

CHRISTIAN BIET\*

DE L'INTÉRÊT DES BOURREAUX DANS LA TRAGÉDIE DE MARTYRE



Le martyr de Sainte Agathe (détail: l'exécutant),  
Giovanni Battista Tiepolo, 1745-1750, droits réservés

Mettre en scène un bourreau, au théâtre, c'est figurer un couple et rendre compte d'une dynamique. C'est, en tout premier lieu, présenter, face à la figuration de la victime, un personnage-repoussoir qui permet, chez les spectateurs, le déclenchement de l'horreur et de l'indignation, et simultanément un renfort de compassion pour la victime, voire d'admiration pour sa manière d'aborder la souffrance infligée.

\* Professeur des Universités (Université Paris X-Nanterre, EA 3458 « HAR », IUF).

Par la représentation et la mise en perspective historique de ce rapport entre le bourreau et la victime, on pourra alors revendiquer une posture de témoignage, une attitude mémorielle, qui consistent à présenter cette figuration même comme la cristallisation d'un événement historique plus large qui, lui, dépasse le rapport théâtralisé et inter-individuel des personnages impliqués dans la fable, pour emblématiser un ou plusieurs moments historiques, pour revenir sur une période où des actions de ce type ont été réitérées, enfin pour symboliser un ensemble de faits catastrophiques impliquant un grand nombre d'hommes et de femmes (une guerre par exemple) que la fable et sa représentation scénique classeront en deux camps : les victimes que les spectateurs sont censés soutenir et les bourreaux qu'ils doivent en principe condamner.

À partir de ce rapport binaire (positif/négatif) du couple bourreau/victime, qui postule et induit une prise de parti de la réception en faveur de ceux que les signes de la représentation désignent comme les victimes, donc à partir d'une volonté de maîtrise, par la figuration scénique, du jugement du public, il est alors possible de jouer.

Avant, tout, on le sait, tout spectateur a parfaitement le droit de ne pas accepter d'être maîtrisé par la fable qu'il lit ou qu'il entend, par le spectacle qu'il voit, ni persuadé qu'il lui faut choisir un camp, fût-il celui du Bien. Tout acteur a le droit de faire au mieux pour séduire le public, même si son rôle est celui d'un bourreau. Ces deux premiers éléments qui, nécessairement, mettent en péril la binarité positif/négatif du rapport bourreau/victime, montrent qu'il est aussi possible d'introduire, dès la composition de la fable, plusieurs perturbations en modifiant la dynamique binaire d'opposition pour la rendre inversable, réversible, problématique, indécidable. Dès lors le témoignage lui-même devient difficile alors qu'il n'est plus face à un système contrasté, mais pris dans la zone grise.

C'est là tout l'intérêt d'un théâtre qui n'est pas seulement un travail de témoignage et de dénonciation, mais aussi la mise en marche d'une réflexion dans le cadre d'une dénonciation plus large qui est celle non de la simple action du bourreau, mais d'une action événementielle, historique, à caractère plus général, et prise dans sa totalité. Et dans ce cadre, le personnage du bourreau a sa fonction créatrice.

Pour mieux comprendre ce passage du couple bourreau/victime, binaire et pérenne (la victime à plaindre et le bourreau à condamner), à une dynamique du couple, voire à un processus de perturbation engageant les spectateurs dans un travail de jugement difficile, il semble pertinent de prendre, une fois de plus, la distance que l'histoire du théâtre nous fournit. En effet, dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle et le début du xvii<sup>e</sup>, le théâtre a mis en scène, et souvent très directement, le couple, sous la forme religieuse du bourreau et du martyr, et sous la forme laïque du tortionnaire et de la victime<sup>1</sup>. C'est donc ici en examinant ce corpus et en analysant ces places, qu'il sera possible, pensons-nous, de mieux décrire et de mieux

appréhender, *via* ce que le théâtre ancien fait de chaque élément du couple, ce que le théâtre d'aujourd'hui semble faire du bourreau.

#### LA TRAGÉDIE DE MARTYRE, LA CONVERSION DU BOURREAU ET L'EMPATHIE DES SPECTATEURS

C'est dans la tragédie de martyr<sup>2</sup> que les choses sont les plus claires. Dans ce type de spectacle, le saint martyr est systématiquement pris par un désir de témoigner de Dieu face à ceux qui, non seulement, ne veulent rien entendre, mais redoutent ce témoignage au point qu'ils l'interdisent et en punissent l'effectuation. Ce sacrifice du martyr, qui est la finalité d'un acte libre et qui peut être le fruit d'un désir enthousiaste et ardent, ne doit pas pour autant devenir un acte suicidaire, ce qui serait contraire à la religion chrétienne : il peut ainsi y avoir volonté de témoigner, et même volonté protégée, ou produite, par la Providence, mais pas volonté de mourir, car les martyrs ne doivent pas être des kamikazes mais des « témoins de Dieu ». Ce ne sont pas non plus des soldats combattants, prêts à tuer pour résister ou même pour se défendre. Enfin, le martyr n'est pas non plus une simple victime sacrifiée, un agneau sans conscience, un civil mort malencontreusement, un innocent qui n'a pas eu la volonté du sacrifice (un Saint innocent).

Le martyr apparaît donc comme la volonté de se donner en sacrifice visible, de s'offrir comme le centre actantiel d'un spectacle adressé (à des regardants, à des narrateurs qui témoigneront à leur tour), comme la nécessité de figurer une action de foi notoire. Si bien qu'au moment du témoignage, au moment du transfert dans le cadre judiciaire et au moment de la peine, le témoin accédant au martyre se nourrit d'une énergie propre aux « athlètes de la foi » qui produit la mise en œuvre d'un événement ritualisé obligeant l'ensemble des partenaires à la ferveur. Et c'est là que le bourreau est absolument nécessaire.

#### *Les séquences du martyr : Stationendrama, culmination, ouverture*

Majoritairement, les tragédies, comme les récits de martyr, fonctionnent donc en gradation, par la mise en place de séquences et de tableaux linéairement et chronologiquement disposés, pour culminer en représentation du sacrifice, puis terminés en déploration. Les spectateurs, ainsi, auront assisté au déploiement d'un cas particulier et d'une Cause générale qui les aura émus (par l'effroi et la compassion), mais aussi scandalisés et indignés, au point qu'ils seront marqués par le trajet terrible du martyr, l'implacable justice illégitime du paganisme (les bourreaux) et le triomphe de la foi dans le sacrifice.

Cet effet d'entraînement par stations n'est pas nouveau, puisqu'il est celui du Nouveau Testament comme celui des vies de saints et des mystères médiévaux, mais on notera pourtant que l'exceptionnalité du drame tient bien plus

dans l'attention portée à la figuration du sacrifice qu'à sa mise en place générale qui supposerait que tous les moments de la représentation (ou de la liturgie) sont d'égale importance. Ainsi, les séquences préalables au sacrifice n'apparaissent que comme des préparations, voire souvent des prétextes, au moment culminant de la violence et de l'exécution. Tout concourt donc à fixer, à la faveur d'un intense tableau mémoriel animé, le martyr dans le moment de sa souffrance afin que le choc de la figuration détermine les spectateurs à adhérer (ou à adhérer encore plus) à cette souffrance en la partageant dans l'effroi, l'indignation contre les bourreaux, et la compassion, l'admiration avec la victime. À travers l'effusion des spectateurs entre eux partagée, dans le phénomène des larmes par exemple, la représentation s'ordonne alors en cérémonie ecclésiale, proche du rituel.

Les séquences de préparation exposent donc les raisons pour lesquelles le martyr est convoqué par les païens et laissent libre cours à l'expression de son message de témoin. Et simultanément à la mise en scène de ce témoignage pour Dieu et au nom de Dieu sous forme de joute judiciaire, un double procès s'instruit : le procès que les païens vont ensuite tenir, et le procès en sainteté que la tradition chrétienne aura pour mission de produire. Les arguments, d'ailleurs, y sont communs et se renversent, puisque les preuves de faux-témoignage et d'instigation de troubles contre le régime des païens correspondent point pour point à l'instruction du procès en sainteté : vrai témoignage et non reconnaissance de l'autorité du tyran en matière de foi. Ce sont ces mêmes arguments qui seront invoqués, lorsqu'il s'agira de représenter un procès, avec son *agôn* judiciaire, ou un jugement, même sommaire, et qui justifieront à la fois la sentence tyrannique et l'admiration béatifique. Le retournement consistera alors à ce que l'accusé devienne l'innocent martyr et le juge le tyran-bourreau coupable.

C'est ainsi sur un signe visible que le récepteur du message est censé s'appuyer pour se convaincre, car la douleur observée et la souffrance endurée, qui ne sont en principe qu'un « plus » persuasif, un argument supplémentaire pour convaincre les récepteurs de la nécessité de la foi, deviennent, au *xvii<sup>e</sup>* siècle, LA marque de la véracité du témoignage, LA séquence capable de déclencher la persuasion, ou de conforter la persuasion de celui qui observe. En effet, l'extrême visibilité et les attraits de la souffrance infligée par le bourreau, concentrent le processus de représentation martyrologique au point que la figuration du martyr en vient à passer essentiellement par la séquence effroyable, violente, pathique de la souffrance, ne serait-ce que par souci d'efficacité.

Il devient alors nécessaire, si l'on veut invalider et délégitimer le jugement des païens, d'insister sur la disproportion de la peine par rapport à l'innocente action de témoigner et de défendre la Cause. Et l'exposition figurée de la disproportion devient un argument frappant. Ainsi, l'argument visible et spectaculaire prend le pas, et s'installe comme un élément majeur de la démonstration, parce qu'il est la chose qu'on voit, qu'on observe, qui happe le regard et l'atten-

tion. C'est pourquoi la représentation du martyr opère un passage de l'échafaud (rétribution visible de la faute par une peine en proportion avec elle) à l'autel du sacrifice, et qu'enfin, cette élévation en rituel nécessite une sorte d'exceptionnalité et d'éclat qu'une simple exécution n'offre pas : il fallait un mystère extrême, que la souffrance exceptionnelle fournit.

Or cette souffrance est *absolument* exceptionnelle : à la figuration des coups et des violences visiblement infligées au martyr répondent en effet, simultanément, l'impression notoire que ces coups portent et qu'une douleur est subie, et le fait que le martyr, par sa constance et sa douceur *échappe* à la souffrance. Dès lors, les spectateurs voient et entendent témoigner les bourreaux de ce qu'ils *changent* lorsqu'ils buttent physiquement contre la pérennité de cette constance mystérieuse. L'attitude, et même la parole-témoignage du bourreau déclarent ainsi le martyr.

Parce que le témoin agissant et parlant dans le monde, au regard des autres témoins de Dieu – les témoins du jugement et de la peine du martyr chrétien –, et au regard de ceux qui les relaient, est un témoin de la Vérité, il faut donc que la peine ne soit plus juridique et qu'elle devienne un sacrifice, une souffrance exceptionnelle, raffinée et emblématique, exemplaire, utile, puisqu'elle doit entraîner les témoins de ce sacrifice à une action orientée vers le futur, mais aussi inopérante. Si, concrètement, les coups infligés par le bourreau marquent le corps du martyr, le coupent, le vident de son sang, l'effet produit sur le sacrifié est que le martyr s'abstrait de la violence subie par une résistance évidente, absolue, dont les marques sont la sérénité du visage, le sourire du bienheureux et la douceur dans l'épreuve. Cette souffrance exceptionnelle, mystérieuse et exemplaire – qu'elle soit hyper-représentée, narrée sous forme de récit, ou emblématiquement représentée par des objets symboliques –, intervient alors une sur-légitimation du martyr et comme une sur-déligitimation de (donc à une rupture avec) la loi ancienne (ou destinée à l'être) en ajoutant l'extrême visibilité d'un spectacle extraordinaire cultivant la *passion*, le pathos et représentant un « mal » visible mais inopérant, dont sont comptables les opposants, toutes choses nécessaires à la pleine qualification du crime par les récepteurs.

Il s'agit donc bien ici d'une souffrance endurée mais dépassée par le martyr lui-même en tant qu'il est protégé d'une douleur qui rendrait la persécution efficace, grâce à sa foi (ou à l'intervention de Dieu). Car le martyr n'est pas une simple victime puisqu'il est consentant, d'une part, et qu'il souffre sereinement sa souffrance, d'autre part, ce qui le met en position de force, et en particulier de force de persuasion et de conversion, face à son bourreau.

Le tableau doit ainsi représenter une violence graduée, qui va jusqu'à l'extrême, et une souffrance physique qui, inversement, s'amenuise à mesure que l'esprit du martyr résiste ou se trouve, grâce à l'intervention de Dieu, en état de résistance contre cette souffrance.

L'idée est donc que le *Stationendrama* culmine dans la souffrance inique qui déborde le procès ou dans la peine décrétée qui le suit. Mais au contraire de la culmination violente souvent erratique, véritable bouffée d'excès, qui parcourt les pièces laïques cruelles de la même époque, la violence et la souffrance du martyr procèdent par degrés, par tableaux qui s'incrivent dans les émotions des spectateurs et dans leur mémoire. Car à tout moment, les spectateurs sont systématiquement convoqués, à travers les regards de tous les acteurs-personnages (y compris celui du martyr qui regarde d'abord ses spectateurs, puis ne regarde que Dieu), à prendre conscience de leur regard, du témoignage qu'ils sont en train et en mesure de produire, qu'il leur faudra fixer dans leur mémoire pour, ensuite, mieux le transmettre. C'est donc par l'intermédiaire du regard de tous que se produit le martyre afin que tout s'ordonne en témoignage, réplique du témoignage du martyr lui-même.

Et pour favoriser l'impression dans la mémoire, donc la restitution des faits, rien ne vaut le dispositif du *Stationendrama*, de la galerie, de l'arrêt sur des tableaux, de la culmination sérielle, scénographiée, itérative, réitérée. Ainsi, le chemin de croix de la souffrance, évidemment consenti, voire souhaité à la condition que ce ne soit pas un suicide, se fait par paliers, et les réponses du témoin de Dieu passent systématiquement par la constance et la douceur dans l'épreuve. On lui présente les instruments, les uns après les autres, puis on exerce, un par un, les instruments sur son corps, et régulièrement il souffre et ne ressent rien d'autre que le bonheur de la foi. Comme si la douleur due à la torture était découplée de la souffrance physique pour qu'une élévation s'élabore, une consécration qui fait en sorte que le corps mutilé soit l'objet d'un changement de statut, d'une sorte de transfiguration théâtrale.

Les instruments précisément décrits, mis en scène, figurés, distingués par leur variation, le touchent et simultanément glissent sur lui, comme des armes de théâtre, sans autre impact que les blessures apparemment visibles. Le principe de cette souffrance est donc qu'elle échappe à la douleur, qu'elle soit à la fois réitérée, répétitive, variée, mais toujours semblable parce qu'inefficace à l'égard des bourreaux et efficace si l'on en fait un chemin vers la sainteté.

#### TRANSFIGURATION PATHIQUE

La transfiguration théâtrale a ainsi pour enjeu, comme dans le cas de la représentation picturale, la transformation des éléments indicielles, donnés comme bien réels et engageant une douleur, en éléments iconiques découplés de cette douleur, puis en représentations symboliques, menant à une méditation et à une réflexion possibles de la part du spectateur en adhésion : les instruments sont bien des pinces, des chaudières, etc., mais ils indiquent simultanément que la douleur ne devient pas nécessairement souffrance. Elle peut atteindre le corps mais n'atteint

pas l'âme, sort du champ de la rétribution juridique, échappe au champ judiciaire du bourreau et passe dans le champ religieux, pour qu'enfin les signes du sacrifice (indiciaires, devenus iconiques puis symboliques) se présentent comme les emblèmes du martyr.

Par ce procédé, qui pose la question du mystère ou du miracle d'une douleur qui ne se transforme pas en souffrance, se construit une autre transformation qui abstrait la violence, ou plutôt la mène à l'expression d'une constance, d'une sereine béatitude et d'un ravissement de la foi. Le corps violenté, ainsi, s'élève en s'offrant au regard des spectateurs-fidèles et, en s'élevant, se transforme en corps transfiguré, en symbolique tout en ne quittant pas son enveloppe charnelle. Dès lors, le corps, même strié par les coups, même corrompu par les tortures, reste miraculeusement intègre, échappe à la pourriture : il devient le corps d'un saint. C'est à ce processus qu'assistent les spectateurs comme les bourreaux, et c'est ce mystère qui les convainc.

C'est pourquoi les fictions insistent sur le fait que les bourreaux, alors infiniment nécessaires à la transfiguration et à la conversion, s'obstinent à franchir tous les degrés de la cruauté afin que le martyr puisse franchir tous les degrés de la souffrance *avec* patience, douceur et constance. Plus les marques de violence sont infligées, plus le martyr les subit, plus elles échappent à leur effet. Plus les bourreaux raffinent, plus leur fureur s'accroît, plus leur passion violente s'exerce, plus les martyrs sont impassibles et semblent sereinement regarder leur corps souffrant. Car les bourreaux doivent être aveugles le plus longtemps possible pour que les spectateurs puissent saisir leurs émotions, leur vacillement, et qu'il franchissent eux aussi tous les degrés de l'effroi, de l'admiration, de la compassion et de l'indignation les menant à l'adhésion effusive et, à proprement parler, *enthousiaste* qu'ils partagent avec la victime.

Ainsi, le cas échéant, une fois tous ces degrés communément franchis, et en suivant le même processus de gradation, le bourreau, converti par la souffrance qu'il a infligée et par l'attitude sereine et douce de sa victime, peut rejoindre le groupe des fidèles maintenant constitué dans l'effusion avec le témoin de son propre sacrifice. Il peut cesser de s'aveugler et devenir témoin de Dieu lui-même, puisque Dieu s'est révélé au fur et à mesure de l'expérience d'aveuglement et de révélation qu'il a lui-même vécue.

Face au martyr, sur la scène, les bourreaux, qui répètent leur travail en le raffinant et en expérimentant tous les degrés et toutes les variations de la torture, sont peu à peu, au fur et à mesure de leur expérimentation et de la résistance mystérieuse, miraculeuse et pérenne de leur victime, ébranlés : le martyr force leur respect. Leur action diversement réitérée, leur parole, leur témoignage sont simultanément vus et entendus par les assistants et les spectateurs comme les preuves offertes et nécessaires de l'authenticité de la Vérité dont le martyr témoigne. Comme si, par son action effroyable, le bourreau assistait sa victime afin qu'un

processus de témoignage généralisé, au nom de Dieu, s'étend sur l'ensemble de l'assemblée. Enfin, à côté de l'exécution, le chœur favorise encore ce processus et permet qu'à ses plaintes harmoniques, à ses observations (qui sont des sortes d'indications scéniques internes, ou d'indications de « ce qui se passe » hors de la scène), à ses commentaires lyriques et discursifs, se joignent les assistants, les destinataires du tableau et, le cas échéant, les narrateurs.

Et le spectateur qui, lui, perçoit la constance et la douceur du martyr à travers son émotion, sa compassion et son admiration pour la victime, qui ressent de l'indignation et de l'horreur pour le bourreau (sans compter un possible plaisir pour la violence sur lequel nous reviendrons), puis constate que le bourreau se fait, malgré lui, témoin de Dieu, enfin partage l'harmonie du chœur et des assistants, se trouve alors devant un spectacle où la violence ultra-visible, ostensible même, est *réellement* inopérante du point de vue des païens (elle en devient même théâtrale parce que virtualisée et parfois comique), et *réellement* opérante et réunifiante du point de vue du spectacle chrétien. C'est donc en notant et en partageant les réactions des acteurs, jusqu'au respect que la force du martyr inspire au persécuteur, que les spectateurs sont saisis à partir de ce tableau vivant dressé pour leur regard, par les paroles, voire les chants, que le martyr exprime au seuil de la mort. D'accusé innocent et de victime constante dans la souffrance, le martyr, alors, s'adresse à tous ses spectateurs témoins pour devenir prédicateur.

Après toute cette effusion collective apparemment, mais apparemment seulement, excessive, puisque les coups marquent et ne portent pas, que le sang n'est plus qu'une apparence humaine et que l'harmonie du témoignage finit par tout renverser, que l'ensemble des participants, public inclus, peut se réunir dans une sorte d'action de grâces, ou de déploration mystique, souvent agrémentée de musique. La porte du spectacle est alors ouverte à la conversion dans les espaces (dramatique et réel) du théâtre, puis dans le monde, hors du théâtre. La souffrance infligée, *a fortiori* lorsqu'elle apparaît comme calculée, méditée (donc préméditée), raffinée, variée, soucieuse des techniques et des détails (qu'ils se réfèrent à des codifications de la peine, iniques au regard des narrateurs et des dramaturges, ou qu'ils se réfèrent à une esthétique du supplice), et personnellement conduite (imputable à un ou plusieurs hommes agissant non seulement en fonction de la loi, mais aussi mus des raisons particulières), est donc un indice de plus de la délégitimité et un argument de plus pour la délégitimation. Et, la souffrance reçue, éprouvée, endurée mais finalement évitée ou transformée par le supplicé-sacrifié, élève le martyr, le sur-légitime, en lui attribuant des signes indiciels emblématiques, symboliques et physiques complémentaires, qui font qu'il dépasse, par cette souffrance particulière, la simple qualification d'innocent du crime de faux témoignage et qu'il devient victime persécutée, et saint.

Cette souffrance exceptionnelle et *exemplaire*, « offerte », donnée (plus qu'ordonnée comme peine) et endurée (plus que subie comme condamnation)

avec ostentation (voire avec une héroïque arrogance), qui fait de l'exécution du martyr un sacrifice et une cérémonie ritualisée, propose alors un tableau frappant de pathos, ouvrant la voie à l'empathie, à la compassion et à l'action enthousiaste. Ce pathos, qui insère l'ensemble de l'expérience du martyr et de ses lectures à l'intérieur du présent du narrateur, du lecteur, du dramaturge, des acteurs et des spectateurs, produit donc un phénomène à proprement parler « mystérieux » et « merveilleux » de pathie individuelle et collective propre à engager (grâce à toutes les passions dégagées), individuellement et collectivement, les acteurs-témoins passés, présents et à venir dans une dynamique d'action (rejet définitif de la loi considérée comme ancienne et illégitime, construction de la loi nouvelle) qui peut, et même doit, dépasser la séance spectaculaire pour s'arrimer au monde.

En effet, au sortir du sacrifice, après avoir vu et ressenti cette torture exceptionnelle, l'assemblée ritualisée doit être idéologiquement homogène, et peut alors penser *ensemble* la « persécution » du martyr et sa propre persécution (dans le passé et dans le présent), si bien que l'assemblée peut alors réunir le particulier et le collectif pour les souder dans une action contre les persécuteurs. Le passé exemplaire et le présent de la persécution coïncident ainsi lors du sacrifice pour donner lieu à un futur, toujours vu, on l'a dit, comme un futur antérieur, déjà révélé, dont il s'agit de favoriser l'attente en répétant la mémoire du passé, en ritualisant le passé par la répétition de la ferveur, mais aussi en agissant pour que cette mémoire résiste, vive et se répande.

En d'autres termes, le pathos du sacrifice-spectacle, qui n'était qu'un « indice de plus » dans le cadre du cas à défendre, un « élément de plus » pour que se manifeste la Vérité de la Cause, en devenant un motif central et une topique de représentation *essentielle*, fait sortir le (faux) témoin de la peine juridique païenne, l'affranchit du cas, et le fait échapper au champ du droit pour le placer dans le champ d'une légitimité du Juste divin relayée (ou produite) par les passions, qui sont ici des émotions efficaces, autrement dit dans le champ d'une cérémonie permanente de cohésion, orientée vers une action.

#### VIOLENCE, HOMOGÉNÉITÉ, ADHÉSION

Pour qu'une ferveur, autrement dit une sorte d'union rituelle à valeur persuasive, se dégage, pour que l'événement-scène de martyre idéal ait un impact sur l'assistance, il faut donc que la scène majeure du martyre figure aussi le regard-témoignage « interne » d'un hyper-résistant à Dieu, peu à peu (ou lors d'une illumination) converti : celui du bourreau (et/ou de l'empereur qui ordonne au bourreau) obligé malgré lui de voir et de constater, donc de confesser et de témoigner, ce qui le trouble et le fait vaciller.

Et plus la résistance est extrême, plus la violence de l'aveuglement est forte, plus la cruauté marquant l'exécution est visible et raffinée, plus notables

seront le trouble, le vacillement et la conversion. Cette conversion débouchera donc sur une action, preuve de son efficacité, qui tendra à ce que le résistant à Dieu devienne un nouveau témoin. Inversement, l'entêtement dans la résistance aveuglante et dans la cruauté deviendront elles aussi des preuves capables de convertir (ou de conforter dans leur conversion) les assistants au spectacle du martyr. Et comme ajout, comme preuve annexe par la réception et jugement universalisant endossant cette sorte de conversion par le regard et l'émotion grâce à l'exécution devenue sacrifice public, la scène de martyr comportera encore un témoignage « externe », celui du chœur horrifié et des témoins empathiques mais scrupuleux qui commentent le fait, évaluent aussi la conversion (ou la résistance aveugle) du bourreau comme fort indice de véracité, relèvent les séquences topiques et ritualisées du sacrifice (présentation des instruments qui deviendront les trophées, consentement du sacrifié, constance et douceur dans la souffrance) et réalisent, par cela même, la ferveur de tous devant l'événement du sacrifice.

Via la dynamique de condamnation du monde païen passé mise au profit d'une action dans le présent, via la représentation des souffrances exceptionnelles des témoins du passé et via le partage effusif des souffrances endurées par les martyrs, se dégage ainsi une énergie commune débouchant sur une mission pratique dans le champ du réel. Le spectacle du martyr permet alors la prise de conscience, par un groupe homogène d'individus (passés, présents et à venir), qu'ils sont voués à la Cause, qu'ils sont liés par le sang et la souffrance, et qu'ils ont pour commun dénominateur la persécution. Dès lors, ce groupe homogène, qu'une énergie commune emplit, prolongera et étendra dans le présent et le futur la connaissance et l'émotion du passé exceptionnel et exemplaire. Enfin, cette énergie de connaissance, de mémoire et d'émotion se déploiera à la faveur d'un prosélytisme capable de relier le futur, le présent et le passé dans un combat à poursuivre contre les païens et les hérétiques.

Le martyr, lié à l'exaspération des marques de la peine, à la figuration de l'excès violent, peut alors rencontrer le dolorisme contre-réformiste. Le témoignage public qui présidait à la comparution du martyr, s'il est nécessaire à la mise en place de la représentation, puisqu'il est la raison du jugement des païens, n'apparaît donc plus comme la séquence essentielle. De même la séquence du jugement n'est plus centrale et peut même être retranchée, puisque la marque du martyr est essentiellement la souffrance exceptionnelle qu'il endure. Une souffrance qui désigne l'erreur, l'obstination dans l'erreur et la culpabilité de ceux qui l'infligent et, inversement, la nature véritable du message pour laquelle le martyr souffre patiemment sa condamnation.

#### ADHÉSION ET DISTANCE: DE LA DIFFICILE CONTAGION DE LA PROPAGANDE À LA POSSIBLE CONTAGION DE LA JOUISSANCE

Il est alors intéressant de constater, face à la tension entre l'adhésion pathique, la distance interprétative et le désir de voir souffrir qu'installe le théâtre laïque, que le théâtre religieux de la même époque cherche à tirer parti de l'expérimentation qui cherche à saisir le spectateur pour mieux l'impliquer dans une défense de la foi. L'hypothèse consiste à faire en sorte que le regardant cède à la fois au saisissement dans lequel on le plonge, et qu'il épouse le discours qu'on lui ordonne de tenir.

Car ce que cherche à éviter la Contre-Réforme, en particulier, c'est que les regardants se comportent comme les spectateurs du théâtre laïque, autrement dit qu'ils ne participent pas entièrement à la communion et à la lutte des fidèles parce qu'ils maintiennent, avec la représentation, une distance à même de fournir un débat, même lorsqu'ils ont été saisi par les effets frappants. Ce qu'elle cherche à éviter aussi, c'est que les spectateurs soient pris par les effets cruels au point qu'ils prennent du plaisir à voir l'horreur de la violence, plutôt que de convertir ce plaisir en compassion et en indignation pour la victime, ou en admiration pour le martyr.

L'idéal, alors, est que le spectateur soit d'abord un témoin impliqué, pris dans une sorte de rituel, et qu'il déborde à son tour la représentation pour se jeter dans la bataille que le théâtre lui donne à voir. Il est donc essentiel que le spectateur communique avec l'ensemble des participants à tel point qu'il ne soit plus témoin, ou regardant, mais devienne agissant, donc soldat. C'est pourquoi, dans ce type de théâtre, les personnages de spectateurs apathiques doivent être dénoncés ou fustigés, ou punis, parce qu'ils ne savent pas agir dans l'action proposée et ne s'identifient pas au héros sacrifié, parce qu'ils ne communient pas mais observent et débattent du cas, en spectateurs de théâtre laïque.

Mais cette position qui ne prend qu'une des deux faces du processus théâtral laïque, on le sent bien, n'est pas sans risque.

Le premier risque est le débordement, en d'autres termes que l'effet d'embrayage réussisse si parfaitement que les spectateurs sortent du cadre de la représentation, agissent en retour, trouvent, hors du théâtre, des païens coupables et bourreaux à punir, vengent réellement le martyr en répliquant, sur eux, les cruautés qu'ils ont vues ou lues sur le corps de ceux qui sont supposés les avoir faites.

Le second risque, inverse du premier, est que les spectateurs soient saisis certes, mais qu'ils restent toujours capables de penser autrement parce qu'ils ne sont pas homogènes, parce qu'ils ne sont pas dans la même bulle d'illusion. Car malgré la contrainte forte que l'effet souhaité de *pathie* impose au regardant, malgré l'unilatéralisme des intentions de la représentation, se dégage nécessaire-

ment une autonomie dans l'opération du regard, voire une réversibilité possible dans l'interprétation des signes disposés.

Pire encore, il peut aussi exister une sorte de plaisir qui ne tient ni à une *pathie*, ni à une communion, ni à une participation à l'interprétation (dans un sens ou dans l'autre : assassinat ou exécution ? supplice ou martyr ?), mais à un regard complaisant sur les vices, les souffrances et leur représentation violente. Car, en faisant une telle confiance à l'image et à sa figuration, à la cruauté en un mot, et en se méfiant d'une escorte discursive qui en atténuerait les effets, l'esthétique de la violence, si elle déclenche en principe l'impact qu'elle a l'intention de donner, peut manquer sa cible et ne plus pouvoir contrôler ses effets idéologiques. Au point que l'horreur des corps mis en pièce peut ainsi donner lieu au simple plaisir de l'horreur.

On l'a vu en effet, le processus de gradation menant à une culmination dans la violence, culmination qui fournit un indice de plus de la vérité de la révélation et du témoignage, se concentre principalement sur la séquence du sacrifice qui, elle-même, se donne comme la preuve essentielle et irréfutable de la vérité de la foi. C'est dire l'importance, pour les artistes (auteurs, peintres, sculpteurs, comédiens, chanteurs, instrumentistes), d'un travail en profondeur sur cette séquence devenue essentielle. Mais c'est justement cette importance, cette attention portée à l'art qu'il faut déployer pour figurer cette séquence, qui transforme l'enjeu de la représentation et invite à penser qu'elle devient presque autonome au regard de l'effet de propagande ou de persuasion qu'elle doit avoir sur les publics.

Par un approfondissement esthétique du sacrifice, de type maniériste par exemple, la séquence du sacrifice s'érige donc en topique, aussi bien en peinture que dans les récits et les tragédies. Or cette séquence doit absolument figurer la souffrance extrême et la sérénité dans la souffrance afin que le triomphe du martyr soit complet. De plus, elle doit indiquer, en particulier au théâtre, combien le martyr est transfiguré par cette souffrance, à quel point il est admirable et à quel point son apparence et son discours séduisent et persuadent.

Au théâtre, c'est à partir de la double dynamique reposant sur la violence portée face à la violence endurée et détournée, évitée et finalement vaincue, qu'une série de stratégies destinées à émouvoir aussi bien les personnages que les spectateurs, *via* les comédiens, se met en place.

La principale stratégie consiste à ce que chacun dise ce qu'il fait et ce qu'il voit séquence par séquence. Le persécuteur formule la sentence, annonce la torture, souvent dans ses détails, parfois présente les instruments, et propose au martyr d'y échapper. Le martyr annonce que sa foi surmontera l'épreuve, le chœur s'inquiète, les assistants prennent parti. La deuxième séquence sera donc celle de la torture, qui souvent « s'effectue » derrière une tenture, et l'on entend, selon les cas, le chant de la victime, les étonnements du bourreau, le tout étant commenté par les assistants, le chœur et le persécuteur qui a ordonné l'acte. Souvent aussi,

le bourreau revient sur scène pour décrire ce qu'il a fait, donner à voir, par son récit, l'horreur et sa stupeur devant la résistance de la victime et/ou le fait que ses instruments n'ont eu aucune efficacité. Cette double séquence peut être répétée en fonction du nombre des instruments et de leur gradation dans la cruauté et de l'obstination du persécuteur qui, généralement, vacille. L'intérêt du rideau, lorsqu'il y en a un (ce qui n'est pas toujours le cas) est qu'il évite une figuration trop violente à laquelle l'esthétique théâtrale renonce peu à peu, ou trop difficile à mettre en œuvre, compte tenu des effets spéciaux à produire. On dira en outre, que, selon les moyens dont disposent les comédiens, ou selon l'esthétique qu'ils choisissent, la tenture peut, ou non, exister sans préjuger de ce que le texte propose. L'autre intérêt du rideau est que les spectateurs peuvent imaginer la scène en suivant les indications internes au discours prononcé et en suivant le code de figuration du martyr qu'ils connaissent par la peinture, la sculpture, ou le récit. La troisième séquence est celle où le persécuteur doit convenir de son échec, voire déclarer sa conversion. On tire alors le rideau, et le martyr, mort, vivant et sans blessure, ou marqué par la torture, mais portant toujours les signes, dûment commentés, de la sérénité et de la douceur, apparaît devant tous afin que tous, en harmonie, célèbrent la force divine telle que le martyr en témoigne.

Quels que soient les artifices de représentation, le principe est de figurer l'actualisation dans les gestes et/ou dans le discours une intention hyperviolente qui touche sa cible et simultanément n'a pas l'effet escompté : le coup porté sans le choc ressenti, ou plutôt le coup violent porté dont l'impact se retourne en douceur. Les instruments menaçants, le sang versé et les effets spéciaux peuvent, le cas échéant, marquer le corps de la victime, les cris, les chants de douleur, les prises de parole terrifiées des assistants, peuvent se développer, les répétitions séquentielles peuvent exacerber le tableau et l'ensemble ne peut que donner lieu, d'abord à de l'effroi, à de la compassion et à de l'indignation chez les personnages qui commentent et qui, ainsi, guident les réactions des spectateurs. Et ce grand mouvement sanglant (figuré ou narratif) aboutit à la représentation d'un mystérieux oxymore reposant sur le renversement simultané de la violence en douceur avec, pour mécanisme, l'expression de la constance du sujet torturé. Cet oxymore, nécessairement déstabilisant, relâchera l'effroi par une sorte de suspension de surprise et de stupeur qui devra être tranchée. Or ce qui tranchera l'oxymore sera forcément le témoignage du martyr-témoin de Dieu, des témoins du témoin-de-Dieu, ou du nouveau converti, qui reliront le spectacle à l'aune de la foi et l'interpréteront pour les spectateurs. Car le discours interprétatif est en tout point nécessaire pour que le spectateur comprenne qu'il a été saisi, simultanément, par la violence, par la constance et par la sérénité, mais qu'il doit maintenant choisir l'admiration sereine et constante, puisque la violence est l'apanage des païens et qu'elle n'a pas d'effet sur les croyants, dont il fait partie. C'est ainsi grâce à cette dynamique oppositionnelle (violence contre sérénité), puis visant à l'harmonie

dans la foi, que les spectateurs seront censés échapper, comme le martyr, à la sidération et à l'attrait de la figuration indiciaire et iconique, si présente dans la représentation de la violence, même narrative, pour entrer dans l'enthousiasme de la piété.

Mais c'est là une intention de la dramaturgie, la production théâtrale (auteurs, acteurs) comme le public, peut ne pas suivre. Car, qu'on le veuille ou non, est né, en même temps qu'une adhésion possible à l'enthousiasme du martyr, un désir, qui est celui de prolonger le spectacle, ou de rendre encore plus séduisantes les marques du sacrifice, les indices de la violence et le plaisir de figurer et de voir la souffrance.

Et ce désir s'accroît évidemment lorsque le sujet martyrisé est une femme, *a fortiori* lorsqu'elle est vierge et menacée. Agnès nue, hirsute, en proie aux flammes puis égorgée, Lucie aux yeux arrachés, puis brûlée, puis égorgée, Agathe aux seins arrachés par la tenaille, Cécile dans une chaudière bouillante, puis victime d'une demi-décolation, Catherine liée sur la roue, toutes ces femmes, dont la virginité est le plus souvent un enjeu, puisqu'il s'agit aussi de les souiller, de préférence dans un lupanar, pour que leur vertu échappe à Dieu, permettent toutes les figurations possibles des fantasmes. Fantasmes masculins, qui sont ceux des bons auteurs chrétiens, préposés aux textes. Mais surtout fantasme de la torture infiniment présente, sur scène ou, *via* le récit, présente derrière la tenture, fantasme de travailler en deçà du système iconique (qui « ressemble » naïvement au fait réel) pour figurer, d'une manière ou d'une autre, par le théâtre, et pour faire réellement ressentir, le choc indiciaire sur les « vrais corps » et la souffrance réelle des « vrais témoins ». Si bien que la torture – parfois, on l'a dit, directement représentée, le plus souvent narrée ou figurée par le résultat du sacrifice (seins et yeux sur un plateau par exemple) – donne lieu à un véritable travail esthétique topique pour des artistes et des auteurs en concurrence qui mobilise l'ensemble du système de représentation pour que les spectateurs hésitent à considérer que tout cela n'est que feinte iconique et soient saisis, pour leur plaisir, par la présence indiciaire des coups et des blessures.

Le simulacre du martyr, en effet, s'opère par rapport à une action humaine (tuer, torturer, etc.), donc à partir de corps qui produisent des personnages. En principe, ce simulacre (appartenant au régime iconique, voire parfois symbolique) doit être rendu manifeste grâce à l'utilisation d'objets scéniques (ou de décors, de scénographies, de costumes, etc.) qui signalent ou signifient la violence (sang, couteau, échafaud, etc.), si bien que les objets scéniques apparaissent comme réels et machinés mais qu'ils n'opèrent pas la violence réelle : ils la miment donc, ou la représentent. Mais souvent aussi, le simulacre frôle le réel, fait mine de confondre l'entreprise mimétique (donc iconique) avec du réel (donc en restant dans un régime indiciaire), et ont avec lui un rapport si étroit qu'ils se donnent comme le réalisant pratiquement et discursivement pour produire un effet

d'effroi et de *pathie*. Ce qui intéresse alors le spectateur, c'est de considérer la violence comme un acte puissant, voire une puissance *pathique* qui vient, un court moment, sidérer son jugement. L'énergie déployée concourt ainsi à supprimer, à concurrencer, ou à minimiser, toutes les autres énergies (dont celle qui consiste à parler à son voisin, à penser à autre chose, mais aussi celle qui consiste à *prendre parti pour ce que la tragédie soutient*) pour que se réalise lors d'un court moment une expérimentation qui consiste à occulter le principe et le rapport mimétique au profit d'un saisissement et de la réalisation performée d'une puissance. L'enjeu sera donc l'hésitation du spectateur sur l'effet de simulacre et sur sa capacité à frôler le réel.

Toutefois, le spectateur pourra, consécutivement ou simultanément, parce qu'il voit et constate à tout moment les médiations – le théâtre et la représentation –, prendre de la distance, en revenir à l'écart de la symbolisation, observer qu'il a été l'enjeu d'une feinte, s'apercevoir que la puissance de la violence et que l'image qu'elle a produite ne l'entraînent à aucune action, enfin il pourra apprécier à la fois l'effet, ses raisons, son efficacité, son impact sur le monde, et juger la fiction comme fiction, la représentation comme technique esthétique, ce qui, en l'espèce, n'est pas sans danger pour la persuasion et la propagande religieuse inhérente à la tragédie de martyr. Et tout son plaisir est alors de s'apercevoir qu'un instant, il n'a pas été en mesure de faire tout cela, grâce au jeu de figuration-performance mimétique et indiciaire, grâce à l'énergie dépensée par les regardés qui l'obligeait à n'avoir d'autre énergie que celle de la stupeur du regardant.

Tout son plaisir a été d'être pris par l'altérité radicale, rendu muet et attentif, autrement dit absolument passif devant la carnation (plutôt que l'incarnation) violente, et même plutôt enclin à accepter l'apparition de la violence comme une puissance et non comme une image, un discours ou un objet analysable par la raison. Ainsi, fasciné par le déploiement du sacrifice, parce que ce déploiement a correspondu à son plaisir et à son désir de voir souffrir l'Autre dans son corps sans souffrir lui-même, le spectateur a joué lui-même son rôle à l'intérieur du système de co-présence participative qui l'entraîne à sentir en même temps qu'à penser à ce qu'il voit et entend. Il ne voit plus alors, dans ces tragédies, que la mise en jeu d'un rituel sacrificiel qui annonce le processus, le développe et l'aggrave par des actions qui, à proprement parler, figurent littéralement de la souffrance.

Or, comment ne pas céder au plaisir de voir la souffrance, et de souffrir soi-même ? Comment ne pas rechercher cette peur, cette volupté de l'effroi qui condamne alors, principalement, celui qui regarde plus encore que les simulacres animés qui ensanglantent la scène ? Pour échapper au plaisir et au désir de la violence, au saisissement d'une barbarie qui est à l'origine du monde et qui entraîne le monde vers un futur chaotique, il ne reste finalement que la déploration, et que l'espoir en une force ayant (re-)conquis sa légitimité.

Et si la déploration existe, et qu'elle arrache des larmes, il n'est pas certain qu'une force véritablement légitime apparaisse ici-bas. Et il n'est pas certain que ce fût, alors, un pari gagné sur la puissance de la foi.

#### TEMPORALITÉ DU TÉMOIGNAGE VERSUS TEMPORALITÉ HUMAINE

Parce qu'au moment où les tragédies de martyr sont sur les scènes, durant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup>, l'attente d'un futur antérieur révélé idéal apparaîtrait aux hommes de plus en plus longue, on dira, à la suite de Reinhart Koselleck<sup>3</sup>, qu'une distance s'est creusée entre le champ d'expérience des individus et leur horizon d'attente. On dira aussi qu'une distance s'est creusée entre ce que veut montrer la tragédie religieuse propagandiste, et ce que peuvent forger les praticiens et percevoir les spectateurs : un tableau esthétique, et presque autonome, de violence complexe. Comme si l'histoire s'était s'écartée du Chemin religieux pour en construire un autre, comme si l'histoire avait oublié qu'elle marchait vers sa fin. Comme si, par l'expérience des actions humaines, son cours s'était dirigé vers un autre futur possible, un avenir humain, peut-être encore transitoire, peut-être effrayant, assurément beau et séduisant, mais qui s'est autonomisé de la Voie menant au dénouement. Comme si la somme des présents vécus, douloureusement expérimentés, avait creusé une temporalité humaine à côté de la temporalité du Témoignage.

Devant l'expérience répétée et de plus en plus sanglante des chocs et des meurtres de masse au nom du chemin du témoignage, les hommes peuvent en effet hésiter à considérer que l'histoire intermédiaire suit bien son cours, et s'interrogent sur le fait que ce cours s'est, justement, diverti. Le cours du temps ne suit plus son cours. Dès lors, la tragédie de martyr et les témoignages sur le martyr semblent, ou s'éloigner de l'histoire du présent, qui n'inclut plus la nécessité de la parole et de la fonction du martyr, ou doivent s'exiler dans des lieux antiques, médiévaux ou lointains, où le cours ancien peut se poursuivre, quitte à ne plus tout à fait témoigner de l'Incarnation pour témoigner de la Civilisation occidentale.

Une nouvelle rupture s'est produite, cette fois par l'autonomisation de l'homme et de son histoire : celle de la naissance de la modernité. Les catégories du passé, du présent et de l'avenir sont toujours reconnues, mais elles n'existent plus vraiment, et de moins en moins, à l'intérieur du témoignage du témoin de Dieu : elles scandent l'histoire de l'homme. Cependant, parce que les représentations ne peuvent encore envisager l'avenir qu'à partir du passé exemplaire et de sa confrontation au *passé proche*, à *peine passé* (les guerres de religion au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle), ou au présent, parce que le champ d'expérience des individus est terriblement déceptif, et parce que ce à *peine passé* et ce présent n'apparaissent pas comme étant pris dans un chemin, dans l'horizon de quelque attente possible. Les représentations de l'histoire sont dans le doute, le désarroi, l'examen

des complexités irréductibles. La collision des passés, même héroïques, même exemplaires, et du présent problématique et insatisfaisant, ne mène alors plus à l'élaboration ni d'un futur antérieur, ni d'un futur. Si bien que le rituel, la représentation par et sur l'autel, s'effacent, ou ne concernent plus, dans les collèges, que les plus convaincus. Ainsi, dans les années 1620-1640, la représentation de l'histoire semble peu à peu se dégager de la question du témoignage de Dieu pour en revenir à l'échafaud, à l'exécution publique, et à l'examen humain, politique, des culpabilités et des cas. La représentation redevient témoin judiciaire et offre ce témoignage aux juges humains : les spectateurs des nouvelles tragédies laïques.

Ce que ce retour à l'échafaud, au doute, aux contradictions désigne, c'est tout autant un saisissement de l'homme par l'homme (qui serait alors une sorte de modernité) qu'une sorte de désespoir devant le fait que le Chemin du Témoignage de Dieu s'est perdu, qu'il n'y a plus d'itinéraire pour déboucher sur la permanence, le déjà révélé, le déjà accompli et le pas encore réalisé.

L'homme erre ainsi sur son chemin, sans témoignage de Dieu absolument possible, ou clairement explicite, si bien que la figuration de ce chemin humain n'a d'autre aspect que la référence au chaos politique, pour la figuration du présent, ou la référence à l'horreur d'avant la révélation, à l'horreur absolue pour l'humanité toute entière : la Chute. Car d'un côté, puisqu'il n'y a plus d'efficacité dans la représentation d'un Chemin déjà tracé, ni dans la figuration du témoin qui l'emprunte, les hommes doivent représenter leur propre action, ou plutôt leurs actions humaines, dont on sait qu'elles sont d'abord inhumaines, violentes, effroyables, et dont on sait aussi qu'elle se situent dans une cité en désordre. D'un autre côté, parce qu'il faut bien trouver à tout cela une raison possible, on ne peut que renvoyer à ce qui est, avant toute chose, le statut de l'homme, la damnation. C'est pourquoi, par delà les représentations politiques, domestiques, du chaos de l'État et de la famille, la question qui apparaît au centre du dispositif théâtral devient celle de la Chute, infigurable parce que l'horreur de l'horreur pour l'humanité, mais imaginable. Toutes les références, ainsi, se placeront non plus derrière le témoin de Dieu, mais derrière les témoins de toutes les damnations. Dès lors, la figuration théâtrale, en tout premier lieu, va s'orienter vers la représentation technique du Mal telle que la Chute la permet. Et cette représentation technique sera d'autant plus forte qu'elle jouera d'une part sur l'hyper-figuration, mais surtout, d'autre part, sur la mise en œuvre du spectateur qui, par son imagination, est capable de (se) représenter le Mal, et donc de constater qu'ayant toutes les compétences pour le faire, son statut est d'y participer, de vérifier qu'il est damné.

#### ÉPILOGUE

Nous sommes, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, 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. La victime-témoin souffre, absolument, et sa souffrance est tout. Sans qu'elle ait nécessairement quelque chose à voir avec un engagement, une foi, une action, cette souffrance est d'abord là pour être racontée, représentée par des images, plus que pour être analysée ou expliquée. Comme si l'innocence postulée, sorte de virginité de tout, de transparence au monde, d'épure (de pureté) statutaire fantasmatique devait absolument l'emporter sur l'engagement volontaire – pour mieux convaincre de l'horreur et entraîner le lecteur et le spectateur dans la compassion, forme individuelle de *souffrance à distance* (Boltanski).

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, minimale. En confrontant directement, dans la représentation, le témoin représenté à la violence majeure, elle-même figurée par des effets frappants – souvent brutalement frappants, inexplicables, inexplicables –, on peut alors induire, directement aussi, une fonction sociale, politique et rhétorique efficace à ce mécanisme. Le témoin représenté se mue alors en victime lors de la représentation (sociale ou artistique), et si possible en sur-victime, dans une sorte de contre-héroïsation. Et le spectateur lui-même devient témoin « souffrant » et se mue lui aussi en une sorte de victime innocente, physiquement étrangère à la violence, la partageant pourtant, mais en distance et sans trop de risque, grâce au mécanisme compassionnel.

En un mot, le spectateur, qui souffre en distance avec la super-victime, est alors un récepteur souffrant, innocent, grâce à la compassion, déculpabilisé, et aussi un individu culpabilisateur, puisqu'il peut accuser sans dommage, et sans analyse précise ou complexe, celui ou ceux qui font souffrir la victime. D'où la mise en place d'une sorte de communauté d'indignations individuelles, rarement approfondies, peu efficaces sur le plan de l'action politique, mais, assurément, confortables, et morales ; pratiques donc. Dès lors, en s'adressant aux spectateurs témoins du témoignage des victimes, les médias, mais aussi le cinéma et le théâtre, parlent de *martyre* et définissent comme *martyrs*, pêle-mêle, tous ceux pour lesquels on s'indigne et qu'il convient qu'on plaigne, puisqu'ils souffrent, absolument, malgré eux et sans qu'on dise réellement au nom de quoi. Les super-victimes, définies par leur état d'innocence, ne sont plus que des proies en butte aux violences que d'autres, indûment, leur infligent.

À la description de cette victimisation moderne, morale et laïque, on pourrait croire que nous sommes animés, ici, d'une sorte de regret en constatant l'absence de ce qui faisait auparavant le martyr : son action, son engagement à sa

foi et à sa cause. Le martyr est, de nos jours, en Occident, plutôt une victime innocente qu'un athlète de sa cause, et c'en est au point que les bourreaux ont bien perdu de leur intérêt.

Les mots changent de sens selon l'intérêt qu'ils offrent à leurs locuteurs, et lorsqu'il apparaît plus commode, et surtout plus assimilable par l'idéologie individualiste, molle et morale qui domine notre contemporanéité, de retenir du martyre qu'il concerne plutôt des saints innocents que des saints militants, que faire d'autre que de le constater ?

## NOTES

<sup>1</sup> Voir pour les tragédies laïques sur lesquelles on ne s'appesantira pas ici Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (France, fin XVI<sup>e</sup> - début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 2006.

<sup>2</sup> On ne citera ici que quelques exemples de tragédies en renvoyant à la publication d'un ouvrage à paraître : Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyre (France, fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier Flammarion, juin 2009. Ce sont *La Macchabée, Tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère*, Jean de Virey, Sieur du Gravier, 1596 ; *Tragédie de la divine et heureuse victoire des machabées sur le roi Antiochus. Avec la répurcation du temple de Jérusalem*, Jean de Virey, 1611 ; *La Céciliade ou Martyre sanglant de Sainte Cécile, patronne des musiciens, (avec des airs chantés composés par le chanoine Abraham Blondet)*, Nicolas Soret, 1606 ; *Le Martyre de Saint Vincent*, in Jean Boissin de Gallardon, *Les Tragédies et Histoires saintes*, 1618 ; *Le Théâtre sanglant de Sainte Catherine, Martyre, sur lequel sa vie et sa mort sont représentées par quatorze divers actes*, composé par le Révérend Père Frère Jean Labardac, Prédicateur général & Prieur du Couvent des Frères Prescheurs de Limoges, Paris, 1644 ; *Sainte Catherine*, tragédie en prose, par Puget de la Serre, Paris, 1643.

<sup>3</sup> Reinhart Koselleck, *Le Futur passé*, traduit par J. Hoock et M.-Cl. Hoock, Paris, éd. de l'EHESS, 1990.