXI.

25. Ch. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 9.

26. « Représentation, hyper-représentation et performance des violences politiques et religieuses (mi XVI^e – mi XVII^e siècles) : théâtre, littérature et arts plastiques », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, « Le Théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e) », p. 5.

ACTUALITÉS DU XVII^e SIÈCLE : UN THÉÂTRE PROTO-POST-DRAMATIQUE

L'acuité critique de ce regard porté sur les phénomènes de concordance ou de discordance des temps conforte, non pas une vision téléologique et linéaire de l'histoire littéraire dont la tradition académique ne s'est pas encore totalement affranchie, mais au contraire une mise en correspondance de systèmes de figuration. Ils concourent à une perspective actualisante sur le XVII^e siècle, faisant de l'anachronisme délibéré et assumé un outil heuristique au service de l'interprétation. L'historiographie théâtrale de la première modernité ou *Early Modern* sort transformée de cet exercice de déconstruction dont la manifestation la plus spectaculaire s'exprime à travers la théorie du théâtre du Grand Siècle comme « proto-post-dramatique ». Le mouvement pendulaire entre théâtre immédiatement contemporain, dit post-dramatique, au sens donné par ce terme par le critique allemand Hans-Thies Lehman, et théâtre pré-dramatique de la période préclassique, permet ainsi de faire l'hypothèse, par-delà les évidents déterminismes contextuels et conjoncturels, d'un régime esthético-politique commun :

Tout en prenant acte qu'il existe bien une histoire de la violence, comme il existe une histoire de la réécriture du crime, nous ne saurions, aujourd'hui, ignorer la fascination que nous pouvons encore éprouver à la lecture de ces pièces, et ne pas les lire en fonction de la production théâtrale actuelle : théâtre « préclassique » ou, « pré-dramatique », ou encore « proto-post-dramatique », ce théâtre renvoie en définitive à un même système de figuration qui fait de ses spectateurs des individus en coprésence, engagés par leur regard sur les images qui s'offrent à eux et non de simples yeux dématérialisés dans la camera obscura d'un théâtre à l'italienne où se joue une pièce dramatique derrière l'illusion voulue, rassurante, d'un quatrième mur²⁷.

Ces rapprochements féconds entre époques, générateurs de lectures actualisantes, peuvent aussi s'exprimer à l'occasion de l'étude des usages et surtout mésusages du répertoire à travers les âges : telle est l'hypothèse inspirant l'examen critique des réappropriations partisans de Corneille par un certain « national-classicisme » dans l'Entre-deux-guerres²⁸, désireux de reconnaître dans l'œuvre du dramaturge l'exaltation vichyste de la patrie et de la famille. Pour autant, une telle instrumentalisation est contrecarrée par un public prompt à décrypter dans ce même répertoire cornélien un contre-discours de résistance à l'Occupation nazie.

Ces réappropriations sujettes à caution sont la preuve, selon Ch. Biet, de la profonde ambivalence des classiques et de la réversibilité de toute tentative de

27. « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 67, 2008, p. 245. Idée développée dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*

28. « L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », Jean-Charles Darmon et Pierre Force (dir.), *Lectures du XVII^e au XX^e siècle*, RHLF, 2008 ; « Du national-classicisme au baroco-baroque », Guy Spielmann (dir.), « Échos du Grand Siècle (1638-2011) », *Littératures classiques*, n° 76, 2011.

réinterprétation a posteriori. Elles engagent, par conséquent, la responsabilité du chercheur, dans la mesure où l'histoire et l'esthétique du théâtre ne sont jamais, selon lui, éloignées de la politique. Car si le théâtre peut être « utile à la cité », comme Ch. Biet l'affirme dans une présentation publique donnée au Festival d'Avignon le 8 juillet 2016, c'est parce qu'il « représente, à blanc, ce que la cité devrait faire en réalité : se rassembler, être ensemble, penser, s'opposer, librement. [...] [V]ous voyez en quoi le théâtre c'est d'abord un lieu politique qui renvoie à la cité ». Ce double rapport homologique entre la salle et la scène, mais aussi entre l'assemblée des spectateurs et la société de son temps est une des clefs de sa conception (qui est aussi une conviction) de l'efficacité performative du théâtre comme instance de conscientisation et donc de transformation du monde.

Martial Poirson
Université Paris 8

Résumé

Rendre hommage à Christian Biet est l'occasion de célébrer la littérature comme système herméneutique et la pensée complexe qu'elle inspire. Son œuvre démontre les affinités électives entre théâtre et droit. Elle permet de considérer la séance théâtrale comme assemblée délibérative et instance de comparaison. Une façon de rappeler que l'art est politique.

Mots-clés : Théâtre, droit, littérature, performance, Âge classique.

Abstract

Order and Disorder in Christian Biet's Work: A Tribute

Paying a tribute to Christian Biet is an opportunity to celebrate literature – understood as a hermeneutic system – as well as the complex thought it inspires. Biet's critical work sheds light on the elective affinities between drama and the law. In the wake of Biet's approach, one may consider the theatrical performance as a deliberative assembly or a court appearance, which is a way to remind us that art is political.

Keywords: Drama, the law, literature, performing and staging, 17th century.