

L'inhumaine humanité

Programmes de recherche, statut de chercheur, agences nationales, *research councils*, évaluation de chacun en fonction de son aptitude à publier dans les revues classées A et à absorber les mots-clefs de l'administration (de la recherche justement) pour obtenir des crédits (de recherche), c'est maintenant le cadre de notre métier. Très occupés à répondre à des sollicitations multiples, nous perdons parfois le fil et oublions nos nécessités, ou plutôt la nécessité dans laquelle nous sommes de saisir dans nos travaux quelque chose comme une urgence. Pour être de bons chercheurs, nous cherchons là où l'on nous montre qu'il faut aller, ne serait-ce que parce que, là, il y a des récompenses de toutes sortes. Mais il est des moments où, au hasard d'une lecture, d'une curiosité apparemment marginale, des questions apparaissent, des questions qui ne nous sont pas étrangères et qui viennent nous déranger, des questions qui viennent de loin, contenues dans un corpus que nous ignorions encore, avant, précisément, de céder à la curiosité.

C'est un peu ce qui s'est passé lors de la redécouverte d'un moment de renouvellement du théâtre, un moment qui coïncide avec la fin d'une période d'horreur et ce que la critique a appelé le début de la première modernité. Un moment d'après-catastrophe, peut-être de « sortie de guerre », en tout cas d'avènement difficile de la paix, la fin du xvi^e siècle et le début du xvii^e siècle. C'est ainsi en toute connaissance de cause que nous nous sommes tourné vers quelques textes de théâtre français répertoriés par la critique, en particulier par Raymond Lebègue ou, d'une autre manière, par Jean Rousset.

Nous connaissons, grâce à Walter Benjamin, puis à Romain Jobez, les horreurs du *Trauerspiel*¹. La scène du théâtre européen de la première modernité (*Early*

• 1 – JOBEZ Romain, *Le théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Lire le xvii^e siècle », 2010 ; BENJAMIN Walter, *Origine du drame*

Modern en anglais, *Frühe Neuzeit* en allemand), et, dans une certaine mesure, des paratextes spectaculaires qui l'accompagnent, traités hagiographiques et autres récits sanglants, se constituent donc littéralement comme un amoncellement de cadavres destiné à la sidération du regard du spectateur. Les émotions éprouvées alors sont bien loin d'une quelconque *catharsis* policée, telle que tenteront de l'imposer les doctes en France à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. Mais ce qui change, entre ce théâtre dit baroque et son successeur ce n'est pas tant les sujets qui en font la matière qu'une manière de voir le monde, laquelle conditionne en retour le point de vue politique sur celui-ci. Nous sommes dans un système de figuration qui s'offre à de multiples regards, et cette vision démultipliée du monde qui multiplie les éléments d'horreur est aussi celle du fonctionnement de la tragédie baroque allemande, du *Trauerspiel*. Pour le comprendre, il suffit de citer la didascalie inaugurale de l'une des pièces modèles du genre, *Catharina von Georgien, Oder Bewehrete Beständigkeit* (Catherine de Géorgie ou la constance éprouvée, 1657) du dramaturge silésien Andreas Gryphius (1616-1664) : « La scène est remplie de cadavres, de tableaux, d'images, de couronnes, de sceptres, de glaives, etc. Au-dessus de la scène s'ouvre le Ciel, au-dessous l'Enfer. L'Éternité descend du Ciel et s'arrête sur la scène². »

Nous savions encore mieux combien l'Angleterre élisabéthaine (*Titus Andronicus* en tête) et jacobéenne, ou l'Espagne du Siècle d'Or, sans oublier, on le verra, l'Italie d'après les tragédies de Giraldi Cinzio, participent à ce mouvement de figuration sanglante. Et comme me l'a signalé Christophe Couderc, on retrouve parfois dans le théâtre espagnol (moins souvent il est vrai que dans le théâtre français), ce même type de représentation violente, comme l'exemple suivant le montre dans cette fin du *Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega :

Rey
 Predredlos
 y en un teatro mañana
 cortad sus infames cuellos:
 fin de la trágica historia
 del *Caballero de Olmedo* (v. 2729-2732).

Si Jean Testas, dans l'édition de La Pléiade³, traduit : « Saisissez-vous d'eux, et dès demain, que le bourreau tranche leur tête infâme, sur la place publique. *Fin*

baroque allemand, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, avec le concours de André Hirt, préface de Irving Wohlfahrt, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2009.

• 2 – GRYPHIUS Andreas, *Catharina von Georgien, Oder Bewehrete Beständigkeit*, in *Dramen*, éd. Eberhard Mannack, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, p. 117-226, ici p. 122.

• 3 – LOPE DE VEGA CARPIO Felix, « Le Chevalier d'Olmedo », in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*. t. I, trad. Jean Testas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 748.

de la tragique histoire du “*Chevalier d’Olmedo*” » il omet la mention du théâtre, en tout cas d’un tréteau, ou d’un échafaud. Christophe Couderc a eu la gentillesse de traduire mot à mot le texte en le commentant :

« Arrêtez-les,
Et coupez [que l’on coupe, on peut considérer qu’il s’agit d’un impersonnel]
sur un théâtre demain leur tête infâme. »

Fin de la tragique histoire du *Chevalier d’Olmedo* [le choix de l’italique est aussi une prise de position...].

Nous connaissons donc l’exemple italien, l’exemple espagnol et bien sûr l’exemple anglais, toutefois, nous n’avions pas eu la curiosité de regarder les publications de théâtre, et plus précisément de tragédies, à Paris, mais aussi à Rouen et dans d’autres villes, et nous n’avions donc pas eu le loisir de les lire tout simplement.

Or, il y a une vingtaine d’années, la critique donnait l’impression qu’il ne s’était rien passé en France, en matière de théâtre, au moment où les troupes de théâtre italiennes se répandaient dans toute l’Europe, où l’Italie se livrait à de brillantes diatribes sur la théorie et la pratique de la tragédie, la pastorale et la tragicomédie modernes, au moment où l’Angleterre élisabéthaine jouait et publiait les œuvres de Marlowe, Shakespeare et autres John Ford, au moment où l’Espagne, dans les *corrales* et dans les rues, connaissait les *auto-sacramentales* et les *comedias* du *Siglo d’Oro*, avec Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderon, tandis que les premières tragédies hollandaises apparaissaient à Amsterdam, Utrecht et La Haye.

En France, disait, il y a encore peu de temps, la tradition, le répertoire et l’histoire littéraire françaises⁴, on devait bien noter la représentation et la publication de quelques pièces dites « irrégulières » dont on pouvait à bon droit avoir honte tant elles n’étaient pas « classiques ». On devait bien aussi tenir compte de l’existence d’un théâtre de tréteau juste bon à amuser le peuple du Pont-Neuf. Et puis, bien sûr, la littérature française pouvait s’enorgueillir, dans la seconde partie du xvi^e siècle, de quelques tragédies humanistes, celles de Jodelle et de Garnier, qui offraient de superbes passages rhétoriques qu’il convenait de respecter sans forcément les mettre en scène. Ce faisant, on oubliait qu’elles comportaient un grand nombre de passages sénéquiens très violents, mais qui ne correspondaient pas à l’idée qu’on pouvait se faire de notre première tragédie, à sa manière de consacrer les Anciens et bien évidemment d’annoncer les dramaturges du « Grand Siècle »...

• 4 – Depuis Lancaster Henry Carrington et Raymond Lebègue, puis Jean Rousset, Claude-Gilbert Dubois et, d’une certaine manière, Eugenio d’Ors, fort peu de choses ont été écrites sur la tragédie de ce temps, comme si l’histoire littéraire et théâtrale du xvii^e siècle commençait en 1625 environ, et que celle du xvi^e siècle n’avait pas à tenir compte de ces textes.

Rien n'était censé bouger sur les scènes entre 1570 et 1620, et l'on pouvait même lire, dans la critique, une attente, presque impatiente, du vrai mouvement français qui allait naître à la fin des années vingt, avec Rotrou, et surtout dans les années trente avec « le Grand Corneille ». Attente comblée, puisqu'enfin, de ce silence irrégulier naîtrait la « régularité », dont on a bien voulu dire, durant tant d'années, qu'elle sortait tout armée de la cuisse des théoriciens et des auteurs du « premier classicisme » pour être absolument établie, avec le chef-d'œuvre théorique de d'Aubignac en 1657, *La Pratique du théâtre*.

Se dire que le théâtre qu'il convient de considérer ne commence vraiment que dans les années 1630 puisque la mise en place d'une certaine régularité honnête est, à ce moment, en train de se construire en même temps que se confirme la notion de monarchie absolue, penser qu'avant il n'y avait qu'une sorte de tragédie post-sénéquienne brouillonne, négliger certains auteurs sous le prétexte qu'ils ont été dépassés par les suivants, bien plus honorés qu'eux, toutes ces idées, assez courantes à la fin du siècle dernier (le xx^e siècle) avaient le mérite de m'irriter et de m'obliger à aller contre, rien que pour voir. Car il faut bien l'avouer, j'ai l'esprit de contradiction, voire d'opposition, et le désir constant d'ajouter un peu de désordre dans la critique. De même que ce qui m'intéressait alors dans la tragédie dite classique était l'expérience du désordre interne au processus dramaturgique et axiologique, de même que ce qui m'intéressait dans les rapports entre le droit et la littérature était de voir comment la littérature se saisissait des béances du droit pour les mettre en fiction et, ainsi, mettre en désordre les idées les plus certaines, de même je me suis dirigé vers ce nouveau corpus en me disant qu'il allait précisément déstabiliser les certitudes que l'histoire du théâtre et l'histoire de la littérature se plaisaient encore à répéter. Était-il en effet si sûr que l'actualité n'apparaissait pas dans les tragédies françaises, que le sang n'était jamais répandu sur scène au xvii^e siècle, que la violence n'était pas représentée, que la question de l'esclavage et celle des conquêtes des nouveaux territoires n'étaient jamais traitées ?

Lecteur plus que chercheur, d'abord, curieux plus que scientifique, de l'autre, j'ai lu, au hasard, puis en resserrant de plus en plus mes demandes, et je me suis trouvé devant un nouveau continent. Quelques centaines de textes, le plus souvent aisément disponibles grâce à Gallica, apparurent, tout simplement. Violents, cruels, parfois très rhétoriques, quelquefois d'une incroyable actualité, les tragédies normandes, parisiennes, et d'autres, imprimées à Troyes ou à Lyon, sans compter les tragédies religieuses souvent mieux connues de la critique, et fort intéressantes lorsqu'on les regarde du côté du spectacle. Il était alors temps de trouver des alliés : d'abord des étudiants de master et de thèse, mais aussi des collègues et amis avec lesquels depuis lors, nous n'avons cessé de publier. Depuis 2001-2002, période où je me suis lancé dans la lecture de toutes ces pièces, près de vingt ans ont passé, marqués

par des publications, des réflexions, et beaucoup d'enthousiasme. De mémoires de master en thèses, d'ouvrages collectifs en articles personnels, enfin de publications d'ouvrages en reprises et en analyses diverses, la redécouverte est devenue un champ de recherche. Et je ne compte pas les colloques... C'est pourquoi, c'est un *nous* collectif qui a permis, dans l'enthousiasme, de réelles avancées théoriques, historiques, mais aussi pratiques dans le monde du théâtre même⁵.

La redécouverte d'un corpus négligé

Car il fallut bien se rendre à l'évidence : directement liées à la fin des guerres de Religion et au règne d'Henri IV, les tragédies françaises (dites « irrégulières » et qui sont plutôt d'avant les expériences de régularité qu'imprime la période suivante) des premières années du XVII^e siècle apparaissent, de prime abord, comme une disposition esthétique et spectaculaire des transgressions possibles et s'interrogent elles-mêmes sur l'impact qu'elles produisent ou envisagent de produire sur des spectateurs (et plus rarement des lecteurs) sans habitudes ni traditions exactement constituées. En n'oubliant pas que ces tragédies dites « baroques » s'intègrent dans un mouvement général touchant l'esthétique (les histoires « sanglantes » ou « tragiques » ont bien des choses à voir avec la tragédie de ce temps) et dans un mouvement européen plus vaste (théâtre anglais, d'une part, et d'autre part, théâtre contre-réformiste espagnol et allemand), on comprendra que cette invraisemblance spectaculaire, transgressive ou sanglante vient à la fois définir le rôle possible du souverain sécularisé, envisager des conduites sociales *exceptionnelles*, sidérer le spectateur par un éblouissement de violence, l'intéresser par la représentation des mécanismes de la transgression (morale, politique, esthétique) et exprimer, au travers des contradictions proposées par l'intrigue et les discours, un doute sur le monde pacifié, sur l'union mystique de l'État généralement réinsti-

• 5 – Ce passage se réfère ainsi aux travaux menés depuis quelques années, en particulier dans les publications suivantes : BERCHTOLD Jacques et FRAGONARD Marie-Madeleine (dir.), *La Mémoire des guerres de Religion, enjeux historiques, enjeux politiques, 1760-1830*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », n° 75, 2009 ; LECERCLE François, MARIE Laurence et SCHWEITZER Zoé (dir.), *Littératures classiques. « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène »*, n° 67, automne 2009 ; AUKRUST Kerjstin et BOUTEILLE-MEISTER Charlotte (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentations de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts visuels en Europe aux XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2010 ; BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (dir.), *Littératures classiques. « Théâtre, arts et violence dans l'Europe de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle »*, n° 73, Klincksieck, 2010. Et principalement, BIET Christian (dir. et coord.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants français (fin XVI^e-début du XVII^e siècle)*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2006 ; BIET Christian et FRAGONARD Marie-Madeleine (dir.), *Tragédies et récits de Martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

tuée dans les scènes finales, sur la manière dont la famille et la loi fonctionnent ou dysfonctionnent, mais aussi sur la façon dont le souverain (qu'il soit figuré en roi ou représenté par l'entité abstraite de la souveraineté) est véritablement ou vraisemblablement légitime et sur la validité des principes sur lesquels il s'appuie.

À l'extrême fin du xvi^e siècle et au tout début du xvii^e naissait, en France, ce nouveau théâtre à partir duquel s'était constitué notre théâtre moderne. Maintenant oublié, encore négligé parce que recouvert par l'ombre nationale du sacro-saint classicisme, bien proche des théâtres élisabéthain et espagnol qui lui sont contemporains, ce théâtre de l'échafaud s'était effacé des mémoires. Les tragédies des Alexandre Hardy, Nicolas Chrétien des Croix, et de tant d'anonymes normands, n'apparaissaient pas au fronton des gloires nationales. On rappelait, parfois, que le théâtre de cette époque avait su intéresser Corneille (qui cite, au tout début de son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire* de 1660, *Scédase ou l'hospitalité violée* de Hardy⁶), et l'on admettait généralement qu'il s'agissait là de tragédies « balbutiantes ». Or, la question n'était pas, compte tenu des textes que nous lisons en quantité, celle du balbutiement, ou d'une sorte de barbarie que le siècle classique avait ensuite su dompter, mais celle de la naissance créative d'un spectacle, du plaisir d'expérimenter les formes, les cas de figure, la casuistique juridique et les tensions qui les produisent, celle de la mise en place de la notion de représentation dans un lieu problématique et composite qu'est le lieu du théâtre. La question était tout simplement celle de la naissance d'une modernité. Or cette modernité passait par des villes, Rouen et Paris, par des lieux, les nouveaux bâtiments théâtraux, par un public, nouveau, de spectateurs et de lecteurs, et par une édition, en plein essor.

C'est à la fois ce moment de redécouverte, d'enthousiasme personnel et collectif, d'avancée scientifique et de nécessité contemporaine que je souhaite rapporter ici.

La toute première remarque qui vient, lorsqu'on lit ces textes dramatiques, est leur proximité avec les drames anglais élisabéthains et jacobéens et avec les *comedias* espagnoles. On pourrait longuement se demander comment les *comedias* ont pénétré l'univers dramatique français, et l'on pourrait aussi remettre en question l'absolue imperméabilité des auteurs français au théâtre anglais, on le fera par incidence tant notre propos ici n'est pas de faire une étude des sources ou même un travail d'histoire littéraire. Ce qu'on pourra ainsi, d'emblée, constater, c'est que ce théâtre français est en constante expérimentation formelle, et que cette invention est systématiquement mise en rapport avec l'actualité, le temps, les mœurs

• 6 – CORNEILLE Pierre, « Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire », *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Garnier Flammarion, 1999 (1660), p. 97.

et l'histoire contemporaine, si bien qu'à l'époque, comme d'ailleurs toujours, il n'y a pas d'autonomie du littéraire ou du théâtral, pas de poétique sans histoire.

Et à cette liberté d'invention formelle, on ajoutera qu'il n'y a pas de rupture dans l'histoire du théâtre, mais une sorte de continuité et de passage par l'action et la violence (par ailleurs déjà mis en place) à la fin du xvi^e siècle, à côté de la poursuite de la tragédie humaniste de Jodelle et surtout de Garnier. De même que le xvi^e siècle n'est pas un moment de silence ou un trou noir dans l'histoire du théâtre, la fin du xvi^e et le début du xvii^e est un moment de passage, d'expérimentation, on l'a dit, alors que le théâtre, en tant que fait, phénomène citadin, semble revivre comme lieu de réunion de la ville et des citoyens.

Et dans ces expériences pratiques et dramaturgiques multiples, une sorte de basse continue nous indique que l'ensemble des auteurs réfléchissent, *via* de multiples canaux, à ce qui s'est passé, juste passé, dans l'actualité proche ou plus ou moins proche : les tragédies d'actualité (*Henry Le Grand* ou *La mort d'Henry IV*, de Billard, *Cléophon* de Fonteny, etc.), les tragédies sanglantes (le *More cruel*), les tragédies philosophiques ou de voyage (*Les Portugais infortunés* de Chrétien des Croix), et les tragédies de martyres (qui se poursuivent), sont des retours sur ce que les périodes précédentes ont fait de leur temps.

C'est donc la découverte, ou plutôt la redécouverte d'un continent perdu de la tragédie française qui, dès les années 2001-2002 (juste après le traumatisme du 11 septembre, est-ce un hasard?) nous a mis sur la voie⁷, et c'est un travail de groupe⁸ qui nous a conduit à penser que, pour très longtemps, la période des guerres de Religion avait terriblement marqué les esprits et, partant, saisi les fictions théâtrales. Le théâtre d'Alexandre Hardy, maintenant bien analysé par Fabien Cavaillé, puis le théâtre normand en particulier, nous ont permis de comprendre comment la tragédie dont la théorie était encore en constitution et en débat, s'était emparée de l'histoire juste passée. Mais c'est ensuite, à la faveur des séminaires et du travail d'équipe que nous avons compris deux choses. D'abord que ce théâtre pouvait être pensé comme le contournement d'une interdiction

• 7 – BIET Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du xvii^e siècle », in MÉCHOULAN Éric (dir.), *Naissances*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2003, et BIET Christian, « Le spectacle du sang, l'incapacité des rois et l'impuissance du public. Représentation de la souveraineté et spectacle violent dans les tragédies du tout premier xvii^e siècle : la tragédie de Scédase d'Alexandre Hardy », in BLANCHARD Jean-Vincent et VISENTIN Hélène (éd.), *L'In vraisemblance du pouvoir. Mises en scène de la souveraineté au xvii^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005 ; BIET Christian, BERGHE Paul van den et VANHAESEBROUCK Karel, *Edipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, coll. « Champ Théâtral », 2007.

• 8 – On notera une référence plus ancienne : le numéro de la *RHLF* : « La Saint-Barthélemy dans la littérature française », 73^e année, n° 5, Paris, Armand Colin, 1973.

promulguée par les deux premiers articles de l'édit de Nantes; ensuite que ce moment de retour sur les catastrophes du xvi^e siècle avait été et pouvait être encore à bon droit comparé (comparé seulement, et en aucun cas assimilé) à d'autres périodes : celle de la Révolution française (avant, pendant et après), les tragédies de la fin du xviii^e et du début du xix^e siècle en témoignent, mais aussi celle de notre période d'après 1945, d'après l'holocauste, mot sur lequel je reviendrai⁹.

Notre rapport au passé fonctionne en effet comme une sorte de miroir sans tain : le passé devient alors un écran *relativement* transparent qui dévoile, sous sa surface poreuse, l'exercice du présent *via* la figuration théâtrale.

J'aimerais donc que le lecteur comprenne au fur et à mesure qu'il avancera dans cet ouvrage, qu'il est non seulement question de rendre compte d'un passé lointain mais aussi de notre présent. À ceci près que je ne souhaite pas comparer les ressemblances ou les différences, ou mettre en adéquation deux périodes par ailleurs bien séparées. Tout en conservant la nécessité absolue d'une cohérence et d'une rigueur quant à l'analyse des textes passés je voudrais qu'à travers mes observations, mes lecteurs supposés puissent systématiquement entendre qu'on parle ici du présent, de celui qui est le nôtre depuis la catastrophe d'après la Seconde Guerre mondiale. On verra que le principe de l'appropriation, de l'adaptation, de la *relative* transparence, n'est pas nouveau. On observera ainsi, au chapitre II, la manière dont Du Monin travaille en tant que traducteur-adaptateur à la fin du xvi^e siècle lorsqu'il reprend *Orbecche* (1541), une tragédie de Cinzio pour l'adapter à la réalité politique des années 1580 et montre comment, alors, il est normal de se servir d'un texte plus ancien, de se l'approprier, pour commenter une période contemporaine tout en l'adaptant pour le théâtre.

Je souhaite ainsi, dans cet ouvrage, donner aux lecteurs la faculté *informée* de systématiquement lire mon texte, lorsqu'il parle du passé, comme parlant aussi du présent, en assumant cette *relative* transparence, en tant qu'elle est soumise à une *relation* proposée comme principe de lecture et pensée durant la lecture, qui repose sur un travail heuristique pour lequel les lecteurs ont la charge de compléter l'interprétation. C'est une manière commune (penser à partir d'un texte proposé à la

• 9 – BIET Christian, « Scène et cène : la parabole catastrophique ou l'appropriation des mythes chrétiens et bibliques chez Howard Barker », in ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006 ; BIET Christian, « De l'intérêt des bourreaux dans la tragédie de martyr », in MESNARD Philippe (dir.), *Témoigner entre histoire et mémoire*, dossier : « *criminels politiques en représentation* », revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz, Éditions du centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé, n° 102, janvier-mars 2009 et, plus récemment, BIET Christian et MESNARD Philippe (dir.), *Témoigner entre Histoire et mémoire : « Violences radicales en scène »*, n° 121, 2/2015, revue de la fondation Auschwitz de Bruxelles, Éditions Kimé.

lecture, aller un pas plus loin que ce qui est écrit) qui m'importe, et d'ailleurs, c'est une bonne raison pour laquelle il me semble nécessaire de s'intéresser à l'Histoire.



Je ne voudrais pas pour autant qu'on considère que cet ouvrage mélange tout et qu'il confond plusieurs époques au nom de la constatation de leurs ressemblances, ou de leurs parentés : cet ouvrage s'astreint à comprendre, justement, que la catastrophe d'après 1945 est clairement *autre* que celle d'après 1590, mais qu'il n'est pas interdit de penser qu'en rapprochant le passé du présent nous ne puissions réfléchir aux mécanismes et aux manières dont l'art, et en particulier l'art théâtral, figure ces deux périodes autour de la catastrophe qu'il perçoit à leur sujet. Pour ce faire, je procéderai par cas, non seulement parce que la première modernité construit sa pensée de manière casuistique, mais aussi parce que ce procédé a l'avantage de donner à voir et à lire des exemples particuliers, suffisamment symptomatiques pour engager une réflexion générale, et suffisamment singuliers pour que cette réflexion soit complexe. Et l'on verra, au fur et à mesure que nous aborderons ces cas, que les techniques formelles, les dispositifs dramaturgiques, spatiaux, rhétoriques, et que les thématiques employées, à proprement parler, se réfléchissent en même temps qu'ils engagent à produire une réflexion heuristique sur ce que ces deux périodes ont à nous dire. Parler des catastrophes passées qu'elles soient lointaines ou juste passées, voir la façon dont elles sont apparues sur scène, aura alors, peut-être, au moins un intérêt qui est celui d'anticiper sur ce qui peut advenir.