



La mort des martyrs, enjeux axiologiques, enjeux ritualisés, enjeux théâtraux

par Christian Biet

À quelles conditions la mort volontaire peut-elle servir, à qui et pour quoi faire? Et en ce sens, à quelles conditions l'une de ses formes, le martyr, peut-elle donner lieu à une efficace ritualisation de la mort, ou au contraire à une représentation martyrologique, alors bien plus problématique? Ces quelques réflexions viennent à la suite d'un travail de publication (*Tragédies et récits de martyres (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, sous la direction de Ch. Biet et M.-M. Fragonard, Classiques Garnier, 2009), durant lequel ces questions ont été, en partie, posées, et l'article qui suit ne vient que prolonger cette recherche en insistant sur quelques éléments.

Qu'on analyse la manière dont le martyr a été (ou est encore) entendu et utilisé, ou qu'on regarde l'histoire de la représentation martyrologique au théâtre, la principale question est en effet celle de l'efficacité du geste, autrement dit de l'impact militant de la figure du martyr(e) sur le public qu'elle vise, et, grâce à l'effet dégagé, sur la force de persuasion que cette figure permet. Mais, si la figuration du martyr se donne pour propagandiste ("la propagation de la foi"...), fervente et capable de solidariser une foule pour qu'elle embrasse une cause, au théâtre, il faut bien convenir de l'ambiguïté que cet effort de persuasion comporte. Comme si, alors qu'elle est, en principe, conçue pour aller dans le seul sens de la cause et, ainsi, donner lieu à un rituel unificateur, transportée au théâtre, la figure du martyr(e) pouvait scinder des récepteurs — qui ne sont plus alors les actants du rituel mais les participants à la représentation esthétique — pour les mettre en face d'une image ambiguë qui suppose une pluralité de jugements. C'est donc de cette diffraction entre l'utilité



sociale, religieuse, politique, axiologique du martyr aux fins de ferveur ritualisée, et sa remise en question par la scène théâtrale, *même si la pièce a été conçue pour viser à la même utilité fervente, solidarisante et propagandiste*, que je dirai ici quelques mots.

LES MARTYRS HYPER-VICTIMES

Nous vivons aujourd'hui, en Occident, à l'ère du témoin et de la victime : témoins des meurtres, des morts et des guerres, victimes de tous les assassinats. Dans les manifestations artistiques comme dans les propositions médiatiques, le témoin contemporain exprime sa souffrance, la calme ou la renforce en la verbalisant, et on le sollicite pour cela même, pour qu'enfin, il puisse "faire son deuil" — expression vague qui renvoie aussi bien à la psychanalyse pour débutants, à la religion compassionnelle qu'à une sorte de catharsis mal comprise.

La victime-témoin souffre, absolument. Et en s'exprimant, elle "fait son deuil" de l'horreur à peine passée, autrement dit se remémore, raconte la mort ou la violence pour mieux les maîtriser, entraîner les récepteurs dans sa souffrance, puis faire en sorte que l'émetteur et les récepteurs, unis dans un grand mouvement de deuil, s'émeuvent ensemble, fassent corps, puis oublient et passent à autre chose.

Car 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 devait convaincre, par sa présence, de l'horreur du monde et entraîner le lecteur et le spectateur dans la compassion. Ce dispositif a pour effet d'enfermer le récepteur dans l'indignation individuelle, au nom d'une ferveur commune : celle d'un rituel social minimal. L'art contemporain, et plus particulièrement le théâtre, cultiverait ainsi une indignation individuelle, minimale, pathique et facilement partagée. En confrontant directement, dans la représentation, le témoin représenté à la violence majeure, elle-même figurée par des effets frappants — souvent brutalement frappants, inexplicables, inexpliqués —, l'art peut alors induire, directement aussi, une fonction sociale, politique et rhétorique efficace à ce mécanisme. Le témoin représenté se mue en victime lors de la représentation (sociale ou artistique), et si possible en sur-victime, dans une sorte de contre-héroïsation. 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 sans trop de risque, grâce au mécanisme compassionnel. En un mot, le spectateur, qui souffre avec la super-victime, devient un récepteur souffrant, innocent, grâce à la compassion, déculpabilisé, mais aussi un individu culpabilisateur, puisqu'il peut accuser sans dommage, et sans analyse précise ou complexe, celui ou ceux qui font souffrir la victime. Dès lors, la victime et le récepteur de son récit s'unissent, compatissent, et idéalement expulsent hors de leur orbite à la fois la souffrance et ceux qui — les méchants — l'ont causée,



pour, une fois *le deuil fait*, redevenir de sereins acteurs sociaux, des gens normaux à la civilité naturellement morale.

D'où la mise en place, face à la mort dénoncée, d'une sorte de communauté d'indignations individuelles, minimales, consensuelles, 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 medias, 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. 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 martyr qu'il concerne plutôt des saints innocents que des saints militants, que faire d'autre que de le constater ? Le martyr est donc, de nos jours, en Occident, plutôt une victime innocente, un mort ou un personnage souffrant avec lequel on compatit.

Un rituel médiatique et artistique moderne est ainsi possible dans la mesure où l'ensemble des récepteurs peut se rejoindre dans cette compassion et accuser des formes lointaines, spatialement ou historiquement, commodes parce que lointaines, qui, elles, sont naturellement condamnables.

LES MARTYRS DE COMBAT

Parallèlement, il est aujourd'hui d'autres martyrs, généralement venus de plus loin, dont la conduite est donnée comme héroïque : héros vengeant les victimes, ce sont ceux qui courent à la mort, au nom de leur foi et de leur cause, et dont l'action consiste à tuer leurs ennemis. Si le premier stade du martyr est de sacrifier sa vie, au nom de la cause, pour enrayer la violence ennemie (c'est le principe du kamikaze ou de la guerre sainte), le second stade est de sacrifier sa vie pour la mort d'un homme important : des tyrannicides sûrs d'être condamnés à mort aux poseurs de bombes acceptant les "dégâts collatéraux" pour accomplir le but ultime, les exemples sont nombreux. Souvent appelés simplement "terroristes" par ceux qui ne reconnaissent ni la légitimité de leur cause ni celle de leur action, ces martyrs-là ont une tradition, celle de s'identifier à un combat radical et d'intégrer comme arme la possibilité ou la nécessité du suicide en tant qu'échange rétributif dépassant, de manière de plus en plus disproportionnée, la loi du talion. Pour un martyr de ce type, le geste qui consiste à sacrifier sa propre vie doit donner lieu à une sorte d'efficacité : la mort d'un chef ennemi, qui détermine la mise en difficulté du pouvoir auquel s'oppose le "terroriste" est un premier résultat. Mais on s'aperçoit que le martyr terroriste moderne est passé du suicide meurtrier visant un seul ou plusieurs ennemis déclarés à la destruction de



nombreuses autres vies qui, apparemment, semblent étrangères au conflit (civiles en un mot) et qu'il s'est agi de supprimer aveuglément. En outre, ce martyr-meurtrier de masse a aussi pour enjeu non seulement de détruire des intérêts réputés plus grands que ce que représente une simple vie sacrifiée, mais aussi de le montrer au moment même où il opère et de faire en sorte que l'image en soit si forte que l'action s'imprime partout.

Curieux mélange de communication, de religion, de politique et d'intérêt, car l'on peut dire alors que, d'une certaine manière, le suicide de ce martyr héroïque, au nom de sa foi, est aussi un investissement qui doit être visible. Non seulement du point de vue de l'action, puisque la conséquence en matière de destruction est quantitativement plus grave que la mort d'un seul, mais aussi du point de vue du suicidé : la violence rétributive délogée contre les ennemis, *a fortiori* lorsqu'elle est hors de proportion avec le simple geste de mourir seul, donne, en conséquence, encore plus de prix à la vie sacrifiée et la met au moins au prix de toutes celles qui sont atteintes et des intérêts ennemis qui sont détruits par ce sacrifice. Comme si le suicide meurtrier, parce que meurtrier de masse et donc parce que hyper-visible, multipliait par le plus grand nombre possible la "valeur" reconnue à la mort d'un seul et, en cela, en multipliait le coût. Ici, plus la mort tue, plus elle est appréciable, plus elle est notoire, plus elle valorise l'action de tuer (soi et les autres), et plus elle légitime et valorise la cause.

La plus grande victoire des supposés martyrs du 11 septembre n'est donc pas seulement d'avoir fait un beau geste esthétique, ou de s'être sacrifiés en se suicidant au nom de leur cause pour la rendre visible, ou d'être entrés au royaume des 100000 vierges pour vider leur héroïque désir, mais d'avoir d'une part réalisé un holocauste en tuant ceux qu'unilatéralement ils déclaraient leurs ennemis et d'autre part renversé par leur action sacrificielle et vengeresse, les lois de l'échange économique et fait en sorte que leur vie ait valu autant que l'ensemble des vies et des intérêts qu'ils ont détruits. Autrement dit, grâce à sa mort meurtrière, la valeur de la vie du sacrifié a pu être reconnue comme égale ou supérieure à celle des milliers de vies et des millions de dollars détruits. Les suicidés, en cela, ont ainsi acquis une valeur (réelle, symbolique et économique, clairement chiffrable) supérieure à celle de leurs victimes — alors qu'auparavant, leur vie d'opprimés était censée valoir moins que la moindre des vies de ceux qui travaillaient dans le temple des échanges économiques occidentaux. La conclusion est ainsi qu'une seule mort, la leur, a donné lieu à un échange contre plusieurs milliers d'autres vies, plus la somme, en dollars, des dégâts matériels infligés, plus les préjudices moraux.

Le martyr combattant à la fois archaïque (mourir pour sa foi) et moderne (être visible, hyper-médiatique et capable de jouer avec les enjeux politico-économiques), devient ainsi celui qui sait, par la mort volontaire et par les destructions infligées, mais aussi par le recours aux médias, changer le cours de sa vie (comme on parle du cours du dollar) en lui donnant, notoirement, une valeur infiniment plus grande que celle qu'il avait au départ. L'acte du martyr transforme l'état des choses, le bouleverse ou le renverse. En conséquence, ses témoins peuvent inférer que, par ce geste, les valeurs



(religieuses, morales, sociales) auxquelles le martyr et ses témoins se réfèrent sont devenues supérieures à celles qu'ils combattent (situation inverse de ce qui prévalait avant l'action). Le processus de ce type de martyre est alors le suivant : 1. L'observation de départ est que le faible est réputé injustement traité par le fort, si bien que, devant l'injustice, le faible doit se venger avec ses propres moyens ; 2. N'ayant que son corps comme arme, ou montrant avec ostentation qu'il n'a que son corps à mettre dans la balance de l'échange, le faible venge son peuple (son parti, ses co-religionnaires) par son suicide ; 3. Ce suicide permet d'échanger la mort d'un seul contre des dégâts incommensurablement supérieurs à cette simple mort ; 4. Toutefois, il faut que cette action soit notoire, autrement dit qu'elle soit visible à la fois par les ennemis — ceux qui ne peuvent être tués — que par les co-religionnaires. 5. Si le fait existe et qu'il est le plus notoire possible, en conséquence, le geste du sacrifice meurtrier permet ainsi une réévaluation (et pas seulement symbolique) de la vie perdue du suicidé grâce à la prise en compte de son action destructrice ; 6. et donc de l'idéologie au nom de laquelle il s'est tué et il a tué.

LES MULTIPLES FACES DU MARTYRE ET LEURS FONCTIONS

C'est donc entre la survictime innocente — souffrant absolument et s'engageant dans un processus compassionnel que chacun doit partager a minima — et le *human bomb* — dont l'action massivement meurtrière cherche à renverser le cours des valeurs mondiales —, que les représentations politiques, médiatiques, et souvent culturelles, semblent se partager le terrain pour définir le martyr aujourd'hui, comme pour définir l'action de tuer en masse. Or il semble que l'une et l'autre de ces définitions ne soient finalement que des simplifications contemporaines de positions bien plus complexes qu'il conviendrait d'analyser. En effet, en revenant sur la manière dont, au cours des siècles, le martyr s'est transformé pour devenir, dans notre imaginaire, survictime ou super-kamikaze, il devient possible de comprendre l'incompréhensible, voire l'insupportable : que le martyr est d'abord celui qui se rend utile aux autres et à sa cause par sa mort volontaire *et qu'il n'existe que s'il est le plus visible possible, reconnu, ostensible* ; que la souffrance humaine peut donc avoir une utilité et des vertus pour celui qui souffre, comme pour celui qui fait souffrir *à condition qu'elle entre dans un processus de reconnaissance qui se partage entre les partisans du martyr (et la mort peut devenir l'objet d'un rituel politique, mémoriel et/ou religieux) et les opposants au martyr (et la mort du martyr est alors condamnée pour que ses victimes soient l'objet d'un rituel politique, mémoriel et/ou religieux)* ; qu'une souffrance de victime peut ainsi se retourner contre le bourreau ; mais aussi qu'on peut souffrir jusqu'à la mort pour soutenir une idée, une foi, une cause afin de les rendre visibles et respectables ; et même qu'on peut décider de souffrir et de mourir pour une cause à la condition, simultanément, de tuer.



On retiendra que les martyrs contemporains, quels qu'ils soient, comme les martyrs anciens, sont d'abord des témoins vus et entendus publiquement : ils ne s'expriment pas pour eux-mêmes, mais pour une instance destinataire qui, à la suite du Nouveau Testament, fait du martyr celui qui "témoigne de Dieu". Le martyr est censé produire avec ostentation une intense capacité d'adhésion pour les communautés comme pour les individus et, en cela, se révèle dangereux pour les uns, utile pour les autres. Ainsi, à partir du moment où le principe du témoignage suppose qu'on affronte la souffrance et la mort, le terme de martyr signifie, en temps de persécution, "mort pour la foi", et, à l'action de témoigner jusqu'à la mort correspond une "récompense céleste", celle du Salut certain. Dès lors, la représentation chrétienne, qui fonctionne à travers un récit préalable, s'appuie sur une opposition entre la notion de témoin telle que les païens l'utilisent, et qui rend le témoin chrétien illégitime, et celle de témoin de Dieu martyr et détenteur de la Vérité, telle que les chrétiens la revendiquent.

LE MARTYRE AU THEATRE, OU LA DIFFICULTE DE PERSUADER PAR L'EXERCICE DE LA SOUFFRANCE

C'est sur cette opposition que se construisent les schémas fondamentaux de la représentation narrative et dramaturgique, et c'est à partir d'elle que la composition plastique et son découpage en séquences figurales, fonctionne. À partir de ce mouvement, de cette figuration et de cette évaluation, le spectacle peut ainsi donner lieu à une sorte de récit figuré, plus ou moins linéaire, plus ou moins par tableaux ou par stations, qui doit guider le spectateur vers des émotions (compassion, horreur, admiration, indignation) et la mise en place d'une réflexion sur l'ensemble de ce déploiement. Et il est clair que, du point de vue chrétien, la représentation du cas de martyr donne lieu, *via* la représentation d'une convocation, d'une joute rhétorique et judiciaire à la faveur d'un procès, d'un jugement et d'une peine, nécessairement contestables et illégitimes, à l'expression de la Vérité absolue, puisque c'est celle de Dieu. Le témoignage du martyr, s'il est d'abord invalidé et combattu par une loi "humaine" donnée comme inique, est ensuite, le plus souvent, finalement consenti malgré eux par les juges ou les bourreaux eux-mêmes, et se trouve validé par l'ensemble des assistants comme par le processus représenté à la faveur du déploiement de la fiction.

Tout devrait donc aller très bien et les pièces — et nous renvoyons ici à celles du XVI^e et du XVII^e siècles que nous avons récemment publiées — sont ainsi censées concourir à la manifestation la plus claire de la Vérité chrétienne et à son impact : la persuasion des spectateurs. Dans le cadre de notre corpus, le martyr qui témoigne de Dieu est alors la victime et la preuve par le témoignage et par le sacrifice, d'une persécution extraordinaire (merveilleuse ?) emblématisée par l'exemple d'un témoin de Dieu accusé de faux témoignage et de trouble contre l'État, jugé et exécuté au nom



des hommes, mais réellement sacrifié au nom de Dieu, torturé sur un échafaud avec une telle violence qu'il apparaît avec évidence qu'il est sacrifié sur un autel. Ce sacrifice, touchant directement le récepteur par le pathos, l'engage à l'adhésion et fait ainsi du récepteur un nouveau témoin, qui, par son action de témoignage (plus ou moins violente en proportion des persécutions) peut ainsi s'étendre à la somme des récepteurs toujours constitués en collectif homogène, toujours plus nombreux, toujours plus puissant. Le théâtre des collèges jésuites, avec sa vocation éducative, latine souvent, restreint aux villes et familles de notables, comme le théâtre religieux des villes et des paroisses (les mystères se joueront jusqu'au XVIII^e siècle) qui continue les traditions médiévales communautaires et ouvertement liturgiques, vont généralement dans ce sens.

Au sortir du sacrifice, après avoir vu et ressenti cette torture exceptionnelle, l'assemblée ritualisée devrait être idéologiquement homogène et pourrait alors penser *ensemble* la "persécution" du martyr et sa propre persécution (dans le passé et dans le présent). L'assemblée devrait alors, en principe, réunir le particulier et le collectif pour les souder dans une action contre les persécuteurs.

Mais à côté des textes où le pacte de véridicité, rituellement et conventionnellement partagé par tous les présents, gouverne les mouvements du pathos, on note que, dans le théâtre mondain, l'irruption de la fiction et de la théâtralité peuvent créer un malaise.

Certes, majoritairement, les spectateurs des tragédies assistent au déploiement d'un cas particulier et d'une Cause générale qui les émeut (par l'effroi et la compassion), mais aussi les scandalise et indigne, au point qu'ils sont marqués par le trajet terrible du martyr, l'implacable justice illégitime du paganisme et le triomphe de la foi dans le sacrifice. Le théâtre se concentre sur le martyr au 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, la compassion, l'admiration. Cependant, au fur et à mesure que la représentation s'en empare, et au fur et à mesure que les oppositions religieuses s'exacerbent, la souffrance, qui n'était finalement qu'un élément de plus dans la figuration du martyr, devient l'élément central de la caractérisation du martyr et de sa légitimation. Ce n'est plus principalement la Cause qui fait le martyr et qui le légitime, mais la souffrance, comme forme problématique (et fort séduisante) de représentation propre au spectacle. La conséquence est alors que l'extrême visibilité et les attraits de la souffrance, 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 infligée, ne serait-ce que par souci d'efficacité : 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'attention.



La souffrance *absolument* exceptionnelle est ainsi le moment nodal du martyr et, rapidement, le moment esthétique, le clou de la représentation... Les instruments de violence, précisément décrits, mis en scène, figurés, distingués par leur variation, touchent et simultanément glissent sur le martyr-personnage, comme des armes de théâtre, sans autre impact que les blessures apparemment visibles, si bien que le principe de cette souffrance est qu'elle donne de la douleur et qu'elle échappe à la douleur, qu'elle est violente, notoire, finalement inefficace à l'égard des bourreaux, efficace si l'on en fait un chemin vers la sainteté, en un mot, un jeu, une forme ambiguë lors de la représentation. Dès lors, le danger est que les spectateurs 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 saisis par les effets frappants. Ces spectateurs, pris par les effets cruels, en viennent à sentir quelque 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. 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.

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. 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.

Comment en effet 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.



Plus que la cohésion violente du martyr moderne de combat, plus que la cohésion molle, civile et médiatique du martyr-victime contemporain, ces tragédies anciennes, pourtant terriblement engagées dans les mouvements sanglants de la Réforme et de la Contre-Réforme, mettent, de fait, en question la cohésion de leur public. Supposées ritualisées, ces pièces sont en réalité vues par une assemblée théâtrale diffractée qui, lors de la séance, se distingue du rituel par l'hétérogénéité des points de vue, des jugements et des comportements. Face à la mort modélisée, fervente, utile et sainte qui devrait mener, *via* la propagande, les spectateurs à la Vérité, cette assemblée, de fait, et à mesure qu'elle est celle de la ville et du monde social, joue, juge, et sait que les martyrs sont des simulacres dès lors qu'ils sont sur scène. Ce faisant, elle prend de l'intérêt du plaisir à observer ces simulacres et à les voir souffrir au nom de Dieu.

Et cette ancienne assemblée hétérogène qui jouit et pense, avec complexité, devant la mort scénique et spectaculaire des martyrs, nous regarde, nous qui nous livrons à nos modernes rituels, vaguement réunifiants, généralement déculpabilisants et terriblement compassionnels.

Professeur d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université Paris Ouest Nanterre (IUF), **Christian Biet** est spécialiste de la dramaturgie du XVII^e siècle et de Pierre Corneille en particulier (*Moi, Pierre Corneille, auteur*, Paris, Gallimard, 2006).

À présent, ses recherches portent sur la présence et la fonction de la mise en scène de la cruauté dans la production théâtrale de la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle. À ce thème il a consacré deux études fondamentales : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e et XVII^e siècles)*, 2006 ; *Tragédie et récits de martyres en France (fin XVI^e, début XVII^e siècle)*, 2009.

Christian Biet s'occupe aussi du théâtre du XX^e siècle et contemporain; dans ce cadre il a récemment collaboré à la réalisation de deux études collectives dédiées à la réélaboration moderne du mythe tragique par excellence (*Oedipe contemporain? Tragédie, tragique, politique*, L'Entretemps, 2007) et au thème du militantisme sur la scène contemporaine (*Théâtre et cinéma militants, 1966-1981. Une histoire critique du spectacle militant*, L'Entretemps, 2007).

biet.christian@gmail.com