

---

# Mourir à hauteur d'enfant : les morts dans les tragédies du collège de Clermont aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

Agathe Giraud and Clément Scotto di Clemente

---

🔗 <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=489>

DOI : 10.35562/fablijes.489

## Electronic reference

Agathe Giraud and Clément Scotto di Clemente, « Mourir à hauteur d'enfant : les morts dans les tragédies du collège de Clermont aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Cahiers Fablijes* [Online], 3 | 2025, Online since 16 février 2026, connection on 24 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=489>

## Copyright

CC BY 4.0

# Mourir à hauteur d'enfant : les morts dans les tragédies du collège de Clermont aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

Agathe Giraud and Clément Scotto di Clemente

## OUTLINE

---

Quels sont les dispositifs de mise à mort ?

Pourquoi représenter une telle violence sur les scènes de collège ?

Comment impliquer le spectateur enfant ?

## TEXT

---

- 1 Durant le XVII<sup>e</sup> siècle, les dramaturges français ne ménagent pas les enfants sur la scène. Le « more cruel », anti-héros d'une tragédie anonyme des années 1610, jette trois petits garçons par-dessus les remparts d'un château fort, sous les yeux sidérés de son ancien maître et des spectateurs<sup>1</sup> ; le dramaturge catholique Jean de Virey raconte par le menu le martyre d'une famille entière dans *La Machabée* en 1598, où sept fils se font ébouillanter et écarteler dans la joie, sous le regard enthousiaste de leur mère Solomone<sup>2</sup>. Si cette période, désormais connue sous le nom de « théâtre de la cruauté », est friande d'effroi et de violence, elle n'est pas unique dans l'histoire théâtrale : Magali Soulatges a rappelé le dispositif spectaculaire du théâtre d'horreur au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui joue à massacrer à la pelle sur les scènes parisiennes, et génère autant le dégoût que la fascination du spectateur<sup>3</sup>. Entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la violence spectaculaire reste donc constitutive des scènes théâtrales. Que peut-il se passer dans les collèges, lorsque l'on doit faire jouer des martyres inouïs aux jeunes étudiants ?
- 2 Une première recherche a consisté à s'intéresser plus spécifiquement aux martyres d'enfants, écrits et joués par et pour les collégiens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ces intrigues sont le lieu privilégié pour explorer la violence à « hauteur d'enfant », et ce d'autant plus que, comme l'ont montré Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, « l'enfant [martyr] emblématise la douceur et l'innocence de l'Église, sacralise

de fait l'objet de la mutilation – le corps innocent – et révèle la nécessité de sa figuration sacrificielle<sup>4</sup> ». Mais, après avoir dépouillé plusieurs dizaines de pièces de collège, les martyres d'enfants ne sont pas plus présents que les autres martyres, et la violence n'est pas différente selon qu'il s'agit d'un enfant ou d'un adulte. En revanche, il semble plus pertinent d'insister sur des morts d'enfants, c'est-à-dire des fils ou des personnages confrontés à des problématiques communes à celles que peuvent rencontrer les collégiens<sup>5</sup>. Il s'agit moins de s'intéresser à la représentation du martyr d'enfant qu'à la représentation de la violence dans des tragédies chrétiennes *interprétées* par des enfants, pour qui la question de l'autorité (parentale, politique et religieuse) et de la foi se pose plus que pour n'importe quel autre interprète et que pour n'importe quel autre public.

- 3 Cette étude est circonscrite à un lieu, comme ont pu le faire Estelle Doudet, Marie Demeilliez et Matthieu Ferrand sur les trente-quatre spectacles du collège de Navarre<sup>6</sup>. Les programmes étudiés sont ici ceux du collège de Clermont, actuel lycée Louis-le-Grand, qui fut longtemps dirigé par les jésuites. Pour des raisons de commodité, n'ont été retenus que les programmes rédigés en français, au détriment de ceux écrits en latin (certains de ces programmes ne sont d'ailleurs qu'une traduction de leur version latine). Au total, c'est un ensemble de trente-neuf programmes produits entre 1640 et 1749, parmi lesquels vingt tragédies de martyr. L'enjeu ici n'est pas de faire des statistiques, mais de proposer un rapide panorama des mises en scènes de la mort au collège, pour ensuite s'attarder sur quelques cas intéressants, emblématiques, ou parfois totalement incongrus. Au regard des horreurs qui peuvent se déployer sur les scènes contemporaines, faut-il envisager une spécificité du théâtre de collège dans l'écriture de la violence ? Après une rapide description des dispositifs de mise à mort dans les programmes du collège de Clermont, seront formulées quelques hypothèses sur les enjeux moraux et didactiques de ces procédés, pour dégager quelques spécificités de la dramaturgie de collège.

## Quels sont les dispositifs de mise à mort ?

- 4 Comme il ne reste souvent que les programmes des pièces, il est difficile, voire impossible, de déterminer précisément si la mise à mort s'effectue sur scène ou en coulisses – mise à mort qui se tient la plupart du temps à l'acte V, parfois un peu avant (la violence venant couronner l'action tragique). Rares sont les fois où l'on comprend explicitement que la mort a lieu sur scène, même si l'on peut recenser deux stratégies principales.
- 5 La première consiste à tuer en coulisse pour ensuite exposer le cadavre en scène. La plupart du temps, la mort surgit sans que soit mentionné un dispositif particulier, tout comme le pratique la tragédie profane civile. La plupart du temps, on ne peut que supposer que la mort a eu lieu, à partir de deux séries d'indices. Les premiers indices découlent de la narration succincte et extrêmement factuelle des programmes : par exemple, dans *L'Impiété domptée ou Valens empereur d'Orient*, joué en 1641, l'acte V ressemble à une avalanche de morts dans laquelle la succession d'actions semble toutes avoir lieu sur scène, comme à la scène 6 où « Les Goths fuyant la pointe de leur victoire, rencontrent Cléandre et le font mourir<sup>7</sup> ». D'autre part, on peut deviner si les morts ont lieu sur scène ou en coulisse, selon le degré de difficulté technique pour les réaliser. Plus l'action violente est difficile à réaliser, moins elle sera présentée au public car, pour que la *catharsis* fonctionne, il faut que les spectateurs y croient, c'est-à-dire qu'ils ne voient pas de manière ostensible la facticité de la mort présentée sur scène. Ainsi, les mises à mort sont souvent reléguées en coulisse, suivant les principes de Laudun d'Aigaliers et La Mesnardière<sup>8</sup>. De même, si certains personnages arrivent sur scène pour vivre leur agonie, ils ont très souvent été blessés en coulisse. Dans *Cosroës* joué en 1696, le père Cosroës entre sur scène à l'acte V après avoir reçu en coulisse un javelot lancé par son fils : on dit qu'il entre « tout couvert de sang » avant de mourir sur scène<sup>9</sup>. De même, à l'acte V de *Catilina*, le martyr entre en scène en montrant ses plaies qui se rouvrent<sup>10</sup>. En revanche, si la mort est en coulisse, l'exposition du corps permet de rendre le décès plus abstrait, et donc plus symbolique. Dans *L'Impiété domptée*, en 1642, on fait porter le

corps de Maximus (probablement tué par les Goths), sans mentionner dans le programme les causes exactes. Après les multiples morts qui ont lieu avant la sienne, celle de Maximus devient l'ultime marque de la colère divine qui s'abat sur les personnages, une colère matérialisée dans ce cadavre porté en scène. Dans tous les cas, que la violence du geste de mise à mort soit représentée ou non, c'est l'agonie du personnage, ses dernières paroles et les réactions de ceux qui l'entourent qui intéressent les dramaturges. On ne met pas un personnage à mort simplement pour qu'il meure – on explore ce que cette mort provoque : le repentir, la souffrance, l'indifférence. À cet égard, l'exemple le plus original est peut-être celui de *Celse* joué en 1687 : à l'acte V, on emmène Celse à l'échafaud, sous les yeux de sa mère, qu'on arrête alors qu'elle veut le suivre. Marcionnile « se laisse tomber sur un fauteuil » parce qu'on l'a empêchée de suivre Celse et de mourir à sa place. Mais soudain « elle se lève tout hors d'elle-même » et vit en rêve la mort réelle de Celse : « je vois... je vois son sang... il est mort... ah ! barbare !... / Vains fantômes, hélas ! où mon esprit s'égare. »<sup>11</sup>. Ici, la mort difficile à représenter (l'échafaud) est reléguée en coulisse, mais le cauchemar de la mère est une porte d'entrée, pour les spectateurs, à ce qui se passe hors de leur vue. Le récit de la mort est assumé par le personnage le plus proche du mort, sa mère, et porte ainsi l'empreinte émotionnelle de l'amour maternel. Par cette mise à distance énonciative, le public suit la mort par un angle pathétique qui renforce le sentiment d'injustice dont a été victime le martyr. Même s'ils ne voient pas réellement le sang qui fait hurler Marcionnile, les spectateurs sont censés ressentir l'effroi suscité par une telle vision.

- 6 La seconde stratégie est à l'opposé de la première : on tue en scène, de façon visible ou invisible, selon deux procédés, le poison et la décapitation. Pour représenter la mort, le geste le plus exploité sur scène est la prise de poison et ce probablement pour deux raisons. Il s'agit souvent d'un suicide (le personnage prend du poison pour abrégé ses souffrances ou parce qu'il ne supporte plus sa faute) ; la violence est moindre puisqu'il n'y a souvent pas d'affrontement entre un tueur et une victime (la scène de combat n'existant pas, cette mort est plus facilement représentable sur scène). Mais le poison semble également témoigner d'un engouement esthétique particulier. Entre 1677 et 1696, cinq tragédies mentionnent un schéma similaire :

celui de l'anneau secret qui dissimule un poison mortel. La plupart du temps, il sert au suicide du héros, qui l'absorbe pour laver son honneur souillé par de fausses accusations<sup>12</sup>.

- 7 Si le poison aide à tuer de façon invisible, sans effusion de sang, les tragédies scolaires exploitent aussi pleinement le caractère spectaculaire de la mort, à grand renfort d'effets spéciaux, soulignant une sophistication technique à des fins didactiques. Il n'y a aucun évitement de la violence, en témoigne l'usage récurrent de la décapitation. C'est pourtant là un effet assez rare dans le théâtre du xvii<sup>e</sup> siècle : on peut penser à la mort de Pompée de Corneille, ou encore à *Crisante* de Rotrou, où l'héroïne fait rouler la tête de son violeur aux pieds de son mari, mais il s'agit là de cas exceptionnels. Au collège, c'est bien plus courant, surtout au xvii<sup>e</sup> siècle, mais l'effet perdure au xviii<sup>e</sup> siècle. Pour des raisons de commodité, la décapitation se fait hors scène, en 1700, dans *Maxime martyr*, où le jeune Maxime de 15 ans est décapité au troisième acte. Le programme indique que « l'empereur en reçoit la nouvelle », soulignant la dimension purement verbale de l'horreur<sup>13</sup>. La décapitation devient d'ailleurs de plus en plus verbale à mesure que le siècle avance : en 1703, dans *Posthumius*, le personnage du Dictateur fait « trancher la tête » de son fils, ce qui entraîne la mort de son jeune ami aussi, mais tout se passe hors scène<sup>14</sup>. Toutefois on apporte souvent la tête, pour ne pas maintenir cette horreur dans une pure abstraction. En 1715, dans *Saül*, on apporte la tête d'enfants martyrs au dernier acte<sup>15</sup>. Cette concrétisation de la mort, par l'exhibition d'un membre humain, remplit deux objectifs. Elle permet tout d'abord une scansion spectaculaire : c'est un signe concret qui marque l'aboutissement de la tragédie. L'accessoire fonctionne comme une synecdoque particularisante du martyre, et l'on peut supposer que l'image frappante vaut pour repère dramatique. Sachant que les pièces sont en latin, et que le public n'est pas forcément toujours expert en langue ancienne (les programmes servent notamment à se repérer sans que l'on ait à suivre les dialogues), l'accessoire sanglant permet de ponctuer une tragédie où la parole vaut moins que l'image saisissante. L'autre objectif, didactique, consiste à réorienter les spectateurs saisis sur le chemin de la foi.

- 8 Ce théâtre de collège maintient donc tout de même une esthétique violente. Si l'on ne décapite pas en scène, pour des raisons techniques

évidentes, les dramaturges de collèges n'hésitent pas à conserver des effets spectaculaires sur le plateau. Outre l'exhibition de la tête, on figure des miracles dus à la conversion chrétienne, et plus particulièrement les plaies qui s'ouvrent et se ferment. Dans *Catilina*, le héros éponyme entre en scène au dernier acte tout sanglant, après que l'on a raconté des combats tout « pleins de morts de mourants » où « le sang coule de toutes parts ». Notons la volonté spectaculaire du programme, qui fait advenir l'image sanglante au sein du récit, comme pour pallier l'absence de violence sur scène. Pourtant Catilina entre à son tour, « sanglant », puis il « r'ouvre ses playes »<sup>16</sup> en scène. Ici, on peut supposer des marques sanglantes dévoilées, au mieux un dispositif d'éponge imbibée qui tache le costume lorsque l'on appuie dessus. Les pièces conservent ce système qui consiste à maculer le corps des acteurs de sang, pour ensuite les laver pour faire croire au miracle. La scène de collège aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ne masque pas l'effet sanglant, elle joue même sur son processus. De même, elle conserve des structures dramatiques propres au martyre, sans en nuancer la violence. *Eustache*, la tragédie de Gabriel-François Le Jay, jouée en 1693, met en scène un père et ses enfants tous convertis au christianisme, qui vont joyeusement à la mort sous les yeux de leur mère Trajane<sup>17</sup>. L'empereur Hadrien veut en effet que ces morts servent à empêcher la conversion de Trajane. Finalement, la mère court au trépas « avec joie », animée par l'exemple de ses fils. Cette scène qui consiste à tuer sous les yeux de la mère ses enfants pour la faire fléchir reprend la structure de *La Machabée* de Jean de Virey, où Solomone assiste stoïque à la torture de ses sept enfants.

- 9 On le voit, il n'y a aucune édulcoration des mises à mort ou des violences représentées entre le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle, ni d'évolution esthétique majeure, si ce n'est qu'au xviii<sup>e</sup> siècle on aime apparemment moins rapporter des têtes coupées sur scène qu'avant. Il faut donc maintenant interroger les enjeux inhérents à la représentation de la violence des martyrs.

## Pourquoi représenter une telle violence sur les scènes de collège ?

- 10 Si, sur les planches des collèges aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, les scènes de mort dont nous venons d'étudier le dispositif sont monnaie courante – avec, certes, des variations incontestables dans le degré de violence représentée – il faut distinguer deux types de violence : celle qui serait méritée par des traîtres, des tyrans, des païens et celle qui serait infligée injustement à d'autres (en l'occurrence des martyrs). Ainsi, les collégiens apprendraient la ligne de conduite à suivre en tant que chrétiens.
- 11 Dans le premier cas, la violence est justifiée par la punition (morale ou juridique) dont elle est l'expression et sanctionne une série de comportements répréhensibles.
- 12 En revanche, l'impie ne meurt pas. Et, comme l'ont souligné Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, c'est là une des ambiguïtés des tragédies de martyre : la violence touche surtout le bon chrétien qui souffre et meurt devant un public qui ne peut rien pour lui. Or, cette violence ne doit pas provoquer découragement et désespoir mais admiration, détermination et, si besoin, conversion. Selon la logique dramaturgique du *stationendrama*<sup>18</sup>, la violence procède par degrés – dont le dernier est la mort violente du martyr – et emporte le spectateur dans une suite d'émotions qui toutes participent du cheminement du bon chrétien : la peur doit laisser place à l'admiration pour conforter le chrétien dans son cheminement spirituel. La représentation de la mort du martyr est donc une transfiguration théâtrale de la place du bon chrétien sur terre : celui qui croit vraiment en Dieu doit se préparer à souffrir et, qui plus est, à souffrir sans craindre la souffrance et sans douter une seule seconde de l'aide et de la reconnaissance divines. C'est pourquoi, par exemple, les plaies des martyrs se referment sur scène ou que les bourreaux assistent, désarmés, à la constance de leurs victimes dans l'épreuve : s'ils vont bel et bien mourir, leurs corps restent intègres et cette intégrité physique métaphorise l'intégrité de leur foi. À cet égard, plusieurs procédés dramaturgiques sont mis en place



pour que la mort violente des martyrs n'effraie pas les jeunes collégiens au point de leur faire renier leur foi. Un de ces procédés est l'attitude changeante du bourreau : face à la constance du martyr dans la mort, le bourreau s'interroge sur ses actes et, dans le dernier acte, se repent souvent. Dans *Herménigilde*, joué en 1724 puis repris en 1734 et 1740, le père qui a condamné son fils à la mort voit son paganisme flancher à l'acte V : il pleure son fils et se demande s'il a fait le bon choix<sup>19</sup>. Un autre procédé couramment utilisé est le recours aux chants qui ponctuent nombre de tragédies de collèges et soulignent la constance du martyr et sa confiance en Dieu. C'est le cas d'*Agapit*, joué en 1710, dont on n'a conservé que le livret des chants et non le programme : ce martyr de 15 ans ne flanche devant aucune épreuve, ce dont témoignent les chœurs qui s'empressent de chanter, devant le public de collégiens, « Courons, courons tous au martyre<sup>20</sup> » et qui, après sa mort, chante sa gloire. L'effet des chœurs est dramaturgiquement double : en chantant la gloire du martyr, d'une part ils lui rendent hommage (la représentation théâtrale prend alors des airs de cérémonie), d'autre part ils confortent le jeune chrétien du collège de Clermont dans son cheminement intérieur (la représentation théâtrale se fait leçon de foi). La tragédie *Agapit* est d'autant plus intéressante qu'elle thématise le martyre d'enfant (ce que ne font presque jamais les autres pièces) dans ces passages chantés, instants suspendus de la diégèse et donc au registre didactique plus appuyé. À l'acte II, les chœurs font justement de l'enfance le moment privilégié pour éprouver la foi :

Heureux celui qui dès l'enfance  
S'est montré docile à Sa voix  
Heureux celui qui dès l'enfance  
A vécu soumis à ses lois :  
Dès cette vie un si beau choix  
Ne fut jamais sans récompense<sup>21</sup>.

La formule pronominal « celui qui » oublie un instant le cas particulier d'*Agapit* pour généraliser à tout jeune chrétien et donc toucher plus intimement peut-être les jeunes spectateurs et acteurs du théâtre de collège.

13 Il faut également montrer certaines autres violences justifiées, notamment contre l'idolâtrie et l'impiété : la scène reste le lieu où la

violence peut se déchaîner, même si elle ne s'applique pas à des corps. Dans *Maxime*, le héros, nouvellement chrétien, refuse d'abjurer sa foi et fait tomber par une courte prière la statue de Jupiter que le grand prêtre avait fait apporter<sup>22</sup>. Là où un Corneille reléguait hors scène l'iconoclasme des idoles dans *Polyeucte*, laissant au frontispice de l'édition de 1643<sup>23</sup> le soin de figurer la scène au lecteur, les tragédies de collège mettent en scène ces idoles abattues. *Maxime* est rejouée au collège en 1706, dans les conditions identiques. La scène reste violente en ce qu'elle peut rappeler les épisodes iconoclastes des guerres de Religion, réactivées avec la guerre des Camisards en septembre 1702. Est-ce qu'il faut voir un lien entre cet iconoclasme sur scène et les tensions générées par la révocation de l'édit de Nantes ? On notera qu'en 1700, *Maxime* a déjà été mis en scène à Louis-le-Grand, sans qu'il soit fait mention de la statue abattue. On pourrait supposer qu'au regard des troubles religieux qui se multiplient dans les Cévennes à partir de 1701, les tragédies de collège se font l'écho de ces tensions religieuses. En reprenant le motif du martyr iconoclaste cornélien, *Maxime* propose une relecture des tensions contemporaines. Ici, *Maxime* ne fait pas tomber la statue : il n'est pas coupable comme *Polyeucte*, ni comme les protestants iconoclastes. C'est Dieu lui-même qui la fait tomber. Autrement dit, cette pièce réactive les souvenirs traumatisants des guerres de Religion, en absorbant le geste protestant et en en faisant un acte proprement divin, soutien de la foi catholique.

- 14 Si on représente aux jeunes collégiens des morts violentes, c'est donc, semble-t-il, pour les guider dans leur cheminement spirituel et intellectuel. La dramaturgie des théâtres de collège s'appuie sur une orientation didactique très nette de la violence : pour le dire autrement, la mort représentée sur scène doit donner lieu à une édification morale du collégien.

## Comment impliquer le spectateur enfant ?

- 15 On ne reviendra pas ici sur la relation entre père et fils, qui est évidemment structurante dans ces tragédies à haute mission didactique et morale. En revanche, il est intéressant de s'attarder sur deux autres manifestations de l'édification morale par la mort : la

mise en abyme du regard spectatorial, et l'écriture de la mort à hauteur de collégien.

- 16 Tout d'abord, pour guider le regard du jeune public, les tragédies de martyre proposent souvent une mise en abyme du regard spectatorial. Dans *Celse* joué en 1703, Celse, jeune converti, doit assister au supplice de son père païen (supplice ordonné par l'empereur qui veut, par la torture, punir le père de lui avoir menti et, en obligeant le fils à regarder cette scène, le forcer à abjurer sa foi chrétienne<sup>24</sup>). Celse ne flanche pas puis, devant les pleurs et les supplications de son père, finit par adresser à Dieu une prière non pas pour que son père échappe à la torture mais pour que son père se convertisse avant de mourir, ce qui lui permettrait d'obtenir, dans la mort, le secours divin (c'est-à-dire la confiance et la constance). La prière a l'effet escompté : le père se convertit et, touché ainsi par la grâce, son corps torturé se recompose et guérit miraculeusement. Cette scène, si elle est atroce, explore la pitié du chrétien : le fils (comme le jeune collégien spectateur et acteur) ne doit pas s'écrouler devant le spectacle de la souffrance mais trouver en lui les ressources pour que sa pitié se transforme en acte de foi. Les tragédies de martyre sont donc l'occasion, pour les jeunes acteurs et spectateurs, de sonder ensemble, à hauteur d'enfant, leur foi mais aussi leur rapport au monde et à l'autre.
- 17 Les tragédies de collège des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles inscrivent la réflexion chrétienne à hauteur d'enfant, et s'éloignent du modèle tragique classique tel qu'a pu l'exploiter Racine, qui synthétise l'amour et le pouvoir. Georges Forestier a montré par exemple comment la construction de *Mithridate* lui vaut les faveurs du roi, parce qu'elle réalise parfaitement la symbiose entre l'intrigue politique et l'intrigue galante<sup>25</sup>. Au contraire, au collège, rien de galant, pas d'amour sur scène. On peut supposer une raison, liée au genre des comédiens. Puisqu'il ne s'agit là que de jeunes garçons, on évite d'une part le travestissement (interdit en principe dans le théâtre jésuite), et d'autre part l'histoire amoureuse, qui embarquerait ces éventuels comédiens travestis sur la pente glissante de l'homoérotisme. D'ailleurs, cette peur du travestissement à des fins amoureuses est la seule grande raison invoquée par les détracteurs contre le théâtre de collège, notamment en Angleterre<sup>26</sup>. Il semble que cette crainte soit également partagée par les dramaturges français. Toute romance est

évacuée dans les tragédies de collège, les personnages féminins sont soit des mères, soit des princesses mauvaises, mais il ne s'y joue pas de conflit amoureux comme on peut en rencontrer chez Corneille<sup>27</sup>. En revanche, la part galante est d'une certaine manière déplacée et réagencée « à hauteur de collégien » vers une intrigue amicale et fraternelle qui lorgne maladroitement du côté de l'amour. Les pièces jouent de la fusion des amis dans leur foi chrétienne. Prenons pour exemple *David et Jonathas* de François de Paule Bretonneau, mis en musique par Marc-Antoine Charpentier en 1688<sup>28</sup>. Jonathas est mourant, David à ses côtés :

DAVID.

Quoi, Prince, je vous perds !

JONATHAS.

Le jour que je revois,

Si je ne retrouvai un ami si fidèle,

Serait encore plus funeste pour moi.

DAVID.

Ah ! vivez.

JONATHAS.

Je ne puis.

DAVID.

David, David lui-même

Va céder aux transports d'une douleur extrême.

JONATHAS.

Malgré la rigueur de mon sort,

Du moins je puis vous dire que je vous aime.

DAVID.

Ciel ! il est mort<sup>29</sup>.

18 Jonathas meurt ; David prend le trône. Mais on a ici les mécanismes galants de la mort d'amour, à la *Roméo et Juliette*, ou *Pyrame et Thisbé*, d'amants séparés par les injustices d'un père ou les combats entre deux fois qui les déchirent, et dont la mort partagée permet de souder la communauté. Finalement, en refusant le travestissement pour éviter des scènes d'amour entre femme et homme, les tragédies de collèges appliquent le schéma amoureux à l'amitié entre garçons, écrivant ainsi des déclarations étonnantes de frontalité et de naïveté.

19 Les tragédies chrétiennes sont le lieu privilégié où les jeunes spectateurs et acteurs semblent explorer leur foi et leurs sentiments.

C'est justement la violence poussée à son paroxysme qui permettrait un tel retour sur soi. La violence « frappe », au sens rhétorique du terme, le cœur des collégiens : l'image violente (le père supplicié, l'ami décapité, le frère conduit à l'échafaud) a un effet de saisie émotionnelle sur le public et une valeur didactique (pour être sûrs que les collégiens ont bien compris la portée réflexive de la violence, les dramaturges ont par ailleurs recours à des procédés dramaturgiques censés guider leur parcours de spectateur – par exemple les chants).

- 20 En revanche, les tragédies de collège ne sont pas plus ou moins violentes que les tragédies profanes : elles sont seulement écrites, jouées et regardées à hauteur d'enfant, c'est-à-dire pour un âge où la foi doit être consolidée et où la question de l'autorité (parentale, religieuse ou politique) doit être explorée. Il y aurait en ce sens tout un développement à faire sur la place des intrigues spécifiquement consacrées, dans ces tragédies, aux relations père-fils et aux relations sujets-tyrans.

## BIBLIOGRAPHY

---

### Corpus

*Agapit, martyr, tragedie, qui sera representée par les rhetoriciens du college de Louis le Grand. Le mercredi 12. de mars 1710, à deux heures précises après midy* [de Charles PORÉE], à Paris, chez L. Sevestre, 1710, [Programme. 1710-03-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626963g>.

*Catilina, tragédie, sera représentée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi sixième jour d'aoust mil sept cent quarante-neuf, à midi précis [...]* [de Jean-Baptiste GEOFFROY], Paris, Thiboust, 1749, [Programme. 1749-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522997z>.

*Celse tragedie chrestienne, sera representée par les petits pensionnaires du college de Louis le Grand, mardy 5. juin 1703. à deux heures après midy* [de François de Paule BRETONNEAU], Paris, Louis Sevestre, 1703, [Programme. 1703-06-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15230174>.

*Constantin tragedie qui sera representée au college de Clermont de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le VI. jour d'aoust à midi* [de Philibert QUARTIER], Paris, Gabriel Martin, 1681, [Programme. 1681-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523055t>.

*Cosroës tragedie qui sera representée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le sixième jour d'aoust à une heure après midy* [de Joseph de JOUVANCY], Paris, Antoine Lambin, 1696, [Programme. 1696-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523025p>.

*Demetrius tragedie. Pour servir d'intermedes à la piece latine. Qui sera representée le [ ? ] de mars* [anonyme], Paris, s. n. [de Gabriel Martin], 1685, [Programme. 1685-03-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312592s>.

*David et Jonathas, tragedie en musique, qui sera representée sur le théâtre du college de Louis le Grand, le XXVIII. février, Paris, veuve de Claude Thiboust, et Pierre Esclassan* [de François de Paule BRETONNEAU], 1688, [Programme. 1688-02-28. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716307>.

*Eustache tragedie sera representée au college de Louis le Grand pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le Mercredy XII. d'aoust M.DC.LXXXVIII. à une heure après midy* [de Gabriel-François LE JAY], Paris, veuve de Simon Benard, 1693, [Programme. 1693-08-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15238315>.

*Hermenigilde martyr, tragedie, sera representée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi deuxième jour d'août 1724, à une heure précise après midi* [de Charles PORÉE], Paris, s. n., 1724, [Programme. 1724-08-02. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449560v>.

*L'Impieté domptée, Valens empereur d'Orient, tragedie. Pour la distribution des prix que le roy a fondez a perpetuité dans le college de Clermont. Le lundy onzième jour d'aoust à midi* [anonyme], s. l. [Paris], s. n., 1642, [Programme. 1642-08-11. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523889c>.

*Lysimachus tragedie, qui sera representée sur le theatre du college de Clermont de la Compagnie de Jesus. Pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le cinquième jour d'aoust, à une heure après midy* [de Charles de LA RUE], Paris, Simon Benard, 1677, [Programme. 1677-08-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15242819>.

*Maxime martyr. Tragedie. Qui sera representée au college de Louis le Grand, mercredy 12. jour de may 1700. à deux heures précises après midy. Par les ecoliers de seconde* [de

Jean-Antoine Du CERCEAU], Paris, veuve d'Antoine Lambin, 1700, [Programme. 1700-05-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319535s/f10>.

*Posthumius dictateur tragedie, qui sera representée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté.* Lundy 6. jour d'aoust 1703, à midy [anonyme], Paris, Louis Sevestre, 1703, [Programme. 1703-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15248977>.

*Saül ou l'Ombre de Samüel. Tragédie, tirée de l'Ecriture Sainte ; avec des intermedes mis en musique. Sera representée au college d'Harcour pour la distribution des prix, le lundi douzième jour d'aoust, à une heure précise* [anonyme], Paris, François Barrois, 1715, [Programme. 1715-08-12. Collège d'Harcourt]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15249431>.

*Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle & ses enfans* [anonyme], Rouen, Abraham Cousturier, s. d. [ca. 1620]. [éd. de 1620 en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k706769/f2>.

BRETONNEAU, François de Paule, *Celse martyr, tragedie en musique*, Paris, veuve Claude Thiboust, et Pierre Esclassan, 1687. [En ligne] <https://nubis.bis-sorbonne.fr/ark:/15733/xx0>.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La Poétique de Jules de La Mesnardiere*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50691s>.

LAUDUN D'AIGALIER, Pierre, *L'Art poetique françois, de Pierre Delaudun Daigaliers. Divisé en cinq livres*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507467>.

RACINE, Jean, *Mithridate*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1999.

RAINOLDS, John, *Th'overthrow of stage-playes, by the way of controversie betwixt D. Gager and D. Rainoldes [...]*, s. l., s. n. [Middelburg, Richard Schilders], 1599. [En ligne] [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1475-1640\\_th-overthrow-of-stage-pl\\_painolds-john\\_1599](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_th-overthrow-of-stage-pl_painolds-john_1599).

VIREY, Jean de, *La Machabee Tragedie du martyr des sept freres, & de Solomone leur mere. Par Jean de Virey, sieur du Gravier*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1603. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8571685>.

## Bibliographie critique

BIET, Christian, FRAGONARD, Marie-Madeleine (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII<sup>e</sup> siècle », 2009.

DEMEILLIEZ Marie, DOUDET Estelle, FERRAND Mathieu, SYSSAU Éric (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European Drama and Performance Studies*, 2018.

SOULATGES, Magali, « La dramaturgie de l'horrible au xviii<sup>e</sup> siècle : épuisement ou réinvention du spectacle tragique ? », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique. xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 129-147.gn : vc

## NOTES

---

1 *Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, Abraham Cousturier, 1608, acte V.

2 Jean de VIREY, *La Machabee Tragedie du martyre des sept freres, & de Solomone leur mere*. Par Jean de Virey, sieur du Gravier, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1603.

3 Magali SOULATGES, « La dramaturgie de l'horrible au xviii<sup>e</sup> siècle : épuisement ou réinvention du spectacle tragique ? », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique. xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 129-147.

4 Christian BIET, Marie-Madeleine FRAGONARD, « Introduction », dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin xvi<sup>e</sup>-début xvii<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 103.

5 On peut penser aux conflits de loyauté et d'autorité, notamment envers un chef de guerre ou plus explicitement une figure paternelle.

6 Marie DEMEILLIEZ, Estelle DOUDET, Mathieu FERRAND, Éric SYSSAU (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European drama and performance studies* », 2018.

7 *L'Impieté domptée, Valens empereur d'Orient, tragedie pour la distribution des prix que le roy a fondez a perpetuité dans le college de Clermont [...]*, Paris, 1642, acte V, sc. 6, n. p. [p. 10].

8 Pierre LAUDUN D'AIGALIERS, « De la forme nature & definition de la Tragœdie », dans *L'Art poetique françois*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598, livre V, chap. 4, p. 285 ; Hippolyte-Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639, p. 200.



- 9 Joseph de JOUVANCY, Cosroës tragédie qui sera représentée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté [...], Paris, A. Lambin, 1696, acte V, p. 7.
- 10 Jean-Baptiste GEOFFROY, Catilina, tragédie, sera représentée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté [...], Paris, Thiboust, 1749, acte V, p. 7.
- 11 François de Paule BRETONNEAU, Celse martyr, tragedie en musique, Paris, veuve C. Thiboust / P. Escclassan, 1687, acte V, sc. 3, p. 35.
- 12 C'est le cas pour les pièces suivantes : Charles de LA RUE, Lysimachus tragédie, qui sera représentée sur le theatre du college de Clermont de la Compagnie de Jesus [...], Paris, S. Benard, 1677 ; Philibert QUARTIER, Constantin tragédie qui sera représentée au college de Clermont de la Compagnie de Jesus [...], Paris, G. Martin, 1681 ; Demetrius tragédie. Pour servir d'intermèdes à la piece latine [...], Paris, G. Martin, 1685. Cette dernière pièce est reprise en 1691.
- 13 Jean-Antoine DU CERCEAU, Maxime martyr. Tragedie. Qui sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, veuve A. Lambin, 1700, acte III, n. p.
- 14 Posthumius dictateur tragédie, qui sera représentée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus [...], Paris, L. Sevestre, 1703, acte V, p. 7.
- 15 Saül ou l'Ombre de Samüel. Tragédie, tirée de l'Ecriture Sainte. Sera représentée au college d'Harcour [...], Paris, F. Barrois, 1715, acte V, p. 12.
- 16 Jean-Baptiste GEOFFROY, Catilina, tragédie, op. cit., acte V, p. 7.
- 17 Gabriel-François LE JAY, Eustache tragédie sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, veuve de S. Benard, 1693.
- 18 Littéralement : « drame à stations », qui rend compte de la conversion, étape par étape, d'un personnage. Sur ce point, voir notamment la partie « Stationendrama, culmination, ouverture » dans Christian BIET et Marie-Madeleine FRAGONARD (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France* (fin xvi<sup>e</sup>-début xvii<sup>e</sup> siècle), op. cit., p. 89 et suiv.
- 19 Charles PORÉE, Hermenigilde martyr, tragedie, sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, s. n., 1724, acte V, p. 7.
- 20 Charles PORÉE, Agapit, martyr, tragedie, qui sera représentée par les rhetoriciens du college de Louis le Grand [...], Paris, L. Sevestre, 1710, acte III, p. 7.

- 21 *Ibid.*, acte II, p. 5.
- 22 Jean-Antoine DU CERCEAU, *Maxime martyr* [...], *op. cit.*
- 23 Pierre CORNEILLE, *Polyeucte martyr. Tragedie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, *frontispice*.
- 24 François de Paule BRETONNEAU, *Celse tragedie chrestienne*, sera representée par les petits pensionnaires du college de Louis le Grand [...], Paris, L. Sevestre, 1703, acte III, p. 5.
- 25 Jean RACINE, *Mithridate*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.
- 26 A la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, le pasteur John Rainolds (qui enseigne à Oxford) écrit une violente diatribe contre une pièce de collège, où il dénonce entre autres le fait que les comédiens doivent s'habiller en femme. Et il avoue explicitement qu'il s'agit là d'un traumatisme : dans sa jeunesse, Rainolds avait dû jouer le personnage d'Hippolyta au collège, et semble en garder un souvenir cuisant. Voir John RAINOLDS, *Th'overthrow of stage-playes* [...], Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 45.
- 27 On pense ici aux relations entre Polyeucte et Pauline, ou le trio amoureux composé de Théodore, Placide et Didyme dans *Théodore, vierge et martyr*.
- 28 François de PAULE BRETONNEAU, *David et Jonathas*, tragedie en musique, qui sera representée sur le théâtre du college de Louis le Grand, le XXVIII. février, Paris, veuve de C. Thiboust et P. Esclassan, 1688.
- 29 *Ibid.*, acte V, sc. 4, p. 38-39.

## ABSTRACTS

---

### Français

Entre les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, les pièces jouées dans les collèges jésuites, en particulier au collège de Clermont, mettent en scène des morts d'enfants avec une violence souvent extrême. Loin d'être anecdotiques, ces morts interrogent la fonction pédagogique, religieuse et spectaculaire de telles représentations. Si l'enfant martyr ne domine pas en nombre, sa présence exemplifie une forme de sacralisation du corps innocent, utile à la dramaturgie sacrificielle catholique. À travers ces tragédies, se révèle une tension entre l'édification religieuse et la mise en scène d'un spectaculaire horrifique assumé, porté par les exigences de la rhétorique jésuite et les attentes d'un public parfois fasciné par l'horreur.

## English

Between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, plays performed in Jesuit colleges – especially at Clermont College – depicted child deaths with striking violence. Far from anecdotal, these deaths raise questions about the educational, religious, and theatrical functions of such performances. Though child martyrs are not numerically predominant, they symbolize the sacred innocence of the Church and legitimize sacrificial representation. These tragedies reveal a tension between religious edification and the deliberate use of theatrical horror, shaped by Jesuit rhetorical training and the audience's fascination with violence and suffering.

## INDEX

---

### Mots-clés

collège de Clermont, martyre d'enfant, tragédie de collège, théâtre jésuite, violence spectaculaire

### Keywords

Clermont college, child martyrdom, college tragedy, jesuit theatre, spectacular violence

## AUTHORS

---

### Agathe Giraud

Université d'Artois – Textes & Cultures UR 4028

IDREF : <https://www.idref.fr/264154177>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0009-2996-4253>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/agathe-giraud>

### Clément Scotto di Clemente

Université Bourgogne Europe – CPTC UR 4178

IDREF : <https://www.idref.fr/264201744>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0002-6822-3588>