



La justice spectaculaire : L'exécution des sentences, pratiques et représentation théâtrale

Marie-Madeleine FRAGONARD
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

« Il y a des tentations de frayeur comme il y a des tentations de plaisir¹ »

Mon propos répond à un programme d'introduction panoramique, par rapport auquel resituer les cas et scènes : une synthèse historico-littéraire autour de la notion d'« exécution », de quelques exécutions importantes, en France et en Angleterre, et de leurs représentations littéraires (surtout théâtrales). Signe du malheur des temps, une sorte de délectation morose donne toute la bibliographie nécessaire récente pour les détails des exécutions juridiques publiques de l'Antiquité à nos jours, pratiques et littérisation². Outre les nombreuses publications sur le théâtre sanglant et les Histoires tragiques, l'abondance des documents anciens et des études modernes montre que ce sujet fait l'objet d'une morbidité scrupuleuse.

Spécifier l'extension du terme : Exécution

L'*exécution* est celle d'une sentence, et seulement en second, l'exécution du condamné en vertu de cette sentence, dans un glissement sémantique qui date de 1540 d'après le Centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/>), dans la formule « exécutions criminelles ». Exécuter, c'est mettre à effet ; l'action suit une décision, montre que le texte de celle-ci est performatif, en somme. À proprement parler il pourrait donc s'agir d'exécutions de sentences légères : mais on sent bien que le théâtre ne se soucie guère des mutilations mineures (voleurs, blasphémateurs), des piloris, ni même des

¹ Pierre Le Moyne, *La Dévotion aisée*, Paris, Cottin, 1668, I, 1, p. 5.

² Cinzia Vismara, *Il supplicio come spettacolo*, Rome, Quasar, 1991. Freddy Joris, *Mourir sur l'échafaud : sensibilité collective à la mort et perception des exécutions capitales du bas Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Ed. du CEFAL, 2005. Richard Van Dülmen, *Theater des Schreckens*, München, C. H. Beck, 1985, trad. (Élisabeth Neu) *Theatre of Horror. Crime and Punishment in Early Modern Germany*, Cambridge, Cambridge Polity Press, 1990. Robert Muchembled, *Le Temps des supplices*, Paris, Armand Colin, 1992. Michel Bee, « Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime », *Annales*, 1983, vol. 38, p. 843-862. Paul Bastion, *L'Exécution publique à Paris au XVIII^e siècle : une histoire des rituels*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

pendaisons... Rappelons qu'à l'époque ancienne et moderne la prison n'est pas une sanction pénale, mais contrôle la personne dans le cadre du jugement jusqu'à l'exécution, et que la torture (réservée à Rome aux esclaves) n'est qu'un moyen d'enquête, et non le châtiment.

Il faut donc écarter du champ d'étude le meurtre passionnel immédiat, la vengeance qui est un thème majeur³, mais il faut aussi différencier le meurtre prémédité, avec la mise à mort qui s'ensuit, de la mise à mort officiellement organisée par un cadre légal, évalué selon deux options possibles, elles-mêmes à discuter : la « vérité historique » du scénario, les normes juridiques du temps des spectateurs. Ce qui est en jeu est moins l'exécution que la détermination d'une autorité suffisante pour justifier une décision de mort et son exécution. Et même précisément le rapport du roi à la mort (voilà pour le sacré) et le rapport du roi avec ses parlements (voilà pour le politique d'époque). Ajoutons que l'exécution n'est pas non plus « coup de majesté », et qu'ainsi se distinguent la mort de Concini et la mort de son épouse, Léonora, qui subit un procès (inique) et une exécution. Ce qui sépare deux pièces anciennement attribuées à l'historiographe et dramaturge Pierre Matthieu : *La Victoire du Phœbus françois* qui fait bien assister en direct à l'assassinat, puis au lynchage du cadavre de Concini auquel la foule donne *post mortem* le rituel habituellement juridique, et *La Magicienne étrangère*, qui montre attente, arrestation, procès et exécution de Léonora. Le coup de majesté rabat sur la seule volonté du prince les secrets d'un processus dont le résultat est notoire, l'exécution étant par principe publique.

Il faut écarter aussi le résultat d'un complot politique : *La Mort de César* n'est pas une exécution. Et écarter toute vengeance privée : *La Duchesse d'Amalfi* ne comporte pas une exécution (une décision familiale ne peut avoir force de loi que selon la *charia*, ou dans les pays où un *pater familias* est la justice, où les *fratri familias*, si on peut dire, s'arrogent le droit en question sur leur sœur). Donc ne rentrent dans notre propos ni les antiques *Thyeste*, *Iphigénie*, *Médée*, *Didon*, *Panthée*, *Mithridate*, *Alexandre le Grand*, *Cléopâtre*, *Pompée*, *César*, ni les pièces qui dramatisent des décisions privées et douteuses : *Mariane*, *Soliman*.

Le corpus qui nous reste est à la fois restreint et vaste : restreint, si on prend ce critère du droit, qui exclut donc toutes les violences de type pulsionnel ou privé ou « illégitimes », et peu ou prou nous limite à discuter de l'usage légitime de la violence. Mais néanmoins ample si on entre dans le registre du théâtre religieux. La présence d'un tribunal avec une sentence à exécuter fait entrer la mise à mort dans une loi, ne l'arrache pas tout à fait à l'horreur, car il est fait pour que la peur du sacré restaure l'ordre. Toutes les autres formes de mort sont un désordre qui parfois couronne un autre désordre. Là où il y a usurpation du droit (les frères, les conjurés), c'est-à-dire une illusion que le droit (familial, individuel, clanique, etc.) est meilleur que le droit des États/rois, il ne s'agit plus à proprement parler d'une exécution.

Certes cela ne sauve pas à coup sûr la Justice : il y a des tribunaux iniques... et dans nos scénarios, peut-être même n'y-a-t-il que des tribunaux influencés, sinon iniques. Qu'en serait-il d'une évaluation morale des sentences, par rapport à une idéale notion de Justice ?

Procès, donc, puis sentence, puis exécution : une séquence ordonnée. Du temps réel et du temps scénique. Christian Biet a depuis longtemps affirmé que le théâtre tragique est le théâtre du droit et du débat sur ce qu'est la loi⁴ : étudier la notion d'« exécution » lui donne plus que jamais raison.

³ Elliot Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, [1962], 2^e éd. augmentée, Paris, Champion, 1984.

⁴ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, Champion, 2002 ; *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994. Voir aussi *Droit et littérature à l'âge classique*, Christian Biet (dir.), *Littératures Classiques*, 2000, n° 40.

Expérience sensible et notoriété publique

Nul n'est censé ignorer la loi, et le XVI^e siècle fait tous ses efforts pour qu'elle soit publiée et illustrée. On peut être frappé par le nombre de traités, mais aussi de publications de plaidoiries, d'exemples de jugements, etc. Nul ne peut ignorer le résultat de la loi : les exécutions ont lieu avec un public qui est ainsi témoin (c'est fait réellement) et dûment averti que les mêmes causes auront les mêmes effets : à bon entendeur salut.

Il est par ailleurs facile de trouver la base prescriptive et juridique ; les juristes de l'Ancien Régime ont pris soin de préciser les méthodes et degrés, dans la perspective d'une justice royale toujours plus étendue et plus uniformisée⁵. Dans la superposition des justices qui est le lot de l'Ancien Régime, plusieurs instances ont encore le droit de décider la mort. Les peines capitales prononcées par la justice seigneuriale (prévôts ou juges nommés par les seigneurs) doivent dorénavant être confirmées par la justice royale, de même que celles de la justice de ville (échevins) jusque vers 1580⁶, et la justice de province (Prévôt des maréchaux, Grand prévôt de France). La justice ecclésiastique juge les clercs, et ne tue pas : elle fait passer le condamné à la justice civile. Elle a été dessaisie des cas d'hérésie sous Henri II. Les exécutions sont donc l'affaire du « bras séculier », urbain ou royal. La justice militaire spécifique se donne elle aussi en spectacle au cœur des villes. S'y ajoutent quelques tribunaux temporaires ou spéciaux, comme la Chambre Ardente d'Henri II. Ces couches judiciaires sont progressivement dominées par la justice royale grâce à la multiplication des sièges présidiaux sous les Valois⁷. Aussi voit-on l'établissement d'un code plus uniforme : l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539 définit la procédure inquisitoriale (c'est-à-dire de recherche criminelle) qui suppose l'aveu. Le parlement de Paris sert de tribunal d'appel aux autres parlements et présidiaux. On remarque⁸ que le déplacement des actes vers les juges royaux et le durcissement des peines qui s'ensuit sont des symptômes ou des effets de ce que nous appelons l'absolutisme : le durcissement de l'autorité des Princes ne sera pas sans conséquences sur la représentation théâtrale.

Le barème des peines est à la fois simple et compliqué par des considérations de hiérarchie sociale. On a cessé depuis le XV^e siècle de bouillir, ou de noyer, il reste assez de choix. Pour vol, brigandage, incendie, fausse monnaie, meurtre, rapt, inceste, bigamie, attentat aux mœurs : pendaison ou roue pour les roturiers, pendaison ou décapitation pour les nobles. Pour hérésie, sorcellerie, magie (lèse-majesté divine) : bûcher. Pour désertion, rébellion, conspiration, lèse-majesté, détournement des pouvoirs ministériels : pendaison ou décapitation. Pour régicide ou assimilé : écartèlement. Le tout s'étend aux complices, avec des peines subsidiaires pour les familles. La sanction du crime note d'infamie une personne et une lignée. Remarquons néanmoins que bien des crimes de sang n'ont pas de sanction : impunité en périodes de troubles, lettres de rémission pour les crimes dits d'honneur...

L'établissement de la mise à mort comme spectacle éducatif est de plus en plus ostensible. Les exécutions ont lieu généralement l'après-midi, en centre-ville. La honte

⁵ Josse de Damhoudère, *Praxis rerum criminalium 1551 | La pratique et enchiridion des causes criminelles*, Louvain, Wautersset Bathen, 1555, pour les conseils pratiques. Pierre François Muyard de Vouglans, *Les Loix criminelles en France*, Paris, Merigot et Morin, 1780, p. 37-88, décrit par le menu les pratiques des temps plus anciens dans un français plus moderne. Voir les sites <criminoecorpus.org/fr/musee/justice royale> et *Gallica*.

⁶ Muchembled, *Le Temps des supplices*, p. 83-84, donne l'exemple d'Arras à la fin du XV^e siècle, soit 11 pendus, 6 brûlés, 3 enterrés.

⁷ *Le Temps des supplices*, p. 150.

⁸ *Le Temps des supplices*, conclusion, « Les migrations de l'obéissance », p. 327-338.

d'avoir un public fait partie du châtiment. Le maréchal de Biron, par faveur pour sa famille, est exécuté à la Bastille et non sur la place de Grève où la population parisienne l'attendait.

Le spectacle des exécutions est évidemment organisé pour que tout le monde voie. Les piloris sont surélevés, les roues et les décapitations bien mises en évidence. Pas de problème pour la pendaison et l'estrapade, qui réclament de la hauteur. Théâtre et supplice sont réunis par ce même terme et ce même ustensile de charpente, *eschafaud/échafaud*, et pour la même raison qu'il faut faire voir. Ils ont d'ailleurs aussi les mêmes lieux ; places des farces et places des supplices sont identiques, comme à Paris, Maubert ou la Grève.

La gravure de Callot (« Le supplice est le frein du crime », 1635) est une bonne illustration des possibilités qu'offre une grande place urbaine. Très au fond, écartèlement ; sur l'échafaud de gauche, décapitation et roue ; pendaison au centre ; au fond à droite estrapade, surmontant une scène de marque au fer rouge. Au premier plan, un modeste bûcher, une fustigation, une assouade (chevauchée à l'envers sur un âne), et pour faire bonne mesure pédagogique, les petits enfants qu'on fesse pour qu'ils se souviennent mieux...



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1. Jacques Callot, « Le supplice est le frein du crime », Eau forte, 1635.

Le rituel, prescrit avec la sentence, est très stable, au point que le peuple de Paris en lynchant le cadavre de Concini en reprend les principales étapes : sortie de prison, proclamation de la sentence, trajet dans la ville, demande de pardon collectif, demande du pardon devant la maison de la victime, arrêts à l'église, arrivée, lecture de la sentence, discours du condamné, mise à mort, exposition du cadavre à Montfaucon ; il serait trop doux de l'enterrer. La mort n'est pas la fin du supplice : l'exposition des corps plus ou moins dépecés inflige une honte durable.

Les exécutions dans l'ancien monde sont toujours publiques, précisément conçues comme pédagogiques : elles ont donc l'apparat d'un spectacle, et doivent avoir des acteurs de bonne qualité. Que le condamné tienne bien sa place, fasse discours s'il le veut et le peut ; s'il se repent, c'est mieux encore. Que le bourreau s'y prenne bien (que d'histoires horribles de bourreaux incompetents et de haches qui ne coupent pas : Marie Stuart ; Chalais ;

Monmouth en 1685, raté par six coups de hache et achevé au couteau...). La foule peut écharper un mauvais bourreau : l'exécution n'est pas conçue pour être cruelle, elle est un *exemplum* à méditer.

La représentation textuelle⁹ des exécutions n'est pas récente (ô Sophocle, source première), mais elle est exploitée systématiquement à l'époque moderne dans des perspectives d'information et/ou de propagande. La représentation visuelle¹⁰, si importante pour notre perspective d'interprétation de la littérature et complémentaire de nos recherches a, elle aussi, été abondante, sans parler du supplice du Christ... L'iconographie est d'abord au centre de la querelle religieuse dans la célébration des martyrs antiques et récents. Les traités sur les images religieuses comportent une rubrique particulière sur les supplices infligés aux saints ! La technique judiciaire et les divers supplices n'échappent pas non plus à la connaissance par des ouvrages finalement techniques : Gallonio¹¹ sur la mort des martyrs antiques a toutes les machines qu'on veut. La série gravée la plus belle est de Jan Luyken illustrant le *Schouwtonneel der Martelaren [Théâtre sanglant et miroir des martyrs, depuis la mort de Jésus Christ jusques à l'an 1660]*¹². J'ai passé en revue les mémoriaux des martyrs, en particulier jésuites¹³. Et du martyr aux massacres des Guerres de religion, il n'y a hélas que quelques pas¹⁴. La vraie propagande illustrée attend les canards des guerres de religion et leur rassemblement par exemple dans le recueil de Tortorel et Perrissin à Genève en 1569-70, qui mêle les exécutions (Anne du Bourg, écartèlement de Poltrot de Méré, les conjurés d'Amboise) aux batailles et aux massacres. Les feuilles volantes commémoratives proprement politiques attendent en fait la mort des Guise en 1589, puis s'installent systématiquement dans des perspectives de justification avec la nouvelle phase des régicides et des coups de majesté qui se succèdent et qui sont aujourd'hui une veine historiographique florissante.

La sentence est faite pour rétablir un ordre troublé par disparition du fauteur de trouble : que la justice soit ! Et cette justice, surtout par la mort, relève du sacré, il s'agit donc d'un rituel de purification (il n'est qu'à voir la place, par exemple, des demandes publiques de pardon). Elles ont un rituel dont on ne sort pas¹⁵. Elles suscitent une émotion

⁹ Aline Estèves, « Poétiques de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », thèse soutenue à Paris IV-Sorbonne en 2005. Donald J. Kyle, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, Londres, Routledge, 1998. *L'Écriture du massacre en littérature, entre histoire et mythe*, Gérard Nauroy (dir.), Berne, Peter Lang, 2004. *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e siècle*, Jean-Claude Arnould (dir.), Rouen, Publications numériques du CEREDI, « Actes de colloques » n°1, 2010.

¹⁰ Lionello Puppi, *Les Supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1991.

¹¹ Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyres et des divers modes de supplice* [en latin, 1591], Grenoble, Jérôme Millon, 2002.

¹² Texte seul, Dordrecht, Jacob Bracht, 1660 ; avec gravures, Amsterdam, Daniel van den Dalin, 1685.

¹³ Marie-Madeleine Fragonard, « Une forêt de Croix, l'iconographie du jésuite Biver », *Corps Souffrants, sanglants et macabres*, actes du colloque d'Oslo 2008, Kjerstin Aukrust et Charlotte Bouteille-Meister (dir.), Paris, PSN, 2010, p. 69-85 ; « Morts en martyre, morts en service de charité : la mémoire des jésuites », colloque ANR *Théâtre, arts, violence*, Paris III/Paris X, Christian Biet et M.-M. Fragonard (dir.), *Littératures classiques*, automne 2011, n°73, p. 291-214 ; « Cette flèche qui vole et qui ne vole pas », *Les détours de l'illustration*, Pierre Giuliani et Olivier Leplatre (dir.), Lyon, Cahiers du GADGES, 2015, p. 137-160. Voir aussi Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés [1587]*, éd. F. Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.

¹⁴ Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007. Sur 1589, Pierre de l'Estoile, *Les Drolleries de la Ligue*, éd. Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2016. Sur 1616, Marie-Madeleine Fragonard, « La mort de Concini, imprécation et dérision », *L'actualité et sa mise en écriture aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Pierre Civil et Danielle Boillet (dir.), Cahiers du LECOMO, PSN, 2006, p. 121-138.

¹⁵ Muchembled, *Le Temps des supplices*, p. 166.

violente, pas toujours celle qu'on souhaite, mais une émotion ineffaçable : Aubigné devant les pendus d'Amboise prête un serment dont tous les biographes affirment qu'il est la matrice de sa vie. Le supplice public ne touche qu'une ville, le livret s'exporte, les gravures communiquent au grand public en surplus et mieux que les libelles narratifs.

Expérience sensible et interprétation du spectacle

Les référents vécus, d'actualité, agissent-ils comme interprétants dans la conscience des spectateurs et leur sensibilité ? L'inégalité des publics se double des effets d'une sélection opérée par les gens de théâtre.

Qu'est-ce que le public ou l'opinion peut avoir en tête comme référents quand on lui parle, au théâtre, d'exécutions ? Il peut en avoir une expérience visuelle directe. Il est clair que dans le journal de Pierre de L'Estoile, par exemple, très attentif, les exécutions ne manquent pas (seigneurs brigands, violeurs...), alors qu'il ne relate que des cas déjà remarquables. Mais il est clair que les pays sont inégaux : Paris est bien favorisé en nombre et en variété ; les exécutions y sont visibles, longues et fréquentes (il semble qu'on pendu ou qu'on roue tous les jours en Grève), elles touchent tout le public qui désire les voir ; en province elles sont rares et dispersées dans les villes de présidial. En pratique on peut se demander si un spectateur potentiel né après 1560 n'a pas plus de chance d'avoir vu un massacre qu'une exécution... Heureusement les exécutions sont médiatisées par les narrations (mais on y perd le choc visuel éducatif). L'inégalité en matière de théâtre (il n'y a pas de salle partout, le rythme des passages de troupes est assez faible) redouble exactement l'inégalité en matière de spectacle judiciaire : Paris, lieu du judiciaire déterminant, là où aboutissent les cas désespérés, est aussi le premier lieu de théâtre stable. Enfin toutes les exécutions ne sont pas égales, et *a fortiori* ne passeront pas en canard ni en théâtre, car le théâtre opère une sur-sélection des cas, même quand l'histoire ferait un bon scénario de film (par exemple à partir des nobles brigands comme Guilleri). Bien sûr, tout le monde se désintéresse des voleurs pendus, qui sont l'ordinaire. L'exécution que retient le théâtre par rapport à notre période est hautement politique, même si le héros n'est pas « exécuté » sur la scène. Le théâtre français par exemple ne met pas en scène de sorcières, quand le théâtre anglais le fait au moins à deux reprises (*La Sorcière d'Edmonton* de Ford en 1621 et *La Récente affaire des sorcières du Lancashire* de Thomas Heywood et Richard Brome en 1634). Les procès pour viol ne sont représentés ni dans *Titus Andronicus* (Shakespeare, 1594 ?) ni dans *Scédase* (Hardy, 1606) où pourtant le spectateur voit le viol en direct. Le théâtre anglais, avec John Ford, *Domage qu'elle soit une putain*, publiée en 1633, emprunte aux procès français les incestueux Ravalet, condamnés en 1603 et sujets d'histoires tragiques. Il y a donc des sujets qui ne passent pas, bien qu'ils soient dans le cadre du judiciaire et du pathétique. Ainsi en arrière-plan, les martyrs protestants, passés devant des tribunaux laïcs (Chambre ardente), ne sont pas représentés. En Angleterre quantité de causes de condamnation sont ambiguës, entre hérésie (sous Henri VIII) et lèse-majesté (sous Elisabeth).

Par le sujet du crime, la forme que prend l'exécution, les discussions qui suivent et la publicité, le plus excitant est donc le cas politique, quand les grands de ce monde sont en jeu, parce que l'actualité en continu en offre toute sorte d'exemples, là aussi avec une hyper-sélection. Les ministres condamnés sont notoires, mais ne sont célébrés qu'en poèmes, excepté Thomas More. L'attention se focalise surtout sur les malheurs politiques exceptionnels, dont la notoriété passe les frontières. Entre 1550 et 1650, l'actualité est exceptionnellement dramatique, qui voit la fin tragique de terroristes et de comploteurs. Ainsi des régicides qu'on capture en vie (en France Barrière, Chastel, Ravaillac), sans

compter les auteurs de tentatives, exécutés par pendaison, des suspects (Salcède) ou complices (Bourgoing), et Jacques Clément qu'on tue trop vite. L'assassinat des deux rois inspire des pièces de théâtre et des libelles minutieux. Aux Pays-Bas, l'assassin de Guillaume d'Orange, en Angleterre, les ecclésiastiques, le complot des Poudres, sont passibles du même châtiment. Deux exécutions majeures de favoris (Essex, Biron), et la mort d'un couple au destin contrasté (Concini et Léonora Galigai) illustrent le destin de l'ambition. Mais en Angleterre, des procès royaux sont suivis d'exécutions : Jeanne Grey, Ann Boleyn, et surtout Marie Stuart et Charles I, deux cas politiquement inouïs, où les accusés sont ceux-là mêmes qu'on disait source de la loi, ou au-dessus des lois.

Les échos en sont traités avec un certain délai par le biais de l'histoire étrangère, en chiasme, les affaires françaises en Angleterre et vice-versa : après *Massacre à Paris* (1593) de Christopher Marlowe, George Chapman retrace *La Conspiration et tragédie de Charles duc de Biron* (1608) et les tragédies de favoris (*Bussy d'Amboise*, *La Tragédie de Chabot, amiral de France*, 1607 et 1639). En France on choisit Essex (La Calprenède en 1639, Thomas Corneille en 1678), ou Thomas Morus (Puget de la Serre en 1641). Jane Grey attend 1710 et Nicolas Rowe, pour ne citer que les quelques pièces que j'ai repérées. Mais le retentissement rapide, durable et européen du cas de Marie Stuart est spectaculaire : il concerne trois royaumes, et il suscite ainsi un carrefour d'opinions et de points de vue possibles.

Le public a vu aussi l'arbitraire du prince dans des morts décidées sans jugement formel : les conjurés d'Amboise, la mise à mort des Guise qui se fait sans procès, mais non sans pièces de théâtre.

Le retentissement de ces événements dans les hautes sphères de l'État est évidemment immense et pour une fois non surfait. Ils mettent en jeu les plus hautes valeurs et les principes majeurs du fonctionnement social, en tournant autour du droit de tuer : celui qui est dévolu au prince, celui que peut, parfois, prendre un sujet, c'est-à-dire en bref qu'ils tournent autour du régicide et des coups de majesté, du droit des humains à être libres pour la défense de principes supérieurs (inspiration du Saint-Esprit par exemple), de la raison d'État qui rend les princes maîtres de la vie de leurs sujets sans avoir à s'expliquer, comme si d'emblée il avait le monopole de la violence légitime avant la démonstration de Hobbes. Ils ne risquent pas de passer inaperçus, et sont autant qu'il est possible, mais de plus en plus, médiatisés, par l'invention des libelles et feuilles volantes, des illustrations en gravures, et bien sûr dans une infinité de livres historiques et politico-philosophiques pour un retentissement au long cours.

Mais si les spectateurs ont des habitudes de spectacle judiciaire et de problématique politique, le théâtre religieux, bien plus répandu géographiquement et socialement, leur donne probablement leur formation initiale en matière de « lecture » des scènes d'exécution. Une distorsion forte est probable entre ces deux domaines.

Les *Acta martyrum* peuvent être considérés comme des copies partielles des procès-verbaux d'audience, les sources religieuses, paradoxalement, sont donc judiciaires. Dans l'ancien théâtre, tout le théâtre des martyrs repose sur des exécutions et elles doivent être explicites et même bien visibles, puisque le processus de condamnation et de destruction du corps élabore la sainteté du saint. À commencer par la plus célèbre d'entre elles, celle du Christ, dont la représentation partielle ou complète fait partie des sources mêmes de notre forme théâtrale depuis le XIII^e siècle (et s'extériorise en Chemins de croix processionnels chez les Franciscains depuis le XV^e siècle). Son scénario est une séquence complète : le passage devant un tribunal corrompu, mais autorisé (le sanhédrin), le passage devant un

juge lâche, mais autorisé (Pilate), avec des accusateurs, l'approbation populaire, l'exécution de la sentence.

Par une mise en abîme, autour de la victime innocente, s'érigent des coupables : les deux larrons qu'un tribunal judiciaire a justement condamnés. Une troisième instance met encore en abîme ces deux types de sentences : le juste Juge de la juste Loi donne sa sentence, dont la rédemption pour l'un des larrons et, encore plus haut, si l'on peut dire, la condamnation d'Israël.

Des tragédies précèdent et succèdent aux Passions sur le même sujet, simplement différemment cadré : *Christus xylonicus* de Nicolas Barthelemy de Loches en 1529, *Christus patiens* de Grotius en 1608. Familier du récit évangélique comme des Calvaires en image, le public peut identifier l'ensemble des participants et les détails des faits.

Pour les martyrs et les saints, outre une surimpression de la Passion sur leur passion, le schéma se répète : un ordre légal humain est complètement lu comme persécuteur et choquant contre la vraie loi de Dieu. Merci aux païens qui ont eu le sens du droit¹⁶. Le théâtre des martyrs est particulièrement actif et renouvelé, et de toutes les formes de qualité artistique, jusqu'au remarquable *Saint Genest* de Rotrou, ou l'*Hadrianus Martyr* du père Cellot, englobant toutes les pièces répertoriées sous l'étiquette « Tragédies chrétiennes », tragédies de collège, jusqu'à Baro et Corneille. En tant que théâtre de collège il est la première forme probable d'éducation au tragique.

Tout le théâtre des martyrs pourrait relever des scènes d'exécution, même si le juge ou le roi qui les condamne est de toute façon personnellement très cruel. Mais inversement, c'est un très mauvais exemple pour le caractère exécutoire de la loi, car il n'y a pas de *pro et contra* à l'intérieur d'une même loi, ce qui est la norme d'un tribunal avec avocat et procureur. L'accusé chrétien ne se défend pas, il en rajoute. Pour le spectateur moderne, il n'y a aucun doute sur la justice de la cause du martyr antique. Il n'y a pas de *pro et contra*, non plus, dans la mesure où pour le spectateur du XVI^e siècle, la loi païenne est dans ce cas une non-loi, et la vérité toute d'un même côté. C'est l'échec de la rhétorique (et du sens historique).

Par contre c'est le meilleur théâtre pour la représentation de l'exécution¹⁷, y compris sur scène, où elle n'est pas indécente, au contraire, les pires sévices étant les meilleures démonstrations de la force surnaturelle. Le spectacle de la souffrance peut s'y épanouir sans remords, avec de la variété et de l'inventivité (*La Macchabée* de Jean de Virey en 1596 par exemple). Car dans les cas modernes, les modalités légales d'exécution sont souvent plus simples : la hache, sauf pour les cas anglais de lèse-majesté où le supplice est compliqué et irréprésentable à la scène (More a bien été exécuté pour lèse-majesté, donc découpé comme les jésuites sous Élisabeth). Le théâtre chrétien comme éducation aux scènes d'exécution est donc toujours pire, bien plus ostensible, et comporte sans nul doute des capacités de suggestion presque sadiques derrière les récits.

Le spectateur se forme ainsi à trois habitudes : la victime est juste, le roi tyrannique, le détail du supplice essentiel.

Si les pièces martyrologiques restent actives comme formation, il n'en reste pas moins que ce ne sont pas sur les mêmes scènes que sur les théâtres de ville, où le sujet religieux va

¹⁶ Tous ceux qui n'ont pas été consacrés martyrs par le processus du procès, les massacrés de tout genre, ont toujours eu besoin d'une justification pour avoir le titre de martyrs.

¹⁷ Voir Jelle Koopmans, « L'équarissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux », *Le Théâtre, la violence et les arts*, Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Littératures classiques*, 2010, n° 73, p. 109-120.

s'effaçant jusqu'à paraître incongru et déplacé¹⁸ ; et les pièces profanes, aux scénarios modernes, ne cadrent pas avec leurs valeurs simples.

Les spectateurs ont-ils des habitudes dans le déchiffrement judiciaire des scénarios ? sont-ils prêts à évaluer la notion de justice à l'œuvre et selon quel code ? C'est-à-dire comment évaluent-ils les structures du droit qui sont valides dans un scénario de théâtre, celles qui entourent le sujet historique ou celles qui l'entourent, lui, spectateur ?

Les structures du pouvoir antique restent schématiques. On sait qu'il y a du droit grec (la mort de Socrate est bien une exécution légale) et du droit romain (qui subsiste au XVI^e siècle à côté des coutumes locales), mais l'évaluation du complot d'État n'y est pas celle du XVI^e ou XVII^e siècle. On sait que les non-droits y existaient aussi (la mort de Sénèque n'est pas une exécution, et son suicide « volontaire » dénonce l'absence de justice...). Les empereurs romains ne sont en principe que les premiers magistrats et soumis au droit ; ce n'est qu'après Aurélien que l'empereur est vraiment homme-dieu, que le tribunal impérial prévaut. De ce fait, pouvoir judiciaire et décision royale se confondant, on peut s'interroger sur le caractère éclairé, passionnel, autarcique du décideur, à la fois érigé en maître et mis en cause comme responsable éventuel de malheurs : on revient de l'exécution au meurtre personnel déguisé. Au théâtre la représentation du monde antique comme celui des pays exotiques mal connus est simplifiée pour les besoins d'une dramaturgie et d'un spectateur du XVII^e siècle. Une bonne part des ambiguïtés provient de cette confusion entre le vouloir royal et le tribunal de la loi : contre Mariamne, et Bajazet, ailleurs contre Ibrahim ou Mustapha, le roi décide seul, ou a l'air de décider seul. La capacité du roi à apparaître comme un tyran soumis à ses seules passions est bien présente.

Dans l'Ancien Régime, la justice royale est exercée par les juges. Le roi (qui leur délègue son droit de justice) a cependant le droit de juger lui-même une cause qu'il soustrait à leur compétence. C'est évident pour le droit de grâce, mais il y a d'autres cas : la « Justice retenue » qu'il exerce dans son conseil ou dans des décisions personnelles, les lits de justice. Il reste longtemps les Lettres de cachet, émanant soit des chambres de justice spéciales, soit des intendants. Le roi est « fontaine de justice » et source des autres justices, déléguée ou concédée. Mais... la décision qui en provient joue avec cette notion de délégation : chaque échelon peut être juste ou injuste. En ce qui concerne une référence proche, la volonté royale est loin de s'identifier dans la conscience des sujets avec la justice : on n'est pas en guerre civile pour rien ! La structure de *L'Escossaise* de Montchrestien est exceptionnelle en ce qu'elle montre une reine qui pardonnerait et qui a la main forcée, pour le bien collectif, par les instances judiciaires, elles-mêmes prudentes.

Ce qui dégage donc dans le théâtre sanglant des martyrs et dans le théâtre politique des non-martyrs des questions restrictives qui portent d'abord sur la nature et l'acceptabilité du pouvoir. Or même la présentation systématique de l'arbitraire des païens peut avoir des conséquences sur ce qu'on dit du pouvoir royal en général, et de l'actuel en particulier.

La représentation d'une exécution : des choix supplémentaires pour l'auteur

L'auteur peut jouer de ces interrogations, qui lui offrent plus de choix de scénarios et de focalisations. Du spectacle de la place de Grève au spectacle de théâtre, on perd en émotion collective et en enjeux, mais on gagne dans la possibilité de rendre le spectateur conscient

¹⁸ Pierre Pasquier, « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Le Théâtre, la violence et les arts*, p. 169-182.

de passages dont le réel ne le rend pas témoin, avec un tempo élastique. La mise à mort n'y paraît pas au fond aussi éducative, par contre le débat ou le procès, auquel un spectateur non juriste n'assiste jamais, peut s'y épanouir. La séquence qui mène à la mort, raccourcie en deux heures, est plus lisible, les arguments étant simultanément présents dans l'esprit du spectateur.

La pièce peut représenter la maturation de la sentence et la responsabilité, et précisément, y disculper le pouvoir royal en montrant le mécanisme des décisions et ses arguments. S'agit-il d'une décision individuelle du roi ou d'une décision collective ? Même si on peut toujours dire que les procès à la demande d'un prince ont de fortes chances d'être truqués, leur existence témoigne. Le fait que le tribunal ait un peu tort ou pas influe-t-il sur le récit en le focalisant sur la victime et sa réhabilitation possible ?

Or les procédures judiciaires réelles ont une particularité : le procès même se tient sans public. L'« invention » littéraire du *factum* exposant une cause date du XVII^e siècle. Le public ne sait les éléments du procès que plus tard par oui-dire, par les canards, ou par les historiens. Il n'est donc pas informé de la manière (précise, orientée, partielle, bâclée, étayée) dont la sentence a été obtenue avant d'en voir les effets. Un doute peut toujours planer, et la théorie du complot, qui se niche dans tous les secrets, a déjà ses adeptes.

On représente assez peu les procès. L'*Essex* de La Calprenède me semble exceptionnel en ce sens qu'il y a bien des groupes qui débattent. Ailleurs le procès bien souvent se limite à la comparution, avec un ou deux personnages-relais signifiant l'institution de justice, grand prévôt, président du parlement, délégation à un grand seigneur, comme dans les pièces de martyrs du reste. Le réflexe théâtral va ainsi à l'encontre du réflexe narratif de témoignage ou d'histoire : car les livres s'y attardent (les *Livres des martyrs* de John Foxe, ou Goulart, les libelles sur Campion, etc.), bien avant de se consacrer aux conflits politiques. Ceci contribue à opposer les deux *media* que sont les libelles très procéduriers et le théâtre même d'actualité. Par paradoxe, l'auteur le plus attaché aux débats structurés, Corneille, ne représente quasiment pas de « procès » mais des débats internes antérieurs aux attentats ou aux coups d'État, c'est-à-dire des actions à la marge de l'exécution légale. Comme s'il n'y avait pas de justice humaine, quelques rois raisonnablement justes mais en plein passe-droit décident des rémissions (*Le Cid*, *Horace*, et même *Cinna*), ce qui vaut mieux que les violations tyranniques ; mais le principe d'autarcie est le même, et les rois jugent sans justice institutionnelle.

La présence ou non du judiciaire influe sur le rythme de la représentation. Nous sommes habitués actuellement à des procès plutôt longs, alors qu'au XVI^e siècle, on voit des procès de deux jours pour trahison... En remplaçant le coup de sang du décideur par un temps de discussions, même bref, on change le rythme des pièces et le poids de la réflexion qu'elles proposent. Est-ce l'histoire d'un crime, ou les dernières minutes d'un condamné ? On prend le temps de juger, de la loi et des offenses à la loi, donc d'exemplifier devant le public des arguments. Cela peut pousser le spectateur (surtout sériel) à se poser des questions : la loi est-elle uniforme ? Il peut y avoir deux lois et des réactions diverses. Les avis sont-ils unanimes ? Il peut y avoir débats, obstacles. Le rappel de la loi est-il simple ? En fait le procès (même inéquitable) suppose un *pro et contra* que boucle la sentence, dans l'énergie d'une effervescence de stichomythies : contrairement à tous les fantasmes, l'exécution n'est pas le triomphe du sang institutionnel, mais de la rhétorique du pouvoir et son application.

La nature des juges ou des conseillers présents déplace, elle aussi, la responsabilité de la mise à mort : sont-ils nobles, guerriers, juristes, intéressés à la disparition du prévenu ?

Les passions de type vendetta sont remplacées par les passions de cour, ambition, jalousie. On pourrait d'ailleurs dévier sur le lien entre ces sentences et la représentation des conseillers du prince, le plus souvent assez néfastes, menteurs, intéressés ou lâches. *Les Juifves* est la seule tragédie où les « conseillers » (reine, général) sont en faveur de la clémence, mais le roi ne les consulte pas, ils interviennent presque malgré lui, et il impose son avis, arrêté d'emblée. Souvent le tyran est loi, juge et partie à lui seul, les rois pères (*Herménigilde*), les princes païens (*Soliman*). La contestation de la décision individuelle vise immédiatement le pouvoir dit absolu, le secret des princes et la raison d'État, bref toute la politique moderne¹⁹. Non forcément dans le sens d'une clémence plus grande mais d'un partage des pouvoirs, et ceci reste dans l'actualité du XVI^e et du XVII^e siècles, où les coups de majesté ne passent pas forcément si bien (même si tout le monde se réjouit de la mort de Concini).

Par contre on peut récupérer les grands moments des rituels, que par évidence le meurtre ne respecte pas. Une fois la sentence donnée, elle est vite exécutée, non sans un certain cérémonial, qui, vu en direct ou raconté, peut ralentir là aussi une représentation. Le futur défunt a le temps de mettre sa conscience en règle et de parler.

Ce serait une autre recherche à faire que celle des traces de l'aveu, cette clause impérative de vérification de la culpabilité. En fait sur nos scènes il n'y a pratiquement pas de vrai méchant châtié, ce qui serait le principe de la justice (sauf peut-être Aman), mais des êtres bivalents (ce qui est la recommandation d'Aristote) et dévoyés qui se reprennent pour se rappeler qu'ils sont nobles, pour être pardonnables, pour clamer la justice du prince, donc montrer qu'ils rentrent dans le rang des pardonnés. La fin permet de réinvestir des valeurs collectives que même le dévoyé reconnaît. Que de scènes narratives extraordinaires, de processions, des belles morts de condamnés ! Qui n'a été frappé par le récit des pleurs de Gilles de Rais, même des pleurs du public qui entoure Gilles de Rais, ou plus modernes, l'exécution de Montmorency racontée par Pontis, ou celle de Cinq-Mars par Mme de Motteville ? Au théâtre le discours de la Galigai sur l'échafaud, ou celui de Thomas More, ou encore celui de Marie Stuart, suscitent la possibilité d'un argumentaire latent : pour faire si belle fin il faut une grande innocence chez ce grand coupable. Une exécution peut faire une belle mort... L'infamie ressentie et les exécutions sans le même public distinguent des qualités d'âme : Essex s'oppose aux récriminations inutiles de Biron à la Bastille. Mais l'exécuté pourrait aussi clamer son innocence jusqu'au bout.

Faut-il montrer ou raconter ? On peut peser les avantages comparés du « direct » ou du récit qui est forcément commenté et permet de faire participer des spectateurs. Les techniques de trucages sont assez perfectionnées, comme l'illustre ici-même la communication de Pierre Pasquier²⁰. Mais enfin on ne saurait tout faire, et plus on approche de l'actuel, plus la *mimesis* révèle des limites. Raconter permet aussi d'éclipser le rôle de l'intermédiaire forcé du spectacle de la place publique : le bourreau. Son éclipse laisse seuls les responsables et les victimes : le vouloir visible (audible) tue de façon invisible.

À risquer une hypothèse, jusqu'à plus ample informée, plus on s'approche de l'actualité, plus les conflits de loi sont humains, et plus on évacue de la scène ce que seuls les récits prennent en charge. Les textes d'actualité constituent un reportage politique et

¹⁹ Yves-Marie Bercé, « Les coups de majesté des rois de France, 1588, 1617, 1661 », *Complots et conjurations*, Paris, École Française de Rome, 1996, p. 491-501.

²⁰ Voir aussi Jean-Pierre Bordier, « La violence du mystère », *Le Théâtre, la violence et les arts*, p. 97-108.

sur ce point le théâtre est très loin derrière ce journalisme anticipé, en précisions, en sanguinolences. Par compensation, le récit dans le théâtre permet seul de suivre le détail des rituels par allusion, utilisant le savoir extérieur du spectateur pour créer une solennité que le temps de la représentation ne permet pas : l'imaginaire amplifie. Ne pas montrer crée une frustration, mais laisse de la place à un personnage-relais qui peut assumer un jugement discrètement (ou pas) instillé. L'exécution fait-elle toujours vraiment recette ?

Les spectateurs ne peuvent pas ignorer les images et les faits qui les entourent, ni les supplices, même si ce n'est pas leur expérience quotidienne, sauf s'ils appartiennent au milieu des clercs et juristes parmi lesquels nombreux sont les auteurs de tragédie, au moins au XVI^e siècle.

L'expérience commune laisse à l'exécution sa brutalité sans connaissance du détail des procès : le théâtre seul offrira un argumentaire, une analyse des causalités, et une réflexion sur les responsabilités autant que le choc émotionnel.

Tant les tragédies de martyres que les tragédies profanes d'actualité concentrent sur le pouvoir du roi la décision de mettre à mort les personnages ni tout à fait coupables, ni tout à fait innocents selon le profil moral qui est de norme dans le théâtre profane. Y-aurait-il un changement aussi dans l'acception des phénomènes tragiques : du destin/*fatum*/*ubris*/ transgression des lois divines, du malheur qui s'abat sur des coupables au moins partiels, on passerait à un débat sur les lois des hommes.... où le plus nettement marqué par l'*ubris* est tout bonnement le roi lui-même qui se fait passer pour la loi, face auquel la victime de l'exécution, même coupable, aurait sa part de justice.

On pourrait méditer sur une formule que j'emprunte à Thomas Gomez²¹ : « La violence n'était perçue comme telle que si elle paraissait illégitime, d'où le besoin permanent de légitimer en toutes circonstances les agissements de ceux qui l'exerçaient ». Ou cette autre, qu'on prête au maréchal de Bouillon après la mort de Concini : « qu'il est fort dangereux que les Rois s'imaginent devoir conserver leur réputation et leur autorité par des assassinats »²². L'exécution, qui sort d'une légitimité, au théâtre, interroge justement sur la légitimité de l'ordre donné.

²¹ Thomas Gomez, « Conquête, violence et droit dans le monde hispanique aux XV^e et XVI^e siècles », *Le Théâtre, la violence et les arts*, p. 17-38, ici p. 17.

²² Michel Levasor, *Histoire de Louis XIII*, Amsterdam, Aux dépens des associés, 1756, tome I, p. 638.