

## Les leçons de l'Édit de Nantes ou les théâtres de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles vs XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

→ Par **Christian Biet**,  
Université Paris Ouest-Nanterre  
IUF

Dans une perspective avant tout heuristique, sans considérer que l'analogie donne un accès direct à la vérité, mais sans en rejeter l'intérêt méthodologique, on comparera ici deux périodes qui, l'une et l'autre, ont dû supporter la charge d'une catastrophe majeure, difficilement pensable, une catastrophe juste passée, et en parler malgré tout, de toute urgence, pour l'intégrer, ou non, dans le monde d'après... Et en suivant ce parallèle, on réfléchira sur les manières dont le théâtre, dans les questions qu'il pose, dans le dispositif qu'il installe et dans les formes qu'il propose, réagit aux catastrophes et aux dispositions que le pouvoir ou l'opinion proposent vis-à-vis d'une mémoire possible des événements, ou vis-à-vis d'un oubli nécessaire à l'harmonie du monde d'après. Devoir de mémoire ou devoir d'oubli, nécessité de revenir à l'horreur ou volonté de la dépasser malgré tout, impossibilité d'occultation face à la nécessité de concorder, expérimentation du détour par d'autres espaces, d'autres temps, par d'autres fables historiques pour parler de ce qui s'est passé, seront ainsi les sujets de cette (trop) rapide étude. Ces deux périodes ont marqué l'émergence de la constitution de deux mémoires : la mémoire des guerres du XVI<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle, et, plus particulièrement, la mémoire des guerres de religion qui hante les esprits et les textes de la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, et la mémoire relative à la Seconde Guerre mondiale et à la catastrophe d'Auschwitz qui a laissé une trace sur notre présent. Ce sont deux périodes de « l'après », qui tentent, par leur théâtre, de consigner la catastrophe et la violence, de les figurer et, en les figurant, de les penser. Au XX<sup>e</sup> siècle comme à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'art est en effet un moyen de lutter contre la prostration sans voix d'après les meurtres, contre le refus de considérer, de juger ou de penser les crimes, ou contre leur oubli, il est une manière de se remémorer le fait que les présents sont encore là et que d'autres sont morts : l'art et, plus particulièrement, le théâtre comme art consacré aux revenants, voire art des revenants, c'est de ce point que nous pouvons partir.

### LE THÉÂTRE, LIEU D'OBSERVATION D'UNE CONSCIENCE DE LA CATASTROPHE

On peut à bon droit convenir que l'Holocauste est, depuis 1945, la catastrophe à laquelle la pensée se réfère comme événement radical du monde contemporain,



© Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

— Anonyme. *Les Massacres du Triumvirat*, XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 84,5 x 148,5 cm.

et si Auschwitz peut être nommé le pire absolu de ce que l'humanité peut produire d'inhumain, on peut aussi penser (donc, analyser historiquement) cet événement historique comme le comble de l'histoire de la civilisation industrielle. L'Holocauste, ainsi, pour certains analystes des *Holocaust studies*, apparaît non comme une rupture, mais comme un point limite, une limite ultime, le comble ai-je dit, de l'industrialisation, de la réification de l'humain dans le cadre de l'évolution de l'humanité vers l'inhumanité technique moderne. Et face à la réalisation, et à la réalité radicale de ce comble, l'art et, partant, le théâtre pensent et figurent l'enchaînement industriel menant à la catastrophe, figurent et désignent plus qu'ils ne représentent les blessures de la catastrophe, et tentent de figurer « l'après ». Un « après » qui revient sur l'horreur, ne peut s'en départir, comme pris dans le pire, comme englué dans un « ressassement éternel » (Blanchot) lui-même ancré sur le point limite du comble. Le théâtre d'Edward Bond ou d'Howard Barker en Angleterre et, d'une autre manière, celui d'Heiner Müller en Allemagne sont ces figurations. Bond<sup>(1)</sup> semble supposer que, dans le moment où l'inhumain atteint ce comble, dans le moment où le langage dit sa défaite, il n'y a pas de place pour être un peu plus inhumain. Alors selon lui, au creux du creux, l'humanité et le bien pourraient apparaître enfin, et se livrer aux regards du public. Barker, qui refuse la figuration de toute parole possible, de toute conciliation, ou de toute consolation, n'envisage pas ce retour de l'humain : il en reste là, dans cette défaite absolue du langage devant les faits. Ce qui se dit alors ne fait

(1) Comme le montre Élisabeth Angel-Perez dans *Voyage au bout du possible*, Paris, Klincksieck, 2006.

Les Leçons de l'Édit de Nantes ou Les théâtres de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles vs. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) (suite)

(2) D'autres, avant moi (Benjamin, Blumenberg, etc.), ont mis en rapport les massacres de masse de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et leur impact sur le début du XVII<sup>e</sup>, avec la réflexion contemporaine sur les violences radicales du XX<sup>e</sup> siècle ; on comprendra alors que j'ose leur emboîter le pas...



que ressasser l'indicible. Quant à Müller, il choisit lui aussi les morts, mais pour faire en sorte que le monde, d'avant et de pendant, communique avec le monde d'après et que l'ensemble du processus réside dans cette contradiction politique qui a produit la catastrophe dans laquelle l'humanité s'abîme. Si bien que dans ce pire, dans cette inhumanité moralement (Bond) ou politiquement (Müller) produite par l'humanité, lors de ce processus allégorique (en Grande-Bretagne) ou figural (en Allemagne), la poésie vient sur la scène comme une réplique textuelle de la violence, des blessures et du point limite auquel Auschwitz nous a tous laissés, sans sublimation possible. Ce faisant, le théâtre comme métaphore, ou même comme allégorie de la catastrophe (Bond, Barker), ne fait pas qu'illustrer : il nomme, il pense et, dans certains cas (Müller, et surtout Peter Weiss dans *L'Instruction*), s'arrête poétiquement (à partir du texte) et figuralement (sur la scène et lors de l'événement théâtral) sur les contradictions en prenant en charge le processus historique et politique, en tentant de le mener, par la poésie et par la performance au même point qu'Auschwitz, sans volonté ni espoir de dépassement ou de sublimation.

L'autre crise<sup>2</sup> est celle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle : la France sort d'un bain de sang massif, d'un massacre de masse, enfin, d'une trentaine d'années de violences extrêmes intensives, répétées, ponctuées par de grands pics, comme celui d'août 1572 (date de la Saint-Barthélemy). Durant les Guerres de religion, l'un et l'autre camp se sont référés à la notion d'holocauste, prise au sens religieux et littéral du terme. À la différence du XX<sup>e</sup> siècle, la guerre civile et religieuse implique alors que les deux camps soient à la fois victimes et bourreaux. Et si les protestants semblent plus enclins à pratiquer la référence biblique du point de vue de la victime, les catholiques, en particulier ligueurs, l'emploient plutôt dans le sens de la nécessité d'un holocauste des réformés. Cependant, les deux camps, réciproquement, se saignent à blanc et font subir à toute une population, militante, impliquée ou non, une horreur qui marque les esprits des « gens d'après ». Si bien que, durant la période de paix intérieure relative qui suit l'accession d'Henri IV au pouvoir, la conscience d'une catastrophe juste passée s'impose.

Une catastrophe, là aussi, à laquelle les contemporains se réfèrent comme événement radical du monde d'alors, un pire absolu de ce que l'humanité peut produire d'inhumain, une horreur qu'il faut peut-être oublier et/ou sur laquelle il est pourtant nécessaire de faire retour, pour la penser. Et, pour faire écho à l'analyse historique de l'Holocauste du XX<sup>e</sup> siècle, on dira, en considérant les années 1590-1620, qu'on peut aussi penser (donc, analyser historiquement) cet événement historique à la fois comme la fin d'un monde, comme l'entrée dans la modernité, et comme le comble de l'histoire de la civilisation médiévale et renaissante. Les Guerres de religion, ainsi, pourraient

être non une rupture, mais un point limite, une limite ultime (mais qui fait passage), le comble de la pensée de l'Un, de l'axiologie reposant sur l'Unité mystique de l'État, de l'Union du politique et du religieux. Un comble qui, là aussi, s'illustre par la violence absolue. Et si, contrairement à la Shoah, cet holocauste est symétriquement et réciproquement partagé dans son effectuation et se situe au sein d'un combat entre deux camps, cette effectuation est saisie par la suite comme un tout ultra-violent dont l'actualisation s'est mise en place lors d'un processus commun. En effet, c'est sur l'idée de l'Un, à partir de la radicalisation de la notion d'Union mystique de l'État que les deux camps (avec toutes leurs diversités) fondent leur action jusqu'à ce que l'excès embrase l'ensemble de la communauté humaine et ouvre à l'inhumanité absolue. À quelques années de distance des massacres et lors de la sortie de crise, on ne peut donc que constater que la pensée de l'Un, à la faveur des Guerres de religion, vole en éclats, dans le sang, que la notion d'Union mystique de l'État a atteint son comble, et qu'il est temps d'entrer dans une autre ère, celle que l'on nomme maintenant l'ère moderne, dans laquelle le politique et le religieux sont distincts.

Plusieurs positions apparaissent alors pour sortir de, ou pour figurer, à la fois la catastrophe juste passée, ses conséquences et son interprétation. Ici nous en opposerons deux : d'une part la position politique impliquant, au nom d'une vérité contradictoire des faits, la continuité du processus de violence, et d'autre part la position politique de reconstruction pacifiée, par l'occultation plus ou moins radicale des faits et par l'institution d'un devoir d'oubli afin d'aller vers une concorde recouvrée.

#### LA PRISE DE POSITION IMPLIQUANT, AU NOM D'UNE VÉRITÉ CONTRADICTOIRE DES FAITS, LA CONTINUITÉ DU PROCESSUS DE VIOLENCE

Cette première position, à caractère judiciaire et politique, affirme qu'il est capital de nommer les faits et de déterminer les responsabilités pour trouver les coupables et les punir. Au nom de cette analyse, on sera donc amené à produire des incriminations donnant lieu à une justice. Dès lors, les faits seront qualifiés, les coupables seront châtiés, et l'on établira une vérité sur la catastrophe. Cette position, évidemment, ne sera pas nécessairement partagée par tous, car les incriminés pourront eux-mêmes établir une autre description ou une autre analyse des faits, si bien que la vérité et la justice finale seront dédoublées, s'opposeront et, à terme, donneront lieu à un nouveau conflit violent. La catastrophe, devenue cyclique, pourra ainsi trouver ses répliques, plus ou moins fortes, au nom de la justice et de la vérité non partagées. Cette position militante, que l'on trouve aussi bien dans le théâtre (à travers un détour, le plus souvent, par les tragédies de martyrs, principalement dans le théâtre



– Croquis pour la représentation du *More Cruel*.

Les Leçons de l'Édit de Nantes ou Les théâtres de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles vs. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) (suite)

de la Ligue, puis de la contre-réforme au XVII<sup>e</sup> siècle) que dans les récits (narrant la violence des ennemis sur les victimes) fonctionne comme une dénonciation des crimes sur le mode judiciaire, tente de fortifier, par le médium théâtral, les partis radicaux, et aboutit le plus souvent à un appel à l'action à partir de l'indignation que le public est censé éprouver.

Cependant, pour éviter la réplication de l'horreur sur le mode réel de la vengeance sanglante militante, la période qui suit directement les guerres, correspondant à ce que nous nommerons une « sortie de crise », expérimente parallèlement plusieurs solutions pour échapper à l'instrumentalisation de l'horreur comme arme politique guerrière et, parmi ces positions tendant à la paix, l'une est très directement proposée, nommée et prescrite par l'Édit de Nantes.

### POLITIQUE DE RECONSTRUCTION PACIFIÉE, PAR L'OCCULTATION DES FAITS

S'il apparaît nécessaire de nommer les faits, de les décrire, de les analyser et de pointer les causes générales et particulières pour mieux les comprendre et pour les juger, il peut sembler, politiquement et socialement, tout aussi important d'oublier les faits et les responsabilités pour interrompre le processus violent et tenter de produire un présent pacifié, porteur d'un futur sans catastrophe. Un argument corollaire consiste à dire qu'en outre, on doit s'interroger sur la capacité, la nécessité et la légitimité des survivants à mesurer les causes des faits, les responsabilités de chacun et l'action de tous durant la catastrophe juste passée, parce que tous sont comptables, ou responsables, du passé proche, et parce qu'ils n'ont pas le recul historique nécessaire pour en juger. Dans ce cas de figure, on dira qu'il y a peut-être nécessité à décrire les faits passés, mais qu'il y a aussi une nécessité plus grande à vivre ensemble (et non à déterminer « un vivre ensemble », mot politique contemporain aux enjeux apparemment moraux et objectivement lénifiants) après l'horreur, à occulter les faits et les jugements dans l'intérêt de tous, donc d'occulter la catastrophe au nom de la paix. Car, même quand la paix est faite, la question se pose de savoir comment arrêter le cycle des vengeances, des craintes et des humiliations. Faut-il, la paix réalisée, poursuivre, au nom de la paix, mais par la force, les radicaux, les ennemis ou les rebelles d'avant et qui ont perdu le combat ? Faut-il mettre en place des procès pour les punir, ou en tout cas les juger ou, au contraire, faut-il abandonner toute cause et toute rétorsion, y compris pour les pires horreurs ? En d'autres termes, comment balancer entre la volonté ou la nécessité de justice à rendre et l'interruption de l'enchaînement des massacres, et donc des vengeances possibles ?

Ainsi, pour aboutir à la paix, on peut de toute manière faire intervenir la loi en interdisant l'expression de l'horreur à partir du moment où elle met en jeu des événements à peine passés. Ainsi, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le pouvoir royal reprend les principes des traités de paix antiques et modernes pour *organiser une amnésie réputée totale, mais en réalité sélective et décréter la concorde* : Henri IV interdit, donc, *en principe* qu'on fasse directement mention des massacres de masse qui viennent

d'endeuiller le passé proche. L'Édit de Nantes, rédigé en 1598 et enregistré par le Parlement de Paris en février 1599, s'il impose la coexistence pacifique des deux Églises, proclame aussi l'abolition mémorielle des actes d'hostilité commis. La chose est d'importance puisqu'elle apparaît dès les deux premiers articles :

I. Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne et durant les autres troubles précédents et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue. Et ne sera loisible ni permis à nos procureurs généraux, ni autres personnes quelconques, publiques ni privées, en quelque temps, ni pour quelque occasion que ce soit, en faire mention, procès ou poursuite en aucunes cours ou juridictions que ce soit.  
II. Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelques cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public.

La chose n'est pas nouvelle. Les édits dits « de pacification », forts répétitifs depuis le début des guerres de religion, rappellent tous la même chose : qu'il faut oublier, passer sous silence les faits passés pour penser le présent et permettre la paix future. Il ne faudra pas moins de douze édits en 26 ans pour qu'enfin les défenses et interdits s'opèrent, quant à la notion de mémoire, elle apparaît très expressément dans trois textes majeurs : l'Édit de Saint-Germain-en-Laye, 1570, la conférence de Nérac, en 1579 et l'Édit de Nantes, en 1598<sup>3</sup>.

Premièrement, que la *memoire* de toutes choses passées d'une part et d'autre dès et depuis les troubles advenuz en nostre royaume et à l'occasion d'iceulx, demoure *estaincte et assopie* comme de chose non advenue ; [...] Deffendant à tous noz subjectz, de quelque estat et qualité qu'ilz soient, qu'ilz n'ayent à en renouveler la *memoire*, s'attaquer, injurier ne provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, *en disputer, contester, quereler ny s'outrager ou offenser de fait ou de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble*. (Saint-Germain-en-Laye, 1570).

Il faut, depuis 1570 et même depuis l'Édit d'Amboise de 1563, que l'effort de pacification du royaume repose, d'abord, sur une loi qui oblige à l'occultation forcée de toute mémoire, *a fortiori* lorsqu'elle est réincarnée dans les prêches, les lectures, les représentations et les discours publics aux fins d'« exciter le peuple à la sédition » (article 17). Toute mention de la Saint-Barthélemy et des massacres qui viennent juste d'avoir lieu sera donc interdite, et sur ce point les ordres du roi réagissent à un très grand nombre de publications catholiques et protestantes (on l'a vu) qui ont, jusqu'alors, émaillé et entretenu les combats<sup>4</sup>. Cette clause d'oubli et de fraternisation – qui remonte même dans son principe aux paix entre les cités grecques

(3) 1562, I. I. Édit de janvier 1563, II. II. Édit d'Amboise 1568, III. III. Paix de Longjumeau. Édit de Paris 1568, IV. IV. Édit de Saint-Maur 1570, V. V. Édit de Saint-Germain-en-Laye 1573, VI. VI. Paix de la Rochelle. Édit de Boulogne 1576, VII. VII. Paix de Monsieur. Édit de Paris dit de Beaulieu 1577, VIII. VIII. Paix de Bergerac. Édit de Poitiers 1577, IX. IX. Paix de Bergerac. Articles particuliers 1579, X. X. Conférence de Nérac 1580, XI. XI. Conférences de Fleix et de Coutras 1598, XII. XII. Édit de Nantes. Édit général (cf. : <http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification>).

(4) *Le Martyre de Frère Jacques Clément*, publié à Paris, chez Fuzelier en 1589, et *l'Anti-martyr de Frère Jacques Clément de l'ordre des Jacobins, c'est-à-dire qu'il a justement tué le feu Roy de très heureuse mémoire Henry troisième, et s'il doit être mis au rang des Martyrs de Jésus-Christ avec une belle remonstanc aux François* [1590], d'Étienne Pasquier, par exemple. Les titres, indiqués dans ces notes dans leur orthographe originale, sont modernisés dans l'ensemble de l'édition.

Les Leçons de l'Édit de Nantes ou Les théâtres de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles vs. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) (suite)

comme moyen de reconstruire après une guerre – figure ainsi dans toutes les « paix de religion » depuis 1563 et la tendance ne fléchira pas après l'Édit de Nantes.

Les formulations en sont plus ou moins semblables : le traité d'Amboise, par exemple, interdit de « s'attacher, injurier, ni provoquer l'un l'autre, par reproche de ce qui s'est passé, disputer, quereller ni contester ensemble du fait de la religion, offenser ni outrager de fait et de parole. » Et il est clair que ces déclarations sont plus préventives que vraiment efficaces et qu'au mieux elles ne font qu'intimider ou plutôt que limiter les paroles trop violentes. En fait, elles montrent surtout que l'État doit servir de garant à un ordre qui suit les troubles, et dans lequel des clauses juridiques sont là pour dire comment régler ce qui serait les sources de litiges les plus évidents (le droit des personnes, remettre chacun en sa maison, propriété des lieux de culte, coût des destructions, droit aux charges publiques). Elles indiquent aussi que toute ingérence dans les affaires internes des Églises comme dans les violences et les vengeances privées doit être nulle et non avenue. En d'autres termes, ces formulations sont à la fois théoriques et attestent simplement du fait que la paix est nécessaire, mais elles déterminent encore des zones où les juristes pourront pour les uns intervenir et pour les autres se retrancher devant les interdits de la loi<sup>5</sup>.

#### FIGURATIONS DE LA CATASTROPHE ET DEVOIR D'OUBLI

Ainsi, malgré une relative interdiction et une volonté principielle d'oubli, toute aussi relative dans les faits, la littérature et le théâtre ne renoncent pas à figurer les événements tragiques à peine passés. On notera d'abord que, lorsqu'ils vont dans le sens de la politique royale, ils ne sont ni interdits de publication, ni interdits de représentation. La tragédie de Fontenay, *Cléophon*<sup>6</sup>, qui en 1600 représente sur scène, assassinat inclus, la dernière journée d'Henri III et ne prend que de transparentes précautions pour parler de la mort du roi (les noms des personnages historiques sont hellénisés, mais infiniment clairs), est un parfait exemple du fait que l'interdiction ne prend pas en compte ce qui ne s'oppose pas à, ou qui favorise, la politique royale. D'autres exemples viennent en cela confirmer que les édits, ou les décrets, destinés à ramener le calme par la loi, n'ont qu'une application limitée aux désordres politiques qu'ils peuvent produire. Et l'on sait bien aussi que les décrets sont promulgués pour endiguer les situations bien réelles et bien installées qu'ils combattent. C'est pourquoi l'interdiction de parler et d'écrire sur la Saint-Barthélemy, ce *devoir d'oubli proclamé par la loi*, ne résout rien, en tout cas à moyen ou à long terme.

En outre, *stricto sensu*, l'Édit de Nantes couvre expressément de cette amnistie théorique les années ligueuses depuis 1585 (et pas toutes les guerres, qui ont été amnistiées à chaque Paix). L'article 1 « choses non advenues » en interdit donc la mention comme cause de procès<sup>7</sup>, mais insiste, dans les articles 85 à 87, sur le fait qu'il y a des cas non amnistiables (des « cas exécrables », viols, enlèvements, meurtres et pillages sans commandement) qui ne relèvent ni de la guerre ni du règlement des chefs locaux des deux religions. On peut donc parler, mais on ne peut pas « reprocher » tant le « reproche » est une chose différente puisqu'il remet sous les yeux,



© Musée du Louvre, Paris

– Antoine Caron, *Les Massacres du Triumvirat*, 1566, huile sur toile, 116 x 195 cm.

re-monstre, impute à faute, critique et blâme, et ainsi ne juge pas les faits, mais se prononce sur l'idée du juste et de l'injuste, sur le principe du droit lui-même et des prérequis qu'il contient. En d'autres termes, il est admis qu'on parle de ce qui vient de se passer, qu'on en montre les faits, mais non qu'on en discute le droit, la justice ou l'injustice dans le but, ou dans le dessein d'imputer à faute. C'est pourquoi les prédicateurs sont obligés d'être « modestes » sous peine de procès. Or, blâmer, critiquer, juger du juste et de l'injuste, reprocher, remettre sous les yeux, re-monstrer et imputer à faute, c'est précisément ce que fait le théâtre.

Car le théâtre est, à l'époque, le dispositif idéal pour dire et penser la catastrophe à peine passée (les guerres de religion), mais aussi pour placer cette catastrophe dans une perspective historique et idéologique, pour la mettre parmi toutes celles qui ont produit le siècle qui s'achève : le génocide des Indiens, le début de l'esclavage européen, les guerres civiles anglaises, entre autres horreurs. L'art vivant, alors, s'interroge sur les morts et les fait revenir sur scène, à grand renfort de représentation, par l'hyperfiguration des violences sur la scène même, mais aussi par le recours à la distance historique, géographique, par le recours à des espaces dramatiques et des fictions capables de rendre compte de ce qu'a été le XVI<sup>e</sup> siècle (passé proche), de ce qu'aurait pu être le XVI<sup>e</sup> siècle (irréel du passé), de ce qu'est le moment présent, enfin, de ce que pourra être le futur. En cela, la figuration théâtrale, qui incorpore aussi bien la performance violente que le discours rhétorique savant, a pour objet

(5) C'est ainsi qu'un grand nombre d'hommes de loi deviennent des « commissaires » des Édits chargés de régler les litiges et qu'après l'Édit de Nantes, des Chambres de l'Édit, mi-parties, fonctionnent à cette fin.

(6) Cette tragédie et les suivantes qui seront citées ont été republiées dans Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 2006.

(7) On se reportera à l'article 58 qui efface les sentences, arrêts, etc., prononcés depuis le règne d'Henri II, ainsi que les livres, actes diffamatoires, confiscations, etc. pour cause de religion, si bien que l'article 59 prévoit les restitutions possibles.

Les Leçons de l'Édit de Nantes ou Les théâtres de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles vs. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) (suite)

d'être un dispositif situé au chevet d'un siècle catastrophique à peine mort, donc un dispositif qui peut se pencher sur le monde tel qu'il a été pour le faire revenir, devant une assemblée, par l'image, la parole et le jeu physique, malgré les interdictions de figuration mémorielle, mais encore un dispositif heuristique qui permet, à partir de cette performance d'interroger le passé, le présent et le futur.

### LE DÉTOUR COMME SYSTÈME DE REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE

Cependant, pour prendre en compte l'obligation directe du devoir d'oubli, les auteurs et les comédiens traiteront le passé conflictuel au moyen d'un détour par l'histoire latine, grecque, ou lombarde, ou encore ottomane, donc par un déplacement dans le temps et/ou dans l'espace. On notera que ces auteurs, ces comédiens et même les sujets des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, sont par ailleurs rompus à ce genre d'exercice qui passe par le traitement indirect des phénomènes contemporains (par la dissimulation si l'on veut), non seulement pour échapper aux lois ou aux différents types de contraintes politiques et religieuses, ou de censure, mais parce que l'expression artistique, la figuration des conduites humaines présentes, passent le plus souvent par la mise en place d'une distance temporelle et spatiale référente elle-même chargée d'une histoire et capable d'entraîner un mouvement analogique propre à la comparaison et à la pensée critique. En outre, ces détours par ce système référentiel a l'avantage d'être aussi légitimant puisqu'on convoque, de fait, des textes ayant souvent valeur d'autorité littéraire ou théâtrale.

S'il est donc, en principe, impossible de publier sur les Guerres de religion, au risque de contrevenir à la loi, d'en faire un objet d'histoire ou de fiction, la littérature, le théâtre et l'histoire elle-même peuvent ainsi passer par ces déplacements, ces détours, ces emprunts référentiels qui, pour peu qu'on se donne la peine d'y réfléchir, transcrivent dans un autre temps, ou sur d'autres modes, l'intense cruauté dans laquelle le pays vient d'être plongé. On pourrait même affirmer que la littérature et le théâtre s'attachent à transcrire métaphoriquement l'analyse qu'ils font de la situation à peine passée, des violences faites au corps social et au corps de la France toute entière, à travers les récits et les intrigues tragiques canoniques prenant pour objet le corps souffrant des personnages. Sans refuser tout à fait l'occultation de l'actualité proche, ces récits et ces tragédies se calent généralement sur l'oubli nécessaire imposé par l'Édit, sur un renoncement partiel à la tragédie d'actualité<sup>8</sup>, pour en détourner l'application par la référence antique (*Scédase*) ou étrangère (*Le More cruel*, *La Tragédie mahométiste*). Et si, parfois, la tragédie d'actualité réapparaît, elle le fait, d'une certaine manière, au nom du pouvoir royal, si bien qu'elle n'enfreint pas vraiment l'Édit puisqu'elle concourt à la nouvelle harmonie décrétée par le Souverain. De même, juste après la mort d'Henri IV et juste après la mort des Concini, d'autres pièces d'actualité seront écrites et parfois représentées, mais elles iront là encore dans le sens du pouvoir. Ce qu'a donc, de fait, interdit l'Édit, et c'est là tout à fait logique du point de vue du pouvoir royal, ce n'est pas la mémoire en général, mais l'usage séditieux et directement dommageable à la paix (royale)

(8) Cf. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (fin XVI<sup>e</sup> début du XVII<sup>e</sup> siècle)*, op. cit. ; Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent : Formes et fonctions de l'« actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, à paraître Classiques Garnier, 2014.

qu'on peut en faire. Et, parallèlement, ce qu'a permis le devoir d'oubli, c'est, pour les fictions narratives et dramatiques, un travail sur la technique du détour par d'autres références afin de réfléchir par la bande sur le bain de sang à peine passé.

Les monceaux de morts et l'horreur commentés sont donc là pour servir à la pensée, et ne sont pas oubliés ; au contraire, ils innervent l'histoire, la littérature et le théâtre, comme des motifs irrépessibles. Et s'ils apparaissent comme des repoussoirs face à la période de paix intérieure et de pouvoir personnel qui suit, bien cadencés par Henri IV, le premier Bourbon, ils montrent aussi, ce qui n'est pas rien, que chaque pouvoir légitime est enraciné dans le sang versé.

La question est alors de savoir ce que ce retour-détour permet ou souhaite permettre : la production d'un lien possible, autrement dit la production ou l'aide à la production d'une concorde dans le cadre de la nouvelle paix décrétée, ou bien la production d'un lieu de réflexion contradictoire, autrement dit, un déplacement esthétique et heuristique qui amène à faire en sorte que la figuration interroge le présent et que ceux qui la jouent et la voient s'interrogent eux-mêmes et, en assemblée, jugent contradictoirement le monde représenté comme le monde au dehors du théâtre. En outre, si durant les guerres, les édits de pacification servent autant à installer une sorte de silence qu'à interdire les assemblées qui peuvent être armées et séditieuses, après les guerres, il en est de même à ceci près que la paix est quand même presque installée et que l'Édit de Nantes est respecté, souvent par la force, qu'il peut en tout cas apparaître comme l'étant. C'est pourquoi, dans le même temps, le pouvoir peut revendiquer l'établissement et la réalité d'une concorde au nom de la disparition notable de la discorde et d'un respect relatif, mais vérifiable de l'Édit. Cette fois, le pouvoir peut contraindre, avec plus de force, au silence, ou au détour historique, ou à la promotion d'une concorde autour du prince.

C'est pourquoi, dans un premier temps, le théâtre du tout début du siècle se partage entre d'une part un théâtre de propagande à effets frappants, qui juge pour l'assemblée et souhaite l'entraîner dans une action, et d'autre part un théâtre de la contradiction qui hyper-représente la violence, avec là aussi des effets frappants, mais qui, lui, met l'assemblée en état de penser contradictoirement le monde en désordre. Et l'on ajoutera que, à mesure que le XVII<sup>e</sup> siècle s'avance et que l'esthétique va vers une tragédie cultivant le discours plus que l'action scénique sanglante, l'on se dirige peu à peu vers la mise en place d'une fin de concorde, quitte à réaliser un coup de force théâtral, comme, en 1643, dans *Cinna ou la clémence d'Auguste*, ou quitte à laisser, à l'intérieur de l'évolution de la fable, des questions contradictoires et d'importantes zones de doute. On passerait donc de la représentation sanglante de la violence ancienne des meurtres de masse sur l'échafaud du théâtre, à la représentation filtrée grâce au détour historique et/ou géographique et ce détour temporel et/ou spatial fonde alors la systématisation du recours à la fiction en distance et à l'esthétisation de l'échafaud tragique. Cette opération permet ainsi aux comédiens et aux auteurs de souscrire aux édits et de ne pas risquer l'échafaud ou l'estrapade, donc d'échapper à la menace de l'échafaud judiciaire grâce à cette appropriation très particulière du devoir d'oubli.

Les Leçons de l'Édit  
de Nantes ou Les théâtres  
de la catastrophe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>  
siècles vs. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)  
(suite)

On le voit, les discours du « temps d'après » portent à la fois sur la possibilité, l'impossibilité et l'hésitation à nommer ce qui s'est passé *tout en sachant qu'il faut bien le faire, qu'il est impossible de ne pas le faire*, mais aussi sur l'hésitation à évaluer les responsabilités *tout en sachant qu'en déterminant les responsabilités, on déterminera des culpabilités et l'on devra prononcer un jugement*. Ainsi, d'un côté, il faut nommer, qualifier les faits, mais de l'autre, il est tout aussi important d'éviter que se poursuive l'enchaînement funeste *tout en constatant qu'il se poursuit* : un enchaînement qui consiste, en nommant les crimes et en évaluant les responsabilités, à condamner et à punir, au risque de produire, en retour, des réactions rendant pérenne l'enchaînement des violences. En somme, on s'interroge sur la manière de revenir sur la catastrophe : faut-il parler ? Faut-il se taire ? Doit-on souscrire à un devoir de mémoire ? Ou, au contraire doit-on observer un devoir d'oubli ? Et, du point de vue qui nous intéresse ici, et qui est celui de l'art, et plus particulièrement l'art dramatique et le théâtre comme événement esthétique et social, faut-il revenir sur les événements juste passés, et si oui, comment ? Comment, en effet, faire du théâtre et de l'art après la Saint-Barthélemy, ou après Auschwitz, Srebrenica, après le Rwanda ? ■

**On pourra trouver quelques prolongements de cette réflexion dans les ouvrages**

**suivants :** Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006 ; Christian Biet, Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009 ; Christian Biet, Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Littératures classiques*, n° 73 (« Le théâtre, la violence et les arts en Europe [XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.] »), Paris, Armand Colin, automne 2010 ; David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Les Mises en scène de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2011 ; Alain Kleinberger, Philippe Mesnard (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé/Fondation Auschwitz, « Entre Histoire et Mémoire », 2013.