



La réalisation technique des scènes d'exécution capitale sur la scène française du XVII^e siècle

Pierre PASQUIER

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, UMR 7323,
CNRS et Université François Rabelais

Sur la scène française du XVII^e siècle, les exécutions capitales sont assez fréquentes. On en trouve, en particulier, dans des tragédies de la première moitié du siècle, dans des tragi-comédies des années 1620 ou 1630 et dans les pièces de dévotion à argument martyrologique telles qu'il s'en compose tout au long du siècle. Mais si le texte de ces œuvres prouve souvent que ces exécutions ont été conçues pour se dérouler en scène, sous les yeux des spectateurs, il ne fournit pas la moindre précision sur les modalités pratiques de leur réalisation. Ce silence tient aux coutumes propres au milieu théâtral du temps. L'usage veut en effet que le dramaturge n'entre pas dans de tels détails techniques et s'en remette au savoir-faire des comédiens qui créeront sa pièce ou la reprendront une fois publiée. Quant aux comédiens, ils n'ont pas pour habitude de consigner par écrit les techniques qu'ils mettent en œuvre, même dans le registre de leur troupe où ils se contentent d'allusions qui restent très vagues.

Heureusement pour l'historien du théâtre, la coutume souffre parfois dérogation. Dans leur désir de théâtraliser les procédures du théâtre et de réhabiliter le métier de comédien, quelques dramaturges parisiens sont allés jusqu'à représenter des trucages employés par les comédiens contemporains et à dévoiler ainsi leurs modalités au public. En province, d'autres dramaturges, souvent d'occasion, ont jugé parfois nécessaire, soit parce qu'ils méconnaissaient les usages du théâtre, soit parce qu'ils supposaient que leurs œuvres seraient reprises par des comédiens amateurs, de proposer à leurs futurs interprètes des solutions techniques facilement applicables et peu coûteuses.

Mais de telles pratiques restent extrêmement rares dans le champ théâtral français du XVII^e siècle.

Les données des pièces du XVII^e siècle

Ainsi l'auteur anonyme d'une tragédie de dévotion intitulée *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, dans la seconde édition de l'œuvre publiée en 1691 à Châtillon-sur-Seine¹, note dans une didascalie, au moment où l'héroïne doit subir la décollation mettant fin à son long martyre² : « Ici elle entre, et le Bourreau la suit. Une tête paraît dans un bassin d'argent... ». Le procédé consiste donc à faire sortir de scène, par l'un des compartiments du décor multiple, la comédienne incarnant sainte Reine, suivie du bourreau. Ce dernier revient ensuite en scène pour exhiber sur un plateau une tête factice, ressemblant évidemment le plus possible à celle de la comédienne incarnant l'héroïne. D'autres dramaturges du XVII^e siècle semblent prévoir l'usage du même procédé, autant qu'on puisse en juger, les textes n'étant pas toujours parfaitement explicites. C'est, par exemple, le cas d'Alexandre Hardy dans *Arsacome*, tragi-comédie publiée en 1625³. À la première scène de l'acte III, Loncate, le pseudo-ambassadeur scythe, entraîne le roi Leucanor dans le temple sous prétexte d'y sceller le pacte destiné à perdre Arsacome. Pendant le chœur des Soldats qui suit, le souverain est assassiné par Loncate dans le temple, donc en coulisse. À la fin de la scène, Loncate sort du temple en évoquant « ce Pavot sourcilleux trébuché de sa cime... ». Au début de la scène 3 du même acte, le Sacrificateur sort à son tour du temple et annonce, effaré, qu'il a découvert un corps décapité dans le sanctuaire : c'est celui du roi. Il précisera même que l'assassin a dérobé le chef royal. Quoiqu'aucune didascalie ne l'atteste, on peut donc en déduire que lorsque la pièce était représentée, le comédien incarnant Loncate brandissait, en sortant du temple à la fin de la première scène de l'acte, une tête factice, celle du roi.

Un tel procédé n'est pas nouveau. Il se trouve déjà mentionné par Laudun dans un passage de son *Art poétique françois* publié en 1597. Au chapitre 4 du livre V, celui-ci écrit en effet, à propos des tragédies cruelles :

Comment pourra-t-on demembrer un homme sur le Theatre ? L'on pourra bien dire qu'on le va demembrer derriere, et puis venir dire qu'il est demembré, et en apporter la teste ou autre partie. Je diray ici en passant que la moitié de la Tragédie se jouë derriere le Theatre : car c'est où se font les exécutions qu'on propose faire sur le Theatre⁴.

On observera que Laudun ne prétend pas proposer un procédé nouveau, mais plutôt apporter une onction théorique à une pratique en usage à son époque.

Un autre dramaturge, professionnel et parisien celui-là, André Mareschal, évoque un procédé plus sophistiqué dans une tragi-comédie publiée en 1640 et inspirée de l'*Arcadia* de Philip Sidney, *La Cour bergère*. À la scène 6 de l'acte IV, les spectateurs assistent à l'exécution capitale de la princesse Pamèle, tombée aux mains de l'épouvantable Cécropie. Deux prisonniers, la princesse Phyloclée, sœur de la victime, et l'amazone Zelmane, y assistent également de la fenêtre de leur prison. Mareschal, dramaturge particulièrement ingénieux et toujours soucieux de la mise en scène de ses œuvres, décrit les modalités de l'exécution très précisément dans une série de trois didascalies. La première, placée au début de la scène, indique :

¹ Par le libraire Cl. Bourut.

² An., *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, v, 6.

³ Dans le tome 2 du *Théâtre* publié à Paris chez J. Quesnel. Tous nos remerciements à Fabien Cavallé pour cette référence.

⁴ Pierre de Laudun, *L'Art poétique françois*, 1597, éd. sous la dir. de J.-Ch. Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 205.

Pamèle paroit, les mains liées, les yeux bandés, la gorge nuë, et un Bourreau derrière elle, qui tient un coutelas à la main, et suit deux hommes qui mènent cette Princesse au lieu du supplice, qui sera dans un lieu élevé au fond du théâtre, et qui se découvrira, la tapisserie⁵ estant levée.

Un peu plus loin, une deuxième didascalie stipule : « Le Bourreau ayant le bras levé prest à lâcher le coup, on fait tomber la tapisserie, et Phyloclée s'évanouit ». Enfin, la troisième didascalie précise : « Comme Phyloclée regarde l'échafaut, la tapisserie estant levée, elle voit le corps de Pamèle tout ensanglanté, et la teste dans un bassin sur une table ». On apprendra plus tard que cette décollation était en fait une exécution simulée. À la scène 10 du même acte, Pamèle explique comment ses bourreaux s'y sont pris pour faire croire à une véritable décollation : « Ma mort n'était que feinte, et ma teste exposée / Près d'un corps emprunté vous tenait abusée, / Moi bien plus, qui soumise au fer de l'Assassin / Au lieu du coup mortel ne sentis qu'un bassin ». La théâtralisation du procédé et sa démystification ultérieure permettent de comprendre de manière précise comment s'opère la décollation. Une fois la tapisserie tombée, la comédienne incarnant Pamèle s'agenouille derrière une table recouverte d'un tapis et pose sa tête sur un bassin semi-circulaire. Un assistant place à côté un corps factice décapité et sanglant qui porte le même costume que le personnage. Un autre assistant n'a alors plus qu'à lever la toile. Il est probable que Mareschal n'invente rien. Dans cette courte séquence de théâtre dans le théâtre, il représente plutôt un procédé qui devait s'employer sur la scène contemporaine. Si tel n'était pas le cas, ce passage de *La Cour bergère* perdrait beaucoup de sa saveur méta-théâtrale.

On observera que le procédé théâtralisé par Mareschal et celui qui est proposé dans *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* présentent des points communs. Ils exigent d'abord une certaine rapidité d'exécution. Plus rapide sera la procédure, plus puissant sera l'effet produit. Il doit s'écouler le moins de temps possible entre la sortie de l'héroïne et la réapparition du bourreau, dans le second cas, et entre la fermeture et l'ouverture de la tapisserie, dans le premier. Les deux procédés jouent ensuite sur l'exhibition d'une tête coupée, très probablement sanglante, factice dans le second cas, réelle dans le premier. Enfin et surtout, ils tendent à dérober au regard du spectateur la phase cruciale de l'exécution capitale : le moment même de la décollation. Le public n'assistera pas à l'exécution proprement dite, mais pourra en constater *de visu* le résultat.

C'est précisément cette dernière constatation qui pose question. Pour quelle raison ces deux dramaturges, l'un d'occasion, l'autre professionnel expérimenté, choisissent-ils donc tous les deux, à plusieurs décennies de distance, de ne pas montrer sur le théâtre la décollation elle-même ? L'interdiction d'ensanglanter la scène, préconisée par les théoriciens réguliers, ne saurait être invoquée. Cet usage n'est pas encore devenu normatif sur la scène parisienne au début des années 1640 quand Mareschal publie *La Cour bergère*. Sur la scène provinciale, il est rarement observé, même à une date aussi tardive que celle à laquelle est réédité *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, soit 1691. Le choix des deux dramaturges répondrait-il alors à un souci technique ? Mareschal et l'auteur anonyme jugeaient-ils les comédiens contemporains, tant professionnels qu'amateurs, incapables d'exécuter sur la scène une décollation qui paraisse un tant soit peu crédible ? Leur attitude serait alors à rapprocher d'un passage de la *Poétique* de La Mesnardière, publiée en 1640. Dans son chapitre consacré aux mœurs, le premier formalisateur du modèle dramatique régulier cherche à convaincre les dramaturges tragiques contemporains de ne plus représenter sur la scène de « spectacles horribles ». Parmi divers arguments, il argue de

⁵ La toile peinte formant décor.

l'impossibilité technique de produire de tels spectacles de manière suffisamment persuasive sur la scène contemporaine et écrit :

On ne met point au Theatre les espées, les gibets, les rouës, 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 consequent ridicules.

On peut d'ailleurs se demander si la solution recommandée par Laudun, dans le passage déjà cité, ne répondait pas à la même conviction. L'auteur de *L'Art poétique françois* ne proposait-il pas de reléguer les exécutions « derrière le Theatre » parce qu'il jugeait, lui aussi, les comédiens de son temps incapables de les réaliser sur scène de manière suffisamment crédible ? Mais faut-il croire des théoriciens qui n'ont aucune expérience pratique de la scène, surtout La Mesnardière dont la bonne foi n'est pas la vertu dominante et qui, dans ce chapitre de sa *Poétique*, ne recule devant aucune argutie pour construire une théorie conséquente de l'irreprésentable ? Les comédiens du XVII^e siècle étaient-ils vraiment techniquement incapables de représenter sur la scène une exécution capitale sans sombrer dans le ridicule ou le dérisoire ?

Un épisode d'une tragi-comédie de Pierre Du Ryer, *Clitophon*, publiée en 1632 et adaptée du roman alexandrin de Tattius, tendrait plutôt à démontrer le contraire et à prouver que les comédiens disposaient de techniques leur permettant de simuler en scène une exécution de manière parfaitement crédible. À la scène 10 de l'acte II, se déroule, sous les yeux du public et au sommet d'une colline, un sacrifice humain, dont Lucipe est la victime. Le héros qui y assiste de loin, décrit ce spectacle d'horreur à Timandre. La description de Clitophon, dénuée de toute didascalie, n'est pas très précise, sans doute pour éviter de trop redoubler un spectacle que chaque spectateur pourra contempler de ses propres yeux. On y apprend seulement que le sacrificateur lève un « couteau effroyable », puis que le « beau sang » de la victime « rougit la neige de son sein » et enfin que le « col languissant » de la jeune fille « laisse panacher sa teste au plaisir de la mort ». Mais, à la scène 2 de l'acte III, on découvrira, avec Clitophon, que Lucipe n'est pas morte au cours du sacrifice et que ses bourreaux ont été dupés. Car le domestique Satire avait pris la précaution de placer sur le sein de sa maîtresse une « peau » préalablement « remplie de sang ». C'est ce sein factice que le couteau du sacrificateur a percé. Il ne restait plus alors à Lucipe qu'à simuler les affres de la mort violente. Comme Mareschal, Du Ryer n'invente probablement rien et théâtralise une pratique de son temps. À cette théâtralisation démystificatrice répond d'ailleurs une mention dans la notice scénographique de la pièce figurant dans le *Mémoire de Mahelot*. Parmi les accessoires nécessaires à la représentation de la tragi-comédie de Du Ryer, le rédacteur du registre de la Troupe Royale prévoit en effet : « du Sang des Esponges une petite peau pour faire la feinte du Sacrificateur⁶ ».

Cet épisode du *Clitophon* prouve de surcroît que les exécutions capitales opérées en scène pouvaient s'accompagner d'une effusion de sang et que les comédiens disposaient de procédés permettant de susciter celle-ci dans des conditions acceptables par un public avide de spectaculaire. Un procédé analogue s'employait d'ailleurs à l'Hôtel de Bourgogne pour représenter une autre pièce : *Le Roman de Pâris* d'un certain Des Bruyères. Dans la notice relative à cette œuvre, le rédacteur du *Mémoire de Mahelot* mentionne en effet « un plastron feint pour tirer du sang du corps » ainsi qu'une « Epée à dessein et du sang pour la feinte⁸ ». Peut-être s'agissait-il d'un plastron de peau plus ou moins fine, comparable à ceux

⁶ Paris, A. de Sommerville, 1640, p. 205.

⁷ Éd. P. Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 299.

⁸ *Mémoire de Mahelot*, p. 309.

que portaient à cette époque les maîtres d'armes, comportant une poche de sang aisément perçable ou débouchable grâce à un coup habilement porté. Mais il est impossible d'en savoir davantage puisque le texte de cette pièce est perdu.

Une autre notice du *Mémoire de Mahelot* apporte une précision supplémentaire : celle qui concerne une pièce d'Alexandre Hardy intitulée *Leucosie*. Le rédacteur du registre de la Troupe Royale note en effet que « le vaisseau des Turcs paraist au quatriesme Acte ou lon tranche une teste ». Et il ajoute : « il faut aussy un brancart de dueil ou lon porte une femme sans teste⁹ ». Il est difficile d'en savoir plus dans la mesure où cette pièce, peut-être une tragi-comédie, est, elle aussi, perdue. Mais le rédacteur du *Mémoire* a dit l'essentiel : sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1630, on employait, dans la représentation des exécutions capitales, un corps décapité factice portant évidemment les mêmes habits que ceux du comédien incarnant le personnage. Deux autres notices, celles de la *Dorinde* d'Auvray et de l'*Argénis* de Du Ryer¹⁰, attestent, de leur côté, que l'on y employait aussi des têtes factices, pour des scènes d'une autre nature, mais tout aussi spectaculaires.

Deux procédés pour simuler une exécution capitale, deux autres pour faire couler le sang de la victime, l'usage de corps décapités et de têtes factices : la moisson est somme toute assez maigre. Sans doute une enquête plus vaste et plus approfondie permettrait-elle de glaner quelques détails supplémentaires. Mais il ne faut pas se faire trop d'illusions. Si l'on s'en tient aux textes dramatiques et aux rares documents techniques du XVII^e siècle, et sauf trouvaille mirobolante, on n'apprendra rien de véritablement probant sur la manière dont se réalisaient pratiquement les exécutions capitales sur la scène de cette époque. Dans le milieu théâtral de l'époque, il y a des choses qui ne se disent pas et qui s'écrivent encore moins.

Pour en savoir plus, il faut remonter le cours de la tradition théâtrale et se tourner vers les grands mystères des XV^e et XVI^e siècles qui comportaient souvent des scènes d'exécution, précédées ou non de tortures, et surtout vers les documents relatifs à leur représentation : compte des dépenses effectuées pour monter le spectacle, convention passée entre les promoteurs de la représentation et des artisans, liste des décors et des feintes à réaliser, livre de conduite du meneur de jeu...

Les données des mystères

Certes, ces documents ne sont pas nécessairement très loquaces. Le paratexte des mystères, en particulier, reste le plus souvent allusif. Ainsi une didascalie indique, dans le *Mystère du Roy Advenir* de Jean Du Prier représenté à Angers en 1455, au moment où le bourreau écartèle le chevalier grec Gadifer au moyen d'une vis : « Et le tient par les pieds en haut et par les cheveux en bas, et le sang li saura de la teste quand on tournera le vis¹¹ ». Plus loin, une autre didascalie dira seulement à propos du martyr des ermites : « Le bourreau brule les cinq hermites¹² ». Pas plus que le dramaturge du XVII^e siècle, le fatiste du XV^e siècle ne se sentait tenu d'expliquer comment devait se réaliser pratiquement l'exécution sur l'échafaud.

Les contrats passés entre les promoteurs du mystère et les artisans avant le montage du spectacle ne sont guère plus loquaces parce que souvent elliptiques. Ainsi la convention passée le 24 janvier 1580 entre les syndicats de la communauté de Modane et deux peintres

⁹ *Mémoire de Mahelot*, p. 253.

¹⁰ Voir *Mémoire de Mahelot*, p. 287 et 279.

¹¹ Éd. A. Meiller, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, did. après le v. 5173.

¹² *Mystère du Roy Advenir*, did. après le v. 11796.

dans la perspective de la représentation du *Mystère de l'Antéchrist et Jugement de Dieu*, se borne à stipuler : « Et feront sortir sang à la manière accoutumée » ou « Et fera sortir sang comme il est de coutume¹³ ». De telles précautions se comprennent aisément. Les fameux « faintiers », qui concevaient les feintes à employer dans le mystère, commandaient aux artisans les accessoires truqués nécessaires à leur mise en œuvre et surveillaient la production des effets spéciaux durant le spectacle, ne tenaient pas particulièrement à donner des détails sur leurs techniques, encore moins à en consigner des éléments par écrit. Ils avaient au contraire tout intérêt à protéger soigneusement des trucages qui constituaient leur gagne-pain. Le terme communément employé pour désigner ces techniques, celui de *secret*, en dit d'ailleurs assez long sur la stricte discrétion qui entourait le savoir-faire de ces artisans plus ou moins spécialisés.

Quelques-uns de ces documents n'en livrent pas moins des informations précises sur les secrets et sur leur mise en œuvre qui permettent de se faire une idée un peu plus concrète de la réalisation des scènes d'exécution.

On y découvre d'abord que pour mettre en scène les exécutions ou les tortures dans les mystères, on employait des armes truquées et des corps factices.

Plusieurs comptes de dépenses mentionnent, en particulier, des armes blanches à secret. Ainsi le compte du *Mystère des Trois Doms* joué à Romans en 1509 atteste la commande à un artisan de Vienne d'une « rapière pour les feintes¹⁴ ». Celui de la *Passion* représentée à Mons en 1501 évoque, lui, parmi les accessoires commandés à un artisan, « le couteau d'Hérodiade et le couteau d'Hérode, tous les deux feints¹⁵ ». L'une de ces deux armes devait servir à la décollation de Jean-Baptiste.

Des « corps feints » figurent aussi dans plusieurs documents, tels la convention préparatoire à la représentation à Modane en 1580 du *Mystère de l'Antéchrist et du Jugement de Dieu*¹⁶ ou le compte de la *Passion* de Mons de 1501¹⁷. Si l'on en croit le *Mystère du Roy Advenir*, ces corps factices étaient désignés par le terme *charnure*¹⁸.

Comprendre dans quelle matière étaient réalisés ces simulacres n'est cependant pas chose aisée. Le compte du *Mystère des Trois Doms* joué à Romans en 1509 donne bien quelques précisions. Il indique que de tels corps ont été commandés à un « guenyer¹⁹ » de la ville. Or, les gainiers travaillaient la peau et confectonnaient, en particulier, les gaines et les fourreaux destinés aux couteaux et aux rapières. Les corps factices étaient-ils donc réalisés en peau fine et souple ? On peut formuler une autre hypothèse à la lecture des deux documents relatifs à la préparation des deux représentations du *Mystère de l'Antéchrist et du Jugement de Dieu* à Modane. Une expression revient en effet à plusieurs reprises au sujet des corps feints et dans la convention passée en 1580 et dans le double des feintes à réaliser pour la représentation de 1606 : « la peau de suaz », que l'on serait tenté de lire « peau de soie ». Ce terme est appliqué, par exemple, aux corps des Jésuites appelés à être sciés par le milieu, à celui du Christ crucifié et à ceux d'Élie et d'Enoch suppliciés²⁰. S'agirait-il donc de ce que les soyeux appellent encore de nos jours la « peau de soie », qualité de soierie

¹³ Éd. L. Gros, dans *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist et du Jugement de Dieu*, Chambéry, Imprimeries Réunies, 1962, p. 29 et 30.

¹⁴ Éd. U. Chevalier et P.-E. Giraud, Lyon, Brun, 1887, p. 614.

¹⁵ G. Cohen, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Champion, 1925, p. 546-547.

¹⁶ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 29-30.

¹⁷ *Passion de Mons*, p. 547.

¹⁸ *Mystère du Roy Advenir*, did. après le v. 1214.

¹⁹ *Mystère des Trois Doms*, p. 611.

²⁰ *Mystère de l'Antéchrist*, p. 30 et 31.

caractérisée par des côtes longitudinales saillantes et par des fils de chaîne visibles seulement sur l'envers du tissu²¹ ? Les deux hypothèses ne sont pas nécessairement exclusives l'une de l'autre. Le compte du *Mystère des Trois Doms* fournit deux précieuses précisions complémentaires : ces corps feints étaient armés de fil de fer et remplis d'une bourre de chardons²².

Naturellement, ces charnures devaient être revêtues de costumes semblables à ceux que portaient les comédiens incarnant les personnages correspondants. C'est ce que précisent des didascalies du *Mystère du Roi Avenir*²³. C'est aussi ce que prévoit la convention passée à Modane en 1580, qui enjoint au peintre : « Fera deux faux corps pour reysser ou seyer par le milieu, desquels sortiront entrailles et sang, et lesquels seront ressemblants aux deux Jésuites, tant que possible sera²⁴ ». Le compte du *Mystère des Trois Doms*²⁵ mentionne, lui, non seulement les costumes réalisés pour les feintes, mais encore les épingles qui permettront de les fixer sur les corps factices.

Lorsque les charnures étaient destinées à figurer des corps dénudés promis à la torture, la peau enserrant la bourre pouvait être peinte elle-même afin de porter les stigmates des supplices, comme l'indique la convention de Modane :

Feron la peinture du corps de Jésus sur peaux de suaz avec ses plaies et apparence de ce qu'il a été flagellé. Peindront aussi les peaux de suaz des corps d'Elie et Hénoch et du patriarche pour vêtir sur la chair²⁶.

Mais comment décapiter de tels corps feints au moment de la décollation ? On pouvait tout simplement couper la tête du mannequin, cette fois-ci avec un véritable instrument tranchant. C'est ce que semble prévoir une didascalie du *Mystère du Roy Advenir* pour la décollation du Baron du Boys : « L'autre charnure est mise [...] Lui coupe la tête²⁷ ». La tête pouvait aussi se séparer du corps grâce à un mécanisme de bois comportant une cheville qui tombait quand le coup porté avec une épée ou une hache truquée était habilement assené par le comédien incarnant le bourreau. Dans le compte de la *Passion* de Châteaudun de 1510, figure en effet, parmi les feintes commandées à un menuisier de la ville, le « col de la décolation de saint Jehan²⁸ ».

Pour procéder à l'exécution sur scène en mettant en œuvre de tels procédés, encore fallait-il auparavant substituer le corps feint à celui du comédien. Plusieurs solutions semblent avoir été appliquées pour réaliser cette opération délicate le plus discrètement possible. On pouvait, par exemple, fermer et ouvrir rapidement un rideau cachant le lieu de l'exécution. C'est ce que propose le *Mystère du Roy Advenir* pour la décollation du Baron du Boys : « Le bourreau tire la courtine et l'autre charnure est mise [...] Lui coupe la tête²⁹ ». Notons au passage que le procédé est très proche de celui que préconiseront Laudun en 1597 et l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Reine d'Alise* en 1691. On pouvait aussi employer une table pivotant sur elle-même. La liste des feintes à réaliser pour la représentation du *Mystère des Actes des Apôtres* à Bourges en 1536 précise : « Sera mis saint

²¹ Voir l'article « Régences » dans le lexique de Jean-Jacques Boucher, *Arts et techniques de la soie*, Paris, Éditions Fernand Lanore, 1996.

²² *Mystère des Trois Doms*, p. 613-614 et 617.

²³ *Mystère du Roy Advenir*, après les v. 1214 et 5301.

²⁴ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 30.

²⁵ *Mystère des Trois Doms*, p. 619 et 626.

²⁶ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 31.

²⁷ *Mystère du Roy Advenir*, did. après le v. 11732.

²⁸ Éd. M. Couturier et G. A. Runnals, Chartres, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, s. d., p. 33.

²⁹ *Mystère du Roy Advenir*, did. après le v. 11732.

Barthélémy sur une table tornisse et dessous un nu, et en le couvrant d'un linceul faut secrètement tourner la table³⁰ ». Autant qu'on comprenne le texte, le procédé consiste à placer sous la table un corps feint, puis à allonger sur cette table le comédien incarnant l'apôtre martyr. Il suffira ensuite de faire en un éclair pivoter la table sur ses axes pour que le corps feint se retrouve dessus et le comédien dessous. Une solution encore plus sophistiquée se trouve évoquée dans le *Mystère du Roy Advenir* pour la décollation du chevalier grec Gadifer par le bourreau Barbacas. Le Duc président à l'exécution ordonne : « Et dessus le bloc lui couchiez, / Et puis la teste lui tranchiez³¹ ». Une didascalie indique alors : « Et sera le bloc creux dessous, et quand on le salera, on le mettra en bas et on bouterà sa tête dedans le bloc et là parlera, et on aura une autre charnure à qui on coupera la tête ». L'interprétation de cette didascalie est toutefois délicate. On userait dans ce cas d'un billot creux dans lequel, une fois le coup reçu et par simple pression, le comédien ferait entrer sa tête, ce qui permettrait au personnage de continuer à parler une fois sa tête tranchée. Mais l'allusion suivante à un corps feint dont on trancherait la tête, se comprend moins bien. S'agirait-il du corps du personnage décapité qui serait ensuite exhibé ?

Mais peut-être appliquait-on aussi, pour substituer le corps factice à celui du comédien, des procédés plus simples permettant de détourner l'attention du public durant cette procédure risquée. Cet usage est attesté par au moins un document datant de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e, l'aide-mémoire d'un régisseur provençal³², à propos d'une scène de nature différente, mais tout aussi difficile à réaliser : la descente du Christ aux Enfers. Pour permettre au comédien incarnant le Sauveur de sortir du tombeau et de descendre aux Enfers sans que le public le remarque,

il faut qu'il y ait un mouvement dans le théâtre avant l'entrée de Jésus et que quelqu'un crie qu'il y a une personne en train de mourir ou autre chose, afin que le public se tourne du côté de ce mouvement, et alors Jésus entrera...³³

Dans le cas d'une exécution capitale, un procédé de cette nature, employé au moment opportun, pouvait permettre de substituer discrètement un corps feint à celui du comédien.

Reste la question de l'effusion de sang. Le sang coulait volontiers sur la scène du mystère et souvent en abondance. Une exécution capitale n'y aurait pas été suffisamment appréciée si elle ne s'était accompagnée d'une généreuse effusion de sang. Il reste pourtant difficile de savoir avec exactitude comment le sang coulait sur la scène. En général, les documents ne fournissent en effet aucun détail technique. Une didascalie de la *Passion* de Jean Michel donnée à Angers en 1486, par exemple, se borne à indiquer que le sang coule du cou de Jean-Baptiste après sa décollation³⁴. Une autre à signaler, au moment de la Crucifixion, à propos d'un des bourreaux : « Ici monte Claquedent à l'échelle et va frapper sur les cuisses et les bras et sur les jambes du bon larron, et en sort le sang...³⁵ » La convention préparatoire à la représentation à Modane en 1580 du *Mystère de l'Antéchrist et du Jugement de Dieu* se montre aussi discrète, mais d'une autre manière. À propos d'un coup de poignard à donner, elle se contente d'indiquer : « En feront sortir sang à la manière

³⁰ Éd. A.-T. de Girardot, Paris, Didron, 1854, p. 19.

³¹ *Mystère du Roy Advenir*, v. 5225-5226.

³² Cf. A. Vitale-Brovarone, « Devant et derrière le rideau : mise en scène et secrets dans le cahier d'un régisseur provençal du moyen-âge », Actes du IV^e colloque de la Société Internationale du Théâtre Médiéval, dir. M. Chiabo, F. Doglio et M. Maymone, Viterbo, CSTMR, 1984, p. 453-464.

³³ Trad. J.-P. Bordier, dans « Art du faux, miroir du vrai. Les mystères de la Passion (XV^e siècle) », *Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance*, dir. A. Lascombes, Leiden, New York, Köln, Brill, 1993, p. 71.

³⁴ Éd. O. Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959, did. après le v. 7676.

³⁵ *Passion* de Jean Michel, did. après le v. 28839.

accoutumée³⁶ ». Et à propos d'un coup de lance : « Et fera sortir sang de la plaie comme est de coutume³⁷ ». La récurrence de cette formule dans un marché passé entre les commanditaires d'un spectacle et des artisans tend au moins à prouver qu'il existait des techniques pour répandre le sang qui étaient si éprouvées que les promoteurs du mystère ne craignaient pas de s'en remettre sur ce point au savoir-faire des fainctiers et des artisans sans fixer à l'avance, par contrat, de modalités précises.

Les documents consultés mentionnent cependant quelques solutions techniques qui permettaient au sang de s'écouler soit de l'accessoire à secret servant à frapper le corps du personnage, soit du corps frappé lui-même, factice ou non.

La convention passée à Modane en 1580 évoque, par exemple, des « fouets portant sang » et des « verges portant sang » qui serviront à flageller Élie et Enoch³⁸. Le double des feintes à réaliser établi en 1606 dans la même cité énumère, lui, toute une série d'accessoires « portant sang » : des lances, un poignard, des pierres, une hache, des fouets, des verges et même un marteau³⁹. L'aide-mémoire du régisseur provençal fournit d'intéressantes précisions techniques sur la manière dont pouvaient fonctionner de tels accessoires à secret. On y apprend l'usage d'une épée partiellement creuse, dotée d'une cavité contenant un liquide rouge et bouchée par de l'étoupe. Lorsque le soldat brisera d'un coup d'épée les jambes du larron pendant la Passion, le sang s'écoulera lentement de l'arme. Le document mentionne aussi une autre épée creuse qui contient un liquide rouge, mais dont la cavité est bouchée par de la cire. Quand, durant la Passion, les soldats se disputeront les vêtements des crucifiés, l'un frappera fermement l'autre à l'aide de cette épée et le coup libérera le liquide qui pourra s'écouler en abondance⁴⁰.

D'autres documents indiquent au contraire que le sang s'écoulait du corps frappé lui-même. Ainsi une didascalie de la *Passion* représentée à Angers en 1486, déjà citée, précise : « Ici monte Claquedent à l'échelle et va frapper sur les cuisses et sur les bras et sur les jambes du bon larron, et en sort le sang⁴¹ ». La convention de Modane de 1580, elle, stipule : « Feront deux têtes à la semblance desdits Elie et Enoch, tant que sera possible, qui seront décapités avec faux corps, desquels feront sortir sang à force sur le chaffaut ».

Ce dernier document laisse supposer que les deux modalités techniques pouvaient s'employer conjointement dans une même scène. Pour la flagellation d'Élie et Enoch, déjà évoquée, les promoteurs du spectacle notifient en effet : « Et feront quatre fouets portant sang pour les flageller de même ». Mais immédiatement au-dessus, on lit :

Feront la peinture du corps de Jésus sur peaux de suaz avec ses plaies et apparence de ce qu'il a été flagellé. Peindront aussi les peaux de suaz des corps d'Elie et Enoch pour vêtir sur la chair⁴².

Dans ce cas, le spectacle produisait donc à la fois les traces de sang peintes sur les corps factices et le sang s'écoulant des fouets.

Quant au liquide employé pour figurer le sang, les documents consultés attestent au moins deux solutions. On employait soit du vin rouge, comme le régisseur provençal⁴³, soit

³⁶ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 29.

³⁷ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 30.

³⁸ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 31.

³⁹ *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 36 à 39.

⁴⁰ A. Vitale-Brovarone, « Devant et derrière le rideau... », p. 461-463.

⁴¹ *Passion* de Jean Michel, après le v. 28893.

⁴² *Étude sur le Mystère de l'Antéchrist...*, p. 31.

⁴³ A. Vitale-Brovarone, « Devant et derrière le rideau... », p. 463.

du tournesol, comme l'indiquent le compte de la *Passion de Mons*⁴⁴ ou le *Mystère des Trois Doms* de Romans⁴⁵. La poudre contenue dans les gousses de la plante donne en effet un liquide virant au rouge quand on la mélange à de l'eau de vie ou à de l'urine.

*

Tous ces éléments tendent à prouver qu'il existait bien, aux XV^e et XVI^e siècles, un authentique savoir-faire technique qui permettait de représenter sur scène des exécutions capitales de manière aussi crédible que spectaculaire.

Mais ce savoir s'est-il transmis aux comédiens du XVII^e siècle ? Là est toute la question. On en formera l'hypothèse pour au moins trois raisons.

La première tient à la pérennité du mystère au XVII^e siècle. Très vivant au XVI^e siècle, ce genre dramatique ne s'est pas éteint, comme on le croit trop souvent, à l'orée du Grand Siècle, loin s'en faut. Des mystères se publient encore durant le premier tiers du XVII^e siècle à Lyon, Rouen ou bien Troyes⁴⁶. En outre, tout au long du siècle, des comédiens amateurs continuent à représenter des mystères dans des cités petites ou moyennes, comme l'a montré par exemple Jacques Chocheyras pour la Savoie⁴⁷, le Dauphiné et la Provence⁴⁸. Or, ces comédiens auraient-ils entrepris de jouer des mystères s'ils avaient été incapables techniquement de représenter les exécutions capitales qui constituaient souvent, en particulier pour les œuvres martyrologiques, le clou du spectacle ?

L'hypothèse peut ensuite se prévaloir de la continuité de l'activité théâtrale dans une salle privilégiée de la capitale : l'Hôtel de Bourgogne. Titulaires du privilège des représentations théâtrales dans le ressort du parlement de Paris depuis 1402, les Confrères de la Passion ont en effet joué des mystères dans cette salle de 1548 à 1578. De 1578 à 1598, ils y ont joué de manière plus intermittente tout en louant leur salle aux comédiens professionnels de passage à Paris. À partir de 1629, les Confrères se bornent à louer de manière permanente l'Hôtel de Bourgogne aux comédiens de la Troupe Royale. Il serait bien étonnant que pendant plusieurs décennies de contacts, les Confrères de la Passion n'aient pas transmis aux comédiens professionnels quelques-uns de leurs procédés les plus ingénieux ou certaines de leurs accointances dans ce qui subsistait alors du milieu des facteurs de secrets.

Mais l'argument le plus décisif en faveur de la thèse d'une transmission des procédés se trouve dans le texte même des pièces du XVII^e siècle. Qu'ils fussent dramaturges d'occasion ou poètes professionnels, les auteurs de tragédies, de tragi-comédies ou de pièces martyrologiques auraient-ils composé des scènes d'exécution capitale à jouer sur le théâtre, sous les yeux des spectateurs, si les techniques pour les représenter sur scène de manière à la foi efficace et crédible avaient disparu ?

Il resterait cependant à déterminer si les comédiens du XVII^e siècle disposaient, pour représenter les exécutions capitales, d'une gamme de procédés aussi riche et variée que celle qu'employaient leurs prédécesseurs des XV^e et XVI^e siècles. On pourrait croire le contraire à considérer les procédés évoqués par l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Reine d'Alise* ou Mareschal. Comparés aux trucages sophistiqués employés dans certains mystères, ils peuvent en effet paraître assez sommaires. D'autant que, comme on l'a déjà

⁴⁴ *Passion de Mons*, p. 552.

⁴⁵ *Mystère des Trois Doms*, p. 605.

⁴⁶ Cf. G. A. Runnalls, *Les Mystères français imprimés*, Paris, Champion, 1999, p. 36-38, 44 et table II, p. 36.

⁴⁷ Cf. *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1971, p. XV-XVII.

⁴⁸ Cf. *Le Théâtre religieux en Dauphiné du moyen-âge au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975.

souligné, ces deux procédés ne permettent même pas d'offrir au public le spectacle de la décollation proprement dite. Mais leur simplicité est peut-être trompeuse. Il est fort possible que Mareschal et le dramaturge anonyme aient opté pour ces procédés sommaires parce qu'ils n'en connaissaient pas d'autres plus efficaces et plus sophistiqués. Mais il est tout autant possible que les deux dramaturges aient prévu l'usage de ces procédés dans le souci de garantir à leurs pièces les meilleures conditions possibles de reprise. Peut-être estimaient-ils que de tels procédés seraient d'un emploi aisé et peu onéreux pour la troupe de campagne sans grands moyens ou le cercle de comédiens amateurs de province susceptibles de reprendre leurs œuvres. L'option technique prise par ces dramaturges n'est pas nécessairement un choix par défaut.

D'autres éléments inclineraient à croire plutôt que les comédiens du XVII^e siècle disposaient encore d'un savoir-faire appréciable pour représenter les scènes d'exécution capitale. Il est frappant de constater, en particulier, que certaines tragédies de dévotion provinciales offrent en spectacle non seulement la décollation du martyr, mais encore les divers supplices auparavant subis par ce dernier. Tel est, par exemple, le cas d'une pièce publiée à Autun en 1671, *Le Martyre de la glorieuse Sainte Reine d'Alise* de Claude Ternet⁴⁹. L'auteur y théâtralise les nombreuses tortures qui sont infligées à l'héroïne avant l'exécution capitale elle-même : la jeune chrétienne est fouettée sur un chevalet (III, 5), déchirée à l'aide de peignes en fer (III, 6), brûlée au moyen de torches ardentes (IV, 4), plongée dans une cuve d'eau glaciale (V, 1). Or, cette tragédie fut représentée à Alise par des habitants du village, deux fois par an, à partir du début des années 1670 et avec un succès durable. Pour représenter de telles scènes de manière à la fois spectaculaire et crédible, ces comédiens amateurs disposaient à l'évidence de procédés efficaces et convaincants.

Mais si de modestes comédiens amateurs vivant dans un village reculé de Bourgogne disposaient de telles ressources techniques, on voit mal pourquoi leurs homologues professionnels, qu'il s'agisse des comédiens de campagne ou *a fortiori* des membres des grandes troupes parisiennes, en auraient été privés.

⁴⁹ Voir notre édition de la pièce in *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Garnier, 2009.