



## Introduction

Bénédicte LOUVAT et Nicholas MYERS

ELH/PLH, EA 4601, Univ. Toulouse – Jean Jaurès,  
IRCL, UMR 5186, Univ. Paul-Valéry Montpellier 3

Il y a quelque paradoxe à vouloir analyser les représentations d'exécutions au théâtre, car tous les témoignages s'accordent sur le fait que l'exécution d'État est *déjà* une mise en scène où se rencontrent plusieurs domaines : le juridique, le religieux et le social. Chacun – condamné, bourreau, prêtre officiant – se voit attribuer un rôle précis, la vedette du spectacle étant bien entendu le premier de la liste. Le tout se déroule sur ce qui n'est autre qu'une scène. Les deux lieux de représentation sont désignés en Angleterre par le mot *scaffold* jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle – même si de nos jours la langue anglaise s'efforce de distinguer *scaffold* et *stage*. La langue française aussi joue volontiers sur l'ambiguïté par l'emploi du mot « échafaud », ce terme désignant non seulement le lieu de la mise à mort, mais également les tréteaux utilisés pour les spectacles de rue dans l'Europe de la première modernité.

D'ailleurs, s'agissant des exécutions, s'il n'y a pas à proprement parler un texte, il y a bien des répliques attendues de la part de tous les acteurs. Idéalement, le déroulement de l'action doit suivre un schéma préconisé par les autorités et dont la plèbe est toujours complice.

Premier acte : exposé sur une charrue, le condamné est traîné à travers les rues de la ville sous les huées et quolibets d'une foule désapprobatrice. Deuxième acte, plus solennel : il écoute patiemment la harangue du prêtre sur l'échafaud même. Troisième acte, enfin, et le plus significatif : celui du repentir, au cours duquel la passion de l'instant est à la fois poussée à son paroxysme et relâchée – on a envie de dire *assouvie* – par la pleine reconnaissance de la justice de la sentence par le condamné, et partant (bien qu'implicitement), de son statut de pécheur descendu d'Adam et Ève. Statut qui sera racheté, ou non, lors du Jugement dernier. La psychologie qui relie intimement le supplicié et ceux qui assistent à son supplice a été brillamment analysée jadis par Elias Canetti<sup>1</sup>. Au sentiment de supériorité premier – on *survit* à l'extinction d'autrui, on *continue* là où lui *n'est plus* – se mêle l'intime et inquiétante conviction que l'on pourrait être à sa place, voire qu'on mériterait de l'être. Autrement dit, chaque exécution-spectacle représente une *passion* – passion qui ne peut qu'être exaucée au moment où tombe le glaive – qui n'est pas sans

---

<sup>1</sup> Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1986 (1960).

rappeler certains éléments de la passion christique. Comme tout ce qui est rituel, l'action doit se dérouler selon un mécanisme prévisible qui débouche sur une immuable finalité symbolique. Du moins est-ce ce que veut la théorie.

Et voilà qu'intervient l'aléatoire de la chose humaine. Si, par le truchement d'une mise en scène savamment orchestrée, les autorités entendent garder la main sur l'interprétation de l'événement exemplaire, d'autres intervenants s'emparent du discours et des gestes afin d'y attribuer leur symbolisme propre, grippant ainsi le mécanisme du sens. Cela sans compter les accrocs lors du déroulement *physique* de l'événement, car pour figurer le tableau vivant de la punition justifiée, tout doit se dérouler sans heurts. Dans les faits, ce fut loin d'être le cas<sup>2</sup>.

Les paramètres incontrôlables de l'événement allaient à l'encontre de l'intention des autorités. En milieu rural, la grandeur solennelle de la justice était atténuée par la scène bucolique, où souvent la foule n'hésitait pas à transformer l'occasion en pique-nique familial. Le contraste avec la situation dans les villes était saisissant : là, au contraire, la foule profitait des circonstances – la procession qui précédait l'exécution ainsi que celle-ci – pour transformer l'occasion en carnaval, avec toutes les inversions et déviations de rôle que cela suppose. Parfois, si la « prestation » du condamné en route se caractérisait par une certaine *sprezzatura*, et s'il faisait bonne figure dans la charrette, il était acclamé par les hourras des spectateurs avant même de monter sur l'échafaud. Autour du spectacle du supplice se déroulait une sorte de « criée » sur la place, les plus fortunés négociant avec des placiers – comme au marché – pour bénéficier d'une vue imprenable<sup>3</sup>. Dans certains pays d'Europe, les spectateurs croyaient que le condamné, du fait de son statut intermédiaire entre la vie présente et le trépas imminent, possédait des pouvoirs de thaumaturge, et il s'en trouvait pour se presser autour de lui afin de le toucher ou de se frotter à ses habits. Inversement et comme il se doit dans toute foule carnavalesque de la première modernité, les prostituées poursuivaient effrontément leur métier. À l'occasion de certaines exécutions politiques, lorsque le bourreau montrait la tête des condamnés à la foule, si ceux-ci étaient connus, il n'était pas rare qu'il soit hué. En somme, bien souvent il s'agit d'une assistance hétéroclite, bruyante, animée par des motivations très diverses, et surtout peu disposée à suivre docilement la règle de comportement tracée par la magistrature de la ville.

Or le comportement de la vedette incontestée du spectacle n'est pas plus prévisible. Normalement, il doit se composer la contenance de la contrition, adopter un ton grave et des propos mesurés. Certains, pourtant, n'hésitaient pas à échanger rires, quolibets, gros mots et généralement entrer dans un jeu de badinage avec la foule, le long du chemin et jusqu'à l'échafaud, et cette façon de braver la mort – davantage conforme aux valeurs païennes qu'à la valeur de la pénitence chrétienne mise à l'honneur par le rituel – suscitait parfois une admiration qui transparaît clairement dans les témoignages. Et si l'habillement du condamné devait rester sobre, certains choisissaient un style vestimentaire très soigné, arrivant en carrosse en tenue de jeune marié<sup>4</sup> ! Dans le cas d'exécutions politiques évoquées

---

<sup>2</sup> Thomas Laqueur soutient qu'en général les exécutions étaient moins encadrées en Angleterre qu'en France, laissant à tous les acteurs une marge de manœuvre propre à l'improvisation. « Crowds, carnival and the state in English executions, 1604-1868 », *The First Modern Society*, dir. A. L. Beier, D. Cannadine et J. Rosenheim, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 317.

<sup>3</sup> Laqueur, « Crowds, carnival... », p. 324-5. Le risque étant alors de voir le condamné pardonné à la dernière minute, ce qui pouvait déclencher l'émeute.

<sup>4</sup> Laqueur, « Crowds, carnival... », p. 321.

ci-avant, le prisonnier se joignait à la foule pour conspuer les représentants de l'État qui assistaient à la scène.

Dans l'idéal, non seulement les paroles mais les gestes du condamné devaient être réglés selon l'horlogerie du supplice. Ainsi, il était traditionnel pour les condamnés issus d'un milieu social un peu aisé de rémunérer le bourreau, non seulement dans le but de l'encourager à bien faire son métier, mais aussi pour lui signifier, à la vue de tous, qu'il ne lui tenait pas rigueur de l'acte grave qu'il était sur le point d'accomplir. Il existe pourtant au moins un témoignage au XVIII<sup>e</sup> siècle selon lequel le condamné s'était trompé de destinataire, mettant entre les mains de l'assistant le salaire qui revenait de droit au bourreau principal, ce qui avait déclenché une querelle peu digne entre les deux, résolue seulement par l'intervention du magistrat présent. On imagine aisément combien ce genre d'incident, peut-être pas si rare, devait détourner le caractère solennel de l'événement pour lui donner un air burlesque<sup>5</sup>. D'autres témoignages nous montrent les balbutiements qui pouvaient, en un clin d'œil, tourner en dérision une situation tragique. Ainsi, au début du XVII<sup>e</sup> siècle Jacques I<sup>er</sup> aurait oublié de signer le pardon qui rachetait la vie du condamné. Une fois la signature obtenue, le messenger n'arrivait pas à se frayer un chemin à travers la presse autour de l'échafaud, et ce n'est qu'en criant qu'il sauva la vie de l'infortuné<sup>6</sup>.

Incontestablement, le noyau sémiotique de l'événement est le discours du condamné sur l'échafaud, qui devient de ce fait une véritable *leçon* – au sens fort – sur la vie et la mort. Plus que tout autre aspect de la cérémonie, ceci est encadré par des normes discursives : reconnaissance rituelle de la vie de pécheur qu'il aurait vécue, acceptation stoïque de la justice de la punition (attendu que la justice humaine se veut le reflet imparfait de la justice divine), anticipation contrite du jugement à venir « de l'autre côté », à la fin des temps. Sans aucun doute, beaucoup essayaient de jouer le jeu avec les moyens du bord, bafouillant leurs répliques tant bien que mal. Toutefois, certains prisonniers continuaient à faire les beaux jusqu'au moment même où s'ouvrait la trappe. D'autres s'enfermaient dans un mutisme dissident malgré toutes les exhortations du clergé ; ce qui était pour les magistrats l'issue la moins désirable, car par ce dernier geste – le refus d'accomplir la clôture du rituel – le sujet s'emparait à nouveau de la dernière liberté qui lui restait – la liberté de garder le silence – et ouvrait à l'assistance la voie à toutes les interprétations<sup>7</sup>.

Enfin, on peut difficilement concevoir l'histoire des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, même cantonnée à sa dimension culturelle, sans tenir compte du grand schisme européen qu'on appelle Réforme<sup>8</sup>. L'épreuve suprême de la foi pour un catholique en terre protestante, ou l'inverse, c'était de subir le martyre sur l'échafaud. Et c'est peut-être autour du comportement des martyrs des deux côtés, dans leurs derniers instants, que la mise en scène était la plus âprement contestée. Incontestablement, c'est dans ces moments-là que les moindres gestes, paroles, regards étaient scrutés comme autant de « trophées » arrachés à la vérité. Car l'enjeu, ce n'était rien moins que la vérité ou l'imposture de deux religions irréconciliables qui mettaient l'Europe à feu et à sang depuis un demi-siècle. Dans leur vaste majorité, les suppliciés catholiques étaient des prêtres, les fers de lance des séminaires jésuites situés de l'autre côté de la Manche. Bien que cela n'arrivât que très

<sup>5</sup> Laqueur, « Crowds, carnival... », p. 323.

<sup>6</sup> Laqueur, « Crowds, carnival... », p. 329.

<sup>7</sup> Pour des exemples, voir Laqueur, « Crowds, carnival... », p. 319-20.

<sup>8</sup> Pour tout ce qui suit, on consultera l'article capital de Peter Lake et Michael Questier : « Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows : Puritans, Romanists and the State in Early Modern England », *Past and Present*, n° 153, 1996, p. 64-107.

rarement, dans l'idéal, la visée des autorités consistait à obtenir *in extremis* l'apostasie du condamné – spectacle bien plus efficace que la simple destruction de son corps. Faute de quoi, par une pédagogie lourdement appuyée il fallait faire comprendre à la foule – qui n'était pas toujours dupe, tant s'en faut – que ce que le condamné présentait comme une foi inébranlable n'était autre qu'une bizarrerie obstinée devant la mansuétude du monarque. Si tel ou tel condamné faiblissait dans sa fortitude, s'agrippant par un geste purement réflexif à la corde au moment où partait la charrue, cela nourrissait directement la littérature pamphlétaire qui cherchait à « canaliser » la juste lecture de l'événement. Ainsi, d'un côté comme de l'autre, cela était soumis à une *surdétermination exégétique*.

Et si ses derniers propos constituaient un moment chargé de symbolisme pour tout prisonnier de droit commun, la scène était sujette à tous les « dérapages » lorsque le martyr catholique – souvent séminariste, donc instruit et muni d'arguments – loin d'accepter d'être un objet inerte d'interprétation, s'en emparait. Certains tournaient la scène en dispute théologique avec le ministre ; d'autres n'hésitaient pas à prendre l'échafaud pour leur chaire, prêchant au public tant que le shérif le permettait. Le gestuel liturgique spécifiquement catholique n'était pas négligé. Lors de son exécution, le célèbre jésuite Edmund Campion trouva le moyen de faire ostentatoirement sa révérence à la croix, bien que ligoté et quasi immobile<sup>9</sup>. Au reste, si le public, majoritairement réformé, était souvent hostile au supplicé catholique, si ce dernier arrivait à faire « bonne figure » par sa prestance et son courage, il pouvait arracher une certaine admiration de la part des spectateurs.

En définitive, on voit bien que les scènes d'exécution historiques, loin d'être des représentations sémantiquement transparentes au service d'un pouvoir monolithique, débordaient du cadre du sens, et la pédagogie qui en découlait fut bien souvent brouillée par la multiplicité des signes imprévus dans la mise en scène initiale. Pas étonnant alors que le théâtre exploite les figures imposées autant que les aléas du rite de la mise à mort juridique, afin de créer des situations dramatiques où prévaut l'ambiguïté émotionnelle.

Dans la synthèse historico-littéraire qui ouvre le numéro, Marie-Madeleine Fragonard montre ainsi les relations complexes qui lient spectacle réel et représentation théâtrale, mais aussi et plus largement textuelle et iconographique, de l'exécution, et s'interroge sur ce qui nourrit, pour les spectateurs, l'imaginaire de ces exécutions réelles ou médiatisées par le théâtre. Dans les territoires éloignés des grandes villes et surtout en dehors de Paris, le théâtre de martyr joua ainsi un rôle important dans la formation des spectateurs, manifestant tout à la fois l'iniquité de la justice et la tyrannie du pouvoir et suscitant l'empathie pour la victime. Car c'est, de fait, le théâtre religieux qui, en France du moins, rassemble le plus grand nombre de scènes d'exécution, lesquelles font évidemment écho aux exécutions contemporaines, dans lesquelles se mêlent enjeux politiques et enjeux religieux. Mais précisément, le théâtre opère sur le réel une sur-sélection des cas. Le théâtre français écarte d'ailleurs plus de cas que le théâtre anglais (la sorcellerie, par exemple, ne trouve pas place sur la scène française), retenant les cas les plus spectaculaires, parmi lesquels ceux qui permettent, directement ou indirectement, de faire écho aux deux « cas politiquement inouïs » que furent pour les contemporains la mort de Marie Stuart, puis le procès de Charles 1<sup>er</sup>, où « les accusés sont ceux-là mêmes qu'on disait source de la loi, ou au-dessus des lois » (M.-M. Fragonard). Le théâtre permet alors de montrer le procès, les débats, d'analyser les causalités, de faire entendre le *pro* et le *contra*, en investissant des

<sup>9</sup> Lake et Questier, « Agency, Appropriation and Rhetoric... », p. 77.

outils dramatiques tels que la stichomythie et en donnant toujours à réfléchir sur la légitimité de la justice autant que sur la culpabilité des condamnés.

C'est essentiellement à cet aspect que se livre l'analyse proposée par les trois contributions qui portent sur le drame anglais. La démonstration de Nathalie Oziol, qui prend pour exemple des dysfonctionnements des rouages de la punition d'État la pièce de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*<sup>10</sup>, se focalise sur l'exécution de Pedringano (III, vi). L'action n'est qu'une longue démystification de la notion même de justice, où la frontière entre la mort juridiquement arrêtée en bonne et due forme et l'assassinat motivé par la raison d'État est volontairement brouillée par le dramaturge. Surtout, selon l'analyse proposée par Nathalie Oziol, la dramaturgie de l'acte III, scène vi, ainsi que de l'acte I, scène iii met en spectacle les discours de l'échafaud qui s'inscrivent en faux contre le code convenu de la docilité des « dernières paroles », par la dénonciation des procès faussement fabriqués ainsi que des mensonges de l'apparat juridique. Et il revient au personnage principal de la pièce, Hiéronimo, d'opposer un refus spectaculaire et absolu au mensonge d'État lorsqu'il avale sa langue pour éviter d'avoir à exprimer des regrets. Ensuite, poussé par les officiers à rédiger sa confession, il se sert du canif qu'il demande pour tailler son crayon pour se donner la mort. Pour Nathalie Oziol, la radicalité de cette double gestualité ne saurait être minorée : dans un État où la justice est corrompue, même le langage verbal en pâtit, et seul le silence des victimes est en adéquation avec la vérité.

La contribution de Gilles Bertheau propose une étude comparatiste, qui s'attache à trois représentations d'exécutions dans le drame à travers des pièces relativement peu étudiées : *Sir Thomas More*, *The Tragedy of Byron*, et *The Tragedy of Sir John van Olden Barnevelt*<sup>11</sup>. La spécificité du choix réside dans le fait que les trois figures éponymes furent des personnages historiques et que les deux dernières pièces s'aventurent sur le terrain périlleux d'événements contemporains<sup>12</sup>. Dans les trois cas, il est question de haute trahison, donc les exécutions ainsi que leurs représentations scéniques mettent tout le poids de l'État dans la balance. Dans la mesure où le condamné endosse, qu'il le veuille ou non, une *nouvelle identité* – celle du traître –, Gilles Bertheau estime que ces trois scènes partagent un trait avec le récit fictionnel : l'exemplarité didactique. Au reste, en même temps que l'État affecte une nouvelle identité au condamné – au moment de sa mort, celui-ci est traître, et il n'est *rien d'autre* –, il ôte symboliquement tout vestige de l'ancienne identité du supplicié : titres, possessions, liens familiaux. De la sorte, l'État tâche d'effacer jusqu'au souvenir du défunt. Pourtant, ici encore, insiste l'auteur, chacun des trois « héros » s'empare *in extremis* du discours afin de se réapproprier la trajectoire de ses choix et son identité propre. Rien ne se passe exactement comme prévu<sup>13</sup>.

De son côté, Yan Brailowsky livre l'analyse d'un épisode historique connu de tous qui est d'ores et déjà, dans ses détails comme dans ses grandes lignes, échafaudé exactement comme une dramaturgie : le procès et la mort de Marie Stuart. La « scène » – dans les deux sens du terme – fut sans précédent, car en Europe on n'avait jamais vu celui (ou celle) qu'on

<sup>10</sup> Vraisemblablement jouée en 1589, la pièce fit l'objet d'une première impression non datée (1592 ?) ; il s'agit de l'une des pièces fondatrices de la mode pour la tragédie dite « de vengeance » qui marque les années 1590 et qui débouche, à terme, sur l'exemple extraordinairement complexe du genre qu'est *Hamlet*.

<sup>11</sup> Respectivement écrites par Anthony Munday *et al.* ; George Chapman ; et enfin John Fletcher et Philip Massinger. Il faut savoir que la première et la troisième pièces obtinrent l'autorisation de publication seulement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Comme l'indique la note précédente, les dramaturges eurent des démêlés avec la censure officielle.

<sup>13</sup> Par ailleurs, entre Byron et Barnevelt il y a une différence marquée dans la manière dont chacun envisage sa mort. Le premier refuse absolument la contrition, alors que le second l'embrasse. Cela relève peut-être d'une distinction de mœurs entre la noblesse d'épée et la noblesse de robe.

appelle « l'Oint de Dieu » soumis à l'appareil juridique. Cependant, à l'échelle européenne, les drames mettant en scène le martyr de Marie Stuart ne manquent pas, tant s'en faut. Dès 1591 – à peine trois ans après l'événement – paraît le drame de Jean de Bordes. La contribution de Yan Brailowsky met en regard deux pièces, l'une de la plume de Montchrestien, *L'Escossoise* (1602), l'autre de Regnault, *Marie Stuard, reine d'Ecosse* (1638). Bien entendu, ni l'une ni l'autre ne représente directement la mort de la reine. Les dramaturges adoptent plutôt la stratégie de l'*ekphrasis*, nous *donnant à voir* à travers les témoignages, faisant travailler l'horreur par le levain de l'imagination. Si Montchrestien adopte une perspective aristotélicienne, préférant rester discret sur les aspects strictement politiques de l'affaire et faisant passer Marie pour une héroïne stoïque prise dans les rets de la *Fortuna*, Regnault, en revanche, n'hésite pas à accabler la reine anglaise, proposant une perspective dramatique qui substitue l'accusatrice à l'accusée et fait d'Élisabeth la véritable traîtresse. Pourtant, le noyau de l'analyse de l'auteur est la description de la tête décapitée qui bondit sur l'estrade, détail déjà présent chez Montchrestien, amplifié par Regnault. D'une part, ce détail brutalement concret, presque sordide, arrache le spectateur au récit stylisé qui prédomine dans les deux pièces et lui donne l'illusion puissante d'une prise *directe* sur l'immédiateté du scandale innommable. Or Yan Brailowsky pousse l'analyse plus loin, voyant (et entendant) dans les coups sourds qu'aurait fait la tête de Marie sur les planches de l'estrade le rappel péremptoire aux auteurs du supplice du jugement implacable de la postérité à leur égard. On peut même se demander si les murmures émanant de la tête décollée, oubliés par Montchrestien mais mis en avant par Regnault, ne sont pas bien plus terribles que n'eussent été les dernières paroles du condamné (en l'occurrence, de la condamnée) qu'exige la convention, dans la mesure où ces murmures, comme le remarque justement Regnault, constituent un jugement *d'outré-tombe*.

Comme le montrent les corpus retenus par Yan Brailowsky et Gilles Bertheau, ce sont des auteurs français qui donnent à voir et mettent en débat les événements qui affectent l'Angleterre contemporaine, tandis que Chapman, de son côté, dramatise l'exécution de Biron. C'est dire que l'exécution, comme scène, comme support d'intrigue et comme représentation de l'Histoire intéresse aussi les relations entre la France et l'Angleterre, les événements historiques faisant l'objet de regards croisés. Et s'il est un auteur français pour qui l'Angleterre fonctionna comme « terre tragique », pour reprendre la belle formule de Jane Conroy<sup>14</sup>, c'est assurément La Calprenède, qui emprunta à l'Histoire anglaise trois de ses sujets, à commencer par ceux de deux tragédies fondées sur une exécution, *Jeanne, reine d'Angleterre* et *Le Comte d'Essex*. Ruoting Ding étudie ces deux pièces consacrées à l'exécution d'une reine pour l'une, du favori de la reine pour la seconde, ainsi que deux tragédies du même auteur dramatisant la mise à mort des héritiers de la couronne, *La Mort des enfants d'Hérode* et *Herménigilde*. Elle montre ce qu'il advient du motif de l'exécution quand il entre dans une tragédie : outre les conflits d'interprétation qui affectent la victime ou l'ordonnateur, roi ou reine-juge, comme Élisabeth dans *Le Comte d'Essex*, il a pour effet la coexistence de deux conceptions du héros tragique, la conception aristotélicienne, « dont l'enjeu réside dans la notion de faute », et un modèle issu du théâtre de dévotion, celui de l'innocent persécuté, qui entraîne avec lui une « dramaturgie de l'équivocité ». S'interrogeant en outre sur le succès du motif de l'exécution dans le théâtre professionnel parisien, dont le théâtre tragique de La Calprenède est un exemple parmi d'autres, elle

<sup>14</sup> Jane Conroy, *Terres tragiques. L'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Biblio 17, Gunter Narr Verlag, 1999.

considère que l'une des raisons en est le succès et l'influence de *La Mariane* de Tristan L'Hermite, dont *La Mort des enfants d'Hérode* constitue d'ailleurs une suite.

La pièce fut créée au théâtre du Marais au printemps 1636, quelques mois avant *Le Cid* et sur la même scène, avec dans le principal rôle masculin, celui d'Hérode, le même acteur, Montdory, qui sera frappé d'une apoplexie de la langue en interprétant les fureurs d'Hérode lors d'une reprise de *La Mariane*. Elle met en œuvre un schéma quadripartite qui sera repris dans bon nombre de tragédies à exécution, et qu'on peut décrire ainsi : 1. préparation de la calomnie (Salomé, sœur d'Hérode, suborne le grand Échanson pour qu'il fournisse la pièce sur laquelle sera fondée l'accusation, en l'occurrence une tentative d'empoisonnement) ; 2. (faux) procès, fondé sur la subornation de témoins ; 3. monologue du condamné, généralement dans un lieu spécifique, du moins avant la disparition totale du décor à compartiments ; 4. exécution. De sorte que, si l'exécution est un événement dont l'extension temporelle est très limitée, elle est préparée par plusieurs scènes : c'est ce qu'on peut tenter de nommer la dramaturgie de l'exécution, en tant que cet événement final innerve l'ensemble de l'intrigue et lui fournit ses grandes scissions. Mais l'exécution constitue aussi le clou du spectacle, le point culminant du drame et, dans *La Mariane* comme dans la plupart des tragédies fondées sur une exécution, son événement final.

Cet événement final est, cependant, soustrait à la vue des spectateurs, et rapporté par un témoin aux personnages qui n'ont pu ou voulu y assister, dans un grand récit pathétique fondé sur une longue hypotypose<sup>15</sup>. C'est une caractéristique de la tragédie française moderne (ou plus justement de la tragédie parisienne), dont les contours commencent à se dessiner au milieu des années 1630, c'est-à-dire précisément au moment où est créée *La Mariane*. Si l'on ne montre plus, alors, de scènes d'exécution, c'est sans doute pour des raisons à la fois morales et techniques. C'est du moins l'explication avancée par La Mesnardière, dans l'une des premières poétiques commandées par Richelieu et dans laquelle on peut lire : « On ne met point au théâtre les épées, les gibets, les roues, le feu ni les autres supplices dont on punit les criminels, à cause qu'ils font horreur et qu'il est très difficile d'imiter ces bourrelleries sans que la feinte en soit grossière et par conséquent ridicule<sup>16</sup> ». Susceptible de conjuguer vraisemblance éthique et esthétique, le récit gagne peut-être en efficacité pathétique ce qu'il perd en force visuelle. Car la puissance du récit est renforcée et médiatisée, dans *La Mariane* – comme plus tard dans la *Phèdre* de Racine – par les réactions du personnage destinataire de ce récit : le messenger rapporte en effet l'exécution de Mariane à Hérode, qui en est à la fois l'ordonnateur et la principale victime. Et l'idée de génie de Tristan est de pousser jusqu'à l'amnésie la folie d'Hérode entendant ce récit, ce qui lui permet de répéter la séquence et de faire éprouver la puissance du récit trois fois au lieu d'une.

Si la préférence affirmée pour le récit en lieu et place de la représentation apparaît comme l'une des spécificités françaises au regard des pratiques anglaises, il n'en a pas toujours été ainsi. C'est ce que rapporte Pierre Pasquier, qui énumère et explique les techniques mises en œuvre pour la réalisation des scènes d'exécution et particulièrement

<sup>15</sup> Une lecture de ce récit, en prononciation historiquement informée, a été donnée lors de la journée d'étude de 2015 et a fait l'objet d'une captation (voir lien dans le sommaire du n°). On peut ainsi entendre tour à tour deux extraits de *La Cour sainte* du Père Caussin (récit introductif et poème conclusif) puis trois extraits de *La Mariane* de Tristan L'Hermite : acte III (début du procès de Mariane), acte IV (stances en prison), acte V (récit de l'exécution). Le récit du messenger Narbal a été réparti entre trois étudiantes, pour tenter de lui donner une dimension chorale absente du texte d'origine. Interprètes : Annlyse Boquet, Lauriane Brégou, Luc Davin, Marine Frileux, Rania Mezlef et Catherine Pascal. Direction : Bénédicte Louvat.

<sup>16</sup> La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1640, p. 205.

pour les décollations telles qu'elles avaient cours dans les grands mystères des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. On utilisait alors des mannequins décapités et sanglants, des têtes factices, des peaux ou des poches de sang à percer, des éponges, des armes blanches à secret et autres « tables tornisses » permettant de substituer un mannequin à l'acteur qui représentait le saint destiné à être décapité. Ainsi, « il existait bien, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, un authentique savoir-faire technique qui permettait de représenter sur scène des exécutions capitales de manière aussi crédible que spectaculaire ». Or Pierre Pasquier fait l'hypothèse, à rebours d'un certain récit national, d'une continuité dans la transmission et la maîtrise de ce savoir-faire jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui explique la présence de scènes d'exécution sur la scène parisienne jusqu'au milieu des années 1630. De sorte que c'est peut-être pour des raisons exclusivement morales et esthétiques que l'interdiction d'ensanglanter la scène s'est imposée, pas avant les années 1640, et seulement pour le théâtre professionnel parisien.

Avec l'article de Caroline Labrune, c'est une troisième modalité de représentation de l'exécution qui est envisagée : ni récits, ni scènes, les exécutions qu'elle étudie sont des « anti-scènes d'exécution ». Ce qui rapproche *Athalie* de Racine, *Polyeucte* de Corneille, *Le Véritable saint Genest* de Rotrou et *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, c'est, en effet, que la scène d'exécution vers laquelle tend toute l'intrigue est passée sous silence. Dans la pièce de Corneille, la mort du protagoniste, rapportée en quelques vers, vaut essentiellement comme intercession et préparation à la conversion de Pauline et de Félix ; dans *Athalie*, la scène d'exécution disparaît devant une scène d'imprécation et l'annonce de la venue du Christ. Dans *Le Véritable saint Genest* et *La Mort d'Agrippine*, l'exécution fonctionne comme « scène à éviter », choix qui s'explique dans la première par le fait que la mort du martyr est traitée comme une affaire entre Dieu et lui. Dans ces différents cas, le choix de faire silence sur la scène d'exécution ou de... l'exécuter est solidaire du parti-pris idéologique ou religieux. Il n'est sans doute pas indifférent que la tragédie de martyre ait pu fournir à la fois les ressorts les plus stables de la dramaturgie et du spectacle de l'exécution et des exemples de distorsion ou de variation remarquables.

Le lecteur aura ainsi la possibilité, au long de ce numéro, de franchir à plusieurs reprises la frontière mouvante qui sépare l'Histoire du théâtre et, concrètement, les exécutions réelles qui ont marqué la conscience et l'imaginaire des hommes et des femmes de la première modernité et leur figuration-réinterprétation sur scène, mais aussi... la Manche, tant la représentation de l'exécution a partie liée avec le regard que le théâtre français porte sur l'Angleterre et le théâtre anglais sur le théâtre français. Il sera aussi sensible, sans nul doute, aux distorsions et aux infléchissements que le théâtre fait subir aux acteurs et aux séquences réelles de l'exécution, les mettant en débat et interrogeant leur légitimité autant que leur sens. Et là où il pensait trouver une opposition simple entre un théâtre qui montre l'exécution et un théâtre qui la cache et la représente sous la forme du récit, il découvrira des lignes de partage moins nettes et plus complexes<sup>17</sup>. Ainsi, après l'article de Marie-Madeleine Fragonard, qui propose une réflexion surplombante sur les exécutions historiques et leur figuration dramatique, les trois articles qui suivent (ceux de Pierre Pasquier, Yan Brailowsky et Caroline Labrune) ont été réunis autour des modalités de représentation de la scène d'exécution, avant que ne soient interrogées les « exemplarités

---

<sup>17</sup> Les articles de ce numéro sont issus pour une part (Gilles Bertheau, Marie-Madeleine Fragonard, Nathalie Oziol et Pierre Pasquier) d'une journée d'étude organisée, le 9 octobre 2015, par l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3, pour une autre part (Yan Brailowsky, Ruoting Ding et Caroline Labrune) d'apports extérieurs.



et contre-exemplarités » de l'exécution dans quelques pièces anglaises et françaises analysées par Gilles Bertheau, Nathalie Oziol et Ruoting Ding.