AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
École Doctorale 354 « Langues, lettres et arts »
Laboratoire CIELAM – EA 4235

UNIVERSITÉ D'OTTAWA
Faculté des Études Supérieures et Postdoctorales
Département de Français

Cotutelle internationale de thèse

Thèse de doctorat
Langue et littérature françaises
Lettres françaises

Présentée par
Claire ESNAULT

Pour obtention du grade de Docteur de l'Université Aix-Marseille
et de l'Université d'Ottawa

L'EXÉCUTION CAPITALE À LA FIN DE LA RENAISSANCE : DISCOURS ET REPRÉSENTATIONS

sous la direction de
Monsieur Jean-Raymond FANLO, Professeur à Aix-Marseille Université
et
Madame Mawy BOUCHARD, Professeure agrégée à l'Université d'Ottawa

soutenue publiquement le 28 novembre 2015
devant un jury composé de :

Jean-Raymond FANLO, Professeur à Aix-Marseille Université
Daniel MARTIN, Maître de Conférences à Aix-Marseille Université
Jean-Claude ARNOULD, Professeur à l'Université de Rouen
Louise FRAPPIER, Professeure agrégée à l'Université d'Ottawa
Michel FOURNIER, Professeur agrégé à l'Université d'Ottawa
Pascal BASTIEN, Professeur titulaire à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM)

Et en présence de Mawy BOUCHARD, Professeure agrégée à l'Université d'Ottawa

© Claire Esnault, Ottawa, Canada, 2016

« L'exécution capitale à la fin de la Renaissance : discours et représentations »

Résumé

Ce travail a pour objectif d'étudier certaines représentations – écrites et imagées – des exécutions capitales en France, dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle et les premières décennies du XVII^{e} siècle. Ces exécutions sont nombreuses à une époque marquée par d'importants troubles politiques et religieux. Elles ont lieu en place publique, se veulent édifiantes et exemplaires pour les spectateurs, et affirment l'autorité du souverain, qui restaure l'ordre dans le royaume.

Cette étude s'organise autour des trois figures fondamentales de la punition : le roi, le peuple et le condamné. La punition entretient toujours un lien très étroit avec l'autorité qui châtie. Nous verrons que les réflexions de Foucault autour du supplice se vérifient dans certaines sources, mais que les écrits et les images ne font pas obligatoirement de ce spectacle une affirmation de l'autorité royale, ni de la justice divine, parfois problématiques. Dans les sources écrites, les spectateurs réagissent souvent à l'exécution capitale, et il arrive que les auteurs expliquent les violences populaires dans un cadre extra-judiciaire, comme une tentative de rétablir l'ordre et la justice. Le condamné, lui, est à la fois « acteur » du supplice par son comportement sur l'échafaud et « victime ». Un certain nombre de constantes se dégage de la représentation du condamné, liées à son sexe et son âge, à la religion des auteurs et aux types de textes et d'images dans lesquels il est dépeint.

Ce travail, qui envisage des contextes politiques et religieux différents et compare des sources très diverses, entend montrer que la littérature et l'iconographie construisent une image complexe du spectacle de l'exécution capitale, en particulier à travers les motifs de l'ordre et du désordre qui les traversent.

Mots-clés : exécution capitale, discours, représentation, roi, spectateurs, condamné, supplice, justice divine, ordre, désordre, fin de la Renaissance

« Capital punishment at the end of the Renaissance period: writings and representations »

Abstract

Our thesis focuses on the representations – textual as well as illustrated – of capital punishments in France, during the second half of the 16th century and the first decades of the 17th century. This period, marked by significant political and religious troubles, saw a large number of public executions, aimed to be edifying and admonitory examples for the audience and to assert the sovereign's authority to restore order in the realm.

This study is centered around the three crucial characters of the punishment: the king, the public and the convicted person. The punishment is always closely linked to the authority which chastises. We'll see that Foucault's thoughts about capital punishment are relevant for some sources, but that the writings and the images do not necessarily present this spectacle as an assertion of royal authority, nor of divine justice, sometimes problematical. In the written sources, the audience often react to the execution, and authors also attempt to re-establish justice and order during the descriptions of violent popular actions. As for the convicted, they are both "actors" of the executions, through their behaviour on the scaffold, and "victims". Some traits appear in the convicted's representations, considering their sex, their age, the religious beliefs of the authors and the different types of texts and images where the convicted are depicted.

This study, which considers different political and religious situations and compares very diverse sources, aims to show that literature and iconography give a complex image of capital punishments' spectacle, especially through the motifs of order and disorder.

Keywords: capital punishment, writings, representation, king, audience, convicted person, torment, divine justice, order, disorder, end of the Renaissance period

TABLE DES MATIÈRES

Résumé et abstract.....ii

Table des matières.....iii

Remerciements.....viii

Note sur la transcription des textes.....ix

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....x

PREMIÈRE PARTIE. L'ORDRE ROYAL DE LA LOI ET DE LA PUNITION.....1

Introduction.....2

CHAPITRE I. LE SPECTACLE DU SUPPLICE : LIEUX ET « ACTEURS » DE L'EXÉCUTION CAPITALE.....4

1. L'espace du supplice.....6

1.1. L'espace de l'exécution dans les gravures.....8

1.2. L'espace de l'exécution dans la littérature.....16

2. Les « acteurs » du supplice.....19

2.1. Le public de l'exécution.....19

2.2. Le condamné.....24

2.3. Le bourreau.....28

CHAPITRE II. CRIMES DE LÈSE-MAJESTÉ : LES SUPPLICES DE BIRON ET DE RAVAILLAC.....34

1. Le supplice de Ravaillac.....38

1.1. Récits et images du supplice.....42

1.2. Récits et images de la vengeance populaire.....49

1.3. Les stratégies rhétoriques.....55

2. Le supplice du duc de Biron.....63

2.1. Les récits d'information et le libelle du *Traité du mariage de Henri IIII*.....67

2.2. Les gravures.....73

2.3. *The Tragedy of Charles Duke of Byron* de George Chapman.....75

Conclusion 82

DEUXIÈME PARTIE. L'ORDRE ET LE DÉSORDRE DES VIOLENCES POPULAIRES 83

Introduction 84

CHAPITRE III. ORDRE ET DÉSORDRE DE LA JUSTICE ET DE LA VENGEANCE : LES CAS DE COLIGNY ET DE CONCINI 86

1. La sauvagerie populaire et les rituels de la violence 94

1.1. Le « martyr » Coligny et les barbares catholiques 94

1.2. La sauvagerie du peuple contre Concini 102

2. La « justice » des assassinats 107

2.1. La justification royale et le recours nécessaire à la justice dite « extraordinaire » 107

2.2. La restauration de la justice « ordinaire » dans les textes 114

3. La justification de la violence 118

3.1. La correspondance des crimes et des châtiments 118

3.2. La violence de la justice divine 122

3.3. Les analogies avec des punitions biblique et mythologiques 125

3.4. Les analogies avec la violence de l'Histoire 130

4. Le dépassement des affronts par le rire 132

4.1. Coligny : le rire de la victime dans *Les Tragiques* 132

4.2. Concini : le rire du lecteur dans les libelles 133

CHAPITRE IV. SUPPLICES ET JEUX, VIOLENCES ET FÊTES 139

1. Supplices, fêtes et jeux dans un cadre judiciaire 146

1.1. Le cadre triomphal et festif des autodafés 146

1.2. La mise à mort comme célébration 151

2. Assassinats, jeux et moqueries dans un cadre extra-judiciaire 154

2.1. Jouer avec la tête du mort 154

2.2. Jeux de dupes et railleries 156

3. La réversibilité de la fête et de la violence 164

3.1. Fêtes des fous et Carnavals 165

3.2. Inversion et réversibilité chez Bruegel 169
3.3. Inversion et réversibilité dans le *Quart Livre* de Rabelais 173

Conclusion 178

TROISIÈME PARTIE. LES FEMMES ET LES ENFANTS SUPPLICIÉS OU L'ÉNIGME DE LA JUSTICE DIVINE 180
Introduction 181

CHAPITRE V. FEMMES MARTYRES : L'« ÉCLAT » DES SUPPLICIÉES 185
1. Les martyres calvinistes françaises : Philippe de Luns et Marguerite Le Riche 199
1.1. Le martyrologe protestant français 199
1.2. Philippe de Luns, la belle oratrice 201
1.3. Marguerite Le Riche : la joyeuse consolatrice 205
2. Les martyres anglaises : les anglicanes Anne Askew et Jane Grey, et la catholique Margaret Clitherow 210
2.1. Le martyrologe anglican 210
2.2. Anne Askew, la virile « mère des martyrs » 214
2.3. Lady Jane Grey, la reine gracieuse et digne 224
2.4. Margaret Clitherow, la patiente « pressée » 231
3. La célèbre reine d'Écosse et martyre catholique : Marie Stuart 236
3.1. Deux femmes face-à-face : la belle et la furie 241
3.2. Deux reines face-à-face 250
3.3. Marie Stuart : une martyre catholique 259

CHAPITRE VI. LA MISE À MORT DES ENFANTS DANS LES TRAGÉDIES BIBLIQUES DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e^ SIÈCLE 275
1. *Jephthes* (1554) de George Buchanan et ses deux traductions françaises 286
1.1. Le vœu paternel : la nécessaire obéissance à la parole 289
1.2. L'innocente sacrifiée 297
1.3. La douleur charnelle de la mère 301
2. *La Famine ou les Gabéonites* (1573) de Jean de La Taille 308
2.1. L'innocence de la descendance de Saül en question 314
2.2. L'acceptation des suppliciés 324

2.3. La souffrance maternelle 330
3. *Les Juifves* (1583) de Robert Garnier et *La Macchabée* (1596) de Jean Virey du Gravier 337
3.1. Les victimes : des enfants innocents 338
3.2. Les tyrans bourreaux 345
3.3. Les souffrances maternelle et paternelle 349

CONCLUSION GÉNÉRALE 361

BIBLIOGRAPHIE 368
I. Sources 368
1. Corpus littéraire primaire 368
2. Corpus iconographique primaire 377
3. Corpus littéraire et iconographique secondaire 380
II. Études critiques 396
1. Études sur le corpus primaire, sur les auteurs et les artistes 396
2. Études générales 407
III. Dictionnaires, encyclopédies et outils 446
1. Dictionnaires et encyclopédies 446
2. Outils 446

Annexe des œuvres imagées 448

À mes deux grands-pères seiziémistes,
Adolphe Koch et René-Henri Esnault.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement Jean-Raymond Fanlo et Mawy Bouchard pour ces six années de conseils et de recherches enrichissantes. Nos discussions et nos échanges, toujours animés et exigeants, m'ont permis de mener à bien ce projet. Je les remercie aussi beaucoup pour leurs relectures minutieuses, qui m'ont poussée à aller toujours plus loin. Contrairement à ce que m'a souvent dit en riant mon directeur, cette expérience à leurs côtés est loin d'avoir été un supplice.

Je voudrais aussi remercier mon laboratoire, le CIELAM, et en particulier son directeur, Stéphane Lojkine, de m'avoir permis de me déplacer à l'étranger lors de colloques, ainsi que de profiter du prêt illimité d'ouvrages provenant d'autres bibliothèques universitaires. Ma reconnaissance va également à l'Université d'Ottawa, à la Faculté des Études Supérieures et Post-doctorales et au Département de français qui m'ont accueillie pendant une année en finançant les frais d'inscription, et en me permettant d'avancer dans mes recherches. Leur générosité a été précieuse. Je remercie aussi Mawy Bouchard pour qui j'ai effectué un assistanat d'enseignement et de correction lors de mon séjour à Ottawa, ainsi que Louise Frappier, du Département de théâtre, qui m'a offert la possibilité d'accomplir un travail d'assistanat de recherche durant ma dernière année de thèse.

Je suis reconnaissante aux membres du jury qui ont accepté de se pencher sur mon travail et de participer à ma soutenance, en traversant un océan pour certains.

Mes pensées se tournent vers tous les amis qui m'ont accompagnée et soutenue durant ces années. Un merci tout particulier à François-Xavier, à Christel, à Audrey C., à Élodie, à Audrey G.-C. et à Julie. Sans eux, l'aventure aurait été bien plus terne. Que celles et ceux que j'ai rencontrés au fil de ma thèse, en France ou au Canada, soient également remerciés. Au-delà de l'aventure intellectuelle, c'est une merveilleuse aventure humaine que j'ai vécue.

J'exprime toute ma gratitude à mes parents et mon frère qui ont été des soutiens indéfectibles. Leurs encouragements et leur aide m'ont portée jusqu'au bout. Je leur dois énormément, et je suis heureuse d'avoir pu prolonger le goût des livres et des images qui m'a été donné et que nous partageons. J'adresse aussi mes remerciements aux relecteurs qui ont pris la peine et le temps de se plonger dans mon travail.

Enfin, cette thèse n'aurait pu aboutir sans l'amour, le soutien et la présence de Julien. Je lui serai toujours infiniment reconnaissante pour la sérénité et la patience dont il a fait preuve et qui m'ont aidée bien plus qu'il ne l'imagine.

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DES TEXTES

Dans la transcription des textes, nous distinguons *j* et *i*, *u* et *v*, développons les abréviations mais conservons l'éperluette. L'orthographe des noms de personnages historiques a été harmonisée, mais nous conservons les graphies anciennes pour les personnages de pièces de théâtre (nous avons seulement ajouté des accents pour une meilleure compréhension). Nous francisons le nom de Marie Stuart, mais conservons les noms anglais des martyres Jane Grey et Margaret Clitherow. Tous les extraits donnés en latin sont traduits, soit par nos soins, soit en donnant la version d'une édition en français. En revanche, nous avons choisi de ne pas traduire les extraits en anglais, et de prévenir en note de bas de page certaines difficultés éventuelles de compréhension.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ces dernières années, les thèmes de l'exécution capitale et de la représentation du corps souffrant ont connu un regain d'intérêt au sein de la recherche universitaire, tant dans les domaines de l'histoire du droit et de la justice[1], de l'histoire religieuse[2] qu'en littérature[3] ou en histoire des arts : en témoigne une exposition intitulée « Crime et châtiment » qui a eu lieu au musée d'Orsay, à Paris, en 2010. La critique universitaire s'est particulièrement attachée aux rapports entre la littérature et le droit, avec les études de Christian Biet sur l'Ancien Régime[4], ou avec des ouvrages consacrés à un type de texte à la Renaissance, comme l'étude de Thierry Pech sur les histoires tragiques[5], ou celle dirigée par Géraldine Cazals et Stéphan Geonget sur les arrêts de Parlement[6]. Comme l'écrit C. Biet :

> La littérature inscrit une réflexion sur le phénomène social judiciaire et sur ses pratiques, et s'interroge sur les règles et les fictions du droit, autrement dit sur la matière juridique elle-même, au point que les œuvres de fiction en viennent à instaurer une réflexion sur le droit comme objet de pensée[7].

Notre travail s'inscrit dans cette veine et aborde l'exécution capitale à la fin de la Renaissance, à partir de textes et de gravures, en faisant se croiser les domaines historiques, juridiques, anthropologiques, sociologiques, littéraires et iconographiques. Il doit aussi beaucoup à l'ouvrage de Michel Foucault, *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975). Ses réflexions sur le supplice constituent les hypothèses de départ de notre thèse.

---

[1] Voir, entre autres, les articles et les ouvrages de Pascal Bastien, en particulier son dernier : *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011 ; *La justice et l'histoire. Sources judiciaires à l'époque moderne (XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^ siècles)*, dir. B. Garnot, Paris, Bréal, 2006 ; *La mort pénale. Les enjeux historiques et contemporains de la peine de mort*, dir. Jean-Pierre Allinne et Mathieu Soula, actes du colloque organisé à l'Université Montesquieu-Bordeaux 4 (20 et 21 mars 2013), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, coll. « L'Univers des Normes ».

[2] Voir notamment les articles de David El Kenz, dans la lignée de son ouvrage *Les Bûchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 ; l'ouvrage de William Monter, *Judging the French Reformation. Heresy Trials by Sixteenth-Century Parlements*, Cambridge et London, Harvard University Press, 1999 ; et le numéro « Martyrs et martyrologes », dir. Frank Lestringant et Pierre-François Moreau, *Revue des Sciences Humaines*, n° 269, janvier-mars 2003.

[3] Voir la thèse d'Antoinette Gimaret, *Ordinaire et extraordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant (1580-1650)*, Paris, Champion, 2011 ; les anthologies dirigées par Christian Biet : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006 ou encore les *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e^-début XVII^e^ siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009 (ouvrage codirigé avec Marie-Madeleine Fragonard) ; F. Lestringant, *La Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Honoré Champion, 2004, ou encore les actes du colloque *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e^-XVII^e^ siècle* (dir. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, actes du colloque international d'Oslo des 12-14 juin 2008, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010) qui croisent les disciplines.

[4] Voir entre autres le numéro spécial « Droit et littérature » (n° 40) de la revue *Littératures classiques*, qu'il a dirigé (Paris, Champion, automne 2000) et son ouvrage *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi* (Paris, Champion, 2002, coll. « Lumière classique »).

[5] *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion, 2000.

[6] *Des « arrests parlans ». Les arrêts notables à la Renaissance entre droit et littérature*, Genève, Droz, 2014, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DXXXIV.

[7] « Introduction. Droit et littérature, un lien nécessaire », *Littératures classiques*, n° 40, *op. cit.*, p. 19.

Dans les pages qui suivent, le terme « supplice » sera employé dans le sens d'exécution capitale, qui vise à punir les crimes les plus graves. C'est d'ailleurs la première acception que donne le dictionnaire de Furetière du verbe « supplicier » : « [f]aire souffrir le supplice de la mort à un criminel qui a été condamné[8] ». Nous avons retenu cette acception précise du terme et laissé de côté les peines non capitales, comme les coups de fouet[9] (ainsi que, de manière plus large, le supplice entendu comme souffrance subie[10]) : c'est la mise à mort, en public[11], qui a le plus grand retentissement dans les textes et les images, car elle est bien plus éloquente que toutes les autres punitions. Les supplices restés célèbres dans l'histoire sont des exécutions capitales, alors même qu'ils sont loin d'occuper la majorité des peines prononcées[12]. Comme l'écrit Valérie Toureille, « [l]a peine de mort est d'abord une peine exemplaire[13] ». Cette exemplarité du spectacle, doublée du grave crime commis par le ou la condamné(e), constitue une source de réflexion particulièrement riche pour les auteurs de l'époque.

Les écrivains de la Renaissance, on le sait, sont nourris de culture antique. Or, dès l'Antiquité, les penseurs et les philosophes réfléchissent au châtiment et à sa signification. Dans le *Gorgias*, Platon distingue la punition considérée comme un bien pour celui qui la subit, de l'exécution capitale, qui est avant tout utile pour les spectateurs[14]. Dans les *Lois*, le

[8] *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, consulté le 13 août 2013 sur la base Classiques Garnier.

[9] Soit la « peine corporelle qu'on souffre par ordonnance de Justice », entrée « supplice », Furetière, *op. cit.*

[10] « Se dit hyperboliquement de toute autre peine ou douleur qu'on souffre dans la vie », *ibid*.

[11] C'est le cas dès l'Antiquité. Voir notamment à ce sujet, François Hinard, « Spectacle des exécutions et espace urbain », dans *L'urbs : espace urbain et histoire (I^er^ siècle av. J.-C. – III^e^ siècle ap. J.-C.)*, actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), Rome, École Française de Rome, 1987, p. 111-125.

[12] P. Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e^ siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, coll. « Époques », p. 10. Voir aussi W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 23-24. Alfred Soman écrit : « Le Parlement [de Paris] prononça, au XVI^e^ siècle, environ soixante-dix peines de mort par an ; […] Soixante-dix exécutions à mort par an : c'est peu. Elles représentent le solde d'une vaste opération de triage sur le volet, non seulement par rapport aux juridictions rivales mais aussi, et plus pertinemment, par le moyen de la procédure criminelle elle-même. Entre le non-lieu, d'un côté, et le désistement de la poursuite (avec accord au niveau infra-judiciaire), de l'autre, la très grande majorité des inculpés échappaient aux sanctions pénales », (« La justice criminelle vitrine de la monarchie française », dans *La justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e^-XVII^e^ siècle)*, dir. Yves-Marie Bercé et A. Soman, Paris et Genève, Droz, 1995, bibliothèque de l'École des Chartes, tome 153, p. 296 et p. 300).

[13] *Crime et châtiment au Moyen-Âge. V^e^ – XV^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2013, coll. « L'univers historique », p. 253.

[14] « […] il convient à quiconque est sujet à être puni, et puni à bon droit par un autre, soit d'être amélioré par cette punition et d'y gagner, soit de servir d'exemple aux autres, afin que ceux-ci, lui voyant subir les peines qu'il peut avoir à subir, soient pris de peur et s'améliorent. […] Quant à ceux qui auront poussé leur injustice au dernier degré et qui, par des actions injustes d'une telle sorte, seront devenus incurables, c'est d'eux que sont tirés les exemples ; et tandis que ces hommes, puisqu'ils sont incurables, ne gagnent rien à la peine, c'est pour les autres qu'est le gain, pour ceux qui leur voient subir, en raison de leurs fautes, une éternité d'épreuves, les plus grandes, les plus douloureuses, les plus redoutables […] », 525b-c, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 486-487.

personnage de l'Athénien expose les mêmes réflexions au livre IX[15]. Sénèque, dans le *De ira,* reprend la métaphore de la guérison pour le châtiment non mortel qui doit être « juste et raisonné[16] » et envisage l'exécution capitale comme un moyen exceptionnellement utilisé, uniquement à l'encontre des plus grands criminels, « afin que personne ne meure, que celui qui, en mourant, trouve intérêt à mourir[17] ». C'est avant tout la modération que prône Sénèque, comme le feront, au XVI^e^ siècle, Montaigne ou un juriste comme Tiraqueau[18]. Sénèque écrit ainsi :

> Au reste il n'y a rien qui corrige mieux les mœurs depravées de tout un Estat, que l'espargne qu'on fait du sang & les rares punitions. Comme le grand nombre de ceux qui font mal, engendre la coustume de faire mal, & que l'infamie s'estoufe dans la multitude des meschans, ainsi quand la severité est trop frequente & trop assiduë, elle perd son authorité qui estoit son plus grand remede. Un prince restablira les bonnes mœurs dans son Royaume, & reprimera plus facilement les vices, s'il les souffre avec patience, non pas toutesfois comme s'il les approuvoit, mais comme si c'estoit malgré luy, & avec une peine extréme qu'il en vînt aux punitions. La clemence du Prince donne aux meschans une honte qui les corrige peu à peu […]. Davantage vous reconnoistrez par experience que l'on commettra plus souvent ce que vous punirez plus souvent[19].

Si l'auteur latin conseille aux souverains d'user avec parcimonie de la punition, lui préférant la clémence, Montaigne, lui, estime que la peine n'a pas besoin d'être trop sévère : « Quant à moi, en la justice même tout ce qui est au-delà de la mort simple me semble pure cruauté – Et notamment à nous : qui devrions avoir respect d'en envoyer les âmes en bon état, Ce qui ne se peut, les ayant agitées et désespérées par tourments insupportables[20] ». En insistant sur la responsabilité des chrétiens (« nous ») qui doivent préserver le « bon état » des âmes qui ont reçu l'absoute et condamner les tourments qui les privent de la foi qui est espérance, Montaigne délimite rigoureusement le champ du supplice : il ne doit pas compromettre les chances de salut du condamné.

---

[15] « « Si, […] il arrive qu'un citoyen soit reconnu coupable d'un pareil crime, ou d'une de ces injustices qui, étant un attentat contre les Dieux, contre ses père et mère, ou contre la Cité, compte parmi les injustices les plus graves, les injustices innommables, le juge devra se dire alors que chez lui le mal est désormais sans remède : se faisant cette réflexion que la qualité de l'éducation dans laquelle il a été nourri depuis l'enfance ne l'a pas détourné des plus grands forfaits. La peine sera donc pour celui-ci la mort, qui de tous ses maux est le moindre ; à l'égard des autres citoyens il servira d'exemple : un mort dont le nom ne sera pas conservé et dont on fera disparaître la dépouille par-delà les frontières du pays ! » », *Œuvres complètes*, *ibid.*, tome II, 854e-855a, p. 957.

[16] I, 5, dans *Traités*, trad. Élias Regnault et éd. Guy Rachet, Paris, France Loisirs, 1994, coll. « Bibliothèque de la Sagesse », p. 56.

[17] *Ibid.*, p. 57.

[18] Voir le *De poenis Legum, ac Consuetudinum, Statutorumque temperandis, aut etiam remittendis, & id quibus, quotque ex causis* ([1557], Lyon, Claude Senneton, 1559).

[19] *De clementia*, XXII, trad. Pierre Du Ruyer (sous le titre *De la Clémence*), Christofle Fourmy, Lyon, 1663, f. 78-79.

[20] *Essais*, II, XI, éd. André Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, 2003.

Le châtiment, qui sanctionne mais rappelle aussi, souvent directement, le crime commis[21], est signe de la justice du roi. À la Renaissance, le roi est d'abord source de toute justice. C'est ce qu'explique Jean-Marie Carbasse qui cite le discours de Michel de l'Hôpital lors des États généraux réunis à Orléans, en 1560 :

> Les rois ont été élus premièrement […] pour faire la justice, et n'est acte tant royal faire la guerre que faire la justice… Aussi dedans le sceau de France n'est pas empreinte la figure du roi armé et à cheval comme en d'autres parties, mais siégeant en son trône royal et faisant la justice[22].

De la même manière, Jean Bodin met l'accent sur le lien indéfectible qui unit le roi et la justice : « […] les Rois ne furent onques establis pour autre chose que pour faire justice[23] » ; « […] tout ainsi que le subject doit obeissance, aide, & coignoissance à son seigneur, aussi le Prince doit au subject justice, garde, & protection[24] » ; « Aussy la vraye science du Prince est de juger son peuple : les armes luy sont bien seantes contre l'ennemi, mais la justice luy est necessaire en tous lieux, & en tous temps[25] ». Le célèbre « arbre des Estats et Offices de France » gravé par Charles Figon en 1579 montre que le roi ainsi que son conseil privé et d'état sont à la base du système judiciaire. Benoît Garnot écrit :

> Le schéma fonctionne selon les lois de la nature. À la base de l'arbre, prennent place le roi et son organe principal de gouvernement. Un axe central, le tronc de la justice, avec la « sève brute » (le pouvoir souverain) qui inonde le reste de l'arbre, déterminé à gauche, par une première branche maîtresse, l'État de justice, à droite, par une seconde branche maîtresse, l'État de finance, les deux étant intrinsèquement liés. […] L'ensemble est un tout organique, qui fonctionne comme un flux « sanguin », la « sève brute » – souveraine énergie – montant des racines jusqu'aux grosses branches, tandis que la « sève élaborée » redescend le long des branches secondaires et des rameaux pour inonder le royaume. Produit de la Création, l'arbre

[21] C'est l'idée de Foucault, qui écrit : « Au coupable de montrer en plein jour sa condamnation et la vérité du crime qu'il a commis » (*Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 53). Sur cette correspondance, voir aussi J.-P. Camus, *Les Spectacles d'horreur*, [1630], éd. Nicolas Crémona, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, livre second, Spectacle XXIII, p. 188, où le mari est coupé en trois quartiers pour avoir eu trois femmes. Nous développerons cette idée de la correspondance en étudiant les écrits relatant les affronts commis sur les corps de Coligny et de Concini (voir *infra*, chapitre III).

[22] *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, [2000], Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 146. Voir aussi Michel Reulos, « La Justice, attribut essentiel du roi de France au XVI^e^ siècle », dans *Le juste et l'injuste à la Renaissance et à l'âge classique*, dir. Christiane Lauvergnat-Gagnière et Bernard Yon, actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 21 au 23 avril 1983, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1986, coll. « Instituts d'études de la Renaissance et de l'âge classique », p. 101-108.

[23] *Les Six Livres de la République*, [1577], Lyon, Jean de Tournes, 1579, livre IV, chap. VI, f. 424.

[24] *Ibid.*, f. 425. En 1609, André Du Chesne écrit la même chose dans ses *Antiquités et recherches de la grandeur et majesté des Roys de France* : « Les peuples doyvent l'amour & l'obeissance à leurs Roys : & les Roys doyvent la Justice & la protection à leurs sujets. Ce sont debtes mutuelles, où tous deux sont liez de mutuelles & reciproques obligations l'un à l'autre » (Paris, Jean Petit-Pas, 1609, f. 232).

[25] Bodin, éd. cit., f. 426.

de Figon suggère l'origine divine de la souveraineté, tout entière entre les mains du Prince, une et indivisible comme l'a suggéré trois ans auparavant Jean Bodin dans *La République*[26].

La « cour souveraine du Parlement[27] », qui est représentée sur une branche de l'arbre, est primordiale dans l'agencement de la justice : c'est à elle que rendent compte les tribunaux inférieurs, comme les baillis et les sénéchaux (aussi appelés bailliages et sénéchaussées)[28]. Les Parlements jugent les crimes les plus graves[29] : dans le cadre des exécutions capitales, c'est donc à leurs arrêts, récapitulant les motifs de la condamnation ainsi que le type de punition infligée, que nous ferons référence. Si le Parlement peut « manifester sa désapprobation [du roi][30] », il sera considéré, à travers le prisme des supplices, comme le relais de la justice du souverain.

Outre la justice qu'il incarne et qu'il doit établir dans son royaume[31], le souverain possède une dimension sacrée. Il tient ses pouvoirs de Dieu et est son intermédiaire[32]. Le roi est « le vray type, pourtrait & image[33] » de Dieu selon Claude d'Albon, « […] tous les Roys de France ne sont qu'une paste de divinité meslee avec un peu d'humanité que la Nature

---

[26] *La justice et l'histoire, op. cit.*, p. 37. Sur cet arbre de justice, voir aussi Emmanuel Le Roy Ladurie, *L'État royal. De Louis XI à Henri IV. La Monarchie de la Renaissance (1460-1610)*, [1987], Paris, Fayard, 2014, coll. « Pluriel », série « Histoire de France », p. 331-350, et Robert Jacob, *Images de la justice*. *Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, p. 39 *sqq*.

[27] « Le Parlement, issu de la « Cour du roi » médiévale, est cour souveraine parce qu'aucune autre juridiction ne peut remettre en cause ses propres décisions de justice, hormis les institutions et personnages présentés plus haut. Il est d'abord une cour d'appel, donc se situe en haut de la hiérarchie juridictionnelle dans son ressort. Cours souveraines, les parlements sont à la fois « réceptacles et diffuseurs de souveraineté », comme l'indique l'arbre de Figon : ils exercent aussi des fonctions législatives, avec le droit de discuter (voire critiquer) la loi (le « droit de remontrances ») décidée par le roi et son conseil, et de l'enregistrer ou de la refuser », B. Garnot, *La justice et l'histoire*, *op. cit.*, p. 40. Sur ce sujet, voir aussi Sylvie Daubresse, *Le Parlement de Paris ou la voix de la raison (1559-1589)*, Genève, Droz, 2005, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CCCXCVIII, p. 247-311.

[28] Pour avoir une idée précise de l'organisation du système de la justice, voir Arlette Lebigre, *La Justice du Roi. La vie judiciaire dans l'ancienne France*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 36-41 ; J.-M. Carbasse, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, *op. cit.*, p. 147-155 et B. Garnot, *Justice et société en France aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Ophrys, 2000, coll. « Synthèse Histoire », p. 118-122.

[29] « […] ce tribunal juge en première instance les causes des pairs, les affaires de régale, celles de l'Hôtel Dieu et les crimes de lèse-majesté et en appel les affaires civiles et criminelles », Marie Houllemare, *Politiques de la parole. Le Parlement de Paris au XVI^e^ siècle*, Genève, Droz, 2011, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDLXXIX, p. 19.

[30] *Ibid.*, p. 68.

[31] On trouve aussi des métaphores médicales à propos de la justice. Pierre Matthieu, dans son *Histoire de France & des choses memorables*, écrit : « […] les Roys comme les medecins devoient cognoistre les maladies de leurs Estats, les accidens passez, les presens & les futurs, employer la Justice comme une drogue qui n'est pas bonne à ceux qui sont malades, & peut profiter aux autres avant que la maladie actuellement les saisisse » (Paris, J. Metayer et M. Guillemot, 1609, tome second, livre 5, f. 326).

[32] Voir, entre autres, Alain Guéry, « Le roi est Dieu. Le roi et Dieu » dans *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e^-XVII^e^ siècles)*, dir. Neithard Bulst, Robert Descimon et Alain Guerreau, actes de la table ronde de l'École Normale Supérieure (25 mai 1991), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 27-47.

[33] *De la Majesté Royalle, institution et preeminence, & des faveurs Divines particulieres envers icelle*, Lyon, Benoist Rigaud, 1575, f. 31 v°.

effigie en forme d'hommes pour gouverner ceste florissante Monarchie[34] » selon André Du Chesne. C'est cette double nature que défend la formulation du crime de « lèse-majesté divine et humaine au premier chef » : lorsqu'on touche au roi, on touche à Dieu. L'ordre de ces deux instances, terrestre et céleste, sera au cœur de nos réflexions sur l'exécution capitale.

La présence des spectateurs qui voient le supplice et auxquels la punition est « destinée », est essentielle. Dans les textes, ils deviennent le double du lecteur : le public assiste à une exécution, à laquelle le lecteur assiste aussi à travers lui. Le lecteur devient un autre spectateur, et dans cette mise en abyme, ce sont les réactions du public, décrites dans les écrits, qui vont influer sur lui et porter une partie des effets voulus par le texte. Si l'on reprend les termes employés par Gérard Genette dans *Figures III*, nous pourrions dire que la figure du lecteur – narrataire extradiégétique – à laquelle s'adresse le récit du supplice est mise en scène à travers celle des spectateurs, qui eux sont destinataires du spectacle de la punition et en quelque sorte narrataires intradiégétiques[35]. Ils permettent au lecteur d'être à son tour inséré dans la narration. C'est ce qu'écrit Christian Jouhaud :

> […] le partage du spectacle donné à voir par une rhétorique transformerait, comme le théâtre de foire, le groupe hétérogène des lecteurs en public, étant entendu que le partage du spectacle *popularise* ceux qui composent ce public, les rend susceptibles d'être atteints et manipulés par les techniques de persuasion propres à la mise en spectacle[36].

Ces réactions du public dans les textes révèlent les effets produits par le supplice. Du côté de la justice et de l'autorité royale, l'exécution capitale entend être exemplaire et édifiante, affirmer la toute-puissance de la loi et empêcher tout crime futur. Comme l'écrit P. Bastien – à propos du XVIII^e^ siècle – les « objectifs de la peine mise en spectacle » se décomposent en trois temps :

> d'abord, (1) un temps orienté vers le passé pour une fonction rétributive (châtier le crime commis) ; ensuite, (2) un temps orienté vers le futur pour une fonction d'exemplarité (éviter que le crime ne se commette de nouveau) ; enfin, (3) un temps orienté vers le présent pour la représentation immédiate de la possibilité permanente de l'action répressive, par la mise en scène rythmée et temporaire de cette action[37].

[34] *Les antiquités et recherches de la grandeur et majesté des Roys de France*, éd. cit., f. 330.
[35] Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique », p. 265-267.
[36] « Les libelles en France dans le premier XVII^e^ siècle : lecteurs, auteurs, commanditaires, historiens », *XVII^e^ siècle*, vol. 49, 1997, p. 209.
[37] « Fête populaire ou cérémonial d'État ? Le rituel de l'exécution publique selon deux bourgeois de Paris (1718-1789) », *French Historical Studies*, vol. 24, n° 3, été 2001, p. 515.

Il conclut : « [l]e rituel de l'exécution aurait ainsi eu pour fonction de représenter l'existence du pouvoir justicier[38] ». Les textes réfléchissent également à la visée du supplice. Jean-Pierre Camus écrit en préambule de son Spectacle XII :

> Ce que la Justice fait mourir publiquement les criminels n'est pas tant pour leur punition que pour l'exemple des spectateurs, et aussi pour faire souffrir de l'ignominie en mourant à ceux qui vivans se sont rendus infames par leurs vices. Et certes en tout crime il y a deux choses de considerables : l'une, l'offence du particulier, qui est outragé : l'autre, le tort faict au public par le scandale donné à la société publique que la Justice a interest de maintenir en bon ordre. A raison de quoy on chastie de mort ceux qui commettent certaines fautes pour satisfaire au particulier, mais il faut que ce soit devant les yeux de tout le monde, afin que le public prenne part en cette satisfaction[39].

Camus envisage ainsi à la fois le but de la punition, mais également ses effets sur les spectateurs, dans la dernière phrase. La « satisfaction » qu'il évoque est celle d'un public devant qui le « bon ordre » de la société est rétabli. C'est avant tout en moraliste que Camus se pose ici.

Le spectacle de la mise à mort agit comme une *imago agens*, une image frappante qui s'imprime dans la mémoire des spectateurs. Dans *L'art de la mémoire*[40], c'est la répétition de scènes frappantes (et sanglantes[41]) dans une succession de lieux architecturaux précis, qui permet une mémorisation durable. Autant d'éléments que nous retrouvons dans le supplice, qui constitue une excellente image mnémonique. Cette question de la vue – sens considéré comme le plus fort[42] – relayée par l'imagination, est centrale dans l'anecdote que conte J.-P. Camus dans son Spectacle XXII. Un père, accusé de conspiration contre un prince hongrois, est emprisonné, de même que son fils : il reconnaît son crime mais disculpe son fils, qui lui aussi clame son innocence et convainc les juges. Néanmoins, le prince décide de lui faire croire qu'il est condamné et qu'il va mourir avec son père :

---

[38] *Ibid.*

[39] *Les Spectacles d'horreur*, éd. cit., livre I, p. 72.

[40] Frances A. Yates, [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des Histoires », chap. I, p. 13-38. Les trois sources latines sont le *De Oratore* de Cicéron, le *Ad Herrenium libri IV* (d'auteur anonyme) et l'*Institutio oratoria* de Quintilien. Cet art fait partie de la rhétorique et « […] était une technique qui permettait à l'orateur d'améliorer sa mémoire » (Yates, *ibid*., p. 14). Sur la mémoire, voir aussi l'ouvrage de Mary Carruthers (*Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, [1998], trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002, coll. « Bibliothèque des Histoires ») qui examine la pratique de la méditation monastique usant de la mémoire ; et l'article de Daniel Arasse, « *Ars memoriæ* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », dans *Symboles de la Renaissance*, dir. D. Arasse, premier volume, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976, p. 57-73.

[41] Le sang occupe une place importante dans cet art de la mémoire. Dans le célèbre épisode du banquet qui voit ses participants écrasés par la chute du plafond, Simonide de Céos est capable d'identifier les corps broyés des victimes en se souvenant de la place qu'ils occupaient à table. Le sens de la vue est ainsi primordial, et le sang (comme la couleur rouge) rendent plus facile la mémorisation, d'après l'auteur du *Ad Herrenium libri IV* qui évoque l'image frappante d'une « personne tachée de sang » ou « couverte de peinture rouge » (voir Yates, *L'art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 21-22).

[42] *Ibid.*, p. 15-16.

> Ce jeune homme se dispose à la mort, protestant tousjours de son innocence, et le pere aussi qui regrettoit beaucoup plus sa perte que la sienne propre, Capistran qui les menoit au lieu de l'execution avoit le mot du Roy, qui lui avoit commandé de faire trancher la teste au pere devant les yeux du fils, Spectacle pitoyable, et puis apres de donner grace au fils de sa part : Mais le mesme coup qui enleva la teste du pere osta l'ame du corps du fils, qui voyant sortir à gros boüillons le sang paternel, et croyant qu'on luy allast faire le semblable, tomba dans un tel esvanoüissement qu'il ne fut jamais possible par aucune industrie de r'appeller ses esprits[43].

L'imagination du fils, combinée à la vue de la décapitation de son père, entraîne sa propre mort. C'est dire le choc engendré par le fait d'assister au supplice. C'est exactement ce que montre le philosophe Nicolas Malebranche, plusieurs décennies après Camus, dans *De la recherche de la vérité* (1674), en usant d'un exemple peut-être encore plus fort : celui d'un jeune homme fou et « […] dont le corps était rompu dans les mêmes endroits, dans lesquels on rompt les criminels[44] ». Malebranche explique ensuite son état :

> […] la cause de ce funeste accident fut que sa mère, ayant su qu'on allait rompre un criminel, l'alla voir exécuter. Tous les coups que l'on donna à ce misérable frappèrent avec force l'imagination de cette mère, et par une espèce de contre-coup le cerveau tendre et délicat de son enfant. […] Les fibres […] du cerveau de l'enfant ne pouvant résister au torrent de ces esprits furent entièrement dissipées, et le ravage fut assez grand pour lui faire perdre l'esprit pour toujours. […] À la vue de cette exécution si capable d'effrayer une femme, le cours violent des esprits animaux de la mère alla avec force de son cerveau vers tous les endroits de son corps qui répondaient à ceux du criminel, et la même chose se passa dans l'enfant. […] ce cours rapide des esprits fut capable d'entraîner les parties molles et tendres des os de l'enfant[45].

C'est la violence du supplice, combinée avec la vue et l'imagination de la mère qui affectent le faible fœtus, tant sur le plan physique qu'intellectuel.

Le supplice est une scène qui se déroule sous les yeux des spectateurs et fait image dans leur esprit. Il entend provoquer l'effroi, avec le spectacle du corps souffrant puis du cadavre. David Le Breton note l'étymologie commune, dans certaines langues, des mots qui désignent la souffrance et la punition : « [l]es origines du mot *pain* (en anglais), ou *pein* (en allemand), en grec et en latin sont *poine* (souffrance) et *poena* (punition). De la peine soufferte à la peine encourue pour la faute, l'enracinement étymologique est le même[46] ». Il faut certes faire souffrir le condamné afin de le punir et de montrer la punition aux yeux de

[43] *Les Spectacles d'horreur*, éd. cit., livre I, p. 105.
[44] II (*De l'imagination*), 7, éd. Delphine Kolesnik-Antoine, Paris, Vrin, 2006, coll. « Bibliothèque des textes phisosophiques », p. 117.
[45] *Ibid.*, p. 118.
[46] *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 2006, p. 104. Sur la souffrance, voir D. El Kenz, Véronique Frandon, Matthias Grässlin, et Piroska Zombory-Nagy, « Pour une histoire de la souffrance : expressions, représentations, usages », *Médiévales*, n° 27, 1994, p. 5-14.

tous, mais la vue du corps tourmenté ne doit pas exciter les passions. Nous verrons que les notions de fascination, voire de plaisir des spectateurs, apparaissent dans des textes qui relatent non pas des exécutions capitales – qui sont toujours des cérémonies judiciaires – mais des assassinats, qui se transforment en jeux : le public cesse d'être spectateur pour devenir véritablement acteur de la mise à mort. C'est ce plaisir macabre qu'évoque Platon, à propos de Léontios qui aperçoit des cadavres de suppliciés :

> […] en même temps qu'il avait envie de les regarder, en même temps au contraire il était fâché et il se détournait lui-même d'en avoir envie ; jusque-là, il luttait, il s'encapuchonnait la tête ; vaincu cependant par son désir, écarquillant les yeux, courant vers les cadavres : « Voici, s'écria-t-il, ce que vous avez à regarder, maudits ! emplissez-vous de ce beau spectacle ![47] »

S'intéresser aux représentations écrites et imagées des exécutions capitales implique d'opérer certains choix : il ne s'agit pas de dresser un tableau complet de ces représentations à la fin de la Renaissance, tâche qui serait d'ailleurs impossible. Notre étude s'est construite à partir de cas qui ont marqué l'histoire, souvent parce qu'ils étaient particuliers. C'est donc une série d'études de micro-histoire que nous entreprenons – à charge pour nous d'en dégager des lignes générales. Même si elle n'est pas véritablement théorisée, la micro-histoire telle que la pense Ginzburg[48] a un projet spécifique, qu'Aurélien Le Coq résume en ces termes :

> Il existe […] des spécificités et caractéristiques intangibles, notamment l'importance de parcourir un champ délimité, la question du document, de la focale et la prééminence de l'anomalie sur la norme, la première étant plus riche d'un point de vue cognitif et permettant de s'approcher de la seconde[49].

Cette « prééminence de l'anomalie » se situe au cœur de notre étude par cas : c'est l'écart par rapport à la norme qui sera tenu pour significatif, qu'il s'agisse des singularités de tel supplice ou de tel type de texte ou d'image. Il ne s'agira pas de déterminer si les sources sont fidèles aux événements mais bien d'examiner la représentation de certaines exécutions, dans leur contexte[50]. Les cas choisis l'ont été parce qu'ils « f[ont] problème », conformément à la définition du cas que donnent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel :

---

[47] *La République*, IV, 439e-440a, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 1009.

[48] Son article « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice » (*Le Débat*, 6, 1980, p. 3-44, d'abord publié à Turin en 1979) fait connaître la micro-histoire.

[49] *Memini*, 15, 2011, compte-rendu de la journée d'études organisée par Antoine Franzini et Didier Lett, consulté le 12 février 2014 sur la page : http://memini.revues.org/419.

[50] On rejoint la réflexion suivante : « [b]ien qu'on vise à saisir un *au-delà* du discours, ce n'est qu'*à partir* du discours que nous pouvons procéder, de sorte qu'il s'agit, avant tout, de comprendre en quoi consiste son *en*

> […] un cas n'est pas seulement un fait exceptionnel et dont on se contenterait qu'il le reste : il fait problème ; il appelle […] l'instauration d'un cadre nouveau de raisonnement, où le sens de l'exception puisse être, sinon défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, […] susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et de ses exceptions[51].

Ces cas, que certains appellent « cas-limites[52] », appartiennent à des contextes politiques, religieux et sociaux variés mais s'inscrivent tous à la fin de la Renaissance, entre la seconde moitié du XVI^e^ siècle et les premières décennies du XVII^e^ siècle. Cette période témoigne d'un intérêt particulier pour le corps et sa représentation. Le corps mort devient un objet d'étude pour la médecine, qui le met en scène. Les leçons d'anatomie se multiplient[53] et le traité *De humani corporis fabrica* (1543) d'André Vésale accorde une large place aux squelettes et aux écorchés. Les corps étudiés sont d'ailleurs ceux de criminels, punis par la justice : les scrupules sur la légitimité de disséquer un corps sont ainsi évacués[54]. Avant d'être donné en spectacle dans un amphithéâtre, le corps du condamné est offert à la vue du peuple, lors de son exécution en place publique. Comme l'écrit Robert Muchembled,

> Vers le milieu du XVI^e^ siècle, le véritable temps des corps suppliciés est venu. Tortures, exécutions capitales, peines afflictives diverses multiplient les grandes fêtes punitives, offrant aux foules de spectateurs une liturgie basée sur une sacralité nouvelle de la puissance

---

deçà. Ainsi devons-nous interroger le contexte précis (religieux, scientifique, social) dans lequel naît un type de discours […], de même que rattacher les représentations à leurs fonctions sociales », (D. El Kenz, V. Frandon, M. Grässlin, et P. Zombory-Nagy, « Pour une histoire de la souffrance…», art. cit., p. 10).

[51] « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Penser par cas*, dir. J.-C. Passeron et J. Revel, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, coll. « Enquête », n° 4, p. 10-11.

[52] Nous empruntons cette expression à Alain Boureau (« […] Je travaille toujours à partir de petits objets, de cas-limites, qui peuvent sembler anecdotiques. Je crois que c'est là qu'on a le plus d'indices, que les acteurs de l'histoire se révèlent un peu comme par mégarde »), entretien avec Martine Robert, retranscrit dans *Le Philosophoire*, numéro « L'Histoire », 2003/1, n° 19, consulté le 9 février 2014 sur la page : http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-1-page-39.htm.

[53] Voir l'introduction de l'ouvrage *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle. Fondements d'une science de la Renaissance*, Isabelle Martin et Ilana Zinguer, éds., actes du colloque « Théâtres de l'anatomie et corps en spectacle » (Université d'Haïfa, 17 décembre 2002), Berne, Peter Lang, 2006, p. 1-14.

[54] « Pour faciliter l'entreprise anatomique un stratagème mental destitue le supplicié de son statut d'homme. En se rendant coupable de quelque crime, tuant, ou volant, celui-ci a fait basculer son sort sur le versant d'une humanité d'apparence qui donne à la société tout pouvoir désormais d'user de lui comme d'une vulgaire contrefaçon. […] Le criminel n'appartient plus à l'ordre de la culture, il est hors humanité, […] », D. Le Breton, *La Chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organe*, Paris, Métailié, 2008, p. 257. C'est aussi ce qu'écrit P. Bastien : « Après le supplice, le corps sera utilisé pour les fourches patibulaires, pour la Faculté de médecine ou restitué à la famille si le souverain en a décidé ainsi par grâce royale. […] Plus fréquentes et plus violentes en Angleterre, les émeutes autour des gibets pour sauver les dépouilles des tables anatomiques sont beaucoup plus rares en France : il n'y a rien de bien choquant à se saisir d'un corps qui n'appartient ni au monde des vivants, ni au monde des morts », « Le droit d'être cruel : l'exercice de la cruauté dans l'ancien droit français (l'exemple de Paris au XVII^e^ siècle) », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 184.

> publique, dont l'effet se prolonge par l'exposition infamante de plus en plus fréquente de cadavres ou de restes humains[55].

Cette nouvelle ère du rituel des supplices s'observe en particulier dans la répression religieuse[56] : à partir des années 1550, la répression contre les protestants s'accélère et les exécutions d'hérétiques se multiplient en France comme en Europe[57]. Ce contexte de troubles religieux – puis politiques – servira de toile de fond à plusieurs études comme celle de la décapitation de Biron (1602) ou du célèbre supplice du régicide Ravaillac (1610), qui marque durablement les textes comme les gravures de l'époque. Un autre cas envisagé sera celui de Concino Concini, assassiné en 1617 par les soldats du roi Louis XIII, et dont le corps sera ensuite récupéré par une foule en colère. Certes, il ne s'agit pas à proprement parler d'un supplice judiciaire, mais Concini subira un procès *post mortem* de la part du peuple et sera condamné en effigie. Les textes et les images qui l'évoquent seront rapprochés de ceux qui décrivent les outrages commis sur le corps de Gaspard de Coligny, lui aussi assassiné, en 1572, durant la nuit de la Saint-Barthélemy parisienne. Ces deux cas sont des « cas-limites », où la justice dite « extraordinaire » et la vengeance populaire prennent le pas sur l'exécution publique.

Notre étude porte sur un corpus français ; cependant, nous envisagerons aussi quelques cas anglais comme des femmes martyres ou comme Marie Stuart, qui, à travers les martyrologes et la polémique, ont pénétré la culture française. Nous serons amenée à comparer l'*Histoire des martyrs* de Jean Crespin puis de Simon Goulart (dernière édition de Goulart en 1619) avec le martyrologe anglican des *Actes and Monuments* de John Foxe (dernière édition en 1583), et avec le *Théâtre des cruautés des hérétiques de nostre temps* (1587) du catholique Richard Verstegan.

---

[55] *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus. XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 82.

[56] Nous avons un temps envisagé d'inclure la représentation des bûchers de sorcières dans notre travail, ceux-ci se multipliant à la fin du XVI^e^ siècle et dans les premières décennies du XVII^e^ siècle (voir *ibid.*, chap. 4 « Le juge et la sorcière (1580-1640) », p. 127-185). Nous l'avons finalement exclue parce que le supplice est loin d'être la préoccupation centrale de ces textes, qui insistent bien davantage sur le sabbat auquel se livrent les sorcières, sur les séances d'exorcisme, *etc*. Le caractère édifiant de la punition finale, du coup, n'apparaît pas nettement. Par ailleurs, les historiens n'évoquent pas les bûchers, comme l'écrit Mathilde Bernard : « […] il est remarquable que les historiens ne mentionnent jamais les exécutions de sorcières, mis à part L'Estoile, qui ne développe pas la question. […] On peut expliquer cette absence de plusieurs façons. Sans doute les historiens considéraient-ils que l'exécution d'une sorcière n'était pas plus caractéristique d'une époque que celle d'un criminel de droit commun. Par ailleurs, la chasse n'était intensive que sur des territoires restreints, et n'a pas nécessairement touché toutes les imaginations et toutes les sensibilités. En tout cas, les historiens ne se laissent pas aller à la fascination de ces exécutions sacrificielles et cathartiques », (*Écrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562 – 1598)*, Paris, Hermann, 2010, coll. « Savoir lettres », p. 134-135).

[57] Voir W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 43-44.

Dans le titre – volontairement simple – que nous avons choisi, le mot « discours » renvoie à toutes les productions écrites, de tous genres – qu'il s'agisse de récits d'information, de canards, d'arrêts de Parlement, de pièces de théâtre, de poèmes, d'histoires tragiques ou encore de pamphlets. Le terme « représentation » regroupe l'image du supplice que construisent les écrits, et l'iconographie, et permet également de faire référence, de manière indirecte, à la dimension spectaculaire de l'exécution capitale, re-présentée devant les yeux du peuple.

Bien entendu, la dimension rhétorique des textes[58] sera prise en considération. Certes, il n'existe pas de « *système* des genres » à la Renaissance :

> […] d'une part, les théoriciens distinguent des *genres d'écrire* (épigramme, sonnet, épopée, etc.), c'est-à-dire des structures formelles, et des *genres de style* (brief, copieux, floride, etc.) ; d'autre part, ils tentent de classer et de différencier les espèces (les structures formelles), en fonction du mètre, de l'organisation du matériau, du style, de l'argument, mais ils procèdent en général à une simple juxtaposition, sans s'attacher à distribuer en classes distinctes les caractéristiques et les traits structuraux de chaque forme […][59].

Mais cela n'empêche pas les auteurs d'utiliser des moyens spécifiquement rhétoriques (registres, figures de style, *etc*.) pour reproduire – ou infléchir dans un autre sens – les visées du supplice tel qu'il est pensé par la justice : exalter le pouvoir (registre épidictique, hyperboles, *etc*.), frapper la sensibilité du public (registre pathétique, hypotypose, *etc*.), le détourner du crime (dimension argumentative des textes). Le recours au *pathos* est largement utilisé par nos auteurs. Indissociable des intentions édifiantes des textes, il trouve toute sa puissance dans l'*enargeia*[60], que nous rencontrerons plusieurs fois. Nous nous intéresserons aussi aux *topoï* qui se retrouvent d'un texte à l'autre. Tous ces moyens mettent en scène le supplice à l'intention du lecteur, comme l'exécution capitale est mise en scène pour le peuple.

Les critères qui ont guidé la sélection de nos sources sont les mêmes pour chaque étude de cas : nous avons examiné tous les textes et toutes les images qui rendent compte des cas, et privilégié les sources qui mettent en scène l'exécution capitale et offrent un spectacle

---

[58] Voir entre autres Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, [1980], Paris, Albin Michel, 1994, bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité ». Voir aussi, sur les lieux communs : Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », série 3 – tome XXXII.

[59] Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », dans *La notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 21. En ce qui concerne la narration, voir Mawy Bouchard, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16e siècle*, New York et Amsterdam, Rodopi, 2006, coll. « Faux Titre ».

[60] L'hypotypose ou *enargeia* est pensée par Quintilien (voir notamment *Institution oratoire*, IX, 2) et combine les deux dimensions de l'écrit et l'image à travers les vertus figuratives du langage.

de la mise à mort. Le choix du corpus iconographique s'est fait selon des critères de correspondance avec les textes. Nous avons ainsi étudié toutes les images représentant, à notre connaissance, les cas choisis et révélant des éléments concordants ou non avec ceux donnés par les textes. L'image a souvent valeur d'illustration d'un texte, qu'il s'agisse d'un long récit dont la gravure offre à contempler quelques aspects, ou d'une légende qui vient expliquer ou infléchir son sens. Nous veillerons cependant à ne pas considérer les gravures et les peintures comme de simples illustrations mais à dégager ce qu'elles apportent à la représentation de l'exécution capitale.

Les images des exécutions capitales se veulent documentaires en fixant pour la postérité les traces d'un supplice passé. Elles sont aussi des images d'actualité[61], assez proches, dans leurs visées, des récits d'information de l'époque. Cependant, toutes construisent un propos édifiant et certaines, notamment celles intégrées dans l'ouvrage catholique de R. Verstegan ou les gravures des protestants Tortorel et Perrissin, sont des images de propagande[62], qui se rapprochent, d'une certaine manière, des pamphlets. Elles ont une fonction politique ou religieuse.

On peut se demander quel type de public[63] a eu accès à ces textes et à ces images. Si l'on en croit Roger Chartier qui s'intéresse à l'exemple d'Amiens, certaines catégories populaires comme les paysans, les compagnons et maîtres des métiers, les marchands, ont pu accéder à l'imprimé[64], directement ou indirectement :

> Manipulé en commun, enseigné par les uns et déchiffré par les autres, profondément intégré dans la vie communautaire, l'imprimé marque la culture citadine du plus grand nombre. Par là, il crée un public – donc un marché – plus large que celui des seuls alphabétisés, plus large aussi que celui des seuls lecteurs de livres. En effet, entre 1530 et 1660, pour la majorité des populations urbaines, le rapport à l'écrit n'est pas un rapport aux livres, ou du moins à ces livres assez nobles pour être conservés une vie durant et prisés comme un patrimoine. L'« acculturation typographique » du peuple urbain connaît d'autres supports, plus modestes et plus éphémères. Dans toutes les formes de ce matériel, texte et image sont assemblés, mais dans des agencements et des proportions fort divers[65].

---

[61] Voir Maurice Daumas, *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15e-18e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, coll. « U – Histoire », p. 164-166.

[62] *Ibid.*, p. 167-169.

[63] Sur la notion de public, voir Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, coll. « Histoire ».

[64] « Il est donc net que, dès le premier siècle de son existence, le livre imprimé (largement majoritaire dans les inventaires amiénois par rapport aux manuscrits) n'a pas été le privilège exclusif des seuls notables, mais qu'il a touché une population de lecteurs modestes, situés au bas de l'échelle des états et des conditions », *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, coll. « L'Univers historique », p. 89.

[65] *Ibid.*, p. 101. Pour des précisions au sujet de l'objet livre, voir Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*, tome I, Genève Droz, 1999, coll. « Titre courant » 14.

Ces « autres supports » que mentionne Chartier sont notamment des occasionnels. Ceux-ci relatent l'actualité, « chaque fois qu'un fait important ou sensationnel venait à être reconnu[66] ». Parmi eux, on compte les canards, qui relatent des « affaires criminelles », des « calamités diverses », des « phénomènes célestes » ainsi que des « faits plus ou moins merveilleux[67] ». Ils serviront de matière aux histoires tragiques, aux recueils de Pierre de L'Estoile ou au *Mercure françois*, entre autres. Les libelles, autres types d'occasionnels, sont souvent liés à des événements politiques ou religieux, et tendent à adopter un ton polémique dans certains cas. C. Jouhaud les définit à partir de la signification latine de *libellus*, soit « […] petit livre, opuscule ». Il ajoute :

> […] la palette [des libelles] est immense : des feuilles d'information aux pamphlets de toutes catégories […], en passant par les pièces de théâtre (un auteur qui n'a pas réuni ses pièces en un volume d'*Œuvres* n'a publié que des libelles), ou les livrets de pronostications. Les moments les plus denses de la publication des libelles […] [sont] les années 1614-1617 et la Fronde […], correspondant aux crises politiques des deux régences[68].

Comme les libelles, dont ils font la plupart du temps partie, les pamphlets prennent des formes très diverses – traités, discours, sermons, élégies, chants, harangues, remontrances, *etc*. Ils sont avant tout définis par un ton, celui « de la passion », « de la colère et de l'indignation[69] », et leur but « est de convaincre et d'enrôler[70] », à une époque d'âpres conflits religieux et politiques. Les pamphlets sont nombreux dans notre corpus. Outre cette littérature d'actualité, souvent brève et anonyme, on trouve une littérature de témoignage (comme les *Mémoires-journaux* de Pierre de L'Estoile) et des récits historiographiques[71] (comme l'*Historiæ sui temporis* de Jacques-Auguste de Thou, l'*Histoire des derniers troubles de France* de Pierre Matthieu, ou les *Chronologie novenaire* et *septenaire* de Palma de Cayet). Ces récits collectent les événements marquants du royaume et offrent ainsi un panorama précieux pour les exécutions capitales qui nous intéressent. Ils s'inspirent souvent les uns des

---

[66] Jean-Pierre Seguin, *L'information en France, de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° XLIV, p. 7.

[67] J.-P. Seguin, *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 21.

[68] « Les libelles en France au XVII^e^ siècle : action et publication », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [en ligne], 90-91/2003, numéro « Écrire pour convaincre. Libelles et brochures (XVI^e^-XX^e^ siècles) », consulté le 17 février 2015 sur la page : http://chrhc.revues.org/1443.

[69] Hubert Carrier, « Pour une définition du pamphlet : constantes du genre et caractéristiques originales des textes polémiques du XVI^e^ siècle », dans *Le pamphlet en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Cahiers V. L. Saulnier, 1983, coll. « de l'Ecole Normale de Jeunes Filles », n° 25, p. 126.

[70] *Ibid*., p. 128.

[71] Sur la différence entre les mémoires (où l'auteur est acteur dans son récit) et les journaux (qui tendent davantage à la chronique), voir P. Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e^ siècle, op. cit.*, p. 66-68.

autres et compilent des pièces (notamment de propagande[72]) parues à l'époque : ils forment ainsi des « sommes ». Nous verrons que c'est la prudence qui les caractérise lorsque sont abordés des cas problématiques.

Dans cette veine, on trouve aussi des martyrologes, ouvrages qui construisent l'histoire des martyrs protestants ou catholiques, et prennent nettement parti. Le fait d'aborder des cas dans notre travail conduit à étudier surtout une littérature directement rattachée aux événements historiques (à ce titre, des pièces de théâtre sur la mort de Marie Stuart et de Gaspard de Coligny seront incluses au corpus). Seul le dernier chapitre, qui ne se fonde pas sur une étude de cas mais sur un thème – les enfants mis à mort dans le théâtre biblique – ne sera pas directement lié à l'actualité (encore que de nettes allusions au contexte politique et religieux du moment seront faites dans une épître, placée en exergue d'une des pièces examinées).

Outre ce corpus littéraire et iconographique primaire, un corpus secondaire rassemble des textes majoritairement antiques et renaissants, ainsi que des images des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, afin d'enrichir et d'éclairer la représentation des exécutions capitales à la fin de la Renaissance. Les parallèles établis permettent également d'ouvrir des pistes pour des recherches futures.

Ce travail s'organisera suivant trois grandes articulations, qui correspondent aux trois « acteurs » du supplice : la première adoptera la perspective du roi et d'une punition qui rétablit l'ordre dans la société – prenant donc les idées foucaldiennes comme hypothèses de départ –, la seconde se penchera sur l'ordre et le désordre des violences populaires, et la troisième sur les femmes et les enfants suppliciés, dont la mise à mort révèle l'énigme de la justice divine.

[72] Voir D. El Kenz, « La propagande et le problème de sa réception, d'après les mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [en ligne], 90-91/2003, numéro « Écrire pour convaincre. Libelles et brochures (XVI^{e}-XX^{e} siècles) », consulté le 17 février 2015 sur la page : http://chrhc.revues.org/1435.

PREMIÈRE PARTIE

L’ORDRE ROYAL DE LA LOI ET DE LA PUNITION

INTRODUCTION

L'exécution capitale, qui châtie les crimes les plus graves, entretient donc d'abord et avant tout un lien direct avec l'autorité royale : cette dernière, bafouée, remet de l'ordre dans la société en punissant les coupables. Comme l'écrit T. Pech :

> […] la peine [est] ce combat forcément inégal entre le condamné et la souveraineté, entre du fini et de l'infini, […]. La peine nous dit que quelque chose de plus haut a été blessé par le crime, et ce quelque chose, c'est la souveraineté elle-même. L'économie des supplices relève moins d'une rationalité juridique de la rétribution que d'une rationalité théologico-politique de la symbolisation qui exige que soit prononcé le scandale d'une atteinte à l'autorité du souverain[73].

Pech se situe dans la lignée des réflexions de Foucault. Ce dernier pense surtout l' « éclat » des supplices au XVIII[e] siècle, mais ses analyses paraissent pertinentes pour la fin de la Renaissance. Il écrit notamment : « [l]'intervention du souverain n'est […] pas un arbitrage entre deux adversaires ; [elle est] beaucoup plus qu'une action pour faire respecter les droits de chacun ; [et est] une réplique directe à celui qui l'a offensé[74] ».

Cette première partie s'articule donc autour du roi et part du principe que l'exécution publique manifeste la restauration de l'ordre. Le premier chapitre, qui poursuit et précise l'introduction générale, présente un panorama du cérémonial de l'exécution : les lieux où se déroulent les supplices, historiquement, et dans notre corpus, ainsi que les « acteurs » du spectacle, à savoir le condamné, le peuple spectateur et le bourreau. Le roi n'intervient pas de manière directe : il est représenté à travers l'ordre de la punition et l'exécuteur, dont la figure est d'ailleurs ambiguë, puisqu'il est à la fois intermédiaire du souverain et considéré comme infâme. Ce chapitre permettra de comprendre la scénographie de l'exécution capitale, entendue comme un spectacle, et un spectacle d'ordre. Notre deuxième chapitre, à partir des analyses de Foucault, s'intéresse au face-à-face entre le souverain et le condamné dans un cadre précis : celui du crime de lèse-majesté, tel qu'il est présenté dans les textes et les images. Deux de ces cas, punis par des peines différentes, sont envisagés : la décapitation du maréchal de Biron, en 1602, pour avoir conspiré contre Henri IV, et l'écartèlement de Ravaillac en 1610. Les sources qui évoquent ces deux exécutions diffèrent nettement dans la manière de traiter la figure du roi et celle du condamné, sans doute parce qu'il y a mort du

[73] « Le théâtre des supplices », *Littératures classiques*, n° 40, *op. cit.*, p. 311.
[74] *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 58-59.

souverain dans un cas et pas dans l'autre. L'enquête est certes d'ampleur limitée mais elle devrait malgré tout mettre en lumière le désordre qui peut advenir, notamment avec les réactions populaires représentées après le supplice de Ravaillac : l'ordre est déstabilisé.

CHAPITRE I

Le spectacle du supplice : lieux et « acteurs » de l'exécution capitale

***

L'exécution capitale a lieu aux yeux de tous pour assurer la publicité du supplice. Le choix de cas qui ont eu suffisamment de retentissement pour être décrits dans la littérature de l'époque, influe sur la représentation des lieux : notre corpus de textes et d'images montre très majoritairement des supplices urbains, dans des endroits connus de tous. La description ou la figuration des lieux de mise en scène va, dans la majorité des cas, exhiber la justice royale. Au-delà de ce décor, les « acteurs » de l'exécution jouent un rôle primordial. Les spectateurs, qui peuvent venir de tous horizons sociaux et géographiques, assistent au supplice et y réagissent, en fonction du crime commis par le condamné et de son comportement sur l'échafaud. Ils occupent une place particulière au sein de ces « acteurs » puisqu'ils reflètent les intentions du texte. Le public est généralement considéré comme un seul personnage ou comme un ensemble de sous-groupes[75] ; on assiste souvent à la confrontation – plus ou moins bienveillante – du groupe des spectateurs aux individualités du condamné[76] et du bourreau. Ce dernier, dont la figure ambiguë incarne l'autorité royale en l'absence du souverain, va se révéler assez complexe dans notre corpus.

Ce chapitre, qui prolonge l'introduction, propose de poser les jalons du cadre et des « acteurs » de l'exécution capitale qui seront abordés ensuite à travers les différents cas choisis. C'est d'abord l'espace du supplice, dans les gravures et dans la littérature, qui nous intéressera, avant de nous concentrer sur les trois figures essentielles de la punition : le public, le condamné et le bourreau.

***

[75] Nous rencontrerons des pronoms indéfinis comme « certains » ou « quelques-uns » dans les textes.
[76] Il peut toutefois y avoir plus d'un condamné supplicié.

1. L'espace du supplice

Dans notre corpus, c'est surtout la ville de Paris qui sert de cadre aux exécutions. La place de Grève[77] figure au premier plan. Le gibet de Montfaucon, très célèbre, est aussi mentionné[78], comme la place Maubert[79]. En revanche, les Halles ou le Châtelet, autres lieux parisiens dédiés aux exécutions[80], ne sont pas le théâtre de châtiments dans notre corpus, ou en tout cas ne sont pas nommés dans les textes.

La place de Grève est « [s]ituée sur la rive droite, face à l'île de la Cité et ouverte sur la Seine [et] […] est placée presque en plein centre de Paris. Elle réunit le fleuve et la ville et articule les flux de personnes et de marchandises qui viennent de l'un et de l'autre[81] ». Elle est aussi la place sur laquelle donne l'Hôtel de ville, dont la construction a débuté en 1533, sous François I[er][82]. Cet imposant édifice est bien visible dans les plans de l'époque : celui de Truschet et Hoyau (1550) [voir fig. 1 de l'annexe, p. 1] dévoile un immense bâtiment qui surplombe la place dans toute sa longueur, ceux de Quesnel puis de Vassalieu (1609) [voir fig. 2 et 3 de l'annexe, p. 1], qui représentent les bâtiments de trois quarts avec un certain effet tridimensionnel, offrent également la vision d'une longue et haute façade. Ce lieu de pouvoir qu'est la place entourée de ses bâtiments en impose aux Parisiens, comme nous pouvons aussi le constater dans la toile de la *Procession de la Ligue sur la place de Grève*[83], où le cortège passe sous l'arche de l'Hôtel de ville et traverse la place dans sa largeur [voir fig. 4 de l'annexe, p. 2]. Dans cette toile, il nous semble pouvoir distinguer un gibet à gauche de la procession – pour le spectateur –, bien qu'il soit assez peu large. Dans les deux plans de 1609, la place est nettement identifiée comme un lieu d'exécution avec la présence d'un gibet dans

[77] Nous pensons au supplice de Ravaillac, traité dans le chapitre II, à la première (1569) et à la seconde exécution en effigie (1572) de Coligny, ainsi qu'à celle de Concini (1617), abordées dans le chapitre III.

[78] Dans notre corpus textuel, nous ne trouvons aucune condamnation à la pendaison, mais lors des outrages commis sur les corps de Coligny puis de Concini, le peuple pend finalement les cadavres au gibet de Montfaucon.

[79] C'est là que sont brûlées les réformées Philippe de Luns et Marguerite Le Riche (*cf. infra*, notre chapitre V).

[80] Voir P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 59-60 et 64-65. Voir aussi l'exposition en ligne de P. Bastien et Normand Renaud-Joly, « Les exécutions publiques dans la France d'Ancien Régime », « Le rituel de l'exécution », consultée le 28 février 2015 sur la page https://criminocorpus.org/fr/musee/justice-royale-execution-publique/le-rituel-de-lexecution/?start=9.

[81] Julie Allard, *La généalogie d'une figure de l'angoisse. Formes, pratiques et représentations de la place de Grève (Paris, 1667-1789)*, thèse inédite (Université du Québec à Montréal et Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne) sous la direction de P. Bastien et Alain Cabantous, soutenue en avril 2008, p. 19.

[82] *Ibid.*, p. 23-24. Voir aussi Michel Gallet, *L'ancien hôtel de ville de Paris et la place de Grève*, catalogue de l'exposition ayant eu lieu au Musée Carnavalet entre juin et août 1975, Paris, [sé], 1975, [np], première et deuxième pages de l'introduction de M. Gallet.

[83] Conservée au Musée Carnavalet et reproduite dans *ibid.*, [np], sixième page des reproductions imagées. Notons que le musée indique le titre *Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de ville* pour cette toile.

le plan de Quesnel, et de quatre dans celui de Vassalieu[84]. Bien évidemment, la place de Grève est loin de se réduire à un espace de supplices, mais sa position centrale dans la ville – ce « point de repère pour l'ensemble des Parisiens[85] » –, sa grandeur et la présence de l'imposant Hôtel de ville en son cœur en font un lieu particulièrement important dans la théâtralisation de la mise à mort.

La place Maubert, quant à elle, réunit des fonctions de commerce – un marché – et de punition – plusieurs hérétiques y ont été brûlés. Elle est assez peu décrite dans les textes de notre corpus, contrairement à la Grève, dont le cadre et l'affluence des spectateurs sont souvent évoqués, des récits d'information autour du supplice de Ravaillac[86] aux histoires tragiques de Rosset[87].

Autre lieu emblématique : le gibet de Montfaucon, qui surplombe toute la ville[88].

> Immense édifice de seize piliers de pierre, […] légèrement à l'écart des remparts et que l'on découvrait à bonne distance de la ville, [il] reste profondément inscrit dans la mémoire de la peine de mort, quand bien même il ne semble plus avoir été en usage depuis la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Dès la fin du XV^e^, le gibet tombait en ruine et était régulièrement secondé par un gibet de bois plus petit dressé à ses côtés, le gibet de Montigny. […] Grand ouvrage de maçonnerie, on accédait au gibet par une longue rampe de pierre que le bourreau franchissait avec les suppliciés. Les seize piliers de plus de 10 mètres de hauteur et d'au moins 1 mètre de largeur ponctuaient les côtés nord-ouest, nord-est et sud-est de l'édifice. Trois traverses de bois fixées entre chaque pilier permettaient, au total, de recevoir soixante chaînes […][89].

Ce gigantesque gibet – que l'on distingue à gauche de la porte du Temple dans le plan de Truschet et Hoyau [voir fig. 5 de l'annexe, p. 3], et dans les coins gauches des plans de Quesnel et de Vassalieu, en suivant le chemin de la porte Saint Martin hors la ville[90] [voir

---

[84] Il faut noter que d'autres gibets sont représentés sur les plans : autour du gibet de Montfaucon et sur la place Maubert, mais aussi sur la place à côté de l'église Saint-Eustache pour le plan de Quesnel, et au croisement de la rue Mont Geneviève et de la rue Gourdelle pour le plan de Vassalieu.

[85] J. Allard, *op. cit.*, p. 27.

[86] Voir notre chapitre III et notamment le récit de L'Estoile qui indique que « [l]a plus grande part des princes et seingneurs estans lors à Paris se trouverent à l'hostel de ville pour en voir l'execution […] » (*Mémoires-journaux 1574-1611*, tome X, 1609-1610, Paris, Taillandier, 1875-1896, p. 258).

[87] On peut lire dans l'Histoire VII : « Ce fut en place de Grève où l'exécution se fit. Jamais on ne vit tant de peuple qui accourait à ce spectacle. La place en était si remplie qu'on s'y étouffait. Les fenêtres et les couvertures des maisons en étaient toutes occupées », *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* [1619], éd. Anne de Vaucher Gravili, Paris, Librairie Générale Française, Paris, 1994, coll. « Le Livre de poche classique », p. 218-219.

[88] Sur la représentation du gibet dans les enluminures médiévales, voir Barbara Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, p. 223-225.

[89] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 60-61.

[90] Sur le traitement de Montfaucon dans les cartes, voir Pierre Prétou, « Le gibet de Montfaucon : l'iconographie d'une justice royale entre notoriété et désertion, de la fin du XIV^e^ siècle au début du XX^e^ siècle », dans *La mort pénale. Les enjeux historiques et contemporains de la peine de mort*, dir. Jean-Pierre Allinne et Mathieu Soula, actes du colloque organisé à l'Université Montesquieu-Bordeaux 4 (20 et 21 mars 2013), Rennes,

fig. 6 et 7 de l'annexe, p. 3] – est mentionné dans notre corpus à propos de Coligny puis de Concini. Après avoir outragé puis traîné les cadavres dans Paris en 1572 et 1617, le peuple les pend au gibet de Montfaucon[91]. Même si P. Bastien indique que celui-ci n'est plus en usage, il reste un lieu symbolique. Ces pendaisons ont lieu dans un cadre extra-judiciaire puisqu'il s'agit d'actions populaires, mais leur rapport à l'espace – et notamment avec Montfaucon – entretient un lien étroit avec la pratique des exécutions publiques. Plus qu'un cadre typique des supplices, Montfaucon devient le symbole géographique d'une réappropriation de la justice par le peuple.

1.1. L'espace de l'exécution dans les gravures

Si l'on retrouve la mention de ces trois lieux dans nos textes, ce sont avant tout les images qui permettent de rendre visible la spatialisation des exécutions – que le cadre soit inspiré de certaines places urbaines ou non[92]. Et ces images sont avant tout des gravures, qui jouent « un rôle d'amplification des savoirs[93] » et qui entretiennent des liens étroits avec l'émergence de l'imprimerie au XVI^e^ siècle. Deux types de gravures émergent autour des supplices : la gravure d'illustration, qui accompagne un texte, et celle qui en est indépendante (mais qui possède, dans la plupart des cas, une légende qui en précise le sens). En ce qui concerne les gravures d'illustrations, il a semblé pertinent de nous pencher sur deux exemples tirés d'ouvrages écrits par des juristes, ceux-ci étant de fins connaisseurs des cadres des exécutions publiques.

Les illustrations d'ouvrages juridiques

Parmi les gravures qui illustrent des ouvrages juridiques du XVI^e^ siècle, la dernière de la *Praxis criminis* (1541) de Jean de Mille [voir fig. 8 de l'annexe, p. 4], et une des dernières de la *Praxis rerum criminalium* (1554) de Josse de Damhouder [voir fig. 9 de l'annexe, p. 5] sont les seules – au moins dans les deux ouvrages – à mettre en scène spatialement plusieurs exécutions. Dans son ouvrage, Jean de Mille retrace toutes les étapes de la procédure, depuis

---

Presses Universitaires de Rennes, 2015, coll. « L'Univers des Normes », p. 100-106 notamment, et fig. 10 dans le dossier d'illustrations qui suit (p. X). Pour davantage de précisions sur les plans parisiens, se reporter à Jean Boutier, Jean-Yves Sarrazin et Marine Sibille, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 76-121 en ce qui concerne les plans du XVI^e^ siècle et des quinze premières décennies du XVII^e^ siècle.

[91] Le cadavre de Coligny y est même pendu à l'envers.

[92] Sur la représentation du cadre des supplices à partir du XVIII^e^ siècle, voir, entre autres, Frédéric Chauvaud et Solange Vernois, « Croquis, dessins et caricatures : la justice en images », *Sociétés & Représentations*, 2004/2, n° 18, p. 22-26 notamment.

[93] M. Daumas, *Images et sociétés dans l'Europe* moderne, op. *cit.*, p. 14.

le crime – des meurtres lors d'un guet-apens nocturne – jusqu'à la punition finale, chaque étape – il y en a treize – étant illustrée par une gravure sur bois[94], d'un artiste inconnu[95]. La dernière de l'ouvrage s'intitule « *Figura reorum plectendorum* », soit « La manière de châtier les criminels ». Représentée en pleine page, la gravure est saturée de spectateurs et de bâtiments. Ces derniers encadrent la place sur trois faces : il s'agit surtout d'habitations, mais on aperçoit, au tout dernier plan, au moins une église avec son clocher, et peut-être un autre clocher, un peu plus à droite, surmonté d'une croix. Le bâtiment qui fait face au spectateur et qui est quasiment au centre de l'arrière-plan, ressemble, avec ses colonnes et son frontispice, à un hôtel de ville, ou en tout cas à un bâtiment officiel. Les fenêtres du premier étage paraissent surplomber très légèrement l'échafaud, ce qui place ses spectateurs presque au même niveau que le condamné, prêt à être décapité. Derrière cet agencement, se profile la figuration de l'ordre de la loi et de la justice au travers des bâtiments. Les lignes droites et les formes géométriques des constructions architecturales et des instruments du supplice (gibets, roue, échafaud) s'opposent d'ailleurs à la foule emmêlée, qui a littéralement envahi toute la place. Plusieurs supplices sont représentés ici (les quatre criminels qui ont participé au guet-apens meurtrier sont punis de manière quasi simultanée dans l'image) : outre la décapitation sur l'échafaud, un criminel va être pendu au gibet sur la droite, un autre est amené en charrette et attend son sort (d'après le texte, il va aussi être pendu), quant au quatrième – qui n'en est pas vraiment un –, c'est son effigie qu'on pend à l'arrière-plan droit de la gravure. Le texte mentionne la croix du Trahoir puis le gibet de Montfaucon comme lieu de l'exécution d'un criminel (celui qui se fait décapiter) et ensuite de l'exposition de son corps[96]. Il signale aussi que les quatre exécutions se font au même endroit[97]. Fidèle au texte, la gravure réunit ces

---

[94] Sur la technique de la gravure sur bois, voir *ibid*.

[95] Michel Porret, « Mise en images de la procédure inquisitoire », *Sociétés & Représentations*, 2004/2, n° 18, p. 51.

[96] « *[…] condemnavimus […], videlicet Girardum Milonem gladio cervice subjecta per carnificem altæ justitiæ executorem super tabulatum ad crucem Tiroueri Parisiis […] capite obtruncari ad [...] scelus cruore expiandum […] truncoque corporis in patibulo Parisiensi Montiffalconis suspendendo, […]* », c'est-à-dire « nous avons condamné, évidemment, Girard Milon, à avoir la tête placée sous le glaive du bourreau exécuteur de haute justice, sur le plancher près de la croix du Trahoir à Paris […] à être décapité pour expier par le sang son crime […] et à avoir le corps suspendu au gibet parisien de Montfaucon » (traduction par nos soins), *Praxis criminis persequendi, elegantibus aliquot figuris illustrata…*, Paris, Chez Simon Colin, Arnold et Charles, 1541, f. 83 v°, ouvrage consulté sur le site de la Bibliothèque Virtuelle Humaniste le 15 mars 2015, http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numfiche=773&offset=178&numtable=B452346101_B3281&mode=3&ecran=0

[97] « *Bernadum Thrasonem […] & Henricum Nebulonem […] furcis hinc & illinc tabulato erigendis, laqueo suspendendos […]* », c'est-à-dire « [nous avons condamné] Bernard Thraso et Henri Nebulon à être pendus au gibet érigé de part et d'autre de l'échafaud [celui de Milon] » (*ibidem*. ; traduction par nos soins) et « *[…] Claudium Caligulam […] absentem […] tanquam præsentem statua ibidem simili furcæ affigendum* » : « [nous avons condamné] Claude Caligula, en son absence, à être pendu en effigie au même endroit, à un gibet semblable [de ceux de Thraso et Nebulon], comme s'il était présent » (*ibid.*, f. 83 v°-84 r° ; traduction par nos soins).

quatre supplices, mais elle le fait sur une place que le spectateur que nous sommes ne peut identifier – il s'agit peut-être de la place de la croix du Trahoir, mais aucune croix ne vient le confirmer. Là n'est pas l'essentiel : c'est la visée édifiante et exemplaire des punitions simultanées qui importe. Si l'on regarde de près, la forme rectangulaire de l'effigie se superpose à la façade du bâtiment officiel et vient constituer comme une troisième fenêtre. Les deux spectateurs à la fenêtre du premier étage se trouvent directement confrontés à cette effigie, que le spectateur de la gravure distingue plus difficilement, tant elle semble se confondre avec la façade du bâtiment. L'architecture de la gravure induit ainsi des jeux de regards et de points de vue différents sur le spectacle de la punition, que le public se trouve directement sur la place, bien au-dessous de l'échafaud, ou aux fenêtres des premiers étages, ou bien encore aux seconds qui surplombent alors nettement la scène. La position du spectateur de la gravure, elle, très nettement en recul, englobe la vision d'un spectacle complet. Contrairement à M. Porret qui voit dans le petit personnage qui sort de la foule au premier plan « un nabot en guenilles [qui, « armé d'un surin »] vient de couper la bourse d'un spectateur surpris par le vol[98] », nous ne voyons qu'un enfant qui se baisse pour s'extirper de la cohue, son chapeau à la main en signe de politesse (et un bourgeois qui écarte son voisin pour le laisser passer). Nous ne partageons donc pas la conclusion de M. Porret pour qui, « [c]ontrairement au texte, l'image montre que la « pédagogie de l'effroi » visée par les magistrats n'intimide pas les criminels[99] », et encore moins sa conclusion générale sur Jean de Mille qui « mine […] en quelque sorte, le régime du supplice, car il en fait l'école du crime, plutôt que le théâtre de la vertu[100] ». Il nous semble bien au contraire que la gravure joue sur les effets visuels de la théâtralisation de la punition et montre peut-être, avec cet enfant qui s'éloigne des mises à mort, que ce spectacle est justement celui de l'effroi, en tout cas d'une justice intransigeante.

La gravure intégrée à l'ouvrage de Damhouder simplifie davantage le cadre architectural des supplices : on distingue un bâtiment officiel, avec armoiries et arches, ainsi qu'une église à l'arrière-plan[101]. La punition est ainsi placée sous deux regards symboliques : celui de la justice du roi et celui de la justice divine. Le graveur encadre aussi la scène de

[98] *Ibid.*, p. 61.
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.*, p. 62.
[101] La présence de l'église dans la représentation urbaine du supplice est régulière (voir aussi la série de gravures de Jan Luyken extraite d'*Il Teatro delle crudelta* ((1696)), reproduite dans Lionello Puppi, *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XII^e^ au XIX^e^ siècle*, trad. Denis-Armand Canal et Olivier Planchon, Paris, Larousse, 1991, p. 48-49). Notons que Luyken a aussi réalisé cent-quatre gravures, en 1685, pour illustrer le martyrologe néerlandais *De Martelaersspiegel* (1660) de l'anabaptiste T. J. van Braght.

deux colonnes et d'une arche, qui semblent redoubler celles du bâtiment officiel, comme pour redire l'ordre qui châtie[102]. Le cadre des supplices flamands ressemble tout à fait à ceux que la France – et notamment Paris – connaît à la même époque. Les types de peine sont aussi similaires puisqu'on distingue dans la gravure une décapitation sur le point de se faire au premier plan, un bûcher et un gibet où le condamné va être pendu au second plan, et enfin, devant le bâtiment officiel, ce qui semble être une flagellation, sur un échafaud[103]. Le public, contrairement à la gravure dans l'ouvrage de J. de Mille, est relégué à l'arrière-plan et se trouve soit à l'étage du bâtiment, soit devant – il est alors très peu visible puisque caché par l'échafaud. Les jeux de regards et de points de vue, si importants dans la gravure qui accompagne le texte de Mille, sont ici complètement absents. En revanche, les deux gravures s'accordent sur le caractère édifiant et exemplaire des supplices : les diverses punitions sont représentées dans un cadre ordonné qui affirme la puissance de la justice qui châtie les criminels.

La gravure dite « volante »

À côté des gravures d'illustration, on trouve ce que l'on appelle des gravures « volantes », nommées ainsi parce qu'elles ne sont pas liées à l'impression d'un texte. Celle de Jacques Callot, intitulée *Supplicium Sceleri Frœnum* (1633) offre elle aussi la vision de multiples supplices dans un cadre urbain [voir fig. 10 de l'annexe, p. 6]. Il s'agit, à notre connaissance, de la première représentation d'exécutions capitales – qui ne sont pas des « cas » historiques avérés, comme pour les gravures de Tortorel et Perrissin[104] – au sein d'une ville et dans un format horizontal[105]. Ce format influe sur la perception de l'espace urbain qui devient comme un paysage étalé sous les yeux des spectateurs de la gravure – ce que soulignent aussi les doigts tendus de deux spectateurs représentés au premier plan à droite. Comme l'écrit Georges Sadoul, cette gravure reprend « certains thèmes des *Grandes Misères*

[102] Il faut toutefois préciser que chacune des gravures de l'ouvrage est encadrée par des colonnes.

[103] Dans le texte de Damhouder (nous utilisons une traduction en français de 1555), la liste des peines accomplies par le bourreau (« Le feu, l'espée, la fosse, l'esquartelage, la roue, la fourche, traisner, poindre ou picquer, couper oreilles, demembrer, flageller ou fustiger, le pellorin ou eschaffault ») ressemble aux types de punitions pratiqués en France ([sans traducteur], *La Pratique et enchiridion des causes criminelles, illustrée par plusieurs elegantes figures…*, Louvain, Estienne Wauters et Jehan Bathen, 1555, f. 363).

[104] Parmi leur série des *Quarante tableaux*, les graveurs ne figurent que trois exécutions : celle d'Anne du Bourg, celle de Poltrot de Méré et les exécutions d'Amboise. Seules la première et la dernière intègrent une vision de la ville. Voir Philip Benedict, *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° CDXXXI, p. 240 et p. 248.

[105] Une planche anonyme de 1508, figurant dans le *Tengler Layenspiegel*, représente elle aussi différentes formes de supplices (dix) et ce dans un format horizontal : le cadre n'est cependant pas urbain (on distingue seulement des habitations et un pont à l'arrière-plan gauche de la gravure) et les supplices ont majoritairement lieu dans un espace ouvert, dont le sol est couvert de pierres et de quelques touffes d'herbes (voir L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, *op. cit.*, p. 52).

[*de la guerre*][106] », mais cette fois-ci, les punitions ne prennent plus place dans le cadre de la justice militaire mais dans celui de la justice civile. Le titre de la gravure « Le supplice, frein pour le crime » semble d'emblée indiquer la position de l'artiste vis-à-vis de la punition. La légende le confirme : « Voy, lecteur, comme la Justice / Par tant de supplices divers, / Pour le repos de l'univers, / Punit des Meschans la malice, / Par l'aspect de ceste figure / Tu dois tous crimes eviter, / Pour heureusement t'exempter / Des effectz de la forfaiture ». Si l'on part du principe que nous sommes lecteurs, il faudrait alors « lire » la gravure de gauche à droite, or, comme nous l'avons noté, deux personnages montrent le paysage des supplices à d'autres, au premier plan, à droite. Le spectateur devrait donc commencer la « lecture » de la gravure par ces personnages et ensuite suivre les directions indiquées, vers la gauche. Ainsi, en même temps que le regard porté sur ces supplices, Callot nous invite-t-il à les « déchiffrer », à saisir toute leur portée exemplaire et édifiante, et à comprendre les visées d'un pouvoir royal qui punit de la sorte. L'adresse directe au spectateur et au lecteur à travers le tutoiement incite à bien se comporter et à entériner « le repos de l'univers ».

L'organisation de la gravure relègue l'architecture urbaine – qui semble être celle d'une ville italienne – à l'arrière-plan, à l'exception de la prison sur la gauche. Nous l'identifions comme telle parce qu'un homme enfermé dans une cage est juché sur une tourelle. Spectateur le plus haut perché, il semble contempler le sort qui l'attend. L'imposant bâtiment de la prison, qui dépasse même le cadre de la gravure, est ainsi juxtaposé à la place publique où les supplices ont lieu, ce qui assure un lien direct entre l'enfermement et l'exécution de la condamnation. Comme pour les deux gravures précédemment citées, l'architecture, outre le pouvoir qu'elle symbolise, est surtout envahie par de nombreux spectateurs : on les distingue aux fenêtres et aux balcons, mais aussi sur les toits qui font face au public de la gravure. Ces regards, comme le nôtre, embrassent la scène dans son ensemble, contrairement aux petits groupes, souvent en cercle, qui sont massés autour de chaque scène de supplice[107]. On compte d'ailleurs huit peines représentées dans cette gravure : au premier

[106] *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969, p. 350.

[107] Cette multiplication de petits groupes rappelle la gravure de l'*Impruneta*, réalisée par Callot entre 1621 et 1625 (consultée sur le site de la BnF le 20 mars 2015 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8496542g), et qui représente la foire d'Impruneta qui a lieu chaque année (*cf.* la légende en latin de la gravure, dont nous donnons la traduction : « Au sérénissime Côme, grand duc d'Etrurie, Jacques Callot, le noble lorrain, a dédié et consacré ce tableau, dessiné et gravé dans le cuivre, en témoignage perpétuel de sa reconnaissance. Il représente la foire d'Impruneta, célébrée chaque année à la fête de saint Luc, par l'affluence d'un peuple innombrable et l'abondance de marchandises variées, à côté du temple remarquable, jadis bâti par la très noble famille Bondelmont sur sa propriété, et fondé là où l'image de la Vierge mère de Dieu, féconde en miracles, peinte par ce même saint Luc, comme on le raconte, et mise au jour à partir de [?], est conservée et honorée avec la plus grande piété »). Sur la gravure de l'*Impruneta*, où une estrapade est aussi représentée, voir G. Sadoul, *Jacques Callot miroir de son temps*, *op. cit.*, p. 114-123. À propos de certaines gravures des

plan, en partant de la gauche, un bûcher puis une flagellation ; au second plan, un grand échafaud est le théâtre d'une décapitation et d'un supplice de la roue, tandis qu'au centre, deux condamnés sont pendus, et à droite, un autre est marqué au fer rouge ; au troisième plan, un gibet, deux fois plus important que celui utilisé pour la pendaison, sert à accomplir le supplice de l'estrapade, et enfin, au dernier plan, à gauche, un condamné est écartelé par quatre chevaux. Les spectateurs qui assistent aux supplices sont relativement statiques : certains sont agenouillés en train de prier autour du bûcher, mais la grande majorité est debout et n'exprime rien. Seule une femme, derrière la scène de la flagellation, lève ses bras en l'air, et une mère, un peu plus à droite, semble fesser son enfant, quand une autre tente de rattraper celui qui s'enfuit. Ce ne sont pas tant les réactions du public sur le moment qui importent, que les leçons à tirer, comme l'indique la légende. Callot multiplie ainsi les scènes de supplice pour embrasser l'exécution capitale de l'époque dans son ensemble. C'est une image de mémoire, comme celles qui rassemblent les objets de la Passion, une sorte d'encyclopédie visuelle des exécutions. Et les spectateurs du premier plan à droite qui pointent leur doigt en direction de certains supplices, nous invitent à les contempler, mais nous indiquent surtout que derrière ces punitions, il faut voir la main de la Justice qui assure le maintien de la sécurité du royaume et la dissuasion de tout crime grâce à ces scènes « frappantes ». C'est la puissance de l'ordre social que Callot représente ici, notamment à travers la construction spatiale de sa gravure.

Autre gravure que l'on peut qualifier de « volante » : la célèbre *Justitia* (1559) de Pieter Bruegel [voir fig. 11 de l'annexe, p. 7]. Si cette gravure est bien antérieure à celle de Callot, nous avons choisi de l'étudier dans un second temps, parce qu'elle dépasse la simple représentation de l'exécution capitale et offre aussi une allégorie de la Justice. Le cadre urbain est restreint ici au bâtiment d'une cour de justice et à son parvis, qui ouvre ensuite sur la campagne, figurée à l'arrière-plan droit. Cette gravure, dont il existe plusieurs états (certains inversés, comme c'est souvent le cas pour la gravure), figure tout l'appareil judiciaire. Au centre du premier plan, la Justice, juchée sur un petit piédestal, est vêtue d'une longue robe, brandit une épée dans une main et tient une balance dans l'autre – ses attributs symboliques –, et a les yeux bandés. Elle surplombe une scène de torture où un homme, allongé sur un mécanisme de bois avec des manivelles, est gorgé de liquide à l'aide d'un entonnoir. Cette torture est d'ailleurs aussi représentée dans les ouvrages de J. de Mille[108] et de J. de

Misères de la guerre représentant elles aussi des supplices dans un cadre urbain, voir notamment L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, *op. cit.*, p. 14.

[108] Voir la *Praxis criminis persequendi, elegantibus aliquot figuris illustrata*, éd. cit., f. 61 r°,

Damhouder[109], et ce dernier explique qu'il s'agit d'une pratique courante, même si elle n'est pas inscrite dans le droit :

> Les paynes, et tourmentz se font par cordes, & l'on ne treuve de droict qu'on les puisse autrement. Mais de coustume se font ilz diversement, non seullement de cordes, ains aussi par eaue, vinaigre, ou huyle qu'on verse dedans le patient […][110].

Dans la gravure de Bruegel, l'homme allongé a déjà le ventre passablement gonflé par l'ingestion du liquide. D'autres tortures se préparent peut-être, avec la présence d'un homme qui brandit une pique enflammée au-dessus de l'accusé, tandis qu'un autre actionne les manivelles du mécanisme, aux pieds de la Justice. Derrière cette scène de torture, des petits groupes discutent, et on note la présence d'un grand livre sur lequel un homme écrit – qui répond au livre posé sur la table de l'autre côté de la gravure. Le déroulement de la torture, et certainement les aveux (ou l'absence d'aveux) de l'accusé sont consignés par l'écriture. L'ordre de la loi est ici avant tout scripturaire, comme le souligne aussi le côté gauche du premier plan de la gravure, où un procès semble avoir lieu. Dans le coin gauche, situés dans l'équivalent d'une chaire, deux greffiers sont appliqués à écrire. Derrière eux, autour d'une table, juges, accusés et autres greffiers sont réunis. Un greffier semble, comme son homologue à côté de la scène de torture, consigner les paroles échangées, tandis qu'un homme – un autre greffier ? – lit un parchemin, un bâton à la main (ce même bâton cranté est tenu par le personnage qui accompagne le greffier de la scène de torture). La représentation de la Justice au centre, au premier plan, unifie les différentes scènes et ses yeux bandés rappellent peut-être, outre son impartialité, les procédures secrètes (procès et torture) auxquelles seuls les gens de justice peuvent participer, à l'inverse des supplices qui sont toujours publics. Au second plan à droite, mais toujours sur le parvis de la cour de justice, a lieu une décapitation. Le bourreau, l'épée brandie, s'apprête à trancher la tête du condamné agenouillé, qui tient une croix dans ses mains (contrairement à la gravure de Callot où les prêtres la tiennent au-dessus des condamnés). Quelques spectateurs assistent à la scène. D'autres contemplent le supplice de la main coupée, sous une des arches du bâtiment. Mais ce sont les véritables exécutions capitales, en dehors du bâtiment et de son parvis, qui attirent le public le plus nombreux. On compte cinq types de peine : l'estrapade, avec un condamné levé le long d'un mur de la cour de justice, la flagellation sur un échafaud, puis à l'arrière-plan

---

http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B452346101_B3281&numfiche=773&mode=3&ecran=0&offset=133

[109] *La Pratique et enchiridion des causes criminelles*, éd. cit., f. 63.

[110] *Ibid*., f. 65.

droit, un bûcher, des pendaisons et des supplices de la roue – notons la présence d'un calvaire au même niveau, qui insiste sur la dimension également divine de la justice. Ce spectacle complet semble ainsi dérouler toutes les étapes successives de la procédure dite inquisitoire. La construction spatiale privilégie la cour de justice et son parvis (ils occupent les trois quarts de la gravure), et oppose les verticales des gibets et des roues à l'horizontalité des foules. Cette disposition renforce la légende de la gravure : « *Scopus legis est aut ut eum quem punit emendet, aut poena eius cæteros meliores reddet aut sublatis malis cæteri securiores vivant* » qui signifie « Le but de la loi est soit de corriger celui qu'elle punit, soit de rendre les autres meilleurs par son châtiment, soit, les méchants supprimés, de faire vivre les autres plus sûrement[111] ». Assez étrangement, Puppi y voit de l'ironie[112], alors que cette légende se conforme aux visées des exécutions publiques. La Justice est ici punitive, dissuasive et protectrice.

Si l'on s'en tient à la stricte allégorie de la Justice, sa représentation n'a rien d'original, mais c'est bien le cadre dans lequel elle est figurée qui lui confère une dimension plus exemplaire et édifiante. Les allégories traditionnelles se focalisent généralement sur la seule figure féminine, comme en témoignent par exemple la toile de Lucas Cranach, où une jeune femme nue, sur fond noir, tient une épée dans une main et une balance dans l'autre[113], ou encore les différents types de la Justice que l'on trouve dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa[114]. On notera que pour Ripa, la Justice se fonde avant tout sur la vue :

> C'est l'opinion de Platon, que rien ne peut eschapper aux yeux de la Justice, & qu'à raison de cela les anciens Prestres des Egyptiens, disoient que par la force de sa veuë elle penetroit dans le fonds de toutes choses. De là vient aussi qu'Apulée jure par l'œil du Soleil & de la Justice ensemble, pour monstrer que l'un est aussi clair-voyant que l'autre. D'où il nous est enseigné pareillement quels doivent estre les Ministres de la Justice. Car il faut qu'il y ait en eux certains rayons par le moyen desquels ils descouvrent la verité en quelque lieu qu'elle soit cachée […][115].

---

[111] Traduction du latin donnée par L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, *op. cit.*, p. 10. Il semble que Bruegel se soit directement inspiré des préceptes du *De Clementia* de Sénèque : « […] la loy a suivy les trois choses que le Prince meme doit suivre. Ou elle veut rendre plus homme de bien celui qu'elle chastie, ou elle veut par la peine rendre les autres meilleurs, ou en exterminant les méchans elle veut travailler à la seureté de tout le monde », trad. Pierre Du Ruyer, éd. cit., chap. XXII, f. 77.

[112] « La légende au bas de la feuille dit ironiquement en latin […] », Puppi, *op. cit.*, p. 10.

[113] Datant de 1537, elle est conservée à Amsterdam (Fridart Stiftung) et a été consultée sur http://www.wga.hu/ le 30 mars 2015.

[114] Voir l'*Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, trad. Jean Baudouin (d'après l'édition de 1643), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, deuxième partie, p. 56-58. Sur les quatre gravures (La Justice, La Justice inviolable, La Justice rigoureuse et la Justice divine), seule la Justice rigoureuse est représentée sous forme d'un squelette couronné. Trois des quatre allégories tiennent une épée et une balance.

[115] *Ibid.*, p. 56.

Cette qualité principale de la Justice est justement oblitérée dans la gravure de Bruegel où elle a les yeux bandés, non pour dénoncer son manque de discernement mais plutôt pour marquer la différence entre les procédures cachées des yeux du public et celles qui ne le sont pas, à savoir les supplices. La gravure de Bruegel, qui rassemble les différents aspects de la Justice depuis le procès jusqu'à la sanction, est encyclopédique, comme celle de Callot, et réunit subtilement l'instance qui punit, la loi – soit le juridique – et la manière dont cette loi s'organise concrètement – le judiciaire.

Toutes les images convoquées jouent ainsi sur la spatialisation des exécutions publiques et en offrent souvent un large panorama, dans un cadre majoritairement urbain. Les jeux de regards sont nombreux dans ces gravures où le spectateur de l'image contemple un spectacle avec d'autres spectateurs, et d'autres points de vue. Cette mise en abyme de la représentation des supplices – qui peut également faire écho aux exécutions réelles dont le spectateur aurait pu être témoin – n'a pas seulement valeur d'illustration : elle se veut aussi preuve matérielle de l'incarnation de la Justice exemplaire et édifiante. C'est ce que nous retrouvons aussi dans les écrits.

1.2. L'espace de l'exécution dans la littérature

Parmi les écrits, ce n'est pas le théâtre de la Renaissance qui met le plus en scène des supplices[116] – contrairement à ce que la proximité de scènes sur un échafaud pourrait faire penser –, mais bien le genre de l'histoire tragique. Ces « nouvelles qui se font une spécialité du récit criminel[117] » et qui « rapporte[nt] le plus souvent une histoire au dénouement funeste[118] » naissent dans les années 1550, en Italie, avec les *Novelle* (1554) de Matteo Bandello, puis connaissent un certain essor dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle en France, avec des auteurs comme Pierre Boaistuau – qui traduit notamment Bandello en 1559 –, François de Belleforest ou encore Bénigne Poissenot[119]. Mais ce sont les histoires tragiques de François de Rosset, dans les premières décennies du XVII^{e} siècle, qui accordent une place tout à fait importante aux exécutions capitales.

Publiées pour la première fois en 1614, ces histoires tragiques ont pour titre complet, dans la dernière édition revue et corrigée par Rosset (1619) : *Les Histoires memorables et tragiques de ce temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs*

[116] Le théâtre humaniste rejette la dimension sanglante qui était celle des mystères médiévaux. À ce sujet, voir *infra* l'introduction de notre sixième et dernier chapitre, p. 309-318.
[117] T. Pech, *Conter le crime*, *op. cit.*, p. 14.
[118] *Ibid.*, p. 42.
[119] Sur ces auteurs et leurs œuvres, voir *ibid.*, p. 53-95. Voir aussi l'ouvrage de Sergio Poli, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, Paris, Nizet, 1991.

personnes, arrivees par leurs ambitions, amours desreiglees, sortileges, vols, rapines et autres accidens divers. Cet ouvrage, traduit maintes fois[120] et considéré comme un « best-seller » de l'époque[121], s'inspire de faits divers mais aussi des arrêts de Parlement et des canards d'information[122], notamment pour construire le spectacle des supplices qu'il relate. Sur vingt-trois histoires que compte l'édition de 1619, dix traitent plus ou moins longuement d'exécutions publiques. Les mentions de lieux de mises à mort connus, ainsi que la description du cadre soulignent à quel point Rosset est attentif à l'effet de théâtralisation de l'espace – à l'instar des gravures étudiées précédemment. La place de Grève est ainsi le théâtre de la punition (ou des punitions) dans les histoires VII[123] et IX[124], la place Maubert celui de l'histoire XII[125] puis des peines de Calamite et de Cilandre dans la dernière histoire[126], et la « place de Saint Etienne[127] » à Toulouse, le théâtre du bûcher de Vanini. Rosset s'inspire très certainement des arrêts de Parlement qui indiquent toujours le lieu du supplice. Ces précisions ont aussi pour but de donner au lecteur des repères géographiques connus, afin que l'imagination du cadre de l'exécution se surimpose à la description faite par l'auteur. Celui-ci rend compte de la mise en scène des supplices en reprenant certains *topoï* et procédés rhétoriques :

> Quand [Dragontine[128]] fut arrivée au lieu du supplice [la grande place de Suse], à peine ceux qui la menaient pouvaient avoir de l'espace pour parvenir à l'échafaud. Toute la place était occupée, et les fenêtres, et les couvertures de maisons étaient toutes remplies d'une infinité

[120] Neuf traductions en allemand, une en anglais et une en hollandais (A. de Vaucher Gravili, introduction aux *Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 5). Sur Rosset et son œuvre, voir Dietmar Rieger, « « Histoire de loi » – « Histoire tragique ». Authenticité et structure de genre chez F. de Rosset », *XVII^e siècle*, n° 184, 46^e année, n° 3, juillet-septembre 1994, p. 461-477.

[121] A. de Vaucher Gravili, introduction aux *Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 5. L'œuvre a d'ailleurs connu trente-cinq éditions jusqu'à la fin du XVII^e siècle (Maurice Lever, « De l'information à la nouvelle : les « Canards » et les « Histoires tragiques » de Rosset », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 579).

[122] Se reporter à l'article de Lever, *ibid.*, p. 577-593, et à son ouvrage *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993. Voir également la thèse de Vincent Combe « Histoires tragiques et "canards sanglants" : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle », soutenue le 5 novembre 2011 à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, sous la direction d'Éliane Kotler. À propos des canards, se reporter à l'étude de J.-P. Seguin, *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, *op. cit.*

[123] « Ce fut en la place de Grève où l'exécution se fit », *Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 218.

[124] « [Iracond] est condamné d'avoir le poing coupé à la porte du Grand Châtelet, et puis d'être roué tout vif, à la place de Grève », *ibid*., p. 247.

[125] « [Le procès de Michel Vaumorin] étant instruit et appel étant interjeté sur quelque incident, la cour retient la connaissance de la cause et, après avoir mûrement exagéré le fait et considéré la persévérance au mal de ce misérable, le condamne justement à être pendu et étranglé à la place Maubert », *ibid*., p. 296.

[126] « Ce fut à la place Maubert où l'exécution en fut faite », Histoire XXIII, *ibid.*, p. 497.

[127] Histoire V, *ibid.*, p. 176.

[128] Dragontine est le nom fictionnel que Rosset donne à Leonora Galigaï, femme de Concino Concini, exécutée en 1617. Sur cet Italien accusé de manipulation de la reine mère Marie de Médicis puis assassiné sur ordre de Louis XIII et déterré par le peuple parisien, voir *infra* notre troisième chapitre.

> de peuple. L'on ne vit jamais une si grande assemblée. Étant montée sur l'infâme théâtre […][129].
>
> Ce fut en la place de Grève où l'exécution se fit. Jamais on ne vit tant de peuple qui accourait à ce spectacle. La place en était si remplie qu'on s'y étouffait. Les fenêtres et les couvertures des maisons en étaient toutes occupées. Le premier qui parut sur cet infâme théâtre fut Doralice […][130].
>
> La grande place de Suse était toute remplie de spectateurs. Toutes les fenêtres et les couvertures des maisons en étaient occupées […][131].
>
> Ce fut à la place Maubert où l'exécution en fut faite. Jamais on ne vit telle foule de toutes sortes de personnes. […] Toute la place était pleine de gens. Mille échafauds en étaient remplis, et les fenêtres, et les couvertures de maisons n'étaient pas capables de contenir tant de personnes[132].

La reprise du même vocabulaire (« infâme théâtre », « couvertures de maisons », « occuper », « rempli », *etc.*) et des constructions superlatives (« L'on ne vit jamais… », « Jamais on ne vit… » répétées deux fois) couplées avec des intensifs (« si », « tant », « telle ») fixe le cadre des exécutions. D'une histoire à l'autre, lorsqu'il est décrit, l'espace est toujours le même : la foule massive est présente, agglutinée aux fenêtres et même sur les toits, et la place disparaît derrière le nombre de spectateurs. Rosset semble décrire ici ce que l'on voit dans la gravure qui illustre l'ouvrage de J. de Mille ou dans celle de Callot. Mais alors que les images ont besoin du cadre architectural pour identifier les lieux et marquer leur solennité, les *Histoires mémorables et tragiques* se contentent de les nommer, et les font disparaître derrière l'invasion de la multitude. Ce que veut faire retenir Rosset au lecteur, c'est cet effet de théâtralisation, cette mise en scène toujours réitérée. On pourrait d'ailleurs croire que le spectacle des supplices est immuable et toujours décrit de la même façon, et que l'auteur met de côté toute fiction pour rendre compte le plus fidèlement possible de cette pratique[133]. Or il modifie souvent les noms et les lieux empruntés aux faits divers : dans l'Histoire qui ouvre le recueil (« Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse »), on peut reconnaître Marie de Médicis et Henri IV sous les noms de

[129] Histoire I, éd. cit., p. 69. La grande place de Suse désigne en fait la place de Grève.
[130] Histoire VII, *ibid.*, p. 219.
[131] Histoire XVII, *ibid.*, p. 383.
[132] Histoire XXIII, *ibid.*, p. 497.
[133] Rosset illustrerait alors le propos qu'il tient dans son adresse aux lecteurs : « Ces histoires, Lecteur, sont advenues de notre temps et ne doivent rien à celles de l'Antiquité en matière d'admiration. La France en a été le théâtre, où l'Amour et l'Ambition, principaux acteurs de la scène, ont représenté divers personnages » (*ibid.*, p. 35), ainsi que dans de nombreuses histoires, où il affirme la « vérité de son dire » (Histoire I, p. 38, Histoire II, p. 74, Histoire III p. 103, *etc.*). Notons d'ailleurs que cette prétention à la vérité, à l'authenticité des discours et des textes traverse tout le XVI^e^ puis le XVII^e^ siècle (voir notamment Daniela Ventura, *Fiction et Vérité chez les conteurs de la Renaissance en France*, Espagne et Italie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002).

Parthénie et d'Alcandre ; Dragontine, elle, désigne Leonora Galigaï et Filotime, Concino Concini, son mari. Rosset remplace ici les noms des personnages historiques célèbres, de même qu'il situe l'action en Perse (en France) et principalement à Suse (pour la ville de Paris)[134].

Par ailleurs, Rosset choisit de ne pas décrire certaines exécutions, ou de s'attarder longuement sur les réactions des spectateurs. Ce public, qui fait partie du cadre spatial de l'exécution puisqu'il prend place autour du condamné, n'est jamais un simple figurant chez Rosset. Il verse des larmes devant le spectacle de la mort, prie pour le salut du condamné ou lance des imprécations contre lui : il est un véritable « acteur » du supplice.

2. Les « acteurs » du supplice

2.1. Le public de l'exécution

Si le public est la plupart du temps passif dans les gravures[135] – très peu de gestes sont figurés – et relégué au simple rang de spectateur, c'est tout le contraire dans les *Histoires mémorables et tragiques*, lorsqu'elles s'attardent sur le déroulement du supplice. Parmi les spectacles qui touchent le public de ces *Histoires* se trouve la mise à mort de jeunes filles. Les spectateurs sont alors sensibles à la splendeur et la grâce, et pleurent le sort funeste de la belle. C'est le cas pour Doralice, décapitée pour avoir entretenu une relation incestueuse avec son frère, Lizaran :

> La première qui parut sur cet infâme théâtre fut Doralice, avec tant de courage et de résolution que tout le monde admirait sa constance. Tous les assistants ne pouvaient défendre à leurs yeux de pleurer cette beauté. Aussi était-elle telle qu'on en trouverait bien peu au monde qui lui pussent être comparables. L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une feinte tragédie et non pas une véritable : jamais elle ne changea de couleur. […] Ayant achevé sa prière, elle se dégrafa elle-même, sans vouloir permettre au

[134] Il fait de même dans sa seconde Histoire. La septième, intitulée « Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique », contient également des noms d'emprunt : pour évoquer Julien et Marguerite Ravalet de Tourlaville, qui ont été décapités en décembre 1603, Rosset utilise les noms de Doralice et de Lizaran. L'auteur leur donne ainsi des « identité[s] de convention » (M. Lever, « De l'information à la nouvelle… », art. cit., p. 584) et leur confère de cette manière le statut de personnages de fiction (sur la comparaison entre le canard qui relate l'exécution des Ravalet et le traitement littéraire qu'en fait Rosset, voir *ibid*., p. 590-592).

[135] Il faut préciser que le public des exécutions capitales est très peu représenté dans les enluminures médiévales (voir B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire*, *op. cit*., p. 260 *sq*).

> bourreau de la toucher. […] et comme elle recommandait son âme à Dieu, il sépara d'un coup la tête d'un si beau corps de qui la beauté était obscurcie par son abominable passion[136].

Le récit n'échappe pas au *topos* de la beauté féminine au seuil de la mort[137]. C'est d'ailleurs ce qui confère une dimension pathétique à la scène. Comme l'écrit Jean-Claude Arnould, « [l]'essence des histoires tragiques réside ainsi dans un pathétique qu'il faut entendre au sens le plus neutre du terme de participation aux affects éprouvés par le sujet mis en scène[138] ». Cette communion d'affects s'exprime tout particulièrement au moment de l'exécution : le public réagit au *pathos* de la scène, entraînant le lecteur dans la même émotion[139]. Le pathétique est redoublé, dans une mise en abyme un peu différente de celle qu'offre le théâtre, notamment lorsqu'il confronte le public aux tourments représentés sur scène. Cependant, avec un narrateur intradiégétique qui s'inclut dans le public (« L'on eût dit… »), qui joue du mot « théâtre » pour désigner l'échafaud (les pièces comme les punitions y avaient lieu) et des sens propres et figurés du mot « tragédie », nous ne sommes pas loin du monde théâtral. Les effets de stylisation (la jeune femme est si belle « […] qu'on en trouverait bien peu au monde qui lui pussent être comparables ») favorisent l'empathie des spectateurs et du lecteur[140], encouragée dans les pages précédentes par l'adoption du point de vue des jeunes gens qui expliquent leur conduite[141]. Mais l'auteur rappelle, au moment le plus dramatique, le motif de la condamnation en opposant le beau corps de Doralice à « son abominable passion ». Il ne cède donc pas complètement à la pitié : si la conclusion de son histoire rappelle la beauté et l'intelligence des deux jeunes gens, elle met surtout l'accent sur le crime commis et le juste châtiment divin qu'ils ont reçu[142]. Le frère et la sœur deviennent ainsi des personnages

---

[136] Histoire VII, éd. cit., p. 219.

[137] Voir *infra* notre cinquième chapitre.

[138] « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI^e^ siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 57, 2003, p. 103.

[139] « […] le partage du spectacle donné à voir par une rhétorique transformerait, comme le théâtre de foire, le groupe hétérogène des lecteurs en public, étant entendu que le partage du spectacle *popularise* ceux qui composent ce public, les rend susceptibles d'être atteints et manipulés par les techniques de persuasion propres à la mise en spectacle », Christian Jouhaud, « Les libelles en France dans le premier XVII^e^ siècle : lecteurs, auteurs, commanditaires, historiens », *XVII^e^ siècle*, vol. 49, 1997, p. 209.

[140] L'empathie est tout aussi grande pour le frère : « Tout le monde pleurait encore à chaudes larmes quand on fit monter le frère sur le théâtre. Si la compassion avait ému l'assemblée pour le sujet de la sœur, la pitié qu'elle eut pour celui du frère ne la toucha pas moins. […] Il était le vivant portrait de sa sœur, comme nous l'avons déjà dit, et par conséquent doué d'une excellente beauté », Histoire VII, éd. cit., p. 220.

[141] Voir M. Lever, « De l'information à la nouvelle…», art. cit., p. 590-592.

[142] « C'est la fin tragique et lamentable de Lizaran et Doralice que le Ciel avait pourvus de beauté et d'esprit, autant que toute autre personne. Leurs exécrables amours avancèrent la fin de leurs jeunes ans. Exemple mémorable qui doit faire trembler de peur les incestueux et les adultères. Dieu ne laisse rien impuni. Sa vengeance trouve toujours le coupable, s'il persévère en sa malice. Tels exemples sont si rares parmi les païens qu'à peine en trouverait-on deux ou trois dans leurs fables, voire même sans que l'adultère y soit conjoint. Dieu veuille si bien défendre son peuple des aguets de Satan que jamais un tel scandale n'arrive parmi nous », Histoire VII, éd. cit., p. 221.

tragiques, dans le sens où ils inspirent à la fois la terreur par la nature de leur crime, et la pitié, par leur jeunesse, leur beauté et leur constance.

La participation aux affects du ou de la suppliciée diffère selon son rang, selon le crime commis et selon sa conduite lors de l'exécution. Calamite, roturière coupable d'adultère et de tentative d'assassinat de son mari (avec l'aide de son amant), est condamnée à être étranglée et pendue. On retrouve ici le motif de la beauté, mais il est immédiatement désamorcé par Rosset :

> La beauté de Calamite, et la curiosité de voir quelle fin cette belle témoignerait, y [sur la place Maubert] attirait tout le monde. […] Calamite fut la première qui fut traînée au supplice. Les regrets que faisait retentir cette folle eussent été capables d'émouvoir les ours, les lions et les tigres, et d'arrêter de pitié le soleil en sa course, s'ils eussent été employés pour une juste cause. Je les insérerais ici s'ils méritaient d'y être. Mais puisque toutes plaintes n'étaient fondées que sur la folie de ses amours que j'accuse et que je ne défends pas, je les passe sous silence. Lorsqu'elle eut fini misérablement ses jours par un infâme licol, son amoureux monta sur le théâtre […][143].

Rosset tait toute réaction du public, alors même que la place Maubert regorge de spectateurs[144] : c'est la Nature – à travers l'allusion à des animaux cruels et au soleil – qui devient le relais de l'émotion, mais une émotion avortée, comme le souligne l'emploi des tournures hypothétiques (« si… ») et de l'irréel (« eussent été », « insérerais »). L'auteur intervient en outre directement dans le récit du supplice pour justifier son absence de théâtralité. La nature des crimes commis détermine la description de la pitié ressentie par les spectateurs[145], qui semblent davantage sensibles au sort funeste des nobles et des hauts personnages – comme dans la tragédie. Rosset construit ainsi le spectacle du supplice selon la visée qu'il entend lui donner : l'auteur décrit en détails le cadre du supplice et la présence massive des spectateurs lorsqu'il veut rendre le spectacle émouvant, le relais pathétique se réalisant à travers les larmes et la pitié du public[146] ; mais lorsque le crime est hautement condamnable et que toute émotion doit être écartée, Rosset ne plante pas le décor de la punition[147] (et notamment les réactions des spectateurs) ou s'y attarde très peu, évitant ainsi

[143] Histoire XXIII, *ibid.*, p. 497.

[144] « Mille échafauds en étaient remplis, et les fenêtres, et les couvertures des maisons n'étaient pas capables de contenir tant de personnes », *ibid.*

[145] Lors du supplice de Vanini, condamné pour impiété, le peuple se déchaîne, « [il] criait qu'on exterminât cet exécrable blasphémateur » face aux paroles que tient « ce chien enragé [qui] tâchait de déchirer la divine Majesté » (Histoire V, *ibid.*, p. 177).

[146] Sur le sujet, voir Louise Frappier, « Histoire tragique et tragédie : anatomie du pathétique dans les nouvelles de François de Rosset », *Tangence*, n° 96, 2011, p. 11-25.

[147] Par exemple, le supplice de Goffredy (prêtre condamné pour sorcellerie) n'est pas du tout décrit par Rosset, qui se contente de livrer l'arrêt du Parlement d'Aix-en-Provence. Aucun cadre ne vient théâtraliser son bûcher, certainement parce que l'auteur veut éviter de mettre en scène une dernière fois ce sorcier, dont les

toute « publicité ». L'auteur des *Histoires mémorables et tragiques* se situe ainsi au carrefour de l'effet de théâtralisation de l'espace[148] – dans laquelle nous incluons le public – et de l'allégorisation de la Justice qui s'incarne et qui frappe les criminels – dans la conclusion qu'il tire des punitions.

Chez Jean-Pierre Camus, autre auteur d'histoires tragiques de la première moitié du XVII[e] siècle[149], cette théâtralisation du supplice est peu présente. L'auteur – qui est aussi évêque de Belley – préfère généralement ne pas faire de l'exécution un spectacle[150] : malgré certains titres qui mettent l'accent sur le théâtre (*Les Spectacles d'horreur*, *L'Amphitheatre sanglant*, *etc*.) l'espace du supplice, comme les réactions du public sont très souvent passées sous silence[151]. Camus, qui dénigre ses prédécesseurs dans la préface de ses *Evenemens*

---

débauches et la possession par Satan ont déjà été amplement détaillées. La nationalité du condamné joue peut-être aussi : contrairement à Vanini qui est étranger (italien), et dont l'exécution est spectaculaire, Goffredy est un célèbre prêtre marseillais. Si ses crimes ont été largement évoqués, la punition, elle, semble rapidement écartée (ainsi que tout pathétique, au sens donné par J.-C. Arnould), afin que Rosset puisse conclure son histoire sur le triomphe de Dieu contre ses ennemis et sur le rétablissement de l'ordre (voir Histoire III, éd. cit., p. 102-132).

[148] Même lorsqu'il ne s'agit pas d'une exécution publique à proprement parler, l'auteur peut mettre en scène la mort, à l'image de l'Histoire VIII, où Valéran et Amarille, deux amants, préfèrent se tuer d'un coup de pistolet, au milieu d'un bûcher, plutôt que de savoir Valéran arrêté pour assassinat (voir *ibid.*, p. 222-233). Les soldats qui sont à sa poursuite deviennent le public de la mise à mort et l'expression « pitoyable spectacle » (p. 231) qu'utilise Rosset rappelle d'ailleurs le supplice.

[149] Voir, entre autres, à son sujet, A. de Vaucher-Gravili, « Loi et transgression dans *les Spectacles d'horreur* de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley », *Studi francesi*, 1982, n° 76, p. 20-31 ; Madeleine Bertaud, « La mort dans quelques romans et nouvelles de Jean-Pierre Camus (1584-1652) », dans *La mort en toutes lettres*, actes du colloque de l'Université Nancy II (2-4 octobre 1980), textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 51-61 ; Max Vernet, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris, Nizet, 1995 ; ou encore Antoinette Gimaret, « Souffrances extraordinaires ou souffrances civiles ? Les contradictions d'un évêque romancier », *Dix-septième siècle*, 2011/2, n° 251, p. 253-261.

[150] Il se situe ainsi dans la lignée de J. Yver et B. Poissenot : à ce sujet, voir l'article de Tamara Valcic-Bulic, « Crimes et châtiments dans les histoires tragiques de Jacques Yver et Bénigne Poissenot », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI[e] siècle*, dir. J.-C. Arnould, actes du séminaire tenu à Rouen (25-26 février 2010), CÉRÉdI, p. 5-6, consulté le 24 mars 2015 sur la page : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?crimes-et-chatiments-dans-les.html.

[151] « […] il fut conduit au supplice qu'il endura constamment, benissant Dieu qui luy avoit donné le loisir de se recoignoistre » (*Les Spectacles d'horreur*, éd. cit., Livre I, Spectacle XXIV, p. 114). Seule la condamnation est énoncée dans l'histoire VIII de l'*Amphithéâtre sanglant* : « Ceux qui accompagnoient Cratis en cette execution le voyant mort blecerent [*sic*] Politian en divers lieux, & sans l'achever ils se saisirent de luy & le remirent entre les mains de la Justice, qui ayant expedié son procés en peu de jours le condamna à perdre la teste comme adultere & homicide » (*L'Amphitheatre sanglant où sont representees plusieurs actions tragiques de nostre temps*, Paris, Joseph Cottereau, 1630, f. 127). C'est la même chose dans l'Evénement IX des *Evenemens singuliers*, où l'arrêt puis la sortie de prison du condamné pouvaient annoncer la description de l'exécution, qui n'a pourtant jamais lieu : « Amulio donc & sa concubine, estans suffisamment convaincus d'avoir par diverses voyes essayé de faire perdre la vie à Orestille [femme d'Amulio], & de plus d'avoir croupi par un long temps dans un detestable adultere, se virent selon les loix condamnez à perdre la teste sur un eschafaut, & de servir de honteux spectacle à toute la ville de Florence. […] […] l'heure du funeste spectacle arrive, on le tire de la prison pour le mener au supplice. Alors il commença à se douter de sa perte […]. […] Helas ! pecheurs souvent vous perdez le plus beau de vos jours en des vanitez, & quand une mort precipitee vous accueille comme un soudain tourbillon, vous souhaittez en vain un espoir pour vous repentir » ([1628], éd. Max Vernet, Paris, Classiques Garnier, 2010, coll. « Textes de la Renaissance » 149, p. 243 et 245). Le « honteux » et « funeste » spectacle de la mise à mort n'est jamais offert au lecteur. Il faut préciser que Camus a écrit « plus d'une vingtaine de recueils d'histoires tragiques, entre 1628 et 1644 »

singuliers[152], préfère se concentrer sur le rétablissement de la justice divine : comme l'écrit N. Crémona, « […] Camus fonde une nouvelle pratique du genre, plus épuré, plus court et plus proche de l'*exemplum*[153] », reprend « […] un genre à succès profane pour le moraliser, [et utilise] les ressources de la fiction pour les détourner du simple agrément et les mettre au service d'un projet de conversion et de rénovation morale du lecteur[154] ». Ainsi au début du XVII^e^ siècle, les auteurs d'histoires tragiques, qui s'inspirent de l'actualité notamment consignée dans les canards d'information, traitent-ils différemment de l'aspect spectaculaire de l'exécution publique. Rosset combine *enargeia* dans la description des supplices – cadre, présence du public – et leçon exemplaire que le lecteur doit en tirer, tandis que Camus se focalise surtout sur la visée morale de ses récits et sur la justice divine à l'œuvre – donc sur un seul public : ses lecteurs, des fidèles[155].

Le public est ainsi un « acteur » du supplice à plusieurs titres : d'abord, au niveau politique et social, l'exécution sur une place n'a de sens que si elle est vue. Ensuite, le spectacle qui se déroule sous les yeux des spectateurs est censé, pour les autorités qui punissent, avoir certains effets : le public doit être transformé, notamment dissuadé de perpétrer tout crime. Enfin, au niveau littéraire – et iconographique, dans une moindre mesure –, le public se matérialise en véritable « acteur », ses réactions étant plus ou moins décrites ou figurées. À travers notre corpus, différents types de réactions populaires sont évoqués, et vont de la pitié, à l'exécration, en passant par la colère ou une certaine neutralité. Nous verrons par exemple comment les femmes martyres (principalement dans des martyrologes) peuvent influer sur un public, pourtant non acquis à leur cause, ou encore de quelle manière des pièces de théâtres bibliques de la seconde moitié du XVI^e^ siècle font mettre à mort des enfants sous les yeux de leurs parents, alors au comble de la douleur. D'autres types de réactions de la

(N. Crémona, présentation des *Spectacles d'horreur*, éd. cit., p. 11) et que nous n'avons pas eu le temps de tous les consulter ; nous nous sommes concentrée sur les premiers parus, dans les années 1630.

[152] À propos des auteurs de nouvelles (comme Boccace et Bandello), Camus écrit : « Au demeurant par tout ces contes pour la plus part faits à plaisir il y a une si manifeste sottise, & un si grand defaut de jugement aux Autheurs, & de vray-semblance au recit, que c'est une chose estrange que des esprits raisonnables se puissent payer d'une monnoye de si faux alloy, & de si peu de mise » (éd. cit., p. 69), puis à propos des histoires tragiques écrites notamment par Belleforest et Rosset : « Voila les Escrits de ceste forme, qui sont tombez sous ma veuë. Non que je me sois donné la patience de les lire distinctement mais j'en ay couru quelques pieces comme pour leur taster le pouls, & m'informer de la langue & du païs. Mais pour dire en general ce qu'il m'en semble, je ne puis mieux comparer ces Nouvelles Rapsodies, qu'à de beaux parterres, mais qui ont des serpens cachez sous leurs fleurs. A des prairies agreables à l'œil, mais jonchees de ciguë & d'aconit. A des salades où il y a des herbes venimeuses […] » (*ibid.*, p. 69-70).

[153] Présentation des *Spectacles d'horreur*, éd. cit., p. 11.

[154] *Ibid.*, p. 12. Voir notamment l'adresse au lecteur dans *L'Amphitheatre sanglant* : « Face le Ciel que par leur veuë [celle des histoires tragiques] soient destournez du précipice des malheurs, ceux qui se laissent emporter aux aveugles mouvemens de leurs passions desreglees », éd. cit., f. a iij v°.

[155] Même si Camus théâtralise très peu la punition, ses histoires tragiques entretiennent des liens très étroits avec le spectacle : voir à ce titre N. Cremona, « Les histoires tragiques du début du XVII^e^ siècle : vers un texte-spectacle », dans *Corps souffrants, sanglants et macabres*, *op. cit.*, p. 189-201.

foule, notamment après le supplice (celui de Ravaillac) ou l'assassinat sur ordre du roi (Coligny puis Concini), seront aussi convoqués : les textes et les images permettront de dévoiler l'appropriation de certaines punitions par le peuple.

Cet « acteur » qu'est le spectateur, le peuple, est ainsi changeant. Le statut social des spectateurs n'est quasiment jamais abordé dans les textes : ce sont leurs réactions qui importent, devant un condamné dont l'origine sociale est souvent précisée. Ces réactions, que notre corpus traduit, changent selon la nature du crime commis, le comportement du condamné au seuil de la mort et les circonstances. Et pourtant, nous verrons que ces réactions, si fluctuantes soient-elles, sont aussi rituelles, notamment dans leur forme que dépeignent les textes et les images. En fait, cette ritualisation des réactions est très souvent fonction de la typologie du condamné et de la nature de son crime.

2.2. Le condamné

Au centre de l'attention, le condamné, escorté, parcourt une partie de la ville, des portes de sa prison jusqu'au lieu du supplice. Son trajet assure la visibilité de la punition à venir et constitue la première ritualisation de l'exécution[156]. Selon le crime commis et le rang social du condamné, les peines diffèrent[157]. Dans notre corpus, nous serons confrontée à un grand éventail de peines capitales : le bûcher, pour les hérétiques ; la décapitation, pour les nobles[158] ; et l'écartèlement pour les criminels de lèse-majesté au premier chef[159]. Nous aborderons aussi les exécutions en effigie.

Dans le cadre du supplice, et aussi contradictoire que cela puisse paraître au premier abord, le condamné a la possibilité de se repentir et d'accéder au salut de son âme, contrairement aux tourments infligés en dehors de la loi qui ne voient en la victime qu'un mal, qu'une souillure à faire disparaître complètement. Ainsi, pour chaque exécution capitale, le condamné est-il accompagné d'un confesseur :

---

[156] Voir notamment Esther Cohen, « Symbols of culpability and the universal language of justice: the ritual of public executions in late medieval Europe », *History of European Ideas*, vol. 11, 1989, p. 410 ; R. Muchembled, *Le temps des supplices*, *op. cit.*, p. 115.

[157] Voir, entre autres, B. Garnot, « La législation et la répression des crimes dans la France moderne (XVI^e^-XVIII^e^ siècle) », *Revue historique*, n° 593, janviers-mars 1995, p. 75-90. À propos des peines infligées au Moyen-Âge, voir notamment Claude Gauvard, *« De grace especial ». Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, volume II, p. 789-847, et V. Toureille, *Crime et châtiment au Moyen Âge*, *op. cit.*

[158] Voir *infra* la décapitation de Biron (chapitre II, p. 90-106) et celle de Marie Stuart (chapitre V, p. 267-302). Ne figurent pas dans notre corpus d'exemples de pendaisons. Réservées aux non nobles, elles ont eu moins de retentissement dans les textes et les images.

[159] Avec poing coupé, et corps tenaillé, pour Ravaillac (voir *infra* notre deuxième chapitre, p. 66-90).

> C'est après [la] première lecture [de l'arrêt] où le criminel change radicalement de statut [en devenant condamné] que le confesseur – mais seulement dans les cas où une sentence capitale avait été rendue – rejoignait dans les délais les plus brefs le condamné, afin de l'exhorter à la contrition, entendre sa confession et lui donner l'absolution […]. […]
> […] l'Église fut directement aux côtés du condamné mené au supplice depuis au moins la fin du XIV[e] siècle, parce que la préparation à la mort et la réconciliation ultime avec Dieu demeuraient accessibles aux pires scélérats[160].

Seuls les sacrements de la communion et de l'extrême onction[161] sont refusés au condamné[162]. La justice se veut certes exemplaire et l'exécution capitale un rituel d'infamie, mais la présence du confesseur assure la possible réconciliation du condamné avec Dieu[163]. Dans les textes de notre corpus, le confesseur ou le prêtre est mentionné quelquefois[164], mais il est en général rapidement écarté, le condamné refusant la plupart du temps de prier avec le confesseur – et affirmant sa propre foi, dans le cadre de punitions à caractère religieux[165]. Cette présence est plus souvent figurée dans les gravures[166] : les mains jointes du prêtre ou la croix qu'il tient deviennent le signe immédiat de l'Église qui accompagne le condamné au seuil de la mort, et d'une justice bienveillante. La tradition du « bien mourir », notamment représentée par les textes de l'*ars moriendi*[167], n'est pas loin. Les ouvrages du genre sont « destiné[s] aux religieux ou aux laïcs amenés à assister les mourants en l'absence de prêtre[168] » et indiquent la conduite à tenir par le mourant, dans un cadre privé et familial. Que

---

[160] P. Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p. 119 et p. 163.

[161] Défini comme le « sacrement qu'on administre aux malades en danger de mourir, par l'application des saintes huiles », par Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1883, tome deuxième, p. 1582.

[162] *Cf.* P. Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII[e] siècle*, *op. cit.*, p. 168.

[163] Sur le sujet, voir P. Bastien, « La parole du confesseur auprès des suppliciés (Paris, XVII[e]-XVIII[e] siècle) », *Revue historique*, 2005/2, n° 632, p. 283-308 et « L'exécution publique : peine ou pénitence ? », dans *Le châtiment. Histoire, philosophie et pratiques de la justice pénale*, dir. Christian Nadeau et Marion Vacheret, Montréal, Liber, 2005, p. 39-62.

[164] Par exemple dans le cas de Ravaillac, où le récit de P. de L'Estoile détaille un long dialogue entre le confesseur et le supplicié (voir *infra* notre deuxième chapitre, p. 76-77), ou encore dans celui de Marie Stuart (voir *infra* notre cinquième chapitre, p. 294).

[165] C'est aussi le cas pour les textes relatant le supplice de Marie Stuart, qui n'a pourtant pas été condamnée pour sa foi catholique, mais pour avoir comploté contre la reine d'Angleterre. Deux religions s'affrontent toutefois dans son exécution.

[166] *Cf.* entre autres, la gravure de Callot *Supplicium Sceleri Frœnum* (fig. 10 de l'annexe, p. 6), des gravures de l'exécution de Biron (fig. 19 de l'annexe, p. 14) et de Marie Stuart (fig. 41 de l'annexe p. 37). Le confesseur qui a accompagné Ravaillac et qui est présent dans certains textes ne l'est en revanche pas dans les gravures. Cela s'explique peut-être par le fait qu'elles sont majoritairement réalisées par des artistes étrangers, mais aussi peut-être par l'énormité du crime commis par le supplicié, qui ne mérite aucun salut (c'est ce que le peuple crie dans certains textes).

[167] Sur le sujet, voir notamment R. Chartier, « Les arts de mourir 1450-1600 », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1976, vol. 31, n° 1, p. 51-75, et dans le domaine non littéraire, Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, [1908], Paris, Armand Colin, 1995, p. 359-389.

[168] Claude Blum, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », dans *Le corps à la Renaissance*, dir. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, actes du XXX[e] colloque de Tours (2-11 juillet 1987), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 148.

ce soit dans le cadre d'un supplice ou d'une mort naturelle, il y a la nécessité pour l'homme de se présenter au mieux devant son Créateur, et aucune justice ne doit interdire cette possibilité. C'est ce qui explique que l'attitude du supplicié décrite par les textes est souvent très pieuse : ses dernières paroles, ses prières, son repentir et son courage face à la mort sont des preuves d'humilité. Comme l'écrit James Sharpe à propos des condamnés anglais au XVII[e] siècle[169], peu de textes décrivent un condamné sans repentir et qui n'accepte pas sa punition. Dans notre corpus, c'est le cas de l'athée Vanini chez Rosset[170], ou encore de Ravaillac – dans certains écrits – et de Biron. Les personnages mis à mort sont donc majoritairement montrés comme constants et pieux, et cela même lorsqu'ils ne subissent pas une décision de justice[171]. Ce que remarque J.-C. Arnould à propos des canards[172] se retrouve dans certaines histoires tragiques de Rosset, où le supplicié « […] est moins le protagoniste de l'acte criminel que le héros de la scène du repentir[173] », ce qui permet au récit de démontrer « […] l'efficacité infaillible de la justice qui découvre le coupable avant de le convertir en prêcheur[174] ». Canards et histoires tragiques célèbrent de cette façon le triomphe de la justice. D'une manière assez similaire mais avec une visée tout autre, les martyrologes, même s'ils considèrent leurs martyrs comme innocents, accordent une large place à la parole des condamnés. Les femmes notamment deviennent des modèles pour ceux qui les entourent[175]. Et dans ce cas, ce n'est pas la justice terrestre qui triomphe, mais Dieu, qui donne une force surhumaine aux plus faibles.

C. Blum, lui, fait une différence entre l'agonie du corps du supplicié et celle du corps du martyr :

> Dans l'agonie du supplicié, c'est bien la souffrance qui veut signifier le mal, la malédiction, beaucoup plus que le châtiment. L'exemplarité du supplice est là ; elle donne à voir la souffrance du corps, la méchanceté de celui qui souffre. La repentance éventuelle du supplicié ne joue que pour le futur, non pas pour le passé. Sa parole n'a de place, avant la

[169] « *Last dying speeches*: Religion, Ideology and Public Executions in Seventeenth-Century England », *Past and Present*, n° 107, mai 1985, p. 154-155.
[170] Voir s*upra* note 145, p. 47.
[171] *Cf.* nos troisième et quatrième chapitres, ainsi que le cas d'Iphis dans notre sixième chapitre.
[172] « […] dans la plupart des cas, le repentir fait l'objet d'une scénarisation à la hauteur de celle que connaît le crime, quand elle ne lui est pas supérieure. […] Le repentir spectaculaire est le climax de l'affirmation d'efficacité et d'infaillibilité de la justice, qui devient, de justice redoutée, une justice désirée par le coupable […]. […] Elle produit une conversion – une *catharsis* dans un certain sens du mot – de la répulsion pour l'horreur du crime en admiration pour l'exemplarité du repentir, conversion favorisée par le fait que le coupable recouvre au moment de l'exécution son innocence initiale par la purgation du crime », « Le juge et le criminel dans les canards (1574-1610) », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI[e] siècle*, *op. cit.*, p. 12-13 du document pdf, consulté le 23 mars 2015 sur la page : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-juge-et-le-criminel-dans-les.html.
[173] *Ibid.*, p. 13.
[174] *Ibid.*, p. 15.
[175] Voir *infra* chapitre V, p. 217-305.

> souffrance, que pour présenter celle-ci ; elle est là pour donner en spectacle son propre effacement et ne laisser parler, finalement, que la souffrance. L'agonie du martyr est l'autre limite, l'envers de la mort du supplicié. Car le [*sic*] souffrance du corps martyrisé est mise en scène pour être surmontée ; elle est répétition de l'agonie du Christ, souffrance revendiquée parce que souffrance d'avance vaincue. C'est pourquoi dans la mort du martyr, la parole n'est pas une parole de démission ou d'abandon à la souffrance, mais une parole qui surmonte la souffrance, une parole de commentaire, destinée à nier la possible puissance de la souffrance. Une parole qui recouvre la souffrance, l'étreint puis prend son entière place ; parole sortie des flammes […][176].

Nous ne partageons pas entièrement ce jugement, notamment parce que l'exécution publique n'entend pas prolonger la souffrance du condamné – sauf dans des cas particuliers, comme celui de Ravaillac. De fait, les bûchers font durer l'agonie des condamnés, mais ceux-ci pouvaient être étranglés avant d'être brûlés, et souvent, ils mouraient intoxiqués par la fumée, avant d'être la proie des flammes. De manière générale, l'exécution exhibe la mort mais veut éviter les réactions passionnelles de la foule qui pourraient naître devant un spectacle trop long. Par ailleurs, nous ne distinguons pas le martyr du supplicié : le martyr est un supplicié, puni pour sa foi et généralement brûlé, et dont la mort va être transfigurée par ses coreligionnaires – le « martyr » est une construction du discours – alors qu'il est un ennemi de la foi pour les autres. Certes, sa parole surmonte la souffrance, mais la parole de tout autre supplicié peut également le faire – c'est d'ailleurs ce que les textes décrivent, notamment dans les histoires tragiques. Pour ces raisons, la distinction qu'opère Blum ne nous paraît pas pertinente.

Dans notre corpus, et même si les cas choisis sont loin de constituer un tableau général des exécutions capitales de l'époque, la parole des condamnés occupe une place toute particulière. La souffrance du corps est majoritairement tue alors que la parole du supplicié est développée, lui permettant de s'exprimer une dernière fois face au public et au lecteur. Selon sa typologie – homme, femme ou enfant –, chacun mettra en œuvre des rhétoriques particulières, et on verra même dans certains cas que la parole fait basculer cette figure éminemment tragique du condamné dans un registre presque comique[177].

Les réactions (paroles et gestes) du public et du condamné sont ainsi au cœur des textes. L'attitude du troisième « acteur » du supplice, à savoir le bourreau, qui exécute la sentence, est également importante.

---

[176] « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », art. cit., p. 153.

[177] Voir *infra* chapitre IV, p. 183-184. Sur la figure du criminel facétieux, voir Estelle Zerchier, « Représentations du sujet criminel, entre facétie et pathétique », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 8-16 du document pdf notamment, consulté le 24 mars 2015 sur la page : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?representations-du-sujet-criminel.html.

2.3. Le bourreau

Contrairement aux spectateurs, dont la masse empêche généralement l'individualisation[178], le bourreau, lui, est seul face au condamné. Il exerce en outre son métier, celui d'exécuter les sentences criminelles des cours de justice, et il agit au nom du roi. Être bourreau n'a pourtant pas toujours été un métier, que ce soit dans l'Antiquité[179], ou encore au Moyen-Âge, où c'est seulement à partir du XIII^e^ siècle que « le rôle du bourreau tend à prendre l'ascendant sur les autres exécuteurs potentiels de la justice[180] ». Ce n'est véritablement qu'au cours du XV^e^ siècle que « [l]a fonction d'exécuteur devient […] un emploi à part entière de l'appareil judiciaire, exercé uniquement par le bourreau[181] ». Ce dernier, outre les peines capitales, « exécutait toutes les peines de l'arsenal judiciaire : il attachait au pilori, fouettait jusqu'au sang, marquait au fer rouge, traînait le cadavre du suicidé sur une claie[182] ».

Intermédiaire direct de la justice, le bourreau se situe du côté de la partie visible de la procédure judiciaire. Contrairement aux juges, ses actes sont publics[183]. Et c'est une des raisons pour lesquelles il ne jouit pas d'une bonne réputation. Pire, il est même taxé d'infamie, parce qu'il côtoie les criminels de près – comme l'écrit Monique Halm-Tisserant, à propos de la Grèce :

> Considéré comme un être néfaste [à la basse époque], – un *alitêros* – il était de condition servile et recruté parmi les étrangers. […] L'impureté qui entachait l'exécuteur venait du contact avec les malfaiteurs, eux-mêmes salis par le crime d'une souillure que les Anciens jugeaient contagieuse, comme l'étaient encore le cadavre et le sang. […] [P]ar ses fonctions, le bourreau était […] une sorte d'intouchable qui cristallisait sur sa personne la souillure collective. Cette impureté avait pour conséquence son isolement. Il demeurait hors ville, viciant par sa seule présence jusqu'au ciel et à l'air respirable, écrivait Cicéron[184].

---

[178] À ce sujet, voir Michel Bée, « Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime », *Annales Economies, Société, Civilisations*, 38^e^ année, n° 4, 1983, p. 844.

[179] « Durant la République puis sous l'Empire romain, la responsabilité de mettre à mort les condamnés demeure divisée entre plusieurs sortes d'exécuteurs [le peuple, un parent, un soldat ou encore le père de famille] », Frédéric Armand, *Les bourreaux en France. Du Moyen Âge à l'abolition de la peine de mort*, Paris, Perrin, 2012, p. 15. À ce sujet, voir aussi P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 95-97.

[180] F. Armand, *Les bourreaux en France*, *op. cit.*, p. 19.

[181] *Ibid.*, p. 22.

[182] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 124.

[183] Dans les enluminures médiévales, le personnage du juge est régulièrement représenté dans les scènes de supplice (voir B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire*, *op. cit.*, p. 260).

[184] *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 10.

Cette infamie du bourreau disparaît relativement au Moyen-Âge et se développe à nouveau à partir des « XV^e^-XVI^e^ siècles, globalement, dans tous les espaces urbains de l'Europe moderne[185] ». Damhouder l'explique par le fait que plusieurs

> […] traictent souvent les delinquants, et criminels, en les tirant, tuant, & meurdrissant si irreverement, comme s'ilz avoient bestes en leurs mains, glorifians en leurs austeres, severes & tirannicques executions, de sorte qu'ilz aulcunefois reprochent au pacient leur paine, & mesfaict, & pource aussi souvent plus asprement, rudement & hastivement, ilz les expedient & despechent quasi si en ce ilz servissent plus a leur sensualité, que la raison, & justice[186].

Le juriste flamand reproche la cruauté de certains bourreaux, dont la « sensualité » – que l'on comprend comme synonyme de pulsion – prend le pas sur l'accomplissement de leur tâche de « ministre[s] de la justice[187] ». La figure de l'exécuteur est ainsi éminemment ambiguë : officier de justice[188] et représentant du roi, il est néanmoins considéré comme un être ignominieux.

Si le roi assiste dans certains cas aux exécutions, et figure en face de la scène du supplice dans des enluminures médiévales[189], il est très exceptionnellement représenté à la Renaissance[190], et n'est pas directement associé à la peine capitale :

> Par un glissement des imaginaires opéré dans l'ensemble des représentations et des images du roi, l'exécution réussit apparemment à mettre en scène la force et la domination du souverain en faisant néanmoins l'économie de sa figure, c'est-à-dire en l'évacuant du

[185] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 99.
[186] *La Pratique et enchiridion des causes criminelles*, éd. cit., f. 363-365.
[187] *Ibid.*, f. 363.
[188] Voir F. Armand, *Les bourreaux en France*, *op. cit.*, p. 23.
[189] Nous pensons aux *Grandes Chroniques de France* illustrées par Fouquet (vers 1455-1460) et à sa miniature 26, qui représente le bûcher des partisans d'Amaury de Chartres (qui a eu lieu en 1210), auquel assiste le roi Philippe-Auguste, un bâton de justice à la main, sur son cheval « caparaçonné aux armes de la France ». À l'arrière-plan figure l'immense gibet de Montfaucon, auquel plusieurs corps sont pendus (voir François Avril, Marie-Thérèse Gousset et Bernard Guenée, *Les grandes Chroniques de France. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures de Fouquet. Manuscrit français 6465 de la Bibliothèque nationale de Paris*, [sl], Philippe Lebaud, 1987, p. 146-147). Contrairement à Philippe-Auguste qui surplombe la scène du bûcher, Louis X, dans une miniature de 1315, est représenté en contrebas de la pendaison d'Enguerrand de Marigny au gibet de Montfaucon (voir le manuscrit Français 2606, f. 361 v°, BnF, reproduit dans l'exposition en ligne de P. Bastien et N. Renaud-Joly, « Les exécutions publiques dans la France d'Ancien Régime », « La justice royale » sur la page https://criminocorpus.org/fr/musee/justice-royale-execution-publique/les-executions-publiques-dans-la-france-dancien-regime/?start=3, consultée le 14 mars 2015). Notons au passage l'importance de Montfaucon dans les deux miniatures et la reconstitution d'un paysage dans celle de Fouquet puisque le gibet n'existait pas encore lorsque les partisans d'A. de Chartres furent brûlés. Fouquet fait ainsi du roi le représentant de la justice – incarné de manière multiple par le bûcher auquel il assiste, les pendaisons sur le gibet qui se situe juste au-dessus et fait écho au bûcher, et de part et d'autre de Montfaucon, la présence des bâtiments de la Bastille, de la tour du Temple et du Louvre, symboles royaux s'il en est. Pour d'autres enluminures qui figurent la présence du roi au supplice, voir B. Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire*, *op. cit.*, fig. 32 et 33 p. 62-63 et fig. 145 p. 266, notamment.
[190] Dans notre corpus, seule l'estampe anonyme – étrangère – qui représente l'exécution de Biron figure le roi comme un spectateur de la décapitation. Il faut noter que cette gravure reconstruit le spectacle de la punition, à laquelle Henri IV n'a pas assisté.

> spectacle pour que, du portrait jusqu'au roi, la correspondance ne nuisît pas à l'image du monarque. […] Il était impératif que le roi devînt un souverain justicier dans la miséricorde plutôt qu'un prince des supplices, le protecteur de ses sujets plutôt qu'un monarque de la terreur[191].

Cette ambiguïté se retrouve en fait dans la figure du bourreau qui concentre l'infamie liée à son métier et fait l'expérience d'éventuels mécontentements du public, tout en permettant, dans la majorité des cas, de laisser intacte la figure royale, main de Justice. Le bourreau prolonge l'image d'un pouvoir justicier autoritaire tout en en permettant une critique indirecte. Le supplice dissocie ainsi le pouvoir en deux figures.

À l'inverse des spectateurs, le bourreau ne doit manifester aucune émotion[192]. Cependant les textes de notre corpus construisent une figure plus complexe, oscillant entre pitié, cruauté et neutralité. Le personnage est en tout cas presque toujours mentionné. Il demande pardon au condamné dans certains cas – comme aux personnes royales de Jane Grey[193] ou de Marie Stuart en Angleterre –, alors qu'en France cette pratique, « […] observé[e] jusqu'à la fin du Moyen-Âge pour les condamnés politiques […], ne s'appliquait plus […] au XVI^e^ siècle […][194] ». Il peut aussi être un personnage ému, à l'instar du bourreau dans l'histoire VII de Rosset :

> Quand cette exécution fut faite [celle de Doralice, alias Marguerite de Ravalet], un des valets du bourreau tira le corps à l'écart, et en le retirant, le découvrit jusqu'à demi-grève, et fit voir un bas de soie incarnat ; ce qui fâcha tellement le bourreau, qui ne se pouvait contenir lui-même de pleurer avec tous les assistants, qu'il poussa d'un coup de pied son valet, de sorte qu'il le fit choir de l'échafaud en bas. Aussi une telle beauté, encore qu'elle eût mérité la mort, ne devait pas être si vilainement traitée, tant pour la maison d'où elle était issue que pour l'heureuse fin qu'elle venait de témoigner[195].

Le bourreau est ici à la fois officier de justice et public de l'exécution. Il partage l'émotion des spectateurs – et peut-être celle du lecteur. C'est un personnage profondément humain que Rosset décrit, oscillant entre larmes et colère, et ayant à cœur l'honneur de la jeune Doralice. Ce *topos* du bourreau ému par le ou la condamné(e) qu'il va exécuter se retrouvera au cours de nos études : certains textes montrent ainsi une facette différente de celle que l'histoire lui a

---

[191] P. Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 214.

[192] « Le bourreau ne doit pas se poser de questions. Il doit demeurer maître de ses émotions, exécuter sans passion le jugement qui a été prononcé par d'autres, ne manifester aucune empathie ni aucune haine à l'égard de son patient, n'éprouver aucun sentiment lorsqu'il élève son épée au-dessus de la tête du condamné, agir sans plaisir personnel car cela serait de la cruauté, n'être mû que par la ferme volonté d'accomplir strictement la tâche qui lui a été confiée. De même, il ne doit en aucun cas douter de la bonne justice de la décision qu'il doit exécuter », F. Armand, *Les bourreaux en France*, *op. cit.*, p. 26.

[193] Voir *infra* chapitre V, p. 258.

[194] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 107.

[195] *Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 219-220.

donnée. Mais il arrive aussi que le bourreau soit décrit comme un être cruel, notamment dans les cas du supplice de Marie Stuart ou du maréchal de Biron, lorsqu'il s'agit de poser le supplicié en victime. Le bourreau apparaît ainsi humain lorsque le supplice est mérité, et cruel lorsque le supplice est considéré comme injuste.

Les réactions du bourreau sont à l'image de celles du peuple : il verse soit dans l'émotion, soit dans une forme de haine pour le condamné. Mais il peut aussi être décrit de manière plus neutre, par exemple avec une simple focalisation sur ses gestes. L'homme disparaît et laisse place à un exécuteur qui accomplit sa tâche : il remplit alors la fonction que la justice lui confère. Il peut aussi être un personnage plus complexe, notamment au théâtre, parce qu'il renvoie à des figures du pouvoir elles-mêmes complexes (des tyrans, comme Nabuchodonosor et Antiochus, mais aussi un père, Jephté, qui pour ne pas trahir une promesse faite à Dieu, accepte de sacrifier sa fille[196]).

Les textes offrent ainsi de multiples représentations du personnage du bourreau, et en font peut-être le plus insaisissable de tous les « acteurs » du supplice : il est en tout cas bien plus complexe que le personnage des spectateurs.

Du côté des images, B. Morel différencie très nettement, au Moyen Âge, la représentation du bourreau du Christ, « personnage qui fait figure de brute[197] » et « condensé formel d'une animalité féroce[198] » de celle de l'exécuteur de la justice, « peu porteu[se] de signes distinctifs discréditant sa conduite[199] ». Ce dernier est un « [s]imple exécutant [qui] cède sa prééminence dans l'image au profit des vrais protagonistes du supplice que sont le juge et le condamné[200] ». La plupart du temps sans aucun trait particulier physique ou vestimentaire, le bourreau se confond avec le peuple dans les enluminures[201], alors même qu'il devait pouvoir en être distingué : « [à] la fin du Moyen Âge, […] il semble qu'on ait exigé de l'exécuteur qu'il portât un signe distinctif l'identifiant clairement parmi la foule, comme par ailleurs n'importe quel officier de justice […] » et « [a]u XV^{e} siècle, l'exécuteur parisien arbora apparemment pour costume officiel des chausses et un maillot de couleur rouge, sur lequel étaient brodées les armes de la capitale[202] ». Dans les gravures de notre corpus, les bourreaux sont plutôt présentés comme des hommes en armes – c'est le cas de la

[196] Voir *infra* notre sixième chapitre.
[197] *Une iconographie de la répression judiciaire*, *op. cit.*, p. 279.
[198] *Ibid*., p. 279-280.
[199] *Ibid.*, p. 280. Sur ce sujet, voir aussi B. Morel, « Entre justice et infamie. La figure du bourreau dans l'enluminure à la fin du Moyen Âge », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2006, n° 4, p. 7-17.
[200] Morel, *Une iconographie de la répression judiciaire*, *op. cit.*, p. 280.
[201] « C'est un homme comme un autre dans les trois quarts des miniatures recensées, et qui par son inconsistance est presque impalpable » (*ibid*., p. 281).
[202] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 123.

gravure attribuée à F. Hogenberg et qui figure l'exécution de Ravaillac[203], ou encore celle qui représente la mise à mort de Biron dans une cour[204] – ou des gentilshommes[205], et ils sont souvent vêtus de la même manière que le public[206], sauf dans les gravures représentant le supplice de Marie Stuart, où le vêtement du bourreau le différencie bien des autres personnages[207]. Comme c'est le cas dans les enluminures médiévales, le bourreau, dans nos gravures, n'est pas différent des autres hommes et se trouve bien loin des visages grimaçants des bourreaux du Christ peints par J. Bosch.

Nous apportons une dernière précision sur la définition accordée au mot « bourreau » : celui-ci sera aussi utilisé dans les textes pour désigner les assassins dans le cadre de massacres confessionnels. Le terme perd alors toute référence à l'exécuteur officiel de la justice du royaume pour devenir synonyme de personne cruelle (l'opposition est alors très marquée avec sa victime) : il n'est plus neutre mais véhicule une image entièrement négative. Nous allons notamment le retrouver à propos des « martyrs » assassinés dans les chapitres III[208]et IV[209]. C'est d'ailleurs une ambiguïté que Simon Goulart résout dans le dixième livre de l'*Histoire des martyrs* (qu'il continue après la mort de Jean Crespin) : il considère que les réformés tués lors de massacres sont des martyrs au même titre que ceux qui ont été condamnés par la justice, et « […] qu'en lieu d'un bourreau il y en a eu infinis […][210] ». Le mot « bourreau » verra ainsi ses deux acceptions (au sens propre et au sens figuré) utilisées dans les textes.

[203] Voir fig. 17 de l'annexe, p. 13.
[204] Voir fig. 18 de l'annexe, p. 14. La gravure qui illustre la partie consacrée aux bourreaux de *La Pratique et enchiridion des causes criminelles* de Damhouder représente deux militaires (éd. cit., f. 364).
[205] Voir par exemple l'estampe de Jean Leclerc (fig. 15 de l'annexe, p. 11).
[206] Voir l'estampe de J. Leclerc (*ibid.*). Public et « bourreaux » ne font souvent qu'un dans les gravures qui représentent l'assassinat de Concini par les soldats du roi puis les outrages perpétrés par le peuple (voir fig. 26 et 27 de l'annexe, p. 21 et 23).
[207] Voir fig. 40 de l'annexe, p. 37.
[208] On retrouvera le mot « bourreau » pour désigner l'assassin de l'Amiral de Coligny (voir *infra* chapitre III, p. 124-125).
[209] Voir *infra* chapitre IV.
[210] *Histoire des martyrs persecutez et mis a mort pour la verite de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à present*, Genève, Pierre Aubert, 1619, livre X, f. 770 r°. Sur le sujet, voir *infra* chapitre V, p. 231-232.

***

Dans les gravures, le cadre architectural affirme la puissance de la justice et souligne l'exemplarité de la punition. Les nombreux supplices représentés – qu'il s'agisse d'authentiques exécutions ou d'images allégoriques – permettent de saisir la punition dans son ensemble, de la même manière que le spectateur de l'image embrasse la scène (et les multiples regards et points de vues des spectateurs figurés) dans sa totalité. Il y a volonté d'affirmer, à travers l'espace de la punition, l'ordre de la loi. C'est la même visée que partagent les histoires tragiques de Rosset qui décrivent le supplice.

Les spectateurs jouent un rôle capital, notamment dans les récits de Rosset où leurs réactions déterminent celles du lecteur. La description des diverses émotions du public traduit le jugement de l'auteur sur les crimes commis : s'il existe des motifs de plaindre le condamné, Rosset s'attarde sur les affects des spectateurs ; à l'inverse, il les passe sous silence s'il estime le crime trop infâme. Le public et ses réactions sont ainsi un indice de la morale de l'histoire tragique. Contrairement à Rosset, Camus choisit plutôt de taire le spectacle de la punition (et notamment l'attitude du public) et préfère se concentrer sur le rétablissement de la justice divine.

Le ou la condamné(e) sera aussi au centre de nos préoccupations. Le corpus présentera différents types de suppliciés – hommes, femmes et enfants – avec des comportements plus ou moins distincts, selon les textes, leur genre, la nature du crime commis – voire son absence, pour le dernier chapitre – et selon le contexte politique et religieux à l'intérieur des récits mais aussi au moment où l'auteur écrit.

Enfin, le bourreau, autre « acteur » du supplice, apparaît comme un personnage plus ambigu. Il partage en tout cas une partie de l'infamie du condamné, alors même qu'il est exécuteur de la justice royale.

***

CHAPITRE II

Crimes de lèse-majesté : les supplices de Biron et de Ravaillac

***

Ce deuxième chapitre s'attache à mettre en regard la figure du criminel et celle de l'autorité royale. À partir des réflexions de Foucault, pour qui « […] du côté de la justice qui l'impose, le supplice doit être éclatant, […] constaté par tous, un peu comme son triomphe[211] », nous nous demanderons si les textes et les images rendent compte de ce triomphe. Selon P. Bastien,

> […] la relation de représentation qui se jouait entre sujets et pouvoir au cœur du spectacle de l'exécution reposait peut-être sur deux éléments : représentation d'une absence, celle du monarque, […] ; et exhibition d'une présence, celle du pouvoir royal, de la justice, de l'autorité et de l'ordre monarchique manifestés par le triomphe du Bien sur le Mal[212].

Qu'est-ce que l'exhibition du supplice révèle du pouvoir, et du monarque, source de la justice mais absent de la démonstration judiciaire de l'exécution publique ? Pourquoi et comment le pouvoir se représente (et s'absente) dans le supplice du condamné, « rituel politique[213] » ?

Les cas de supplices pour crime de lèse-majesté paraissent particulièrement intéressants car ils concernent directement le pouvoir royal et le souverain. Dans le choix de ces supplices, nous avons exclu de notre étude celui de Poltrot de Méré (1563) qui a assassiné François de Guise, chef catholique, et qui est condamné au supplice du régicide. La condamnation ne sanctionne pas un crime de lèse-majesté – l'arrêt ne mentionne d'ailleurs pas la nature de la condamnation[214] – même si elle en prend la forme. Poltrot n'est pas confronté à la figure royale, ni à travers son crime, ni à travers les textes : comme pour Coconas et La Môle, les textes se divisent entre partisans du réformé et adversaires catholiques qui fustigent l'assassinat. Coconas et La Môle (1574) sont condamnés à être décapités pour crime de lèse-majesté : ils ont conspiré contre l'avènement du futur Henri III.

---

[211] *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 44.

[212] « Fête populaire ou cérémonial d'État ? Le rituel de l'exécution…», art. cit., p. 525.

[213] Foucault, *op. cit.*, p. 58.

[214] […] & oui & interrogé par ladite Cour ledit Prisonnier, & tout considéré ; dit a esté, que pour réparation du meurtre & assasinast proditoirement & inhumainement commis par ledit *Poltrot*, en la personne du feu *Duc de Guise*, Pair de France, Lieutenant Général en son Camp & armée devant la Ville d'*Orléans*, a condamné et condamne ledit *Poltrot* a estre mené & conduict depuis les Prisons de ladite Conciergerie, dedans un Tombereau, jusques en la place de Gréve, & illec sur un eschaffaut qui pour cet effet y sera dressé en lieu plus commode & convenable, estre ténaillé de fer chaud, en quatre endroits de son corps ; & apprés estre tiré à chevaux jusque à ce que mort naturelle s'en ensuive ; ce faict, la teste dudit *Poltrot* couppée & mise au bout d'une lance qui sera plantée devant l'Hostel de ceste Ville de *Paris*, les quatre membres de son corps mis en quatres [sic] Potences qui seront dressées hors les quatre Portes principales de ceste dite Ville, & le tronc de son corps bruslé en ladite Place de Gréve […] », arrêt du Parlement reproduit dans les *Mémoires de Condé ou recueil pour servir à l'histoire de France, contenant ce qui s'est passé de plus mémorable dans le royaume, sous le règne de François II & sous une partie de celui de Charles IX...*, tome 4, Londres, Claude du Bosc et Guillaume Darrés, et Paris, Rollin fils, 1743, p. 309. En italique dans le texte.

Si la forme de cette punition et la nature du crime confrontent les condamnés au roi, les textes le font beaucoup moins et se répartissent entre des écrits prenant le parti des deux réformés et d'autres condamnant la conspiration, et célébrant le roi et la foi catholique. Nous avons également éliminé le cas de Gabriel Montgoméry (1574), qui a mortellement blessé Henri II lors d'une joute en 1559, et qui n'a été condamné que quinze ans plus tard. Reconnu coupable de crime de lèse-majesté, parce qu'il a aussi été accusé d'avoir conspiré contre la future accession au trône de Henri III, il n'a pas subi le supplice du régicide mais a été décapité. Nous avons décidé de ne pas intégrer son cas car le comte de Montgoméry n'a pas voulu blesser et encore moins tuer son roi. Il n'y a pas d'intention criminelle dans le geste qui a entraîné la mort de Henri II. Ces deux exécutions de 1574 mériteraient d'ailleurs une étude à part, qui analyse avec précision le contexte religieux et politique extrêmement tendu de l'époque, quasiment deux ans après la Saint-Barthélemy.

Nous excluons également le supplice de Nicolas Salcède, condamné à être écartelé en 1582 pour avoir comploté contre le frère du roi Henri III, ainsi que le supplice de Jean-Ancelin Brillaud, condamné lui aussi à l'écartèlement en 1588 pour avoir été complice dans la mort de Henri de Bourbon, prince de Condé : les textes ont été trop peu nombreux à relayer ces exécutions. Nous avons aussi fait le choix de ne pas étudier le supplice de Jacques Clément (1589), assassin du roi Henri III, car il a été tué immédiatement après avoir poignardé le monarque, et seul son cadavre a subi le supplice du régicide. En outre, peu de textes reviennent sur le supplice de Clément : ils se concentrent surtout sur son acte, souvent pour le célébrer – dans le cas des récits ligueurs. Le cas de Jean Chastel – ou Châtel –, qui a tenté d'assassiner Henri IV en 1594 n'est pas non plus étudié en détail dans notre chapitre parce que son supplice, le même que celui de Ravaillac, n'a pas donné lieu à autant d'écrits et d'images que son illustre « successeur ». Son cas ne sera ainsi envisagé que ponctuellement.

Nous nous attacherons aux condamnations de deux criminels de lèse-majesté : le maréchal de Biron et Ravaillac. Le supplice de Ravaillac, en 1610, est peut-être un des plus célèbres de l'histoire – notamment parce que le régicide a perpétré un crime de lèse-majesté humaine et divine, au premier chef –, et donne lieu à une littérature et une iconographie abondantes. Le corpus semble illustrer ce qu'écrit Foucault : « [d]ans la région la plus sombre du champ politique, le condamné dessine la figure symétrique et inversée du roi[215] ». Le maréchal de Biron, lui, conspire contre Henri IV et est condamné en 1602. Sa décapitation a lieu dans la cour de la Bastille, officiellement pour répondre à la requête des parents de Biron, mais surtout pour éviter toute publicité d'une punition qui divise l'opinion. Les textes sont là

[215] *Ibid.*, p. 37.

aussi nombreux, et une (double) pièce de théâtre anglaise met même en scène le condamné. Cette punition est déjà bien plus problématique : les écrits montrent un Biron contrasté, tantôt digne, tantôt irrésolu et tragique, et s'interrogent (comme les images) sur la valeur édifiante de sa décapitation, à partir du moment où elle est cachée au public. Ces deux supplices paraissent emblématiques des questions que la punition, et ses traitements littéraires ou iconographiques, peuvent poser au pouvoir. Cela nous permettra aussi d'examiner les analyses de Foucault sur des cas précis. Comme l'écrit C. Biet :

> […] la littérature prend toute sa place, en levant le voile par l'examen des cas concrets et des valeurs qui y sont attachées, en notifiant par ses fictions les contradictions inhérentes à la loi, en ouvrant une crise qui met directement en cause les règles juridiques les plus fondamentales. L'essentiel est en effet de montrer que les lois sont *interprétables*, en faisant naître des héros et en construisant des intrigues destinées à les mettre en débat. […]
> Ce que produit ainsi la littérature n'est pas une rupture, parce qu'elle ne se donne pas comme discipline porteuse d'une nouvelle vérité, mais un doute spéculatif sur le « juste », ou sur un « juste » qui ne se limite pas aux frontières que le droit détermine[216].

L'ordre que nous avons privilégié pour ce chapitre n'est pas chronologique. Il nous paraît plus pertinent de commencer par le supplice de Ravaillac puisque celui-ci est conforme à la définition de l'exécution capitale. Nous aborderons ensuite le cas particulier de Biron, lui aussi criminel de lèse-majesté, mais supplicié loin des yeux de la foule.

Dans le cas de Ravaillac, nous étudierons les récits et les images du supplice, les récits et les images de la vengeance populaire, puis les stratégies rhétoriques mises en œuvre. Pour Biron, la sous-division se fera de manière générique. Le corpus de chaque cas sera détaillé dans la sous-partie qui le concerne : il serait trop long et certainement sans intérêt d'en faire part ici, sans la contextualisation de chacun des deux supplices.

***

[216] « Introduction. Droit et littérature, un lien nécessaire », art. cit., p. 21. En italique dans le texte.

1. Le supplice de Ravaillac

Après la mort d'Henri III le 2 août 1589, mortellement poignardé la veille par un moine jacobin du nom de Jacques Clément[217] – tué sur place et dont le corps subira le supplice du régicide[218] –, Henri de Navarre, cousin éloigné du défunt monarque, est désigné comme roi de France[219]. À la dynastie des Valois catholiques succède un Bourbon réformé, non sans créer de vives polémiques[220], et ce malgré sa déclaration faite le 4 août 1589 – où, d'après Mousnier, le roi désire « maintenir et conserver en son royaume la religion catholique, apostolique et romaine en son entier, et […] ne nommer que des catholiques aux offices et gouvernements » et « [garantir] aux protestants une certaine liberté de conscience et de culte [tout en leur laissant] les places fortes qu'ils détenaient[221] ». Officiellement converti au catholicisme en 1593, avant d'être sacré roi de France en février 1594, Henri IV va à son tour subir de nombreuses tentatives d'assassinat, dont une – ce n'est pas la première[222] – a failli aboutir dès l'année de son sacre. Le 27 décembre 1594, le jeune Jean Chastel – ou Châtel – s'introduit auprès du roi, dissimulé dans un groupe de seigneurs et gentilshommes venus saluer Henri IV. Il

> s'avança sans estre quasi apperceu de personne, et tascha frapper le Roy dedans le col avec un cousteau qu'il tenoit. Parce que le Roy s'estoit fort encliné pour relever ces seigneurs qui luy baisoient les genous, le coup porta dedans la face sur la levre haute du costé droit, et luy

[217] Voir notamment Pierre Chevallier, *Les régicides. Clément, Ravaillac, Damiens*, Paris, Fayard, 1989, p. 36-45, et Nicolas Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11-25.

[218] N. Le Roux, *ibid.*, p. 31 : « Après l'audition des conclusions données par le grand prévôt, le monarque ordonne que le cadavre du meurtrier soit écartelé, puis brûlé, et que ses cendres soient dispersées dans la Seine, de sorte qu'il n'en subsiste aucune trace ». Palma Cayet écrit dans sa *Chronologie novenaire* : « […] il fut […] à l'instant tué de divers coups ; puis, ayant esté recognu estre un jacobin, il fut, tout mort, tiré à quatre chevaux, et bruslé par après », dans la *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*, éd. M. Petitot, Paris, Foucault, 1824, tome XXXIX, p. 205.

[219] Henri III aurait outrepassé l'interdiction papale et aurait désigné le protestant Henri de Navarre comme successeur à la couronne. Voir N. Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu*, *op. cit.*, p. 26-27.

[220] P. Chevallier note à ce sujet : « […] les événements qui, à partir de 1584, firent d'Henri de Navarre le successeur légitime d'Henri III ne pouvaient manquer de modifier les positions des théoriciens catholiques et protestants. Par un remarquable chassé-croisé, ils échangèrent leurs doctrines : les huguenots mirent en avant les droits des souverains et leur caractère intangible ; les catholiques leur opposèrent la souveraineté du peuple et les droits des sujets contre ceux des rois. Les prédicateurs de la Ligue s'en prirent avec la dernière violence à Henri III et à Henri de Bourbon, roi de Navarre, puis, après la mort d'Henri III en 1589, ils redoublèrent d'imprécations et de fureur contre son successeur, Henri IV », *op. cit.*, p. 115. Voir aussi N. Le Roux, *Un régicide au nom de Dieu*, *op. cit.*, p. 287-302, et E. Le Roy Ladurie, *L'État royal. De Louis XI à Henri IV*, *op. cit.*, p. 357-358.

[221] Roland Mousnier, *14 mai 1610. L'assassinat d'Henri IV*, [1964], Paris, Gallimard, 2008, p. 146-147.

[222] P. Chevallier indique qu'il y a eu plusieurs projets d'assassinat avant celui de Jean Châtel : un en 1584 à Bazas, par le capitaine Michau (*op. cit.*, p. 121), un autre en 1589 par le sieur Louis Pépin, dit « le capitaine Rougemont », huguenot approché par les Ligueurs pour tuer le roi et qui va dévoiler leur entreprise (*ibid.*, p. 122), un autre en 1593, de Pierre Barrière (rompu avant de subir la roue, *ibid.*, p. 125-131), et l'année suivante, celui d'André Régnard, pendu et étranglé (*ibid.*, p. 131).

> entama et coupa une dent. A l'instant ce miserable fut pris ; et, après avoir voulu desadvouer le faict, incontinent après le confessa sans force[223].

Cet assassinat manqué se soldera par le supplice traditionnellement réservé aux régicides : la main qui a commis le forfait est coupée (ou brûlée selon les cas), certaines parties du corps de Châtel sont tenaillées (en l'occurrence les bras et les cuisses), et il est ensuite écartelé, avant d'être brûlé[224]. C'est peu ou prou le même supplice que subira Jean François Ravaillac le 27 mai 1610, treize jours après avoir assassiné Henri IV.

Le lendemain du couronnement officiel de la reine Marie de Médicis (que Henri IV épouse en 1600), le roi se trouve dans son carrosse, en compagnie des ducs d'Épernon et de Montbazon, des maréchaux de Lavardin et de Roquelaure, de la Force ainsi que de Liancourt, le premier écuyer, et de Jacques Chabot, marquis de Mirebeau[225]. Quasiment sans escorte, le carrosse est arrêté par deux charrettes en travers de la rue de la Ferronnerie, et Ravaillac, qui suivait le roi depuis le Louvre, en profite pour le frapper à l'aide d'un couteau. Deux des trois coups donnés vont atteindre le roi qui décède très rapidement[226] (un coup seulement est mortel, le touchant à la veine-cave, « au-dessus de l'oreille gauche du cueur[227] » d'après Pierre Matthieu, historiographe de Henri IV). Aussitôt arrêté et n'opposant aucune résistance, Ravaillac avoue son crime et est condamné à la fin du mois de mai par le Parlement de Paris, pour crime de lèse-majesté divine et humaine au premier chef. Son supplice a lieu le jour-même, en place de Grève.

Ce crime, le plus grave de tous, est puni en conséquence : l'exécution est longue, et vise avant tout à faire souffrir et à prolonger l'agonie du condamné. Le Parlement de Paris, persuadé que le régicide dissimule des noms de complices, va tout tenter pour le faire avouer, en vain[228]. Ravaillac a tout de même admis avoir été en contact avec des Jésuites[229] – soupçonnés par les gallicans et les calvinistes de soutenir des thèses tyrannicides[230], comme celles qu'aurait défendues l'Espagnol Mariana dans son *De rege et regis institutione* (1593),

---

[223] P. Cayet, *Chronologie novenaire*, *op. cit.*, tome XLII, p. 377-378.
[224] L'arrêt du Parlement est reproduit dans Cayet, *ibid.*, p. 381-383.
[225] Jean-Christophe Petitfils, *L'assassinat d'Henri IV. Mystères d'un crime*, Paris, Perrin, 2009, p. 135. Voir aussi R. Mousnier, *14 mai 1610*, *op. cit.*, p. 16.
[226] Voir J.-C. Petitfils, *op. cit.*, p. 139-140 et R. Mousnier, *op. cit.*, p. 18-19.
[227] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV, Roy de France et de Navarre*, [1610], publiée dans les *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII…*, M.L. Cimber et F. Danjou, Paris, Beauvais, 1834-1835, série 1, tome 15, p. 68.
[228] Sur les longs interrogatoires, voir P. Chevallier, *Les régicides*, *op. cit.*, p. 223-232.
[229] Le Parlement confronte le jésuite Jacques d'Aubigny à Ravaillac, mais le premier certifie n'avoir jamais vu l'accusé, quand le second maintient qu'il s'est confessé à lui (voir *ibid.*, p. 230-232 et J.-C. Petitfils, *op. cit.*, p. 159).
[230] Voir Petitfils, *ibid.*, p. 171-177 et Eric Nelson, *The Jesuits and the Monarchy. Catholic Reform and the Political Authority in France (1590-1615)*, Aldershot, Ashgate, 2005, coll. « Catholic Christendom 1300 - 1700 », p. 147-207.

traduit en français en 1605. Ravaillac dit aussi avoir eu des visions[231] et avoir tué le roi notamment parce qu'il voulait s'attaquer au pape et ne convertissait pas les réformés[232]. Lors de son supplice, il maintient qu'il a agi seul[233].

Le régicide touche le roi très chrétien qui « tient sa couronne immédiatement de Dieu[234] ». Mais tandis que la mort de Henri III en a réjoui certains – au premier plan desquels les Ligueurs[235] –, celle de Henri IV va profondément marquer le royaume[236]. Pour M. Cottret,

> [c]'est la chose la plus étrange, la plus difficile, la plus paradoxale à comprendre et à cerner pour l'historien : Henri IV impopulaire, fauteur de guerre, mal converti, pervers, paillard et tyrannique, devient immédiatement, par la grâce du couteau de Ravaillac, un bon roi, un bon prince, le meilleur des rois[237].

P. Matthieu évoque un deuil « incroyable » et hors du commun : « partout on voyoit saillir des sources de pleurs, partout on entendoit les cris et les gémissemens du peuple ; il sembloit qu'on l'eust assommé, tant la violence de la douleur l'avoit estourdy et esperdu[238] ». Le nombre des oraisons funèbres témoigne aussi du profond attachement du royaume à son maître[239] et construit une véritable légende autour d'Henri IV[240].

---

[231] « Sur la route de Paris, dans l'église de Vivonne, il eut la vision bizarre d'un maure à l'intérieur d'un triangle. Il s'imagina qu'il était cet être sombre et que toute l'eau de la mer ne pourrait le purifier » (J.-C. Petitfils, *op. cit.*, p. 159). Voir aussi R. Mousnier, *op. cit.*, p. 28 : « Dieu multipliait autour de lui les images d'hosties pour lui confirmer la vérité de la Sainte Eucharistie, la présence réelle, et la transsubstantiation, contre les hérétiques, et lui rappeler ses devoirs de vrai chrétien ».

[232] M. Cottret, *Tuer le tyran ?*, *op. cit.*, p. 150.

[233] Voir *infra* p. 74.

[234] Alain Tallon, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Le nœud gordien », p. 80.

[235] P. Chevallier rapporte que « [t]out à la joie d'avoir appris la fin de son ennemi, Mme de Montpensier fit délivrer […] « à tous les conjurés des écharpes vertes », [ce que rapporte L'Estoile], puis avec sa mère, Mme de Nemours, elle parcourut la ville en carrosse et à tous les carrefours et places « où elles voyaient du peuple assemblé, lui criaient à haute voix : "Bonne nouvelle, mes amis ! Bonnes nouvelles ! Le tyran est mort ! Il n'y a plus d'Henri de Valois en France !" » (*op. cit.*, p. 85). Sur ce « deuil vert » parodique (le vert est la couleur des fous), voir Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVIe siècle (1560-1610)*, [1977], Genève, Slatkine Reprints, 2011, p. 217-218. N. Le Roux écrit que de nombreux auteurs (Aubigné, Jacques-Auguste de Thou, Étienne Pasquier…) « voient dans la mort du roi une intervention providentielle nécessaire à l'avènement d'Henri IV, et donc une étape essentielle dans le processus de reconstruction du royaume. Dieu avait voulu l'avènement des Bourbons, car ceux-ci devaient restaurer la paix par l'exercice conjugué de la force et de la clémence. L'image laissée par Henri III est celle d'un personnage de tragédie marqué par un destin cruel, d'un prince pourvu de grandes qualités mais incapable de tenir le timon du royaume dans la tempête des guerres civiles. Son successeur, en revanche, incarne à la perfection le rôle d'un chef d'État, imposant son autorité par la force tout en sachant nouer un contact direct avec ses sujets » (*Un régicide au nom de Dieu*, *op. cit.*, p. 342-343).

[236] Voir Michel Cassan, *La grande peur de 1610. Les Français et l'assassinat d'Henri IV*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, coll. « Époques ».

[237] *Tuer le tyran ?*, *op. cit.*, p. 155.

[238] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, *op. cit.*, p. 79.

[239] « En 1610, les oraisons en l'honneur d'Henri IV, assassiné le 14 mai, se prononcent partout : on a conservé 31 oraisons imprimées, reprenant des homélies prononcées entre le 26 mai 1610 et le 4 juin 1611, dont 22 dans les semaines qui suivirent la mort ; tous les statuts religieux sont représentés parmi les orateurs, avec une prédominance des jésuites (6), des chanoines (6) et des évêques (5). […] La dispersion géographique des

Ainsi deux figures antithétiques émergent-elles : le bon roi, père du peuple, face au criminel monstrueux. Et c'est précisément cette opposition radicale que vont mettre en avant les textes qui relatent le supplice de Ravaillac et les vengeances populaires qui ont suivi. Nous étudierons des récits de témoignage, comme le *Registre-journal du règne de Henri IV* de Pierre de L'Estoile[241], le récit du *Mercure françois* et l'*Histoire de la mort déplorable de Henri IV…* de P. Matthieu, ainsi que trois libelles (le *Supplice, mort et fin ignominieuse du parricide inhumain et desnaturé François Ravallat*, le *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat* et le *Discours lamentable sur l'attentat et parricide commis en la personne de Henri IIII*) et deux oraisons funèbres (celle de Philippe Cospeau et la *Harangue* de Nicolas Coeffeteau) qui, elles, décrivent davantage les réactions populaires en les justifiant, que le supplice. Nous utiliserons aussi l'*Arrest de la cour de Parlement contre le tres-mechant parricide François Ravaillac*[242]. Il s'agira ainsi de déterminer ce que retiennent ces écrits du supplice et des vengeances. L'étude de certaines gravures du début du XVII^e^ siècle complétera celle des sources textuelles[243].

L'*Arrest de la cour de Parlement*, lu à la fin du procès et relu au condamné lors de la procession qui le mène à la mort, détaille toutes les étapes du supplice de Ravaillac :

> Dict a esté que ladicte Cour a declaré & declare ledit Ravaillac deuëment atteint & convaincu du crime de leze Majesté, divine & humaine, au premier chef, pour le tres-meschant, tres-abominable, & tresdetestable parricide, commis en la personne du feu Roy HENRY IIII de tres-bonne & tres-loüable memoire. Pour reparation duquel l'a condemné & condemne faire amende honorable devant la principale porte de l'Eglise de Paris, où il sera mené & conduit dans un tumbereau, la nud en chemise, tenant une torche ardente du poids de 2 livres, dire & declare que malheureusement & proditoirement il a commis ledit tres-meschant, tres-abominable, & tresdetestable parricide, & tué le dit-Seigneur Roy, de 2 coups de cousteau dans le corps, dont se repend, demande pardon à Dieu, au Roy, & à Justice, de là

---

oraisons funèbres est assez remarquable : 9 oraisons furent entendues à Paris […] et 22 en province ou à l'étranger […] », Alain Boureau, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 46^e^ année, n° 6, novembre-décembre 1991, p. 1260.

[240] Voir l'ouvrage de Jacques Hennequin, *Henri IV dans ses oraisons funèbres ou la naissance d'une légende*, Paris, Klincksieck, 1977, et *infra* p. 82-86.

[241] Les éditions de l'œuvre de P. de L'Estoile sont nombreuses, nous avons choisi la reproduction de celle de Jouault et Lemerre (*Mémoires-journaux 1574-1611*, tome X, 1609-1610, éd. cit.) qui conserve (à l'exception de certains accents) la graphie originale. Notons l'existence d'une édition moderne de cet écrit, qui a transformé la graphie : *Journal de L'Estoile pour le règne d'Henri IV*, éd. André Martin, Paris, Gallimard, 1958, tome III.

[242] Notons aussi l'existence de la pièce de théâtre de Claude Billard, *La Mort d'Henry IV* (représentée devant la reine dès 1610). Celle-ci a été écartée du corpus car le supplice du régicide et les vengeances populaires contre son corps ne sont pas envisagés : il s'agit d'une longue déploration sur la perte du roi (notamment dans les dernières scènes, à travers la douleur exprimée par La Reyne, par Sully et par le Chœur).

[243] Les gravures trouvées sur le sujet sont souvent accompagnées de textes ou de légendes (selon les versions) : dans la mesure du possible, nous avons tenté de les déchiffrer, mais beaucoup restent illisibles et/ou incompréhensibles parce qu'en langue étrangère du XVII^e^ siècle. Nous nous excusons donc par avance des manques que cela peut engendrer dans l'étude de certaines estampes.

> conduit à la place de Gréve, & sur un eschafaut qui y sera dressé, tenaillé aux mamelles, bras, cuisses, & gras des jambes : sa main dextre y tenant le cousteau duquel a commis ledit parricide, ards & bruslez de feu de souffre, & sur les endroits où il sera tenaillé, jetté du plomb fondu, de l'huille bouillante, de la poix raisine bruslante, de la cire & souffre fondus ensemble. Ce fait, son corps tiré & desmembré à quatre chevaux, ses membres & corps consumez au feu, reduits en cendres, jetées au vent[244].

Ce supplice est littéralement extra-ordinaire par rapport aux autres supplices : il s'inscrit dans la durée et dans une véritable « gradation des souffrances[245] » et punit un crime hors du commun – l'assassinat du roi. L'arsenal des punitions ne connaît pas pire exécution publique[246], même si, selon A. Lebigre, « aucun texte législatif n'[a] jamais précisé les modalités [du châtiment][247] ». En s'attaquant « […] à la vie d'une personne sacrée, le criminel trahissait Dieu et les hommes et il ne pouvait y avoir, en ces conditions, de circonstances atténuantes[248] ». L'arrêt, outre l'exécution du régicide, annonce la punition de la famille de Ravaillac[249]. Cette décision vise à effacer toute trace du criminel, à le détruire physiquement (ses parents ont donné naissance à un monstre : ils sont responsables et doivent quitter le royaume contre lequel leur fils a agi) mais aussi à empêcher toute mémoire vivante de son acte (à travers la disparition du nom lié à la mort de Henri IV).

1.1. Récits et images du supplice

[244] Signée Voysin, Lyon, Barthelemy Ancelin, 1610, f. 4-5.

[245] « […] la mort est un supplice dans la mesure où elle n'est pas simplement privation du droit de vivre, mais où elle est l'occasion et le terme d'une gradation calculée des souffrances : depuis la décapitation – qui les ramène toutes à un seul geste et dans un seul instant : le degré zéro du supplice – jusqu'à l'écartèlement qui les porte presque à l'infini, en passant par la pendaison, le bûcher et la roue sur laquelle on agonise longtemps », M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 43.

[246] En Angleterre, la punition, qui n'est pas l'apanage des régicides, est encore plus cruellement raffinée : « […] l'écartèlement anglais – *drawn and quartered*, « tiré et coupé en quatre » – pouvait être prononcé contre les hommes coupables de trahison, haute et petite. Tiré sur une claie de la prison vers le lieu d'exécution, le condamné était ensuite pendu, détaché avant l'étouffement puis éviscéré, castré, décapité et coupé en quatre morceaux », (P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit*., p. 51).

[247] « Hérité du droit romain, recouvrant à peu près, à l'origine, toutes les atteintes à la sûreté extérieure ou intérieure de l'Etat, le crime de lèse-majesté comprend naturellement le régicide, qu'un édit de François I^er^ place en tête de ses différents chefs d'accusation. Les troubles politico-religieux du XVI^e^ siècle, qui exposent pour la première fois la vie des rois de France au couteau ou au poison des assassins, mettent la justice devant la nécessité d'en organiser la répression, aucun texte législatif n'en ayant jamais précisé les modalités », *La Justice du Roi*, *op. cit*., p. 130.

[248] P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 76.

[249] « A declaré & declare tous chacun ses biens acquis & confisquez au Roy : Ordonné que la maison où il a esté nay sera desmolie, celuy à qui elle appartient prealablement indemnisé que sur le fonds puisse à l'advenir fait autre bastiment. Et que dans quinzaine apres la publication du present Arrest à son de trompe & cry public en la ville d'Angoulesme son pere et sa mere vuideront le Royaume, avec deffences d'y revenir jamais, à peine d'estre pendus & estranglez, sans autre forme ny figure de procez. A fait & fait deffenses à ses freres, sœurs, oncles, & autres, porter cy-apres ledit nom de Ravaillac, leur enjoint le changer en autre sur les mesmes peines », éd. cit., f. 5-6.

Les textes abordent plus ou moins longuement l'exécution publique de Ravaillac. À partir de l'arrêt qui détaille toutes ses étapes, nous examinerons les parties du supplice qui sont privilégiées, ainsi que le vocabulaire utilisé (correspond-il par exemple à celui utilisé dans le document judiciaire ?) Certaines gravures du début du XVII^{e} siècle seront aussi étudiées.

La source la plus fidèle à l'arrêt du Parlement – dont elle s'est peut-être directement inspirée – et qui en constitue une véritable illustration, est une gravure anonyme qui représente l'assassinat du roi au premier plan et chacune des étapes de la punition au second [voir fig. 12 de l'annexe, p. 8]. Contrairement au premier plan, où le carrosse de Henri IV se déplace de gauche à droite, le deuxième plan, séparé du premier par des constructions, se lit de droite à gauche : on voit d'abord l'amende honorable faite par Ravaillac, en chemise, et juché sur une charrette. Son poing parricide est ensuite brûlé sur un échafaud, puis sa poitrine tenaillée. Enfin, il est écartelé par quatre chevaux, et un exécuteur fait le geste de couper les membres du criminel. Juste au-dessus de cette scène, un des bourreaux brûle les restes du régicide. Le graveur n'intègre aucun spectateur – en dehors des bourreaux – à ces scènes : le supplice de Ravaillac ne se fait que sous le regard de Dieu, symbolisé par la principale église de Paris – Notre-Dame – qui occupe le centre des différentes étapes de la punition. La présence et les réactions du peuple, abondamment décrites dans les textes, et figurées dans d'autres images, sont ici absentes. Ainsi cette représentation de la punition est-elle très fidèle au texte de l'arrêt, n'ajoutant que la présence d'un bourreau sur le point de couper les membres – celle-ci est mentionnée dans des récits comme celui de P. Matthieu[250] ou du *Mercure françois*[251].

L'amende honorable

P. Matthieu se pose en témoin oculaire : il emploie la première personne (« je remarquai », « je vis ») et reprend chaque étape du supplice, ce qui lui permet d'assurer la véracité de son récit auprès de son lecteur. À chacune des étapes correspondent des réactions, tantôt du supplicié face – ou non – à ses confesseurs, tantôt du peuple, tantôt des deux. Lors de l'amende honorable, Matthieu montre un Ravaillac repentant[252] qui a « […] horreur de son

[250] « L'exécuteur, voyant que tous ses membres estoient desnouez, rompus, froissez, et que les chevaux n'en pouvoient plus, qu'il estoit en l'agonie, le voulut mettre en quatre quartiers […] », *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 106.

[251] « En fin les chevaux ayant tiré une grand heure, Ravaillac sans estre desmembré rendit l'esprit. L'executeur l'ayant fendu & mis en quartiers, […] », tome 1, 1610, f. 448 v°.

[252] « […] se jettant contre terre, baisa le bout de la torche et monstra d'avoir le cueur tout broyé de repentance », *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 102.

crime » et ne peut regarder le ciel[253], quand le peuple n'éprouve aucune compassion pour lui[254]. L'opposition est déjà très marquée entre le supplicié et les spectateurs, et ne fera que grandir. Si le récit du *Mercure françois* n'évoque pas précisément le moment où Ravaillac doit demander pardon devant Notre-Dame, il décrit un homme, qui avant de monter sur l'échafaud, « pria le Roy, la Royne, & tout le monde de luy pardonner la grande faute qu'il avoit faict, & que l'on priast Dieu pour luy[255] ». Dans les deux récits, le criminel reconnaît sa faute. Rien de cela chez P. de L'Estoile qui n'évoque ni l'amende honorable ni aucune demande de pardon du condamné. L'effet pour le lecteur est immédiat : le crime de Ravaillac apparaît d'autant plus grave et la punition d'autant plus méritée. Aussi étonnant que cela puisse paraître pour un membre du Parlement de Paris[256], P. de L'Estoile va bien davantage décrire les vengeances populaires que le supplice, nous y reviendrons.

Peu d'images représentent cette étape. Elles préfèrent se concentrer sur la suite du supplice, qui assure un choc visuel plus grand. Outre la gravure anonyme déjà mentionnée, une gravure allemande attribuée à Georg Kress [voir fig. 13 de l'annexe, p. 9] représente vraisemblablement l'amende honorable dans la première de ses quatre vignettes – le cortège qui mène le condamné est arrêté devant une grande église, que la légende indique comme « Nostre Dana », soit Notre-Dame – et une gravure espagnole figure Ravaillac agenouillé devant la même église, reconnaissable ici à son architecture [voir fig. 14 de l'annexe, p. 10].

L'amende honorable, importante au sein de la punition puisqu'elle permet au condamné de se repentir, est donc un gage d'humilité du supplicié devant le roi et devant Dieu. Mentionner la demande de pardon, c'est reconnaître une certaine part d'humanité au régicide. Taire cette étape dans les récits, c'est rendre Ravaillac encore plus orgueilleux qu'il ne l'a été en assassinant le roi très chrétien.

Le poing brûlé

[253] « […] quand le docteur Filsac, lui voulant donner l'absolution luy commanda de lever les yeux au ciel, il respondit : « Je ne le feray point, car je suis indigne de le regarder », et consentit que l'absolution fust convertie en sa damnation éternelle s'il avoit supprimé autre chose de la vérité », *ibid.*

[254] « Les cueurs les plus tendres à la compassion n'en avoient point pour luy, et plusieurs estoient marris de ce qu'on luy donnoit l'absolution », *ibid.*, p.102-103.

[255] Éd. cit., f. 447 v°.

[256] Christiane Lauvergnat-Gagnière, « Livres et lectures d'un mémorialiste : Pierre de L'Estoile », dans *De L'Estoile à Saint-Simon, recherche sur la culture des mémorialistes au temps des trois premiers rois Bourbons*, dir. Madeleine Bertaud et André Labertit, actes de la journée d'étude (22 mai 1992), Paris, Klincksieck, 1993, coll. « Actes et colloques » 43, p. 15.

Cette étape vise à détruire le membre qui s'est attaqué à Henri IV et constitue la première souffrance physique infligée à Ravaillac. P. Matthieu, à cette occasion, prouve qu'il est témoin de la scène :

> Sa main droicte, percée d'un cousteau, fut bruslée à feu de souphre. Je remarquai que ce ne fut pas le mesme couteau dont il avoit tué le Roy ; car après que le bourreau l'eut monstré au peuple, qui par un cry général tesmoigna l'horreur qu'il avoit de cet infernal instrument, il le jetta à l'un de ses valets qui le mit dans le sac. Ce misérable, pour veoir comme ceste exécrable main rotissoit, eut le courage de hausser la teste, et de la secouer pour abattre une étincelle de feu qui se prenoit à sa barbe[257].

Fin observateur, l'historiographe oppose l'émoi des spectateurs à la vue de l'arme qui a tué leur roi au mouvement téméraire du criminel. Le récit du *Mercure françois*, lui, mentionne rapidement cette étape du supplice : « Le feu mis à son bras tenant le cousteau, il s'escria à Dieu, & plusieurs fois dit *Jesus Maria* […][258] ».

Les images, en revanche, représentent souvent le poing parricide au-dessus d'un feu[259]. C'est le symbole d'une certaine loi du talion : on punit d'abord le condamné par l'endroit où il a commis son crime.

La poitrine et les cuisses tenaillées sur lesquelles du plomb fondu est jeté

C'est lors de cette avant-dernière étape que les récits évoquent la plus grande souffrance du condamné, qui après avoir été tenaillé, reçoit du « […] plomb fondu, [de] l'huyle boüillante, [de] la poix bruslante, [de] la cire et [du] souphre[260] » sur ses plaies. Chez P. Matthieu, on trouve une accumulation de détails anatomiques : « Ce fut la douleur la plus sensible et pénétrante de tout le supplice, et il le monstra par le souslèvement de tout son corps, le battement de ses jambes, le pétillement de sa chair[261] ». Ce spectacle pourrait être pathétique mais l'auteur évacue immédiatement le sentiment de pitié : il évoque la fermeté du peuple[262] et conte surtout l'anecdote d'un jeune homme qui a failli être attaqué par la foule[263].

---

[257] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, *op. cit.*, p. 103-104.
[258] Éd. cit., f. 448 r°.
[259] Voir les estampes de Leclerc, de Visscher, de G. Kress et les gravures anonymes française et espagnole (voir fig. 12 à 16 de l'annexe, p. 8-12).
[260] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 104.
[261] *Ibid.*
[262] « Cela ne fut capable d'esmouvoir le peuple à pitié ; il eust voulu, quand tout fut faict, qu'on eust recommencé », *ibid.*
[263] « Je vis un jeune homme, en la salle de l'Hostel-de-Ville, sur le poinct d'estre mal mené pour une parole qui par imprudence et sans malice luy eschappa. Comme il vid que l'on versoit le plomb sur les bruslures des tenailles, il s'en estonna, et pour dire *quel tourment* ! il dict *quelle cruauté* ! Ce mot fut incontinent relevé, et si le compagnon ne se fust perdu en la foule lorsqu'il vid les injures, les menaces et les coups tournez contre luy, il eust appris à n'appeler cruauté ce qui estoit pure et parfaicte justice », *ibid.* En italique dans le texte.

Il fait preuve de rigueur, comme le peuple. À supplice exceptionnel, réactions exceptionnelles : toute la foule est animée par les mêmes sentiments et fait bloc, et le bourreau n'est plus considéré comme un homme dont la tâche est déshonorante[264]. La foule est également furieuse contre Ravaillac dans le récit du *Mercure françois* :

> […] en le tenaillant il reitera lesdits cris & prieres : faisant lesquelles on l'admonesta plusieurs fois à recognoistre la verité, mais il ne dit que ce qu'il avoit dit au precedent : dont le peuple avec grande rumeur recommença à crier & repeter les susdits opprobres & injures, disant, qu'il le falloit là laisser languir. Le plomb fondu & l'huile que l'on jettoit par intervalle sur ses playes où il avoit esté tenaillé le firent fort hautement crier[265].

Aux cris de douleur répondent les cris de haine. Dans ce texte, le peuple, furieux, s'excite à la vue de la souffrance physique et aimerait qu'elle s'inscrive dans une longue durée, comme lors des tortures[266]. Le spectacle du supplice, rapide dans la majorité des cas – décapitation, pendaison, *etc*. –, est ici beaucoup plus long. Les textes de P. Matthieu et du *Mercure françois* soulignent indirectement les dangers d'une exécution longue, où la vue des souffrances graduelles du condamné peut déchaîner les passions.

Dans les images, l'étape est souvent représentée, comme celle du poing brûlé, mais n'est pas aussi mise en valeur que l'écartèlement.

L'écartèlement

En effet, cette dernière étape de la punition est mise en valeur dans plusieurs gravures. Par exemple, dans l'estampe attribuée à F. Hogenberg, elle figure au centre du premier plan [voir fig. 17 de l'annexe, p. 13]. Le mouvement est souligné par la position d'une ou de deux des pattes avant des chevaux – celui au tout premier plan à gauche paraît accomplir un grand effort –, et par celle du corps du condamné, en croix. Il est plus accentué dans l'estampe de Jean Leclerc, où l'on retrouve les chevaux cabrés (cette fois ils le sont tous les quatre et ont chacun les deux pattes avant en l'air) [voir fig. 15 de l'annexe, p. 11]. C'est surtout l'organisation de la gravure qui suggère le mouvement et l'action : le bas de l'échafaud où est écartelé Ravaillac occupe le centre même de l'estampe, si on trace deux diagonales (l'une passe par la jambe gauche et l'autre est parallèle au bras gauche du condamné). Si l'on suit ces diagonales du corps central vers les coins, l'on s'aperçoit que chacune indique des scènes de vengeance populaire sur les membres de Ravaillac (l'une des diagonales passe d'ailleurs

[264] « Personne ne tenoit à déshonneur d'exercer l'office du bourreau sur celuy qui avoit tué son père », *ibid.*, p. 105. Sur la charge déshonorante du bourreau, voir *supra* notre premier chapitre, p. 54-58.
[265] Éd. cit., f. 448 r°.
[266] Sur les sentiments (notamment de colère) du peuple, voir J. Hennequin, *Henri IV dans ses oraisons funèbres*, *op. cit.*, p. 64-74.

directement par le buste du criminel, en bas à gauche). On a donc à la fois un effet d'éclatement du corps, dispersé aux quatre coins, et un effet d'union par les tourments infligés au corps entier – encore vivant au centre – et à ses parties. La « mort-supplice est [ici] un art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en « mille morts »[267] ».

Le mouvement centrifuge va accélérer la destruction du corps du condamné, son démembrement. C'est précisément cet aspect que les textes décrivent. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, la souffrance du condamné n'est pas mentionnée : les récits s'attachent plutôt au cadre (la vigueur des chevaux, les réactions du public, et les dernières paroles de Ravaillac). Dans le *Mercure françois*, l'accent est mis sur la longueur du supplice :

> […] l'executeur commença à faire tirer les chevaux environ demie-heure, & par intervalle estans arrestez, Ravaillac encor enquis & admonesté de dire la verité, persevera en ses denegations : lors le peuple de toutes qualitez, qui estoit proche & loing continua contre luy lesdites clameurs, & par plusieurs tesmoignages du ressentiment qu'ils avoient de la mort du Roy, se meirent mesmes à tirer les cordes avec grand ardeur : Un Gentil homme proche de l'eschaffaut voyant qu'un des chevaux qui tiroit estoit recreu, descendit de dessus le sien, & le feit mettre en la place du recreu pour mieux tirer : En fin les chevaux ayant tiré une grand heure, Ravaillac sans estre desmembré rendit l'esprit[268].

L'écartèlement est clairement un échec dans ce récit : malgré l'heure écoulée, les efforts des chevaux, dont un est remplacé, et ceux du peuple, ce n'est qu'après sa mort que le corps de Ravaillac va être découpé. L'anéantissement du corps, que voulait la punition, n'advient que *post mortem*.

Le récit de P. Matthieu, à qui le *Mercure françois* a peut-être repris la mention du cheval jugé trop faible[269], est le plus détaillé en ce qui concerne l'organisation de l'écartèlement :

> Les cordes qui tenoient le corps attaché entre deux bois plantez au milieu de l'eschaffaut estant laschées, il fut longuement tiré, retiré et promené de tous costez. Ses flancs donnans roidement contre ces bois, tousjours quelque costé se plioit et rompoit, de manière qu'on a jugé que, sans cela et ceste doloreuse infusion de plomb, sa vie, qui estoit forte et vigoureuse en luy, et telle que retirant une fois une des jambes il arresta le cheval qui le tiroit, eust duré et enduré davantage. L'exécuteur, voyant que tous ses membres estoient desnouez, rompus,

[267] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 43.

[268] Éd. cit., f. 448 r°-v°. Dans un pamphlet anglais intitulé *The terrible and deserved death of Francis Ravilliack, shewing the manner of his strange torments at his execution…*, l'auteur montre qu'il a eu connaissance de cette anecdote (mais le gentilhomme devient un marchand) : « *But so strongly was his flesh and joynts knit together, that of long time, these four horses could not dismember him, nor any way teare one joynt from the other, so that one of the horses fainted, the which a Merchant of the Citty of Paris perceiving, put to one of his owne, being a horse of exceeding great strength* […] » (Édimbourg, Robert Charteris, 1610, f. 5).

[269] « Un maquignon, voyant un des chevaux du supplice hors d'haleine, mit pied à terre, désella le sien, et le mit en la place du recreu. Ce cheval tint sa partie mieux que les autres, et donna de si rudes secousses à la cuisse gauche qu'il la desnoua incontinent », *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 105.

> froissez, et que les chevaux n'en pouvoient plus, qu'il estoit en l'agonie, le voulut mettre en quatre quartiers […][270].

On retrouve la description de l'échafaud tel qu'il a été représenté dans la gravure de Leclerc, et loin de la figuration de l'écartèlement par Hogenberg ou Visscher – où le condamné est tiré sans se trouver sur un échafaud. Contrairement au *Mercure françois*, Matthieu mentionne un Ravaillac à « l'agonie », mais pas tout à fait mort. Le lecteur en déduit que le premier coup de l'exécuteur – « au premier coup le peuple impatient le luy arracha des mains […][271] » – est celui qui l'achève. Cette étape du supplice est surtout l'occasion de conter une anecdote qui légitime la participation du peuple juste après la punition. Nous y reviendrons plus en détail dans notre prochaine sous-partie. Le récit de la mort de Ravaillac par Matthieu s'inscrit en tout cas dans une entreprise plus vaste puisque contrairement au journal de P. de L'Estoile ou au *Mercure françois*, il ne se clôt pas par la formule conclusive du type « Ainsi est mort[272] ». De cette façon, Matthieu n'insiste pas directement sur la mort du criminel, et peut enchaîner sur l'émoi populaire et sur la grandeur de Henri IV. Son témoignage sur la punition vise à glorifier le roi, alors que le *Mercure françois* et le récit de L'Estoile se contentent d'un récit chronologique plutôt informatif. C'est bien là la grande différence : Matthieu alterne les points de vue, et laisse transparaître sa propre opinion, notamment à travers l'utilisation de la première personne du singulier. Il se présente comme un proche du roi et le titre de son texte *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, se rapproche tout à fait de ceux des libelles.

Le journal de L'Estoile, qui semble annoncer une description de l'écartèlement avec la proposition « ce malheureux et miserable assassin […] se voiiant prest d'estre tiré et desmembré par les chevaux […][273] », offre finalement un long échange entre Ravaillac et son confesseur, qui fait alterner discours indirect et discours direct[274]. Il se termine sur la mort de Ravaillac : « Ce fut la dernière parole qu'il dit à M. de Filesac […] Ainsi mourust Ravaillac,

---

[270] *Ibid.*, p. 105-106.
[271] *Ibid*., p. 106.
[272] « Ainsi mourust Ravaillac, qui estoit homme de moienne taille, bien fourni de membres ; la couleur du visage et le poil tirant sur le roux noir, comme on disoit qu'avoit Judas, traïstre au surplus et non moins meschant que lui », dans les *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 259 ; « Ainsi finit ce miserable : qui estoit de taille assez haute ; puissant & gros de membres, ayant le poil de la couleur de roux noir, comme on dit avoir esté celle de Judas : on l'a depuis aussi appellee, *couleur à la Ravaillaque* », [en italique dans le texte], *Mercure françois*, éd. cit., f. 448 v°. Dans les deux textes, on retrouve la comparaison à la couleur de cheveux de Judas, archétype du traître dans la tradition biblique. Le *Mercure françois* semble d'ailleurs s'être inspiré du texte de L'Estoile.
[273] *Mémoires-journaux*, éd. cit., p. 258.
[274] « […] se retournant vers son confesseur, le pria de lui donner l'absolution, pour ce qu'il n'en pouvoit plus », *ibid.* ; « Donnés la moy (dit ce paillard), au moins à condition, au cas que ce que je dis soit vray : c'est chose que vous, ni autre de vostre profession, ne me peult refuser », *ibid.*, p. 259.

qui estoit homme de moienne taille, bien fourni de membres […][275] ». Le lecteur doit donc imaginer le supplice du condamné puisque L'Estoile le passe totalement sous silence. Son texte se distingue ainsi des deux autres par ce silence, et par la durée de l'écartèlement puisque selon L'Estoile, « […] il expira à la deuxieme ou troisieme tirade des chevaux, pour ce qu'il n'en pouvoit presque plus quand on l'y appliqua[276] ». Le cadre, les spectateurs, les confesseurs et les paroles de Ravaillac sont décrits, seule la punition en elle-même n'est pas abordée. L'Estoile ne désire peut-être pas transformer l'exécution en un spectacle qui excite les passions, comme chez Matthieu. Mais l'auteur du *Journal* décrit malgré tout, en détails, les réactions haineuses de la population avant et après le supplice.

Les textes de Matthieu, de L'Estoile[277] et du *Mercure françois* révèlent une certaine retenue des auteurs. Ceux-ci abordent plus ou moins longuement les étapes du supplice, et seul Matthieu insiste sur la scène de l'écartèlement. Tous mentionnent cependant la colère du peuple, qui va se muer en actions vengeresses après la mort de Ravaillac.

1.2. Récits et images de la vengeance populaire

Insultes et huées avant le supplice

Alors que l'exécution publique entend justement éviter toute vengeance privée[278], elle se transforme ici en de vastes représailles populaires. Avant même que le supplice commence, le condamné essuie les huées et les injures des prisonniers de la Conciergerie[279], puis celles du peuple sur son passage :

> Sortant de la Conciergerie pour monter au tumbereau, il se trouva un si grand concours et affluence de peuple, cruellement animé et acharné contre ce meschant parricide, à cause de la mort de son Roy, que les gardes et archers, bien qu'en grand nombre et armés, comme on dit, jusques aux dents, eurent bien de la peine de le sauver de sa fureur, chacun y voulant mettre la main, hommes, femmes, filles, et jusques aux petits enfans, avec tel tumulte, cris et hurlemens de tout le monde, imprécations et malédictions, qu'on ne s'entendoit pas l'un l'autre : si qu'il sembloit que le ciel et la terre se deussent mesler ensemble[280].

---

[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*
[277] Sur la méthode employée par L'Estoile et sa manière de constater les faits, voir C.-G. Dubois, *La conception de l'histoire en France*, *op. cit.*, p. 195-219.
[278] Sur les liens entre vengeance et supplice, voir notamment *infra* chapitres III et IV.
[279] « […] les prisonniers en multitude & confusion commencerent avec injures à crier apres luy, les uns l'appelant meschant traistre : & les autres, meurtrier & vilain : aucuns se voulurent jetter sur luy pour l'offencer, & l'eussent faict, si les Archers & autres Officiers de la Justice presents pour la main-forte & en armes, ne les eussent empeschez », *Mercure françois*, éd. cit., f. 447 r°.
[280] *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 257. Dans le *Mercure François* : « Sortant de la Conciergerie pour monter au tumbereau, dés que le peuple (qui estoit en si grand nombre dans la Cour du Palais, que la place estoit difficile aux Archers & Officiers de la Justice) le veid, il se meit à crier, les uns le meschant, les autres parricide, les autres traistre chien, les autres le meurtrier, & autres paroles d'indignation

Toute la nation française, âges et sexes confondus, est réunie dans l'exécration de Ravaillac[281], et la cacophonie générale aboutit à un monde sens dessus dessous. L'expression « il sembloit que le ciel et la terre se deussent mesler ensemble » peut faire référence au texte de la Genèse (1, 1-2) qui décrit le temps avant la création du monde, où terre et ténèbres se confondent. Ainsi la mort du roi ramènerait-elle au chaos originel, aussi bien son peuple que l'univers tout entier.

Le récit que fait Matthieu du même événement propose une perspective originale :

> Il croyoit que le peuple luy sçauroit gré de ce coup, […] mais il fut si bien esbahy quand, à la porte de la Conciergerie, à la cour du Palais et par toutes les rues, il entendit des huées horribles contre luy. Il vid le peuple, non-seulement eschauffé à la punition de son corps, mais à la perte de son ame, chacun le donnant à l'enfer, maudissant sa naissance et sa vie. Les anciens avoient des paroles d'une estrange force contre ceux qui estoient exposez et comme dévouez à l'exécration et à la haine publique : « Va, ame misérable, va, ame damnée, ame la plus desplorée qui soit sur la terre ! Que la terre desnie de te soustenir, te refuse ses fruicts, et le ciel sa lumière[282] ».

Le narrateur, omniscient, sait ce que Ravaillac ressent : en épousant son point de vue, il met l'accent sur la déception du criminel, hué, alors qu'il pensait être acclamé pour son geste. Dire qu'il pensait être acclamé pour son geste, c'est l'accuser d'orgueil, ou lui prêter l'intention d'imiter Jacques Clément, qui fut célébré par de nombreux Français après la mort de Henri III. C'est aussi une manière de réfuter l'idée que le roi aurait pu être détesté. Lors de l'écartèlement, Matthieu conte une anecdote : certains spectateurs interviennent directement au cours d'un supplice et prennent la place du bourreau[283]. Cette anecdote a pour but de justifier les huées populaires contre Ravaillac en offrant une analogie historique, et d'impliquer le peuple dans le supplice.

& opprobre : plusieurs mesmes s'efforcerent de l'offencer & se jetter sur luy, ce qu'ils eussent faict sans les Archers qui les en empescherent. Après un long Paix là & l'Or escoutez de par le Roy (dit par trois fois) on se teut pour escouter l'Arrest ; mais à ces mots, *Tué le Roy de deux coups de cousteau*, tout le peuple recommença les mesmes cris à plus haute voix & les mesmes opprobres, ce qui fut continué jusques devant l'Eglise nostre Dame par le peuple de tous sexes & aages qui estoit le long des ruës, aux boutiques, & aux fenestres, & durant mesmes la lecture de l'Arrest, & qu'il fit amende honorable : Puis fut conduit à la Gréve, recevant par les chemins les mesmes injures & clameurs d'indignation, mesmes plusieurs tant hommes que femmes se voulurent se jetter sur luy dans le tumbereau, & l'eussent faict s'ils n'en eussent esté retenus par les Archers », éd. cit., f. 447 r°-v°.

[281] Nous retrouverons la présence d'enfants dans des violences populaires (notamment celles contre Coligny et Concini : voir *infra* chapitre III, p. 143-144).

[282] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 101-102.

[283] « Un cueur outré d'une injure contre ce qu'il ayme ne se peut contenter que par un grand tesmoignage de douleur et de vengeance. Un juif de la ville d'Aix, en Provence, fut condamné d'estre écorché tout vif devant sa maison pour les blasphèmes qu'ils [*sic*] avoit proféré contre la vierge Marie. Quelques gentilshommes voulurent estre les exécuteurs d'un si juste supplice, et, le masque au visage, pour couvrir la douleur, la colère et la vengeance du cueur, se présentèrent sur l'eschaffaut, firent descendre le bourreau, et escorchèrent le juif […] », *ibid.*, p. 105.

La vengeance post mortem

La vengeance du public qui assiste au supplice est encore plus grande. À peine l'exécution terminée et le condamné expiré, le peuple s'empare des membres de Ravaillac[284]. Les restes du criminel sont traînés « à la façon des Ménades qui deschiroient le corps d'Orfée[285] » puis brûlés. Cette comparaison avec l'épisode conté dans le mythe assimile le déchaînement populaire à la fureur des Ménades[286]. Matthieu prend délibérément un exemple négatif pour le retourner : c'est l'irruption d'une force hors de tout cadre, d'une rage, signe d'un suspens de la rationalité et de la loi.

La gravure attribuée à Visscher montre en bas à droite deux soldats qui semblent porter une jambe, avec trois enfants qui courent derrière eux [voir fig. 16 de l'annexe, p. 12]. À l'arrière-plan, une procession d'hommes en blanc passe devant une bâtisse (un moulin ?), à laquelle un homme monté sur une échelle attache une jambe de Ravaillac, telle une enseigne. La vengeance est ainsi visible par tous, et le membre pendu en signe d'infamie[287]. Seule une autre image, celle de J. Leclerc[288], représente la réaction du public après le supplice : cette fois, il s'agit uniquement de gentilshommes[289] qui, armés de bâtons et d'épées s'acharnent sur

[284] « Aussi tost qu'il fust mort (car il expira à la deuxieme ou troisieme tirade des chevaux, pour ce qu'il n'en pouvoit presque plus quand on l'y appliqua), le bourreau l'aiiant desmembré voulust en jetter les membres et quartiers dans le feu. Mais le peuple se ruant impetueusement dessus, il n'i eust fils de bonne mere qui n'en voulust avoir sa piece, jusque aux enfans, qui en firent du feu aux coings des rues. Quelques villageois mesmes d'alentour de Paris aiians trouvé moien d'en avoir quelques lopins et entrailles, les trainerent brusler jusques en leurs villages. Voila avec quelle furie et rage tout le peuple, tant des champs que de la ville, tesmoingna le grand regret qu'il avoit à la mort de ce bon Roy : ce qu'on n'eust creu aisement, si on ne l'eust veu », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 259-260.

[285] P. Matthieu, *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 106.

[286] « Elles brandissent contre lui les unes des mottes de terre, les autres des branches arrachées aux arbres, d'autres des pierres ; tout va leur être bon pour armer leur fureur. […] Ces femmes sacrilèges lui donnent le dernier coup […] son âme s'exhale et s'envole dans les airs. […] Les membres de la victime sont dispersés çà et là », Ovide, *Métamorphoses*, XI, 29-30, 41 et 50, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 2-3. Sur le démembrement d'Orphée, voir aussi *infra* chapitre III, p. 126.

[287] Les suppliciés, une fois morts, sont souvent pendus et restent offerts au regard de tous : R. Muchembled évoque « l'exposition infamante de plus en plus fréquente de cadavres ou de restes humains », (*Le temps des supplices*, *op. cit.*, p. 82). Dans sa *Ballade des pendus*, François Villon, qui parle au nom des pendus, évoque le terrible sort des corps exposés, « débués et lavés » par la pluie, « désséchés et noircis » par le soleil, « les yeux cavés » par les corbeaux et les pies (*Œuvres complètes*, éd. Claude Pinganaud, Paris, Arléa, 2010, p. 269).

[288] Voir fig. 15 de l'annexe, p. 11.

[289] La gravure au burin attribuée à F. Hogenberg figure aussi seulement des hommes et des soldats dans le public du supplice (voir fig. 17 de l'annexe, p. 13).

le corps démembré de Ravaillac (on distingue les deux jambes au premier plan à droite et dans le coin droit de l'estampe, ainsi que le buste au premier plan à gauche, et un bras dans le coin supérieur gauche). La scène de vengeance est ainsi figurée dans les quatre coins de l'estampe. Cette disposition en croix est liée, comme nous l'avons vu, à l'écartèlement représenté au centre : chaque coin poursuit la punition sur un des membres déchirés de Ravaillac, et la gravure paraît en action. Au centre, le spectateur observe trois étapes de la punition sur trois échafauds : la poitrine tenaillée, la main brûlée et les membres écartelés – notons qu'un quatrième échafaud est visible dans le fond, où le criminel est certainement en train de faire amende honorable. Les scènes de vengeance dans les coins ne sont plus de l'ordre de la douleur qu'on impose, mais bien de la destruction, de l'élimination du corps du criminel. L'expurgation prolonge la punition.

L'image de Visscher ne montre pas la violence en train de s'exercer, mais on voit dans le coin inférieur droit des enfants suivre une procession exhibant une jambe du supplicié : c'est la communauté qui se ressoude après le supplice du criminel. Quant à la gravure de Leclerc, elle figure la vengeance de gentilshommes qui continuent le supplice, et semble reprendre le texte du *Mercure françois*, le seul à indiquer que le peuple « […] se jetta avec espees, cousteaux, & bastons sur les quatre membres : [et qu'il] les ravit à l'executeur si ardemment, qu'apres les avoir frapez, coupez & deschirez, [il] les traisn[e] qui çà qui là par les ruës […][290] ». Seuls des hommes sont représentés ici : est-ce à dire que la violence ne peut être le fait de femmes et d'enfants, contrairement aux témoignages des textes ? Ou surtout que l'on ne peut pas la représenter ? En effet, aucune femme n'est figurée dans les images du supplice de Ravaillac et des vengeances qui ont suivi, alors même que les textes en mentionnent la présence ; des enfants sont en revanche visibles dans deux gravures[291]. Les textes, eux, insistent bien sur la diversité du public qui se venge : « Les Suisses en bruslèrent une pièce devant le Louvre. L'on voyoit des petis enfans par les rues portans la paille et le bois[292] » selon P. Matthieu, P. de L'Estoile évoque des « fils de bonne mere », des « enfans » et des « villageois mesmes d'alentour de Paris[293] », et le *Mercure françois*, « le peuple de toutes qualitez[294] ».

[290] Éd. cit., f. 448 v°.
[291] On en dénombre trois (dont une petite fille) dans la gravure de C. J. Visscher (voir fig. 16 de l'annexe, p. 12) de même que dans la gravure espagnole anonyme (voir fig. 14 de l'annexe, p. 10).
[292] *Histoire de la mort déplorable*, éd. cit., p. 106.
[293] *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 259-260.
[294] Éd. cit., f. 448 v°.

Les oraisons tentent d'ailleurs de justifier les actes de cette communauté retrouvée. Dans sa harangue, Coeffeteau s'adresse directement au criminel – comme dans plusieurs paragraphes de nos trois libelles – et le prend ainsi à témoin :

> As-tu donc creu obliger le peuple par ce honteux massacre qui deshonnore le nom François ? Mais miserable, lorsqu'on t'a conduit au supplice, tu as bien veu à ta contenance en quelle horreur il avoit ton crime. La haine qu'il avoit conceuë contre toy estoit telle, que si l'authorité du Magistrat n'eust arresté sa juste colere, il t'eust demembré devant que tu fusses arrivé au lieu destiné à ta peine : jusques à là, qu'il s'en est trouvé qu'une saincte rage a poussez à manger de ta chair dechirée des supplices, sans qu'aucun t'ait voulu assister de ses prieres[295] !

Les étapes de la punition ne sont pas évoquées : là n'est pas l'important, puisque c'est au peuple que revient le rôle principal, peuple qui veut « redoubler » la justice en démembrant le condamné. La haine des Français se confond avec l'ultime peine prévue par l'arrêt du Parlement. Cospeau, lui, développe les raisons de cette vengeance :

> Ce pendant la vengeance que le peuple a pris de ce traistre, & la saincte rage qui la porté à s'acharner sur son corps despecé, & le deschirer en cent mille autres pieces, mais à manger sa chair toute crüe, nous impose silence, & veut que ceste seule haine vous face paroistre plus que tous les discours du monde, combien la France ressent sa perte, & comme nous recognoissons tous, que la main felonne de ce detestable, nous a ravy le plus debonnaire, le plus cher, le plus doux, le plus aymé Roy, qui nous ait jamais commandé. Le fer, le souffre, le feu, les tenailles, milles [*sic*] morts amassees en une, le corps du parricide mis en quartiers, ces quartiers deschirez en mille autres parties, ne peuvent contenter la juste douleur de ce peuple. Sa vengeance imite son amour : cestuy-cy a esté sans bornes ; elle en est de mesme : il faict par le devoir d'une affection plus qu'humaine, ce que les Cannibales ne font, que par une barbare et desnaturee cruauté[296].

Le supplice n'est pas suffisant selon le peuple, qui doit lui aussi agir contre le criminel. Dans les deux textes, l'oxymore « saincte rage » montre que les spectateurs sont inspirés par Dieu. Cospeau, lui, souligne la solidarité de l'amour et de la haine, à travers une série d'antithèses : l'exécration de Ravaillac (« ce traistre », « ce detestable », le « parricide ») a pour pendant l'amour pour « le plus debonnaire, le plus cher, le plus doux, le plus aymé Roy ». De la même manière, le parallèle avec les cannibales est renversé : manger de la chair n'est plus une

[295] *Harangue funebre prononcee à Paris en l'eglise de sainct Benoist, au service faict pour le repos de l'ame de Henry IIII*, Lyon, Claude Morillon, 1610, f. 62-63.

[296] *Oraison funebre prononcee dans la grande eglise de Paris aux obseques de Henry le Grand roy tres-chrestien de France & de Navarre*, Paris, Barthélemy Macé, 1610, f. 61-63. Cospeau utilise aussi l'opposition des deux sangs pour justifier la vengeance : « O Dieu, unicque protecteur & Prince des Roys, oyez vous pas les pitoyables cris de ce sang innocent & Royal, qui plus esclattant que celuy d'Abel vous demande vengeance contre son parricide, & contre le meurtrier de tant de peuples ? Voyez vous pas comme la terre qui a receu ce sang, pour ne veoir sans rougir une si honteuse & abominable meschanceté, maudit ce desloyal, plus que Cain, & deteste sa race & son nom comme le nom de la peste & des furies ? », f. 61.

marque de barbarie et de cruauté, mais une preuve d'amour suprême[297]. Pour expliquer ce qui paraît inexplicable et inouï, l'orateur fait appel à ce qui réunit les auditeurs : l'amour du souverain, si grand qu'il justifie toutes les conduites. Il use d'une rhétorique de l'excès : les nombres hyperboliques de « cent mille autres pieces » – pour évoquer le corps du criminel – et de « milles autres parties » – pour les quartiers du corps – traduisent la haine et la volonté de détruire ce qu'il reste de Ravaillac.

P. Matthieu, qui mentionne lui aussi un acte de cannibalisme après le supplice – « [o]n vid une femme qui d'une vengeance estrange planta les ongles et puis les dents en ceste parricide chair[298] » – ne propose quant à lui aucune explication de ce geste, mais l'adjectif « estrange », qui signifie « étranger » à l'époque[299], ou « extraordinaire », semble renvoyer à une coutume cannibale. Peut-être est-ce aussi significatif que ce soit « une femme » qui mange la chair, la femme étant considérée à l'époque « […] comme un être chroniquement maladif » dont les « […] humeurs froides et humides la faisa[ien]t échapper au contrôle de ses émotions[300] ».

Deux pamphlets anglais de 1610 décrivent assez précisément le supplice de Ravaillac, contrairement aux vengeances populaires, plus rapidement écartées : dans *The terrible and deserved death of Francis Ravilliack*, la rage populaire est davantage évoquée (« […] *they* [les spectateurs] *snatched the dismembred carkasse out of the executioners hands, some beate it in sunder against the groud* [*sic*], *others cut it in peeces with knives, so that there was nothing left but bones*[301] […] ») que dans *The copie of a letter written from Paris*, où Edmond Skory écrit : « […] *after his* [Ravaillac] *death they* [les spectateurs] *satisfied themselves what they could by dragging and trailing his members in great fury about the towne*[302] ». On mesure donc, par comparaison, la volonté des auteurs français de justifier ces actes furieux et

[297] Denis Crouzet écrit, à propos des actes anthropophages lors des troubles confessionnels : « L'infraction au tabou alimentaire, […] solennise la violence, fêtant, en quelque sorte, la rencontre opérée avec Dieu dans la violence meurtrière, la victoire de l'Esprit sur la chair, de l'Éternité sur la mort », *Les Guerriers de Dieu, La violence au temps des troubles de religion*, [1990], Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 329.

[298] *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 106.

[299] Voir E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, *op. cit.*, entrée « estrange », consultée sur la base Classiques Garnier des dictionnaires des XVI[e] et XVII[e] siècles, le 14 janvier 2015. Le sens d'« étranger » est toujours attesté au XVII[e] siècle, d'après Furetière.

[300] Madeleine Lazard, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001, p. 22.

[301] Éd. cit., f. 5.

[302] Londres, Robert Barker, 1610, f. 3. Pour une analyse plus détaillée de ces textes et d'autres parus en Angleterre après la mort du roi de France, voir Marie-Céline Daniel, « « A most inhumane murder » : monstration et instrumentalisation de la violence dans quatre pamphlets parus outre-Manche sur l'assassinat d'Henri IV (1610) », *Shakespeare en devenir*, n° 5, 2011, « Rhétorique de la violence à la Renaissance », http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=551 (article consulté le 12 juin 2015).

cathartiques, insufflés par Dieu. Et parce qu'« en [Ravaillac], sur lui, l'acte de justice [est] lisible pour tous[303] », le peuple participe à la destruction du criminel.

1.3. Les stratégies rhétoriques

La construction de deux figures opposées

Le texte du *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat* reprend les différentes étapes de l'arrêt, en ajoutant la dimension sanglante d'un spectacle dont l'auteur prétend avoir été témoin – *topos* que l'on a déjà trouvé chez Matthieu – :

> […] Cela fut pour le premier acte [l'amende honorable de Ravaillac], aussi fust-ce le moins **sanglant**, car la Justice faisant son cours il est conduit en la place de Greve où apres avoir veu son corps deschiré avec les tenailles ardantes qui en enleverent les pieces en plusieurs parties de son corps […] on saulpoudre la playe de poudre, de soulphre & de parrefine : on le retenaille derechef en plusieurs endroicts avec plus de violence qu'à la premiere fois, de sorte qu'on luy voyoit presque les os & les entrailles, avec le **sang qui rejaillissoit des playes comme de petites fontaines**… […]
> […] le vallet de l'executeur s'avance avec un glaive tranchant en la main, & luy coupe la peau des quatre membres pour mieux faciliter l'execution, mais pour tout cela les chevaux n'en peurent jamais emporter les pieces que premierement on ne les eust coupez entierement avec le coustelas, dont les entrailles & les boyaux sortans du ventre, qu'il estoit encore plein de vie & tout palpitant, on les vit miserablement respanduës par la place, & le **sang rejallir** [*sic*] **de par tout, comme ne pouvant plus demeurer aupres d'un cœur si abominable que cestuy-là** […][304].

Le sang fonctionne comme un point de fixation visuelle pour les spectateurs du supplice et pour les lecteurs. Ce qui est normalement caché (les parties internes du corps commes les os, les organes, le sang) se révèle. Le supplice devient apparition. La mention du sang donne lieu chaque fois à une comparaison : la première « comme de petites fontaines » reste purement descriptive et figure le jaillissement du sang à chaque blessure ; la seconde « comme ne pouvant plus demeurer aupres d'un cœur si abominable que cestuy-là » personnifie le sang et introduit une considération morale : un cœur « si abominable » ne mérite plus d'être irrigué. Même le sang du condamné se retourne contre lui, et accélère sa mort par son écoulement volontaire, rejoignant ainsi les sentiments de tout le public. Cette dimension sanglante du supplice, que l'on ne retrouve dans aucun autre texte, a deux effets : la fontaine de sang subvertit l'image de la fontaine symbole de fécondité nourricière ; et le sang du supplicié constitue un contrepoint au « sang sacré & royal du plus celebre Monarque qu'on ait jamais

[303] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 53.
[304] [sa], *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat, executé à Paris le 27 may, pour le cruel et detestable parricide par luy commis en la personne de Henri IIII. Roy de France & de Navarre*, Lyon, Bernard Ancelin, 1610, f. 8-9 et f. 10-11. Nous soulignons.

veu relevé sur le gouvernement des hommes[305] ». Le supplice du condamné inverse à chaque fois l'un des attributs – le sang, gage de la lignée – ou l'une des attributions – le rôle nourricier – du roi.

La constitution de deux figures opposées est très nette dans les libelles et les oraisons : d'un côté celle du défunt roi, sang sacré et admiré de tous, et de l'autre celle de l'assassin, sang infâme cristallisant la haine des Français. Le vocabulaire employé est très révélateur. Henri IV est systématiquement valorisé par des dénominations élogieuses – « […] nostre père, nostre protecteur, & le bien-faicteur des François […] ce Grand Heros protecteur & defendeur de la Monarchie françoise[306] », « […] cet invincible Monarque[307] », « […] ce Prince admirable[308] » –, des adverbes intensifs – « Roy Treschrestien, Tres-sage, Tres-vaillant, & Tres-veillant[309] » –, des superlatifs – « le sang sacré & royal du plus celebre Monarque qu'on ait jamais veu relevé sur le gouvernement des hommes[310] », « […] ce Prince, le plus clement & le plus misericordieux qui ait jamais esté sur la terre[311] » –, ou des images mélioratives – « […] ceste fleurissante fleur de lys, voire le tronc glorieux où les lys prenoient toute leur gloire […][312] ». En revanche, un lexique extrêmement dépréciatif est utilisé pour Ravaillac – « […] un maudit & execrable Assasin [*sic*][313] », « […] ce desloyal parricide […] ce Bourreau inhumain[314] », « une ame bastarde, un avorton de la nature, un monstre detesté de tout le monde[315] », « […] un Tygre forcené, ou plustost une furie deschainée[316] », « [le] plus

[305] *Ibid*., f. 5. Notons que le libelle du *Discours lamentable, sur l'attentat et parricide commis en la personne de Henri IIII : ensemble les souspirs de la France, avec la fidélité des François* est le seul à mentionner le sang du roi lors de l'attentat : « De sorte que ce Prince se sentant blessé à mort, & perdant tout à coup la parolle pour la grande abondance de sang qui luy sortoit de la bouche, on reprint soudain le chemin du Louvre, où il ne fut pas si tost arrivé qu'il rendit l'ame à Dieu, tesmoignant des yeux & des mains qu'il eslevoit en haut, qu'il mouroit vray Chrestien & bon Catholique », (Lyon, Thomas Pelletier, 1610, f. 4). L'Estoile reprend cette dimension sanglante : « […] le dernier [coup] porta droit au cœur, duquel il coupa l'artère, et par mesme moien osta à ce bon Roy la respiration et la vie, qui oncques puis n'en parla. Ce que voiant M. Desparnon, et que le sang lui regorgeoit de tous costés, le couvrit d'un manteau […] », (*Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 219), comme Pierre Matthieu : « Au premier [coup], le Roy dict : « Je suis blessé. » Mais le second suivit si promptement qu'à peine peut-il achever ce mot : « Ce n'est rien », car le sang luy vint à gros flots par la bouche », *Histoire de la mort déplorable de Henri IV*, éd. cit., p. 68.

[306] [sa], *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain, & desnaturé François Ravallat executé à Paris le 27 may 1610*, Jonas Gautherin, Lyon, 1610, f. 4. Dans le *Discours lamentable* : « […] nostre grand Henry » (éd. cit., f. 3) et « ce grand Prince » (f. 4).

[307] N. Coeffeteau, *Harangue funebre*, éd. cit., f. 12.

[308] P. Cospeau, *Oraison funebre*, éd. cit., f. 5.

[309] *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain*, éd. cit., f. 4 ; « grand Henry de tres-heureuse mémoire », *Discours lamentable*, éd. cit., f. 3.

[310] *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., f. 5.

[311] N. Coeffeteau, *Harangue funebre*, éd. cit., f. 83.

[312] *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., f. 6. Dans le même libelle, on trouve aussi, s'agissant de la France et du roi : « cette glorieuse colonne de toute sa gloire », f. 5.

[313] *Discours lamentable*, éd. cit., f. 3.

[314] *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain*, éd. cit., f. 7.

[315] *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., f. 5.

[316] N. Coeffeteau, *Harangue funebre*, éd. cit., f. 10.

lasche monstre que la terre porta jamais[317] ». Le langage encomiastique utilisé pour qualifier le défunt roi est d'autant plus mis en valeur qu'il trouve son exact pendant inverse dans les dénominations du criminel[318]. Les réflexions de M. Foucault autour du condamné qui « dessine la figure symétrique et inversée du roi[319] » trouvent ici un fort écho.

La gravure de Visscher représente aussi cette opposition [voir fig. 16 de l'annexe, p. 12]. Quatre médaillons encadrent la scène centrale qui figure l'assassinat du roi. Le portrait d'Henri IV – avec couronne de lauriers et armoiries royales – surplombe la scène, alors que celui de Ravaillac, couteau à la main[320], se situe à l'exact opposé. Cette ligne verticale formée par la représentation du défunt roi et de son assassin est croisée par la ligne horizontale constituée du portrait de la régente Marie de Médicis, à gauche, et de celui du jeune Louis XIII, à droite. Chaque portrait est accompagné de sa légende : « Henri de Bourbon IIII, roy de France et de Navarre », « François de Ravaillac, Angoulleme, meurtrier du roi », « Marie de Médicis reine de France et de Navarre » et « Louis XIII du nom roy de France et de Navarre ». Non seulement le médaillon de Ravaillac est directement opposé à celui d'Henri IV, mais il est encore surplombé par les trois figures royales – le père, la mère et le fils – qui exposent leur victoire. Cette construction rappelle celle des représentations allégoriques où une vertu triomphe d'un vice à ses pieds. La victoire royale est d'autant plus nette que chacune des quatre scènes figurées entre les médaillons représente une étape du supplice du régicide – avec la récupération de ses membres dans la dernière scène en bas à droite. Cette gravure, qui se lit donc à la fois de haut en bas (avec les deux morts qui se répondent), de la gauche vers la droite (avec la famille royale vivante qui annonce le règne de Louis XIII) et du centre vers les côtés (avec la scène de l'assassinat qui conduit aux différentes étapes de la punition, à lire de gauche à droite), célèbre le triomphe de la royauté sur celui qui a attenté contre elle. La légende latine qui entoure la scène de l'assassinat ne dit pas autre chose : « *Execrandi parricidii in Henricum IIIIm. Galliarum et Navarrae regem*

[317] P. Cospeau, *Oraison funebre*, éd. cit., f. 12.

[318] « […] le meilleur, & le plus juste Roy de la terre, a esté indignement massacré par le plus meschant homme du monde », *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., f. 9.

[319] *Surveiller et punir*, *op. cit*, p. 37.

[320] C'est la représentation habituelle de Ravaillac, toujours figuré avec son chapeau à plume et son couteau dans la main droite : voir le portrait de Ravaillac en buste, gravé au burin, conservé à la Bibliothèque nationale de France, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610, consulté sur la page : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84015678.r=ravaillac.langFR, le 15 janvier 2011 ; ou un autre portrait de Ravaillac en buste, gravé au burin (mêmes références de collection à la BnF), consulté sur la page : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401566v.r=ravaillac.langFR, le 15 janvier 2011 ; ou encore un portrait de Ravaillac en pied (estampe ; mêmes références de collection à la BnF), consulté sur la page : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401568p.r=ravaillac.langFR, le 15 janvier 2011. Dans cette dernière estampe, on note d'ailleurs la présence de trois médaillons à côté de Ravaillac (celui d'Henri IV, de Marie de Médicis et de Louis XIII). Dans les deux autres gravures figure une chouette, symbole de mélancolie.

perpetrati exemplar », soit « figure d'un parricide abominable perpétré contre Henri IIII, roi de France et de Navarre ».

Le pathos

Dans les libelles, cette construction de deux figures opposées participe aussi d'une volonté d'émouvoir les lecteurs. Les auteurs de libelles ont recours à des invectives, à des exclamations et des questions rhétoriques :

> […] helas ! tant de larmes se respandent, tant de plaintes retentissent par l'univers, qu'à peine pouvons-nous un seul moment donner tresves à nos cuisantes afflictions. Ha ciel tesmoin de nos douleurs ! faut il que la mort de Henry de Valois, proditoirement tué par l'Apostat Inclement, se renouvelle en nostre grand Henry de Bourbon par un renegat François ? Hé ! faut il qu'un oingt du Seigneur, miroir de vertu, exemple de clemence & de debonnaireté, Roy Treschrestien, Tres-sage, Tres-vaillant, & Tres-veillant, apres avoir franchi mille & mille hazars, en maintes perilleuses batailles, soit vaincu, invaincu, par un si lasche courage ? O perte non ouye ! ô desastre incomparable ! ô mort qui nous donne mille morts ! Meurtriere et cruelle lame, qui transperces nos ames, laschant la bonde de nos larmes ; tu nous ravis nostre père, nostre protecteur, & le bien-faicteur des François. Ha meschant Ravallot ! ton parricide coup, nous donne cent mille morts deplorables, & par ta mort maudite & ignominieuse, l'on ne remarque que la mort d'un desesperé […][321].

La rhétorique véhémente – répétition d'interjections comme « helas ! », « hé ! », « ô » par trois frois et « ha », ainsi que des exclamations – s'accompagne de pointes contre les deux régicides : « Apostat Inclement » renvoie à l'assassin de Henri III, Jacques Clément, en jouant sur son patronyme), et « renegat François » désigne François Ravaillac, le mauvais Français. L'auteur joue aussi des paronymes « lame », « ames » et « larmes » qu'il utilise dans une même phrase. L'ornementation funèbre s'associe à la véhémence. Ce libelle et surtout celui du *Discours veritable* insistent justement sur la « rage », sur la « furie » avec laquelle Ravaillac a accompli son geste[322], inspiré qu'il a été par le diable – « […] ame […] entierement diabolique[323] », ou encore « […] ame [livrée] à Satan […] », « […] le diable son complice[324] ». Alors que le roi est oint du Seigneur, Ravaillac, lui, dans un mouvement

[321] *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain*, éd. cit., f. 4-5.

[322] Dans le *Supplice, mort, et fin ignominieuse* : « Après ta furieuse rage ; tu n'as esté navré du souvenir de ton mesfait pour t'en repentir : tes songes & fantosmes ont tesmoigné ta rage » (f. 4). Dans le *Discours veritable* : « furieux mouvemens », « enragee fureur » (f. 3), « agité de sa rage, & bondissant furieusement » (f. 5), « ton front ombragé de fureur » (f. 9), « celuy […] qui avoit mis de la rage dans le sein de leur Roy », « rage enragee » (f. 12) pour qualifier l'acte, mais aussi « ceste furie » (f. 7), « furie la plus cruelle qui soit jamais sortie du plus tenebreux abysme des enfers » (f. 9) pour qualifier Ravaillac lui-même.

[323] *Ibid.*, f. 9.

[324] *Supplice, mort, et fin ignominieuse*, éd. cit., f. 4 et 6. Le *Discours lamentable* évoque aussi le « […] conseil infernal que Sathan […] avoit suggeré […] », éd. cit., f. 5.

inverse, vient du « tenebreux abysme des enfers[325] ». Rhétorique et symboles sont ainsi mis au service de l'émotion (le lecteur doit à la fois pleurer son roi et exécrer son assassin) mais aussi d'une compréhension des arrière-plans religieux.

L'oraison funèbre est un genre qui a d'abord pour fin « les pleintes, les soupirs & les larmes[326] ». Les deux oraisons qui décrivent le supplice de Ravaillac mettent en place des stratégies rhétoriques similaires à celle du libelle du *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain* pour émouvoir le fidèle. Au début de son oraison, P. Cospeau insiste sur les pleurs que doivent verser les sujets :

> […] les peres du peuple, les vrays Rois ne se peuvent loüer que par les plaintes, & les regrets […] & jamais ils ne sont honorez comme il faut, que quand les discours sont entrecoupez de souspirs, & les mots suffoquez par les sanglots[327].

N. Coeffeteau utilise les mêmes ressorts :

> Chers Auditeurs, je n'ay que faire maintenant parmy ces devoirs funebres, que nous rendons à la mémoire du plus grand Roy qui ait jamais esté au monde, me servir de ces artifices, pour attendrir vos cœurs, & vous arracher des larmes. Le simple recit d'une si funeste mort, qui estonnant toute l'Europe, a desolé la France, est capable d'émouvoir à pitié les courages les plus barbares, & de faire fondre en pleurs les ames les plus desnaturées[328].

D'emblée, l'orateur se défend d'user d'« artifices » au profit d'un « simple recit ». Or les superlatifs (« du plus grand Roy qui ait jamais esté au monde », « les courages les plus barbares […] les ames les plus desnaturées ») se situent du côté d'une rhétorique de l'excès, et la volonté d'émouvoir est manifeste (« attendrir vos cœurs », « vous arracher des larmes », « émouvoir à pitié », « fondre en pleurs »). Cospeau n'insiste que sur les manifestations de la douleur, situant tout son éloge du côté pathétique. Contrairement aux célèbres *Oraisons* de Bossuet où « [l]es passions opèrent […] à titre d'images mentales qui dévoilent la vanité des apparences sensibles en lui opposant l'évidence des vérités divines[329] », nos deux oraisons font essentiellement appel à l'émotion de l'auditoire. Ébranler les fidèles, c'est aussi exciter

[325] *Discours veritable*, éd. cit., f. 9.
[326] Jean Richesource, *L'eloquence de la chaire ou la rhetorique des predicateurs…*, Paris, Académie des Orateurs, 1673, f. 424. L'auteur précise ensuite : « L'Oraison Funebre a deux fins principales. L'une est l'Exposition de la douleur du Panegyriste, qu'il doit faire paroistre dans son discours & dans son action. L'autre est celle des Auditeurs, qu'il doit exciter par la force de ses considerations & par la grandeur de ses expressions » (*ibid.*).
[327] *Oraison funebre*, éd. cit., f. 2-3.
[328] *Harangue funebre*, éd. cit., f. 8.
[329] Sabine Gruffat, « La rhétorique des passions dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet », dans *Le temps des beaux sermons*, dir. Jean-Pierre Landry, Genève, Droz, 2006, « Cahiers du Gadges » n° 3, p. 233.

leur haine contre Ravaillac, comme le font les libelles. Le supplice n'est plus une punition prononcée par le Parlement mais par les chrétiens.

Parallèle des stratégies rhétoriques avec celles des histoires tragiques (Rosset)

Les stratégies rhétoriques déployées par les libelles et les oraisons peuvent s'apparenter à celles des histoires tragiques, qui fleurissent à cette époque. Quelques années après l'assassinat d'Henri IV (1614), Rosset publie *Les Histoires tragiques de nostre temps*. L'actualité y est racontée, comme nous l'avons indiqué dans notre premier chapitre, et l'auteur relate des crimes suivis de leur punition. La plupart de ces Histoires débutent par des lamentations sur les malheurs que le siècle traverse[330]. Elles font écho à celles des libelles et des oraisons publiés en 1610. Cospeau utilise l'adresse directe à la France pour se lamenter[331] et dénoncer la « […] noire vipere [qui est née] parmy [les] fleurs de lys, laquelle d'une piquure empoisonnee tuë [le] Roy et […] perce le cœur [des Français][332] », quand Coeffeteau se désole de la « ruine » de la France[333]. L'Histoire XV de Rosset, intitulée « Du parricide d'un gentilhomme commis en la personne de son père, et de sa malheureuse fin », va plus loin et dénonce une époque détestable :

> Est-il possible que ce siècle soit si maudit et si exécrable, qu'il produise des monstres que l'Afrique aurait honte d'avouer ? Je crois que c'est […] l'infâme théâtre où tous les vices jouent leur personnage et où les fureurs exercent leur plus grande forcenerie[334],

Dénoncer la décadence morale liée aux passions effrénées, à l'absence de foi ou au culte du diable est un lieu commun de l'époque. Le *Discours veritable* usait déjà de la comparaison avec l'Afrique – *topos* pour désigner l'espace des monstres :

> N'est-ce pas maintenant un songe de voir que la France soit une seconde Affrique qui engendre de tels monstres ? Quelle honte fait ce siecle à celuy de nos ayeuls ? Quel desastre

[330] M. Lever note : « Plus encore que les hommes, c'est le « siècle » qui en est responsable, et c'est sur lui que Rosset fait tomber sa colère » mais précise toutefois que cette indignation n'est pas particulière à Rosset : « l'anathème contre le « siècle » fait partie des lieux communs de la rhétorique traditionnelle », « De l'information à la nouvelle…», art. cit., p. 581 et note 16 p. 581.

[331] « Indomptable France ! l'effroy autrefois & la grande terreur du monde, eussiez vous creu qu'un jour deut naistre auquel vous prendriez plaisir & tiendriez à honneur, d'estre vaincuë ! […] », *Oraison funebre*, éd. cit., f. 16.

[332] *Ibid.*, f. 17.

[333] « O Dieu, quel triste accident est le nostre ! Au moins, si vous nous eussiez fait descendre de nostre felicité, comme par certains degrez, & un peu plus doucement ! Mais vous nous avez precipitez, de sorte que nous avons plustost senti nostre ruine, qu'aprehendé nostre cheutte », *Harangue funebre*, éd. cit., f. 19-20.

[334] *Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 338.

> qu'il faille qu'un Roy de France n'ait peu eviter la rage & fureur du bras parricide d'un sien propre subject[335] ?

La France devient un espace sans loi, où la civilisation est remplacée par la sauvagerie. Les regrets et la haine sont dépassés : les auteurs jouent sur l'effroi et l'horreur. Le début du *Discours veritable* utilise cette même veine :

> Nostre siecle est remply de ces monstres, & croy que nostre fatal malheur nous a reservez à un temps entierement desesperé, auquel l'enfer ouvrant sa gueule beante a faict un violent effort pour vomir du centre de ses abominations certains prodiges qui devoient ensanglanter nos yeux de la veuë cruelle de ces abominables effects […][336].

La place accordée au crime « prodigieux » dans les trois libelles et les deux oraisons témoigne d'un goût de l'époque pour la noirceur et l'expression de la cruauté humaine[337], d'autant plus frappantes qu'elles sont présentées comme réelles : c'est le cas des histoires tragiques de Rosset[338] et du libelle *Discours veritable* dont le titre affiche la prétention à l'authenticité. Comme l'explique Jean Céard, ce temps du prodige est aussi celui des exceptions : l'histoire n'a plus de devenir stable mais est faite de successions de prodiges, sans qu'ils obéissent à une rationalité ni à une loi naturelle[339].

Les trois libelles entendent ainsi émouvoir et stupéfier, en jouant sur divers sentiments du lecteur – surprise, tristesse, détestation et horreur – : il faut édifier à plusieurs niveaux. L'un d'eux se clôt sur un appel à la haine de Ravaillac présenté comme un « […] monstre execrable de qui la memoire demeurera à jamais odieuse aux François[340] » tandis que les deux autres implorent la miséricorde divine et espèrent des temps meilleurs pour la royauté[341]. Les

---

[335] Éd. cit., f. 4. Cette comparaison est aussi utilisée par Rosset dans son Histoire VII : « Il ne faut plus aller en Afrique pour y voir quelque nouveau monde » (p. 207).

[336] Éd. cit., f. 3-4.

[337] C'est très net au théâtre, notamment avec l'*Art Poétique* (1598) de Pierre de Laudun d'Aigaliers qui affime vouloir ensanglanter la scène. Sur ces questions, voir *infra* notre sixième chapitre, p. 313-314 et Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1976, p. 81-117.

[338] Quantité de phrases plus ou moins identiques visent à garantir la vérité de ses histoires : ainsi, dès la première Histoire, Rosset précise « L'histoire que je vais raconter témoigne la vérité de mon dire » (éd. cit., p. 38) ; dans l'Histoire II : « L'histoire déplorable que je vais réciter, arrivée depuis peu de jours en Asie, confirme la vérité de mon dire » (*ibid.*, p. 74) ; dans l'Histoire III : « L'horreur de cette histoire témoignera la vérité de mon dire. Je l'ai écrite suivant la vérité des actes et selon les mémoires que des témoins irréprochables en ont faits » (*ibid.*, p. 103), *etc*. Tout comme les canards se voulaient les témoins directs des faits d'actualité, Rosset se veut le témoin privilégié de ses histoires.

[339] *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e^ siècle, en France*, Genève, Droz, 1977, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° CLVIII, p. 489-491.

[340] *Discours veritable*, éd. cit., f. 13.

[341] « Bon Dieu misericordieux, retirez vos verges de dessus nous ; ayez pitié de la pauvre France, defendez nostre Roy des machinations & attentas des meschans : maintenez la Royne, ses Enfans, & tous les Princes du sang : inspirez de vostre Sainct Esprit leur Conseil, afin que toutes leurs actions reüssissent à vostre honneur & gloire. Ainsi soit-il », *Supplice, mort, et fin ignominieuse*, éd. cit., f. 7 ; « Dieu par sa misericorde inspire donc tant de graces à la France, que ne defaillant de conseil, de vray & legitime commandement, nous

deux oraisons de Coeffeteau et Cospeau jouent surtout du *pathos*. La *Harangue* se termine par un appel à Dieu : Coeffeteau l'implore de pardonner au roi et de « […] vange[r] sur nos testes [celles des Français] ses offenses : Aussi bien a-t'il esté puny pour nos pechez, & sa mort a esté le suplice de nos crimes[342] ». On observe ici une sorte de perméabilité des fautes entre le roi et son peuple : ce sont les Français qui doivent expier les fautes de Henri IV, et Henri IV qui a été puni pour les fautes de ses sujets. Il y a là une volonté de ressouder les liens entre le souverain et son peuple.

Cospeau, lui, trouve en son expérience personnelle avec le roi un nouveau moyen de lui rendre hommage et de louer ses qualités :

> Il n'y à [*sic*] pas douze ans que je vins en vostre Royaume muet pour les François, & ne pouvant prononçer comme il le falloit un seul mot de ce doux langage : vous m'y avés reçeu par vostre bonté, gaigné par vostre douceur, encouragé par vostre faveur, eslevé par vostre liberalité & recognoissant que mon cœur estoit tout à vous, vous avés oublié que mon corps estoit estranger. Reçevés d'un œil favorable, ces souspirs & ces larmes que j'espands dessus vostre tombe, ou [*sic*] mon cœur est enfermé au lieu du vostre, & trouvés, par le sang et la grace de Jesus Christ, la terre douce à vos os, & le Ciel misericordieux à vostre ame[343].

Ce témoignage inscrit dans l'histoire personnelle du prédicateur le renversement qui s'est opéré dans le rapport d'Henri IV au catholicisme : d'abord étranger à cette religion, le roi a ensuite soutenu les congrégations, les efforts de réforme catholiques, et il a fait revenir les jésuites contre son Parlement.

Tout comme les histoires tragiques, ces discours épidictiques ont une valeur morale : il s'agit d'émouvoir le lecteur, mais aussi de l'édifier. L'autorité politique est renforcée par ces écrits qui vilipendent l'assassin pour mieux défendre le royaume, dont le monarque constitue la pierre angulaire. Les réflexions de Foucault autour de l'autorité qui triomphe en imposant sa marque sur le criminel prennent donc tout leur sens dans le cadre des textes et des images qui représentent le supplice de Ravaillac et opposent symétriquement Henri IV à son assassin.

Le cas de Biron, lui, est plus problématique, notamment parce qu'il est décapité à l'abri des regards du peuple parisien. De ce fait, les textes qui l'évoquent ne font plus état d'une punition qui, comme l'écrit Foucault, veut « rendre infâme celui qui est en la victime[344] ».

---

soyons aussi portez à l'obeyssance & submission que tous bons & loyaux subjects doivent à leur Roy », *Discours lamentable*, éd. cit., f. 9.

[342] *Harangue funebre*, éd. cit., f. 85.

[343] *Oraison funebre*, éd. cit., f. 98-99.

[344] *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 44.

2. Le supplice du duc de Biron

Chef militaire particulièrement doué et ambassadeur[345] au service du roi Henri IV, Charles de Gontaut, duc de Biron et maréchal de France, est arrêté en juin 1602[346]. Il est suspecté d'avoir comploté avec le duc de Savoie et le roi d'Espagne contre Henri IV et pour un « démembrement du royaume », le

> menaçant […] d'une triple invasion coordonnée : l'Espagne lui aurait arraché tout le Sud-Ouest jusqu'au port de Marseille ; la Savoie se serait emparée de la Provence et du Dauphiné ; Biron aurait gardé son gouvernement de la Bourgogne, devenue souveraine, augmentée par ce qu'il aurait pu y ajouter par la force des armes, en Champagne. Il aurait épousé la troisième fille du duc de Savoie (avec une dot et une pension princières), ce qui l'aurait fait neveu du roi d'Espagne et beau-frère de l'empereur[347].

C'est un de ses agents, Jacques de La Fin, qui révèle l'affaire et procure des lettres de Biron en guise de preuves. Le procès, confié au Parlement de Paris[348], est assez long : il débute le 17 juin – « messieurs de Harlay et Blancmesnil presidens, furent avec messieurs de Fleuri et Thurin, comme les plus anciens conseillers de la grand'chambre, deputez commissaires pour ouir et interroger le maréchal, et vacquer à l'instruction de son procès[349] » – puis est ajourné au début du mois de juillet devant le refus des pairs de comparaître dans le cadre du procès[350]. On confronte ensuite Biron et La Fin le 15 juillet, et le Parlement rend son arrêt le 29

[345] Voir Charles de Montigny, *Le maréchal de Biron. Sa vie, son procès, sa mort, 1562-1602*, Paris, Librairie Hachette, 1861, p. 17-18 et p. 27.

[346] Sur la conspiration de Biron, voir aussi Y.-M. Bercé, *La naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661*, *Nouvelle histoire de la France moderne*, tome 3, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points histoire », p. 22-26.

[347] Alfred Soman, « Le traître sur la sellette : réflexion sur le procès du duc de Biron (1602) », dans *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, actes du colloque international de Rome (30 septembre-2 octobre 1993), Rome, École Française de Rome, 1996, p. 236. Selon Bernard Barbiche, « Biron était l'objet des sollicitations du roi d'Espagne et du duc de Savoie depuis les années 1595-1596. Il avait trahi une première fois pendant la campagne de Savoie, dans l'hiver 1600-1601 ; il avait alors avoué et le roi lui avait pardonné. Mais, mécontent de n'avoir pas obtenu le gouvernement de la citadelle de Bourg-en-Bresse, il avait repris aussitôt ses intrigues et répondu aux avances qui lui étaient faites par le duc Charles-Emmanuel I[er] et le comte de Fuentes, gouverneur espagnol du Milanais » (« L'exploitation politique d'un complot : Henri IV, le Saint-Siège et la conspiration de Biron (1602) », dans *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, *ibid.*, p. 273). Sur le sujet, voir aussi Alain Dufour, « La paix de Lyon et la conjuration de Biron », *Journal des savants*, 1965, vol. 1, n° 1, p. 433 *sqq*.

[348] C'est à la justice ordinaire qu'il revient de traiter l'affaire et non à un « « coup de majesté » […] (tels l'assassinat des Guises en 1589 ou celui de Concini en 1617) », comme l'écrit A. Soman dans « Le traître sur la sellette : réflexion sur le procès du duc de Biron (1602) », art. cit., p. 232.

[349] *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., tome 8, p. 28.

[350] *Ibid.*, p. 28-29.

juillet[351]. Les défenses changeantes du maréchal convainquent tout à fait la cour du Parlement de sa culpabilité[352]. Le duc de Biron,

> atteint & convaincu dudit crime de Leze Majesté pour les conspirations par luy faictes contre la personne du Roy, & entreprises sur son Estat : proditions & traictez avec ses ennemis, estant Mareschal general de l'armée dudict Seigneur : Pour reparation duquel crime, l'a privé & prive de tous honneurs, estats, & dignitez, et l'a condamné & condamne avoir la teste tranchée sur un eschaffault, qui pour cest effect sera dressé en la place de Greve […][353].

La décapitation est la punition réservée aux nobles[354]. Finalement, Biron n'aura pas la tête tranchée en Grève mais dans la cour de la Bastille. Les textes évoquent une « grâce » royale pour satisfaire la demande des proches de Biron de ne point exposer le supplice en place publique[355]. Si Henri IV veut éviter « l'infamie d'un spectacle public » comme l'écrit L'Estoile, il est surtout prudent : personne ne sait véritablement qui est derrière cette conspiration[356] (les étrangers ? la noblesse ? les protestants ?) et il faut éviter de faire trop grand bruit. Cayet et L'Estoile mentionnent d'ailleurs une foule venue en Grève le 30 juillet, pensant que l'exécution aurait lieu ce jour-là[357]. Henri IV désire également ne pas s'aliéner la

---

[351] Pour davantage de détails sur le procès (et l'emprisonnement), voir Palma Cayet, *Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne…*, [1605], Paris, Jean Richer, 1609, f. 292 v°-311 v°, et Jacques de la Guesle, *Récit particulier et veritable du procez criminel de Monsieur le Mareschal de Biron*, reproduit à la fin des *Lettres et ambassade de Messire Philipe Canaye, seigneur de Fresne*…, Paris, Estienne Richer, 1635, f. 1-87.

[352] « Quand on lui présenta les missives écrites de sa propre main, Biron prétendit d'abord qu'il s'agissait de simples informations qu'il envoyait à La Fin et à ses capitaines – allégation invraisemblable, d'après le contenu même des lettres. Le maréchal, alors, modifia sa défense, accusant ses secrétaires d'avoir contrefait son écriture (les contrefaçons officielles étaient monnaie courante à l'époque). Le témoignage de ses secrétaires n'aurait pas complètement infirmé ses dires si Biron n'avait pas eu la mauvaise idée d'invoquer une troisième excuse : les lettres les plus cruciales auraient été écrites sous l'influence de la sorcellerie. La Fin l'aurait envoûté, lui faisant écrire ce qu'il avait voulu. Le procureur général le tourne en ridicule […] », A. Soman, « Le traître sur la sellette : réflexion sur le procès du duc de Biron (1602) », art. cit., p. 238.

[353] Arrêt du Parlement de Paris reproduit dans le *Recueil memorable de tout ce qui s'est passé pour le faict du Sieur de Biron, Mareschal de France*, [sa], Langres, Jean des Prez, 1602, f. 13-14.

[354] Voir R. Muchembled, *Le temps des supplices*, *op. cit.*, p. 10, et A. Lebigre, *La Justice du Roi*, *op. cit.*, p. 214.

[355] « […] le Roy adressa ses patentes à la Cour, par lesquelles il déclaroit qu'aux instances et prières des parens du sieur de Biron, pour l'amitié qu'il lui avoit autrefois portée, et pour plusieurs autres grandes considérations, son plaisir étoit qu'il fust exécuté dans la Bastille, quoique l'arrêt portast qu'il le seroit dans la place de Greve : voulant par ce moien l'exempter de l'infamie d'un spectacle publiq », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 32-33.

[356] Voir notamment Anne-Marie Cocula, « Les trois dimensions de la conspiration de Biron », dans *Les lettres au temps de Henri IV*, actes du colloque d'Agen-Nérac (18-20 mai 1990), Pau, J & D Éditions, 1991, p. 341-358.

[357] « Le mardi 30e, y eust en Grève, en la rue S.-Antoine et vers la Bastille une incroiable multitude de peuple, qui s'estoit transporté devant midi en ces lieux, croiant que l'exécution du Maréchal deust estre ce jour là, et qui n'en partit que bien tard au soir, voiant bien qu'elle estoit sursise à un autre jour », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 32 ; « […] chacun pensoit que l'execution se deust faire en Greve, on y accouroit de toutes parts, les eschaffaults y furent dressez pour voir : & dans l'hostel de ville il y en avoit un pour executer le Mareschal, avec un petit pont de bois qui devoit estre mis contre l'une des fenestres de l'hostel de ville par lequel le Mareschal devoit passer pour aller dudit pont sur l'eschaffaut ; mesme les Huissiers du Parlement avec l'executeur de haute justice furent heurter [*sic*] à la porte de la Bastille, & deux ou trois mil personnes avec eux […] », P. Cayet, *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 308 r°. Cayet reprend ici

noblesse, à laquelle Biron appartient[358]. La décision d'exécuter le maréchal fut pourtant beaucoup critiquée[359] : on imagine la teneur des libelles et des pamphlets qui auraient pu circuler si le supplice avait été conduit en Grève. Choisir un lieu clos comme la cour de la Bastille permet non seulement d'éviter toute mauvaise publicité, mais aussi de sélectionner l'assistance[360] – P. de L'Estoile indique d'ailleurs qu'« environ soixante-dix personnes » sont présentes le jour du supplice[361]. Cette exécution « cachée » n'est pas sans rappeler celle de Marie Stuart, en février 1587, dans la cour du château de Fotheringay : la reine d'Écosse, accusée d'avoir trahi et comploté contre la reine d'Angleterre, est condamnée à être décapitée, loin des yeux de la foule.

Le duc de Biron est finalement exécuté le 31 juillet 1602, après avoir demandé maintes fois à être gracié[362]. Outre les récits de Palma Cayet et P. de L'Estoile déjà cités, nous examinerons les *Historiæ sui temporis* de J.-A. de Thou et l'*Histoire universelle* d'Aubigné, l'*Histoire générale des derniers troubles arrivez en France* de P. Matthieu, le libelle du *Traité du mariage de Henri IIII… plus la conspiration, prison, jugement et mort du duc de Biron*, et la pièce de théâtre de George Chapman intitulée *The Tragedy of Charles Duke of Byron* (qui

---

le texte du *traité du mariage de Henri IIII… plus la conspiration, prison, jugement et mort du duc de Biron* (Paris, Jean Petit, 1610), dont de très larges extraits sont repris dans Alfonse Bonnardot, *Les Rues et églises de Paris vers 1500. Une fête à la Bastille en 1508. Le supplice du maréchal de Biron à la Bastille en 1602*, Paris, L. Willem, 1876, p. 118-119.

[358] B. Barbiche précise que Charles de Biron « […] avait grandi dans une atmosphère d'insatisfaction quasi perpétuelle auprès de son père, Armand de Gontaut, lui aussi chef de guerre valeureux, et qui, tout en restant fidèle à la couronne, avait été le type même du noble « malcontent du roi », (« L'exploitation politique d'un complot… », art. cit., p. 271-272). Arlette Jouanna, elle, écrit : « Le mécontentement nobiliaire fut le terreau où s'enracina la révolte de Biron », (*Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989, p. 206 ; voir aussi, sur le sujet, les pages suivantes de l'ouvrage). *Cf.* également Jacqueline Boucher, « La Noblesse française et la tentation du régicide (1589-1610) », dans *Sociétés et Idéologies des Temps Modernes. Hommage à Arlette Jouanna*, dir. Joël Fouilleron, G. Le Thiec et Henri Michel, Montpellier, Presses de l'Université de Montpellier III, 1996, p. 37-58, et précisément p. 43-49 pour le maréchal de Biron.

[359] On critique notamment la rigueur du roi qui a accordé sa clémence à tous les complices de Biron (voir Barbiche, art. cit., p. 284). Selon A. Soman, de nombreuses voix catholiques se sont élevées contre cette exécution (voir « Le traître sur la sellette… », art. cit., p. 231-232). A. Jouanna écrit qu'après sa mort, « [l]e souvenir de Biron resta dans la mémoire collective, en Périgord et plus largement, dans tout le Sud-Ouest où sa popularité avait été grande, comme le symbole de l'ingratitude des rois. Des complaintes populaires chantèrent sa mort tragique […] » (*Le devoir de révolte*, *op. cit.*, p. 211).

[360] C'est en grand secret que le public va être choisi : « […] Monsieur le Chancelier, avec Monsieur de Sillery & trois Maistres des Requestes arriverent à l'Arsenal où Monsieur de Rosny estoit, qui les mena en la Bastille, & monterent par une montee desrobee dans la chambre du Sieur de Rumigny […] ; puis ledit sieur de Rosny retiré, arriva le Greffier Criminel Voisin, & apres luy Monsieur le premier President, qui print la place dudict sieur de Rosny, & furent eux trois autre [*sic*] demie heure à parler tout bas : durant laquelle Monsieur de Rosny envoya un des siens qui presentement obtint de Monsieur le Chancelier un roolle de ceux qu'il desiroit et vouloit assister à l'execution, pour faire sortir les autres […] », P. Cayet, *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 308 v°-309 r°.

[361] « Comme il fut près de l'eschaffaut, ceux qui estoient là pour voir ce spectacle, qui estoient environ soixante-dix, aians fait quelque bruit à son arrivée, […] », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 37.

[362] Voir *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 35-36, et P. Cayet, *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 308 r°-v°.

fait suite à *The Conspiracy of Charles Duke of Byron*). Le *Récit particulier et veritable du procez criminel de Monsieur le Mareschal de Biron* et le *Recueil memorable de tout ce qui s'est passé pour le faict du Sieur de Biron, Mareschal de France* sont écartés puisqu'ils n'évoquent pas le supplice. Ce sont donc des récits d'information, se voulant fidèles à l'événement tel qu'il a eu lieu, qui constitueront la majorité de notre corpus. Il s'agira de les mettre en regard avec le libelle – qui leur a très souvent servi de source pour certains – et la pièce de théâtre. Du côté des représentations imagées, seules deux gravures allemandes, à notre connaissance, figurent l'exécution ; elles seront intégrées à notre étude.

Contrairement aux récits de la mise à mort de Ravaillac, les réactions du peuple ne sont pas présentes dans nos textes, et pour cause. On peut se demander alors si le supplice, dépouillé de sa dimension publique, reste un « spectacle de la liturgie monarchique[363] » qui vise à « rendre infâme […] la victime[364] ». En analysant les figures du roi et du condamné, ainsi que les réactions des assistants dans les textes et les images retenus, nous verrons si le supplice « caché » change – ou non – de sens.

À la différence de l'exécution de Ravaillac, celle de Biron, puisqu'elle est cachée du public, n'est pas suivie de vengeances populaires qui entérinent l'action de justice. Il n'y a pas « d'après » supplice. Loin des stratégies rhétoriques mises en place pour opposer le criminel monstrueux au grand roi, ces récits rendent compte de la mise à mort d'un homme qui clame son innocence et tente de surseoir à son exécution. Ils ne convoquent pas nécessairement la figure du roi lors de la description du supplice (c'est plutôt Biron qui y fait appel), et évoquent encore moins les dangers encourus par le royaume avec cette conspiration. Alors que pour Ravaillac, les récits martèlent tout au long de l'exécution l'énormité du crime commis et le « séisme » provoqué en France, et justifient la punition, les textes de notre corpus paraissent très peu prendre parti en faveur du supplice. En dehors de la mention de la lecture de l'arrêt, juste avant la décapitation, ils ne reviennent pas sur le motif de la condamnation, et ne louent jamais le roi pour sa décision[365]. Les auteurs prennent ainsi quelques distances et leurs écrits

[363] A. Soman, « Le traître sur la sellette… », art. cit., p. 233.
[364] M. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 44.
[365] Henri IV, avant de se décider, a même demandé conseil à la reine d'Angleterre, qui avait fait exécuter, malgré toutes ses réserves, son favori le comte d'Essex (en février 1601). Le roi de France suit ensuite l'exemple de sa souveraine voisine (voir la lettre reproduite dans C. de Montigny, *Le maréchal de Biron*, *op. cit.*, p. 112). Élisabeth aurait confié à l'ambassadeur d'Henri IV, au moment de la mort de Biron : « Je ne sais que trop ce qu'on peut ressentir en pareil cas, mais quand la nécessité de l'État est en jeu, nous ne devons pas tenir compte de nos sentiments personnels […] » ; paroles citées dans Marc Duchein, *Marie Stuart. La femme et le mythe*, Paris, Fayard, 1987, p. 503.

reflètent l'opinion publique, assez divisée sur la punition de Biron[366] – seul condamné parmi ses complices, rappelons-le. Pas de superlatifs pour exprimer la grandeur royale dans ces textes, et pas non plus de vocabulaire péjoratif pour Biron : le ton semble généralement neutre[367] – seules quelques exclamations et injures, de la part de Biron, sont à noter. Les effets rhétoriques sont minimaux, si l'on excepte la pièce de théâtre de Chapman. L'étude ne saurait être divisée comme pour Ravaillac, entre le supplice, la vengeance du peuple et les effets rhétoriques. Elle sera donc divisée de manière générique pour faire émerger les différences et les invariants entre chaque type de texte envisagé et les images. Nous nous concentrerons surtout sur la figure du condamné pour examiner en regard le jugement porté sur lui aussi bien que la mise en scène de l'autorité politique.

2.1. Les récits d'information et le libelle du *Traité du mariage de Henri IIII*

Examinons d'abord les récits qui se veulent historiographiques et qui prétendent présenter l'événement avec fidélité : le libelle du *Traité du mariage de Henri IIII… plus la conspiration, prison, jugement et mort du duc de Biron* – qui raconte deux événements marquants de 1602 et qui semble être la source des récits d'information –, la *Chronologie septenaire* de P. Cayet[368], le *Registre-journal du règne de Henri IV* de P. de L'Estoile[369], l'*Histoire générale des derniers troubles arrivez en France* de P. Matthieu[370], les *Historiæ sui temporis* de J.-A. de Thou[371] et l'*Histoire universelle* d'A. Aubigné[372], qui exposent les événements de manière chronologique.

Le cadre de l'exécution

[366] Biron, qui était duc et pair, aurait dû être jugé par des pairs, mais ceux-ci refusèrent de se présenter par deux fois au Parlement (voir P. Cayet, *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 300 v°, et les *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 28-29).

[367] Les textes sont généralement moins neutres lorsqu'ils relatent le procès, ou en tout cas construisent un argumentaire à la fois en faveur de la punition, et contre elle (à l'aide des lettres qui se sont échangées alors).

[368] La *Chronologie septenaire* raconte tous les événements survenus entre 1598 et 1604.

[369] Sur P. de L'Estoile et son œuvre, se reporter à C.-G. Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 195-219.

[370] Cette *Histoire générale des derniers troubles* a été revue et augmentée jusqu'à la mort de P. Matthieu en 1621. Nous nous appuyons sur la première édition posthume de l'ouvrage, en 1622.

[371] Il faut préciser que l'édition du XVIII^e^ siècle que nous utilisons pour la version latine (Londres, Samuel Buckley, 1733) est une continuation des *Historiæ sui temporis*, que de Thou a arrêtées après 1584. Nous indiquons en note la traduction de l'édition latine de Londres (*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, Londres, [sé], 1734). Dans le chapitre suivant et pour le cas de Coligny (1572), nous utiliserons la version des *Historiæ* mise en ligne par l'Université de Mannheim.

[372] Publiée de 1616 à 1620 pour la première édition (de 1626 à 1630 pour la seconde). Nous utilisons l'édition moderne d'André Thierry qui conserve la graphie d'origine.

Peu de détails sont donnés sur le cadre de l'exécution, c'est-à-dire la cour de la Bastille. Seuls P. Matthieu et P. Cayet évoquent l'échafaud « de cinq pieds de haut, sans aucune parure », « dressé au coin de la court par où on va au jardin[373] ». P. de L'Estoile, lui, mentionne la présence de l'assistance et la réaction de Biron face à elle[374] : il le montre méprisant et décontenancé par la présence et les bruits du public. C'est la seule mention d'une réaction de l'assistance.

[373] *Histoire générale des derniers troubles*, Paris, Jean Petit-Pas, 1622, f. 432 et *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 313 v°. Ces deux textes reprennent mot pour mot le libelle du *Traité du mariage* : « L'eschaffaut fut dressé au coing de la court vers la porte par où on va au jardin ; il estoit de cinq pieds de haut, sans aucune parure, et l'eschelle mise au pied » (éd. cit., p. 130).

[374] « Comme il fut près de l'eschaffaut, ceux qui estoient là pour voir ce spectacle, […] aians fait quelque bruit à son arrivée, il dit : « Que font là tant de maraux et de gueux ? qui les a mis là, et quel bruit font-ils ? » Et toutefois la vérité est qu'il n'y avoit là que d'honnestes gens », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 37.

Le condamné face à ses bourreaux

Deux options ont été prises par nos auteurs : soit une description très précise, relatant en détail les paroles de Biron qui veut différer sa mise à mort, soit une évocation plus rapide, un résumé. Le premier choix a pour effet une narration hachée, constamment entrecoupée par les gestes et les dits du maréchal. Dès la lecture de son arrêt, avant d'être emmené au supplice, il interrompt constamment le greffier[375]. Lorsqu'il est sur l'échafaud, il ne cesse de se bander puis de se débander les yeux, selon L'Estoile :

> […] le bourreau lui présenta ung mouchoir blanc pour le bander ; mais il prist le sien, lequel s'estant trouvé trop court, il demanda celui de l'exécuteur ; et, s'en estant bandé et mis à genoux, il se leva et desbanda aussistot, s'escriant : « N'y a-t-il point de miséricorde pour moi ? » Et dit derechef au bourreau qu'il se retirast de lui, qu'il ne l'irritast point et ne le mist au désespoir, s'il ne vouloit qu'il l'étranglast et plus de la moitié de ceux qui estoient là présens, desquels plusieurs eussent voulu estre hors, voyant cest homme non lié parler de ceste façon. De là un peu, il se remist à genoux et se rebanda, et tout incontinent se releva sur pied, disant vouloir encore voir le ciel, puisqu'il avoit si tost à ne plus le voir jamais, et qu'il n'y avait point de pardon pour lui. Pour la troisième fois, il se remist à genoux et se banda, et, comme il portoit la main pour lever encore le bandeau, le bourreau fist son coup au mesme instant qu'il lui disoit qu'il ne lui trencheroit point qu'il n'eust dit son *In manus*[376].

L'Estoile présente ici un condamné particulièrement nerveux, qui menace à la fois le bourreau et l'assistance – un peu effrayée. C'est la ruse du bourreau qui permet d'abréger les atermoiements, et L'Estoile s'en félicite : « Si le bourreau n'eust usé de ceste ruse, ce misérable et irrésolu homme s'alloit encore lever, et de fait il eust deux doigts offensés de l'espée du bourreau, comme il portoit la main pour se desbander pour la troisième fois[377] ». Les deux adjectifs « miserable et irrésolu » composent l'image d'un homme faible. Le libelle puis les récits de Cayet et de Matthieu, qui le reprennent mot pour mot, sont plus neutres dans leur description :

> L'arrest leu, les Théologiens de rechef l'admonestèrent de prier Dieu ; ce qu'il fist, puis se banda luy mesme les yeux, et se mit à genoux, puis tout à coup tira son mouchoer et jetta

[375] « Lors, le Greffier criminel lui dit : « Monsieur, mettez-vous en estat, c'est à dire à genoux. » Et quant fit la lecture dudit arrest ; et comme il fust à ces mots : *pour avoir conspiré contre la personne du Roy et son Estat*, ledit sieur de Biron dit : « Il n'est pas vray ! » Et à ces autres mots : *condamné d'avoir la teste trenchée en la place de Grève, sur un eschaffaut, qui à cest effet y sera mis* : « En Grève ? dit-il ; voilà une belle récompense de mes services, de mourir ignominieusement devant le monde ! » Sur quoi M. le Chancelier, prenant la parole, lui dit : « Monsieur, le Roy vous a octroié la grâce que lui avez fait demander par vos parens de ne point mourir publiquement, et partant l'exécution de votre arrest se fera en ce lieu de la Bastille. – Est-ce la grâce qu'il me fait ? dit-il. Ha, ingrat, mesconnoissant, sans pitié, sans miséricorde, qui n'eurent oncques de lieu en lui ! Car, si quelquefois il semble en avoir usé, c'a esté plustost par crainte qu'autrement. » Et ensuitte proféra plusieurs autres choses indignes d'une belle âme et de tout homme généreux […] », *ibid.*, p. 34. En italique dans le texte.

[376] *Ibid.*, p. 37-38. En italique dans le texte.

[377] *Ibid*, p. 38.

> l'œil sur le bourreau. Il fut jugé par les assistans qu'il estoit en dessein de se saisir de l'espée qu'il ne vit pas ; car, sur ce qu'on luy dist qu'il falloit couper ses cheveux et le lier, il jura et dist : *Que l'on ne m'approche pas ! je ne sçaurois l'endurer, et si l'on me met en fougue, j'estrangleray la moitié de ce qui est icy.* Sur laquelle parole il se vit tel qui portoit une espée à son costé, qui regardoit si la montée estoit près de luy, pour se sauver.
> Enfin il appelloit monsieur Baranton, qui l'avoit gardé durant sa prison, lequel monta sur l'eschaffaut, lui banda les yeux et troussa ses cheveux, puis dit au bourreau : *dépesche, dépesche !* lequel, pour l'amuser, luy dit : monsieur il faut dire vostre *In manus,* et fit signe à son valet de luy bailler l'espée, de la quelle il luy coupa la teste si dextrement qu'à peine vit on passer le coup. La teste tomba du coup à terre, puis on la mit sur l'eschaffaut[378].

Dans ce récit, Biron semble possédé par la peur et l'imagination, tandis que ses menaces reproduisent (ironiquement ? pathétiquement ?) son personnage de vaillant soldat. Le lecteur est presque soulagé lorsque le maréchal est finalement décapité, tant la scène est pénible. Bien loin de la constance de Marie Stuart lors de son supplice, ce sont ici la nervosité et la confusion d'un condamné que le texte met en avant.

Les *Historiæ sui temporis* de de Thou et l'*Histoire universelle* d'Aubigné adoptent une autre perspective : le supplice y est résumé. Voici ce qu'on peut lire chez Aubigné, qui reprend les éléments essentiels des récits précédemment cités :

> Son arrest luy ayant esté prononcé, on lui donne des Docteurs, qu'il repoussa rudement : *Qu'on me laisse en paix*, dit-il, *c'est à moi de penser à mon ame ; j'ai veu cette nuict les cieux ouverts et mes gardes m'ont ouy rire en dormant*. Les autres particularitez deduites trop expressement par ceux qui en ont escrit, ne furent que tesmoignages d'un esprit irresolu, recommandations à ses amis, requestes de vengeance sur La Fin, descharge du comte d'Auvergne et de ses serviteurs ; toujours interrompant la lecture du dicton de protestations d'innocence, criant contre l'ingratitude et l'injustice. Ses confesseurs sur la fin, lui ayans protesté qu'il alloit promptement voir Dieu en face, il s'osta plusieurs fois le bandeau qu'il se mettoit lui mesme comme ayant impetré de n'estre point lié ; ce fut pourquoi, comme le Capitaine Baranton lui retroussoit les cheveux, le bourreau le surprit et lui mit la teste à bas[379].

Le cadre de l'exécution n'est pas du tout abordé par Aubigné. Il fait toutefois état de paroles de Biron qui ne figurent dans aucun autre texte (« *j'ai veu cette nuict les cieux ouverts et mes gardes m'ont ouy rire en dormant* ») : le personnage anticipe sa future rencontre avec Dieu, et peut rappeler Étienne qui, avant son martyre, « contemple les cieux ouverts et le Fils de

[378] *Traité du mariage*, éd. cit., p. 131-133 ; *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 314 v° ; *Histoire des derniers troubles*, éd. cit., f. 433. En italique dans le texte. Notons qu'à la différence de L'Estoile, le libelle et les récits de Cayet et de Matthieu indiquent qu'une dernière lecture de l'arrêt a été faite sur l'échafaud.

[379] XV, XIV, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1995, coll. « Textes littéraires français », IX, p. 324. En italique dans le texte.

l'homme debout à la droite de Dieu[380] ». La référence à Étienne est implicite, et la signification du rire peu évidente (est-ce du mépris pour ce qui va lui arriver ?) : c'est au lecteur d'Aubigné d'interpréter les déclarations de Biron. Cette ambiguïté se retrouve dans la suite du récit qui montre un « esprit irresolu » n'acceptant pas sa punition ; tout en s'appuyant sur les écrits antérieurs qui décrivent les revirements du personnage, Aubigné prend ses distances (« […] particularitez deduites trop expressement ») avec l'interprétation qu'ils en donnent, à savoir l'irrésolution de Biron. Les précautions d'Aubigné peuvent s'expliquer : il est finalement assez proche de Biron (c'est un hobereau issu des guerres de religion, rétif à voir un ordre royal s'imposer, et qui se sent mal récompensé de ses services) et son nom a circulé lorsque la conjuration a été mise à jour. On trouve aussi une référence à la mort de Biron dans les *Tragiques*, avec des vers assez ambigus (« Je voy les trois plus hauts instruments de victoire, / L'un à qui la colere a peû donner la mort, / L'autre sur l'eschaffaut, et le tiers sur le bord[381] »).

Tout cela contraste avec le récit de de Thou :

> […] *tum sub horam IV pomeridianum, cum publicus minister conclave ingressus esset, ut eum vinciret, ille ab eo tangi, et omnino vinciri recusavit, minis ferociter additis, si contra pergeretur, et sponte in aream descendit, ubi ad scalae gradus precibus ad Deum conceptis, se fratribus commendavit, eos obnixe rogans, ut fideli obsequio Delfinum colerent. Postea sibi fasciola oculos velavit, et crineis a tergo substrinxit, nam a carnifice tangi nunquam passus est ; et in genua procumbens, tanta celeritate ictus est, ut ensis extra jugulum appareret, antequam caput a cervice recisum humi caderet*[382].

De Thou donne ici l'exemple d'un homme courageux et digne, qui recommande la fidélité au fils du Roi – au lieu de protester contre l'injustice et l'ingratitude royale. Le refus réitéré d'être touché par le bourreau – réaction topique dans les textes, nous le verrons notamment en ce qui concerne Jane Grey et Marie Stuart dans les chapitres suivants – est un trait d'honneur nobiliaire, et contraste avec le texte de L'Estoile qui évoque le « désespoir » dans lequel un

---

[380] Actes des Apôtres, 7, 56, Nouveau Testament, éd. TOB, [1972], Paris, Cerf, 1987, p. 1522. Les « cieux ouverts » sont repris par Aubigné dans ses *Tragiques* lors du martyre d'Anne Askew (éd. J.-R. Fanlo, Paris, Champion, 2006, *Les Feux*, p. 511, v. 201) ; voir *infra* notre cinquième chapitre, p. 253-254.

[381] *Ibid.*, *Princes*, p. 418, v. 1256-1258. Sur ces vers, J.-R. Fanlo note qu'il s'agit de Biron (pour l'échafaud), très certainement de la Trémoille, « mort de dépit » et de Bouillon, « sur le bord ».

[382] *Jac. Augusti Thuani Historiarum sui temporis*, tome 6, Londres, Samuel Buckley, 1733, livre CXXVIII, p. 145 (dans la trad. française de l'*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., vol. 14, p. 93 : « Sur les quatre heures après midi le bourreau étant entré dans sa chambre pour le lier, il ne voulut souffrir, ni qu'il le liât, ni qu'il le touchât seulement ; & il le menaça avec beaucoup de fierté, s'il entreprenoit de passer. Il descendit ensuite de lui-même dans la cour, & lorsqu'il fut au pié de l'échelle, il fit sa priere à Dieu, & se recommanda à ses freres, les priant instamment d'être toûjours [*sic*] fideles au Dauphin. Il se banda ensuite les yeux d'un mouchoir, & retroussa ses cheveux lui-même ; car il ne voulut jamais souffrir que le bourreau l'approchât. Enfin il se mit à genoux, & le coup partit avec tant de promptitude & d'habileté, qu'on vit le coutelas retiré, avant que la tête fût tombée »).

contact plongerait le condamné, qui ne se maîtrise pas. Nulle mention de tergiversations, c'est la constance et la détermination qui caractérisent Biron dans ce récit. De Thou (ou son continuateur) adopte une position modérée, par respect sans doute pour le condamné. Aucune mention de Biron en prière n'est faite dans les textes précédemment cités du libelle, de Cayet, de Matthieu, de L'Estoile et d'Aubigné : de Thou, lui, fait de Biron un homme pieux[383]. Il évoque la présence massive du peuple à ses obsèques[384], sa grande tristesse – « […] *nec unquam major aquae vis religiose ad tumulum effusa*[385] » – et l'embarras du pouvoir : « […] *haud occulto aulae livore, quae in publicam invidiam velut aegre ferebat, quod ad regis, regnique securitatem ex necessitate factum interpretari quisque debuit*[386] ». Les autres textes, eux, présentent un « enterrement [qui] fut sans cérémonie, estant seulement accompagné de six prestres, et de quelques autres personnes[387] », puis « un service, dont plusieurs allèrent jetter de l'eau béniste sur la fosse[388] ».

Le récit de de Thou offre une vision nettement différente du supplice et de l'attitude du condamné si on la compare aux autres textes, et respecte la dignité de Biron, malgré son destin funeste[389]. Palma Cayet, dont le récit du supplice est plutôt neutre, formule ensuite un jugement plus prononcé, à travers des épitaphes, des stances et l'histoire de la vie de Biron. Cette présence d'épitaphes et de stances est reprise du libelle du *Traité du mariage*[390]. Cet agencement montre une prise de parti plus nette des deux auteurs : ils justifient la punition du maréchal[391] tout en expliquant sa conduite comme le fruit d'une ambition démesurée[392]. P. de

---

[383] On est quand même loin de l'image très pieuse du comte d'Essex (favori d'Elisabeth qui a comploté contre elle) donnée par les récits qui racontent son supplice (1601) : voir à ce sujet J. Sharpe, « *Last dying speeches*… », art. cit., p. 157. Faute de temps, l'étude comparée des récits des exécutions d'Essex et de Biron n'a pu être menée, mais elle est une piste pour nos recherches futures.

[384] « […] *tanto plebis concursu, quantus ad spectaculum supplicii coiisset* […] », *Jac. Augusti Thuani Historiarum sui temporis*, éd. cit., p. 145 (dans la trad. française de l'*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., p. 93 : « […] il se trouva autant de peuple à ses obséques, qu'on en auroit vû à son supplice, s'il eût été exécuté en Greve »).

[385] *Jac. Augusti Thuani Historiarum sui temporis*, éd. cit., p. 145 (dans l'*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., p. 93 : « Jamais tombeau ne fut arrosé de tant d'eau benite)».

[386] *Jac. Augusti Thuani Historiarum sui temporis*, éd. cit., p. 145 (dans l'*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., p. 93 : « [le pouvoir] […] fut fâché […] de voir qu'une démarche que tout le monde devoit regarder comme nécessaire pour la sûreté du Roi & de l'Estat, fût si mal interprétée, qu'elle devînt un objet de mécontentement public ».

[387] *Traité du mariage*, éd. cit., p. 133 ; P. Cayet, *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 315 r° ; P. Matthieu, *Histoire des derniers troubles*, éd. cit., f. 433.

[388] *Ibid.*

[389] Sur le style de de Thou et ses conceptions, voir notamment C.-G. Dubois, *La conception de l'histoire en France*, *op. cit.*, p. 179-184.

[390] On trouve aussi deux tombeaux, assez similaires à ceux du *Traité du mariage*, dans le *Recueil memorable de tout ce qui s'est passé pour le faict du Sieur de Biron, Mareschal de France*, *op. cit.*, f. 16.

[391] « Sur la mort du pere et du fils » : « Biron servant son roy entre mille gens d'armes, / Eut d'un coup de canon tout le chef emporté : / Ce second Mars son fils ne s'estant comporté / Fidele envers son roy, privé de ses faicts d'armes / Au plus beau de ses ans, se vid decapiter. / L'un servant bien son roy, acquist beaucoup de

L'Estoile, lui, intègre un quatrain qui aurait été déposé sur la tombe de Biron et qui se moque de lui[393]. Il brosse ensuite un portrait largement négatif du maréchal, jugé « […] cupide de vaine gloire, ambitieux desmesurément, fier et hautain, avec une superbie intolérable, qui lui causa enfin ruine et malheur[394] ». Biron est aussi attaqué sur sa foi chrétienne[395].

La plupart des auteurs, y compris de Thou, choisissent un récit factuel du supplice parce que le cas de Biron est problématique : il révèle des tensions au plus haut du royaume et représente un compromis entre le procès d'une conspiration (où il aurait fallu frapper plus large) et l'exécution d'un individu. Pour cette raison, les textes de l'exécution restent assez neutres, même si certains auteurs, dans les pièces qu'ils ajoutent au récit du supplice, expriment un jugement plus prononcé et proposent une leçon morale.

2.2. Les gravures

Quant aux deux gravures de l'événement, elles semblent justifier l'exécution et asseoir la puissance royale, même si elles sont toutes deux étrangères.

Une des deux construit un cadre tout à fait original pour le supplice [voir fig. 18 de l'annexe, p. 14] : l'échafaud carré, placé au centre d'une cour carrée, est entouré d'une foule dense mais alignée, et de bâtiments. Du côté gauche, le bâtiment est orné de la couronne de Henri IV[396], portée par quatre figures – dont une tient une palme de la victoire. En face, du côté droit, deux hautes colonnes, symboles de l'institution et de l'autorité, sont surmontées de

---

gloire, / L'autre estant desloyal, esteignit sa mémoire, / S'estant trouvé deceu, pour son prince irriter », *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 315 r°.

[392] Les stances citées adoptent le point de vue de Biron et utilisent la première personne du singulier : « Mais quoy ! l'ambition ne coignoist point de loy, / Elle esteignit en moy le flambeau de ma foy, / Lors je ne cogneu plus ny mon roy, ni mon maistre, / Je vis que sa faveur dans le ciel ne portoit, / Qu'il avoit oublié pour moy ce qu'il estoit, / J'oubliay quand et quand ce que je devois estre », *ibid.*, f. 315 v°. Cayet continue ensuite sur cette voie à travers le récit de la vie de Biron : « Il estoit hasardeux en guerre, ambitieux sans mesure, et qui eust finy sa vie plus heureusement, s'il eust creu les remonstrances de la royne Elisabeth d'Angleterre, et qu'elles eussent touché ses entrailles […]. L'excès de son ambition luy fit user de rodomontades sans jugement : il devint tellement presomptueux, qu'il creut que le roy ny la France ne se pouvoient passer de luy ; il estoit aussi devenu si mesdisant, qu'il parloit mal de tous les princes, menaçoit le parlement, et les officiers de justice, les uns de mort, et les autres de les deposseder de leur charge », *ibid.*, f. 317 v°.

[393] « *Biron aimoit tant les gendarmes, / Qu'avant qu'on eust coupé son col / Il donna son corps à saint Pol, / Lequel avoit chéri les armes* », *Mémoires-journaux*, éd. cit., p. 38. En italique dans le texte.

[394] *Ibid.*, p. 38-39.

[395] « […] si peu chrestien, qu'il se fioit plus au Diable qu'à Dieu, l'invoquant et communiquant avec ce mauvais esprit par le moien des sorciers et nigromanciens, qui enfin le trompèrent et réduisirent au pauvre estat où chacun l'a veu mourir : salaire ordinaire que le Diable donne à ses serviteurs […] », *ibid.*, p. 39. Cayet raconte qu'on « […] l'a veu souventesfois se mocquer de la Messe, et se rire de ceux de la Religion pretenduë Reformee, avec lesquels il avoit esté nourry dez ses jeunes ans […] », *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 318 r°.

[396] On retrouve cette couronne sur le frontispice de l'édition des *Historiæ sui temporis* de J.-A. de Thou (premier tome, Paris, Ambroise et Jérôme Drouart, 1606).

deux allégories. L'une tient un drapeau, et l'autre, une Minerve casquée, porte une lance et un bouclier orné d'une tête de Méduse. Les bâtiments qui se trouvent face à nous figurent la ville et montrent des spectateurs massés aux fenêtres, certains sont même montés sur les toits. La loge en baldaquin qui surplombe la cour et l'échafaud est ornée de fleurs de lys et on aperçoit le roi, au centre et couronné. Si l'on excepte l'échafaud et les personnages juchés sur lui, qui peuvent correspondre aux descriptions données dans les textes, tous les autres éléments de l'image sont imaginés par le graveur (foule, cadre, *etc*.). Le roi fait ainsi face au criminel dans cette gravure, et la composition de l'image, spectacle de la cité et du prince, représente le triomphe de la souveraineté sur le désordre qu'a voulu créer le conspirateur.

L'autre gravure, attribuée à l'atelier de Franz Hogenberg pour celle qui est conservée à Amsterdam, ou à Quad von Kinkelbach pour celle conservée à Pau, rassemble trois médaillons [voir fig. 19 de l'annexe, p. 15] : un portrait en buste de Biron surplombe la représentation de son arrestation et de sa décapitation. Des légendes en latin accompagnent chaque médaillon, ainsi qu'un texte en allemand, où Biron lui-même s'exprime, énumère tous ses titres, son arrestation, sa condamnation, puis sa mort[397], « miroir » pour tous les seigneurs[398] – sous-entendu peut-être, les seigneurs qui oseraient conspirer contre le roi. La légende qui surplombe le portrait du maréchal est la suivante : « *Nescia mens hominum fati fortisque futuræ, / Et servare modum rebus sublata secundis* », soit « L'esprit humain ignore le destin et le sort à venir et ne sait pas conserver la mesure lorsqu'il est emporté par le succès[399] ». Cette légende fait de l'exécution un exemple des vicissitudes de la destinée humaine, des dangers de l'*hybris* – ce qui rejoint le sujet des Histoires tragiques.

Le cadre du supplice est complètement différent de la gravure précédente : le condamné et les quatre personnages qui l'accompagnent – deux parlementaires, un moine qui tient une croix et un bourreau – se trouvent dans le coin d'une cour. Aucun autre spectateur n'assiste à la scène. L'échafaud, très petit, ne permet que la présence du condamné, agenouillé, les yeux bandés et les mains réunies en signe de prière, et de son bourreau, derrière lui, l'épée levée. Ce médaillon montre que son graveur a eu accès à des textes, notamment par la présence de la légende « D. Garnier » à côté du moine[400]. La légende latine qui entoure le médaillon indique « *Arx Bastillana* » (« citadelle de la Bastille ») en haut, et

[397] Il précise d'ailleurs qu'il est mort en catholique, romain et apostolique (« *Starb auch als ein Catholischer, / Romischer, Apostolischer* »).
[398] « […] *Wöll andern Herrn ein Spiegel sein* ».
[399] Traduction par nos soins.
[400] P. Cayet mentionne, avant la mise à mort, la présence d'un « docteur nommé Garnier, moyne et maintenant evesque de Montpellier, qui […] fut ordonné avec Maignan, curé de Sainct Nicolas des Champs [à Biron] », *Chronologie septenaire*, éd. cit., f. 310 v°.

« *Totius Parlamenti Curiæ Senatus* » (« Sénat de la cour du Parlement tout entier ») sur la gauche, du côté du groupe des trois hommes. Celle qui se trouve entre les deux médaillons de l'arrestation et de la décapitation récapitule les motifs de la condamnation de Biron, tout en énumérant encore ses nombreux titres[401]. La gravure insiste ainsi sur l'importance du personnage dont la chute est d'autant plus brutale. Les images et le texte apparaissent comme un avertissement pour tous les orgueilleux à l'ambition démesurée.

Les deux images représentent le supplice français du point de vue étranger. L'une construit un cadre différent de celui de l'exécution qui a réellement eu lieu, et fait nettement triompher le roi sur Biron, la justice sur le criminel. L'autre, bien plus proche des récits d'information – sauf en ce qui concerne le public –, entend être fidèle à la mise à mort telle qu'elle a été racontée, tout en lui donnant une valeur édifiante.

Aucun propos religieux n'est mentionné dans les récits : il s'agit d'une leçon morale tirée d'un supplice politique. C'est aussi le cas dans la pièce de G. Chapman, où Biron devient un personnage complexe (et vivant), qui va tantôt émouvoir, tantôt terrifier le spectateur.

2.3. *The Tragedy of Charles Duke of Byron* de George Chapman

George Chapman (vers 1559-1634) est un dramaturge anglais, resté très célèbre pour ses traductions de *l'Iliade* (1600) et de l'*Odyssée* (1615) d'Homère[402]. Dans ses tragédies, il s'inspire toujours de l'actualité pour illustrer la tragédie comme revers de fortune : outre Biron, il met en scène Bussy d'Amboise[403] – dans *Bussy d'Ambois* (1607) puis *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613) – et Philippe Chabot[404], dans *The Tragedy of Chabot, Admiral of France* (publiée en 1639). Sa *Tragedy of Charles Duke of Byron*, publiée en 1608, soit six ans après la mort de Biron, forme un diptyque avec la *Conspiracy of Charles Duke of Byron*, qui la précède. Selon Alexander Leggatt, « *[i]n both plays [Byron] attempts to conspire against the King and is frustrated; the difference is that in the first play he accepts the frustration,*

[401] « Charles de Gontaut est placé devant vos yeux (de son vivant ?), chevalier des deux ordres du roi, duc de Biron, pair et maréchal de France, gouverneur de Bourgogne, *etc*., chef d'une conspiration pour la mort du roi, une fois la conspiration découverte, est fait prisonnier sur l'ordre de Henri IV, est traduit en jugement devant l'ensemble de la curie, par laquelle il a été condamné à mort et a subi sa peine dans la prison de la Bastille à Paris, en août 1602 ». Traduction par nos soins.

[402] À propos de ses conceptions sur la littérature, voir Albert R. Braunmuller, *Natural fictions: George Chapman's Major Tragedies*, Cranbury et Londres, Associated University Presses, 1992, p. 17-19.

[403] En 1579, Bussy d'Amboise est assassiné par le mari de la comtesse de Montsoreau, qu'il convoitait.

[404] Favori de François I[er], Chabot fut accusé d'avoir passé des accords avec des puissances étrangères, et fut condamné à une amende. Ruiné, il mourut en 1543, peu de temps après son retour en grâce et la révision de son procès.

repents, and is forgiven, while in the second he is destroyed[405] ». Dans ces deux tragédies, le roi – Henry – est confronté à Biron, et chaque caractère se trouve opposé à l'autre[406]. L'opposition de ces deux figures fait écho à celles d'Élisabeth et de Marie Stuart dans les tragédies de Montchrestien[407]. Henry se rend compte de la nécessité d'agir[408] et décide finalement de faire arrêter Byron : le roi montre alors toute sa fermeté[409] contre celui à qui il avait pourtant pardonné dans la *Conspiracy*. C'est à l'acte V, scène 4 de la *Tragedy*, que Byron va être mis à mort. La décapitation n'est pas montrée, ni indiquée dans les didascalies : seules les paroles, et surtout celles du condamné, résonnent sur scène. Plusieurs personnages accompagnent Byron, sans compter le bourreau – the *Hangman* – : le *Chancellor* (il s'agit de Bellièvre), Harlay, Potier, (deux des juges), Vitry et Prâlin, qui sont capitaines de la garde, un ou deux moines, ainsi que plusieurs soldats.

Le spectateur est face à un personnage principal dont le discours est très changeant. Il révèle une certaine confusion de Byron, telle qu'elle a pu être décrite dans certains récits d'information. Le maréchal oscille entre la colère, le courage, l'espoir d'une grâce et la résignation. Il affirme d'abord vouloir affronter la mort en soldat qui défie la nature – « […] *I will not die / Like to a clergyman; but like the captain / That pray'd on horseback, and with sword in hand / Threaten'd the sun, commanding it to stand*[410] » –, avant de céder à la mélancolie – « *Why should I keep my soul in this dark light, / Whose black beams lighted me to lose my self? / When I have lost my arms, my fame, my mind, / Friends, brother, hopes, fortunes, and even my fury?*[411] ». La solitude pèse ici au personnage, qui se sent abandonné de

---

[405] « Tone and Structure in Chapman's *Byron* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 24, n° 2, printemps 1984, « Elizabethan and Jacobean Drama », p. 309.

[406] « *Where Byron's manner is pompous and overblown, the King's is dry and unassuming* », *ibid.*, p. 314 *sq.* ; notons que d'une pièce à l'autre, l'attitude du roi change : « *The King is no longer governing a playground where a man like Byron can play at conspiracy and be forgiven; he rules a kingdom threatened by a real danger* », *ibid.*, p. 319. Voir aussi Gilles Bertheu, « Les enjeux de la mémoire dans *The Conspiracy and Tragedy of Byron* de George Chapman (1608) », actes des congrès de la Société française Shakespeare, n° 30, 2013, mis en ligne le 13 avril 2013, consulté le 12 janvier 2015 sur la page : http://shakespeare.revues.org/1919 (paragraphes 12, 16 et 25).

[407] Voir *infra* chapitre V, p. 281-290.

[408] « *It is resolv'd ; a work shall now be done, / Which, while learn'd Atlas shall with stars be crown'd, / While th'Ocean walks in storms his wavy round, / While moons, at full, repair their broken rings, / While Lucifer foreshows Aurora's springs, / And Arctos sticks above the earth unmov'd, / Shall make my realm be blest, and me belov'd* », George Chapman, *The Tragedy of Charles Duke of Byron*, dans *The Plays of George Chapman. The Tragedies*, vol. 1, éd. Thomas Marc Parrott, New York, Russell & Russell, 1961, acte IV, scène 2, p. 243, v. 165-171.

[409] « *Come, you are an atheist, Byron, and a traitor / Both foul and damnable. Thy innocent self! / No leper is so buried quick in ulcers / As thy corrupted soul* », *ibid*., acte IV, scène 2, p. 245, v. 250-253.

[410] *Ibid*., acte V, scène 4, p. 266, v. 51-55. Notons ici que Byron rejette toute idée de mourir comme un homme de Dieu ; il est capitaine, soldat, et le restera jusqu'au bout.

[411] *Ibid.*, v. 69-72. Sur ces vers, Christine Sukič note qu'il s'agit d'un passage emprunté presque mots pour mots à l'*Hercule furieux* de Sénèque : « Pour quelle raison retiendrais-je plus longtemps mon âme à la lumière ; pourquoi tarderais-je ? N'ai-je pas désormais perdu tous mes biens : ma raison, mes armes, ma gloire, mon

tous. Juste avant de monter sur l'échafaud, Byron est capable de rire du double sens d'un mot[412], puis face au bourreau, sa colère se manifeste à plusieurs reprises. Lorsque Prâlin lui indique que son exécuteur vient d'arriver, Byron menace de lui arracher la gorge (« *Death, slave, down, or by the blood that moves me / I'll pluck thy throat out!*[413] »), puis semble retrouver sa vaillance[414], aussitôt démentie[415], et sa fureur revient alors :

> Hangman. *Let me beseech you I may cut your hair.*
> Byr. *Out, ugly image of my cruel justice!*
> *Yet wilt thou be before me? Stay my will,*
> *Or, by the will of Heaven, I'll strangle thee!*
> *[…] I will not have him touch me till I will;*
> *If you will needs rack me beyond my reason,*
> *Hell take me but I'll strangle half that's here,*
> *And force the rest to kill me*[416]*!*

Le motif de l'étranglement est répété par Byron : ses mains déliées – le Chancelier a refusé qu'elles soient entravées[417] – sont sa seule arme. Cette colère du personnage pourrait être liée à sa noblesse et à son caractère héroïque, si l'on suit C. Sukič qui cite notamment les traités des passions du XVII^e^ siècle (qui lient noblesse et colère) et la phrase de N. Coeffeteau : « de grands hommes qui se sentant indignements traittez par leur Republique, ou par leurs Citoyens, pour le salut desquels ils s'estoient mille fois exposez à la mort, ont porté cette injure si impatiemment, qu'ils ont lasché les resnes au dépit[418] ». On peut aussi noter le contrepoint de « *Or, by the will of Heaven, I'll strangle thee!* » et « *Hell take me but I'll strangle half that's here* », même s'ils sont éloignés de dix vers : le personnage lie la menace d'étranglement au ciel, et s'adresse ensuite à l'enfer sur le mode impératif (« *take me* ») avant

---

épouse, mes fils, mes mains et jusqu'à ma folie ? » (trad. Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 51, v. 1258-1261), cité dans *Le Héros inachevé. Figure et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559?-1634)*, Berne, Peter Lang, 2005, coll. « Publications Universitaires Européennes », p. 65.

[412] « Vit. *My lord, 'tis late; will't please you to go up?*
Byr. *Up? 'Tis a fair preferment – ha ha, ha!* », *The Tragedy of Charles Duke of Byron*, éd. cit., p. 269, v. 159-160. « [*G*]*o up* » désigne à la fois le fait de monter sur l'échafaud, et l'action de monter au ciel.

[413] *Ibid.*, v. 164-165. Il semble que Chapman ait lu les récits de témoignage, comme par exemple celui de L'Estoile qui mentionne la menace d'étranglement que Biron lance au bourreau (et à l'assistance). Voir *supra* extrait cité p. 96.

[414] « Hangman. *Kneel, I beseech your Grace, / That I may do mine office with most order*.
Byr. *Do it, and if at one blow thou art short, / Give one and thirty, I'll endure them all* », *ibid.*, p. 269-270, v. 179-182.

[415] « [Byr.] *Hold, stay a little! Comes there yet no mercy?*», *ibid.*, v. 183.

[416] *Ibid.*, p. 270, v. 186-189 et v. 197-200.

[417] « Pot. *My lord, […] / […] 'tis a fear that th' offer of those bands / Would breed fresh furies in him and disturb / The entry of his soul into her peace*.
Chan. *I would not that, for any possible danger / That can be wrought by his unarmed hands, / And therefore in his own form bring him in* », *ibid.*, p. 265, v. 10-17.

[418] *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris, Cramoisy, p. 558, cité par C. Sukič dans *Le Héros inachevé*, *op. cit.*, p. 63.

de réitérer sa menace. Les menaces qu'il profère rejoignent celles que certains récits d'information décrivent. La victime innocente se rebelle contre l'injuste condamnation[419], avant de se calmer et d'accepter avec résignation son sort, comme le montrent ses dernières paroles : Chapman veut émouvoir et montre un personnage avec ses faiblesses. Celui-ci s'apaise ensuite et ses dernières paroles montrent un homme désabusé, qui accepte son sort :

> *And so farewell for ever! Never more*
> *Shall any hope of my revival see me;*
> *Such is the endless exile of dead men.*
> *Summer succeeds the Spring; Autumn the Summer;*
> *The frosts of Winter the fall'n leaves of Autumn:*
> *And these and all fruits in them yearly fade,*
> *And every year return: but cursed man*
> *Shall never more renew his vanish'd face.*
> *[…]*
> *Strike, strike, O strike; fly, fly, commanding soul,*
> *And on thy wings for this thy body's breath,*
> *Bear the eternal victory of Death*[420]*!*

Byron oppose la régénérescence de la nature au fil des saisons à la disparition définitive de l'« homme maudit ». Dans les trois derniers vers, le mouvement descendant de l'épée qui va s'abattre sur son cou est contrebalancé par le mouvement ascendant de l'âme qui déploie ses ailes[421]. Contrairement au héros chrétien qui se recommande à Dieu[422], Byron ordonne à son âme de s'envoler. La courte adresse au bourreau, toute terrestre, est suivie par cette adresse à l'âme, dans une phrase de plus en plus ample, jusqu'au dernier mot de la pièce (« *Death* »), qui devient performatif puisque Byron meurt. C'est un guerrier qui s'exprime avant tout dans ces derniers vers (« *strike* », « *commanding* », « *victory* »), mais un guerrier désenchanté, qui accepte la défaite : la vanité des illusions terrestres apparaît, et l'âme revenue de tout n'aspire plus qu'à la mort. La tragédie est ici un spectacle profane qui montre la misère de l'homme.

Byron est ainsi un héros proprement tragique : grand du royaume, il a chuté, et il devient chez Chapman un personnage tiraillé entre la vaillance – qu'il a prouvée à de nombreuses reprises sur les champs de bataille – et le désespoir, entre la résignation et la

---

[419] « *Is it not pity I should lose my life / By such a bloody and infamous stroke?* », demande-t-il aux gardes (*The Tragedy of Charles Duke of Byron, op. cit.*, p. 270, v. 211-212).

[420] *Ibid.*, p. 271, v. 245-252 et v. 259-261.

[421] Sur cette image, Jane Melbourne Craig écrit : « *The image suggests the winged soul of the Phaedrus myth which, becoming imperfect, loses her wings, falls to earth to inhabit a mortal body, not to be released until, having transmigrated from body to body for ten thousand years or having inhabited the body of a philosopher, she is able to grow new wings and, at the death of her final body, return to her true state. This is a soul which existed prior to matter and is immortal in its essence* », « Chapman's two Byrons », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 2, printemps 1982, « Elizabethan and Jacobean Drama », p. 274.

[422] Rappelons que Biron s'est allié avec les catholiques zélés, et était connu pour être un fervent défenseur du catholicisme (voir notamment A. Jouanna, *Le devoir de révolte, op. cit.*, p. 207).

fureur[423]. À la fin de la pièce, Byron progresse de la virulence des passions vers la désillusion, et l'acceptation.

[423] Le caractère tragique du personnage est aussi révélé par le discours du soldat à la scène 4 de l'acte V, qui associe la grandeur et la culpabilité de Byron : « Soldier. *Now by the spirit, and thy better Angel, / If thou were clear, the continent of France / Would shrink beneath the burthen of thy death / Ere it would bear it.*
Vit. *Who's that?*
Soldier. *I say well ,/ And clear your justice: here is no ground shrinks; / If he were clear it would; and I say more ,/ Clear, or not clear, if he with all his foulness / Stood here in one scale, and the King's chief minion / Stood in another place; put here a pardon, / Here lay a royal gift, this, this, in merit, / Should hoist the other minion into air* », *The Tragedy of Charles Duke of Byron*, éd. cit., p. 270-271, v. 213-222. Sur cette intervention, voir A. Leggatt, art. cit., p. 325 et J. Melbourne Craig, art. cit., p. 282.

***

« Le corps supplicié s'inscrit d'abord dans le cérémonial judiciaire qui doit produire, en plein jour, la vérité du crime[424] ». Cette phrase de Foucault trouve un fort écho dans les écrits et l'iconographie autour de l'exécution de Ravaillac. La punition du régicide, crime de lèse-majesté humaine et divine au premier chef, le plus grave qui existe, rassemble la communauté française dans l'exécration de l'assassin et la louange du roi défunt. « [L']idée de l'autorité royale, unifiante et non divisée par des rivalités et des préséances[425] » est clairement établie par les auteurs et les graveurs. Devant l'horreur et le choc, le royaume s'unit derrière son monarque disparu, et son fils qui prend la relève. La participation active du peuple qui, de sa propre initiative et contrairement à l'ordre du cérémonial, prolonge la « vengeance » du pouvoir[426] est même justifiée par certains textes de notre corpus. Faire complètement disparaître le criminel, c'est assurer l'autorité du royaume et sa survie.

Face à un Ravaillac dénoncé unanimement dans les textes pour son acte parricide, et dont le long supplice vient satisfaire les sentiments d'exécration de la foule, Biron apparaît comme un personnage beaucoup plus complexe. Si les récits d'information révèlent plutôt sa faiblesse au seuil de la mort, et si les images condamnent nettement son ambition, la pièce de Chapman en fait un personnage tragique, tiraillé entre des sentiments contradictoires. L'analyse de Foucault est moins pertinente ici : le maréchal n'est pas « infâme[427] » et ne « dessine pas la figure symétrique et inversée du roi[428] », entre autres parce que son supplice n'a pas lieu en place publique et qu'il est un noble qui a maintes fois prouvé sa fidélité au roi. Le supplice de Biron, sur bien des points, est irrégulier : la relative neutralité des textes cache en réalité des questions sur le pouvoir royal. On ne peut s'empêcher de rapprocher la conspiration de Biron des grandes conjurations évoquées par les auteurs antiques, où se dessinent deux figures de princes : le tyran, comme Néron, qui élimine sans états d'âme les conjurés (Pison par exemple[429]) ou le bon prince, comme Auguste qui fait preuve de clémence en pardonnant à Cinna[430]. Par comparaison, la figure d'Henri IV, absente des récits du supplice de Biron, reste très opaque.

---

[424] *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 44.
[425] P. Bastien, « « Fête populaire ou cérémonial d'État ?... », art. cit., p. 526.
[426] Les réactions de vengeance de la part du peuple contrastent nettement avec le spectacle de l'exécution un siècle plus tard, où « [o]n n'intervenait pas quand on assistait à une peine qu'on croyait juste, légale et correctement appliquée, aussi sévère fût-elle », *ibid.*, p. 511.
[427] *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 44.
[428] *Ibid.*, p. 37.
[429] Tacite, *Annales*, XV, 45-74, trad. Pierre Grimal, [1990], Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio », p. 406-424.
[430] Sénèque, *De Clementia*, chap. IX, trad. P. Du Ruyer, éd. cit., f. 33-41.

On serait ainsi assez tenté de convenir, avec R. Muchembled, que « [s]euls les pires criminels, aux marges les plus extrêmes de l'ensemble, répondent à l'idée de Michel Foucault selon laquelle le pouvoir se retrempe sur leurs corps martyrisés[431] ». À défaut d'une étude exhaustive des supplices pour crime de lèse-majesté sur toute la période considérée, nous pouvons au moins affirmer que les deux cas étudiés confortent cette idée.

***

[431] *Le temps des supplices*, *op. cit.*, p. 10.

CONCLUSION

De nombreux textes et images montrent que la forme de la punition – ce cérémonial urbain à plusieurs étapes bien définies – et sa visée – effacer toute trace du criminel et rendre le supplice édifiant – rétablissent l'ordre. L'autorité royale et judiciaire s'affirme à travers le rituel de l'exécution capitale. Les récits et les gravures du supplice de Ravaillac vont en ce sens : la justice du roi triomphe du régicide, et l'exécration des spectateurs a pour pendant la glorification de Henri IV. On note pourtant déjà que les vengeances populaires qui suivent la mort de l'assassin, abondamment décrites et figurées, introduisent du désordre dans le spectacle réglé du supplice. Les écrits qui évoquent la décapitation du maréchal de Biron sont davantage dans la retenue, et la figure du roi ou de son autorité ne se manifestent pas dans cette exécution cachée du peuple parisien. Ils infléchissent ainsi la vision du supplice comme révélation de la toute-puissance du pouvoir politique.

La représentation textuelle et imagée de ces deux exécutions de criminels de lèse-majesté introduit une forme d'écart dans la punition : dans le cas de Biron parce que la justice n'est pas « éclatante », dans le cas de Ravaillac, parce que les spectateurs s'immiscent dans le cérémonial. Sur ce second point, Foucault écrit :

> Le condamné, longuement promené, exposé, humilié, avec l'horreur de son crime plusieurs fois rappelée, est offert aux insultes, parfois aux assauts des spectateurs. Dans la vengeance du souverain, celle du peuple était appelée à se glisser. Non point qu'elle en soit le fondement et que le roi ait à traduire à sa manière la vindicte du peuple ; c'est plutôt que le peuple a à apporter son concours au roi quand celui-ci entreprend de se « venger des ennemis », même et surtout lorsque ces ennemis sont au milieu du peuple. Il y a un peu comme un « service d'échafaud » que le peuple doit à la vengeance du roi[432].

C'est en effet lorsque la punition se confond avec la vengeance que les réactions populaires sont nombreuses. Ainsi, après la figure du roi faut-il nous pencher sur celle du peuple.

[432] *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 71.

DEUXIÈME PARTIE

L’ORDRE ET LE DÉSORDRE DES VIOLENCES POPULAIRES

INTRODUCTION

Après l'instance royale dont l'autorité s'affirme plus ou moins à travers les récits et les images de supplices, nous envisageons désormais la figure du peuple. Celui-ci va devenir un véritable acteur : nos sources vont mettre en lumière l'ordre et le désordre de ses actions, qui semblent à première vue confiner davantage à la vengeance. Habituellement mise à distance, la vengeance se retrouve à la fois dans le cadre judiciaire et extra-judiciaire de la mise à mort. Dans leur caractère imprévu, dans leur spontanéité même, ces violences populaires éclairent en profondeur certains aspects de l'exécution capitale.

Le deuxième chapitre a déjà montré le basculement, dans les textes et les images, de l'ordre de la punition au désordre des actions populaires qui interviennent après le supplice de Ravaillac. Dans ce cas, la violence est spontanée mais remotive le pouvoir royal en continuant l'expurgation du régicide après sa mort. C'est ce que nous observons également dans deux autres cas, pourtant bien différents : celui de l'Amiral de Coligny et celui de Concino Concini. L'un et l'autre ont été assassinés sur ordre du roi (en août 1572 par Charles IX, pour le premier, et en avril 1617 par Louis XIII, pour le second) et le peuple parisien s'est ensuite déchaîné sur les deux dépouilles. Cette violence, transgressive, répond à la justice dite « extraordinaire » où le roi, ignorant le Parlement et le cours normal de la justice, décide de faire éliminer des personnages présentés comme des ennemis du royaume. La justice « ordinaire » n'est rétablie qu'une fois Coligny et Concini disparus, à travers des procès *post mortem* et des supplices en effigies. Dans les textes et les images, cette violence populaire est parfois condamnée, plus fréquemment justifiée comme faire-valoir de la décision royale.

Ces violences ont parfois une caractéristique inattendue : elles sont comiques. On y rit. Des liens se révèlent entre supplices et jeux, violences et fête, dont les frontières sont ténues dans la culture de l'époque : le peuple joue avec le corps d'un condamné, ou dans un cadre de vengeance confessionnelle, se moque de ceux qu'il va tuer ; certaines exécutions se produisent dans un cadre festif, voire carnavalesque ; enfin certains condamnés se donnent en spectacle. Un principe de réversibilité et d'inversion apparaît souvent. Michel Fournier écrit : « [o]n utilise assez fréquemment l'image du monde à l'envers dans le discours pamphlétaire pour qualifier le désordre présent ou passé[433] ». Ce n'est pas tant le désordre que nos textes et

[433] « La topique du monde renversé dans le discours pamphlétaire de la première moitié du XVII[e] siècle : du monde à l'envers à l'Autre Monde », dans *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières.*

nos images soulignent que la réversibilité de la violence et du jeu, du plaisir et de la cruauté. En revanche, cette réflexion se vérifie pour Coligny et Concini : les pamphlets catholiques de 1572 puis les pamphlets de 1617 célèbrent la chute de deux personnages qui voulaient mettre à bas le royaume.

Ces deux chapitres s'attachent à penser des types différents de violence populaire : celle qui apparaît totalement transgressive, anormale, comme lors les tueries de catholiques et de réformés, et celle qui renforce finalement le pouvoir royal, comme lors des affronts commis sur les corps de Coligny et de Concini. Ce deuxième type de violence apparaît comme une légitimation paradoxale d'un pouvoir royal qui devrait normalement promouvoir le respect des lois et la justice. Ici, la violence populaire entérine le coup d'État[434], cette « souveraineté en acte[435] ». On pense à la phrase de Carl Schmitt dans sa *Théologie politique* : « est souverain celui qui décide de l'état d'exception[436] ». Cette forme de violence entretient ainsi un lien indissociable avec l'autorité royale tandis que la violence évoquée dans le corpus du chapitre suivant apparaît spontanée et gratuite, déliée de la figure tutélaire du roi – si l'on excepte les rituels des autodafés : le peuple rit et s'amuse de la mort, confondant plaisir et cruauté, jouant de la réversibilité du monde.

Hommage à Louis Van Delft, dir. Lucie Desjardins, Paris, Hermann, 2013, coll. « La République des Lettres », p. 134.

[434] Voir notamment Gabriel Naudé, *Considerations politiques sur les coups d'estats*, [1639], [sl], [sé], 1667.

[435] Patrick Boucheron, « Théories et pratiques du coup d'État dans l'Italie princière du Quattrocento », dans *Coups d'États à la fin du Moyen Âge ? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale*, dir. François Foronda, Jean-Philippe Genet et José Manuel Nieto Soria, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, « collection de la Casa de Velázquez », vol. 91, p. 19.

[436] [1922], trad. Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

CHAPITRE III

Ordre et désordre de la justice et de la vengeance : les cas de Coligny et de Concini

***

Deux mêmes théâtres : Paris. La rue de Béthisy d'un côté, le pont-dormant du Louvre de l'autre. Dans les deux cas, des cadavres traînés et outragés dans les rues. À quarante-cinq années d'intervalle, les circonstances de la mort de deux figures politiques majeures du royaume, Gaspard de Coligny, Amiral de France et chef militaire huguenot, et Concino Concini, Maréchal de France et marquis d'Ancre, se ressemblent : tous deux ont été assassinés par les soldats du roi et, dans les deux cas, l'exécution a été légitimée *a posteriori*, les deux criminels étant présentés comme des menaces directes pour l'intégrité du monarque et de la France. S'appropriant les dépouilles mortelles, la « populace » leur a aussi fait subir divers outrages[437], sensiblement similaires. Bien sûr, les circonstances diffèrent : d'août 1572 à avril 1617, les contextes historique, politique et religieux ont considérablement changé. La foule traîne le cadavre de Coligny au milieu de la violence et du désordre de la Saint-Barthélemy, elle déterre Concini dans un Paris calme. Pourtant une même violence se déchaîne, une même transgression du respect religieux dû aux morts[438]. Et une abondante production textuelle et iconographique diffuse les événements.

Le choix de ces deux événements peut paraître étonnant dans un travail qui concerne les exécutions publiques. En effet, aucun supplice – dans la définition que nous lui donnons – n'a lieu ici : seule la justice « extraordinaire » s'exerce à travers ces assassinats commandités par les rois. La vengeance populaire se déchaîne ensuite sur les cadavres. C'est justement parce que Charles IX puis Louis XIII ont décidé de passer outre la justice « ordinaire » et son protocole (arrestation, procès, condamnation et exécution publique) et qu'ils l'ont rétablie ensuite, à travers des procès et des supplices *post mortem*, qu'il est important d'analyser ici ces événements. Cette « entorse » aux règles judiciaires habituelles pose question, même s'il

[437] Selon F. Armand, à Rome, « […] pour assurer *post mortem* la nécessaire publicité de leur exécution, les corps des suppliciés sont traînés avec un crochet aux Gémonies (*scalae Gemoniae*), un grand escalier descendant du Capitole au Forum. Avant d'être jetés dans le Tibre, les cadavres y demeurent exposés durant quelques jours ; le peuple peut participer à l'exécration publique en faisant subir toutes sortes d'outrages aux corps exposés, derniers sursauts de participation active du peuple aux exécutions » (*Les bourreaux en France*, *op. cit.*, p. 16).

[438] Pierre Dupuy, dans son *Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes* […] *avec un journal de ce qui s'est passé à la mort du Mareschal d'Ancre*, évoque cette profanation qu'il qualifie de « desordre » : « Le premier desordre fut de ceux qui alloient cracher sur cette tombe, & trespigner des pieds là-dessus : apres lesquels d'autres commencerent à gratter à l'entour avec les ongles, & firent tant qu'ils decouvrirent les jointures des pierres. Les Prestres commencerent de les chasser ; mais estant sortis de l'Eglise en procession, le peuple s'y mit en telle furie, qu'en moins de rien ils eurent osté quelques pierres. Et ayant descouvert le corps par le costé des pieds, les attacherent avec les cordes des cloches, & mirent telle force, sans avoir patience d'attendre que tout le corps fut decouvert & deterré, qu'ils l'arracherent hors de terre, criants tousjours, *Vive le Roy*. […] Quelques officiers voulurent s'aller presenter pour interrompre ce desordre, mais ils se trouverent trop foibles pour rien avancer envers tant de peuple », Leyde, Jean Elsevier, 1659, p. 36.

s'agit de décisions royales. En effet, les deux assassinats n'ont pas suffi : dans le premier cas, le corps de Coligny a subi de nombreux sévices et le massacre de la Saint-Barthélemy a secoué les rues parisiennes ; dans le second cas, le peuple en colère a déterré Concini et s'est attaqué à son cadavre. L'ordre de la justice « ordinaire » n'ayant pas été respecté, le désordre populaire a entériné la décision royale[439] mais aussi ce « coup du ciel » qui a mis à bas deux ennemis du royaume. Ces assassinats peuvent s'expliquer de deux façons : la nécessité d'avoir recours à la justice dite « extraordinaire », dans le suspens de la légalité normale, et l'intervention divine. La violence du peuple conforte ces explications et met à jour le paradoxe suivant : c'est l'excès des débordements, leur sauvagerie qui attestent d'une loi supérieure – celle du roi, et celle de Dieu.

Les similitudes entre leurs représentations textuelles et imagées permettent aussi de rapprocher ces deux événements. Devant ce déchaînement de sauvagerie populaire et la ritualisation de la violence en 1572 comme en 1617, les auteurs comme les peintres et les graveurs tenteront d'expliquer et de justifier les assassinats ainsi que les débordements qui ont suivi, tout en distinguant la décision du roi de l'intervention de la foule parisienne. En somme, de rétablir l'ordre dans le désordre. On note une différence importante, cependant : la grande majorité des libelles concernant Concini sont contemporains de sa mort (1617). C'est moins le cas pour Coligny. Les sources se répartissent en deux catégories : les pamphlets et les poèmes catholiques relativement contemporains (1572 ou 1573), et les textes calvinistes (récits, poèmes), qui s'étalent davantage dans le temps, même si certains ont paru dès 1573 – la légende pieuse de l'Amiral a été plus lente à se développer, alors que la célébration de la mort de l'hérétique ne s'est pas fait attendre. L'iconographie des deux événements est assez abondante et se répartit entre des gravures qui justifient totalement le sort de Concini, et des gravures qui condamnent la mort de Coligny, qui n'est pas dissociée de la nuit de la Saint-Barthélemy.

Cette abondance des sources contraint à opérer des choix : nous avons retenu tous les textes qui mentionnent les outrages commis sur les deux corps et ceux qui considéraient les assassinats et les sévices comme une juste rétribution au regard des crimes commis. Devant la masse des textes parus après la mort de Concini, nous avons surtout privilégié ceux reproduits

[439] « C'est le système judiciaire qui écarte la menace de la vengeance » écrit René Girard dans *La violence et le sacré*, Albin Michel, Paris, 1990, coll. « Hachette Littératures », p. 29. Or ici, l'absence de procédure judiciaire semble autoriser la vengeance du peuple, qui veut aussi participer à l'élimination du traître.

dans l'anthologie dirigée par Bernard Teyssandier[440]. Dans le cas de Coligny, nous avons aussi intégré les *Mémoires de l'Estat de France* de Simon Goulart parce que le passage se rapproche des récits de martyres protestants. En ce qui concerne l'iconographie, nous examinerons quatre images pour l'Amiral (une toile de François Dubois et deux estampes anonymes, du côté réformé, et la fresque de Vasari, du côté catholique) ainsi que trois gravures anonymes pour Concini.

Mais tout d'abord, les faits : le 18 août 1572, les noces de Marguerite de Valois – fille de Catherine de Médicis et sœur du roi Charles IX – avec Henri de Navarre, prince calviniste, sont célébrées dans la capitale du royaume. Pour l'occasion, de nombreux huguenots rejoignent à Paris[441] l'Amiral Gaspard de Coligny, qui siège à nouveau au Conseil du roi depuis le mois de juin. « Cette union devait sceller définitivement la réconciliation des catholiques et des protestants dont la coexistence pacifique avait été réglementée par la paix de Saint-Germain en 1570[442] », mais la situation est tendue dans la capitale majoritairement catholique. Quatre jours après les noces, le 22 août, l'Amiral est blessé au bras ainsi qu'à la main par plusieurs coups d'arquebuse, et échappe de peu à la mort. On désigne Charles de Louviers, sieur de Maurevert, comme l'auteur de cette tentative d'assassinat, mais le ou les commanditaires, s'ils existent, restent inconnus[443]. Malgré la présence du roi au chevet de Coligny et sa volonté affichée de punir le ou les coupables, cet attentat suscite des inquiétudes[444]. Le curé parisien Jehan de La Fosse évoque dans ses *Mémoires* la rumeur selon

---

[440] Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2012. Nous avons donc bien conscience de ne brosser qu'une partie du portrait littéraire des affronts commis sur Concini.

[441] Selon N. Le Roux, Henri de Navarre, lorsqu'il fit son entrée à Paris le 8 juillet, était déjà accompagné « de sept à huit cents gentilshommes huguenots », *Les guerres de religion 1559-1629*, Paris, Belin, 2009, p. 132.

[442] Jean-Pierre et René Souriac, *Les affrontements religieux en Europe du début du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 28.

[443] Un guet-apens commandité par les Guise semble être une hypothèse assez probable, tant ceux-ci souhaitaient la mort du chef protestant qu'ils considéraient comme responsable de l'assassinat de François de Guise, en février 1563. On a également accusé la reine mère Catherine de Médicis (c'est l'hypothèse défendue par l'historien Ivan Cloulas, cité par Arlette Jouanna dans *La Saint-Barthélemy. Les mystères d'un crime d'Etat*, Paris, Gallimard, 1997, p. 321) ou encore Phillipe II d'Espagne, qui aurait craint une intervention de Coligny auprès des princes rebelles néerlandais, en vertu de l'accord d'août 1568 passé entre Condé, Coligny et le prince d'Orange (N. Le Roux, *Les guerres de religion*, *op. cit.*, p. 125 ; voir également Jean-Louis Bourgeon, *L'assassinat de Coligny*, Genève, Droz, 1992, chapitre « Madrid ou Bruxelles ? Deux capitales pour un crime », p. 45-59).

[444] « L'anxiété fut portée à son comble lorsque, après l'attentat contre Coligny, les catholiques virent certains de ses amis se regrouper autour de son logis, conformément aux ordres royaux. Ces mouvements, amplifiés par l'imagination, jetèrent les Parisiens dans l'effroi et les persuadèrent, comme le rapporte le curé Haton, « que les huguenotz vouloient remuer mesnage en la ville de Paris », A. Jouanna, *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 166. Nicola Mary Sutherland écrit aussi à ce sujet : « Il est évident que les protestants, partagés entre le désespoir, la colère et la peur, durent réagir violemment, manifestant leur fureur et proférant des menaces. Certaines sources évoquent seulement leur calme menaçant ; d'autres font état d'un complot précis ou d'un

laquelle le roi aurait appris « […] que les huguenotz se deliberoient de bref luy copper la gorge et à ses freres et mettre à sacq la ville de Paris […][445] ».

La décision d'éliminer les chefs protestants semble avoir été prise au Louvre, dans la journée du 23 août. Le roi s'est-il senti véritablement menacé par les huguenots ? L'a-t-on convaincu (notamment sa mère, Catherine de Médicis) qu'il était en danger et qu'il devait agir ? Le climat de défiance et de peur qui règne dans Paris a certainement joué dans la décision. On confie alors aux gardes royaux suisses et français, ainsi qu'aux hommes du duc d'Anjou, sous le commandement, entres autres, du duc de Guise et du duc d'Aumale[446], la tâche d'assassiner Coligny et les autres chefs calvinistes. Le soir du 23 août, le roi fait également appeler le prévôt des marchands, Jean Le Charron et lui ordonne « d'armer les capitaines, lieutenants et bourgeois de la milice[447] », afin de protéger les citoyens parisiens. Selon Barbara Diefendorf, il est possible que Charles IX ait prévenu Le Charron de l'attaque ciblée et imminente contre les chefs huguenots, mais il n'aurait pas fait déployer les officiers parisiens pour prêter main forte aux ducs d'Anjou, de Guise et d'Aumale[448]. Il s'agirait d'une mesure de précaution, destinée bien davantage à protéger les Parisiens qu'à participer à la tuerie.

Durant la nuit du 24 août, l'assaut est donné contre la maison de l'Amiral de Coligny, située rue de Béthisy. François Hotman le décrit en détails dans *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France*, et Simon Goulart en reprend les étapes dans ses *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX*. Hotman, jurisconsulte et pamphlétaire huguenot, affirme tenir d'un témoin oculaire le récit des événements de cette nuit funeste[449]. Dès l'entrée du capitaine Cosseins et de ses hommes dans la maison de l'Amiral, l'auteur insiste sur la détermination dont ils font preuve, « tuant tous ceux qu'il rencontroit, ou fuyans, ou estonnez, & remplissant tout de bruict & de tumulte[450] », avant d'arriver à la chambre de Coligny. Sur

---

plan d'action contre la cour, mis au point lors d'une ou deux réunions improvisées […] ». L'auteur mentionne un récit anonyme, attribué à un médecin de Mantoue, Cavriana, qui fait état de ce complot dont « Téligny, paraît-il, était à l[a] tête » (« Le massacre de la Saint-Barthélemy : la valeur des témoignages et leur interprétation », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 38, octobre-décembre 1991, p. 530 et p. 547).

[445] Jehan de la Fosse, *Les « Mémoires » d'un curé de Paris (1557-1590)*, éd. Marc Venard, Genève, Droz, 2004, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », p. 113.

[446] Barbara Diefendorf, *Beneath the Cross. Catholics and Huguenots in Sixteenth-Century Paris*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 96.

[447] A. Jouanna, *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 173.

[448] B. Diefendorf, *Beneath the* Cross, *op. cit.*, p. 97.

[449] F. Hotman fait mention du « tesmoin oculaire de ces choses », qui aurait prévenu Coligny de l'attaque en train d'être menée dans sa maison, et lui aurait dit : « c'est Dieu qui nous appelle à luy » (*La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France*, [1577], éd. Emile-V. Telle, Droz, Genève, 1987, coll. « Textes littéraires français », p. 128).

[450] *Ibid.*, p. 127.

ce point, de nombreux écrits semblent s'accorder et nomment un mercenaire, Besme (ou Bême) comme étant le responsable du premier coup infligé à l'Amiral[451]. Ils mentionnent ensuite la défenestration du corps (seuls Aubigné et La Fosse indiquent que l'Amiral n'est pas encore mort[452] à ce moment-là, reprenant Capilupi[453]) et le duc de Guise passant un linge blanc sur le visage ensanglanté de la dépouille afin de vérifier qu'il s'agit bien du chef huguenot[454]. Le corps gît alors dans la rue, exposé à la vue de tous : les outrages peuvent débuter[455], et le début de la Saint-Barthélemy a sonné. D'après certains textes[456], la dépouille de Coligny aurait été décapitée, émasculée, amputée des mains et des pieds, traînée dans les rues, jetée à la Seine, brûlée, et enfin pendue au gibet de Montfaucon.

En 1600, Leonora Dori, dame d'atours de la future reine Marie de Médécis[457] l'accompagne en France à l'occasion de son mariage avec Henri IV. Concino Concini fait aussi partie du voyage et épouse L. Dori en 1601. Le couple va jouer un rôle de premier plan dans le royaume sous la régence de Marie de Médicis. Conseiller d'État, Concini « intervient

---

[451] Voir le *Réveille-matin des François et de leurs voisins composé par Eusebe Philadelphe Cosmopolite, en forme de Dialogues*, Édimbourg, Jacques James, 1574, p. 56 ; Hotman, *Discours simple et véritable*, Bâle, Pieter Vuallemand, 1573, p. XXX (traduction du *De Furoribus Gallicis, horrenda et indigna Amirallii Castillionei…*, paru à Edimbourg en 1573) et *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France*, [1577], *op. cit.*, p. 129 ; Simon Goulart, *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX…,* Meidelbourg [Genève], Heinrich Wolf [Eustache Vignon], 1578, premier volume, f. 288 v° (la première édition date de 1577) ; Jacques-Auguste de Thou, *Historiæ sui temporis*, Paris, Ambroise et Jérôme Drouart, 1606-1609, tome II, livre LII, f. 13 (dans la traduction française, voir l'*Histoire universelle De Jacque-Auguste de Thou, depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., sixième volume, livre LII, p. 399) ; ou encore Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, VI, IV, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1985, III, p. 331-332.

[452] « [L]'Amiral [est] non encores mort » chez Aubigné, *Histoire Universelle*, *ibid.*, p. 332, il est « à demy vif […] jecté en bas des fenestres » chez La Fosse, *Mémoires*, éd. cit., p. 113.

[453] Camille Capilupi, *Le Stratageme ou la ruse de Charles IX, Roy de France, contre les Huguenots rebelles à Dieu*, [sl], [sé], 1574, f. 54.

[454] *Cf.* Hotman, *Discours simple et véritable*, éd. cit., p. XXXI ; Goulart, *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 288 v° ; de Thou, *Historiæ sui temporis*, éd. cit., livre LII, f. 13 (et *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. cit., p. 399).

[455] Certains auteurs évoquent un certain temps entre la mort de l'Amiral et les outrages. L'auteur du *Réveille-matin des François* lie le début des infamies à la vue du miracle de la floraison d'une aubépine dans le cimetière des Saints-Innocents, « environ le midi du lundi », soit le 25 août, (éd. cit., p. 70-71). A. Jouanna fait également mention de ce miracle, que les catholiques auraient interprété comme « la promesse d'une « restauration », d'un retour à l'unité perdue », *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 170.

[456] *Cf. supra* note 451. On peut ajouter que sur le sujet, le récit de La Popelinière, historien réformé, est très concis : « Alors les Gardiens de l'Amiral enfoncerent ses portes & [après ?] l'avoir tué en son lict jeté par la fenestre ; puis trainé en la ruë & sa maison saccagée rendirent en peu de temps toutes les maisons vœsines vefves d'habitans & des plus beaux meubles qu'ils en peurent enlever » (*L'Histoire de France, enrichie des plus notables occurrances survenues ez Provinces de l'Europe & pays voisins, soit en Paix, soit en Guerre : tant pour le fait Seculier qu'Eclesiastic : depuis l'an 1550 jusques à ces temps*, Paris, Abraham H., 1581, tome second, livre 29, f. 65 r°).

[457] Les deux femmes sont très proches. Voir Hélène Duccini, *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 23.

constamment dans l'administration des finances[458] » et va largement profiter du système des « épingles » (pots-de-vin) pour s'enrichir[459]. Il est nommé maréchal de France en août 1613[460] et commence à conseiller politiquement la reine deux années plus tard (même si la régence prend officiellement fin en octobre 1614), en défendant une position de fermeté contre Condé et ses partisans[461]. Face à l'enlisement de la deuxième guerre civile initiée par Condé à la fin de l'année 1615 et au ralliement d'une partie des protestants, Marie de Médicis est contrainte de « rétablir la paix, quelque capitulation politique qu'il lui en coûte[462] » : elle signe la paix de Loudun le 3 mai 1616. Condé, devenu chef du Conseil d'État et des finances, est finalement arrêté en septembre 1616, mais Marie, sur les conseils de Leonora, va s'engager dans un troisième conflit civil qui, cette fois, n'est pas causé par les princes. Ce changement de stratégie politique donne « le sentiment qu'elle balance allègrement par-dessus bord l'héritage politique d'Henri IV […][463] ». La contestation du pouvoir des Italiens augmente[464] et Concini et sa femme sont violemment attaqués : lui est accusé de faire basculer la monarchie dans la tyrannie, elle de faire usage de la sorcellerie pour abuser la reine mère. Au-delà des pamphlets, l'hostilité contre le couple se traduit par une première violence populaire, sans doute commanditée : le pillage de leur hôtel en septembre 1616[465]. Dès la fin de l'année 1616, le jeune roi Louis XIII prend ses distances avec le favori de sa mère. Sur les champs de bataille (mars-avril 1617), c'est le gouvernement de Marie de Médicis qui obtient des victoires contre les princes et Concini pense son succès imminent. Louis XIII décide alors d'écarter l'Italien pour retrouver son pouvoir[466] et contrer l'influence de sa mère.

Le 24 avril 1617, Concino Concini se rend chez Marie de Médicis. Son arrestation tourne mal et il est assassiné par le capitaine des gardes Vitry et ses hommes, sur le pont-

[458] Jean-François Dubost, *Marie de Médicis : la reine dévoilée*, Paris, Payot & Rivages, 2009, coll. « Biographie Payot », p. 488.

[459] Il acquiert notamment le « marquisat d'Ancre en Picardie et [la] baronnie de Lésigny à proximité de Fontainebleau », *ibid.*, p. 492.

[460] « En cette qualité, il participe aux événements politiques majeurs de l'année 1614 : lit de justice pour la proclamation de la majorité de Louis XIII et cérémonie d'ouverture des états généraux », *ibid.*, p. 493.

[461] Voir Dubost, *ibid.*, p. 493 *sq*.

[462] *Ibid*., p. 498.

[463] *Ibid.*, p. 519-520.

[464] L'année de la mort de Concini et de sa femme – exécutée le 8 juillet 1617 –, les pamphlets contre le couple occupent 70 % de la production totale des pamphlets (H. Duccini, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 329).

[465] Voir H. Duccini, *Concini*, *op. cit.*, p. 375.

[466] Dans l'*Histoire des plus illustres favoris…*, Pierre Dupuy fait état d'une conversation qu'aurait eue le roi avec Luynes, son protégé, et le frère de celui-ci, le sieur de Chaulnes (c'est Louis XIII qui parle) : « *Monsieur de Chaulnes, vous scaurez de votre frere la resolution que j'ay prise de me deffaire du Mareschal d'Ancre, apres avoir tenté tout autre moyen pour me délivrer de sa tirannie. Mes actions sont tellement observées, que je ne fay pas un pas que je ne sois obligé d'en rendre compte. Vous scaurés qu'il m'a osté & qu'il a esloigné de moy la plus part de ceux, en qui je pouvois prendre confiance* […] », « Relation exacte de tout ce qui s'est passé à la mort du Mareschal d'Ancre », éd. cit., p. 6. En italique dans le texte.

dormant du Louvre[467]. Loin des préoccupations religieuses de 1572, le roi vise à éliminer un ambitieux Italien, favori de la reine mère, accusé de manigances financières et politiques qui nuiraient au royaume. Pour éviter toute publicité, le corps du maréchal est discrètement enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois, pendant la nuit ; ce n'est que le lendemain, le 25 avril, que le peuple va l'exhumer et lui faire subir divers outrages. Le cadavre aurait été déterré, démembré (émasculation, essorillement, nez et mains coupés[468]), puis traîné dans les rues, pendu par les pieds, brûlé, avant d'être jeté à la Seine[469]. Certaines sources font même état d'actes cannibales.

Les textes et les images qui rendent compte de ces événements s'organisent autour de la même thématique de l'ordre et du désordre. C'est la perspective que nous allons adopter dans ce chapitre : nous examinerons d'abord comment sont présentées les sauvageries populaires – le désordre – et comment la violence apparaît toutefois ritualisée de 1572 à 1617. Nous aborderons ensuite les justifications de ce désordre : premièrement la justification royale de l'assassinat, qui se retrouve dans certaines sources et qui tente de restaurer l'ordre de la justice à travers les supplices *post mortem*, puis les justifications de la mort et des outrages par les auteurs eux-mêmes, grâce à des d'analogies qui réinstaurent l'ordre du monde (correspondance entre les crimes et les châtiments, analogies avec la violence de punitions divine, biblique, mythologique, ou encore historique). Enfin, nous nous pencherons sur certains textes qui, dépassant les affronts, instaurent un nouvel ordre : celui du rire.

***

[467] Voir J.-F. Dubost, *La France italienne XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Aubier, 1997, p. 298-303 et p. 327-329, et *Marie de Médicis : la reine dévoilée*, *op. cit.*, p. 532-533. Selon H. Duccini, Louis XIII avait demandé l'arrestation du Maréchal, mais Vitry et ses hommes, interprétant un geste de Concini, l'abattirent. *Cf. Concini*, *op. cit.*, p. 303-304.

[468] L'essorillement, c'est-à-dire l'action de couper les oreilles à quelqu'un, est une peine médiévale infamante – la plus courante – qui punit le vol. L'ablation du nez, elle, était aussi une peine de l'arsenal juridique du Moyen Âge, mais semble avoir disparu depuis le XIII^e^ siècle. *Cf.* V. Toureille, *Crime et châtiment au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 260-261. Dans le cas de vengeance de l'honneur blessé, C. Gauvard écrit que « [l]e nez est « beau membre » et [que] menacer de le couper est une sévère injure. […] La défiguration est à la fois injure esthétique et sexuelle », « De grace especial », *op. cit.*, p. 727.

[469] Pour une analyse de la symbolique des outrages au corps de Concini, voir H. Duccini, *Concini*, *op. cit.*, p. 326-328 et J.-F. Dubost, *Marie de Médicis*, *op. cit.*, p. 534-535. Nous renvoyons aussi à notre étude « Concini fantôme de Coligny ? Une filiation insolite », dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 425-438.

1. La sauvagerie populaire et les rituels de la violence

Cette violence inouïe pose question. Et les textes de la fin du XVI^e^ siècle comme du début du XVII^e^ siècle reflètent cette interrogation : dans le cas de Coligny, les auteurs réformés oscillent entre taire la plupart des sévices et les évoquer de manière imagée. Dans le cas de Concini, cette sauvagerie est plus problématique et nous verrons comment les auteurs, comme les graveurs, tentent d'y imposer un ordre.

1.1. Le « martyr » Coligny et les barbares catholiques

Les textes du Réveille-matin des François *et des* Mémoires de l'Estat de France

Contrairement aux justifications unanimes de l'assassinat de Concini, la figure de Coligny est présentée de deux manières opposées dans les textes et l'iconographie. D'un côté les calvinistes tendent à le rapprocher du martyr ou en tout cas à conférer une exemplarité aux circonstances de sa mort, de l'autre, les catholiques entendent justifier la punition de l'Amiral en tant qu'hérétique et criminel de lèse-majesté.

C'est la figure d'un martyr que construit Simon Goulart dans ses *Mémoires de l'Estat de France*[470] – rappelons que Goulart a continué l'*Histoire des martyrs* de Crespin après 1570. L'auteur met en avant la constance de Gaspard de Coligny lors de ses derniers instants : après avoir pressé ses compagnons de s'enfuir[471], il accueille la mort avec sérénité et dignité, recommandant « [son] ame à la misericorde de Dieu[472] », et un de ses « bourreaux », Attin, confesse

> […] qu'il n'avoit ja mais veu homme, ayant la mort devant les yeux, plus asseuré qu'estoit l'Amiral, de la constance duquel les meurtriers estoyent estonnez toutes les fois qu'ils en parloyent, & mesmes cest Attin qui revenant les jours fuyans chez soy, ores qu'il fust

[470] Sur l'agencement des *Mémoires* de Goulart, et en particulier pour la Saint-Barthélemy, voir Cécile Huchard, « Des *Mémoires* de Condé aux *Mémoires de l'Estat de France* de Goulart. Le rôle des compilations pamphlétaires », dans *La mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques XVI^e^-XVII^e^ siècles*, dir. Jacques Berchtold et M.-M. Fragonard, actes du Colloque international de Paris (15-16 novembre 2002), Genève, Droz, 2007, coll. « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », p. 87-106.

[471] « Vous autres, sauvez vous, s'il est possible : car vous ne sauriez garentir ma vie », *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 287 v°, qui reprend Hotman, *Discours simple et véritable*, éd. cit., XXIX : « L'Admiral […] se dressa sur ses piedz, exhortant ses serviteurs de se sauver, & quilz ne se missent plus en souci de luy… » et *La Vie de Messire Gaspar de Colligny*, éd. cit., p. 128 : « pensez vous autres à vous sauver, s'il est possible : car en vain vous efforceriez vous de pourveoir à ma vie ».

[472] Goulart, *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 287 v°.

> accompagné & bien armé estoit neantmoins en une frayeur estrange, laquelle paroissoit à son visage & à ses contenances[473].

Si Goulart s'inspire généralement du *Discours simple et véritable* composé par Hotman, il ajoute cette précision concernant Attin[474]. On est proche de l'émotion des bourreaux qui s'étonnent de la constance des femmes ou des enfants suppliciés qui acceptent de mourir sereinement pour leur foi[475]. La forme de sacrifice dont Coligny fait preuve en poussant ses compagnons à la fuite, l'assurance que lui donne son inébranlable foi, l'exemple frappant qu'il devient aux yeux même de ses assassins catholiques : autant de détails que l'auteur intègre en présentant Coligny comme un digne martyr, ce qui rend la scène édifiante et exemplaire. Hotman et Goulart évoquent bien entendu les outrages perpétrés sur la dépouille, mais se contentent de les énumérer assez rapidement[476] : comme nous le verrons, le corps souffrant est très souvent écarté des récits et notamment des martyrologes protestants[477]. Par ailleurs, il serait difficile pour les auteurs d'insister sur le sort de ce cadavre en particulier, alors même qu'un massacre a lieu dans les rues parisiennes[478]. Goulart ne s'attarde que sur la tête de Coligny : il reprend à Hotman l'idée qu'elle est envoyée à Rome et au Pape[479] et au *Réveille-matin des François* l'idée qu'elle a été envoyée au roi, sur son ordre[480]. En convoquant le modèle antique de la tête de Pompée portée à César, il associe le catholicisme

---

[473] *Ibid.*, f. 288 v°.

[474] Hotman fait brièvement référence à l'opinion des assassins de Coligny dans son *Discours* : « Luy [l'Amiral] d'un visage constant & asseuré (comme depuis on la entendu par ceux cy mesme [Besme, qu'Hotman nomme « Benuese » et les autres]) […] », éd. cit., p. XXX.

[475] Voir *infra* nos cinquième et sixième chapitres.

[476] « Un quidam cependant Italien de la suite de Gonzague coupa la teste à l'Admiral, & l'aiant enbaumée l'envoie à Rome au Pape, & au Cardinal de Lorraine. Les autres luy couperent les mains, aucuns les parties honteuses Puis les crocheteurs Gouiatz & autres canailles treinerent le corps ainsi desmembré lespasse [l'espace] de trois jours parmy la ville & finalement dehors jusques au gibet, ou ilz le pendirent par les pieds », Hotman, *Discours simple et véritable*, éd. cit., p. XXXI-XXXII ; Goulart reprend cette description quasiment mot pour mot : « Un Italien de la garde du Duc de Nevers coupa la teste à l'Amiral, qui fut portee au Roy & à la Royne mere, puis embaumee & envoyee à Rome au Pape & au Cardinal de Lorraine. La populace estant survenue là-dessus, coupa les mains & les parties honteuses de ce corps, lequel ainsi mutilé & sanglant, fut trainé par ces canailles l'espace de trois jours par toute la ville, & finalement porté au gibet de Montfaucon, où ils le pendirent par les pieds », *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 289 r° [erreur de pagination dans notre édition de référence qui note 290 r°]. Sur le sujet, voir Natalie Z. Davis et son chapitre « Les rites de la violence » dans *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e^ siècle*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1979, notamment p. 281-282, où elle explique qu'à l'époque, la « profanation des cadavres » est « essentiellement le fait des foules catholiques », les protestants n'accordant que peu d'attention au corps mort.

[477] Voir *infra* notre cinquième chapitre.

[478] Il y a aussi la difficulté à exprimer cette violence, le « manque de langage » : « faute de pouvoir dire les faits, les témoins sont invités à dire qu'ils ne peuvent pas les dire, parce qu'ils n'ont de précédents ni dans l'expérience, ni dans les livres, ni même en fiction ou en imagination » (C. Huchard, *D'Encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Honoré Champion, 2007, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », p. 309).

[479] « Un quidam cependant Italien de la suite de Gonzague coupa la teste à l'Admiral, & l'aiant enbaumée l'envoie à Rome au Pape, & au Cardinal de Lorraine », *Discours simple et véritable*, éd. cit., p. XXXI-XXXII.

[480] Voir extrait du *Réveille-matin* ci-contre.

romain et les Valois et les désigne ensemble comme les principaux coupables de cet assassinat[481].

Dans le *Réveille-matin des François*, la sauvagerie des catholiques est mise en lumière après un assassinat rapidement expédié et présenté de manière apparemment neutre et concise[482] :

> Le peuple […] ayant trouvé son corps mort, le prindrent, et l'ayans trainé par les rues jusques au bord de la rivière, luy couperent le membre, et puis la teste, qu'un soldat de la garde (par commandement, comme il disoit) porta au Roy : le tronc avec dagues et couteaux laceré, et deschiqueté en toutes sortes par la populace, fut à la fin trainé au gibet de Montfaucon, et là pendu par les pieds[483].

Les deux termes « laceré » et « deschiqueté » évoquent de manière imagée le sort réservé à la chair du cadavre et l'acharnement de la « populace » à le détruire. Un point de vue moderne peut retrouver dans cette victime dépecée par une horde le modèle du sacrifice, d'un dépècement qui, en un rituel de purification[484], recrée l'unité de la collectivité en éliminant l'être malfaisant – démembrement de Dionysos par les Titans[485], d'Orphée dans les *Métamorphoses* ovidiennes[486], émasculation d'Osiris rapportée par Plutarque[487], ou encore, bien plus tardivement, dépècement de Mâtho dans les dernières pages de *Salammbô*[488]. L'humaniste du XVI^e^ siècle pouvait, lui, penser aux horreurs de la littérature de voyage, comme celles de l'ouvrage de Bartholomé de Las Casas avec ses gravures d'actes cannibales

---

[481] Sur la responsabilité de Rome, voir notamment l'article de Lucien Romier, « La Saint-Barthélemy. Les événements de Rome et la préméditation du massacre », *Revue du seizième siècle*, t. I, 1913, p. 529-560.

[482] « […] s'estant affublé de sa robe de nuict, [Coligny] se mit à prier Dieu, et à l'instant un nommé le Besme Alleman, serviteur domestique du duc de Guyse, qui avec les capitaines Caussens, Sarlaboux, et plusieurs autres, estoit entré dans sa chambre, le tua, […]. Les dernières paroles de l'Amiral, parlant au Besme, furent : Mon enfant, tu ne feras jà pour tant ma vie plus briefve », *Réveille-matin des François*, éd. cit., p. 56-57. Le *Dialogue auquel sont traitees plusieurs choses avenues aux Lutheriens et Huguenots de la France, Ensemble certains points et advis necessaires d'estre sceuz et suyvis* (1573) est repris dans le *Réveille-matin* (1574). Il présente le récit historique comme factuel et objectif.

[483] *Ibid.*, p. 70-71.

[484] Voir Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, éd. Simone Goyard-Fabre, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 170-171.

[485] Dans la tradition orphique, après avoir appris l'aventure adultérine de Zeus avec Perséphone, Héra, sachant qu'un enfant – Dionysos – en était né, aurait incité les Titans à le démembrer. Sur le sujet, voir notamment Alberto Bernabé, « La toile de Pénélope : a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans ? », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 219, n° 4, 2002, p. 401-433.

[486] *Métamorphoses*, XI, 1-66. On pense aussi aux tourments de Mélanthios, le chevrier qui a donné des armes aux prétendants d'Ulysse (*Odyssée*, chant XXII).

[487] *Traité d'Isis et Osiris*, I, 18.

[488] Encore vivant, « [u]n enfant lui déchira l'oreille ; une jeune fille, dissimulant sous sa manche la pointe d'un fuseau, lui fendit la joue ; on lui enlevait des poignées de cheveux, des lambeaux de chair […] ». Une fois Mâtho mort, un homme s'élance vers son cadavre : « Bien qu'il fût sans barbe, il avait à l'épaule le manteau des prêtres de Moloch, et à la ceinture l'espèce de couteau leur servant à dépecer les viandes sacrées et que terminait, au bout d'un manche, une spatule d'or. D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller ; et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil », Flaubert, *Salammbô*, [1862], éd. Gisèle Séginger, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 374 et p. 376-377.

– notamment l'image intitulée « La boucherie de chair humaine »[489]. Le peuple est alors associé au pulsionnel, à la *ferocitas*, et l'auteur montre le retour de la société à la sauvagerie.

Goulart insiste sur la constance de l'Amiral et sur sa dignité, tandis que l'auteur du *Réveille-matin* met l'accent sur la bestialité et la sauvagerie du peuple. Une opposition s'établit entre d'un côté, le contrôle de soi et la fermeté d'âme du huguenot, – l'ordre –, et de l'autre, l'abandon aux pulsions, le déchaînement destructeur de la foule catholique[490], – le désordre. Cette opposition se reformule en critique politique chez les deux auteurs : Goulart dénonce l'inféodation de la monarchie à Rome, à travers le récit du trajet de la tête, et le second critique le roi-tyran, qui, conformément à l'analyse aristotélicienne de la tyrannie, coopère avec le bas-peuple pour éliminer les élites[491].

Les images

Dans les images de la Saint-Barthélemy, c'est le désordre, le chaos qui sont mis en scène. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'illustrations des seuls outrages subis par le cadavre de Coligny. Ceux-ci, s'ils sont figurés, le sont avec le massacre parisien. Ce n'est pas véritablement surprenant eu égard à l'ampleur de la tuerie de la Saint-Barthélemy. De plus, les représentations de l'époque – les célèbres tableaux des massacres du Triumvirat de Caron ou encore les gravures de Tortorel et Perrissin – proposent toujours une image synoptique des massacres dans laquelle l'image est indissociable d'un discours qui identifie toutes les anecdotes figurées. La toile attribuée à François Dubois[492] (et datée entre 1572 et 1584) fait partie de ce type d'images [voir fig. 20 de l'annexe, p. 16] : elle superpose différents moments de cette Saint-Barthélemy parisienne, et figure, entre autres, les étapes importantes des infamies commises sur le corps de l'Amiral, mais en embrassant l'événement dans son ensemble.

---

[489] Gravure citée et reproduite dans Gregory Wallerick, « La guerre par l'image dans l'Europe du XVI^e^ siècle. Comment un protestant défie les pouvoirs catholiques », *Archives de sciences sociales des religions*, numéro 149, janvier-mars 2010, p. 46.

[490] On retrouve là l'opposition très protestante entre un calvinisme maîtrisé et un catholicisme archaïque.

[491] « Le tyran […] issu du peuple et de la multitude, s'oppose aux notables afin que le peuple ne subisse de ceux-ci aucune injustice. […] […] la plupart des tyrans sont d'anciens chefs populaires qui se sont accrédités en calomniant les notables. […] Que la tyranne réunisse les vices de la démocratie et ceux de l'oligarchie, la chose est évidente. […] De la démocratie […] viennent la guerre menée contre les notables, la ruine de ceux-ci consommée dans le secret ou au grand jour, leur bannissement sous l'impulsion qu'ils sont des rivaux et des obstacles à l'exercice du gouvernement. […] D'où aussi le conseil de Périandre à Thrasybule : « Coupe les épis qui dépassent ! » Autrement dit, les citoyens qui dépassent, il faut toujours les éliminer », *La Politique*, V, 10, 1310b-1311a, trad. Auguste Francotte et Marie-Paule Loicq-Berger, dans *Œuvres*, dir. Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, 2014, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 542-543.

[492] Conservée au musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Reproduite dans N. Le Roux, *Les guerres de religion*, *op. cit.*, p. 140-141.

Dubois reprend les informations données par les textes : après avoir été défenestré, le corps de Coligny est décapité et émasculé (sa tête est tenue par le duc de Guise, selon Nicolas Le Roux[493] – certainement identifié grâce à son pourpoint qui indique qu'il est gentilhomme – tandis qu'un autre, couteau à la main, mime le geste de l'émasculation), puis son corps mutilé – auquel on a également coupé les mains – est tiré par deux cordes (dans le coin supérieur droit de la toile) afin d'être pendu au gibet de Montfaucon surplombant la ville. La scène de démembrement de Coligny rappelle celle qui figure au premier plan, légèrement à gauche, des *Massacres du Triumvirat* de Caron (1566), où un soldat plonge la main dans la poitrine d'un corps décapité [voir fig. 25 de l'annexe, p. 20]. Dubois juxtapose aussi ce dépeçage et le pillage de la maison de Coligny (des hommes en sortent, chargés d'objets) : c'est une violence sordide qu'il dénonce.

L'organisation urbaine de cette toile offre une double perspective qui distingue spatialement – tout en les mettant sur le même plan, de manière symbolique – deux pôles : légèrement décentré à gauche, le palais royal du Louvre et à droite, la porte Saint Martin qui conduit au gibet de Montfaucon. Entre ces deux perspectives se trouve la maison de Coligny : la toile lie le début du massacre (avec l'assassinat de l'Amiral) et les outrages commis sur le corps du chef protestant, à la royauté. Le palais et la grande maison de Coligny, espaces d'ordre, sont devenus des lieux de désordre. Les lances à la porte du palais indiquent l'origine de la violence. La perspective de la Seine, jonchée de cadavres nus, longe la gauche de l'œuvre et le palais royal ; le fleuve perd d'ailleurs toute majesté en redevenant un caniveau. Toute l'organisation spatiale de l'œuvre accuse ainsi Charles IX et sa mère – nouvelle veuve noire qui surplombe un amas de cadavres nus – d'un nouveau massacre des Innocents – tous les huguenots tués sont des civils, hommes, femmes, enfants et nourrissons.

La construction de l'espace urbain, si elle est bien évidemment arrangée par le peintre, n'en manifeste pas moins un certain souci d'exactitude. L'examen d'un plan de l'époque (celui de Truschet et Hoyau, que nous avons déjà abordé dans le chapitre I), montre que Dubois a respecté certains aspects de la topographie parisienne : à gauche, au second plan, on distingue ce qui semble être l'église des Filles-Dieu et à l'arrière-plan, la porte saint Denis, avec la colline au moulin. À droite, c'est la porte saint Martin qui conduit ensuite au gibet de Montfaucon, situé sur un promontoire[494]. Le palais royal n'est pas situé entre ces deux portes, mais il est proche de l'hôtel où loge Coligny dans la rue de Béthisy. C'est comme si Dubois, se plaçant du côté de la rive droite, s'était inspiré du cadre qu'offrait les deux portes et qu'il y

[493] *Ibid.*, p. 138.
[494] Sur le gibet, voir *supra* chapitre I, p. 33-34.

avait placé les deux lieux emblématiques de cette nuit du 24 août : le Louvre et l'hôtel de Coligny. Le peintre veut représenter tout à la fois Paris sans ambiguïté, mais dans une réorganisation significative qui lui permet d'associer des lieux symboliques et d'accuser le roi.

Deux autres gravures de la seconde moitié du XVI^e^ siècle traitent aussi l'espace de manière symbolique. Dans l'estampe anonyme du *Massacre de la Saint-Barthélemy* [voir fig. 21 de l'annexe, p. 17], la perspective, également double, associe, comme chez Dubois, le palais royal et une porte de la ville. L'architecture envahit l'espace et le verticalise, contrairement au panneau de Dubois où l'horizontalité de la scène prend le dessus. Autre différence : ce n'est pas la maison de Coligny qui se trouve entre les deux perspectives mais celle d'où on a tiré sur l'Amiral le 22 août. La demeure du chef huguenot est représentée à gauche : Coligny y est tué dans son lit, puis défenestré et son corps est récupéré par des soldats dans la rue. Comme chez Dubois, le monument signifie l'ordre. La vue de la ville de face, et surtout le palais et sa cour ont pour contrepoint la prolifération, le grouillement des meurtres qui débordent de Paris – à l'arrière-plan, la porte ouvre sur les faubourgs, de la même manière que la toile ouvre à gauche sur la campagne, montrant certainement le débordement de la Saint-Barthélemy en province. L'ordre est ainsi dénaturé.

Dans l'estampe anonyme aujourd'hui intitulée *La mort de Coligny (massacre de la Saint Barthélémy, nuit du 24 août 1572)* [voir fig. 22 de l'annexe, p. 18], l'architecture est beaucoup moins présente, mais l'espace, organisé autour d'une perspective unique, est assez similaire à celui de l'estampe anonyme déjà analysée : on retrouve en tout cas, au premier plan, la maison d'où Maurevert tire sur Coligny, puis à gauche, sa demeure – il y est assassiné dans son lit puis défenestré. Comme dans les deux images précédentes, l'*extra-muros* de Paris est représenté dans le coin gauche – des huguenots sont enterrés en dehors de la ville. La gravure, si elle rassemble des événements qui ont lieu à des moments différents, les distingue de manière subtile en confrontant le premier plan de la partie gauche, diurne, à la partie droite, nocturne – de nombreux soldats tiennent des torches et le sol est grisé pour signifier l'ombre. Les quelques légendes de l'estampe renseignent sur les personnages représentés : dans le coin gauche, on peut lire « Der Kunig ». C'est donc le roi qui se trouve dans la cour de son palais, et qui joue au jeu de paume – on distingue les raquettes et le filet. Dans l'estampe du *Massacre de la Saint-Barthélemy*, dans le même coin gauche, nous retrouvons la cour du Louvre où le roi et ses proches jouent au même jeu. Selon de Thou, le roi Charles IX est averti de la tentative d'assassinat sur Coligny alors qu'il jouait au jeu de paume – l'Amiral venait d'ailleurs de terminer une partie avec lui et Téligny : « *rex accepto nuncio, quasi casu*

inopinato consternatus, Nunquam ne, ait, quiescam ? & semper nouæ in dies turbæ ? tum illiso in terram reticulo in interiorem arcem concedit[495] ». Les deux estampes se lisent ainsi de gauche à droite et de manière chronologique : les parties gauches concernent la tentative d'assassinat du 22 août et les parties droites représentent le massacre du 24 août. Les deux événements, ainsi liés, posent la question de l'indifférence royale avec la représentation de Charles IX en train de jouer : pendant que les réformés se font massacrer dans les rues adjacentes, la cour s'amuse. Est-ce un moyen de condamner – de manière indirecte – l'attitude de Charles IX ? Ou est-ce une simple illustration des discours dont le contenu était similaire à celui de de Thou ? Cette gravure du *Massacre de la Saint-Barthélemy* installe en tout cas le palais royal à une place-clé de l'image qui correspond à un de ses points de fuite.

L'ordre architectural structure donc les trois images mentionnées et offre un contrepoint au désordre du massacre. La figure royale – que ce soit à travers Catherine de Médicis devant le Louvre chez Dubois, ou les deux palais dans les estampes (dans la cour duquel Charles IX joue au jeu de paume pour la seconde estampe) – est toujours présente : elle est nettement accusée dans la toile, de manière moins nette dans les gravures, qui montrent bien toutefois le lien direct entre la tentative d'assassinat de Coligny et le début de la Saint-Barthélemy.

Si l'on ne consacre pas de représentation à la seule mort de Coligny et aux outrages subis, la construction en souligne l'importance. Elle se situe entre les deux points de fuite chez Dubois, et sur la gauche de chacune des estampes, scènes qui surplombent toutes les autres : il s'agit du moment « fondateur » du massacre, de ce moment où la trahison du roi envers ses fidèles sujets protestants est révélée. La sauvagerie catholique est fermement condamnée, et on assure au massacre, comme à la mort de Coligny et à certains de ses outrages, une mémoire « vivante ».

Du côté catholique, Giorgio Vasari a peint une fresque autour de la Saint Barthélemy, sur commande du pape Grégoire XIII [voir fig. 23 de l'annexe, p. 19]. Constituée de trois panneaux, elle est située dans la *Sala Regia* du Vatican et encadre le siège papal (lorsque l'on se trouve face au siège, le premier panneau est accroché au mur sur la gauche, et les deux autres sont situés de part et d'autre du siège). Le peintre figure sur un premier panneau Coligny blessé, transporté par les siens (le 22 août) et surplombé par un ange qui peut être celui de la justice divine. La perspective de ce panneau, qui rappelle ceux d'Urbino, est ici

[495] *Historiæ sui temporis*, éd. cit., livre LII, f. 6. « Le Roi à cette nouvelle s'écria d'un air consterné : « N'aurai-je jamais de repos ? Quoi toujours de nouveaux troubles ? » & ayant jetté sa raquette par terre, il rentra dans le Louvre », *Histoire universelle*, éd. cit., livre LII, p. 384.

centrée sur un temple rond : elle donne à la scène une dimension religieuse. Le second panneau représente la nuit du massacre du 24 et le troisième, le moment où Charles IX assume l'ordre d'exécution des chefs huguenots, au Parlement de Paris (le 26 août)[496].

Sur le panneau du massacre, deux plans sont bien distincts : le premier figure un enchevêtrement de corps et d'épées, et le second représente, selon toute vraisemblance, l'assaut donné contre la maison de Coligny et sa défenestration. Au premier plan, les catholiques sont peints sous les traits de soldats antiques, tandis que les huguenots apparaissent comme des sauvages, souvent barbus : Vasari oppose ainsi la Rome catholique, du côté de l'ordre moderne de la Renaissance, aux réformés barbares, étrangers – le sac de Rome par les troupes protestantes de Charles Quint a eu lieu en 1527. Au tout premier plan, la seule scène de combat oppose deux soldats (tous les autres réformés sont des civils non armés). La posture des deux hommes en armes, et notamment celle du catholique, qui surplombe l'autre, reprend la position de David attaquant Goliath dans une des faces du tableau de Daniele da Volterra (vers 1555)[497] [voir fig. 24 de l'annexe, p. 20]. Chez Vasari, même si le dos du catholique n'est pas nu, sa musculature est nettement visible. Il s'agit ici d'un combat, et non d'un assassinat. Ainsi le protestant à terre, nouvel ennemi chef des Philistins est-il défait par un catholique, nouveau héros d'Israël.

La défenestration, ici, est placée au-dessus de la scène de massacre, comme pour la synthétiser : les calvinistes sont dessous, les catholiques dessus. En arrière-plan se trouvent toutes les images de renversements (la chute du roi de Babylone[498], celle des Géants devant les Olympiens dans la mythologie[499], *etc*.) qui rabaissent tous ceux qui ont fait preuve d'*hybris* et ont voulu atteindre les sommets. La leçon est à la fois politique, à l'intention du roi, et religieuse, avec la défaite des ennemis de la foi catholique.

Cette scène fait également écho à celle des *Massacres du Triumvirat*[500], légèrement décentrée à gauche : un soldat à l'antique lève son épée et s'apprête à tuer un vieil homme [voir le détail de la fig. 25 de l'annexe, p. 20]. La manière dont Vasari représente le massacre,

---

[496] Laura Corti, dans *Vasari. Catalogue complet des peintures*, indique les scènes dans l'ordre suivant : « le *Massacre des huguenots*, *Coligny blessé* et *Charles IX ordonnant le massacre* » (trad. Marc Baudoux, Paris, Bordas, 1991, p. 144). Or la blessure de l'Amiral précède nécessairement la représentation du massacre, comme l'indique la disposition de la salle royale. C'est ce qu'écrit aussi Alexandra Herz dans son article « *Vasari's "Massacre" Series in the* Sala Regia: *Political, Juristic and Religious Background* », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, h. 1, 1986, p. 46.

[497] Ce tableau peint sur ardoise et des deux côtés, représente la même scène vue de face et vue de dos.

[498] Esaïe, 14, 3-20.

[499] Voir *infra*, notamment p. 157.

[500] Sur cette toile, voir notamment l'ouvrage de Jean Ehrmann, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986, p. 28-51 et l'article de Valérie Auclair, « L'œil médusé. Perspective et interprétation des *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566) », *Communications*, 2009, vol. 85, n° 85, p. 79-101.

avec la mort de Coligny en toile de fond – le corps musculeux du chef protestant rappelle les corps peints par Michel Ange – est similaire à celle de Caron : il s'agit de donner un ordre (chez Caron, le cadre architectural et l'alignement des têtes) au désordre, et de transposer dans un cadre antique l'actualité des conflits religieux[501]. On note d'ailleurs que dans le premier panneau de la fresque de Vasari, le cadre architectural rappelle celui des *Massacres du Triumvirat*.

Dans le troisième panneau, Charles IX se rend au Parlement, symbole de l'autorité judiciaire du royaume. C'est le temps de l'explication et de la justification. À l'arrière-plan, la scène renvoie au premier panneau, avec le rappel de la foule et du temple. Le religieux surplombe la justice terrestre : l'élimination du chef calviniste et de ses proches s'est faite d'abord sous le regard de Dieu.

Ainsi la fresque de Vasari dissocie-t-elle les grands moments autour du massacre. La Saint Barthélemy est figurée comme la juste défaite des barbares, et la responsabilité royale est manifestement assumée. Le Vatican, qui fait aussi frapper une médaille à cette occasion, – sur laquelle l'allégorie de l'Église, épée et croix à la main, triomphe des protestants réduits à un amoncellement de corps – célèbre l'extermination de milliers d'hérétiques. Mais Vasari ne représente pas les outrages perpétrés sur les cadavres, et encore moins sur le corps de Coligny[502]. Il veut commémorer les mises à mort et surtout la victoire du catholicisme dans son ensemble, et non une certaine cruauté.

1.2. La sauvagerie du peuple contre Concini

Les textes

Comme dans le *Réveille-matin* pour Coligny, certains libelles de 1617 mettent l'accent sur la sauvagerie qui s'est manifestée contre la dépouille de Concini : ce n'est plus une confession religieuse qui est montrée du doigt, mais le peuple dans son ensemble qui se

[501] Notons que Caron représente avant tout le massacre du Triumvirat (d'Antoine, Octavien et Lépide, qui a eu lieu en -43 avant Jésus-Christ), mais l'on suppose aussi qu'il a pu représenter le « triumvirat » catholique formé par le connétable Anne de Montmorency, Jacques d'Albon de Saint-André et le duc de Guise pour contrer la politique de conciliation religieuse de Catherine de Médicis, et les massacres des protestants qui ont suivi. V. Auclair écrit à ce sujet : « La lecture humaniste de l'épisode, qui engage une dénonciation de la tyrannie par la médiation de l'Histoire romaine, s'en trouve mise à l'écart au profit d'une lecture de circonstance, qui écrase la référence antique et projette l'actualité du XVI^e^ siècle sur les massacres de Rome. Or cet effacement de l'Histoire correspond précisément à l'effet que produit le dispositif visuel du tableau : l'évidence des massacre prend le pas sur la représentation de leurs responsables ; la scène efface son ancrage historique et présente un carnage dont l'impact émotionnel sur le spectateur est qu'il en éprouve l'actualité […] », *ibid.*, p. 98.

[502] Marc-Antoine Muret, dans son Discours à Grégoire XIII, célèbre aussi la victoire de l'Église catholique. Il ne fait pas mention de Coligny et évoque très peu les massacres perpétrés (voir *Opera omnia*, éd. Carl-Heinrich Frotscher, [1834-1841], Genève, Slatkine Reprints, 1971, tome 1, *Oratio XXII*, p. 264-269).

déchaîne, tel un boucher qui détaille le cadavre du maréchal[503], ou une meute qui s'acharne sur sa proie[504]. L'image de la horde qui sous-tendait le texte calviniste du *Réveille-matin* réapparaît, et entre en résonance avec la description par L'Estoile des outrages commis sur le corps de Ravaillac[505]. Elle témoigne avant tout des sentiments mêlés d'auteurs qui d'un côté, approuvent la sanction et la légitiment par l'exaspération du peuple, mais de l'autre se méfient de ces violences incontrôlables.

La comparaison du peuple au boucher qui distribue « en détail et non en gros » peut aussi introduire une note comique : la dérision fait partie de la punition puisqu'elle sanctionne l'ambition démesurée du favori[506]. Cette image se prolonge dans l'évocation d'actes cannibales[507] :

> Quand ils furent à la rue de l'arbre sec, il y eut un homme vestu d'escarlatte, si enragé, qu'ayant mis sa main dans le corps mort, il en tira sa main toute sanglante & la porta dans sa bouche, pour succer le sang & avaller quelque petit morceau, qu'il en avoit arraché […]. Un autre eut moyen de lui arracher le cœur, & l'aller cuire sur les charbons, & manger publiquement avec du vinaigre[508].

Deux images se superposent ici : celle d'une cruauté spontanée, instinctive, et celle d'une cruauté plus « réfléchie » où un organe vital – emblématique – est choisi puis cuit et agrémenté. Vengeance impulsive, instinct cannibale d'un côté, vengeance qui se délecte et assaisonne le cœur du Maréchal à son goût, de l'autre.

Dans les *Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, la cruauté des Amérindiens sert de repère pour dire la barbarie inouïe de la foule : « L'excès de la fureur du peuple passe

---

[503] « […] son corps était entre les mains de plusieurs corroyeurs et départeurs sans lettres ni maîtrises, qui firent chacun et pour soi distribution de ses parties en détail et non en gros », *L'Entrée et la réception qui a été faite au Maréchal d'Ancre aux Enfers. Avec le pourparler de Ravaillac avec lui*, Paris, Bernard Hameau, 1617, reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. cit., p. 220.

[504] « […] avec toute la rage que la fureur d'un peuple insensé peut exercer sur une infâme charogne », *Actions de grâces et réjouissance de la France. Sur la mort du Marquis d'Ancre*, Paris, Chez Nicolas Alexandre, Rue des Mathurins, 1617, reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes*, *ibid.*, p. 173.

[505] « [L]e bourreau l'aiiant desmembré voulust en jetter les membres et quartiers dans le feu. Mais le peuple se ruant impetueusement dessus, il n'i eust fils de bonne mere qui n'en voulust avoir sa piece, jusque aux enfans, qui en firent du feu aux coings des rues. Quelques villageois mesmes d'alentour de Paris aiians trouvé moien d'en avoir quelques lopins et entrailles, les trainerent brusler jusques en leurs villages. Voila avec quelle furie et rage tout le peuple, tant des champs que de la ville, tesmoingna le grand regret qu'il avoit à la mort de ce bon Roy… », *Mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile*, éd. cit., p. 259-260. Sur le sujet, voir *infra* chapitre II, p. 79-82.

[506] En reprenant le modèle de la fête du fou, l'Inquisition romaine qui faisait défiler les condamnés sur un âne, ridiculisait pareillement l'arrogance de ceux qui s'élevaient contre elle (voir *infra* chapitre IV, p. 176-177).

[507] « Celui le pend, l'autre le perce, / Et quelqu'un en prend pour manger » dans l'*Alegresse des François*, Paris, Antoine Bourriquant, 1617, f. 10 ; le corps est « vendu, mangé, enchassé » dans *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, (Paris, Jean Berjon, 1617) reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 156.

[508] Pierre Dupuy, *Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes*, éd. cit., p. 38.

l'imagination. Il ne s'en vit jamais de pareille, non pas entre les Indiens Occidentaux[509] ». De 1572 à 1617 le motif de l'anthropophagie apparaît dans les textes : entre-temps a eu lieu le supplice de François Ravaillac qui aurait été suivi, lui aussi, d'actes cannibales[510]. Si « […] le cannibalisme est […] perçu comme [le] signe d'un dérèglement de l'ordre universel, […] et permet de rendre compte du désordre de l'époque en termes de symbolique religieuse[511] » dans le cadre des conflits entre catholiques et réformés, la mention de l'ingestion de la chair de Ravaillac et de Concini marque une volonté d'éradication totale de la souillure. Les textes se font ainsi le relais de la restauration de la communauté et de sa victoire sur le désordre causé par l'infâme criminel.

Les gravures

Du côté des gravures[512], la sauvagerie populaire est encadrée par la représentation des lieux où elle se déchaîne. La première, *L'assassinat du maréchal d'Ancre* [voir fig. 26 de l'annexe, p. 21-22] est une gravure allemande[513]. De manière extrêmement précise, le graveur reconstruit le décor urbain pour chaque outrage (pendaison, mutilation, bûcher, notamment) en s'appuyant sur les textes : on reconnaît le Pont-Neuf sur lequel le maréchal est traîné, ou encore la Bastille devant laquelle le corps de Concini a été agenouillé, en signe d'amende honorable. Cette attention extrême portée aux circonstances de l'assassinat puis aux outrages témoigne d'une volonté de précision documentaire, que l'on retrouve dans la longue légende

[509] Ceci nous rappelle le chapitre XXXI du Livre I des *Essais* de Montaigne : « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie », éd. cit., p. 351. Voir aussi le chapitre XV de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de Jean de Léry, où les Toüoupinambaoults tuent puis mangent leur prisonnier : « […] prenans ce povre corps [mort] le fendront et le mettront si soudainement en pieces, qu'il n'y a boucher en ce pays ici qui puisse plustost desmembrer un mouton. […] Or toutes les pieces du corps, et mesmes les trippes apres estre bien nettoyées sont incontinent mises sur les *Boucans*, aupres desquels, pendant que le tout cuict ainsi à leur mode, les vieilles femmes (lesquelles, comme j'ay dit, appetent merveilleusement de manger de la chair humaine) estans toutes assemblées pour recueillir la graisse qui degoutte le long des bastons de ces grandes et hautes grilles de bois, exhortans les hommes de faire en sorte qu'elles ayent tousjours de telle viande : et en leschans leurs doigts, disent, *Yguatou*, c'est à dire, il est bon », [1578], éd. F. Lestringant, Paris, Librairie Générale Française, 1994, coll. « Bibliothèque classique » et « Livre de poche », p. 362-364.

[510] Voir *supra* chapitre II, p. 81-82.

[511] F. Lestringant, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie, XVI^e^-XVIII^e^ siècle,* Paris, PUF, p. 63. Pour les protestants, l'eucharistie catholique est assimilée à une pratique cannibale : « A travers les critiques portées sans relâche contre la Messe papale par Antoine Marcourt, Calvin, Bèze et Viret, on voit se constituer une véritable herméneutique cannibale, dénonçant les rites de l'adversaire comme autant de crimes de sang », *ibid*., p. 64.

[512] Notons que les représentations de la mort puis des outrages commis sur le corps de Concini sont bien plus nombreuses que celles dont nous disposons pour Coligny et la Saint-Barthélemy. *Cf.* H. Duccini, *Faire voir, faire croire*, *op. cit.*, p. 339-340.

[513] Le titre est donné par la BnF. La gravure, elle, indique « *Proceß deß Marschalles d'Ancre zu Paris vorgangen* », soit « Le procès du Maréchal d'Ancre qui a eu lieu à Paris » ou « La suite des événements survenus au Maréchal d'Ancre à Paris ». La deuxième traduction possible illustre mieux le contenu de la gravure et de sa légende.

qui décrit toutes les étapes des affronts commis. L'image et le texte mettent ainsi en valeur le caractère rituel d'une violence exécutée dans des lieux emblématiques.

Les deux autres gravures, l'*Histoire véritable de la vie et de la mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France et de sa femme…* [voir fig. 27 de l'annexe, p. 23-24] ainsi que les *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maistre Coyon ou Mythologie des empblèmes du Coyon* de Jan Ziarnko [voir fig. 28 de l'annexe, p. 25-26], intègrent également un cadre urbain détaillé, soulignant, comme la première image, l'importance symbolique des lieux – l'assassinat sur le pont-dormant, l'inhumation ou l'exhumation à Saint-Germain l'Auxerrois, *etc*. À ces lieux correspondent les affronts commis sur le corps. Les graveurs choisissent de représenter quasiment les mêmes (pendaison par les pieds, mutilations, émasculation, corps traîné et jeté au bûcher), insistant à nouveau sur cette ritualisation, sensible dans les légendes[514] et les textes contemporains qui précisent le nom des lieux[515] que les gravures, elles, figurent. Ce sont les mêmes violences, dans les mêmes endroits, que l'on représente (et que l'on a apparemment perpétrées).

La représentation de la foule est similaire dans les trois gravures. Ce sont toujours des hommes, aux grands chapeaux et vêtus de la même façon – on reconnaît d'ailleurs des gentilshommes (avec leur pourpoint, sur le pont de la cinquième vignette de l'*Histoire véritable*). La foule est figurée exactement de la même façon que les soldats qui s'attaquent à Concini dans l'*Histoire véritable* et *L'assassinat*. La populace n'est pas représentée : il s'agit d'hommes d'ordre. Alors que les textes font la différence entre les soldats du roi qui ont agi sur ordre de Louis XIII et le déchaînement de la foule parisienne, les images réunissent visuellement ceux qui ont tué Concini et ceux qui se sont acharnés sur son cadavre, l'ordre du commandement royal et le désordre spontané. Elles opposent aussi nettement cette représentation stéréotypée des hommes à la nudité du corps traîné (en tout cas dans les gravures de l'*Histoire véritable* et de *L'assassinat*). Tous les « acteurs » sont représentés unis pour éliminer l'infâme favori.

---

[514] « Le peuple courageux le trainant par la bouë, / Exclamoit, le coyon, le traistre, ô le meschant ! / […] Attaché par les pieds au haut de la potence / Qu'il avaoit fait dresser, tant avoit du pouvoir : / Il est ards & bruslé, ô juste recompense […] », légende de l'*Histoire véritable* ; « Coyon, vous en serez pendu […] Vous serez pour vostre arrogance, / Traisné, deschiré, mis au feu […] », légende du *Tableau et emblèmes*.

[515] « […] ce cadavre ainsi mutilé & demembré fut mené devant la figure de Bronze d'Henry le Grand, d'heureuse mémoire, que Dieu absolue, […] : de la pour continuer ses obseques et funerailles on le traine dedans le fauxbourg sainct Germain, ou on luy fit faire une amende honorable par un protocole qui parloit pour luy devant le logis de Monsieur le Prince […] chacun des passans jette des pierre sur ceste charongne […] : elle est ramenee devant son logis jongnant le Louvre, ou on luy fait pareils honneurs qu'à sainct Germain des Prez […] on vient à la Greve ou sont ordinairement punis les criminels de leze Majesté, là on brusle une partie de ce qui restoit de ce Colosse d'orgueil & de presomption […] », *L'enterrement, obsèques et funérailles de Conchine. Dédié aux Conchinistes*, Paris, Bernard Hameau, 1617, f. 6-7.

Quant à la victime, le *Tableau et emblèmes* choisit de la représenter sous la forme d'un écureuil[516], dont la roue de Fortune est prête à tomber (première vignette), car il s'est attaqué au roi, symbolisé par les fleurs de lys (deuxième vignette). Les quatrains insistent sur le retournement[517], motif que nous retrouverons dans certains libelles, et les phylactères présents dans chaque vignette « martèlent » l'insulte « coyon » (le lâche, le poltron) contre Concini. C. Jouhaud voit dans cet écureuil « un leurre » qui « atténue l'horreur[518] » du châtiment.

Il est d'ailleurs représenté avec sa femme dans l'*Histoire véritable* : à la punition du mari, le « tyran », répond celle de Leonora, « la sorciere[519] », à l'assassinat puis aux outrages répond le supplice – la décapitation puis le bûcher en place publique. Le couple coupable, figuré comme Adam et Ève dans la dernière vignette, se retrouve dans l'au-delà[520]. Dieu approuve la sanction : un rayon de soleil perce les nuages dans la cinquième vignette et place la disparition de Concini dans les flammes, sous le regard céleste. Le phylactère qui s'échappe de la bouche d'un des gentilshommes indique « Coyon », cette insulte étant déjà faite à l'encontre de l'Italien dans la vignette précédente. Il s'agit donc d'un juste retour des choses : le pouvoir du roi – d'ailleurs représenté dans la première vignette de *L'assassinat*, surplombant la scène du meurtre – et de Dieu s'est exprimé.

Les trois gravures, toutes constituées de vignettes qui ont valeur de bande dessinée avant la lettre, retracent le déroulement des faits. Elles isolent les différents moments, même si les vignettes peuvent représenter plusieurs scènes. Ces images, de concert avec les libelles dont elles s'inspirent, légitiment le sort de Concini – et de sa femme.

---

[516] Qui, selon Duccini, symbolise à la fois l'ambition et l'avarice, (*Faire voir, faire croire*, *op. cit.*, p. 342). Cette symbolique n'est toutefois pas attestée ailleurs : Tervarent, dans ses *Attributs et symboles dans l'art profane* lie seulement l'écureuil à la diligence ([1958], Genève, Droz, 1997, coll. « Titre courant », p. 188).

[517] « Ce qu'il est dépeint à l'envers / N'est pas arrivé sans mystère / Le Coyon qui voulait tout faire / Renversait ainsi l'Univers », cité dans Duccini, *Faire voir, faire croire*, *op. cit.*, p. 344-345.

[518] « Liberté et persuasion. Les placards politiques », dans *Les usages de l'imprimé (XV^e^-XIX^e^ siècle)*, dir. R. Chartier, Paris, Fayard, 1987, p. 334.

[519] Leonora est accusée puis convaincue de sorcellerie lors de son procès. Voir P. Matthieu, *La Magicienne estrangère*, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617, ou encore « Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse », dans *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, [1619] de F. de Rosset, éd. cit., p. 37-71.

[520] Les légendes de l'*Histoire véritable* et du *Tableau et emblèmes* présentent aussi une prosopopée de Concini (et de son épouse pour la première). Celle de l'*Histoire véritable* présente leurs paroles avant la mort (Concini : « Je m'en vay au Conseil pour sçavoir les affaires, / Et s'il y a aucuns à mes desseins contraires / Je les feray chasser, & y establirai / Tel de mes afidez que choisir je voudray » ; c'est un moyen de souligner l'arrogance de l'Italien juste avant qu'il ne soit tué ; La Galigaï : « Mon superbe Logis, est une prison forte, / Les quatre murs me servent de Dames & valets, / Je n'attends que ce jour, (mes amis) que je sorte, / Et qu'un cruel bourreau termine mes regrets » [voir fig. 27 de l'annexe, p. 24] puis leur dialogue (de « reproches ») une fois réunis dans la mort, qui insiste là aussi sur la juste punition de ceux qui ont cru pouvoir s'élever. La septième strophe de la légende du *Tableau et emblèmes* fait parler Concini (« Au moins, que ma queüe on ne rongne, / Ny mes oreilles ny mon nez, / Et par les ruës ne traisnez / Mon corps, ainsi qu'une charongne » [voir fig. 28 de l'annexe, p. 26]) : les prières du Coyon ne sont en aucun cas écoutées, bien au contraire, on lui inflige exactement ce qu'il craint.

De la représentation des outrages de Coligny à ceux de Concini, nous observons ainsi une forme de ritualisation[521] de la violence. Celle-ci, d'abord attestée au XVI^e^ siècle à travers les émeutes confessionnelles[522], se poursuit durant les premières décennies du XVII^e^ siècle, comme si les foules infligeaient des types d'infamies connus et les transposaient d'un cadre exclusivement religieux à un cadre politique. C'est en tout cas ce que montrent notamment les images que nous avons étudiées. Si nous mettons en perspective certaines sources calvinistes (qui opposaient l'ordre incarné par la constance de Coligny au désordre des outrages) avec des libelles et des gravures de 1617, nous pouvons noter un glissement de l'opposition : le désordre est toujours du côté de la sauvagerie mais la répétition des violences de 1572 à 1617 leur confère paradoxalement un aspect ordonné. D'après les images et les textes, le peuple répète, réitère des gestes connus, d'années en années, d'un siècle à l'autre.

Quant aux réactions royales, elles tentent de justifier les assassinats, en 1572 comme en 1617, en revenant à l'ordre de la justice « ordinaire ».

2. La « justice » des assassinats

2.1. La justification royale et le recours nécessaire à la justice dite « extraordinaire »

En 1572 et en 1617, lorsqu'ils veulent légitimer la mort de Coligny et de Concini, Charles IX et Louis XIII doivent se justifier d'avoir suspendu la justice dite « ordinaire » et d'avoir fait procéder à des assassinats. Leur justification est simple : il s'agissait, dans les deux cas, de protéger le roi et son royaume d'une menace imminente. Gabriel Naudé justifie d'ailleurs ce « coup d'estat » de Charles IX :

> Eust-il pas fait beau voir que Charles IX eust deliberé de faire la Saint Barthelemy avec tous les Conseillers de son Parlement, & que Henry III eust conclu la mort de Messieurs de Guise

[521] Sur les liens entre rites et histoire, voir le séminaire « Rites, rituels et histoire » de l'École doctorale d'histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, dont les communications ont été publiées dans la revue *Hypothèses*, 1998/1, et notamment Nicolas Offenstadt, « Le rite et l'histoire. Remarques introductives », p. 7-14. Sur les liens entre rites et justice, voir notamment Antoine Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997, coll. « Opus », et C. Gauvard et R. Jacob, dir., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen-Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1999.

[522] Voir Natalie Z. Davis, *op. cit.*, p. 252-290.

> au milieu de son Conseil ? Je croy certes qu'ils y eussent aussi-bien reüssi, comme à vouloir prendre les lievres au son du tambour, ou les oiseaux avec des sonnettes[523].

Mais en août 1572, la mort de Coligny signe le début d'un massacre qui ensanglantera la capitale et se prolongera dans les provinces, au cours des mois qui suivent[524]. Comment Charles IX réagit-il à cette tuerie parisienne ?

Justifier l'assassinat de Coligny et la Saint-Barthélemy, et prévenir les critiques protestantes

Nous ne reviendrons pas sur les circonstances de l'assassinat de Coligny dans sa demeure[525]. C'est la réaction de Charles IX, face à l'ampleur du massacre de la nuit du 24 août 1572 qui nous intéresse. Le 26, il se rend au Parlement pour annoncer que l'ordre d'assassiner Coligny et les chefs huguenots émanait de lui. Il fait ensuite une déclaration officielle en justifiant sa décision comme suit :

> Sadite Majesté déclare que ce qui en est ainsi advenu [la mort de l'amiral et de ses proches] a esté par son expres commandement, & non pour cause aucune de Religion ne contrevenir à ses edits de pacification, qu'il a tousjours entendu, comme encore veut & entend observer, garder & entretenir, ains pour obvier & prevenir l'execution d'une malheureuse & détestable conspiration faite par ledit Amiral, chef & autheur d'icelle, & lesdits adherans & complices, en la personne dudit seigneur Roy, & contre son estat, la Royne sa mere, Messieurs ses freres, le Roy de Navarre, princes & seigneurs estans pres d'eux[526].

---

[523] *Considerations politiques sur les coups d'estats*, éd. cit., p. 67-68. Voir la préface des *Considérations* par Louis Marin dans l'édition de 1989 : « […] au XVII^e^ siècle, on appellera coup d'État l'action qui décide quelque chose d'important pour le bien de l'État et du prince, l'acte extraordinaire auquel un gouvernement a recours pour ce qu'il conçoit être le salut de l'État : action décisive, extrême, violente, par laquelle non seulement le prince tranche et amène à une conclusion et à un résultat définitifs ce qui est en jeu dans une situation et un contexte particuliers, mais encore – et c'est là la valeur des qualificatifs « extraordinaire » ou « extrême » – pose son acte aux « limites » de son pouvoir : d'où sa violence, qui introduit la question fondamentale de sa justification et de sa légitimité. Le coup d'État du prince, c'est le pouvoir d'État faisant en quelque façon régression à la violence originaire de sa fondation, à son fondement de force » (Paris, Éditions de Paris, 1989, p. 19).

[524] « Dans les jours et les semaines qui suivirent le 24 août, des tueries se produisirent dans plusieurs villes du royaume. […] Le nombre des victimes de ces Saint-Barthélemy provinciales est difficile à évaluer ; selon une estimation minimale, il s'élèverait à trois mille personnes environ ; mais la réalité est probablement plus proche du double. Les cités les plus sanglantes ont été Lyon (de cinq cents à trois mille morts, parmi lesquels le grand musicien Goudimel), Orléans (de cinq à quinze cents) et Rouen (de trois à six cents) », A. Jouanna, *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 190-191. Sur le sujet, voir, entre autres, Victor Carrière, « Les lendemains de la Saint-Barthélemy en Languedoc », *Revue d'histoire de l'église de France*, tome 27, n° 112, 1941, p. 221-229, et Philip Benedict, « The Saint Bartholomew's massacres in the provinces », *The Historical Journal*, 21, 2, 1978, p. 205-225.

[525] *Cf. supra* p. 120-121 et p. 124-127.

[526] *Déclaration et ordonnance du roi, par laquelle sa Majesté déclare au vrai la cause et occasion de la mort du défunt amiral, et autres ses adhérents et complices…*, reproduite dans les *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 322 r°.

Dans cette déclaration, plusieurs fois rééditée et qui circule dans tout le royaume, il assure néanmoins les réformés de toute sa protection[527], même s'il leur est interdit d'exercer leur culte[528]. À l'époque, le rapport au royaume passe par l'attachement à la personne du roi. Or, dans ce cas, le massacre apparaît aux yeux des protestants comme une trahison du souverain[529]. Eux pour qui « [l]a fidélité au roi passe pour l'intérêt suprême de l'Etat[530] » et pour qui « le roi ne peut pas agir au détriment de son royaume ou de ses sujets[531] », sont durablement ébranlés par le rôle qu'a joué leur souverain dans la nuit du 24 août[532]. Et les réformés français ne sont pas les seuls à s'offusquer : si les catholiques se réjouissent et si le Vatican commande une fresque à Vasari sur le sujet, les royaumes et les principautés protestants, eux, accusent Charles IX d'avoir trahi ses engagements et ses sujets. Comme l'écrit A. Jouanna,

> [c]ette conquête de l'opinion internationale était un complément indissociable de l'opération de restauration monarchique déclenchée le jour de la Saint-Barthélemy ; il y allait en effet de la crédibilité du roi et de la France en Europe[533].

L'Angleterre, gouvernée par Élisabeth, et qui est liée à la France par un traité d'alliance depuis avril 1572, manifeste sa profonde indignation. Charles IX, qui sait tout l'enjeu stratégique de la conservation de cet allié, envoie ses ambassadeurs, dont La Mothe-Fénelon, plaider sa cause et distinguer l'assassinat de Coligny et des chefs huguenots pour motif de trahison, du déchaînement de violence populaire – pour motifs religieux – qui a suivi. « La souveraine anglaise reprochait essentiellement au roi de France de n'avoir pas suivi l'« ordre

---

[527] « […] sadite Majesté fait savoir par cette presente declaration & ordonnance à tous gentils-hommes & autres quelconques de la Religion pretendue reformee, qu'elle veut & entend qu'en toute seureté & liberté ils puissent vivre & demeurer avec leurs femmes, enfants & familles en leurs maisons sous la protection dudit seigneur Roy, tout ainsi qu'ils ont par cy devant fait, & pouvoyent faire suivant le benefice desdits edits de pacification », *ibid*.

[528] « Et neantmoins pour obvier aux troubles, scandales, soupçon & desfiance qui pourroyent avenir à cause des presches & assemblees qui se pourroyent faire, tant és maisons desdits gentils-hommes qu'ailleurs, selon & ainsi qu'il est permis par les susdits edits de pacification : Sa dite Majesté fait tresexpresses inhibitions & defences à tous lesdits gentils hommes & autres estans de ladite Religion, de ne faire assemblees pour quelque occasion que ce soit […] », *ibid*., f. 322 v°.

[529] Contrairement à la conception du massacre dans l'Antiquité, où le massacre « […] appartient aux pratiques judiciaires comme élément constitutif de la peine » et représente « […] l'une des marques officielles de la puissance des premiers États en gestation » (Éric Wenzel, « Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit », dans *Le massacre, objet d'histoire*, dir. D. El Kenz, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio histoire », p. 28).

[530] Myriam Yardeni, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Publications de la faculté des Lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, série « Recherches », tome 59, Paris et Louvain, Nauwelaerts, 1971, p. 135.

[531] *Ibid.*

[532] « L'événement du massacre de la Saint-Barthélemy a été nourri d'une mémoire huguenote qui a envisagé la tuerie parisienne comme une hécatombe du peuple de Dieu, décimé par un nouveau Pharaon », D. El Kenz, « Le massacre, objet d'histoire » dans *Le massacre, objet d'histoire*, *op. cit.*, p. 15.

[533] *La Saint-Barthélemy, op. cit.*, p. 201-202.

de justice », c'est-à-dire d'avoir frappé *avant* tout jugement légal[534] ». Le recours à une justice « extraordinaire » n'est pas acceptable aux yeux de l'Angleterre et de la majorité des protestants. Si Coligny et les siens représentaient une menace imminente pour la sécurité du roi et du royaume, ils auraient pu être arrêtés, jugés et condamnés en conséquence. Seul un tyran outrepasse les lois et s'attaque à ses sujets.

Voici, selon A. Jouanna, comment Guy Du Faur de Pibrac, avocat général au Parlement de Paris, justifie dans une lettre datée de novembre 1572, l'action du roi :

> Se fondant sur des exemples tirés de l'histoire de Rome et du droit romain, il revendique pour le souverain le pouvoir de ne pas user « de la commune et ordinaire façon des procès criminels à l'encontre de ceulx à la prompte punition desquels la republique a interest ». Quand le danger est imminent, soutient-il, il n'est plus temps de recourir aux lois et à la « subtilité du droit » : il faut seulement regarder ce qui est « plus expedient », c'est-à-dire punir avant de juger[535].

Si l'élimination de Coligny permet à Charles IX non seulement d'asseoir à nouveau son autorité mais aussi de se présenter en souverain de tout le royaume, il n'empêche que ce « coup de majesté » n'est pas dans l'ordre des choses et qu'il faut malgré tout restaurer cette justice qui paraît avoir été « ignorée ». C'est la raison pour laquelle on intente un procès *post mortem* à Coligny, où il est « déclaré criminel de lèse-majesté, [puis] pendu en effigie, sous la forme d'un mannequin en foin dans la bouche duquel avait été piqué un cure-dent, rappel de celui qu'il avait coutume d'utiliser[536] ». Cette tentative de restauration de la justice

---

[534] *Ibid.*, p. 207-208. En italique dans le texte.

[535] *Ibid.*, p. 217. Sur cette lettre, voir Yves Giraud, « Pibrac, Elvide, Machiavel » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial sur la Saint-Barthélemy, 1973/09, n° 5, p. 804-818. Selon D. Crouzet, l'argumentation royale est la suivante : « Lorsque le bien de l'Etat est attaqué, lorsque la vie de celui qui est l'image de Dieu est menacée, c'est un droit devant les hommes et un devoir devant Dieu que soit exercée une justice immédiate à l'égard des agresseurs. La violence du roi est alors la Loi de Dieu », *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994, p. 416. Sur les justifications données par des partisans du roi, voir aussi Nicole Cazauran, « Échos d'un massacre », dans *La littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Henri Weber*, Genève, Slatkine, 1984, p. 239-240.

[536] A. Jouanna, *La Saint-Barthélemy, op. cit.*, p. 142. En septembre 1569, Coligny, absent de la capitale, est déjà exécuté en effigie. Claude Haton relate la scène : « On fit ung homme de paille, vestu de thoille tincte de pareille couleur qu'estoient les habitz que pourtoit ledit admiral tant en sus son corps que ses jambes, le visage faict suyvant sa portraiture, qui fut tiré des prisons de la Conciergerie et mis sus une claye, à laquelle fit estelé ung cheval pour le traîne[r], avec ung aultre cheval à la queue duquel furent attachées ses armoiries qui pareillement furent traînées par la ville de Paris, et l'effigie en place de Greve, devant l'hostel de ville dudit Paris, où elle fut attachée par le bourreau et laissée là jusques après la conclusion de la paix qui se fait sur ces presens [troubles], où je la vis plusieurs fois estant audit Paris. Et d'aultant que l'effigie de paille en forme d'homme ne feust gastée à la pluye, ledit admiral fut tiré en peincture en ung tableau de boys dedans lequel estoient escriptz son nom, surnom, qualitez et la cause pour quoy il estoit condempné ; et fut attaché avec une chesne de fer à laditte potence, et l'effigie de paille portée au gibbet du mons Faucon, hors les murailles de Paris », *Mémoires de Claude Haton (1553-1582)*, éd. Laurent Bourquin, Paris, Éditions du Comité Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, t. II, Collection de documents inédits sur l'histoire de France n° 31, p. 286.

« ordinaire » ne convainc pas les réformés qui voient désormais en leur roi un tyran[537]. S'ensuit une vague d'écrits « monarchomaques[538] », dont les auteurs – Hotman, Bèze, et des anonymes – justifient la résistance à la tyrannie[539]. Le fossé est ainsi creusé entre Charles IX et ses sujets protestants, ce que soulignera Aubigné dans ses *Tragiques* :

> […] Nostre Sardanapale,
> Ridé, hideux, changeant, tantôt feu, tantost pasle,
> Spectateur par ses cris tous enrouez servoit
> De trompette aux maraux, le hasardeux avoit
> Armé son lasche corps : sa valeur estonnee
> Fut au lieu du conseil, de putains entournee :
> Ce roy, non juste roy, mais juste arquebusier,
> Giboioit aux passans trop tardifs à noier,
> Vantant ses coups heureux il deteste, il renie,
> Pour se faire vanter à telle compagnie […][540].

Le roi se transforme en vulgaire soldat qui cumule tous les vices habituellement attribués à l'homme d'armes : cruauté, vantardise et débauche. Il n'est plus le protecteur de son peuple mais son assassin.

Justifier l'assassinat de Concini

Rien de comparable entre Louis XIII et ses sujets en avril 1617, bien au contraire. L'ensemble du royaume se félicite de la décision de son jeune roi, qui a su imposer son autorité et écarter le favori de sa mère[541]. Mais le recours à la justice dite « extraordinaire »

---

[537] Selon M. Yardeni, « [a]près la Saint-Barthélemy, tout est changé. C'est un tyran parjure qui règne sur la France, on est donc délié de tout lien de fidélité envers lui […] Par contre, [les protestants] exaltent leur fidélité à la France. Ce n'est pas la France qu'il faut incriminer pour ces péchés, perfidies et parjures. La patrie est au-dessus de tout cela […] », (*La conscience nationale en France*, *op. cit.*, p. 142 et 147). Sur le sujet, voir aussi D. Crouzet, *La nuit de la Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 118-123.

[538] M. Cottret considère que le terme est « […] plutôt malheureux, car aucun des auteurs envisagés, aucun des écrits en question ne se prononce contre la monarchie. Au contraire ils prennent bien soin de distinguer la monarchie de la tyrannie » écrit-elle dans *Tuer le tyran ?*, *op. cit.*, p. 60.

[539] Voir *ibid.*, p. 60-68. Sur cette perte de confiance et « l'agonie d'un rêve », voir notamment Hugues Daussy, *Le parti huguenot. Chronique d'une désillusion (1557-1572)*, Genève, Droz, 2015, coll. « Titre courant », p. 765-767.

[540] A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., p. 624-625, v. 945-954. Sur ses vers et l'accusation de tyrannie (v. 945-946), voir la note de J.-R. Fanlo p. 624.

[541] « Monsieur de Liencourt monta à cheval pour aller donner l'ordre requis aux portes de la ville, & pour dire au peuple que le Roy se portoit bien : pource qu'un bruict avoit passé comme un esclair par tout Paris, qu'il y avoit du remuëment dans le Louvre, & que le Roy avoit esté blessé. Ceux qui l'accompagnoient disoient à un chacun, *Le Mareschal d'Ancre est tué* : **Dequoy le peuple se monstra estra joyeux** », *Le Mercure François*, tome 4, 1617, p. 199, consulté le 11 septembre 2014 sur la page suivante : http://mercurefrancois.ehess.fr/picture.php?/5475/category/47 (nous soulignons). Par ailleurs, au Louvre, « [d]ez que la nouvelle certaine de la mort du Mareschal d'Ancre fut sceuë dans la salle du Palais, il s'y fit de tels **cris d'allegresse** de Vive le Roy, que ceux qui avoient perdu leurs bonnets carrez, & leurs chapeaux en tumbant, relevez crioient, loüé soit Dieu, Voylà la paix faicte. La **joye** que receut le peuple de ceste nouvelle ne se peut exprimer : Chacun s'entredisoit, *Nous avons un Roy* », *ibid.*, p. 200 (nous soulignons). Dans *Les*

n'est pas sans soulever des interrogations – notamment à l'étranger –, et le roi publie, immédiatement après la mort de l'Italien, une *Lettre du Roy aux gouverneurs de ses provinces*, qu'il fait diffuser dans tout le royaume. Il y justifie l'assassinat par l'abus d'autorité du Maréchal, sa propre perte de pouvoir – et donc le danger que cela représente pour le royaume – ainsi que l'influence divine qui a joué dans sa décision[542]. Comme pour Coligny quarante-cinq ans plus tôt, le procès du favori est *post mortem*. On instruit en même temps celui de sa femme, à partir du début du mois de mai. Après plusieurs mois, où les proches de la Maréchale d'Ancre sont notamment interrogés[543], Concini et sa femme sont condamnés ensemble par le Parlement de Paris, le 8 juillet 1617 :

> […] ladite Cour a déclaré & déclare lesdits Conchini, & Galligai, sa veufve, criminels de leze-Majesté divine & humaine, & pour reparation a condamné & condamne la memoire dudit Conchini à perpetuité, & ladite Galigai avoir la teste tranchee sur eschaffaut pour cest effet dressé en place de Greve de ceste ville de Paris, son corps & teste bruslez, & reduicts en cendres, leurs biens feodaux tenus & mouvans immediatement de la Couronne de France reünis & incorporez au Domaine d'icelle […][544].

Alors que Concini ne peut être exécuté qu'en effigie, sa femme, elle, va affronter le public lors de son exécution. Son supplice pallie l'absence de punition judiciaire de son mari[545].

Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste, l'auteur évoque « la réjouissance indicible de la ville capitale. Tant de milliers de personnes qui vont, viennent, courent, discourent, s'embrassent de joie, lèvent les yeux en haut, frappent des mains, ceux mêmes qui se haïssaient se réconcilient à cet événement, à ce rachat de leurs vies de liberté », éd. cit., p. 156.

[542] « Ce texte, élaboré par Déageant semble-t-il [qui occupe une « charge de secrétaire dans la maison de la reine mère, position qu'il utilise pour informer Luynes et le roi » d'après J.-F. Dubost dans *Marie de Médicis*, *op. cit.*, p. 532], et dont l'essentiel avait été prévu avant même l'exécution du maréchal, met en place la version officielle des faits » H. Duccini, *Concini*, *op. cit.*, p. 349. La *Lettre* est reproduite dans *Le Mercure François* : « […] le Mareschal d'Ancre & sa femme, abusans de mon bas aage, & du pouvoir qu'ils se sont acquis de longue main sur l'esprit de la Royne Madame ma mere, ont projetté d'usurper toute l'authorité, disposer absolument des affaires de mon Estat, & m'oster le moyen d'en prendre cognoissance : dessein qu'ils ont poussé si avant, qu'il ne m'est jusques icy resté que le seul nom de Roy, & que c'eust esté un crime capital à mes officiers & subjects de me veoir en particulier, & m'entretenir de quelque discours serieux. Ce que Dieu par sa toute bonté m'ayant faict appercevoir & toucher au doigt le peril eminent que ma personne & mon estat encouroyent dans une si desreglee ambition […]. […] Poussé de ces justes considerations, & du Conseil que Dieu m'a inspiré en ceste occasion, je me suis ce jourd'huy resolu de m'asseurer de la personne dudit Mareschal d'Ancre, Ayant commandé au Sieur de Vitry Capitaine de mes gardes de l'arrester prisonnier dans mon Chasteau du Louvre. Ce que voulant executer, ledit Mareschal d'Ancre qui estoit extremement accompagné à son accoustume, ayant voulu faire de la resistance avec ceux de sa suitte, il se seroit tiré quelques coups, d'aucuns desquels il auroit esté porté mort par terre », éd. cit., p. 201-203.

[543] Elle est, entre autres, suspectée de faire usage de la magie pour manipuler la reine mère : « […] il y avait trop de choses « extraordinaires » et « merveilleuses » dans sa vie, pour qu'on ne cherchât pas des explications surnaturelles à sa surprenante fortune, pour qu'on ne vît pas dans les crimes des Italiens la marque du diable », H. Duccini, *Concini*, *op. cit.*, p. 374.

[544] *Le Mercure François*, tome 4, 1617, p. 227-228.

[545] *Cf. La complainte du Gibet de Mont-Faucon, sur la mort du Marquis d'Ancre*, (Amiens, [sé], 1617, f. 6-7) où l'exécution publique de la Maréchale d'Ancre « rachète » l'assassinat et les outrages du mari qui avaient privé le gibet de son corps.

Certains auteurs vont reprendre à leur compte le principe d'une restauration de la justice « ordinaire » à travers des procès *post mortem*.

2.2. La restauration de la justice « ordinaire » dans les textes

Dans le cas de Coligny, c'est Claude Haton qui voit une forme de procès dans le spectacle de son corps traîné dans Paris :

> Le corps de l'admiral demoura le reste de la nuict en laquelle il fut saccagé sus le pavé de la rue, devant le logis où il fut tué, jusques au lendemain huict heures du matin, que les petis enfens de la rue et aultres l'enleverent avec cordes qu'ilz luy mirent ès piedz et au col, et le trynerent par les aultres rues dudit Paris. Et en le trisnant, luy firent son procès tout ainsi que s'ilz eussent esté juges et gens de justice, et par leur sentence le condemnerent à estre trisné par lesdittes rues de Paris, d'ung carrefour à l'aultre, comme villain seditieux et perturbateur du repos public, conspirateur contre son roy, proditeur de sa patrie, et finallement à estre bruslé à petit feu comme hereticque et huguenot. Et fut par eux enfens ceste sentence sus luy prononcée de carfour à aultre, leutte et publiée par les rues où il fut par eux trisné. Et estans parvenus au lieu par eux designé pour le brusler, allumerent ung feu de feurre et bois sus son corps. Ce faict, se lasserent de le plus pourmener, et pour en destrapper la terre le jetterent dedans la riviere de Seine pour le rafreschir, où il fut quelques trois ou quatre jours et jusques a ce que son procès criminel fust faict par messieurs de la court de Parlement […][546].

Ainsi rejoint-on la justice « ordinaire » telle qu'elle est pratiquée dans le royaume : le procès, la sentence décidée par les « juges » et répétée dans les rues, puis le supplice du bûcher – punition habituelle des hérétiques. Claude Haton choisit d'éluder toute description précise des affronts commis sur la dépouille (« il fut saccagé ») pour se concentrer sur la restauration de la justice lors de cette procession enfantine. Le choix des enfants[547] n'est pas anodin, et est renforcé par l'utilisation d'expressions qui traduisent à la fois la maturité (la proclamation de la sentence, avec ses mots techniques) et la jeunesse (ils se « lassent » de promener le corps puis le « rafraîchissent » dans la Seine). Les enfants sont juges et bourreaux d'un côté, mais restent des bambins de l'autre. Pour D. Crouzet, ils incarnent « l'innocence christique[548] », et

[546] *Mémoires de Claude Haton*, éd. cit., p. 461, § 56-57.

[547] On les retrouve chez de Thou dans ses *Historiæ sui temporis* : « *cum in eo effet, ut in profluentem a pueris mergeretur […]* » (éd. cit., f. 13 ; dans la traduction française de l'*Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607* : les « enfans se disposoient à le jetter dans le courant », éd. cit., p. 400) ou encore chez J. de La Fosse qui évoque aussi un cortège d'enfants (« […] ayant la teste ostée et parties honteuses coppées par les petitz enfantz, fut d'iceulx petitz enfantz quy estoient jusques au nombre de deux ou trois cens triné le ventre au hault parmy les ruissieaux de la ville de Paris, comme faisoient les anciens Romains, lesquelz trinoient les tyrans *ad scalas zemonias unco* quy estoit le lieu des cloaques de Rome, et de là firent pendre led. admiral les pieds en hault au Monfaucon, et semble que Dieu eust le tout permy pour la tyrannie et movaise vie dud. admiral, lequel seul avoit esté moteur des guerres civiles et causes de la mort de centz mille hommes, des violementz des filles, femmes et religieuses et saccagement des temples […] », *« Mémoires » d'un curé de Paris (1557-1590)*, éd. cit., p. 113-114 ; en italique dans le texte).

[548] *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, p. 97.

Denis Richet voit en eux « le reflet et le symbole d'une pureté idéale de la société globale face à la souillure[549] ». Selon D. El Kenz,

> […] les enfants sont aptes à manifester la puissance de Dieu. Ils renouvellent une mythique chrétienne, identifiée lors de la croisade des enfants, en 1212, lors de combats de probation entre enfants chrétiens et enfants arabes ou, durant la fête de Pâques, en vertu du rite selon lequel les jeunes garçons chassaient le Juif, à l'aide de masse ou de crécelle. La violence des enfants légitime ainsi celle des adultes puisqu'elle accomplit directement la justice de Dieu[550].

Loin des réactions impulsives de violence dont font preuve les adultes dans d'autres textes, les enfants, eux, confèrent un cadre strict et ordonné à cette procession du cadavre. Nous ne sommes plus dans l'univers de la vengeance mais dans celui de la justice : le fait que des enfants ignorants suivent spontanément le déroulement judiciaire prouve une inspiration divine[551].

Haton fait ensuite le lien avec le véritable procès *post mortem* de Coligny[552] qui a lieu le 27 octobre 1572 et qui confirme non seulement les condamnations décidées par le « tribunal » des enfants mais également l'arrêt qu'avait rendu le Parlement de Paris contre l'Amiral en septembre 1569[553]. Haton recompose d'ailleurs l'exécution de la sentence puisque celle-ci a lieu en effigie et non directement sur le cadavre. Les affronts populaires – et notamment la pendaison à Montfaucon – deviennent ainsi, dans le texte, une punition judiciaire qui s'exerce contre le corps d'un criminel. La sentence du Parlement de Paris vient

---

549 « Aspects socio-culturels des conflits religieux à Paris dans la seconde moitié du XVI[e] siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 32[e] année, n° 4, 1977, p. 774. Il faut également noter que de Thou souligne implicitement la volonté d'éradication de la souillure à travers sa remarque : « […] *ut per omnia elementa veluti torqueretur nam in terra occisus, aquis mersus, igni subjectus, postremo in aëre pependit* », *Historiæ sui temporis*, éd. cit., f. 13 (« […] comme si l'on eût voulu que tous les éléments prissent part à son supplice : car il fut tué sur la terre, jetté dans l'eau, exposé au feu, & pendu dans l'air », *Histoire universelle*, éd. cit., p. 400).

550 « La civilisation des mœurs et les guerres de Religion : un seuil de tolérance aux massacres », dans *Le massacre objet d'histoire*, *op. cit.*, p. 184.

551 Chez Plutarque, « […] on attribue aux petits enfants [d'Égypte] la faculté de divination : et des présages sont tirés particulièrement des mots qu'ils font entendre lorsqu'ils jouent dans les temples et qu'ils babillent au hasard », *Traité d'Isis et Osiris*, I, 14, dans *Œuvres morales*, trad. Victor Bétolaud, Paris, Hachette, 1870, tome 5, consulté le 21 septembre 2014 sur la page : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/isisetosiris.htm.

552 « […] lesquelz, en confirmant leur premier arrest contre luy rendu durant les troubles precedens des années mil cinq cens soixante-neuf et dix, ainsi que l'avons dict esdittes années, le condemnerent crimineux de leze-majesté divine et humaine contre Dieu et le roy, son corps à estre trisné sus une claye par les rues de Paris avec ung cheval, desgradé luy et sa posterité du tiltre de noblece, et à estre pendu au gibbet du Monsfaucon de Paris. […] Cette sentence rendue contre luy, fut son corps levé de la riviere comme indigne d'estre viande des poissons, et fut par le bourreau trisné par les rues, et de là mené au gibbet du Monsfaulcon pendre pour estre viande et charongne des vers et des corbeaux […] », *Mémoires de Claude Haton*, éd. cit., p. 461-462, § 57-58.

553 Voir l'arrêt du Parlement de Paris contre Coligny, le 13 septembre 1569, reproduit dans J. de la Fosse, *Les « Mémoires » d'un curé de Paris (1557-1590)*, éd. cit., p. 87-88.

en outre entériner les différentes atteintes au cadavre faites par les enfants, puisque le corps de Coligny est récupéré dans la Seine où ils l'avaient jeté. La mort de Coligny et le spectacle de sa dépouille sont légitimes et s'inscrivent dans un cadre juridique et judiciaire connu[554]. Haton efface le souvenir de la justice « extraordinaire » afin que la punition – royale puis populaire – de l'exécrable hérétique et criminel de lèse-majesté apparaisse entièrement justifiée[555].

Pierre Dupuy légitime de manière originale le sort du favori Concini dans son *Histoire des plus illustres favoris* : il fait intervenir le roi directement dans son texte. Ce dernier s'adresse à « Monsieur de Chaulnes » :

> […] *vous scaurez de votre frere la resolution que j'ay prise de me deffaire du Mareschal d'Ancre, apres avoir tenté tout autre moyen pour me délivrer de sa tirannie. Mes actions sont tellement observées, que je ne fay pas un pas que je ne sois obligé d'en rendre compte. Vous scaurés qu'il m'a osté & qu'il a esloigné de moy la plus part de ceux, en qui je pouvois prendre confiance* […][556].

Cette parole royale, grâce au discours direct, semble aussi s'adresser au lecteur, et va venir légitimer la longue description des affronts que fait ensuite Dupuy. Il mentionne également une exécution en effigie qui accompagne les outrages commis sur le corps de Concini :

> Ce peuple impatient, & ne pouvant estre plus long temps en un lieu, despendit le reste de ce corps, le traina jusques en Greve, où ils le rependirent à une autre potence, que le dit Mareschal y avoit fait planter ; & y pendirent par mesme moyen une grosse pouppée qu'ils avoient fait avec le linceul, dans lequel il avoit esté enterré, pour representer le Mareschal en effigie ; puis s'en allerent encore le traisner jusques à la Bastille, où ils luy osterent les entrailles, & en ayant bruslé une partie, traisnerent le reste au Faubourg St Germain, devant sa grande maison […][557].

Il n'y a qu'un « reste » du corps de Concini, ce qui nécessite qu'il soit doublé par une « pouppée ». Celle-ci, directement liée au favori puisqu'elle est faite avec son linceul, permet d'avertir du sort qu'a connu le Maréchal, tandis que le corps est emmené ailleurs. Et il est significatif que l'auteur précise que la poupée soit faite et pendue en place de Grève, là où les supplices des criminels de lèse-majesté ont habituellement lieu, et là où l'exécution en effigie

---

[554] On rejoint alors ce qu'expose N. Z. Davis : « [d]e manière générale […], dans les émeutes religieuses du XVI^e^ siècle français, les foules ont pris et joué un rôle clérical – défendre la vraie doctrine ou délivrer la communauté de la souillure, version violente du rôle du prêtre ou du prophète – et parfois un rôle judiciaire », *Les cultures du peuple*, *op. cit.*, p. 265.

[555] L'auteur de la *Brieve remonstrance sur la mort de l'Admiral & ses adherans* voit dans l'assassinat de Coligny la juste punition qu'il méritait depuis l'arrêt de 1569 : « Or c'est chose grandement admirable, & digne du juste jugement de Dieu, que celuy qui par arrest de la court de parlement de Paris, avoit ja esté jugé à mort, lors qu'il reprint les brisees de sa meschanceté, descouverte aux premiers troubles, pour avoir voulu attenter à la personne du Roy, au lieu où il devoit recevoir punition d'un crime si destestable, il a esté executé, ainsi qu'il avait esté destiné », Lyon, Benoît Rigaud, 1572, [np].

[556] *Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes*, éd. cit., p. 6. En italique dans le texte.

[557] *Ibid.*, p. 38.

de Concini se fera quelques mois plus tard[558]. Dans ce texte, le peuple se rend dans tous les lieux marqués par Concini, comme pour nettoyer l'espace pollué par lui – cela fait écho aux rituels de justice qui font repasser le coupable par le ou les endroits où il a sévi.

Dans *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, la gloire du jeune roi est proclamée[559] et l'assassinat de Concini a le même effet que celui voulu par le supplice, c'est-à-dire dissuader les criminels qui attentent à la sécurité du royaume et de sa tête :

> *La mort du coyon infâme*
> *Sans doute est un fier éclat*
> *Qui fait trembloter dans l'âme*
> *Tous les monstres de l'Etat*[560].

En utilisant le mot « éclat », l'auteur du libelle évoque le coup de surprise, voire le coup de tonnerre qu'a été la chute de Concini dans le royaume. En utilisant ce mot, il fait aussi de cet assassinat une mort édifiante, alors même qu'elle a été cachée aux yeux du public. Mais la décision du roi de se défaire de cet ennemi de la couronne et l'intervention populaire qui suit, font de cet événement un « double » du spectacle du supplice. L'auteur réintroduit l'ordre à travers les effets de l'élimination de Concini sur les criminels.

Que ce soit à travers le procès – qui précède les condamnations et les exécutions publiques –, les exécutions en effigie – qui peuvent être une des formes de supplice – ou bien les effets de la punition, certains auteurs restaurent l'ordre de la justice « ordinaire » dans le désordre qu'ont été les morts de Coligny et de Concini puis la récupération de leur cadavre. D'autres auteurs justifient le déchaînement de violence qui a suivi les deux assassinats en recourant à des analogies d'ordre mythologique ou historique. La sauvagerie du peuple devient aussi pour certains un signe divin.

---

[558] J.-F. Dubost évoque des exécutions en effigie qui ont eu lieu en dehors de la capitale : « À Orléans, Tours Angers ainsi que de nombreuses autres localités, on confectionne des mannequins représentant le maréchal d'Ancre pour leur faire subir les tortures et opprobres qui furent infligés au cadavre de Concini », *La France italienne, op. cit.*, p. 328.

[559] « *Pour tracer l'acte glorieux / De LOUIS il faut maint volume : / Et je dis en un trait de plume / Qu'on ne peut faire rien de mieux. / LOUIS fut le conservateur / De la Couronne qu'on redoute : / Bientôt (et personne n'en doute) / Il en sera le Restaurateur* », éd. cit., p. 153-154. En italique dans le texte.

[560] *Ibid.*, p. 154. En italique dans le texte.

3. La justification de la violence

3.1. La correspondance des crimes et des châtiments

Certains auteurs – notamment des poètes dans le cas de Coligny – mettent en parallèle les crimes commis avec les châtiments reçus. Ils établissent une stricte symétrie entre les deux, expliquant et justifiant ainsi la sauvagerie populaire. Cette correspondance permet également de montrer le renversement de situation et la chute du huguenot comme de l'étranger.

Crimes et châtiments de Coligny

Contrairement aux auteurs calvinistes, les auteurs catholiques se réjouissent de la mort de l'hérétique – l'horreur est ainsi renversée en fête –, à l'image de Jean-Antoine du Baïf et de son poème « Sur le cors de Gaspar de Coligni gisant sur le pavé[561] ». Dès 1572, des pamphlets[562] en vers paraissent et célèbrent la mort de l'amiral, cible et bouc émissaire de toutes les attaques. Certains fonctionnent sur un système de correspondance exacte entre les crimes commis et les punitions reçues, comme celui de François de Belleforest intitulé *Sur le Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny, […] fait par M. Jean de Masle, enquêteur à Baugé* :

> Coligny ne pouvait tant ses mains sanguinaires
> Lui démangeaient toujours, le repos caresser ;
> Mais ses doigts mutilés nous ont su commencer
> Un assoupissement de nos mortels [*sic*] affaires.
> Coligny, en vivant par guerres mortifères
> A pu l'aise et les chefs de plusieurs abaisser ;
> Mais le sien tronçonné d'un heureux cruel fer,
> A traîné avec soi les mutins ses confrères.
> Coligny est donc mort pour avoir trop occis,
> Coligny mis à bas, ayant trop entrepris,
> Coligny est en l'air, pour ne troubler la terre.
> Et celui qui à tous leur vivre ravissait,
> Et les saints décédés de leur tombeau privait,
> Souffre, mort et pendu, de maints corbeaux la guerre[563].

Belleforest se concentre ici sur des affronts « marquants » : l'ablation des mains, la décapitation et la pendaison. Cette dernière est liée à l'absence de sépulture car ainsi il ne

[561] *Euvres en rimes de J.-A. de Baïf*, éd. Charles Marty-Laveaux, Genève, Slatkine, 1966, t. IV, p. 219.
[562] Sur la définition que l'on peut accorder au pamphlet, voir *supra* introduction générale, p. 22.
[563] Reproduit dans le *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, *op. cit.*, p. 847.

« trouble [pas] la terre ». Belleforest justifie les sévices du soldat ennemi et de l'iconoclaste, mais ne mentionne pas le bûcher, punition habituelle des hérétiques. L'auteur de l'« Épitaphe de Gaspard de Coligny » – qui figure dans la seconde partie de l'*Exhortation au roi* (1572) – fait de même :

> Les uns, il a jeté tous vifs dans la flamme,
> Ou dans une pistole a fait souffler leur âme :
> Du boulet d'un canon il a été frappé.
> Comme aux moines il a la tête aussi coupé,
> On a coupé la sienne et dedans la rivière
> Ainsi qu'il en noyait on l'a traîné naguère
> Avecques une corde. Aux uns crevait les yeux,
> Coupait le nez, l'oreille et les membres honteux :
> Le même on lui a fait. Comme il a fait pendre,
> On le voit au gibet pareillement s'étendre,
> Attaché par les pieds où il paît les corbeaux.
> Comme il a déterré les défunts des tombeaux,
> Ainsi on l'a privé d'honneur de sépulture,
> Enseveli longtemps des rues en l'ordure.
> Il a pillé des saints les temples révérés,
> Il a pillé des rois les palais décorés,
> Il ne lui reste rien que le ver qui le mange,
> En quoi son corps pourri en gros monceaux se change[564].

Au lieu de flammes qui consument le corps, l'auteur préfère l'image macabre du ver qui, après les « maints corbeaux[565] » de Belleforest, se repaît du cadavre en décomposition et s'y multiplie (« monceaux »). Au lieu d'une disparition rapide, c'est à une lente dégradation du corps que Belleforest et l'auteur de l'épitaphe nous convient. L'univers tout entier prend sa revanche contre l'amiral criminel – et non l'hérétique : les deux textes corroborent la version royale selon laquelle c'est le traître qui a été frappé, et non le réformé.

Dans l'épitaphe, alors que les crimes de Coligny ainsi que les justes châtiments sont développés comme deux faces de la même pièce, les crimes de « crevaison » des yeux, d'ablation du nez, des oreilles et des parties génitales commis par l'amiral ne trouvent leur pendant qu'avec la phrase laconique « Le même on lui a fait ». L'auteur de l'épitaphe concentre ainsi l'attention sur la culpabilité de Coligny, la suite n'étant qu'une conséquence mécanique : la violence est un simple retour et un effacement des crimes commis. Si Coligny est châtré parce qu'il voulait châtrer le royaume de France en s'attaquant à son roi, tout

[564] « Épitaphe de Gaspard de Coligny », reproduit dans *ibid.*, p. 852.

[565] Le corps de Coligny jeté en pâture aux corbeaux fait écho aux vers du *Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny* : « […] son corps traître et malheureux, / Duquel les corbeaux charogneux / Maintenant prennent leur pâture, / Étant privé de sépulture, / Et raide à Montfaucon pendant, / Où grande puanteur il rend », reproduit dans *ibid.*, p. 844.

comme Concini, et aurait eu les yeux crevés[566] parce qu'il était aveuglé par sa foi et ses projets régicides, l'ablation du nez et l'essorillement sont plus problématiques. D'après H. Duccini qui s'intéresse à ces outrages après l'assassinat de Concini, « [l]'essorillement […] est un supplice pratiqué depuis des temps très anciens [qui] s'appliquait aux esclaves qui avaient démérité […] [et] [l]'amputation du nez s'applique au déserteur […][567] ». L'essorillement était aussi pratiqué sur les voleurs[568]. Est-ce à dire qu'on a amputé Coligny de son nez et de ses oreilles parce qu'il était considéré comme un serviteur déloyal, comme un voleur de « temples » et de « palais » et comme un déserteur qui combattait les troupes catholiques de Charles IX ? C'est possible. L'auteur de l'épitaphe insiste en tout cas davantage sur ses crimes que sur ses châtiments, simples redoublements des premiers.

Étienne Dorat utilise aussi ce système de correspondance des crimes et des châtiments dans *In Gasparem Colinæum dum viveret Galliæ thalassiarcham* (« Sur Gaspard de Coligny, de son vivant amiral de France »), publié dans un recueil de 1586 :

> Cil qui estoit jadis chef des voleurs d'Eglises
> Gaspar, a mis sans chef, fin à ses entreprises.
> Cil qui profane & sainct de ses mains ravissoit,
> En luy manchot de mains figure on n'apperçoit.
> Cil qui la part honteuse ostoit à la gent sacre,
> Est sans partie honteuse un honteux simulachre.
> Cil qui bouilloit en l'eau, & rotissoit au feu
> Les innocens, nocent eau & feu a repeu.
> Cil qui du haut en bas tant de Chrestiens fit mettre,
> Jecté luy mesme en bas d'une haute fenestre,
> Tombant a craché l'ame au creux vuide de l'air.
> Et de peur qu'au terroir, qu'il osa violer,
> En sa patrie il gise : ennemy de la croix saincte,
> En une croix infame il pend aiant enceincte
> Travers ses pieds la corde, ainsi qu'un Oedipus.
> Et pource que gaussant les images rompus [*sic*],
> Vif à Dieu & aux saincts il monstroit le derriere,
> Mort les pieds contremont il faict au vent baniere[569].

Les anaphores de « Cil qui » martèlent les différent crimes commis : profanateur et iconoclaste (« chef des voleurs d'Eglises », « profane & sainct de ses mains ravissoit », « la part honteuse ostoit à la gent sacre », « gaussant les images rompus »), cruel assassin (« Cil qui bouilloit en l'eau, & rotissoit au feu / Les innocens ») et blasphémateur (« Vif à Dieu &

[566] L'auteur de l'épitaphe est le seul à mentionner ce sévice.
[567] *Concini, op. cit.*, p. 328.
[568] Voir *supra* note 468, p. 123.
[569] *Œuvres poétiques de Jean Dorat, poète et interprète du roy*, éd. C. Marty-Laveaux, Genève, Slatkine, 1965, p. 31.

aux saincts il monstroit le derriere »), Coligny est justement rétribué. Le système des antithèses – « de ses mains » / « manchot », « innocens / nocent », « la croix saincte / une croix infame », « vif / mort », « sacre » / « simulachre », *etc.* – et le jeu de mots – « chef des voleurs / sans chef » – doublent la correspondance des crimes et des châtiments d'une quasi justification lexicale, notamment par le jeu sur la polysémie de certains termes. En utilisant l'expression « ennemy de la croix saincte » qui désigne à la fois l'iconoclaste et l'hérétique ennemi du Christ et en faisant mention du « feu » qui a consumé l'amiral, Dorat se démarque des deux pamphlets précédents qui n'évoquent que l'iconoclasme de Coligny. Le poète oppose ici très nettement Coligny au royaume Très chrétien et catholique.

Les châtiments se font de manière spontanée et sont justifiés dans les trois textes par la correspondance avec les crimes. On retrouve ce qu'écrit M. Foucault à propos du supplice : « […] il publie la vérité du crime dans le corps même du supplicié[570] ». De même, dans le livre des *Vengeances*, Agrippa d'Aubigné évoque le châtiment de Dieu qui fait sens en reflétant dans la mort du criminel la nature de son crime[571]. Cette correspondance de la sanction au crime rétablit un ordre du monde (elle annule le crime) et rend manifeste une Providence (tout criminel est châtié). Ainsi cette violence populaire catholique est-elle signe d'une intervention divine dans l'histoire[572], et l'horreur des actes commis s'explique par le caractère surhumain de la vengeance[573].

Crimes et châtiments de Concini

Des pamphlets comme *Les Feux de joie de la France* mettent aussi en parallèle les châtiments de Concini avec ses crimes :

> Celui-là a été déterré du peuple et privé du doux repos des morts qui, durant sa vie, avait privé d'un paisible repos la France, été pendu ignominieusement comme un traître et calomniateur Aman au même gibet élevé par sa naturelle fureur et art de malice qu'il avait fait préparer aux bons Mardochées qui tâcheraient à se plaindre de sa tyrannie ou à découvrir les longues trames de ses trahisons et perfidies à notre roi. Et encore y a été attaché par les pieds, comme si sa tête, horriblement criminelle, n'eût osé regardé [*sic*] le Ciel, été avec grand opprobre et infamie honteusement traîné par la fange et puanteur de la ville et faubourgs de Paris, lui qui traînait les lacs et cordeaux de la divine vengeance après lui et qui avait infecté la France de l'ordure de corruption et mauvaise odeur de ses vices. A été

[570] *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 55.

[571] « Le meurtrier sent le meurtre et le paillard attise / En son sang le venin fruict de sa paillardise : / L'irrité contre Dieu est frappé de courroux, / Les eslevez d'orgueil sont abbatys de poux : / Dieu frappe de frayeur le fendant temeraire, / De feu le boutte-feu, de sang le sanguinaire » *Les Tragiques*, éd. cit., p. 723, v. 1073-1078. *Cf.* aussi les vers suivants 1079-1102 (p. 723-724).

[572] Voir D. Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit*., p. 100-106.

[573] C'est ainsi que se termine l'« Épitaphe de Gaspard de Coligny » : « Le bras de Dieu n'est point à châtier soudain, / Pourtant de sa vengeance, il faut être certain », éd. cit., p. 853.

> démembré et mis en pièces lui qui voulait démembrer le corps de l'État, été brûlé et consommé des flammes lui qui voulait brûler et consommer la liberté du peuple du feu de ses violences, et ses cendres jetées au vent, pour montrer le vent de son ambition qui a été toute réduite en cendres[574].

Comme dans le poème catholique, l'utilisation répétée de « lui qui » permet à l'auteur de construire un parallélisme lexical et syntaxique. À chaque crime commis par Concini contre la France et son peuple – trahison, corruption, manipulation, *etc.* – correspond l'exact pendant de la sanction. Si les deux textes fonctionnent de la même manière, ils soulignent aussi la différence entre les crimes de Coligny et de Concini : le premier est accusé de trahison politique, mais aussi de crime religieux, alors que le second est présenté comme un ennemi du royaume[575], un ambitieux et un corrupteur. Pourtant les châtiments sont semblables, et répondent directement aux forfaits dans un jeu de miroir inversé[576]. Il y a donc bien une ritualisation de la violence, qui introduit un ordre et une justice dans le désordre apparent des outrages. Ce désordre devient miraculeusement un ordre spontané : le renversement de situation est en réalité un retournement de Fortune, et c'est Dieu qui sanctionne justement l'*hybris* de Coligny[577] et de Concini.

3.2. La violence de la justice divine

La justice de Dieu s'abat sur les criminels et ordonne le monde chaotique. Dans le cas de Coligny, c'est la puissance céleste qui s'exprime : « Car du grand Dieu la main puissante / A envoyé l'âme méchante / De l'amiral plein de fureur / Au fond de l'éternelle horreur[578] » et « […] car Dieu par Sa Justice / N'a voulu plus souffrir en règne sa malice : / Il a mis à

[574] *Les Feux de joie de la France sur la mort et sépulture du Marquis d'Ancre. Lequel a été enterré et déterré, traîné et pendu par les pieds, retraîné par la ville et faubourgs de Paris, et son corps enfin réduit en cendres. Pour servir d'exemple à tous ceux qui entreprennent contre l'autorité de leur roi. Ensemble le plaisant devis d'un paysan de Ruel au roi*, Lyon, 1617, reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 131-132.

[575] D'autres libelles reprochent également à Concini sa nationalité italienne. Voir par exemple la *Destinée du Maréchal d'Ancre par Pub. Virgile de Mantoue, Au neuvième de* l'Énéide (Paris, Fleury Bourriquant, 1617, reproduit dans *ibid.*, p. 200-201) qui évoque Concini à travers des périphrases comme « ce fol étranger » et « ce chef crépu ».

[576] En 1610, un libelle paru après le supplice de Ravaillac mentionne également cette équivalence entre l'une des sanctions infligées et le crime commis : « […] un certain Gentil-homme qui se treuve là aupres, & qui avoit une ame vrayement Françoise, voulant contribuer de sa part à la punition de ce parricide, descend librement de son cheval, & le baille pour estre attaché à la place de l'autre, afin que cest honneur luy demeurast d'avoir un cheval qui auroit aidé à mettre en pieces celuy qui avoit tasché de diviser les pieces de cest Estat, & qui nous avoit voulu perdre, perdant celuy dont nous tenions la vie & la liberté, comme de nostre chef & de nostre souverain », *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., f. 10.

[577] « Voilà comment Dieu en la fin renverse / De la personne obstinée et perverse / Les faux desseins, mettant l'ambition / Foulée aux pieds et la sédition », « L'ombre de Gaspard de Coligny, au lecteur », dans le *Cantique général des catholiques, sur la mort de Gaspard de Coligny*, reproduit dans *Théâtre de la cruauté*, *op. cit.*, p. 834.

[578] *Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny*, reproduit dans *ibid.*, p. 844.

néant et le dol et le mal / Du méchant Coligny […][579] ». Dans celui de Concini, c'est plutôt la colère qui est mise en avant, avec les expressions : « [t]raîné, maudit, écorché, brûlé, mis en petits morceaux, […]. Journée de l'ire de Dieu sur lui, de la justice du Ciel, vengeance des quatre Eléments[580] ». L'intervention divine passe par le peuple dans le pamphlet intitulé *Actions de grâces et réjouissance de la France. Sur la mort du Marquis d'Ancre* :

> […] la justice de Dieu […] ayant mis en l'âme du peuple […] de l'arracher du tombeau dont il était indigne et de la terre qu'il estimait hier indigne de le porter, le traîner ignominieusement par les rues, et l'ayant pendu aux mêmes potences qu'il avait fait dresser, brûler les misérables restes de son corps, avec toute la rage que la fureur d'un peuple insensé peut exercer sur une infâme charogne[581].

On retrouve cette dimension religieuse dans l'évocation de l'action royale[582] : en 1572, « Dieu […] tient en main la force et la grandeur[583] » de Charles IX et en 1617, Louis XIII est « poussé de Dieu seul, sans nulle proportion de sa majesté à la bassesse du tyran[584] ». L'intervention de Dieu permet ainsi de rétablir la justice, d'unir le roi à son peuple et de créer une communauté forte qui se ligue contre les traîtres.

Cette unanimité dans la haine des traîtres rassemble tous les âges : après les enfants justiciers évoqués dans les *Mémoires* de Haton, le pamphlet en vers intitulé l'*Alegresse des François, sur la mort du Marquis d'Ancre* montre une communauté soudée, des plus jeunes aux plus âgés :

> Les enfants pendus aux mamelles
> Disent en leurs bégaiements,
> Que tes Manies criminelles
> Méritaient de plus grands tourments :
> Ceux de trois ans en leur parole,
> Sont marris que leur force molle,
> Dérobe à leurs bras la vigueur,

---

[579] *Complainte et regrets de Gaspard de Coligny, qui fut Amiral de France*, reproduit dans *ibid.*, p. 849.

[580] *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, éd. cit., p. 156-157. *Cf.* Apocalypse, 6, 17 (éd. cit., p. 791) et Épître aux Romains, 2, 5-8 (« […] jour de la colère où se révèlera le juste jugement de Dieu, *qui rendra à chacun selon ses œuvres* : vie éternelle pour ceux qui, par leur persévérance à bien faire, recherchent gloire, honneur et incorruptibilité, mais colère et indignation pour ceux qui, par révolte, se rebellent contre la vérité et se soumettent à l'injustice », Nouveau Testament, *ibid.*, p. 458 ; en italique dans le texte). Les quatre éléments se retrouvent dans les pamphlets contre Coligny, notamment celui de la *Complainte et regret de Gaspard de Coligny*, où le corps de l'hérétique « a senti la puissance / Du feu, du fer, de l'eau et la grande vengeance / De la main […] [de Dieu] », éd. cit., p. 851.

[581] Paris, Nicolas Alexandre, 1617, reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 172-173.

[582] Voir le chapitre intitulé « *Rex Christianissimus* », dans l'ouvrage de Jacques Krynen, *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1993, coll. « Bibliothèque des histoires », p. 345-383.

[583] *Avertissement du peuple de Paris aux passants*, [sl], [sd], reproduit dans *Théâtre de la cruauté*, *op. cit.*, p. 834.

[584] *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, éd. cit., p. 151.

Pour châtier ta perfidie
Qui infectait de maladie
Les lieux où passait sa rigueur.

Si ceux-là pleurent leur faiblesse
Quelle joie ont les plus âgés
De voir que leur force maîtresse,
Les acharne comme enragés,
A te disloquer de la sorte,
Qu'aux cantons, & à chaque porte,
L'on va criant VIVE LE ROY,
Pour monstrer que l'heur de ta perte
Lasche la Paix à bonde ouverte,
Et met la guerre en desarroy[585].

Tous désirent participer à la punition. Les enfants sont animés de la même fureur – « enragés », ils « disloquent » le corps de Concini – que la foule dans son ensemble : un sentiment exacerbé de la communauté s'exprime dans ce pamphlet, tous les âges étant unis dans l'exécration du maréchal[586]. Plus frappant encore, les paroles d'exécration se confondent avec les cris de « Vive le Roy » : la détestation du favori a pour revers la célébration du souverain.

Dans *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, l'auteur mentionne également les enfants : « Désenterré. Par qui ? Par des petits enfants, avec les ongles. Ainsi, condamné par l'innocence même[587] ». Cette violence qui transporte le peuple, y compris les enfants, apparaît comme un prodige, dû à l'intervention d'une force supérieure qui pousse à agir. Les actes, même les plus horribles, sont alors justifiés : les événements du 25 avril 1617 ne

[585] Éd. cit., f. 11.

[586] Là encore, nous sentons l'influence des libelles publiés après le supplice de Ravaillac : « L'executeur voulut prendre les membres pour les consommer en un feu qui estoit là aupres allumé à cest effect, quand tous les Parisiens se jettans dessus à la foule, hommes, femmes, & petits enfans les prindrent, & ne les voulurent laisser qu'ils ne les eussent trainez par toutes les rues de Paris, comme pour faire voir aux choses insensibles mesmes l'horreur d'un tel spectacle », *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat*, éd. cit., p. 11.

[587] Éd. cit., p. 156. Sur l'intervention des enfants après certains supplices, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, voir Renaud Villard, « La queue de l'âne. Dérision du politique et violence en Italie dans la seconde moitié du XV^e^ siècle », dans *La dérision au Moyen-Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, dir. Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger, actes de la journée d'étude du 29 novembre 2003, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 219. Plus généralement, cette étude montre aussi la furie populaire qui se déchaîne après la mort de certains criminels (p. 221-223). Pierre de Paschal raconte aussi les actions des enfants après l'exécution d'un lieutenant de baillif, en 1562 : « Le XXIII^e^ jullet, fut exécuté en Greuve le lieutenant de bailif de Pontoise, convaincu d'avoir voulu mettre ladicte ville de Pontoise entre les mains des huguenotz. Le bourreau ne l'eust pas presque exécuté, que les enfans luy prindrent d'entre les mains le corps mort, et le trainarent parmy la boue, le déchireurent en beaucoup de pièces et puis le jectèrent à la revyère. Ils arrachèrent la potance, la froissèrent et la bruslèrent », (*Journal de ce qui s'est passé en France durant l'année 1562 principalement dans Paris et à la Cour*, [manuscrit de 1562-1563], éd. Michel François, Paris, Librairie Henri Didier, 1950, p. 80). Andrea Zorzi, quant à lui, mentionne l'intervention des enfants exhumant le cadavre de Jacopo de' Pazzi, qui avait conspiré contre les Medicis (voir « Dérision des corps et corps souffrants dans les exécutions en Italie à la fin du Moyen Âge », trad. Pierre Savy, dans *La dérision au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 233-234).

relèvent pas du cours normal des choses, mais d'un « coup du Ciel », d'une main de Dieu, autorité transcendante[588].

Les deux événements trouvent donc leur sens dans l'inspiration divine qui guide l'action royale et populaire – la France chrétienne dans son ensemble. Pour mettre en perspective les punitions des deux traîtres, les auteurs de l'époque utilisent aussi des analogies[589] avec la Bible (pour Concini) et surtout avec les mythes.

3.3. Les analogies avec des punitions biblique et mythologiques

Concini pendu comme Aman

Dans les *Feux de joie*, le sort de Concini est comparé à celui d'Aman[590], premier dignitaire du palais du roi Assuérus[591] : Aman, dont l'ambition était démesurée, désirait exterminer tous les Juifs et avait fait dresser une potence pour y pendre Mardochée, le tuteur de la reine Esther qui refusait de s'incliner devant lui[592]. Le roi Assuérus, découvrant le complot que fomentait Aman contre la religion de sa femme, décida de le pendre à cette potence[593]. Celui qui croyait pendre se retrouve pendu. De même, au printemps 1617, on avait érigé dans Paris des gibets pour pendre les voleurs, mais le peuple crut, comme l'explique J.-F. Dubost, « [….] que [Concini] avait mis des potences par les places publiques de Paris pour pendre ceux qui parleraient contre [lui][594] ». La pendaison du maréchal d'Ancre apparaît comme un juste retour des choses. Les *Feux de joie* mêlent une histoire plaisante d'arroseur

[588] C'est exactement ce qu'écrit l'auteur des *Feux de joie de la France* : « […] il est mort plus d'un coup du Ciel que de la terre, de la main des Anges que des hommes, et son arrêt avait été plutôt arrêté au conseil de Dieu qu'en celui du roi » (éd. cit., p. 133-134), ou encore l'auteur des *Merveilles et coup d'essai* (éd. cit., p. 157) : « Sa prudence surhumaine conduite de Dieu a été l'ouvrière d'un si haut fait ».

[589] Voir Arnaud Tripet, « Aspects de l'analogie à la Renaissance », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome XXXIX, Genève, Droz, 1977, p. 7-21.

[590] Voir *supra* extrait cité p. 150-151.

[591] Cette comparaison à Aman est fréquente, on la retrouve notamment dans *Les Merveilles et coup d'essai*, *ibid.*, p. 156 : « Pendu comme Aman au gibet qu'il avait fait dresser ». Le sujet est en vogue à la fin du XVI[e] siècle : P. Matthieu compose *Aman seconde tragédie* (1589). Sur la comparaison avec Aman, voir également H. Duccini, *Faire voir, faire croire, op. cit.*, p. 338.

[592] Esther, 5, 9-14.

[593] Esther, 7, 1-10.

[594] *Marie de Médicis, op. cit.*, p. 527. Le libelle des *Actions de grâce* y fait référence : « […] la justice de Dieu […] l'ayant pendu aux mêmes potences qu'il avait fait dresser… », *op. cit.* p. 172. Dans l'*Histoire des plus illustres favoris*, Dupuy explique le retournement par la présence d'un ancien laquais de Concini : « Un grand laquay, qui avoit esté au service du Mareschal (qui en estoit sorty depuis quinze ou 20 jours, par ce que le dit Mareschal luy avoit dit qu'il le vouloit faire pendre) fut celuy qui en voulut avoir l'honneur, disant que celuy qui le vouloit faire pendre, seroit pendu luy mesme ; & en ayant eu la preference, fut enlevé & porté sur la potence, & l'attacha & le pendit par les pieds », éd. cit., p. 36-37.

arrosé, comme on en trouve dans les nouvelles de Boccace[595], et l'autorité de la référence biblique. L'orgueil démesuré est renversé et, comme dans la correspondance de la sanction au crime, cette pendaison « biblique » équilibre le forfait commis.

Les punitions dans les mythes

C'est dans *L'Entrée et la réception qui a été faite au Maréchal d'Ancre aux Enfers*, qu'on trouve de très nombreuses analogies entre les punitions de Concini et celles de grandes figures mythologiques. Concini, qui descend aux Enfers, a droit à une entrée « royale », avec quatre arcs de triomphe richement décorés. Sur les tableaux peints et dans les poèmes inscrits sur chacun de ces arcs, figurent les crimes et les punitions de Prométhée : « Au haut était un tableau où était dépeint un Prométhée qui dérobait du feu céleste au soleil. Dessous était écrit ce quatrain : *Pour avoir pris du feu céleste* / *En lieu qui ne m'était permis* / *Sur cette roche je fus mis,* / *Où ma fortune je déteste*[596] ». Puis c'est au tour d'Icare – « Il y avait un tableau où était dépeint Icare, dessous icelui étaient ces vers : *Pour du soleil trop m'approcher* / *Dedans l'onde je fais naufrage*, / *Qui monte trop haut doit broncher*, / *Il faut modérer son courage*[597] » –, et des Géants :

> Le troisième arc était fait de petites montagnettes, étant les unes sur les autres, au haut était le trébuchement des Géants et la punition que Jupiter leur donna. Ces vers étaient dessous :
>
> *Nous voulions écheler les cieux.*
> *Jupiter nous a fait descendre,*
> *Et son foudre nous mit en cendre,*
> *Étant par trop audacieux*[598].

Enfin, ce sont les crimes et les punitions de Marsyas et de Salmonée qui sont représentés :

---

[595] Voir *Le Décameron*, [1349-1353], trad. Antoine Le Maçon, Lyon, Guillaume Rouille et Philibert Rollet, 1558, nouvelle II de la Deuxième journée, f. 100-106, ou encore la nouvelle IV de la Septième journée, f. 640-645.

[596] *L'Entrée et la réception qui a été faite au Maréchal d'Ancre aux Enfers*, éd. cit., p. 224-225. En italique dans le texte.

[597] *Ibid.*, p. 225, en italique dans le texte. Le libelle de l'*Alegresse des François* compare également Concini à Icare : « Nouvel Icare en tes manies / Qui visoyent la subversion, / Falloit-il que tes tirannies / Pour montre de perfection, / Eussent de la Cire en leurs aisles / Et qu'à elles mesmes Cruelles / Elles vinssent pres du Soleil, / Qui du feu de son innocence / Sçait fondre la mesme arrogance / Et reduire au neant l'orgueil », éd. cit., f. 5.

[598] *L'Entrée et la réception*, éd. cit., p. 225-226, en italique dans le texte. Toujours dans le libelle de l'*Alegresse des François*, on trouve la comparaison aux Géants : « Ces Geans, enfans de la terre, / Qui assiegerent Jupiter, / Et qui mesprisoyent son tonnerre / Par l'envy de le surmonter, / Leur cheute par leur entreprise / Devoit conseiller ta sottise / De ne desmarer point du port / D'une modestie arrestee / Sans courre une mer irritee / De grandeurs qui vont à la Mort », éd. cit., f. 6.

> En cet arc étaient deux tableaux, en l'un était dépeint le satyre Marsyas excorié par Apollon, et en l'autre était pourtrait Salmonée dedans un char, sur lequel tombait le foudre de Jupiter, sous le tableau de Marsyas était ce quatrain :
>
> *Ne te compare point aux dieux,*
> *La mort en est la récompense.*
> *Celui-là leur est odieux*
> *Qui s'égaler avec eux pense*.
>
> Sous le tableau où était Salmonée était cet autre quatrain :
>
> *Tyran, le fléau des humains,*
> *Voulant de tous me faire craindre,*
> *Jupiter par ses justes mains*
> *Fit ma présomption s'éteindre*[599].

Au lieu des monuments à la gloire du souverain qui figurent dans les entrées royales, ce sont les crimes du maréchal qui sont représentés : le renversement est complet. L'ambition démesurée, l'*hybris* de Concini est éclairée par cette série d'exemples tirés de la mythologie : dans chacun des cas, le dieu des dieux a puni celui qui osait se mesurer à lui. La nature de ces punitions mythologiques justifie également les affronts commis sur le cadavre du favori : à l'instar de Prométhée dont le foie était éternellement dévoré par un aigle[600], certaines parties du corps de Concini auraient été mangées par le peuple ; tout comme Salmonée, foudroyé par Zeus[601], et Icare qui s'est brûlé les ailes au contact du soleil avant de tomber dans l'eau[602], la dépouille du maréchal a été jetée dans les flammes puis dans la Seine. Enfin, à l'image de l'écorchement de Marsyas, le corps de Concini a été mutilé[603]. Et si les Géants ont littéralement été précipités par Jupiter[604] pour leur arrogance, le favori a été symboliquement précipité par Louis XIII.

---

[599] *L'Entrée et la réception*, éd. cit., p. 226-227, en italique dans le texte. Sur les textes et les images grecs de l'écorchement de Marsyas, voir Monique Halm-Tisserant, *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 56-60.

[600] Dans la pièce *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Hermès annonce son supplice à Prométhée : « […] le chien ailé de Zeus, l'aigle sanglant, déchirera voracement de vastes lambeaux de ton corps, convive qui sans être invité, viendra se repaître tout le long du jour du noir régal de ton foie […] », *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 125, v. 1017-1020. Sur ce supplice, voir aussi Eva Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, [1991], trad. Nadine Gallet, Paris, Albin Michel, 2000, p. 30-32.

[601] Virgile, *Énéide*, VI, 585-594.

[602] Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 183-235.

[603] *Ibid*., VI, 382-400. À une époque où l'étude de l'anatomie se développe, le cas de Marsyas intéresse particulièrement les peintres : on pense aux toiles de Dick van Baburen, datant de 1623 et appartenant à une collection particulière, à celle de Johan Liss (1627), conservée à la Gallerie dell'Accademia de Venise, ou encore à la célèbre peinture de Ribera (1637, conservée aux Musées Royaux des Beaux-arts de Bruxelles), où Marsyas, la tête renversée et la bouche ouverte, crispée en un cri de douleur, a sa jambe droite écorchée par Apollon.

[604] Ovide, *Métamorphoses*, I, 151-162.

En 1572, des analogies entre Coligny et des figures mythologiques sont déjà faites. Dans le pamphlet en vers du *Cantique général des catholiques*, l'auteur compare l'ambition de l'amiral à celle des Géants :

> Chantons l'horreur de ces grands Briarées,
> Ces fiers Géants, ces sectes tartarées,
> Voulant du tout déposer Jupiter
> Qui, tout soudain, les fait précipiter.
>
> Ô faux Gaspard, Coligny plein de rage,
> Où avais-tu le cœur et le courage
> De te montrer si fort audacieux
> Que conjurer même contre les cieux […][605].

L'allusion à la précipitation des Géants est aussi un moyen de justifier la précipitation du corps de Coligny, jeté depuis sa fenêtre dans la rue. Toujours dans cet ordre d'idées, l'auteur de l'« Épitaphe de Gaspard de Coligny » le compare à Icare : « Lors qu'il voulait le ciel de sa tête attoucher, / On l'a vu comme Icare à terre trébucher[606] ». L'orgueil de l'hérétique est mis à bas. C'est dans le quatrième acte de *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny* (1575) de François de Chantelouve que le personnage de d'Andelot – frère de Gaspard de Coligny, mort en mai 1569 des suites d'une fièvre – mentionne les tourments infernaux et mythologiques qu'il subit :

> La terre se crevant je sors hors du Ténare
> Et du palais ombreux de l'horrible Tartare
> Où rôtissant d'un feu qui ne connaît la mort
> Je languis déchiré d'un tenaillant effort.
> Ores je roule un roc du haut de la campagne ;
> Ores sur une roüe, attaché qui s'enfuit
> Un nombre de serpents effroyable me suit ;
> Or' Prométhé second un bec félon encore
> Me pince et mon poumon renouvelant dévore ;
> Or' un bois ensoufré vilainement puant
> Et fumée toujours éternelle rendant
> M'offense le cerveau ; ores une eau mauvaise
> R'altère mon gosier de bourbe et de falaise ;
> Or' un Radamanth' d'un fouet et d'un cordeau
> Rompt de cent mille coups et déchire ma peau
> Et ores me guidant au haut d'une estrapade
> Ma fait bras renversé faire en l'air la gambade ;
> Ores la hart au col, je suis pressé si fort

[605] Éd. cit., p. 835.
[606] *Exhortation au roi*, éd. cit., p. 852.

Que bavant, écumeux, je rends un venin ord[607].

D'Andelot, tour à tour Sisyphe[608], Ixion attaché à une roue enflammée tournant perpétuellement[609] ou encore Prométhée, préfigure ainsi le sort réservé à son frère, dont le Messager raconte, dans la seconde scène de l'acte V, que « […] sa chair vaine / Par la boue traîne, / Sans l'os aujourd'hui[610] » et qu'il « [e]st possesseur, ô divine vengeance, / Du plus haut lieu qui soit en Montfaulcon[611] ». Les supplices infernaux longuement décrits à l'acte IV anticipent les affronts du dernier acte et compensent l'allusion rapide qui y est faite. L'Enfer et ses peines sont bien promis à Coligny. Dans une autre pièce – *The Massacre at Paris*[612], qui semble avoir été écrite entre 1590 et 1592 et dont le titre complet est *The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise* –, Christopher Marlowe met en scène les derniers instants de Coligny[613] et évoque, davantage que Chantelouve, certains des affronts que le corps va subir – affronts qui sont commandés par Anjou :

Away with him, cut of his head and handes.
And send them for a present to the Pope:
And, when this just revenge is finished,
Unto mount Faucon *will we dragge his coarse:*
And he, that living hated so the crosse,
Shall, being dead, be hangd thereon in chaines[614].

Marlowe reprend ici les discours français qui mentionnent l'envoi de la tête de l'Amiral au Pape et l'image du renversement (« […] *he, that living hated so the crosse*, / *Shall, being dead, be hangd thereon in chaines* » fait écho aux vers de Dorat « […] ennemy de la croix

[607] Éd. Lisa Wollfe et Marian Meijer, dans *La tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 1 (1574-1579), éd. C. Lauvergnat-Gagnière, L. Wollfe, M. Meijer, C. Mazouer et M. Bensi, Florence, Leo S. Olschki et Paris, PUF, 1999, acte IV, scène, 1, p. 137-138, v. 857-876. Voir aussi l'éd. Keith Cameron, Exeter, Exeter University Printing Unit, 1971, p. 31, v. 857-876.
[608] Ovide, *Métamorphoses*, IV, 460-461, et Homère, *L'Odyssée*, chant XI.
[609] Ovide, *Métamorphoses*, IV, 461, et Virgile, *Énéide*, VI, 616-617.
[610] *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. cit., p. 149, v. 1182-1184.
[611] *Ibid.*, p. 149, v. 1187-1188.
[612] Inspirée par Jean de Serres, selon H. J. Oliver dans son édition de la pièce, Londres, Methuen & co Ltd, 1968, p. lxi-lxii. Edward J. Esche, lui, présente François Hotman et son *Discours simple et véritable* comme la première source de Marlowe, tout en indiquant également les écrits de J. de Serres (*The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise* dans *The complete works of Christopher Marlowe, volume V*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 307).
[613] « Gon. *Where is the Admirall?*
Adm. *O, let me pray before I dye.*
Gon. *Then pray unto our Ladye, kisse this crosse.* Stab him.
Adm. *O God, forgive my sins.* [Dyes.]
Guise. *Gonzago, what, is he dead?*
Gon. *I, my Lord.*
Guise. *Then throw him down.* [The body of the Admirall is thrown down.] », éd. E. J. Esche, *ibid.*, scène 6, p. 331, l. 27-33. Dans l'éd. H. J. Oliver, éd. cit., p. 111.
[614] Éd. E. J. Esche, éd. cit., p. 331, l. 43-48. Dans l'éd. H. J. Oliver, éd. cit., p. 112.

saincte, / En une croix infame il pend […][615] »). Mais aucune mention d'une intervention populaire sur le corps de Coligny n'est faite : c'est bien plutôt Anjou qui est responsable. Or le duc d'Anjou n'est autre que le futur Henri III, qui va régner sur la France de 1574 à 1589. Marlowe réunit ainsi l'actuel roi Charles IX et le futur Henri III (tous deux personnages de la pièce), l'un prenant la décision de tuer les chefs réformés, l'autre accomplissant la tâche et perpétrant des outrages, tout en élargissant le massacre à la population huguenote[616] : l'accusation contre la royauté française est grave. Toute pulsion collective du peuple est écartée par le dramaturge anglais qui réécrit l'événement en faisant de Guise, d'Anjou et des proches du roi les seuls responsables.

Dans la lignée de ceux qui ont cru pouvoir se mesurer aux dieux, le favori italien s'est heurté à la puissance de Louis XIII, comme Coligny, avant lui, à celle de Charles IX. Les analogies avec de violentes punitions reçues par de grandes figures mythologiques permettent aux auteurs de mettre en perspective et de justifier les outrages populaires. La présence simultanée des références à la justice divine et biblique ainsi qu'à la « justice » des mythes souligne l'accord de la morale ordinaire et de la loi de Dieu. Hommes et cieux sont unis dans l'élimination des ennemis.

Parmi les analogies faites dans les textes en 1617, on trouve aussi la comparaison avec le célèbre régicide Ravaillac.

3.4. Les analogies avec la violence de l'Histoire

L'auteur de *L'Entrée et la réception* place Concini dans une tradition d'orgueilleux et de voleurs célèbres, tout en le liant directement à Ravaillac, assassin d'Henri IV, qui s'adresse au maréchal en ces termes :

> *Ha, truand, ha maraud, jadis plus gueux que moi,*
> *Comment n'es-tu pas mort ainsi que moi en Grève,*
> *Par tes suasions, j'ai massacré ce roi,*
> *Dont toute la grandeur de la France relève*[617].

Le favori est directement présenté comme l'instigateur du régicide, dont Ravaillac n'aurait été que le simple exécuteur[618]. L'accusation permet de mettre sur le même plan des punitions

[615] *Cf. supra*, p. 149.
[616] « *I sweare by this crosse, wee'l not be partiall, / But slay as many as we can come neer* » dit-il, répondant à Guise qui ordonne « *There shall not a Huguonet breathe in* France », éd. E. J. Esche, éd. cit., p. 331, l. 51 et 52-53.
[617] *L'Entrée et la réception*, éd. cit., p. 231. En italique dans le texte.
[618] Pluton demande à Ravaillac s'il a « jamais pratiqué le Maréchal d'Ancre. « – Oui », dit-il, « le cancre lui vienne, il a été cause que je fus défait en Grève, il aura tantôt des gourmades […] » », *ibid.*, p. 228-229.

pourtant bien différentes. Ravaillac, convaincu de crime de lèse-majesté humaine et divine au premier chef a été supplicié en place de Grève et a donc subi la décision de la justice dite « ordinaire ». L'assassinat du maréchal d'Ancre, lui, relève de la justice « extraordinaire ». Mais le fait que Concini soit présenté comme responsable de la mort d'Henri IV légitime tous les affronts reçus par son corps : de même que le recours aux exemples mythologiques, le lien avec Ravaillac autorise *a posteriori* les outrages et les présente comme un juste châtiment.

Dans le libelle *La Sanglante Chemise de Henri le Grand* (qui date de 1615), Ravaillac n'est plus l'intermédiaire. À travers une prosopopée, Henri IV s'adresse à son fils et accuse Concini d'avoir fomenté son meurtre :

> […] il [Concini] commença […] à brouiller mon mariage et y semer de la division parmi. M'en étant aperçu et l'en ayant trouvé l'auteur et la cause, je lui fis savoir qu'il eût à sortir de mon Royaume et dès lors ma mort fut arrêtée, l'exécution toutefois différée jusques après le sacre de la reine, estimant ma mort leur être infructueuse si cet acte de majesté n'était accompli pour autoriser une régence qu'on préparait de longue main. Et pour ce on pratiqua mes secrets ennemis qui se disaient mes serviteurs bien fidèles, mais c'était sous des apparences du tout éloignées de la justice et de la raison. Et de fait, le lendemain de cette cérémonie, on me fit traîtreusement assassiner dans mon carrosse[619].

Ravaillac et son supplice exemplaire ont disparu : c'est Concini le régicide, c'est de lui que Louis XIII doit se venger[620]. De la même manière, le libelle des *Complaintes du sang du grand Henry* donne voix à Henri IV qui désigne Concini comme son assassin : « Ma couche portant dueil d'ancre toute noircie, / Mon jeune successeur, duquel je voy la vie / Entre les mains de cil qui me donna la mort[621] ».

Le véritable assassin d'Henri IV – Ravaillac –, comme la victime royale pointent la responsabilité du Maréchal dans ce régicide. Dans le libelle de la *Destinée du Maréchal d'Ancre*, et sur demande de son fils, Henri IV, aux côtés de Dieu, se venge de Concini :

> [Il] [f]it tonner dans le Ciel, exauçant sa prière.
> Soudain le coup sonna, bruyant terriblement,
> Et le plomb porte-mort sortant horriblement,
> Brisa ce chef crépu, et le perçant la temple,
> Passa de part en part[622].

---

[619] *La Sanglante Chemise de Henri le Grand*, [sl], [sé], 1615, reproduit dans Le Roi hors de page *et autres textes*, *op. cit.*, p. 20-21. Il faut noter que ce libelle n'est pas favorable à Louis XIII, mais à Henri II de Bourbon Condé (voir la note 1 du texte, *ibid*., p. 15).

[620] « Rebroussez mon fils, rebroussez chemin, retournez sur vos pas. […] faites voir à tout le monde que vous êtes fils du grand Henri, vengez le sang de votre père, donnez paix à mes os […] », *ibid.*, p. 30.

[621] *Complaintes du sang du grand Henry de tres-heureuse mémoire & de tous les bons François exaucées*, Maillets, [sé], 1617, f. 3, deuxième sizain.

[622] *Destinée du Maréchal d'Ancre par Pub. Virgile de Mantoue*, éd. cit., p. 200-201.

Les auteurs de ces libelles justifient ainsi la mort de Concini d'une autre manière : en donnant l'ordre d'arrêter le Maréchal – ou de l'assassiner –, Louis XIII a vengé son père. Concini était aussi régicide. Sa mort est entièrement légitime, et les personnages historiques interviennent dans les libelles pour l'affirmer[623].

Ainsi justifie-t-on la violence de la mort de Coligny et de Concini et les sévices perpétrés sur leur dépouille de plusieurs manières : correspondance entre les crimes et les châtiments, intervention de la justice céleste, rapprochement avec les grands réprouvés de la Bible ou de la mythologie, rappel d'exemples historiques. Mais certains auteurs de libelles ou des poètes vont plus loin : pour dépasser et subvertir l'horreur des outrages, ils recourent au registre comique.

4. Le dépassement des affronts par le rire

4.1. Coligny : le rire de la victime dans *Les Tragiques*

Agrippa d'Aubigné, qui évoque les outrages subis par la dépouille de Coligny dans le livre des *Fers*, y représente l'Amiral au ciel. Celui-ci guide les âmes des justes assassinés devenus « citoyens des cieux[624] » et rit au tableau des sévices qu'il a subis :

> D'un visage riant nostre Caton tendoit
> Noz yeux avec les siens, et le bout de son doigt
> A se voir transpercé, puis il nous montra comme
> On le coupe à morceaux, sa teste court à Rome,
> Son corps sert de joüet aux badaux ameutez
> Donnant le bransle au cours des autres nouveautez[625].

Aubigné poursuit l'image d'un Coligny (« Caton ») riant qu'il avait déjà amorcée dans le livre des *Princes*[626], et insiste surtout sur la dimension ludique des infamies (« joüet » fait écho à

[623] « Mort […] que l'histoire confirme, bref, que les exemples enseignent […] », *Feux de joie de la France*, éd. cit., p. 133.

[624] Marguerite Soulié, « La poésie inspirée par la mort de Coligny. Exécration et glorification du héros » dans *L'Amiral de Coligny et son temps*, actes du colloque tenu à Paris les 24-28 octobre 1972, Paris, Société de l'Histoire du protestantisme français, 1974, p. 400.

[625] *Les Tragiques*, éd. cit., p. 617, v. 831-836.

[626] « Ou mieux, d'où Colligni se rioit de la foulle, / Qui de son tronc roullé se jouoit à la boulle, / Parmy si hauts plaisirs, que mesme en lieu si doux / De tout ce qu'il voioit il n'entroit en courroux : / Un jeu luy fut des Rois la sotte perfidie, / Comicque le succez de la grand tragedie […] », *ibid.*, p. 425-426, v. 1431-1436. J.-R. Fanlo note qu'il s'agit d'une allusion à « l'apothéose de Pompée, dans la Pharsale (IX, v. 4) : « *risitque sui ludibria trunci* » - « il se rit de l'outrage fait à sa dépouille » (II, p. 129), dans sa note des v. 1431-1432 (p. 425). Notons également qu'Aubigné, dans un effet de paradoxe, fait de Coligny un Caton « riant », alors que ce dernier était justement connu pour sa grande sévérité. Le pamphlet intitulé *Complainte et regrets de*

« se jouoit à la boulle » du Livre II). Cependant celles-ci, loin d'avoir un effet humiliant et réifiant, semblent divertir l'Amiral : vue du Ciel, la tragédie se mue en comédie. Ce renversement rappelle celui qu'on trouve dans les récits de voyages sur la lune (comme l'*Icaroménippe* de Lucien) ou dans l'espace : par exemple, Scipion Émilien, transporté en rêve dans la Voie lactée, voit la Terre comme un point[627]. La mise en abyme permet à Aubigné de montrer un Coligny s'amusant non pas de l'événement, mais de sa représentation. La scène est donc perçue selon un écart qui renvoie à celui de la *mimèsis* poétique : Coligny, qui abandonne le point de vue terrestre pour celui de Dieu, apparaît victorieux. Le texte d'Aubigné oppose ainsi deux comiques : celui des bourreaux qui jouent sur terre, celui de la victime qui rit de ce jeu au ciel.

4.2. Concini : le rire du lecteur dans les libelles

La vision du corps mutilé de Concini dans *L'Entrée et la réception qui a été faite au Maréchal d'Ancre aux Enfers* est également destinée à provoquer le rire[628]. Ce n'est pas le rire de la victime, comme pour Coligny, mais bien celui du lecteur et du public de l'entrée royale :

> Ces compagnies qu'on avait envoyées au devant de lui [Pluton] passèrent en très belle ordonnance. Au milieu d'icelles était le sieur Maréchal dedans une grande lanterne qu'on portait dessus une civière, pour ce qu'il n'avait voulu monter sur la grande Chimère qu'on lui avait apprêtée, à cause qu'il eût été honteux d'être vu sans nez, sans oreilles, et mutilé en la plupart de ses membres[629].

Après la magnificence de l'entrée royale du maréchal aux Enfers (notamment à travers le grandissement épique du cortège[630]), on attendrait une arrivée triomphale de Concini, or celui-

---

Gaspard de Coligny mentionne aussi, mais du point de vue catholique, la dimension ludique et moqueuse des outrages : « Gaspard de Coligny, redouté puissamment / Et révéré de tous, est en bien peu d'espace / La risée et jouet (mort) de la populace », éd. cit., p. 851.

627 « […] dès lors, la terre elle-même me sembla si petite que j'étais humilié de ce que notre empire n'en occupât, pour ainsi dire, qu'un point », Cicéron, *La République*, trad. Esther Bréguet, Paris, Les Belles Lettres, 1980, livre VI, § 16, p. 109.

628 À propos de la descente aux Enfers de Concini traitée dans plusieurs textes de l'époque, voir M. Fournier, « La topique du monde renversé dans le discours pamphlétaire… », art. cit., p. 140-147.

629 Éd. cit., p. 229. La « lanterne » désigne une « tribune », une « loge fermée » (*cf.* note 88 p. 229).

630 « Mercure part aussi et vint quérir le très haut et très puissant seigneur *Conchino Conchini.* En peu de temps il se fit beaucoup de choses. Car dedans une plaine qui est entre Achéron et Cocyte, il se trouva plus de quarante-cinq mille millions d'esprits, les plus hagards et dispos de l'autre monde, tous montés sur divers animaux, les uns sur des dragons, des griffons, des basilics, des tigres, des panthères, des lions, des ours, des loups, des chameaux, des éléphants, et des rhinocéros, et autres. Entre eux paraissait [*sic*] en belle conche seize douzaine [*sic*] et demie de petits nains qui n'avaient que quatre toises de haut, montés sur des chimères bardées de vessies de pourceau, plaines de poids qui faisaient une grande harmonie : lorsqu'elles se démarchaient, il y avait trois quarterons de pages d'honneur, tous vêtus de papier brouillard, chamarrés de natte à six rangs, quatre d'entre eux tenaient une chimère d'hauteur exorbitante caparaçonnée de toile jaune,

ci essaie d'échapper à la vue du public qui l'acclame en dissimulant son corps mutilé. Ce décalage grotesque invite au rire et à la moquerie[631]. La description de Concini incapable de tout acte sexuel (en l'occurrence d'un viol) parce qu'il est privé de ses attributs virils, participe de cette même veine[632]. En 1617, et même si Marie de Médicis n'était plus régente, la France était aux mains de femmes[633] qui donnaient une image féminisée de la nation. Cette France gouvernée par des femmes italiennes, c'est un monde renversé : l'émasculation rend au jeune roi sa virilité et son autorité[634], et ridiculise son concurrent. La grandeur et l'honneur dont jouissait le favori de son vivant sont totalement renversés : son cadavre mutilé et ridiculisé symbolise le revirement de la Fortune. « La Fortune a précipité Concini du haut de sa roue vers le bas, du sommet de la gloire vers les tréfonds de la disgrâce[635] ».

Dans le *Catholicon français*, le songe que conte Guillot préfigure le sort du Maréchal (un an avant sa mort) sous la forme d'un procès parodique et carnavalesque :

> […] cedit Roi d'armes […] releva les auditeurs de ce doute et dit tout haut, qu'allant autrefois consoler la concierge de la Conciergerie sur le trépas de son mari, il avait tant de fois ouï prononcer ces funestes paroles au bourreau de la ville, qu'il les avait toujours à la bouche et au souvenir et, changeant de note, il montra au doigt ledit Maréchal Conchino et dit :
>
> *Voici l'honneur de la quintaine*
> *Messieurs, voici le roi Pétaud,*
> *L'espoir d'un plus haut échafaud*
> *S'il n'est soldat ni capitaine,*
> *Je jure la fièvre quartaine*
> *Que son cœur pèche en ce défaut*[636].

---

rouge et noire, couleurs dudit Maréchal, destinée pour sa monture. Tous oyant le son de la trompette se mirent en ordre et allèrent trouver Pluton qui les attendait avec toute sa cour infernale », *ibid.*, p. 223-224. En italique dans le texte.

631 « La transformation du discours en parodie, la montée du principe de bouffonnerie dans la représentation du personnel politique réel, résulte de la révolution que représente la *Ménippée*, triomphe de l'inversion, grand carnaval du désastre, […]. […] La transformation de Concini en personnage comique, qui saute un pas dans la désacralisation, est évidemment favorisée par le fait qu'un italien ne peut pas être respectable et respecté, surtout quand il est mort et cesse de faire peur », M.-M. Fragonard, « La mort de Concini : imprécations et dérision », dans *L'actualité et sa mise en écriture aux XV^e^-XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Espagne, Italie, France et Portugal*, dir. Danielle Boillet et Pierre Civil, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 129-130.

632 « […] ayant de fortune trouvé Proserpine, il s'efforça de lui vouloir faire ce que Ixion avait attenté encontre Junon, les anguillades à la sauce des nerfs bovins ne lui manquèrent, et donna bien à rire quand on vit que c'étaient la vigne de la Courtille, belle montre et peu de rapport, et qu'il était sans queue grâces à ceux qui l'avaient dépriapé au bout du Pont-Neuf », *L'Entrée et la réception*, éd. cit., p. 230.

633 « Les échecs successifs des politiques préconisées par Sillery puis par Villeroy ont conduit la reine à se détourner des conseillers hérités d'Henri IV : à partir de 1615-1616, Leonora s'affirme comme conseillère politique occulte de la reine », J.-F. Dubost, *Marie de Médicis, op. cit.*, p. 505.

634 Nous remercions J.-F. Dubost pour ses lumières à ce sujet.

635 J.-F. Dubost, *La France italienne, op. cit.*, p. 327.

636 *Le Catholicon français. Par l'admirable Guillot le Songeur*, 1616, dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 50-51. En italique dans le texte.

Concini, nouveau roi Pétaud qui crée le désordre et qui va finir sur un « échafaud », a ensuite droit à un procès carnavalesque, où le cortège d'hommes d'église est accompagné de « *hin han, hin han, hin han*[637] », où le raisonnement de l'Archevêque de Tours est absurde[638] et où le discours de l'aumônier réhabilite l'âne[639]. Cet éloge paradoxal fait écho à la « fête de l'âne », tradition médiévale qui célébrait l'entrée du Christ à Jérusalem, le jour de l'An. Cette fête religieuse voyait l'âne avancer jusqu'à l'autel, parfois surmonté d'une jeune fille représentant Marie portant Jésus. Les fidèles entonnaient alors la

> […] *prose* de l'âne, connue à travers toute la France, où, sur une trame sans doute commune, assez grossière, se sont greffées diverses fantaisies et inventions : une série de cris de triomphe, vantant les vertus de l'âne, toujours ponctués par le même refrain d'allégresse, certainement scandés d'une manière très forte, de plus en plus dure[640].

J. Heers ajoute qu' « [o]n imitait volontiers les braiments de l'animal […][641] ». Ce Carnaval, ce renversement du monde que décrit le songe de Guillot correspond à la chute du favori – expulsé de la communauté – et au retournement de la Fortune.

Le rire est ainsi convoqué pour Coligny comme pour Concini. Mais si Aubigné décrit le rire de l'Amiral lui-même, spectateur céleste des horreurs qu'il a subies ici-bas et présuppose ainsi un point de vue supérieur au monde, ce n'est pas le cas pour Concini. Du côté du favori, l'auteur de l'*Entrée et réception* offre une vision grotesque du corps amputé du maréchal dans le monde souterrain des Enfers, destinée non seulement à figurer concrètement la « chute » du favori , mais aussi à susciter les moqueries des lecteurs. Le songe de Guillot, lui, met en scène un procès carnavalesque qui incarne également ce renversement. Le rire fait

---

[637] « Mais aussitôt qu'on aperçut la vénérabilissime personne de ce prélat [l'archevêque de Tours], que plusieurs hommes et bonnets carrés poussaient par derrière comme un âne qui ne veut pas marcher, l'on entendit plusieurs concerts de musique, lesquels n'avaient pour toutes paroles sinon « *hin han, hin han, hin han* », ce que ledit Archevêque tint à si grande faveur, qu'il en fit quelques signes de remerciement à ces braves musiciens », *ibid.*, p. 62.

[638] « *Et roturier noble et Abbé*, / *Je remontre à votre excellence*, / *Que ma sœur a tant dérobé* / *Et votre âne tant regimbé*, / *Que le peuple en requiert vengeance*. / *J'entretiens plus l'assistance* / *Mais je ne sais ni a ni b* », *ibid*. En italique dans le texte.

[639] « Quant à cette chanson de *hin han, hin han*, elle doit encore honorer *Monseignor* car, au pis aller, quand ils voudraient le prendre pour un âne, encore mieux : fut-il jamais chose plus estimée par les anciens que l'âne, chose qui soit plus domestique et plus spirituelle que ce doux animal ? Les anciens préféraient les ânes à toutes sortes de montures, il ne paraît nul orgueil à l'âne, néanmoins il n'a pas moins d'agréable gravité que beaucoup de docteurs et autres gens qui sont une heure à faire six pas. L'âne tient à si grand mépris la coyonnerie qu'il endurerait plutôt mille coups de bâtons que d'abandonner son honneur à la fuite, l'âne est l'exemple de la patience, et c'est d'où Pythagoras apprit à supporter les outrages, tant de Xanthippe sa femme, que d'autres », *ibid.*, p. 63. En italique dans le texte.

[640] Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983, p. 137-138. Cette mention de l'âne peut aussi faire référence « à la veine sceptique de certains traités savants de la Renaissance (ainsi le traité *De l'incertitude et vanité des sciences* d'Henri-Corneille Agrippa se termine par un éloge de l'âne) », note 200 du *Catholicon français*, p. 63.

[641] *Fêtes des fous et carnavals*, *op. cit.*, p. 138.

triompher la victime en renversant les perspectives pour Coligny et est indissociable d'un travail de distance intérieure, d'ironisation ; tandis qu'il confine Concini à son image dégradée et présuppose une supériorité par rapport à celui qui est impuissant. Dans les deux cas, et même s'il est bien différent, le rire permet de dépasser le désordre des outrages.

***

La différence de nature entre les crimes imputés à Gaspard de Coligny et ceux de Concino Concini n'empêche pas les affronts infligés aux dépouilles de se reproduire de 1572 à 1617. Le peuple, en s'attaquant aux corps morts, a voulu humilier les défunts tout en participant au salut de la communauté tout entière[642] ; en jetant les cadavres à l'eau ou dans les flammes, il a voulu marquer la chair d'infamie et anticiper sur les peines infernales. Dans les deux cas, les catégories de l'ordre et du désordre font l'objet d'utilisations et d'évaluations contradictoires en fonction des intentions polémiques. D'abord, le désordre de la sauvagerie s'oppose à la figure digne de Coligny dans les *Mémoires de l'Estat de France* et le *Réveille-matin*. Les images protestantes de la Saint-Barthélemy, elles, confrontent l'ordonnancement architectural au chaos du massacre dans les rues, et accusent le roi à travers la construction des perspectives. Inversement Vasari, dont la fresque s'appuie aussi sur un cadre architectural très ordonné, célèbre l'événement en montrant le triomphe des catholiques. À propos de Concini, le déchaînement de violence est décrit dans les textes, tandis que les gravures le confrontent à l'ordre de la représentation architecturale, pour lui conférer un aspect rituel. Ensuite, au désordre de l'événement répond la volonté royale de restaurer la justice « ordinaire », ce que Claude Haton, Pierre Dupuy et des libelles de 1617 reprennent, à travers un procès accompli par des enfants, l'intervention directe du roi dans le texte ou encore l'« éclat » de la mort de Concini. Les auteurs désirent aussi justifier la mort de Coligny et de Concini, ainsi que les outrages qu'ils ont subis, à travers des analogies. Le caractère systématique de l'écriture insiste par exemple sur le retournement de Fortune, qui fait correspondre la sanction au crime. Cette correspondance manifeste le « coup du Ciel », l'intervention de la justice divine qui vient ramener l'ordre ici-bas. Il s'agit de rendre le désordre significatif : les références à la violence de morts ou de supplices célèbres, qu'ils soient mythologiques, bibliques ou historiques, inscrivent Coligny puis Concini dans une tradition morale et expliquent – tout en les légitimant – leurs châtiments. Qu'ils apparaissent dans des poèmes, des pamphlets, des libelles ou des pièces de théâtre, ces modèles sont garants de la justice rendue. Lier les affronts commis sur le corps du favori à ceux de Ravaillac revient à mobiliser une mémoire récente et à replacer l'événement dans le cadre du triomphe d'une monarchie menacée. Mais nous pouvons aussi rapprocher ces affronts de ceux subis par Coligny et établir un lien entre l'élimination de l'Italien et un épisode traumatique

[642] « La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé », R. Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 381.

des guerres de religion : cette manière d'aborder l'événement, ce « jeu de miroir » amèneraient à refonder la royauté pacificatrice par la violence du peuple qui entérine et prolonge l'action de Charles IX puis de Louis XIII. Dans les deux cas, la communauté est unie derrière son roi et réunie dans l'éradication de la souillure[643]. Enfin, le désordre est non plus justifié mais dépassé à travers le rire que convoquent certains auteurs. Les corps abîmés de Coligny et de Concini déclenchent des rires – de l'au-delà, où l'Amiral, depuis le ciel, rit des sévices perpétrés sur son corps dans *Les Tragiques* – ou des risées moqueuses chez les spectateurs et les lecteurs de l'entrée royale fictive de Concini aux Enfers. L'horreur devient fête.

***

[643] Selon N. Z. Davis, pour massacrer et supplicier, il faut que la foule ait d'abord « jusqu'à un certain point, le sentiment d'accomplir un acte légitime ; que les occasions de violence aient quelque rapport avec la défense de leur cause ; qu'elles puissent donner une forme à leurs actes de violence […] » (*Les cultures du peuple*, *op. cit.*, p. 290).

CHAPITRE IV

Supplices et jeux, violences et fêtes

***

Dans le chapitre précédent, le rire de Coligny au Ciel transforme le tableau de son corps outragé en spectacle comique. Cette association du rire et des outrages est paradoxale : le rire semble assez incompatible avec les violences et la mort et rien ne semble *a priori* plus éloigné du jeu et de la fête que l'exécution publique, qui sanctionne un crime et restaure l'autorité royale bafouée. Le corps violenté du condamné n'a rien de commun avec les déguisements et les parures de fête.

Le supplice est néanmoins avant tout un spectacle, une mise en scène, et il rejoint en cela la fête, par exemple dans son rapport à l'espace urbain : le cortège du condamné rappelle les parades carnavalesques, les processions religieuses, ou les entrées princières. Ces dernières ont ceci de commun avec les supplices qu'elles sont une manifestation de l'ordre royal[644], de la splendeur du souverain dans le premier cas, de l'autorité qui punit dans le second. L'ordre qui caractérise les supplices et les fêtes (si l'on excepte le carnaval, divertissement populaire et parodique, toujours susceptible de dégénérer) s'oppose ainsi au désordre des débordements populaires marqués par des moqueries qui fusent – comme lors du Carnaval, que les autorités du XVI^e^ siècle vont de plus en plus remettre en question[645], – des jeux improvisés, des violences spontanées ou des massacres. Nous prenons ainsi le contrepied de la définition de la fête comme désordre que donne Jean Duvignaud[646] et nous préférons suivre celle d'Y.-M. Bercé, selon qui « [l]a fête ne s'identifie pas au désordre, […] n'est pas un retour anarchique des instincts » mais est « […] un contrordre [qui est] encore un ordre[647] ». Toute fête, qu'elle soit royale ou non, est ordonnée. Mais cela n'empêche pas, de temps en temps, l'irruption du désordre dans l'ordonnancement du spectacle festif ou punitif, comme nous l'avons vu dans notre chapitre précédent.

---

644 « La présence du pouvoir dans les fêtes va de soi ; il n'y a pas de cérémonies sans qu'à leur éclat vienne s'associer, en individus ou en symbole, la représentation de la souveraineté. […] Par goût de la gloire, par utilité politique et par une sorte de devoir de spectacle, la personne du souverain avait à s'entourer de faste », Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, [1976], Paris, Hachette, 2006, coll. « Hachette Littératures », p. 56. Sur l'éclat du pouvoir qui se manifeste à travers la fête, voir aussi Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, [1860], trad. H. Schmitt, revue et corrigée par R. Klein, Paris, Bartillat, 2012, p. 454-478 et Roy Strong, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, [1984], trad. Bruno Cocquio, Arles, Solin, 1991, p. 40 *sqq*. La fête peut aussi être religieuse, bien évidemment, et fait alors triompher l'Église catholique et Dieu.

645 « […] au XVI^e^ siècle, [le Carnaval] est victime de la répression menée par les autorités ecclésiastique et royale », Martine Grinberg, « Carnaval et société urbaine XIV^e^ – XVI^e^ siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, tome 4, n° 3, 1974, p. 240.

646 « […] le jeu suppose l'emploi de règles, impose à l'activité musculaire violente un code qui détache cette action de la nature et l'intègre à un spectacle. La fête, elle, détruit toute règle plus qu'elle ne les transgresse », *Fêtes et civilisations*, Paris, Librairie Weber, 1973, p. 39.

647 *Fête et révolte*, *op. cit*., p. 36.

La coexistence de la fête ou du jeu avec la violence est déjà attestée dans des fêtes romaines comme les Lupercales, où des jeunes gens, après avoir sacrifié une chèvre et découpé sa peau en lanières, « se lançaient dans une course folle autour du Palatin et fouettaient de leurs lanières tous ceux qu'ils rencontraient, les femmes en particulier[648] ». Les jeux du cirque associaient également fête et mise à mort[649].

Dans les arts, les représentations traditionnelles de l'Enfer montrent souvent les diables qui torturent les damnés, tout en se moquant d'eux[650]. Les scènes de dérision du Christ, alors même qu'il subit les outrages de la Passion, sont également nombreuses[651].

Au Moyen-Âge, la littérature met fréquemment en scène des jeux qui basculent dans la violence, comme dans la chanson de geste *Dieudonné de Hongrie* (vers 1375), où le héros éponyme finit par tuer son adversaire pendant un jeu d'échecs[652]. À propos de la vie quotidienne des XII^e^ et XIII^e^ siècles, Michel Pastoureau évoque justement les échecs, jeu très populaire mais aussi dangereux, à cause de « tricheries […] fréquentes » qui aboutissent à de « […] multiples querelles qui peuvent s'envenimer […][653] ». Le jeu peut aussi être intrinsèquement violent, comme celui de la « soule », que l'on appelle également « choule ». Ce jeu de balle oppose « [d]eux équipes […] : célibataires contre hommes mariés d'une

---

[648] Jean-Paul Brisson, « Lupercales », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 novembre 2014 sur la page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lupercales/. L'auteur ajoute : « Une légende étiologique permet d'entrevoir la signification de la fête : après le rapt des Sabines par Romulus, ces femmes se révélèrent stériles, au grand désespoir de leurs ravisseurs qui en espéraient précisément une descendance. Alors se fit entendre dans un bois sacré une voix mystérieuse qui proclamait : « Qu'un bouc pénètre les femmes italiennes ! » Un habile devin sut interpréter cette injonction divine de façon à sauvegarder l'honneur de ces dames : il fit découper dans la peau d'un bouc des lanières dont on fouetta les Sabines ravies (aux deux sens du terme), qui, de ce fait, eurent beaucoup d'enfants. Au terme de l'année religieuse, la fête des lupercales était destinée à raviver la fécondité de la société humaine en libérant les puissances vitales de la nature de toutes les contraintes de la civilisation ». Sur cette fête, voir aussi Stéphane Benoist, *La fête à Rome au premier siècle de l'Empire. Recherches sur l'univers festif sous les règnes d'Auguste et des Julio-Claudiens*, Bruxelles, Revue d'Études latines, 1999, coll. « Latomus », vol. 248, p. 93 *sqq*.

[649] Sur le sujet, voir Paul Veyne, *Le Pain et le Cirque*. *Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976, coll. « L'univers historique », p. 702-706, et Jean-Claude Golvin, *L'amphithéâtre romain et les jeux du cirque dans le monde antique*, Saint-Amand-Montron, Lacapelle-Miraval, 2012, coll. « Archéologie vivante », p. 93-95.

[650] Nous pensons, entre autres, aux rictus des diables dans le *Jugement dernier* de Fra Angelico (vers 1431, œuvre conservée au musée San Marco de Florence), notamment à celui qui tient un homme en train d'être gavé, ou à ceux qui tirent les cheveux et piquent deux femmes avec une lance (œuvre consultée sur le site de Web Gallery of Art le 28 décembre 2014). « Ricanement, ironie, moquerie, enlaidissent, s'il est possible, les têtes des démons qui tourmentent les damnés » écrit François Garnier (« Plaisir, joie et bonheur dans l'iconographie médiévale », dans *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 193).

[651] Voir *infra* p. 189-190.

[652] Voir Louis-Fernand Flutre, « La partie d'échecs de Dieudonné de Hongrie », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, J. Duculot, 1969, tome II, p. 757-759.

[653] *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Hachette, 1976, p. 139. Sur le jeu d'échecs, voir aussi Olivier Beigbeder, « "Jeu des rois, roi des jeux", le jeu d'échecs », *Archéologia*, n° 8, janvier-février 1966, p 62-64.

localité, jeunes de deux villages différents…[654] ». R. Muchembled précise que « [l]e jeu peut durer toute la journée, car il s'agit de repousser la balle chez l'adversaire, ou bien de la noyer dans une rivière ». Il ajoute : […] [t]oujours virile et brutale, la choule est reliée aux fêtes carillonnées, au Mardi-Gras, aux Brandons[655] ». La Maisnie Hellequin, sorte de chasse sauvage, est aussi attestée lors de manifestations du charivari, sur lequel nous reviendrons : considéré comme un « cavalier terrible[656] », Hellequin mène une troupe bruyante et déchaînée qui vient troubler le repos de certains couples. Dans le *Roman de Fauvel*, au début du XIV^e^ siècle, une longue description de charivari évoque « […] Hellequin / Et tous les autres sa maisnie, / Le suivant, de rage saisie[657] ». La violence se manifeste ainsi souvent dans un contexte festif, et surtout dans un contexte collectif[658]. On peut remarquer qu'elle partage cette dimension collective avec le rire. Comme l'écrit Henri Bergson, « [n]otre rire est toujours le rire d'un groupe. […] Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, d'autres rieurs, réels ou imaginaires[659] ».

Cette présence de la foule peut se révéler dangereuse par la contagion émotionnelle et le sentiment d'impunité qu'elle génère chez l'individu. R. Muchembled donne l'exemple d'un jeune homme (en 1581, à Arras) qui, lors d'un supplice, entraîné par l'émotion du public devant l'incompétence du bourreau (qui « doit s'y reprendre à plusieurs fois pour trancher la tête du supplicié »), monte sur l'échafaud et le tue. Il se défend comme suit :

> […] âgé de 18 ans, Antoine Mynart, le suppliant en question, donna au bourreau un coup de couteau dans le dos, « pensant telle chose se pouvoir faire impignément, comme dict est, et qu'il se seroit de tant plus persuadé qu'il voyioit telle multitude de peuple faire le semblable et poursuyvre le susdict officier, garniz de pierres, cailloux et aultres bastons (armes) »[660].

---

654 R. Muchembled, « Les jeunes, les jeux et la violence en Artois au XVI^e^ siècle », dans *Les jeux à la Renaissance*, dir. Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin, actes du XXIII^e^ colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Paris, Vrin, 1982, p. 566.

655 *Ibid.* Sur le même sujet, voir aussi R. Muchembled, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008, p. 106-107.

656 Henri Rey-Flaud, *Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 89.

657 Cité par H. Rey-Flaud, *ibid.*, p. 106.

658 Dans une conférence donnée au Collège de sociologie le 2 mai 1939, R. Caillois s'exprime en ces termes : « [La fête] implique un grand concours de peuple agité et bruyant. Ces rassemblements massifs favorisent éminemment la naissance et la contagion d'une exaltation qui se dépense en cris et en gestes, qui incite à s'abandonner sans contrôle aux impulsions les plus irréfléchies », *Le collège de sociologie (1937-1939)*, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Idées », p. 478.

659 *Le rire. Essai sur la signification du comique*, [1940], Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 5. « [L]e rire suppose […] le public » écrit aussi D. Ménager dans *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995, p. 90.

660 « Les jeunes, les jeux et la violence en Artois au XVI^e^ siècle », art. cit., p. 571. R. Muchembled cite ici les Archives Départementales du Nord, B 1790, f. 28 r°- 29 r° (1581), note p. 579.

Ainsi l'imitation de gestes dangereux n'est-elle pas perçue comme violente. Si les autres font, c'est qu'il est permis de faire, et cela s'avère souvent amusant. La mince frontière entre jeux et violence « autorise » cette confusion.

Au XVI^e^ siècle, Antonius Arena (qui a latinisé son nom) raconte dans son *Ad suos compagnones*[661] les rituels que vivent les nouveaux étudiants avignonnais. Pour intégrer l'Université en droit, les « béjaunes » sont notamment battus – « on leur cogne la tête contre une pierre[662] » – lors du rituel de la Saint-Bastien qui associe violence et parodie, coup et jeu :

> Cette pierre de marbre se trouvait au pied de certains palais de Justice : devant elle, les inculpés devaient faire amende honorable avant d'entrer dans le prétoire. La parodie estudiantine de cette disposition judiciaire qui tend à humilier le bizut, repose sur une forme de complaisance masochiste puisqu'il paye l'abbé [de la confrérie qui le bizute] pour subir ce rite[663].

Ainsi les images et les textes témoignent-ils de l'alliance de la violence et d'une dimension festive ou ludique, alliance qui traverse les époques et qui se manifeste à travers des cérémonies d'agrégation ou d'expulsion.

Mais comment expliquer l'irruption d'une dimension ludique dans la mise à mort ou inversement, l'inscription du supplice dans un cadre festif ? Pourquoi s'amuse-t-on, joue-t-on à être violent ? La frontière entre le jeu, l'amusement, la célébration, et les violences, les risées, la mise à mort, est ténue[664]. C'est l'étude de certains textes et de certaines images qui nous permettra de donner quelques réponses à ces questions.

Les ballets, les tournois, (où les chevaliers attaquent ou défendent un Fort de l'Honneur, par exemple) prennent place dans un cadre de fête de cour, soit un espace pacificateur, où la violence est intégrée à un programme. Il existe des descriptions de ces tournois ou de ces ballets. Pourtant, il nous a paru plus intéressant de choisir un corpus religieux. En effet, la littérature religieuse confronte aussi la violence et le jeu ou la fête, mais le fait dans un cadre peut-être moins ritualisé, ou en tout cas moins « programmé », – si l'on

---

[661] Le titre complet de la version définitive (en 1531) est : *Provencialis de bragardissima villa de Soleriis, ad suos compagnones studiantes, qui sunt de persona friantes bassas dansas in gallandi stilo bisognotas et de novo per ipsum correctas et joliter augmentatas, cum guerra Romanum totum ad longum sine require, et cum guerra Neapolitana, et cum revolta Guennuensi et guerra Avanionesi, et epistula ad folatissimam garsam, pro passando lo tempus alegramentum mandat*.

[662] Marie-Joëlle Louison-Lassalabliere, « Les rituels festifs des étudiants en Avignon au XVI^e^ siècle », *Le Verger – bouquet VI*, « La fête à la Renaissance », novembre 2014, p. 2, consulté en ligne le 16 décembre 2014 sur la page : http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/. Sur le même sujet, mais au Moyen-Âge, voir Jacques Verger, « Rites d'initiation et conduites d'humiliation. L'accueil des béjaunes dans les universités médiévales » dans *La dérision au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 73-84.

[663] M.-J. Louison- Lassalabliere, art. cit., p. 3. L'auteure ajoute que « c'est ce qui a inspiré à Rabelais le célèbre épisode des Chicanous qui payent pour être battus ». Sur cet épisode, voir *infra* p. 203 *sqq*.

[664] Voir aussi le catalogue de l'exposition *Fêtes & crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, (château royal de Blois, mai-août 2010), dir. Pierre-Gilles Girault et Mathieu Mercier, Paris, Somogy éditions d'art, 2010.

excepte les autodafés – et surtout dans le cadre d'une argumentation polémique. Notre corpus est donc essentiellement religieux[665] mais nous le mettrons en regard d'écrits « profanes » afin de comparer leur traitement des fêtes et des violences, des supplices et des jeux.

Le choix du corpus textuel et iconographique s'est fait en fonction de plusieurs critères. Il a d'abord porté sur des textes qui décrivent le basculement du supplice – ou de la mise à mort dans un cadre extra-judiciaire – vers les jeux, la moquerie, ou inversement le passage de la fête à la violence. Nous avons aussi sélectionné des textes qui traitent de la violence dans un cadre ludique. Pour les images, nous nous sommes concentrée sur des gravures et des toiles qui mettent en scène violence et jeux, supplices et cadre festif : certaines sont des illustrations de textes mais d'autres, notamment du Carnaval ou de l'Inquisition, sont des images indépendantes, que nous mettrons alors en relation avec des écrits sur le même thème. Ce corpus nous permettra d'analyser les modalités et les significations de ces phénomènes d'inversion et de réversibilité que l'on observe dans l'association de la fête et de la violence.

Le chapitre se divisera comme suit : la première partie concernera le cadre judiciaire, et les liens qu'entretient l'exécution publique avec la fête et le jeu. La seconde, elle, traitera de la dimension ludique de la mise à mort, cette fois dans un cadre extra-judiciaire. Enfin la troisième s'attachera à montrer la réversibilité de ces modèles de la fête ou du jeu et de la violence.

***

[665] À la fin du Moyen-Âge, ce sont souvent des textes religieux et moraux qui évoquent les jeux et leurs débordements en les condamnant (pour un homme du Moyen-Âge, jouer est une transgression, donc une violence faite au code et à l'ordre de la nature). Je remercie vivement Chantal Connochie-Bourgne pour notre discussion à ce sujet.

1. Supplices, fêtes et jeux dans un cadre judiciaire

Quand il s'agit d'exécution publique, la fête et les jeux semblent à première vue écartés. Ces deux univers peuvent pourtant cohabiter. L'Inquisition nous en offre un premier exemple.

1.1. Le cadre triomphal et festif des autodafés

L'Inquisition, tribunal religieux, orchestre le spectacle de la punition des hérétiques dans un cadre festif[666] – même si c'est à la justice séculière qu'il convient d'exécuter les peines[667]. Ainsi les condamnés de l'Inquisition romaine sont-ils juchés à l'envers sur des ânes, comme on juche les maris trompés ou battus sur des baudets lors du Carnaval[668]. Les autodafés de l'Inquisition espagnole, « fête qui célébrait la victoire de l'Église sur l'hérésie

[666] C'est aussi ce que fait Henri II durant l'été 1549 : « […] une série de fêtes marque le retour à Paris du roi et de son épouse après un voyage provincial de près de deux ans : 10 juin, sacre de la reine à Saint-Denis ; le 16, entrée du roi à Paris ; le 18, entrée de la reine ; le 19, messe à Notre-Dame, suivie d'un banquet ; le 23, tournoi ; 3 juillet, bataille navale sur la Seine, et le lendemain, procession à laquelle les souverains prennent part de Saint-Paul à Notre-Dame, et qui finit après la messe par la mise à mort d'hérétiques sur des bûchers répartis dans la ville. Il était d'usage que les feux de joie terminent les réjouissances publiques ; ils parachevaient ici la purification et la reprise en main de la capitale par le roi » (Michèle Fogel, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 143).

[667] Voir Francisco Bethencourt, *L'Inquisition à l'époque moderne. Espagne, Portugal, Italie XV^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1995, p. 276.

[668] « […] la chevauchée de l'âne était un véritable spectacle, qui, plus qu'un chahut nocturne, réclamait un discours de foule, une mise en scène, un consentement des autorités. Elle était réservée aux maris battus ou dominés qui, le Mardi Gras ou un jour au hasard de la chronique étaient promenés par les rues sur un âne. La victime était représentée par un mannequin de paille ou par un compère jouant le rôle. Le personnage chevauchait l'âne à l'envers. On lui ajoutait un panier sur la tête et une quenouille à la main. Cet équipage allégorique montre qu'il s'agit d'une cérémonie réparatrice, vengeresse de la suprématie masculine. Elle participait aussi de la police communautaire en dénonçant les unions désassorties et les scandales ménagers qui n'auraient pas dû sortir du secret des familles », Y.-M. Bercé, *Fête et révolte*, *op. cit.*, p. 44-45. Certains condamnés paradaient déjà à rebours sur des ânes pendant l'Antiquité (voir Ruth Mellinkoff, « *Riding backwards: theme of humiliation and symbol of evil* », *Viator*, n° 4, 1973, p. 154) et au Moyen-Âge (voir Renaud Villard, « La queue de l'âne. Dérision du politique et violence en Italie dans la seconde moitié du XV^e^ siècle », art. cit., p. 216-217). Voir aussi, sur le sujet, Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985, p. 66 ; D. Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, p. 684-685, et dans les sources de l'époque, Claude Noirot, *L'Origine des masques, mommerie, bernez et revennez ès jours gras de Caresmeprenant, menez sur l'asne a rebours et charivary*, Langres, Jean Chauvetet, 1609, chap. 3, f. 47-70. N. Z. Davis écrit que jucher la victime sur un âne « […] est en 1562 le traitement que font subir les catholiques de Blois à un sellier protestant, le piquant avec la pointe d'un aiguillon aux cris de « Hé, ne le picque pas ; il est à la roine mère. » A Montauban, un prêtre est promené à rebours sur un âne, son calice dans une main, l'hostie dans l'autre, et son missel au bout d'une hallebarde ; au terme de sa chevauchée, on le force à écraser l'hostie et brûler sa chasuble », *Les cultures du peuple*, *op. cit.*, p. 283. En dehors de toute opposition religieuse, « […] les nouveaux boursiers du collège de Sorbonne étaient entraînés [au Moyen-Âge] à dos d'âne dans une cavalcade burlesque à travers le Quartier latin » (Jacques Verger, « Rites d'initiation et conduites d'humiliation. L'accueil des béjaunes dans les universités médiévales » dans *La dérision au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 79).

[et] avai[t] souvent lieu lors des grandes fêtes du calendrier, par exemple juste avant le dimanche des Rameaux, au début des fêtes de Pâques […][669] », se font aussi dans un cadre triomphal. Comme pour les entrées royales, on construit pour l'occasion une architecture éphémère, – un échafaud en bois –, composée de différentes parties symboliques, dont celle dévolue aux inquisiteurs était richement décorée[670]. Le roi assistait d'ailleurs parfois à ce spectacle[671] et lui conférait une dimension politique. Les cibles de ces spectacles, les hérétiques espagnols, sont comme « déguisés », vêtus de *san-benito* (une tunique)[672] et coiffés de mitres en signe d'infamie[673].

Ce cadre triomphal est très nettement figuré dans la gravure intitulée « Hispanissche Inquisition », que l'on attribue à Franz Hogenberg [voir fig. 29 de l'annexe, p. 27]. Si l'image représente l'autodafé de Valladolid (mai 1559), les historiens nous apprennent que « [d]ès cinq heures, la régente Doña Juana, représentant le roi Philippe II, parut à la tribune, accompagnée du prince Charles (Don Carlos), âgé de douze ans » et que « [p]armi les trente condamnés, on n'en livra que quatorze au bras séculier […] » et douze furent condamnés à mort[674]. Jean Crespin, dans ses *Actes des martyrs* parus en 1560, décrit longuement tout le cérémonial et insiste dès le début sur la mise en scène :

> […] on dressa un eschaffaut au grand marché dudit Valledolid, entre le temple qu'ils appelent de sainct François, & la maison du Consistoire ou justice spirituelle : sur lequel on esleva un siege ayant six degrés, qui se pouvoit voir d'un chacun. Il estoit dressé vis-à-vis de la maison de la ville, large par bas, en sorte que dix personnes s'y pouvoyent aisement

[669] J.-R. Fanlo, « La fête cruelle », dans *La fête à la Renaissance*, actes du colloque du Puy en Velay (septembre 2002), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 187.

[670] « La partie des inquisiteurs est la zone noble, soulignée par la richesse de son décor […], par les couleurs (où dominent le rouge et l'or) et par les symboles (la croix, les images […]). Tout cela contraste avec l'espace dévolu aux condamnés, tendu de noir avec des étoffes pauvres. L'organisation des estrades à degrés de part et d'autre de l'échafaud, qui plaçait face à face les condamnés et les inquisiteurs, avait pour but de souligner le caractère judiciaire de la cérémonie et le rôle des inquisiteurs. […] La symbolique devait être claire pour l'observateur extérieur : d'un côté la justice, la pureté et l'inspiration divine, de l'autre côté l'hérésie, l'impureté et l'inspiration diabolique », F. Bethencourt, *L'Inquisition à l'époque moderne*, *op. cit.*, p. 253-254.

[671] « L'invitation adressée au roi d'assister à l'*auto da fé* signifiait à la fois une reconnaissance de subordination et la présence royale dans le spectacle constituait un soutien ostensible aux actions du tribunal. […] En 1528, Charles Quint assiste à l'*auto da fé* de Valence, organisé à l'occasion de son passage par la ville ; […] en 1560, Philippe II participe à celui de Tolède, organisé dans le cadre des cérémonies de son mariage avec Isabelle de Valois ; en 1564, il accepte d'assister à la même cérémonie à Barcelone, lors de la réunion des *cortes* ; en 1582, deux ans après l'annexion de la couronne de Portugal, il accepte d'assister à un *auto da fé* organisé en son honneur par le tribunal de Lisbonne […] », *ibid.*, p. 247.

[672] Voir Miroslav Hroch et Anna Skýbová, *Ecclesia militans. L'Inquisition à l'époque de la Contre-Réforme*, trad. J.-M. Verdu, Leipzig, L.G., 1988, p. 120 et 129, et F. Bethencourt, *L'Inquisition à l'époque moderne, op. cit.*, p. 261.

[673] La mitre n'est pas l'apanage des condamnés par l'Inquisition : A. Zorzi évoque « […] en 1472, un sodomite notoire […] [qui a été] puni de fustigation dans les rues de Florence et condamné à porter la mitre infamante […] » (« Dérision des corps et corps souffrants… », art. cit., p. 232). Voir aussi David Nicholls, « The Theatre of Martyrdom in the French Reformation », *Past and Present*, n° 121, novembre 1988, p. 56.

[674] M. Hroch et A. Skýbová, *Ecclesia militans, op. cit.*, p. 114.

> asseoir ; & estroit par haut, tellement qu'il n'y avoit place que pour un au dernier & plus haut degré. A costé de l'eschafffaut fust faite une galerie en maniere d'allée, qui se venoit rendre en la maison de la ville : par laquelle on alloit & venoit de la maison de la ville audit eschaffaut sans aucunement estre pressé, ou avoir empeschement du peuple. Sur ceste galerie, qui menoit en la maison de la ville on esleva un theatre qui avoit son regard sur le marché : auquel la Princesse sœur du Roy & gouvernante d'Espagne, & le Prince fils dudit Roy, avec autres princes & seigneurs, & les Courtisans se devoyent mettre pour voir le jugement, & ouyr la sentence des prisonniers. A un quart de lieuë dudit Valledolid on dressa quatorze estaches de boys assez hautes, posées en distance egale l'une de l'autre […][675].

Dans la gravure, nous retrouvons cet échafaud et le siège de six degrés à droite, le théâtre pour la Cour, et les croix en bois (au nombre de treize) à l'arrière-plan droit. La longue procession des hérétiques, qui part d'une porte à gauche de la gravure, se poursuit en demi-cercle jusqu'à l'échafaud où les accusés entendent leur condamnation, avant de repartir, pour les condamnés à mort, vers les bûchers. La procession, si on « lit » l'image de gauche à droite, part donc de la ville, passe devant l'institution – royale et religieuse –, pour aboutir à la mort. Le caractère monumental du centre rapporte toute la scène à cette institution, qui n'offre pas de symbole religieux visible sur les bâtiments. Le défilé, lui, rassemble à la fois des moines, des gentilshommes, des hérétiques avec *san-benito* et mitres, des dominicains (porte-drapeaux de la bannière de l'Inquisition qui figure une croix de bois) et associe tous les états de la société à cette manifestation. Cette gravure reste pourtant assez ambiguë : donne-t-elle à voir la légitime sanction de l'hérésie ou condamne-t-elle l'Inquisition espagnole[676] ? On serait tenté de dire qu'elle condamne ces pratiques, le graveur présumé étant flamand, pays opposé à l'Espagne à cette époque. L'image d'Hogenberg se concevrait alors en fonction de deux regards surplombants : celui de l'institution, dans son lieu de domination, et en face, celui du spectateur de la gravure qui voit cette pratique d'un œil critique. Le format horizontal de la gravure accentue en tout cas le caractère majesteueux et triomphal que l'institution veut imposer, contrairement à la gravure anonyme postérieure, inspirée d'Hogenberg, dont le format resserré atténue cette impression chez le spectateur [voir fig. 30 de l'annexe, p. 28].

Ces rituels infamants de l'Inquisition sont dénoncés par les écrivains protestants et notamment Simon Goulart dans le *Notable discours des pratiques et tragiques deportemens de l'Inquisition d'Espagne*, traduction des *Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes aliquot detectae, ac palam traductae, Reginaldo Gonsalvio Montano authore* (1567) de Montes,

[675] *Actes des martyrs deduits en sept livres, depuis le temps de Wiclef & de Hus, jusques à present. Contenans un Recueil de vraye histoire Ecclesiastique, de ceux qui ont constamment enduré la mort és dernier temps, pour la verité du Fils de Dieu*, Genève, Jean Crespin, 1564, livre VI, f. 904.

[676] Malheureusement, la légende qui figure sous la gravure est illisible sur le document dont nous disposons.

insérée dans l'*Histoire des martyrs*[677]. Agrippa d'Aubigné, qui reprend le texte latin dans le livre III de ses *Tragiques*, détaille le triomphe de l'Inquisition et compare les humiliations subies par les hérétiques à celles du Christ :

> Puis il [Dieu] vid demarcher à trois ordres divers
> Les rangs des condamnez des sambenits couverts :
> Dessoubs ces parements les heritiers insignes
> Du manteau, du roseau, et couronne d'espines,
> Portent les diables peints, les anges en effect
> Leur vont tenant la main autrement qu'en pourtraict :
> Les hommes sur les corps desploient leurs injures,
> Mais ne donnent le ciel ne l'enfer qu'en peintures,
> A leur dieu de papier il faut un appareil
> De paradis, d'enfer, et dæmons tout pareil[678].

Le poète développe l'opposition entre l'imposture et la vérité, l'image d'un côté, la réalité invisible de l'autre. En arrière-plan se trouve une opposition entre la peinture et la poésie : la première ne donne que le visible, mensonger et vain artifice, quand la poésie révèle l'invisible. La poésie ne révèle d'ailleurs l'invisible qu'en s'inscrivant en faux par rapport à l'imposture du visible : la scène acquiert une portée plus générale et condamne le catholicisme comme religion poudre aux yeux, religion des fausses apparences. Aubigné démystifie l'Inquisition et le catholicisme, et à travers un jeu habile de renversements et d'oppositions, fait triompher les héritiers du Christ. Ce triomphe annonce celui de « la sage Thémis[679] », la Justice.

Le signe infamant que représente la mitre est déjà utilisé lors du supplice de Jean (Jan) Hus, religieux tchèque, qui meurt sur le bûcher en 1415. Crespin oppose l'outrage qui lui est fait à la dignité puis au rire du martyr :

> On avoit fait faire une couronne de papier environ de la hauteur d'une coudee : en laquelle on avoit peint trois diables horribles, & escrit un titre de grosse lettre, assavoir ce mot, HÆRESIARCHA, qui signifie prince ou maistre des heretiques. Ayant veu ceste belle couronne, il dit, Le Fils de Dieu mon Seigneur Jesus Christ a porté pour l'amour de moi une couronne d'espines : pourquoi ne porterois-je pour l'amour de lui ceste couronne legere, quelque ignominie qu'il y ait ? je le feray certes & de bon cœur. […]
> On attacha aussi son col d'une chaine de fer au posteau : & regardant ceste chaine, il se print à rire, & dire que de bon cœur il endureroit ceste chaine, pour le Nom de Jesus Christ, lequel il savoit avoir esté garrotté d'une autre plus estrange façon[680].

[677] Éd. 1619, éd. cit., livre VII, f. 521 v°-540 v°.
[678] Éd. cit., *La Chambre dorée*, p. 465, v. 547-556.
[679] *Ibid.*, p. 474, v. 695.
[680] *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre II, f. 65 r°-v°. Dans ses *Actes and Monuments*, John Foxe reprend Crespin mais atténue l'idée du rire en remplaçant le mot par « sourire » (« smile ») : « *For they caused to be made a certaine crowne of paper, almost a cubite deepe, in the which were painted three devils of wonderfull ougly*

Hus imite le Christ en résistant à l'infamie. Le rire du condamné montre à la fois son mépris des outrages qu'on lui impose, et sa joie d'imiter le Christ souffrant. La situation est renversée, et le martyr triomphe de l'autorité qui punit. Aubigné transcrit ce même renversement dans ces vers, continuant celui amorcé au début du triomphe de l'Inquisition :

> Hus, Hyerosme de Prague, images bien connües
> Des tesmoings que Sodome a trainé [*sic*] par les rües
> Couronnez de papier, de gloire couronnez
> Par le siege qui a d'or mitrez et ornez
> Ceux qui n'estoient pasteurs qu'en papier et en tiltres,
> Et aux evesques d'or faict de papier les mitres : […][681].

Aubigné joue ici avec les mitres réelles que portent les évêques et celles dont on affuble les hérétiques. Il inverse la situation : les signes de dérision deviennent signes de victoire quand les symboles de gloire sont ridiculisés. Le violent retournement est souligné par le chiasme « Couronnez de papier, de gloire couronnez » qui permet de tourner en dérision les pratiques catholiques : avec ces mitres de papier, les inquisiteurs assurent en réalité le triomphe des condamnés[682] (la mitre est lumière de la gloire). Hus et Jérôme de Prague sont les deux premiers martyrs des *Feux*, et sont identifiés avec les deux Témoins du livre de l'Apocalypse (11-8), comme l'indique J.-R. Fanlo dans une note sur ces vers. On peut lire dans l'Apocalypse, à propos de ces Témoins : « Leurs corps resteront sur la place de la grande cité qu'on nomme symboliquement Sodome et Egypte, là même où le Seigneur a été crucifié[683] ». Le supplice de Hus a ainsi une dimension eschatologique.

---

shape, and this title set over their heads, Heresiarcha. The which when he saw, he sayde: My Lord Jesus Christ for my sake did wear a crowne of thorne: why would not I then for his sake againe weare thys lights crowne, be it never so ignominious? Truly I will do it, and that willingly. […] Then was his necke tied with a chaine unto the stake, the which chaine when he beheld, smiling he said, that he woulde willingly receive the same chaine for Jesu Christes sake, whom he knew was bound with a farre worse chaine », éd. 1583, livre 5, p. 648. Chez Crespin, le rire de Hus est « signe de l'exultation des martyrs, de toutes ces âmes pressées d'aller voir Dieu et qui s'élancent, capables de « rire à sa vérité » » (Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, *op. cit.*, p. 93).

681 *Les Feux*, p. 502-503, v. 61-66.

682 « San-benito et mitres d'or ; « papier » trompeusement parodique et vraie « gloire » pour les martyrs, « or » matériel et « papier » d'imposture pour les évêques : l'Eglise catholique est une poudre aux yeux, ses triomphes ne sont qu'une mauvaise farce qui n'a qu'un temps », J.-R. Fanlo, « La fête cruelle », art. cit., p. 188. Sur l'inversion chez Aubigné, voir aussi Jean Céard, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, dir. Jean Lafond et Augustin Redondo, actes du colloque international de Tours (17-19 novembre 1977), Paris, Vrin, 1979, p. 117-127.

683 Nouveau Testament, éd. cit., p. 796. Dans le cadre de la controverse sur l'Antéchrist à la fin de la Renaissance, les protestants, qui veulent trouver des référents historiques à la Bible, identifient les deux Témoins comme étant Hus et J. de Prague, et proclament donc que l'Antéchrist est le Pape. Nous renvoyons à la note des vers 61-62 de J.-R. Fanlo, p. 502-503, qui cite notamment la *Replique de Michau l'aveugle* d'Aubigné : « *Celuy qui fera jonchee des corps des tesmoins & martyrs par les places de Sodome entendue*

On humilie, on violente, on exécute certains hérétiques dans un cadre triomphal et carnavalesque. Ces grandes cérémonies que sont les autodafés suivis de l'exécution des sentences fêtent la victoire du catholicisme. Les risées et les mises à mort sont nécessaires pour pour taxer de ridicules les sots qui prétendent contester les dogmes. La concomitance de la violence morale et physique infligée aux hérétiques, et du cadre festif, permet à la communauté catholique de se ressouder et de se régénérer, débarrassée qu'elle est des ennemis de sa foi. La gravure d'Hogenberg met justement en scène ce cadre triomphal de l'Inquisition et le long défilé de la société espagnole, mais semble plutôt condamner l'autodafé. Du point de vue des écrits protestants et notamment dans le cas de Hus, la situation se renverse : les humiliations et les moqueries glorifient les victimes de l'Inquisition.

1.2. La mise à mort comme célébration

Célébration des spectateurs

On retrouve la fête dans le récit de la procession qui accompagne le clerc Gaurelet au supplice (à Rouen, en 1563), où le public chante « […] *Ave maris stella*, & à l'autre fois : « Tant vous allés doux, Guillemette » dans une « belle & entremeslée ceremonie[684] ». Le sacré et le profane coexistent, et Goulart, qui reprend le récit de Bèze[685], qualifie la dernière chanson de « superstitieuse & epicurienne musique ». Cette chanson a été composée entre 1543 et 1564 par Abran (aussi appelé Abrahan), puis publiée dans le *Quinzième livre de chansons à quatre cinq et six parties* en 1569. Très populaire, elle a été reprise dans les années 1570 par Pierre Phalèse, luthiste flamand et éditeur de compositions musicales[686]. Destinée à une jeune fille nommée Guillemette, elle invite au plaisir charnel et à la badinerie[687], tandis que l'*Ave maris stella* est un hymne à la Vierge, « cantique de confiance et de tendresse[688] » :

---

spirituellement celuy la est l'Antechrist. / La tyrannie du Pape est celle qui etc. / Donc la tyrannie du Pape est celle de l'Antechrist » (en italique dans le texte).

[684] T. de Bèze, *Histoire ecclésiastique des eglises reformees au royaume de France…*, Anvers, Jean Remy, 1580, tome II, livre VIII, f. 669 [erreur de pagination qui indique f. 671].

[685] Goulart, dans son *Recueil de choses memorables avenues en France sous le regne de Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV, depuis l'an M.D.XLVII jusques au commencement de l'an M.D.XCVII* confond Gaurelet avec Saint Anthot, le premier président de la Cour du Parlement de Rouen ([sl], [sé], 1598, f. 201). D. Crouzet fait la même erreur dans ses *Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, p. 339.

[686] Elle est aussi citée dans le cinquième Livre de l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel : « La fin de ce beau discours fut la chanson de *Tant vous allez doux, Guillemette* […] qu'il chanta à gorge déployée, tellement qu'il étourdit de sorte Clérante… », ([1633], éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio classique », livre VI, p. 312).

[687] « Tant vous allez doux, / Guillemette, / Tant vous allez doux, / Pour un baiser doux, / Guillemette. / M'escondirez vous ?

Ave, maris stella,
Dei Mater alma
Atque semper Virgo,
Felix cœli porta !

Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans nomen Evæ !

Solve vincla reis,
profer lumen cœcis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce[689] *!*

La musique, qui est habituellement harmonie[690], est ici dissonance et sacrilège. Le récit de cette procession, qui mêle les genres et associe, au travers de chants, deux figures féminines inversées, tout en menant au supplice un clerc qui n'a commis aucun crime, bouleverse l'ordre habituel qui sépare le sacré du profane, la mise à mort judiciaire de l'exécution populaire. Les réformés critiquent de manière récurrente le catholicisme qui matérialise le divin, et le prostitue donc. Le culte de la Vierge devient ainsi celui d'une femme légère[691], et

---

Et Guillemette, avés vous desjuné ? / Nenni, dit elle, car je nay point mengé. / Prenez cinq sous en ma joli boursette. / Tant vous allez doux, *etc*.
Et, Guillemette, coucheray-je avec vous ? / Mon doux ami, je me rapporte à vous, / Mais que volies lever la chemisette. / Tant vous allez doux, *etc*. », chanson citée par Jean- Baptiste Weckerlin dans *L'ancienne chanson populaire en France (16e et 17e siècle)*, Paris, Garnier Frères, 1887, p. 455-456.

688 Paul-Ambroise Jausions, *Le petit office de la B.V. Marie pour les différents temps de l'année*, Angers, E. Barassé, 1866, p. 88.

689 Il s'agit des trois premières strophes (tirées de Heinrich Lausberg, *Der Hymnus 'Ave maris stella'*, Opladus, Verlag, 1976, p. 148-149). Les quatre suivantes, en latin :
Monstra te esse Matrem : / *sumat per te precem,* / *qui pro nubis natus* / *tulit esse tuus !*
Virgo singularis, / *inter omnes mitis,* / *nos culpis solutos* / *mites fac et castos !*
Vitam praesta puram, / *iter para tutum,* / *ut videntes Jesem* / *semper collaetemur !*
Sit laus Deo Patri, / *summum Christo decus,* / *Spiritui Sancto* / *honor, Tribus unus !* » (*ibid.*, p. 150-151).
(traduction française : « Salut, étoile de la mer, auguste Mère de Dieu et toujours Vierge, porte fortunée du ciel. / Puisque vous avez agréé le salut de l'archange, veuillez, en changeant le nom d'Eve, nous établir dans la paix. / Brisez les fers des coupables, apportez la lumière aux aveugles, chassez loin de nous tous les maux, demandez pour nous tous les biens / Montrez que vous êtes notre mère, et qu'il reçoive par vous vos prières, Celui qui, étant né pour nous, n'a pas dédaigné d'être votre Fils / Vierge choisie entre toutes les vierges, la plus douce de toutes, obtenez-nous, avec le pardon de nos crimes, la douceur et la chasteté. / Que par vous notre cœur soit pur, notre vie exempte de danger, afin qu'admis à contempler Jésus, nous goûtions les joies éternelles. / Gloire à Dieu le Père, honneur au suprême Rédempteur, louange à l'Esprit saint, hommage unique à la Trinité. / Ainsi soit-il. / La grâce est répandue sur vos lèvres. / C'est pour cela que Dieu vous a bénie dans l'éternité », version citée dans l'ouvrage de Jean-Baptiste Gergerès, *Le culte de Marie : origines, explications, beautés*, Paris, Ambroise Bray, 1857, p. 222-223). Pour d'autres versions de l'hymne, voir notamment Paul-Ambroise Jausions, *Le petit office de la B.V. Marie*, *op. cit*., p. 88-89.

690 Voir Philippe Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, coll. « Que sais-je ? », chap. IV, p. 75-94.

691 Sur la représentation des Vierges, voir Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, [1541], Genève, Jean Crespin, 1560, livre I, chap. XI, section 7, f. 32 : « Qu'ainsi soit, les putains seront plus modestement

la procession du supplice devient pour Bèze l'occasion de combiner les deux figures. La double représentation du peuple – bigot et dissolu – participe enfin de cette critique du catholicisme qui est assimilée à une religion d'ignorants.

L'humour et le rire du condamné

Outre les spectateurs, le condamné peut aussi faire preuve d'humour ou même rire au moment de son exécution. Le rire est alors purificateur[692] et permet au condamné de se libérer, de se moquer de la mort qui l'attend, de la démystifier.

Ainsi Montaigne fait-il part dans son *Essai* I, 14, de différentes anecdotes :

> Un autre [qu'on menait au gibet] disait au bourreau qu'il ne le touchât pas à la gorge, de peur de le faire tressaillir de rire, tant il était chatouilleux. L'autre répondit à son confesseur, qui luy promettait qu'il souperait ce jour-là avec Notre Seigneur : « Allez vous y en, vous, car de ma part, je jeûne. » Un autre, ayant demandé à boire, et le bourreau ayant bu le premier, dit ne vouloir boire après lui, de peur de prendre la vérole. Chacun a ouï le conte du Picard, auquel, étant à l'échelle, on présenta une garce, et que (comme notre justice permet quelque fois) s'il la voulait épouser, on lui sauverait la vie, lui, l'ayant un peu contemplée, et aperçu qu'elle boitait : « Attache, attache, dict-il, elle cloche. »[693].

Ce recueil d'anecdotes inverse sur le mode comique les *ultima verba* des héros, tel Socrate au moment où il va boire la ciguë[694]. Plus largement l'essai veut démontrer qu'il n'y a pas de bien ou de souffrance objectifs, que tout est subjectif – comme l'indique son titre : « Que le goût des biens et des maux dépend en bonne partie de l'opinion que nous en avons ». Ces bons mots montrent avant tout que les condamnés n'ont pas peur de la mort qui les attend. Cette suite d'anecdotes place donc l'existence, à son heure la plus grave, sous le signe du dérisoire.

De même, Thomas More est connu pour ses plaisanteries au seuil de la mort. En dépit de son catholicisme, John Foxe lui consacre une page dans ses *Actes and Monuments* :

---

accoustrées en leurs bordeaux, que ne sont point les images des Vierges aux temples des Papistes […] ». Dans l'éd. moderne de la Société calviniste de France (éd. cit.), voir p. 66.

692 Les vertus thaumaturges du rire sont évoquées par Laurent Joubert dans son *Traité du ris contenant son essance, ses causes, et mervelheus effais, curieusemant recerchés, raisonnés & observés* (1579), et notamment dans le troisième livre, chap. XIIII, f. 330-336 (Paris, Nicolas Chesneau, 1579 ; ouvrage consulté le 16 décembre 2014 sur la page : http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?p=362&cote=32084&do=page). Sur cet ouvrage, voir notamment Gregory de Rocker, « Le rire au temps de la Renaissance : le *Traité du ris* de Laurent Joubert », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1978, vol. 56, n° 56-3, p. 629-640.

693 Éd. cit., p. 111. Voir aussi D. Ménager, *La Renaissance et le rire*, *op. cit.*, p. 94.

694 Sur les plaisanteries au seuil de la mort, voir Marie-Claire Thomine, « Le bon mot sur l'échafaud. Quand les *ultima verba* sont plaisanteries », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 1-31 du doc pdf consulté le 4 juin 2015 à partir de la page : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-bon-mot-sur-l-echafaud-quand.html.

> *Also when he went uppe the stayre on the Scaffold, he desired one of the Sheriffes officers to give hym hys hand to helpe him up, and sayde, when I come downe againe, let me shyft for my selfe so well as I can. Also the hangman kneeled downe to him, asking him forgivenes of his death, as the manner is. To whom he said, I forgive thee, but I promise thee, that thou shalt never have honestie of þ^e^* [*the*] *striking of my head, my neck is so short. Also, even when he should lay downe his head on the block, he having a great gray beard, striked out his beard, and said to the hangman, I pray you let me lay my beard over the block least you should cut it. Thus with a mocke he ended his life*[695].

More s'amuse d'abord à nier sa future mort, avant de plaisanter avec le bourreau à propos de la longueur de son cou et de sa barbe. Dans un geste de défiance, il préfère couper sa barbe lui-même, de peur que le bourreau ne soit gêné par elle au moment de frapper. Foxe montre un condamné qui ne prend pas au sérieux le sort qui lui est réservé, et qui préfère s'en moquer, et faire rire le public. La présence de témoins est en effet capitale : le public de l'exécution, et surtout le bourreau, – sans oublier le lecteur – sont le relais de cette moquerie du cirque de l'existence. Pour être efficaces, les plaisanteries du condamné doivent être entendues par le bourreau et relayées ensuite. En détaillant l'humour de More, Foxe démystifie la mort et invite le lecteur soit à considérer More comme un exemple, soit à prendre ses distances avec le catholique.

La moquerie peut donc être initiée soit par ceux qui assistent au supplice, soit par le condamné lui-même. Elle s'exprime surtout en paroles, mais peut aussi donner lieu à des actes.

2. Assassinats, jeux et moqueries dans un cadre extra-judiciaire

2.1. Jouer avec la tête du mort

Jouer avec la tête du condamné

C'est très souvent la tête du condamné qui devient un jouet. F. de Rosset conte ainsi le sort de la tête de la femme de Concini, Leonora Galigaï, après son supplice :

> […] quand [le peuple] se représenta la vie passée de cette exécrable, les sanglantes tragédies qu'elle avait excitées et tant de ruines qui ne se répareront de longtemps, quelques-uns des plus zélés à l'amour de leur patrie se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent

[695] Éd. 1583, livre 8, p. 1093.

> longuement à la pelote, tandis que les autres membres furent jetés dans un grand bûcher […][696].

Le jeu avec la tête apparaît chez Rosset comme un geste de pure vengeance, à l'instar des outrages commis sur le corps du mari. Jouer avec une partie du corps mort, c'est poursuivre son exclusion du corps social, c'est aussi le réifier – nier son humanité – et montrer toute son insignifiance, excepté comme objet ludique. Si la « pelote » se rapproche du jeu de paume, il s'agit d'un jeu plutôt violent, où la balle – ici la tête – est renvoyée d'un joueur à l'autre ; cela viendrait entériner l'idée de la vengeance et d'une action agressive que Rosset traduit par le verbe « se jeter sur ». La tête est assimilée à une proie par les défenseurs du royaume. Rosset associe des termes très mélioratifs « des plus zélés… » au jeu, sans développer davantage. C'est au lecteur qu'il revient de penser le rapport entre les deux. Ces quelques membres de l'assistance jouent ensemble : le jeu devient communion et c'est une forme de collectivité – la plus « zélé[e] à l'amour de [la] patrie » qui se reconstitue. Ils jouent aussi avec : la victime vaincue n'est plus une menace.

Jouer avec la tête de l'ennemi religieux

On retrouve ces mêmes jeux de balle[697] dans un contexte religieux. L'effet d'entraînement collectif fonctionne là encore à plein, comme le rapporte Jean Crespin pour Auban Bellonet, réformé provençal qui est attaqué par les catholiques qui « […] lui trancherent la teste, laquelle ils faisoyent rouler comme une boule[698] ». Théodore de Bèze rend compte de ces mêmes jeux à Aix, où la tête de Mathurin de la Roque Pelletier est « […] baillee pour s'en jouer[699] » et dans les environs de Digne, où la tête du sergent royal Isnard Marchal est roulée « […] par moquerie comme on feroit une boule[700] ». Du côté catholique, Richard Verstegan évoque ce même type de jeu avec des prêtres flamands, mais vivants : « […] ces Gueux barbares ont pris des prêtres, et les enterrèrent tout vifs jusqu'à la tête, auxquelles ils jouèrent à la boule[701] ». Si le paragraphe qui l'évoque est très court, le jeu de boule – version ancienne de notre pétanque, – occupe tout le quart supérieur droit de la gravure attenante au texte [voir fig. 31 de l'annexe, p. 29]. Six protestants y jouent, et parmi les boules, on distingue deux têtes de catholiques – dont le corps est enterré. Ces hommes

[696] *Les Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 69-71.
[697] En Italie, les enfants jouent aussi à la balle avec les mains des morts (voir A. Zorzi, « Dérision des corps et corps souffrants… », art. cit., p. 235).
[698] *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre 8, f. 677 r°.
[699] *Histoire ecclésiastique*, éd. cit., tome 3, livre XIII, f. 347.
[700] *Ibid.*, tome 3, livre XIII, f. 359.
[701] *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* [1587], éd. Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995, p. 118.

semblent prendre le jeu au sérieux : un groupe de trois examine l'aire d'arrivée des boules (les gestes expriment une discussion autour de la stratégie ou des distances), quand un autre groupe de trois s'apprête à tirer (avec deux qui semblent discuter des coups à jouer). Ce jeu apparaît d'autant plus cruel que les victimes sont encore vivantes et incapbles de se mouvoir, alors que leurs tortionnaires feignent d'avoir à faire à de simples objets. Le caractère inédit de cette brutalité révèle une recherche, une inventivité, comme le signale le sizain qui figure sous la gravure :

> Le glaive étant lassé, la rage ici se change,
> Et non saoulé du sang, le fier bourreau se range
> À changer les moyens pour les faire mourir :
> Les uns précipitant dedans les roides eaux ;
> Et non contents encor par les tourments nouveaux,
> Aux corps mis vifs en terre ils jouent à plaisir[702].

Les bourreaux innovent : il ne s'agit plus seulement de tuer, mais de trouver de nouvelles manières, originales et élaborées, de tuer. Nous sommes là en présence du *topos* des « *exquisita supplicia* », du raffinement des supplices qui procure un plaisir presque esthétique au bourreau[703].

Que ce soit dans un cadre d'exécration politique – avec la Galigaï – ou religieuse – réformés contre catholiques –, les textes et les images montrent des hommes qui s'approprient la tête du condamné ou de leur victime. Le jeu de boule relaté dans les textes appartient toujours à un rituel d'expurgation, à la fois dégradant et libérateur – même si sa signification se déplace légèrement quand il se fait avec un organe mort ou vivant.

2.2. Jeux de dupes et railleries

Duper la victime

On joue également à tromper la victime avant de la faire mourir, comme lors de la « farce de Saint Poinct » qui a lieu à Mâcon, à la fin de l'été 1562, et que Théodore de Bèze rapporte :

> Pour comble de tous malheurs Sainct Poinct (homme du tout sanguinaire & plus que cruel, lequel sa propre mere a declaré en jugement pour descharger sa conscience estre fils d'un prestre qu'elle mesme nommoit) fut laissé par Tavanes gouverneur de la ville, lequel pour

[702] *Ibid.*, p. 119.
[703] Voir, sur cette idée, l'article de M.-M. Fragonard, « *Exquisita supplicia* : l'imaginaire de la machine dans les représentations des martyrs à la fin du XVI^e^ siècle », dans *L'invention au XVI^e^ siècle*, dir. C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 219-247.

> son passe temps apres avoir festoyé les dames, avoit acoustumé de demander si la farce qui depuis fut nommée la farce de Sainct Poinct etoit preste à jouer. C'estoit comme un mot du guet par lequel ses gens avoient acoustumé de tirer de la prison un ou deux prisonniers, & quelques fois davantage, qu'ils menoient sur le pont de la Saone, là où comparoissant avec les Dames, après leur avoir fait quelques belles & plaisantes questions, il les faisoit precipiter & noyer en la rivière[704].

Contrairement aux jeux de boule avec les têtes des prêtres vivants, cette farce leurre les prisonniers pour leur imposer finalement une mort brutale. Bèze reprend un cérémonial de sociabilité courtoise et le dénature : la critique de Sainct Poinct – et derrière lui du catholicisme – est virulente.

Ce jeu de dupe est encore plus abouti dans un épisode du *Théâtre des cruautés* :

> Le seigneur de Sainte-Colombe, le capitaine Gohas et un grand nombre d'autres gentilshommes, s'étant rendus par composition au comte de Montgomery, qui les tenait siégés, demeurèrent neuf mois ses prisonniers. Au bout de ce temps, qu'ils pensaient sortir à condition de leurs rançons, ce comte leur fit un souper, où il les festoya, comme il disait, en ami ; mais au partir de là, fit cacher gens en leurs chambres, lesquels de nuit les tuèrent tous, contre la foi publique jurée, les ayant reçus et si longtemps gardés prisonniers[705].

Chez Verstegan, il ne s'agit pas d'un rituel, mais d'une mystification, qui vise non à dégrader les prisonniers mais à masquer le projet macabre de les faire assassiner. Dans les deux cas, les textes associent étroitement le festin, le plaisir de la nourriture, et la mort. Les personnages se font plaisir en mangeant, comme en tuant. Il s'agit moins ici de reprocher à l'adversaire d'associer plaisir de bouche et meurtre, que de le dénoncer comme quelqu'un qui dénature la sociabilité humaine, le repas pris en commun.

L'épisode de Gavaret conté par Aubigné dans son *Histoire universelle* est aussi un jeu de dupes. Voulant se venger de plusieurs calvinistes, l'apostat Gavaret les invite à dîner en son château avec leurs chevaliers, puis lance ses hommes contre toute la compagnie. Tous sont poignardés, et seuls Melon, Beigne et de Bot, un jeune chanteur, sont épargnés. Gavaret va alors prier de Bot de chanter, lui faisant penser qu'il ne le tuera pas[706]. L'« air des plus

---

[704] *Histoire ecclésiastique*, éd. cit., tome III, livre XV, f. 429. Le même épisode, mot pour mot, est relaté dans l'*Histoire des martyrs* (éd. cit., livre VIII, f. 683 r°) et n'apparaît pas dans les éditions antérieures à 1580 : Goulart a repris le texte de Bèze. Aubigné fait aussi mention de cette « farce » (sans en mentionner le nom) dans son *Histoire universelle* : « Saint Pont fut laissé pour commander à Mascon, inventeur de toutes cruautez ; qui boufonnoit en les executant ; & au sortir des festins qu'il faisoit, donnoit aux Dames le plaisir de voir sauter quelque quantité du Pont en bas », III, 7, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1982, II, p. 53-54. Voir aussi *Les Fers*, éd. cit., p. 607-608, v. 671-674.

[705] Éd. cit., p. 106.

[706] « *On m'a gardé après les autres c'est quelque apparence que ce tygre se pourra esmouvoir* », *Histoire universelle*, X, 5, éd. André Thierry, Genève, Droz, 1992, VI, p. 162. En italique dans le texte.

tristes et des plus beaux[707] » qui est demandé donne à la scène une dimension pathétique, et tragique car le lecteur pressent que Gavaret ne va pas en rester là. On retrouve le *topos* de l'assistance émue (« ceux qui estoyent presents ont dict n'avoir jamais rien ouy tel[708] ») fréquent dans les textes qui relatent les supplices et les dernières paroles du condamné. Cet air triste et beau oppose nettement la victime à Gavaret, qui n'est même plus nommé mais désigné par des anaphoriques péjoratifs « ce brutal » et « ce cruel[709] ». Il le prouve ensuite puisqu'il poignarde le chanteur aux pieds du vieux Beigne, s'écriant « *Il n'y a que Gavaret qui puisse achever cette tragedie*[710] », avant d'exécuter Beigne à son tour, auquel il avait préalablement montré « le monceau des tués[711] ». Gavaret fait preuve de raffinement : sa vengeance, sous couvert de courtoisie, est encore plus perverse que celle du comte de Montgomery, et rappelle celle de Nabuchodonosor dans *Les Juifves* de Robert Garnier[712]. Non seulement il trahit ses convives mais il prend plaisir à se jouer d'eux et à effrayer le vieil homme témoin de l'assassinat du jeune chanteur (comme Sédécie sera témoin de l'égorgement de ses enfants). Il subvertit ainsi un cérémonial courtisan : le raffinement, qui était associé à la Cour, c'est-à-dire à une codification et à une moralisation des comportements, est utilisé ici pour l'inverse.

Ce subvertissement des jeux courtisans dévoile une entreprise de démystification de la noblesse et du code des gentilshommes, de la part de nos auteurs.

Railler les mis à mort

La « farce de Sainct Point » qui humilie les prisonniers réformés fait écho aux risées et aux moqueries dont sont victimes les mis à mort. Au premier rang de ceux-ci figure le Christ. Les Évangiles (Matthieu et Marc) rapportent les railleries dont il fut victime avant d'être crucifié[713]. Il en subit aussi sur la Croix et est injurié par les passants[714], les scribes, les anciens, les grands prêtres[715], et même les deux larrons crucifiés à ses côtés[716].

---

[707] Gavaret « lui dict, Mon frere, je te prie, donne moi un air des plus tristes et des plus beaux que tu saches […] », *ibid*. En italique dans le texte.
[708] *Ibid.*
[709] *Ibid.*
[710] *Ibid.* En italique dans le texte.
[711] *Ibid.*, p. 161.
[712] Au troisième acte, Nabuchodonosor promet aux mères (Amital et les Juives) de sauver leurs enfants de la servitude (éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 2004, coll. « Textes de la Renaissance », v. 1200 *sqq*). Le Prévôt, envoyé par Nabuchodonosor, convainc ensuite les mères de lui confier leurs enfants, qui, selon lui, triompheront (acte IV, v. 1638 *sq*.), alors qu'ils seront égorgés au dernier acte. Voir *infra* chapitre VI, p. 378.
[713] « [Les soldats] le revêtent de pourpre et ils lui mettent sur la tête une couronne d'épines qu'ils ont tressée. Et ils se mirent à l'acclamer : « Salut, roi des Juifs ! » Ils lui frappaient la tête avec un roseau, ils crachaient sur lui et se mettant à genoux, ils se prosternaient devant lui. Après s'être moqués de lui, ils lui enlevèrent la pourpre et lui remirent ses vêtements », Évangile selon saint Marc, 15, 17-20, Nouveau Testament, éd. TOB,

Les mystères médiévaux consacrent aussi de nombreuses scènes à ces moqueries. Dans *Le Mistère de la Passion* d'Arnoul Gréban, une fois Jésus livré par Caïphe, les soldats s'amusent à lui taper sur la tête puis à lui demander qui est l'auteur du coup[717], à le déguiser en roi des fous[718], à lui cracher dessus et à le tourmenter[719]. Ils se moquent ainsi constamment

---

op. cit., p. 176. Jean-Jacques Schmitt affirme que la Bible « […] a inspiré l'essentiel de l'iconographie médiévale de la dérision » dans son étude « Les images de la dérision », issue de *La dérision au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 267. Il ajoute aussi que « […] dans les manuscrits comme dans les retables peints, les bourreaux du Christ multiplient les grimaces, font des pieds de nez au Christ ou écartent démesurément leurs lèvres avec les mains » (p. 272). Sur les scènes de *Dérision du Christ*, voir aussi Christine Bellanger, « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire » dans *Les rites de la justice*, *op. cit.*, p. 145-171.

[714] « Les passants l'insultaient, *hochant la tête* et disant : « Toi qui détruis le sanctuaire et le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même si tu es le Fils de Dieu, et descends de la croix ! », Évangile selon saint Matthieu, 27, 39-40, Nouveau Testament, éd. cit., p. 120, en italique dans le texte.

[715] « De même, avec les scribes et les anciens, les grands prêtres se moquaient : « Il en a sauvé d'autres et il ne peut pas se sauver lui-même ! Il est Roi d'Israël, qu'il descende maintenant de la croix, et nous croirons en lui ! *Il a mis en Dieu sa confiance, que Dieu le délivre* maintenant, *s'il l'aime*, car il a dit "Je suis Fils de Dieu" ! », Évangile selon saint Matthieu, 27, 41-43, *ibid.*, en italique dans le texte.

[716] « Même les bandits crucifiés avec lui l'injuriaient de la même manière », Évangile selon saint Matthieu, 27, 44, *ibid.*

[717] « MALCUIDANT : Mussons luy le visage, / qu'on ne le voye tant soit peu, / et puis je sçaye ung tres bon jeu / a quoy nous nous occuperons.
ESTONNÉ : Quel jeu est ce ?
MALCUIDANT : Nous frapperons / sur sa teste jusqu'au brisier ; / si luy ferons prophetisier / qui luy ara baillié la touche : / l'accordez vous ?
[…] GUEULU : Or nous prophetise, Jhesus / qui t'a baillé ceste merelle
BRUYANT : Par mon serment, il l'a eu belle : / tu as fait le cloche lever », *Le Mistère de la Passion*, d'après les manuscrits de Paris, éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, F. Vieweg, 1878, p. 274, v. 20951-20959 et v. 20964-20967. Dans l'éd. moderne : « MÉCRÉANT. Il n'y a qu'à lui couvrir la figure… Oh ! Et puis ça me donne l'idée d'un jeu épatant : de quoi nous occuper.
L'ÉTOURDI : Ah oui ?
MÉCRÉANT : On lui donnera un bon coup sur la tête et on lui fera prophétiser qui lui aura tapé dessus. D'accord ?
[…] GOULU : Prophétise donc, Jésus ! Qui t'a donné cette baffe ?
BRUYANT : Ma foi, elle était belle. Ça a résonné comme une cloche », trad. Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio », p. 309.

[718] « GRIFFON [s'adressant à Pilate] : Sire, j'entens que ce chetif / s'est vanté par tout ce pays / qu'il est sire et roy des Juifz, / c'est ung des poins qu'on luy declaire : / donc, se vous voulez bien complaire / aux Juifz qui de ce l'accusent / et qui le nyent et reffusent, / je vous diray que nous ferons : / d'habit de roy le vestirons / le plus villement qu'on pourra, / et alors on leur monstrera / ensanglanté de toutes pars, / et sera le roy des conars / en signe de derrision », éd. cit., p. 299, v. 22882-22895. Dans l'éd. moderne : « Seigneur, je sais que ce misérable s'est vanté dans tout le pays d'être le roi des Juifs, – c'est un des chefs d'accusation qu'on a retenu contre lui. Si donc vous voulez faire plaisir aux Juifs qui refusent de lui reconnaître ce titre, voici ce qu'on va faire : on le déguisera en roi avec quelques bouts de chiffon en signe de dérision, et on le leur remettra tout couvert de sang comme il est : ce sera le roi des fous ! », éd. cit., p. 331-332. Sur ce déguisement, voir Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, tome I, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », série 2 – Tome XXII, p. 95-96.

[719] « CLAQUEDENT : Jouons nous a plumer sa barbe ?
elle est par trop longue saillant.
BRAYART : Celuy sera le plus vaillant
qui en ara plus grant poignee.
ORILLART : Je l'ay ja si ferme empoignee
que la char est venue après
Et le sang cler. », *Le Mistère de la Passion*, éd. cit. p. 301, v. 22994-23000. Dans l'éd. moderne : « CLAQUEDENT : Si on s'amusait à lui arracher la barbe ? Il l'a trop longue.
BRAILLARD : Le gagnant sera celui qui aura la plus grosse poignée de poils.

de lui – que ce soit à travers des expressions doublées de gestes infamants, ou des situations qu'ils jugent comiques –, si bien que le personnage de Pilate plaide pour la fin de cet acharnement :

> Seigneurs, il est assés mocquié,
> et si bien qu'à tout expliquier
> il n'y reste plus que mocquier :
> il est traictié a peine telle
> qu'il n'est creature mortelle
> qui n'aist hideur du regarder.
> Il ne le convient mes larder ;
> menez le mourir, je vous prie,
> si ferez aulmone fleurie,
> se vous abregez son trespas […][720].

Hieronymus Bosch, parmi tant d'autres, a représenté, dans plusieurs de ses toiles, les moqueries subies par le Christ juste avant la Passion. Les deux *Couronnements d'épines*[721] montrent les outrages subis par Jésus, qui semble pourtant insensible aux railleries et à la souffrance causée par la couronne qu'on lui enfonce sur la tête. C'est encore plus net dans *Le Chemin de Croix* (1515-1516)[722] où le visage paisible du Christ – ainsi que celui de sainte Véronique[723] – se détache de tous les autres qui grimacent. Les Christ de Bosch et de Gréban s'inscrivent dans la tradition de représentations d'un Jésus à la fois serein et affligé, qui va jusqu'au bout de sa souffrance et tout en s'anéantissant, assure sa victoire.

Se moquer de celui qui va mourir, c'est rire d'un ennemi commun pour l'humilier et le réduire à néant. C'est ce qu'écrit en substance Denis Peloquin dans une épître, intégrée à l'*Histoire des martyrs*, où il parle au nom des réformés : « nous, qui sommes journellement exposez en moquerie & derision, & estimez, selon le jugement des hommes, les ordures du monde, indignes que la terre nous soustiene, […][724] ». En arrière-plan, nous retrouvons les Évangiles et les Psaumes, et les tribulations et afflictions qui sont la marque des justes[725].

OREILLARD : Je la tenais si bien que la viande est venue avec ! », éd. cit., p. 334.

[720] Éd. cit., p. 313-314, v. 23920-23929. Dans l'éd. moderne : « Ça suffit comme ça ! Vous l'avez mis dans un tel état qu'il fait peur à voir : il n'est plus qu'outrage et dérision. Arrêtez de vous moquer de lui et finissez-en au plus vite : ce sera une bonne action », éd. cit., p. 346.

[721] L'un date des années 1495-1500 et est conservé à la National Gallery de Londres, et l'autre, dont la date n'est pas connue, est exposé au monastère de San Lorenzo, à L'Escorial.

[722] Toile conservée au Museum voor Schone Kunsten (musée des Beaux-Arts) de Gand.

[723] Voir, à ce sujet, Walter Bosing, *Jérôme Bosch (vers 1450-1516). Entre le ciel et l'enfer*, [1988], trad. Hélène Drewitz, Cologne, Taschen, 2010, p. 77-78.

[724] Éd. cit., livre 4, f. 266 v°.

[725] 1 Corinthiens 4, 12-13 : « On nous insulte, nous bénissons ; on nous persécute, nous endurons ; on nous calomnie, nous consolons. Nous sommes jusqu'à présent, pour ainsi dire, les ordures du monde, le déchet de l'univers », Nouveau Testament, éd. cit., p. 1576. Psaume IX : « Chantez en exultation / Au Dieu qui habite en Sion / […] / […] / Car du sang du juste il s'enquiert, / Luy en souvient, & le requiert : / Et jamais la

Les moqueries apparaissent aussi du côté protestant. Dans le *Théâtre des cruautés*, Verstegan raconte qu'

> [e]n la ville de Houdan, au diocèse de Chartres, les hérétiques ayant pris un prêtre, le menèrent dans une église, où ils le contraignirent de célébrer la messe en leur présence, pour s'en moquer. Tandis que ce bon homme continuait cette sainte action, ils le frappaient par le visage à coups de poings armés de gantelets, et lui donnaient des coups de poignards par autres parties du corps. Cependant ce patient ayant le visage tout meurtri et le corps tout sanglant, continua l'action jusqu'à la communion : lors lui arrachèrent des mains le précieux corps de notre Seigneur et le calice où était le sang précieux, et ayant jeté le tout par terre, le foulèrent aux pieds. Puis attachèrent ce bon prêtre au crucifix, et l'arquebusèrent tellement que lui qui sacrifiait au Dieu souverain selon son ordonnance, lui fut même sacrifié hostie plaisante en témoignage de fidélité[726].

Dans les Flandres, c'est une dizaine de prêtres qui,

> après avoir reçu et doucement souffert beaucoup de contumélies, furent envoyés avec plusieurs autres en la ville de Briel, lesquels tout souillés et barbouillés de fange, furent à coups de bâton menés par les soldats en procession à l'entour d'un gibet, devant lesquels un impudent soldat portait la croix, en se moquant. Et finalement furent en nombre de dix-neuf le 9 de juillet l'an 1572 de nuit pendus ensemble ès poutres d'une vieille grange[727].

Les protestants se moquent à la fois des personnes, mais aussi de ce qu'elles représentent. Les prêtres, dans le second extrait sont rabaissés et traités comme des bêtes – « tout souillés et barbouillés de fange », ils sont menés « à coups de bâtons ». Dans le premier extrait, ce sont les deux symboles de la religion catholique, la messe et le crucifix, qui sont raillés par les protestants. Le prêtre de Houdan est, comme le Christ, moqué, puis crucifié. Verstegan souligne les sacrilèges terribles accomplis par « les hérétiques » qui parodient le sacrifice du fils de Dieu, et raillent la Croix. La gravure qui illustre le premier extrait montre le prêtre qui se superpose au Christ, dont on ne voit que la tête et les bras. Les cruautés exercées contre le prêtre visent à le dégrader – aux yeux des protestants –, alors même qu'il est « hostie », victime qui endure les mêmes tourments que Jésus. Toute la fin de cette dernière phrase déplace la violence exercée vers la transfiguration du prêtre. Pour les catholiques, il est l'image d'un nouveau Christ, dont il accrédite la présence réelle, en revivant sa Passion dans sa chair, au lieu de simplement la commémorer.

Railler les morts et les objets de culte

clameur n'oublie / De l'affligé qui le supplie », *Les pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*, Genève, Antoine Bonnefoy, 1563, f. 15.

[726] Éd. cit., p. 100.

[727] *Ibid.*, p. 114.

Les textes présentent souvent les catholiques en train de se moquer des cadavres de réformés.

C'est par dérision que les catholiques ont placé les fêtes du lundi gras sous l'égide du protestant Jean Mutonis, pendu le lundi 14 février 1564 :

> […] Mutonis apprehendé environ deux lieuës pres du pont Sainct Esprit, fut sans aucune forme de justice pendu entre Villeneusve & Bagnols. Ce fut un Lundi 14 jour de Fevrier, de ceste dite annee, & comme l'ont dit, pour le plaisir & à l'instance de quelques desbordees d'Avignon qui gouvernoyent ce Gouverneur, & desiroyent, comme jadis Herodias, que les danses & festins dudit jour de Lundi, appelé gras au royaume des tenebres, fussent solennisez & consacrez au sang de celui duquel on ne pouvoit porter ne la saine doctrine, ni les reprehensions sainctes[728].

La mention d'Hérodias dans notre texte est essentielle : elle met en perspective cette anecdote avec un épisode biblique célèbre : Herodias, mère de Salomé, avait conseillé à sa fille de réclamer à Hérode la tête de Jean-Baptiste[729], qui lui fut apportée au cours d'un banquet. Ici, le Gouverneur d'Avignon, manipulé par des femmes débauchées, va consacrer les festins du Lundi gras à un ennemi protestant qui a été pendu. Le parallèle permet de critiquer la hiérarchie catholique dépravée (Avignon est une terre papale), et de faire du catholicisme une religion licencieuse, païenne, assimilée au Carnaval. Il a aussi pour but d'identifier Mutonis – et plus largement les protestants – à Jean-Baptiste, qui annonce le Christ. Mutonis et les protestants assimilés aux premiers chrétiens préfigurent donc la venue du Christ dans cette terre papale. Le chiasme final « saine doctrine […] reprehensions sainctes » rétablit la vraie hiérarchie et rappelle que le protestantisme est la seule religion véritable.

Après la Saint-Barthélemy lyonnaise (1er septembre 1572), les catholiques se moquent des cadavres de protestants. Les moines veulent s'en débarrasser de peur qu'ils « n'infectassent l'air » et ordonnent de les jeter à l'eau :

> Alors la populace ayant commencé à trainer, & jetter dans le fleuve, voici venir un apothicaire, lequel remonstra qu'on pourroit faire argent de la graisse qu'on tireroit de ces corps. A ceste premiere semonce on choisit les corps plus gras & refaits, & apres les avoir fendus, on tira bonne quantité de graisse, laquelle fut vendue trois blancs la livre. Or ne sachans plus que faire, apres plusieurs risees, moqueries & opprobres que les assistans, & sur tout les Italiens, jettoyent contre ces povres corps, une partie fut mise en un grand fossé, & l'autre jettee dedans le fleuve[730].

[728] Crespin et Goulart, *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre 9, f. 688 v°.
[729] « Poussée par sa mère, [Salomé] […] dit [à Hérode] : « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean le Baptiste » », Matthieu 14, 8, Nouveau Testament, éd. cit., p. 83.
[730] *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre 10, f. 795 r°.

Ces exactions deviennent un jeu[731] : les catholiques s'improvisent bouchers, choisissent les « corps plus gras & refaits », les découpent et vendent les morceaux. Nous retrouvons, après les jeux courtisans et populaires, un autre modèle : celui de la foire, du commerce, autrement dit une forme normale de vie collective. Tortorel et Perrissin représentent ce commerce dans leur gravure du massacre de Tours : contre les remparts de la ville, et d'après ce qu'indique la légende, « un enfant [est] tenu par un soldat, qui erle [hurle] a [*sic*] un escu le huguenot[732] ».

Du côté réformé, les statues et les objets du culte catholique qui ornent les églises deviennent des cibles de moquerie et de dérision. Une vague iconoclaste touche les églises françaises en 1562. À Lyon, les réformés se moquent d'un crucifix qu'ils ont fondu en disant qu'il « avoit eu long temps frois estant nud mais qu'on le chauferoit si bien qu'on l'en garderoit cy-apres[733] », à Saumur, ils « abattent les images et les autels de l'abbaye Saint-Florent en "huchant et bruyant en dérision", et emportant le corps de saint Florent en chantant et se mocquant, usant de ses [*sic*] mots ou semblables "nous tenons le gallant, nous luy battrons bien la teste"[734] ». Dans ces textes, les réformés se conduisent comme si les objets raillés étaient capables de sentir la moquerie. Contrairement aux catholiques, ils s'attaquent beaucoup moins aux humains pour les réifier[735], mais plutôt aux objets, qu'ils humanisent souvent. Il arrive aussi qu'ils ôtent toute valeur sacrée aux objets du culte catholique pour n'en retenir que la nature matérielle ou l'utilisation la plus triviale : ainsi en usant des « fons baptismaux, […] pour retraicts & selles percees[736] » ou en jetant les hosties aux chiens[737],

---

[731] « Dans la violence collective […] c'est une haine d'apparence ludique, l'exaspération accomplie d'une haine du corps, qui est au centre de la dramatique et qui se distille dans la mise à mort de l'hérétique », D. Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, *op. cit.*, p. 332.

[732] Légende de la gravure *Le massacre fait à Tours par la populace au mois de Juillet. 1562*, (lettre H), reproduite dans P. Benedict, *Graphic History*, *op. cit.*, p. 277-278, planche 14.

[733] Gabriel de Saconay, *Discours des premiers troubles avenus à Lyon, avec l'Apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle faussement intitulé : « La Juste et sainte défense de la ville de Lyon »*, Lyon, Michel Jove, 1569, f. 128.

[734] Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, coll. « Le sens commun », p. 142. L'auteur cite ici les Archives Départementales du Maine-et-Loire, H 1934, f. 11.

[735] « […] les protestants ont une peur plus extrême de la souillure provoquée par *un mauvais usage des objets.* […] En revanche, les catholiques viennent en tête pour la violence sanglante (rappelons ici que nous parlons des foules catholiques et protestantes, non des armées). Et cela n'est pas dû seulement, à mon avis, à ce qu'ils ont en fin de compte dans la plupart des villes l'avantage numérique ; mais aussi à ce qu'ils perçoivent de manière plus aiguë la *personne même des hérétiques* comme une menace de souillure. Pour purifier le corps social, il est donc préférable de verser le sang et de tuer », N. Z. Davis, *Les cultures du peuple*, *op. cit.*, p. 276. En italique dans le texte.

[736] Claude de Sainctes, *Discours sur le saccagement des églises catholiques, par les hérétiques anciens, & nouveaux calvinistes, en l'an mil cinq cens soixante deux*, Paris, Claude Frémy, 1563, f. 178 v°. G. de Saconay évoque les mêmes outrages, avec les bénitiers et les fonds baptismaux parfois transformés en « chaires percees » (*Discours des premiers troubles*, éd. cit., f. 137).

[737] « […] c'est que toutes choses sacrees ont esté violees par vos Ministres, jusques à commander que l'Eucharistie fust gettee aux chiens, non sans signe evident du jugement de Dieu (dit-il). Car les mesmes

révèlent-ils de la même façon leur nature matérielle, notamment en ce qu'elle a de plus bas (les excréments). O. Christin recense de nombreux autres actes iconoclastes, notamment contre les vêtements sacerdotaux[738], et en tire la conclusion suivante :

> Bouleverser radicalement les frontières du sacré, démontrer que le bois n'est que bois, la pierre que pierre, prouver au grand jour qu'aucune puissance divine n'habite l'image, les os des morts, la pâte, l'eau, le vin : tel semble bien être le but que se proposent, explicitement ou non, les iconoclastes. Par leur geste, ils proclament que les objets de ce monde ne sont rien d'autre que de la matière travaillée par l'homme, une matière qui reçoit de lui tout son sens et non de quelque vertu immanente ou supérieure qui viendrait l'élever au-delà de sa condition. […] En humiliant les images, en démontrant longuement et publiquement qu'elles sont dénuées de réaction, les iconoclastes démasquaient une imposture[739].

La moquerie, les jeux ont atteint un nouveau palier avec les actes iconoclastes : on n'humilie plus seulement pour détruire l'objet de haine, mais aussi et surtout pour faire apparaître le mensonge qu'il colporte. Il s'agit d'une forme de purification, mais qui diffère des risées envers ceux qui vont être tués ou envers les cadavres.

La coexistence du rire et de la violence existe donc des deux côtés, catholique et protestant, avec à chaque fois les mêmes buts : éliminer l'ennemi et ressouder la communauté. On peut remarquer que la violence (déshumanisation des vivants, outrages aux cadavres, profanation d'objets sacrés) s'inscrit souvent dans un cadre de vie normale (jeux et fêtes collectifs, activités de commerce, éléments de sociabilité comme les repas, *etc*.). Cette banalisation de la violence est dénoncée par les auteurs qui en montrent le caractère contre-nature.

Ces liens étroits entre la mort, la fête et les jeux soulignent la réversibilité de ces modèles.

3. La réversibilité de la fête et de la violence

La dérision envers le Christ, mentionnée plus haut, entrait déjà dans le cadre d'une réversibilité, celle de la folie de la Croix. La sagesse de Dieu est folie du monde, et la sagesse du monde est folie de Dieu : « […] puisque le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas

---

chiens esguillonnez de rage, ont deschiré leurs maistres à belles dens comme larrons & punissables, pour l'offence faite contre le corps de Jesuchrist », *ibid.*, f. 131.

[738] *Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 144.

[739] *Ibid.*, p. 145.

reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie de la prédication que Dieu a jugé bon de sauver ceux qui croient[740] ». Le thème du renversement est topique à la Renaissance[741] et se retrouve pour la fête et la violence, le jeu et la cruauté, notamment dans les traditions religieuses et culturelles des Fêtes des fous et des Carnavals. Nous avons choisi de nous pencher sur la réversibilité présente dans deux toiles de P. Bruegel et dans deux passages du *Quart Livre* de Rabelais.

3.1. Fêtes des fous et Carnavals

La Fête des fous, « attestée de la fin du XII^e^ siècle à la fin du XVI^e^ siècle, principalement dans les villes françaises[742] », voyait « la hiérarchie cléricale s'inverser, les sous-diacres prendre la place des dignitaires et pratiquer des danses, des sermons bouffons et des cantiques à double sens, des mascarades[743] ». Cette fête, qui a lieu au Nouvel An – mais dont le « terme générique […] regroupe [en fait] une série de fêtes de fin d'année[744] », qui pouvaient s'étaler sur un mois[745] – honorait notamment l'âne qui avait porté Jésus lors de son arrivée à Jérusalem (d'où l'un des autres noms qu'on lui donne : la Fête de l'Âne). Le cortège, qui se formait d'abord à l'église en écoutant l'office, en sortait avec l'âne des fous, « chargé de sa Marie parfois peu virginale[746] », et défilait ainsi dans les rues de la ville.

Le Carnaval a des origines diverses. Il emprunte notamment aux Saturnales romaines, qui, à la mi-décembre, bouleversaient « […] les hiérarchies sociales et les conventions

---

[740] 1 Corinthiens 1, 21 (éd. cit., p. 500). On peut lire ensuite dans les versets 22-25 : « Les Juifs demandent des miracles et les Grecs recherchent la sagesse ; mais nous prêchons un messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs, il est Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes ».

[741] Voir à ce sujet *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, et *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, *op. cit.*. Voir aussi, sur ce *topos* déjà présent dans l'Antiquité, Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, tome I, coll. « Agora », p. 170-176.

[742] Pierre-Emmanuel Guilleray, *La Fête des fous dans le Nord de la France (XIV^e^-XVI^e^ siècles)*, thèse de l'École Nationale des Chartes, soutenue en 2002, dont le sommaire détaillé a été consulté le 18 novembre 2014 sur la page : http://theses.enc.sorbonne.fr/document15.html.

[743] Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Découvertes Gallimard », p. 54.

[744] Pierre-Emmanuel Guilleray, *La Fête des fous dans le Nord de la France (XIV^e^-XVI^e^ siècles)*, *op. cit.*

[745] « Ainsi une suite de réjouissance se déroulait à l'intérieur des cathédrales et collégiales, marquée par des rituels exceptionnels et des danses liturgiques, suite quasi ininterrompue du 25 décembre au 6 janvier ; avec une annonce, une autre possibilité dès le 6 décembre ; avec aussi, souvent, un prolongement pendant les huit jours qui suivent la fête de l'Epiphanie, jusqu'à la célébration octavale du 14 janvier. Au total, plus d'un mois donc, marqué par sept ou huit points forts qui tiennent chacun à une origine différente, qui se réclament d'une dévotion particulière d'abord limitée à un seul jour, à une seule cérémonie, ensuite étendue, tout naturellement et de plus en plus, sur plusieurs jours », J. Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, *op. cit.*, p. 105-106.

[746] *Ibid.*, p. 56.

morales […] : les maîtres s'y mettaient au service de leurs esclaves, et la licence la plus débridée s'y donnait libre cours[747] ». Selon Michel Feuillet, « le port du masque, les jeux d'inversion sexuelle et sociale, la transgression provisoire de la norme, le royaume fou d'un monarque éphémère, la recherche nostalgique d'un âge d'or, les excès de toutes sortes[748] » font des Saturnales un modèle antique du carnaval. L'étymologie du mot « carnaval » – « carnevale », que l'on fait généralement dériver de l'expression latine *carnis levamen*, soit le soulagement de la chair – peut aussi dériver, « […] de *cern, corn, carn* (latin *cornu*), qui désigne la « corne » des animaux et plus spécialement les bois du cerf[749] ». L'étymologie indiquerait alors moins le symbole de la fête – qui délivre pour un temps les corps frustrés, avant le Carême – que la saison pendant laquelle elle a lieu.

Pendant une période de six jours, du jeudi gras au mardi gras, le Carnaval se déploie, introduit par la Chandeleur. Selon une tradition très ancienne, la Chandeleur inaugure la sortie de l'ours : ce dernier sort momentanément de son hibernation, avant, éventuellement de s'y replonger si le temps clair annonce du froid[750]. C'est la raison pour laquelle les parades avec les ours lors du Carnaval[751]. Période de festivités joyeuses qui célèbrent la nourriture et la boisson, et qui voient les ventres enfler comme dans le *Pantagruel*[752], le Carnaval est aussi le

---

[747] Jean-Paul Brisson, article « Saturne, *religion romaine* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 novembre 2014 sur la page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/saturne-religion-romaine/. L'auteur ajoute que « […] les saturnales sont censées abolir la distance qui existe entre hommes libres et esclaves : les hommes libres s'abstiennent de porter leur toge, tous, libres et esclaves, portent sur la tête le *pileus*, bonnet de l'affranchi, symbole de liberté ; dans la maison, les maîtres offrent aux esclaves des *dapes* (repas rituels : viande rôtie et vin) avant de manger eux-mêmes, à moins de partager fraternellement avec leurs serviteurs un festin ; les esclaves, naturellement, ne travaillent pas : ils ont licence, ce qui leur est habituellement interdit, de boire du vin jusqu'à l'ivresse et de s'adonner aux jeux de hasard (ils jouent en général des noix), on leur concède une relative liberté de parole ». Sur les fêtes romaines, se reporter aussi à Stéphane Benoist, *La fête à Rome au premier siècle de l'Empire*, *op. cit.* ; et à Jacqueline Champeaux, « La fête romaine. Fête publique, fête pour le peuple », dans *Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antique*, dir. André Motte et Charles Marie Ternes, actes du colloque tenu à Luxembourg (24-26 octobre 1999), Turnhout, Brepols, 2003, coll. « *Homo Religiosus* série II », p. 161-189.

[748] *Le Carnaval*, Paris, Cerf, 1991, p. 27. Sur le sujet, voir aussi Marie-Claude Florentin et Claude Gaignebet, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, coll. « Le regard de l'histoire ».

[749] « Avec cette nouvelle acception du radical *carn*, Carnaval devient le moment où la « corne », ou bois du cerf, va « à val » ou « avale », c'est-à-dire tombe. […] *Le Grant kalendrier et compost des bergiers* (1491) place « la chute des bois du cerf » au mois de février », Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 81-82.

[750] M. Feuillet, *Le Carnaval*, *op. cit.*, p. 52.

[751] Voir notamment les représentations du conte *Valentin et Ourson* par Pieter Bruegel, dans le coin gauche de sa toile *Le combat de Carnaval contre Carême* (1559), puis dans la gravure sur bois inspirée de son dessin (*La mascarade d'Ourson et de Valentin*, 1566). Sur le sujet, voir *infra* p. 199 *sqq*.

[752] Dans le premier chapitre qui énumère les ancêtres de Pantagruel, « Mardygras » naît des hommes et des femmes, qui après avoir mangé des grosses « Mesles » (des nèfles), « enfloyent par le ventre, et le ventre leur devenoit bossu comme une grosse tonne : desquelz est escript : *Ventrem omnipotentem* : lesquelz furent tous gens de bien et bons raillars », Rabelais, *Pantagruel*, [1542], éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, coll. « La Pléiade », p. 218, en italique dans le texte. C. Gaignebet présente Gargantua comme le symbole du Mardi Gras dans son ouvrage *À plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, tome I, p. 84. Sur le thème du Carnaval, voir aussi tout son chapitre VII (« Gargantua et les fous de Carnaval »), p. 77-94.

moment où un royaume éphémère se constitue[753]. Ce pouvoir parallèle est assez complexe, comme l'explique Martine Grinberg :

> Deux royaumes coexistent dont les limites ne coïncident pas exactement : royauté symbolique de Sa Majesté Carnaval et royauté à la tête des confréries facétieuses. […] La première fonction [de la confrérie facétieuse] […] est la désignation du *roi*, *prince* ou *abbé* de la confrérie, qui donne sa réalité au royaume de Carnaval. Le Royaume carnavalesque a besoin de la royauté de la confrérie ; Sa Majesté Carnaval donne naissance au roi de la fête. Ces deux personnages ne recouvrent pas exactement la même notion : l'un est un symbole, l'autre est un homme. […] [Cet homme] est un roi temporaire, au pouvoir pour la durée qui sépare un Mardi-Gras du suivant, pour un an donc[754].

Le pouvoir des confréries est avant tout parodique et satirique : il juge des hommes et des femmes qui « sont victimes de la dérision publique[755] ». La fête est ainsi inversion[756] et moquerie (le clerc prend la place de l'évêque, l'homme devient une femme[757], *etc.*). Cette expérimentation ritualisée du désordre (époque précise, nombre de jours sur lequel s'étendent les festivités, rites de travestissements…) est, malgré son apparence, une réaffirmation de l'ordre, puisque si le « ridicule et les abus de la société sont dénoncés, […] la farce sait par son art de la pirouette ne pas dépasser les limites[758] ». Les lois sont certes retournées, malmenées, mais le Carnaval les définit et les désigne de cette manière, et il n'est pas un

[753] À Babylone, durant les Sacées (fêtes célébrées en l'honneur de la déesse Anaïtis, où les esclaves prenaient la place des maîtres), un esclave devenait roi avant d'être exécuté : « […] on pendait ou on crucifiait un esclave qui, pendant le temps de la fête, avait rempli dans la ville le rôle du roi, usant des concubines de celui-ci et donnant des ordres à sa place, montrant au peuple l'exemple de l'orgie et de la luxure » (R. Caillois, conférence intitulée « La fête » et donnée au collège de sociologie en mai 1939, *Le collège de sociologie (1937-1939)*, *op. cit.*, p. 514. On trouve également ce royaume éphémère en Angleterre, où « […] le *Lord of Misrule* était bel et bien un roi de carnaval, un « officier de folie » selon la traduction que propose Y.-M. Bercé, c'est-à-dire un souverain burlesque qui était au souverain en place ce que la *misrule* était à la *rule* du pouvoir officiel. Il offrait à tous l'image renversée du roi en fonctions et son pouvoir n'était qu'un contre-pouvoir parodique », François Laroque, « La notion de « misrule » à l'époque élisabéthaine : la fête comme monde à l'envers et comme contre-temps » dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires*, *op. cit.*, p. 162. « Les fêtes anglaises introduisaient un *Lord of Misrule* et non un *Lord of Unruliness*, c'est-à-dire qu'elles autorisaient des comportements voulus absurdes et grotesques et non une liberté absolue. […] Cette folie des fêtes ne signifiait nullement maladie de l'esprit. Elle doit s'entendre au sens chrétien de vide des pensées. Le fou, comme le mystique ou le tout jeune enfant, est celui dont la tête vide, étrangère aux sollicitations du monde, peut recevoir le souffle de l'Esprit Saint », Y.-M. Bercé, *Fête et révolte*, *op. cit.*, p. 35-36.

[754] « Carnaval et société urbaine XIV^e^ – XVI^e^ siècles : le royaume dans la ville », art. cit., p. 215 et p. 218. Le roi du Carnaval est brûlé à la fin des festivités, comme le roi de la confrérie – renouvelé chaque année à travers une série d'épreuves, qui couronne le meilleur – est détrôné (voir p. 218-219).

[755] *Ibid.*, p. 236.

[756] « L'échange des fonctions et des places, qui est sûrement l'un des traits essentiels des comportements festifs de l'époque moderne, ne se limite pas à un répertoire de gestes. Il envahit aussi les représentations qui accompagnent d'ordinaire carnavals et fêtes des fous », Roger Chartier et Dominique Julia, « Le monde à l'envers », *L'Arc*, n° 65 « Le Roy Ladurie », 1976, p. 43.

[757] Si les hommes se déguisent en affichant « la féminité la plus caricaturale » (Y.-M. Bercé, *Fête et révolte*, *op. cit.*, p. 31-32), « […] une femme habillée en homme aurait pu paraître coupable de crime contre les mœurs. L'avatar de l'homme était aussi désopilant que son contraire était scandaleux », (*ibid.*, p. 32).

[758] M. Feuillet, *Le Carnaval*, *op. cit.*, p. 104.

risque pour l'édifice politique et moral, puisqu'il est éphémère et cyclique. Cela n'empêche cependant pas les autorités ecclésiastiques et royales de le considérer comme dangereux et de nettement le condamner à la fin du XVI[e] siècle[759]. Il disparaît dans de nombreuses villes françaises, et « renaîtra plus tard sous forme de divertissement[760] ».

Dès 1529, le Mardi gras de Bâle voit des groupes protestants détruire toutes les églises de la ville, ce qui précipite son passage à la Réforme[761]. En 1580, le Carnaval de Romans offre un exemple de fête dangereuse qui bascule dans la violence[762], mais cette fois en dehors du contexte religieux. Il y a d'abord les cérémonies funèbres de la saint-Blaise (3 février) qui sont « une menace mi-sérieuse, mi-carnavalesque contre les notables » puisque les membres de la confrérie de saint-Blaise crient « *à six deniers la chair du chrétien* » et « proposent aux assistants […] de manger la chair des cadavres dont eux-mêmes, en tant que confrérie, ont la charge quant aux cérémonies et corvées de la sépulture[763] ». Ensuite, les festivités de la veille du Mardi gras (16 février) dégénèrent en massacre entre partisans du royaume de la Perdrix – les notables – et la « bande à Paumier[764] » – capitaine de milice drapière. La fête bascule ainsi très rapidement dans la violence.

Même le roi – en l'occurrence Henri III, en février 1584 – s'autorise des débordements pendant les festivités du Carnaval, comme le rapporte Pierre de L'Estoile :

> Le jour de Quaresme-prenant venu, [le roi et ses frères] allèrent de compagnie, suivis de leurs mignons et favoris, par les rues de Paris, à cheval & en masque, desguizés en marchans, prestres, Avocas, et en toute autre sorte d'estas courans à bride avallée, renversans les uns, bastans les autres à coups de bastons et de perches, singulièrement ceux qu'ils rencontroient masqués comme eux, pource que le Roy seul vouloit avoir, ce jour, privilége d'aller par les rues en masque. Puis, passèrent à la foire Saint-Germain prorogée jusqu'à ce jour, où ils firent infinies insolences, et toute la nuit jusqu'au lendemain dix heures, coururent par toutes les bonnes compagnies et assemblees qu'ils sceurent estre à Paris[765].

---

[759] De la même manière, mais plus tôt, la fête des fous fut l'objet d'interdictions, comme en 1465, où le concile de Bâle défendit de s'affubler de mitres et d'autres attributs de l'Église. Cette fête disparut peu à peu durant le XV[e] siècle. Sur la condamnation de ces manifestations, se reporter à C. Noirot, *L'Origine des masques, mommerie…*, *op. cit.*

[760] M. Grinberg, « Carnaval et société urbaine XIV[e] – XVI[e] siècles : le royaume dans la ville », art. cit., p. 240.

[761] Voir Tiphaine Madinier, « Le Carnaval, un outil de la Réforme ? Les cas de Bâle et Berne », *Le Verger – bouquet 6*, novembre 2014, p. 10-11, publié en ligne et consulté le 6 décembre 2014 sur la page : http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/11/Verger-6-Madinier-4.pdf.

[762] La période du Carnaval est toujours propice aux violences au XVIII[e] siècle : voir Arlette Farge et André Zysberg, « Le théâtre de la violence à Paris au XVIII[e] siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, vol. 34, n° 5, p. 986-987.

[763] Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Folio histoire », p. 203. En italique dans le texte.

[764] *Ibid.*, p. 245.

[765] *Mémoires-journaux 1574-1611*, tome deuxième, *Journal de Henri III 1581-1586*, éd. cit., p. 147-148. L'année suivante, P. de L'Estoile mentionne également des violences et outrages du roi et de cent hommes qui l'accompagnaient : « […] courant par les rues à toute bride, [ils] arrachèrent les chapeaux aux hommes, les chaperons aux femmes, et les jettèrent dans les boues ; offensèrent chacun, ne donnèrent plaisir à

En matière de licence, le roi, protégé par son masque, n'est pas en reste par rapport à son peuple.

Une des coutumes des festivités carnavalesques, le combat de Carnaval contre Carême, semble emblématique de cette alliance du jeu et de la violence.

3.2. Inversion et réversibilité chez Bruegel

Le Combat de Carnaval contre Carême

Le combat de Carnaval et de Carême « […] est un élément essentiel de certains carnavals urbains à partir du XV^e^ siècle et surtout au XVI^e^ siècle[766] ». Celui-ci oppose le désordre, la goinfrerie, la beuverie, les jeux immoraux, à l'ordre, la religion et les privations. Cette confrontation permet ainsi de mettre en scène l'opposition entre ces deux périodes calendaires. Selon les récits et leur visée, c'est Carnaval ou Carême qui triomphe, ou ni l'un ni l'autre[767].

Dès le XIII^e^ siècle, des textes rendent compte du combat de Caresme et de Charnage, qui est un jeu de Carnaval populaire. *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux sainct Pensart a l'encontre de Caresme* (qui date vraisemblablement de 1490[768]) met face à face les gens de Charnau (Carnaval) et ceux de Caresme[769]. Un peu plus tard, Rabelais, dans son *Quart Livre*, oppose Quaresmeprenant et les Andouilles, et même si aucun combat frontal n'a lieu, les deux sont ennemis, l'un, comme son nom l'indique, représentant le Carême, les autres, le gras[770].

Pieter Bruegel, en 1559, peint un *Combat de Carnaval contre Carême* qui semble opposer, d'après son titre, les deux cortèges qui se font face [voir fig. 32 de l'annexe, p. 30]. D'un côté, l'homme représentant le Carnaval est juché sur un tonneau, qui est placé dans une

---

personne ; battirent et outragèrent tous ceux qu'ils trouvèrent en leur chemin, pource que, le dimanche précédent, le Roy avait fait défenses [*sic*] à toutes personnes par les rues de Paris en masque, durant ces trois jours de carneval » (p. 182-183).

766 Martine Grinberg et Sam Kinser, « Combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 65.

767 Voir le tableau 1, *ibid.*, p. 90-93. « Dans certains textes, l'affrontement physique disparaît au profit d'un affrontement judiciaire. […] Après 1500, Carnaval ne gagne plus, et le combat se passe assez souvent sous la forme d'un duel judiciaire et non plus militaire. Ce n'est pas à dire que Carême gagne toujours, mais quand Carnaval échappe à sa mort future, c'est par le biais d'une indécision, et non par une victoire », *ibid.*, p. 68 et p. 74.

768 Jean-Claude Aubailly, *Deux jeux de Carnaval de la fin du Moyen-Âge*, Genève, Droz, 1978, coll. « Textes littéraires français », p. VIII.

769 Voir notamment le schéma de J.-C. Aubailly, *ibid.*, p. XV.

770 Sur le sujet, voir notamment Françoise Charpentier, « La Guerre des Andouilles, *Pantagruel* IV, 35-42 », dans *Études rabelaisiennes, Mélanges offerts à V. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 177 », p. 119-135, et Dorothée Lintner, « Le combat dans le *Quart Livre* : renouvellement d'une topique épique chez Rabelais », *Camenae*, n° 1, juillet 2008, p. 1-13.

barque[771], traînée par deux personnages, alors que l'allégorie du Carême est assise sur un prie-dieu, posé sur une planche à roulettes que tirent une nonne et un moine. Le Carnaval est gras[772], coiffé d'un plat d'où sortent deux pattes de volailles et il tient une broche où est empalée de la viande ; la seconde, la « Vieille du Carême » est ascétique[773], coiffée d'une ruche (rappelant le miel des jours maigres[774]) et arbore une croix de cendres sur son front[775] tout en brandissant une pelle avec deux petits poissons[776]. Deux cortèges les suivent : derrière Carnaval, des personnages déguisés jouent de la musique et portent de la nourriture (des gaufres, *etc*.) et derrière Carême, des enfants ont des martelets à la main[777], des mendiants demandent la charité, des « bourgeoises[778] » sortent de l'église avec des rameaux. Le cortège de Carême semble sortir de l'église à gauche, alors que le cortège de Carnaval paraît sortir de la taverne, dont l'enseigne n'est autre qu'une barque de couleur bleue, et dont le nom « De Blauwen Schuit », la nef bleue[779], rappelle celle sur laquelle est posé le tonneau de Carnaval. Deux nefs s'opposent : celle de l'église et de l'estaminet.

Si la toile semble présenter un « combat » visuel entre Carnaval et Carême, il n'en reste pas moins que ces deux adversaires ne sont pas si opposés qu'ils le prétendent, et que la joute du premier plan n'en est pas une.

---

[771] Celle-ci fait écho à l'enseigne de la taverne devant laquelle la procession passe, ainsi qu'à la traditionnelle association de la folie à la barque. Voir notamment l'ouvrage de S. Brant, *Das Narrenschiff* (paru en 1494), et la toile, du même titre (*La Nef des fous*), peinte vers 1500 par H. Bosch.

[772] Ce personnage est déjà utilisé, assis devant la cheminée, dans le dessin de *La Cuisine grasse* de Bruegel, ensuite gravé par P. van der Heyden en 1563.

[773] C. Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême », art. cit., p. 322.

[774] Piero Bianconi, *Tout l'œuvre peint de Pieter Bruegel*, trad. S. Darses, Paris, Flammarion, 1968, p. 95.

[775] « La « Vieille de Carême » porte sur le front la croix de cendres caractéristique du premier jour de Carême. Pourtant un examen plus approfondi permet d'affirmer que cette croix a valeur de symbole qui ne dit pas « Mercredi des Cendres » mais « Carême et Pénitence ». En effet, les croix se retrouvent non seulement sur le front des enfants armés de martelet qui participent à la quête des jours saints (cinquante jours après le mercredi des Cendres) mais aussi sur le front des femmes qui sortent de l'église des rameaux en mains. Certes le signe des cendres était soigneusement conservé pendant plusieurs jours, mais il ne devait pas l'être, liturgiquement parlant, jusqu'au dimanche des Rameaux, c'est-à-dire durant quarante jours. Il y aurait en effet une contradiction symbolique importante à participer à la fête joyeuse des Rameaux, marqué de ce signe. Bruegel, comme tous ses contemporains, sait que les Cendres utilisées proviennent des Rameaux bénis près de onze mois auparavant et soigneusement conservés. Liturgiquement et symboliquement, Rameaux toujours verts et Cendres sont étroitement associés mais de valeur opposée », C. Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême », art. cit., p. 322-323.

[776] « Dans la *Bataille de Quaresme et de Carnage*, l'armée de Quaresme est principalement composée de poissons, alors que celle de Carnage arbore « char de porc », « coulon rosti », « lardé de cerf », « char de buef » ; « tripes de porc », *etc*. », Karin Ueltschi, *La didactique de la chair. Approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1993, coll. « Publications romanes et françaises », CCIV, p. 59. Dans *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux sainct Pensart a l'encontre de Caresme*, des personnages comme « Leschebroche » et « Tirelardon », du côté de Sainct Pensard, s'opposent à « Vuydeboyau » ou « Maisgredoz » (voir *Deux jeux de Carnaval*, éd. cit., p. 1-70).

[777] Voir Gaignebet, « Le combat de Carnaval et de Carême », art. cit., p. 341-342.

[778] *Ibid.*, p. 339.

[779] « En Flandre, Le Lundi Gras, qui est le jour principal du Carnaval est appelé Lundi Bleu. Faire le Lundi Bleu signifie faire la fête », *ibid*., p. 334.

> Le combat, tant du côté du gras Carnaval que de la maigre « Vieille de Carême », est dénué d'agressivité. L'un lève les yeux au ciel et sa main gauche esquisse un geste d'adieu. L'autre, les yeux fixes, épuisée par le jeûne, ne se prépare ni à recevoir ni à donner des coups. Comme son adversaire, Carême défile, mais ne combat pas[780].

La violence du « combat » n'a en réalité pas lieu. Le cortège de Carnaval est théâtral – la mascarade de Valentin et Ourson, aussi appelée *Querelle* est jouée dans la première rue latérale[781], et une autre farce populaire (les *Noces de Mopsus et Nina*[782]), devant la taverne – et insiste donc sur les travestissements, la farce, la folie, signes de son royaume. Mais un fou s'est aussi glissé dans le cortège adverse : vêtu de vert et rouge, coiffé d'oreilles d'âne, il semble se diriger vers l'église, un fin bâton à la main. La folie n'est donc pas l'apanage du seul Carnaval. Gaignebet écrit à propos du fou assis sur le rebord de la fenêtre de la maison au-dessus du puits :

> Isolé au centre du triangle lumineux qui forme le fronton de la maison […], enfariné, encorné, protégeant le souffle qui enfle la vessie qu'il porte sur le dos, il contemple, du centre […] le temps qui passe. […] Juge […], notre personnage se tourne vers sa droite, vers les fous de Carnaval, et il détourne sa face des bigotes et des bourgeois. Il exemplifie ainsi les paroles de Paul le converti, le renversé : « Dieu a convaincu de folie la sagesse de ce monde », et : « parce que ce qui paraît en Dieu une folie est plus sage que la sagesse de tous les hommes »[783].

La violence attendue n'est pas représentée dans la toile. Celle-ci est la représentation d'un spectacle : Bruegel met en abyme un jeu de carnaval qui tend un miroir de réversibilité à la société. La folie et la sagesse y sont comme les deux faces de la pièce qu'est le monde. C'est le jeu, le théâtre de la violence que le peintre montre dans la toile, tout en ne matérialisant pas cette violence. À l'inverse, on ne joue pas dans le *Triomphe de la mort* (1562) : la violence est au cœur de la toile.

Le Triomphe de la mort

Sur fond de paysage désertique, des armées de squelettes s'en prennent aux vivants [voir fig. 33 de l'annexe, p. 31]. Deux formes de mort sont évoquées : les supplices avec les roues, les gibets et les décapitations à l'arrière-plan (comme dans la gravure *Justitia*) et les

[780] *Ibid.*, p. 322.
[781] Sur le roman de chevalerie de Valentin et Ourson, voir C. Gaignebet, *À plus hault sens…*, *op. cit.*, tome II, p. 168-172, et « Le combat de Carnaval et Carême », art. cit., p. 329-331.
[782] Philippe et Françoise Robert-Jones, *Bruegel*, Paris, Flammarion, 1998, coll. « Les grandes monographies », p. 114. Pour l'analyse très détaillée du cortège, voir C. Gaignebet, et « Le combat de Carnaval et Carême », art. cit., p. 327-337.
[783] *Ibid.*, p. 342.

massacres, perpétrés par des armées qui tuent indifféremment civils et soldats. Au premier plan, dans le coin droit de l'œuvre, des festivités humaines sont interrompues : des hommes et des femmes étaient en train de manger, de boire – comme le suggère la table ronde, le verre renversé et le pain – et de jouer – on distingue des cartes à jouer et un plateau de jeu qui rappelle le backgammon actuel, ainsi qu'un personnage qui joue du luth, avec une flûte à ses pieds –, lorsqu'ils ont été attaqués par des squelettes. Cette présence simultanée de vivants et de morts n'est pas sans rappeler les danses macabres, dont les représentations imagées du XV^e^ siècle allient les vivants à leur « […] double ricanant et décharné qui a l'aspect d'une momie[784] ».

Le fou, vêtu de son habit à carreaux, cherche à dissimuler sa présence en se cachant sous la table. Le personnage du fou, souvent représenté par le peintre[785], est entouré de cartes[786]. Sa présence semble figurer à première vue l'inconscience des hommes qui pensent pouvoir échapper à la mort. Tous les autres hommes de la toile s'acheminent vers le trépas ou sont déjà morts, et en cherchant à disparaître sous la table, le comportement du fou paraît bien dérisoire. Ce personnage est le seul, avec le roi (au premier plan, tout à gauche), qui regarde en direction du spectateur de la toile. Les couleurs des vêtements du fou et du roi (des losanges rouges et blancs pour le premier, le manteau d'hermine blanc et rouge pour le second) rapprochent aussi ces deux personnages. Le geste de la main gauche du roi semble vouloir atteindre le squelette en armure qui plonge ses mains dans un tonneau de pièces d'or, tandis que sa main droite, tenant le sceptre, est posée à terre. Le roi, à demi allongé, abdique et laisse le gouvernement du monde à la mort toute-puissante. Dans la composition de la toile, le prolongement du bras gauche du roi trace une ligne qui sépare le grouillement des combattants du premier plan, de l'arrière-plan désertique. Cela indique peut-être la responsabilité royale dans ce gigantesque massacre, dont la cupidité, figurée par les pièces d'or à côté du souverain, serait la cause.

---

[784] Joël Saugnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 19. Saugnieux précise : « […] la personnification de la mort aboutit très vite, en Italie, à l'image du squelette, sans que les artistes s'attardent, comme chez nous, à décrire la décomposition du corps après la mort. C'est l'aspect symbolique et abstrait qui l'emporte […]. […] Les *Triomphes* témoignent […], comme les Danses, de l'apparition d'une sensibilité morbide et d'une volonté d'approfondir la signification humaine de la mort », p. 26-27. Sur le sujet des danses macabres, voir aussi Edelgard Dubruck, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, La Hague et Paris, Mouton & Co., 1964, p. 63-81, et Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, [1919], trad. J. Bastin, Paris, Payot, 2002, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 224 *sqq*.

[785] On le retrouve dans le *Combat de Carnaval contre Carême* et dans de nombreuses gravures, parmi lesquelles *L'Alchimiste* (1558) ou encore *La Chute du magicien Hermogène* (1564).

[786] On distingue une tête couronnée parmi les huit cartes étalées près de lui.

L'inversion du monde est totale : le roi abdique en faveur de la mort, les squelettes sont vivants et en action, la croix, qui peut être un symbole de Salut, orne les couvercles des catafalques qui servent de boucliers aux armées, et un fléau qui rappelle celui d'une balance, symbole de la Justice, actionne le piège vers lequel les hommes sont poussés sur la droite – les deux tambours sur lesquels frappe un squelette pourraient faire penser aux plateaux de la balance. L'Enfer règne au centre de l'œuvre – tel un char de couleur noire, avec son crapaud, ses créatures monstrueuses, ses flammes, sa bouche en forme de porte, son marécage et son miroir dit « cul du diable ». Alors que le cortège triomphal de la mort terrasse tout sur son passage, le fou indique peut-être la voie à suivre, lui qui n'abdique pas comme le roi, mais qui n'entend pas non plus s'engager dans un vain combat, comme le personnage à côté de lui. Contrairement au fou qui baisse sa culotte dans le *Martyre de sainte Apolline* (1452-60) de Fouquet et qui se moque du supplice de la sainte – joué dans le cadre d'un mystère – à travers un geste obscène, le fou de Bruegel se moque de la mort en disparaissant à ses yeux, et à nos yeux de spectateurs. Dans ce monde sens dessus dessous, seul celui qu'on prend pour un fou fait peut-être preuve de sagesse en se détournant du spectacle macabre. Les jeux d'inversions vie / mort, plaisir / souffrance, folie / sagesse sont ainsi au cœur de la toile.

3.3. Inversion et réversibilité dans le *Quart Livre* de Rabelais

On bascule de la fête à la violence dans l'épisode du seigneur de Basché et des Chicanous du *Quart Livre*. Il s'agit d'une satire des huissiers, peuple qui gagne sa vie « à estre battu[…][787] ».

> [D]ans le cadre de leur profession et sur ordre, [ils] exercent une sorte de harcèlement judiciaire – sommations, citations à comparaître, etc… – contre tel ou tel « gentilhomme », jusqu'à ce que celui-ci, exaspéré, réponde par bastonnade ou défenestration ; à la suite de quoi ils reçoivent tant de dommages-intérêts que le gentilhomme s'y ruine, ou est mis en prison […][788].

Pour se débarrasser d'eux, le seigneur de Basché, qui ne peut battre les Chicanous sous peine de sanctions, utilise, en la détournant, la coutume des fiançailles où on se donnait de joyeuses

[787] Éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, coll. « La Pléiade », chap. XII, p. 565.
[788] André Tournon, « Jeux de massacre. La « tragique farce » du seigneur de Basché », dans *Rabelais-Dionysos. Vin, Carnaval, Ivresse*, dir. Michel Bideaux, actes du colloque de Montpellier (26-28 mai 1994), Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1997, p. 43.

bourrades[789]. Il peut ainsi se venger sans subir les conséquences des coups donnés. Dans cet épisode, Rabelais oppose ainsi le monde du légalisme et du couvent (les Chicanous et le « gras prieur de sainct Louant » qui les envoie) à celui de la noblesse française (le seigneur de Basché a combattu en Italie et a résisté au harcèlement des Chicanous à son retour[790]), et fait triompher le noble qui bat l'huissier.

Un premier Chicanous se présente à Basché, et est invité aux réjouissances. À la fin des – fausses – fiançailles,

> […] coups de poing commencerent sortir en place. Mais quand ce vint au tour de Chiquanous, ilz le festoierent à grands coups de guanteletz si bien, qu'il resta tout eslourdy et meurtry : un œil poché au beurre noir, huict coustes freussées, le brechet enfondré, les omoplates en quatre quartiers, la maschouere inferieure en trois loppins : et le tout en riant[791].

Alors que le lecteur connaît le stratagème de Basché, le Chicanous se méprend sur les rires des participants à la noce, et les interprète non comme des railleries mais comme des rires de joie. La fête continue puisqu'un deuxième Chicanous, mandé par le prieur pour citer Basché, se présente et « feut si bien acoustré que le sang luy sortoit par la bouche, par le nez, par les aureilles, par les œilz[792] ». Quand un troisième est ensuite envoyé, cette fois avec deux « Records » pour le protéger, ce sont encore les mêmes réjouissances et les mêmes violences, sauf que les Chicanous rendent les coups[793]. C'est l'occasion pour Rabelais de construire tout un jeu comique autour des mots qui expriment les conséquences des coups soi-disant donnés : par exemple, le boulanger du seigneur de Basché (Loyre) se plaint d'avoir un talon « devenu tout esperruquancluzelubelouzerirelu[794] », Trudon, le tambourineur de Basché, a vu son œil « lourdement morrambouzevezengouzequoquemorguatasacbacguevezinemaffressé[795] » et « les parties honteuses » de la mariée ont été « trepignemampenillorifrizonoufressuré[es][796] ». La violence, voulue festive par le seigneur de Basché, apparaît d'autant plus ludique à travers

[789] « Telz coups seront donnez en riant, scelon la coustume observée en toutes fiansailles », *Quart Livre*, éd. cit., p. 566. « L'idée, impeccablement rationnelle, est de faire entrer les Chicanous dans un monde fictif assorti à leur vocation : une fête postiche, de fausses fiançailles, où selon la tradition, après boire, on échange *des coups pour rire*, c'est-à-dire des simulacres de coups pour le commun des mortels, mais des coups bien réels, de gantelets de fer, pour les Chicanous qui se font briser les os en toute allégresse, conformément à leur goût », A. Tournon, « Jeux de massacre… », art. cit., p. 44.

[790] « Le seigneur de Basché […] estoit homme couraigeux, vertueux, magnanime, chevalereux. Il retournant de certaine longue guerre, en laquelle le duc de Ferrare par l'ayde des François vaillamment se defendit contre les furies du pape Jules second, par chascun jour estoit adjourné, cité, chiquané, à l'appetit et passetemps du gras prieur de sainct Louant », *Quart Livre*, éd. cit., p. 565.

[791] *Ibid.*, p. 567.

[792] *Ibid.*, chap. XIIII, p. 572.

[793] *Ibid.*, chap. XV, p. 573-575.

[794] *Ibid.*, p. 574.

[795] *Ibid.*

[796] *Ibid.*, p. 575.

ces mots, que Mireille Huchon décompose : le premier est « formé du gascon *esperrucas*, « déchirer », du limousin *clanc*, « boiteux », et du terme de jeu de paume *belouse*, « creux pour recevoir les balles »[797] », le second est composé de « *mourre*, « museau », *embouzé*, « enduit de bouse », *veze* (ou *vesse*), « cornemuse », *engouzé*, peut-être « dans le gosier », *quoqué*, « cogné », *morguata*, « nargué », *sac*, *bague*, *vezine* (dérivé de *veze*), *m'a fressé*, « m'a froissé »[798] », et le troisième est « formé de *trepignement*, *penil*, *friser* et *fressure*[799] ». Ces néologismes – trait typique de l'écriture rabelaisienne[800] –, difficiles à déchiffrer et encore plus à prononcer, traduisent le caractère à la fois fictif et ridicule des coups. « Leur énormité est le signe même de l'inanité des blessures qu'ils sont censés signifier[801] ». Les fiançailles sont ainsi une véritable bataille rangée comique. Ce déchaînement de type carnavalesque[802] et ces inversions traduisent la révolte contre une justice des temps passés, et contre ses agents que sont les Chicanous[803], en même temps qu'ils témoignent d'une jouissance à créer une complicité, à jouer la comédie et à truquer le langage.

L'histoire de Villon et de Tappecoue, contée par le seigneur de Basché, et enchâssée entre l'envoi du deuxième et du troisième Chicanous, montre une rébellion contre un représentant de l'ordre ecclésiastique[804]. Cette vengeance contre le frère Tappecoue, qui avait refusé de prêter ses vêtements pour une représentation de la Passion, allie jeu et violence, comme l'épisode avec les Chicanous. Ce n'est ni une fête, ni une exécution : c'est une farce qui tourne mal (ou bien ?). Villon organise une diablerie, avec des participants grimés en diables qui portent des « fuzées », et, qui, au passage de Tappecoue, « ject[ent] feu de tous coustez sus luy et sa poultre : sonnans de leurs cymbales, et hurlans en Diable[805] ». Ce charivari[806] provoque la frayeur de la jeune jument, qui s'emballe et fait tomber Tappecoue, toujours attaché à sa bête par un pied. Le frère est ainsi

[797] *Ibid.*, note 2 de la p. 574, p. 1520.
[798] *Ibid.*, note 3 de la p. 574, p. 1520.
[799] *Ibid.*, note 1 de la p. 575, p. 1520.
[800] Nous pensons notamment au langage inventé par l'écolier limousin dans le *Pantagruel* (chap. VI).
[801] François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, [1972], Genève, Droz, 2008, coll. « Titre courant », p. 129.
[802] Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel [1970], Paris, Galimard, 1994, coll. « Tel », p. 198-208.
[803] Voir A. Tournon, « Jeux de massacre… », art. cit., p. 48-49. Sur le thème de la parodie de la justice et de son inversion, voir Robert Jacob, *Images de la justice*, *op. cit.*, p. 154-164.
[804] Voir A. Tournon, art. cit., p. 46-47.
[805] Éd. cit., chap. XIII, p. 569.
[806] « […] tous les mariages suscitent, peu ou prou, le charivari. Dans ceux qui sont conformes à la norme sociale, le charivari est faiblement marqué, bien que ses traits distinctifs y soient présents. Dans ceux qui ne sont pas conformes à cette norme, il y a charivari catégorique. Ce sont non seulement les mariages d'un veuf avec une jeune fille, d'une veuve avec un jeune homme […] mais aussi les mariages, conformes à la norme de ce point de vue, où le marié refuse de s'acquitter de sa dette envers le groupe local de la jeunesse […] », Nicole Belmont, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans *Le Charivari*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par

> […] trainné à escorchecul par la poultre toujours multipliante en ruades contre luy, et fourvoyante de paour par les hayes, buissons, et fossez. De mode qu'elle luy cobbit toute la teste, si que la cervelle en tomba prés la croix Osanniere, puys les bras en pieces, l'un ça, l'aultre là, les jambes de mesmes, puys des boyaulx feist un long carnaige, en sorte que la poultre au couvent arrivante, de luy ne portoit que le pied droict, et soulier entortillé[807].

Ce démembrement comique du frère Tappecoue – au nom prémonitoire – rappelle les succès de frère Jean contre les hommes de Picrochole qui aux « uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes […][808] ». Ainsi ce qui n'était qu'une farce au départ se transforme en épopée grotesque qui dissémine le corps du personnage dans toute la ville. Et Villon de conclure en répétant à sa troupe de diables qu'elle « jourr[a] bien[809] ». Le jeu qui avait été mis en péril est finalement restauré avec la mort violente de celui qui avait refusé d'y participer. Le ludique peut à nouveau s'exprimer et régner ; la violence et la mort permettent la régénération du jeu théâtral.

Rabelais associe ainsi de manière très étroite violence et fête, chacune engendrant l'autre : la mascarade (fausses noces et fausse diablerie) aboutit à des échanges de coups bien réels et même à la mort. Mais la violence débarrasse du fantoche – les Chicanous et le prieur de saint Louant dans un cas, le frère de Tappecoue dans l'autre – et marque la victoire sur le vieux temps – sur des systèmes judiciaire et ecclésiastique sclérosés, qui se résument à un ensemble de préceptes. C'est donc la fête qui a le dernier mot. Le plaisir de sociabilité d'une troupe qui détruit le vieux temps se reproduit dans le plaisir de raconter et d'écouter des Pantagruélistes, et par là dans celui de l'auteur et du lecteur. La fête violente devient donc une des formes du récit rabelaisien comme texte à la fois polémique et comique ; mais aussi comme texte de fiction : de la mise en scène de Basché à celle de Villon, on fait semblant, on joue. Et le narrateur rabelaisien, lui, fait semblant également de raconter des histoires authentiques. Cependant, à la fin de la narration de Panurge, la réaction de Pantagruel – « Ceste narration […] sembleroit joyeuse, ne feust que davant nos oeilz fault la craincte de

---

l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Mouton, 1981, p. 17. Dans le même ouvrage, André Burguière ajoute : « […] textes anciens et textes plus récents indiquent avec une remarquable continuité les trois registres principaux du charivari : des bruits terrifiants et dissonants […] ; des chahuts et même des violences […] ; des quolibets, mêlant l'insolence et la dérision […] » (« Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime », *ibid.*, p. 185). Le charivari, qui allie risées et violences, est condamné par l'Église au XV^e^ et au XVI^e^ siècle « non pour son caractère indécent et joyeux, mais parce qu'il paraît contester la validité des remariages que les théologiens et l'autorité ecclésiastique considèrent comme licites et donc pleinement légitimes » (*ibid.*, p. 187). Sur le sujet, voir aussi C. Noirot, *L'Origine des masques, mommerie*, éd. cit., chap. 4, f. 72-86.

807 *Quart Livre*, éd. cit., chap. XIII, p. 570.

808 *Gargantua*, [1542], éd. cit., chap. XXVII, p. 79.

809 *Ibid*.

Dieu continuellement avoir[810] » – qui cite l'épître de Paul aux Romains[811], marque une réserve du personnage, et peut-être de Rabelais. Le désir de vengeance ne doit pas faire oublier que le christianisme condamne la violence : l'auteur le rappelle en plaçant ces épisodes dans le champ de la fiction pour rire – ce qui exclut une véritable violence – et en racontant le plus sanglant, celui de Tappecoue, dans un récit enchâssé qui le met à distance.

[810] *Quart Livre*, éd. cit., chap. XVI, p. 576.
[811] *Ibid.*, note 2 de la p. 576, p. 1521.

CONCLUSION

Cette deuxième partie s'est attachée à la figure du peuple, lorsqu'il participe activement aux violences, dans un cadre judiciaire mais surtout extra-judiciaire. Dans un premier temps, c'est sur les cas de Coligny et de Concini que notre attention s'est focalisée : nous avons étudié les différents types d'ordre et de désordre qui émergent de la représentation de la justice et de la vengeance. À l'exception des écrits réformés qui condamnent les affronts perpétrés sur le corps du chef huguenot, tous nos textes justifient les violences populaires et les présentent comme un prolongement des décisions royales et du coup du Ciel. Peuple et roi apparaissent ainsi unis dans l'élimination des traîtres.

Ensuite, notre étude s'est penchée sur les liens entre supplices et jeux, violences et fêtes. Nous avons pu remarquer que les textes ou les images qui établissent ces liens décrivent essentiellement un cadre extra-judiciaire. Le déchaînement des pulsions populaires est davantage relaté ou représenté lors d'assassinats où les victimes – vivantes ou mortes – sont tournées en dérision, et lors de fêtes qui basculent dans la violence. Ce sont surtout des récits religieux qui nous rapportent ces basculements : l'exacerbation des oppositions est grande dans le cadre confessionnel, où on s'acharne contre l'ennemi de sa foi, pour l'humilier, se libérer, expurger la communauté puis la reconstituer – et faire triompher la vérité face au mensonge, notamment quand il s'agit d'actes iconoclastes. On observe un certain rituel dans la présentation des jeux et des moqueries, souvent semblables et insérés dans des cadres de vie quotidienne. Les écrits religieux dénoncent toutes ces violences ; dans le *Quart Livre*, les histoires de vengeance ont également une portée polémique visant certaines catégories de la population, mais elles sont avant tout comiques. Dans la fiction rabelaisienne, la violence, toujours à caractère ludique, permet le retour à la fête.

Nous avons vu que le thème de l'inversion est très présent dans les textes et les images qui font cohabiter supplices et jeux, fêtes et violences. De multiples inversions ont été relevées dans *Le Triomphe de la mort* de Bruegel – renversements également présents dans les textes qui relatent les affronts commis sur les corps de Coligny et de Concini comme la juste rétribution de leurs crimes. La réversibilité semble caractériser ces notions de violence et de fête, chacune engendrant l'autre. Qu'il s'agisse de traîtres dont les ambitions ont été mises à bas, de jeux cruels ou d'une violence qui bascule dans une dimension ludique, la représentation – textuelle et imagée – invente ou recrée un ordre du monde à partir de la

vengeance populaire. Et le désordre – même s'il ne remet pas fondamentalement en cause l'autorité – semble ainsi nécessaire pour que cet ordre soit à nouveau instauré.

TROISIÈME PARTIE

LES FEMMES ET LES ENFANTS SUPPLICIÉS OU L'ÉNIGME DE LA JUSTICE DIVINE

INTRODUCTION

Après une première partie centrée sur le roi et l'instance judiciaire, et une seconde consacrée aux violences populaires, nous allons à présent nous intéresser à la figure des suppliciés.

Jusqu'à présent, les exemples étudiés concernaient presque exclusivement des hommes adultes. Pour élargir la perspective, nous avons choisi de nous concentrer sur les femmes martyres, puis sur les enfants mis à mort dans le théâtre biblique. La subdivision selon la typologie des personnages est intéressante à plusieurs titres. En nous penchant sur des types de victimes qui sortent de l'ordinaire (les femmes martyres sont très minoritaires et les mises à mort d'enfants dans le théâtre renaissant peu nombreuses, nous le verrons) et à travers des « genres littéraires » différents (principalement des martyrologes et des pièces de théâtre de la seconde moitié du XVI^{e} siècle), nous allons mettre en évidence une nouvelle dimension du supplice, assimilé à un sacrifice religieux. La rhétorique mise en œuvre dans ces textes prend une importance toute particulière, car elle doit toucher les cœurs et les retourner[812]. Ses trois enjeux – *docere*, *movere* et *placere* – rejoignent donc la notion proprement religieuse d'énergie efficace, à l'œuvre dans la grâce divine.

Le choix de ces personnages considérés comme faibles[813] et comme des victimes par excellence va également permettre d'interroger le renversement à l'œuvre, puisque les condamnés vont triompher dans les textes. Foucault écrit :

---

[812] Sur ce sujet, voir notamment les réflexions d'André Godin sur Érasme : « En écrivant l'*Ecclesiastes*, Érasme se proposait d'enrôler la Rhétorique classique au service de l'éloquence chrétienne » ; « […] il s'agit moins de traiter le texte sacré comme le message chiffré de l'Esprit que de le prendre et d'en assurer l'intelligibilité comme on le ferait de n'importe quel discours d'un orateur qui plaide et cherche à convaincre son auditoire de l'excellence, de la justice de la cause : la clef de l'Écriture, en tout cas des Paraphrases qu'en donne Érasme, est préférentiellement rhétorique » (*Érasme lecteur d'Origène*, Genève, Droz, 1982, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° CXC, p. 344 et p. 679).

[813] Le vieillard est également une figure de faiblesse (voir Montaigne, *Essais*, II, 8 : « Cette faute de ne se savoir reconnaître de bonne heure, et ne sentir l'impuissance et extrême altération que l'âge apporte naturellement, et au corps et à l'âme, qui à mon opinion est égale (si l'âme n'en a plus de la moitié) a perdu la réputation de la plupart des grands hommes de ce monde » ((éd. cit., p. 99)), ou encore III, XIII : « Il faut souffrir doucement les lois de notre condition : Nous sommes pour vieillir, pour affaiblir, pour être malades, en dépit de toute médecine » ((éd. Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, 1998, p. 462)) ; voir aussi Georges Minois, *Histoire de la vieillesse. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987, p. 81-89 pour le monde grec, p. 321-328 pour les XIV^{e}-XV^{e} siècles, et p. 340-342 pour le XVI^{e} siècle). Le vieillard est d'ailleurs souvent

> Le supplice fait, en outre, partie d'un rituel. C'est un élément de la liturgie punitive, et qui répond à deux exigences. Il doit, par rapport à la victime, être marquant : il est destiné, soit par la cicatrice qu'il laisse sur le corps, soit par l'éclat dont il est accompagné, à rendre infâme celui qui est en la victime ; le supplice, même s'il a pour fonction de « purger » le crime, ne réconcilie pas ; il trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer ; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition, du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés. Et du côté de la justice qui l'impose, le supplice doit être éclatant, il doit être constaté par tous, un peu comme son triomphe[814].

Or aucune infâmie n'apparaît dans le corpus de nos deux chapitres : la souffrance infligée aux condamnés frappe moins que la grandeur de leur sacrifice. Le triomphe de la justice se mue en triomphe du supplicié qui meurt tantôt pour sa foi, tantôt par nécessité supérieure[815]. Ainsi ces deux figures de la femme et de l'enfant, traditionnellement associées à la faiblesse physique et intellectuelle, deviennent-elles des guides indiquant la voie à suivre. Nous observons donc un renversement complet de la perspective foucaldienne dès lors que nous abordons la justice divine, et que nous déplaçons l'enjeu de la punition à un niveau supérieur et transcendant.

Nous verrons également que femmes et enfants ne donnent pas la même vision de la justice divine : derrière le triomphe des femmes martyres pointe, de façon évidente, le triomphe divin. La justice divine s'avère beaucoup plus problématique dans les pièces de théâtre présentant la mise à mort d'enfants *a priori* innocents. Ceci explique peut-être que les femmes martyres incarnent des modèles de constance différents de ceux des enfants suppliciés : les premières sont clairement inspirées par Dieu, alors que les seconds oscillent entre modèles chrétien et stoïcien. Ces deux facettes de la constance sont un exemple frappant de la synthèse qu'opère l'humanisme en associant Bible et antiquité gréco-latine.

Nous verrons aussi que les femmes, omniprésentes dans le chapitre consacré aux martyres, occupent une place à part dans le chapitre suivant, où elles apparaissent comme des figures maternelles écrasées par la douleur de perdre leur(s) enfant(s). Les martyres, inspirées

---

associé aux enfants (voir Didier Lett, *L'enfant des miracles. Enfant et société au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècle)*, Paris, Aubier, 1997, coll. « Collection historique », p. 58-59, et E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, *op. cit.*, « La topique. L'enfant et le vieillard », p. 176-180), mais nous l'avons écarté parce qu'il est aussi une figure de sagesse, contrairement aux enfants et aux femmes.

[814] *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 43-44. Notons que Foucault évoque ce renversement de l'infamie, mais dans un cadre très précis : celui du criminel qui se permet tout au seuil de la mort et notamment de « maudire les juges, les lois, le pouvoir, la religion » (« Le supplice permet au condamné ces saturnales d'un instant, où plus rien n'est défendu ni punissable. A l'abri de la mort qui va arriver, le criminel peut tout dire, et les assistants l'acclamer. […] Il y a dans ces exécutions, qui ne devraient montrer que le pouvoir terrorisant du prince, tout un aspect de Carnaval où les rôles sont inversés, les puissances bafouées, et les criminels transformés en héros. L'infamie se retourne ; leur courage, comme leurs pleurs ou leurs cris ne portent ombrage qu'à la loi », *ibid.*, p. 73).

[815] Selon D. Le Breton : « Deux motivations se rejoignent dans l'offrande de la douleur : le perfectionnement moral et la quête du salut » (*Anthropologie de la douleur*, *op. cit.*, p. 183).

et magnifiées par Dieu, offrent donc un contrepoint aux mères incapables – sauf dans *La Macchabée* – de surmonter leur souffrance, malgré leur foi et le courage viril dont font preuve leurs enfants[816]. Ceci nous paraît assez emblématique de la vision essentiellement passionnelle de la femme qui a cours à cette époque. On la retrouve chez nos dramaturges, en particulier à travers l'insistance sur le *pathos*, défini, à la suite d'Aristote, comme « action qui provoque la mort ou la souffrance, et consiste à montrer sur scène la mort des personnages, leurs souffrances, leurs blessures, etc.[817] » mais aussi comme émotion suscitée[818] par les souffrances des personnages.

Il faut aussi préciser que la définition du supplice entendu comme exécution publique d'un criminel condamné par la justice, ne se retrouve pas complètement dans notre dernier chapitre qui concerne les enfants. Aucune condamnation n'est faite par un organe de la justice : ce sont les chefs militaires, les rois ou les tyrans qui décident. L'autorité n'a pas d'intermédiaire. Néanmoins, on retrouve la dimension spectaculaire du supplice, d'abord parce qu'il s'agit de pièces de théâtre et qu'elles ont pour vocation d'être jouées en public (ce qu'elles ont été, même si aucun document ne détaille les représentations). Ensuite, les enfants sont exécutés devant un peuple (qui met en abyme le public réel de la pièce) dans nos premières tragédies et devant plusieurs personnages qui assistent à leur mise à mort dans les deux autres pièces. Nous avons donc considéré que ces mises à mort d'enfants – plus ou moins innocents selon les pièces –, décrétées par une autorité et ayant lieu devant un double public (les personnages témoins de la scène, et les spectateurs ou les lecteurs de la pièce)

---

[816] Ce motif est déjà présent dans *Le Mors de la Pomme* (poème anonyme de 1450) :
« *La mort*
Pour monstrer que Dieu a puissance
Sur les grans et sur les petis,
Cest enfant morra en enfance,
Prendre en puet en son appetis.
L'enfant
Mere, ne plourez se m'en vois,
Je n'ay gueres esté au monde,
A joye delivré m'en vois
Quant de pechié mortel suys monde.
La mère
Helas ! mon enfant voy morir
Qui tant est belle creature.
Las ! or ne le puis secourir,
Mort est plus forte que Nature », dans *Poèmes de la mort de Turold à Villon*, éd. Jean-Marcel Paquette, Paris, Union Générale d'Édition, 1979, coll. « 10 18 », p. 237.

[817] *La Poétique*, 11, 1452 b, trad. Pierre Somville, dans *Œuvres*, éd. cit., p. 889.

[818] Ce « […] surgissement momentané, [cette] irruption émotive », comme l'écrit Gisèle Mathieu-Castellani (*La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000, p. 51), dans la lignée de Quintilien (*Institution oratoire*, IV, 2). Voir aussi Olivier Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », dans *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille, auteur tragique*, dir. M.-M. Fragonard, Orléans, Paradigme, 1998, p. 87.

avaient suffisamment de points communs avec le supplice tel que nous l'avons défini. En outre, ce chapitre forme un dyptique éclairant avec celui sur les femmes martyres : dans chacun des cas, mais dans des cadres distincts, les mis à mort – dont la souffrance des corps est souvent tue et non représentée sur scène – permettent d'interroger Dieu et sa justice.

CHAPITRE V

Femmes martyres : « l'éclat » des suppliciées

***

L'étymon grec du mot « martyr » est *martus*, *-uros*. Le premier sens du mot « martyr » au XVI^e^ siècle, selon le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet, est celui de « témoin ». Dans un second sens, le mot signifie « martyre, cruelle souffrance[819] ». Chez Furetière, en 1690, l'orthographe distingue les deux sens : le « martyre » désigne la « souffrance des tourmens, ou de la mort, en soustenant la vraye Religion[820] », et les sens du mot « martyr » y sont davantage précisés :

> celuy qui souffre des peines, des supplices, et même la mort pour la deffense de Jesus-Christ et de son Eglise, pour rendre témoignage de la verité de son Evangile. […] MARTYR, se dit abusivement des Heretiques et des Payens qui souffrent pour la deffense de leur fausse Religion, et qui se sacrifient à leurs idoles[821].

Ainsi, le martyr, en tant que personne condamnée à mort pour sa religion et exécutée en public, se distingue-t-il de la victime de massacres et de guerres[822]. L'un s'inscrit dans un cadre religieux, l'autre dans un cadre profane.

Les martyrs occupent une place prépondérante dans le christianisme et dans la tradition théologique[823]. Le premier martyr est Étienne (Actes des Apôtres, 7, 54-60). Dans sa *Cité de Dieu* (V^e^ siècle), saint Augustin évoque de nombreux miracles dus aux reliques de saint Étienne[824]. Plus tard, au XIII^e^ siècle, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine retrace la vie du saint et insiste sur sa ressemblance avec le Christ[825]. Le martyr est ainsi avant tout christo-mimétique : à travers son sacrifice sur la Croix, Jésus offre un modèle de constance à

---

[819] *Op. cit.*, consulté sur la base Classiques Garnier le 15 avril 2014.

[820] *Ibid.*

[821] *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, consulté le 15 avril 2014.

[822] C'est la distinction qu'opère Aubigné dans son *Histoire universelle* : « Est à noter que tous les susnommés sont appellés Martyrs à la difference d'une grande multitude qui furent engloutis dans les massacres, sans avoir loisir de se desdire, estant une Loi que les plus exacts maintiennent, asçavoir estre juste, parce que le nom de Martyr ne s'attribue qu'à celui qui meurt purement pour la foi, et qui jusques au dernier point a le choix de la vie ou de la mort », II, X, éd. André Thierry, I, Genève, Droz, 1981, I, p. 237.

[823] Le *Dictionnaire de théologie catholique* récapitule les différentes acceptions de la notion de martyre, qui, selon saint Thomas d'Aquin, est d'abord un « *acte de vertu*, car il consiste à demeurer ferme dans la vérité et la justice contre les assauts de la persécution », *Dictionnaire de théologie catholique*, éd. J.-M. A. Vacant puis E. Mangenot, Paris, Letouzey et Ané, 1902-1950, entrée « martyre ».

[824] Trad. Pierre Lombert, Bourges, Gilles, 1818, tome 3, livre XXII, p. 586-595.

[825] « Et pendant qu'on le lapidait, Etienne priait, disant : « Seigneur Jésus, reçois mon esprit ! » Puis s'étant mis à genoux, il cria à haute voix : « Seigneur, ne leur impute pas à péché ce qu'ils font ! » En quoi le martyr imitait le Christ qui, dans sa Passion, avait prié d'abord pour soi, disant : « Mon père, je te livre mon âme ! », et avait ensuite prié pour ses bourreaux, disant : « Mon Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font ! » », *La Légende dorée illustrée par les peintres italiens de la Renaissance*, [2000], trad. Teodor de Wyzema, Paris, Diane de Selliers, tome I, 2009, p. 65. Dans le paragraphe précédent, l'auteur mentionnait déjà l'importance du Christ : « Et dans la torture le Christ lui apparut, l'aidant à supporter le martyre ».

tous les martyrs chrétiens. Souffrir à l'image du Christ, tel est le credo d'une grande partie des suppliciés[826] :

> Bien-aimés, ne trouvez pas étrange d'être dans la fournaise de l'épreuve, comme s'il vous arrivait quelque chose d'anormal. Mais, dans la mesure où vous avez part aux souffrances du Christ, réjouissez-vous, afin que, lors de la révélation de sa gloire, vous soyez aussi dans la joie et l'allégresse[827].

Imiter le Christ, souffrir comme lui, est la voie du salut[828].

Dans la préface de l'*Histoire des vrays Tesmoins*, publiée en 1570 – notons que la première édition date de 1554 –, le protestant Jean Crespin montre sa volonté d'inscrire les martyrs contemporains dans une continuité (« Preface monstrant une conformite des persecutions, et martyrs de ces derniers temps à ceux de la premiere Eglise[829] »), ce que Simon Goulart, son continuateur, entérinera : après 1570 (dernière édition du vivant de Crespin), un livre est ajouté, intitulé « Premier Livre de l'Histoire ecclesiastique, et des actes des martyrs, comprenant les choses plus remarquables avenues en l'Eglise du Fils de Dieu, depuis la persecution esmeuë contre les Chrestiens sous l'Empire de Neron, trente un an après l'ascension de Jesus Christ au Ciel, jusques au temps de Jean Wiclef[830] ». Pour Crespin puis Goulart, les martyrs du XVI^e^ siècle se réclament ainsi des premiers chrétiens et de l'Église du Christ[831], et identifient les catholiques avec les persécuteurs païens.

L'époque de la Renaissance connaît une certaine « fortune » des martyrs, avec la Réforme en Europe. Les catholiques tentent de réprimer ce mouvement et d'éteindre toute contestation de leur foi. Notre propos n'est pas de retracer la genèse du mouvement

---

[826] Notons que les catholiques et les réformés ne partagent pas la même opinion sur ce sujet : les martyrs catholiques souffrent comme le Christ et redisent son sacrifice, tandis que les calvinistes pensent que le sacrifice christique est suffisant à jamais, même s'ils constatent que les bûchers qui se multiplient « répètent […] l'immolation première du Christ ». Sur le sujet, se référer à F. Lestringant, *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 36. Ce qu'écrit John R. Knott à propos du martyrologe de Foxe se vérifie aussi pour celui de Crespin : « [*the martyrs] do not embrace pain as a means of joining themselves with the body of the suffering Christ. Rather, they see suffering and pain as a trial of faith sent by God and as something to be endured and overcome through faith with the help of grace* », « John Foxe and the Joy of Suffering », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, n° 3, automne 1996, p. 725-726.

[827] Première Épître de saint Pierre, 4, 12-13, Nouveau Testament, éd. cit., p. 728.

[828] Voir A. Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix*, *op. cit.*, et en particulier la deuxième partie intitulée « Les avatars de l'*Imitatio Christi* » qui concerne le début du XVII^e^ siècle, p. 291-598.

[829] *Histoire des vrays Tesmoins de la verite de l'Evangile, qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus jusques au temps present…*, Genève, Jean Crespin, 1570, f. a. iiii.

[830] *Histoire des martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à l'an 1574*, Genève, [sé], 1580, f. b. ij.

[831] Notons aussi que John Foxe, dans le martyrologe des *Actes and Monuments* (nous gardons la graphie originale du titre), inscrit ses martyrs dans une tradition, avec un premier livre intitulé « *Actes and Monumentes of Christian Martyrs, and matters Ecclesiasticall, passed in the Church of Christ from the Primitive beginning, to these our dayes, as well as in other Countreys, as namely, in this Realme of England, and also of Scotland, discoursed at large* », *The Unabridged Acts and Monuments Online* (*TAMO*), éd. 1583, HRI Online Publications, Sheffield, 2011, p. 24, http://www.johnfoxe.org, consulté le 22 avril 2014.

protestant[832] ni d'examiner les querelles qui opposent réformés et catholiques, mais nous nous intéressons tout particulièrement à la répression des hérétiques, qui s'accélère après l'affaire des Placards d'octobre 1534[833].

L'Inquisition punit déjà l'hérésie au début du Moyen-Âge[834]. Le XVI^e^ siècle voit avec l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539, l'adoption d'une procédure d'enquête « […] écrite, secrète, qui repose sur la recherche de l'aveu du coupable, y compris en utilisant la torture sous une forme réglementée avec précision[835] ». La formation de la Chambre ardente, affiliée au Parlement de Paris, coïncide avec l'avènement d'Henri II en 1547[836]. Elle s'occupe uniquement des procès d'hérésie et « prononce 39 condamnations au bûcher en moins de deux ans[837] ». Quatre années plus tard, l'édit de Chateaubriand est promulgué pour contrer les dangers de la propagande calviniste genevoise : un contrôle plus strict des éditeurs et des libraires entre en vigueur[838].

Le supplice réservé aux hérétiques est celui du bûcher : « [à] la différence du criminel de droit commun, le corps du condamné ne doit pas être exposé, mais au contraire, éliminé[839] ». Les flammes détruisent intégralement le condamné et purifient la communauté des fidèles souillée par les hérétiques. D. El Kenz propose « trois origines au bûcher royal » : la « jurisprudence romaine » qui « vise les criminels qui attentent à l'État, à la divinité et à la propriété », « […] le texte néo-testamentaire » de « Jean, [qui] dans son évangile, envoie au

[832] Nous laissons ce soin aux historiens : voir entre autres, Pierre Chaunu, *Le temps des Réformes. La crise de la chrétienté, L'éclatement 1250-1550*, Paris, Fayard, 1975 ; Bernard Cottret, *Histoire de la Réforme protestante*, [2001] Paris, Perrin, 2010 ; A Jouanna, *La France du XVI^e^ siècle. 1483-1598*, [1996], Paris, PUF, 2012, notamment chap. 18, p. 297-310, et Olivier Millet, *Les Réformes. Luther, Calvin et les protestants*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Découvertes Gallimard ».

[833] Sur ce sujet, voir W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 69-72.

[834] « Les nombreuses mesures qui frappaient les hérétiques avaient trouvé leur couronnement dans la décrétale *Vergentes in senium* publiée par Innocent III en 1199. En 1215, le Concile du Latran reprit toutes les dispositions antérieures. Les autorités civiles ne restèrent pas inactives : l'empereur Frédéric II en 1220 et 1224, le roi de France Louis VIII en 1226, la régente Blanche de Castille en 1229, le comte de Toulouse lui-même (1229) publièrent des ordonnances contre les hérétiques. Il restait à régulariser la répression. Grégoire IX lui donna une forme précise par la constitution *Excommunicamus* (févr. 1231). La prison perpétuelle devenait la pénitence salutaire infligée à l'hérétique repentant ; l'hérétique obstiné devait recevoir le châtiment qu'il méritait (*animadversio debita*) avec l'abandon au juge séculier et la peine de mort par le feu. Ceux qui étaient en rapport avec les différentes sectes étaient frappés d'excommunication », Yves Dossat, article « Inquisition », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 16 avril 2014 sur la page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/inquisition. Voir aussi, le chapitre « Les débuts de l'Inquisition au Moyen-Âge », dans l'ouvrage *Ecclesia Militans*, *op. cit.*, p. 11-48.

[835] R. Muchembled, *Le temps des supplices*, *op. cit.*, p. 103-104. Sur cette même ordonnance, voir aussi W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 22-24.

[836] Voir D. El Kenz, *Les bûchers du roi*, *op. cit.*, p. 34.

[837] O. Christin, *Les Réformes*, *op. cit.*, p. 100-101. Sur la Chambre ardente, voir aussi Nathanaël Weiss, *La Chambre ardente. Étude sur la liberté de conscience en France sous François Ier et Henri II (1540-1550), suivie d'environ 500 arrêts inédits rendus par le Parlement de Paris de mai 1547 à mars 1550*, Paris, Fischbacher, 1889.

[838] *Cf.* W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 127. L'auteur souligne le relatif échec de cet édit.

[839] D. El Kenz, « Le bûcher dans le martyre protestant. Tradition et invention d'après les martyrologes français et anglais du XVI^e^ siècle », *Revista Lusófona de Ciência das Religiõs*, 2009, n° 15, p. 191.

feu l'apostat » et les « pratiques populaires » lors de massacres[840]. W. Monter note que près de 400 hérétiques sont brûlés en France avant 1560[841]. À partir de 1562, le protestant n'est plus poursuivi que pour rébellion[842].

C'est au tournant de ces années 1550 que les martyrologes protestants voient le jour. Jean Crespin, arrageois d'origine et exilé à Genève[843], publie en 1554 son *Livre des martyrs*, qui connaîtra six éditions de son vivant – avec des titres différents –, et qui sera ensuite augmenté par Simon Goulart jusqu'en 1619 (date de la dernière publication du vivant du continuateur)[844]. Toujours en 1554, mais en Angleterre, John Foxe compose une première version « embryonnaire[845] » de ses *Actes and Monuments* – que l'on connaît aussi sous le titre plus éloquent de *Book of Martyrs* –, qui trouvera sa forme définitive en 1563[846]. Son œuvre figure d'ailleurs dans toutes les paroisses anglaises de l'époque, à côté de la Bible[847]. Ludwig Rabus, en Allemagne, cette même année 1554, puis Adrian van Haemstede, aux Pays-Bas[848], en 1559, et Heinrich Pantaleon, en Suisse, en 1563, publient eux aussi des martyrologes relatant la persécution des protestants dans leur pays. Le temps des bûchers réformés offre

[840] *Les bûchers du roi*, *op. cit.*, p. 52-53. David Nicholls relie le bûcher hérétique à la peine réservée aux sorciers et sorcières, aux homosexuels et aux coupables de « bestialité », peine qui souligne ainsi les attentats à l'ordre divin. *Cf.* « The Theatre of Martyrdom in French Reformation », *Past and Present*, n° 121, novembre 1988, p. 49.

[841] *Ibid.*, p. 187. D. El Kenz, lui, évoque « près de cinq cents fidèles [qui] allèrent au bûcher entre 1523 et 1560 », « Les usages subversifs du martyre dans la France des troubles de religion : de la parole au geste », dans « Martyrs et martyrologes », textes réunis par F. Lestringant et Pierre-François Moreau, *Revue des Sciences Humaines*, n° 269, janvier-mars 2003, p. 34.

[842] « Le début de la première guerre de Religion en mars 1562 mit […] fin à l'hérétique : le huguenot était désormais un rebelle, il cessa d'être mis à mort pour sa foi et fut pendu pour lèse-majesté humaine plutôt que brûlé pour lèse-majesté divine. De la sorte, le pouvoir royal s'appropria complètement l'ennemi protestant », P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 181.

[843] Pour davantage d'informations sur la biographie de Crespin, se référer à Jean-François Gilmont, *Jean Crespin. Un éditeur réformé du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1981, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CLXXXVI, p. 27-43.

[844] Sur le sujet, voir J.-R. Fanlo, « Du monument religieux à l'écriture de l'histoire : la continuation de l'*Histoire des martyrs* par Simon Goulart », dans *Simon Goulart, un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, dir. Olivier Pot, Genève, Droz, 2013, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DXIV, p. 159-172. Plus généralement, sur l'historiographe Simon Goulart, se reporter à l'ouvrage d'Amy Graves Monroe, *Post tenebras lex. Preuves et propagande dans l'historiographie engagée de Simon Goulart (1543-1628)*, Genève, Droz, 2012, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDXCIX.

[845] F. Lestringant, *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 116.

[846] Notons, là aussi, que l'ouvrage de Foxe connaîtra de nombreuses éditions (six éditions anglaises jusqu'en 1596, dont quatre de son vivant).

[847] « *In 1571 the upper house of convocation at Canterbury ordered that a copy of* The Book of Martyrs *be installed in every cathedral church, and every member of the hierarchy from archbishop to resident canon should have one in his home available to all who came* », Carole Levin, « Women in *The Book of Martyrs* as Models of Behavior in Tudor England », *International Journal of Women's Studies*, vol. 4, n° 2, mars-avril 1981, p. 196.

[848] Voir sur le sujet Alphonse Verheyden, *Le martyrologe protestant des Pays-Bas du Sud au XVI^e siècle*, Bruxelles, Éditions de la librairie des Éclaireurs unionistes, 1960, coll. « Histoire du protestantisme en Belgique », tome 8.

ample matière aux martyrologes[849] et permet deux points de vue différents : pour les uns, l'hérétique est justement puni et détruit par l'instance catholique qui le châtie, pour les autres, le martyr endure les pires souffrances au nom de Dieu et est célébré par ses coreligionnaires[850]. Un premier renversement est ainsi à l'œuvre : si l'instance qui châtie considère la mise à mort comme la punition de l'hérétique, celui-ci, notamment à travers le martyrologe, triomphe[851], à l'image du Christ et des premiers martyrs. S'ensuit, corrélativement, un second renversement : si le martyr triomphe, l'éclat ne se situe plus du côté de l'autorité qui affirme son pouvoir mais du côté de la victime. Le cérémonial du supplice est ainsi subverti au bénéfice du condamné.

Cette célébration des martyrs protestants tient à se distinguer du culte que les catholiques vouent à leurs saints et à leurs martyrs. Dans sa préface, Jean Crespin, dès 1554, écrit :

> Que tous fideles, dy-je, soyent admonestez, […] de ne mettre plus en oubly les morts heureuses & precieuses de ses enfans : mais de reduire fidelement en memoire tout ce qu'ils en pourront avoir entendu, & qui s'en pourra recueillir, non point de leurs os, ou de leurs cendres, à la façon de ce basilic forgeur d'idoles & monstres nouveaux : mais leur constance, leurs dicts & escrits, leurs responses, la confession de leur foy, leurs parolles & adhortations derniers : pour rapporter le tout au giron de l'Eglise, à fin que le fruict en reviene à la posterité[852].

Dix années plus tard, il s'attaque de manière plus virulente aux pratiques catholiques, dans son épître à l'Église du Seigneur :

> Et comme de long temps j'en ay donné advertissement, ce ne sont pas des os, ne des cheveulx, ne membres de leurs corps, ne quelques haillon ou pieces de leurs habillemens, ne fables de legendes dorées, pour les recommander & en faire des reliquaires, à l'usage de celle-la Vostre partie adverse, & de la Synagogue maudite […][853].

---

[849] D'après D. El Kenz, la persécution en Angleterre et aux Pays-Bas est bien plus meurtrière qu'en France : il évoque plus de 1000 exécutions d'anabaptistes au Tyrol et aux Pays-Bas entre 1528 et 1540 (« Le bûcher dans le martyre protestant… », art. cit., p. 183).

[850] La même ambivalence existe chez les martyrs catholiques, injustement mis à mort et triomphants pour les catholiques, et justement punis pour les protestants (et plus particulièrement les anglicans en Angleterre).

[851] « Levons donc les yeux en haut, & contemplons la main forte du Dieu vivant, qui a d'une façon si admirable assisté en tous siecles & de tout temps à ses fideles Martyrs, & a tellement ouvert leurs bouches, & leur a donné une telle force & constance, que quand il a semblé qu'ils estoyent vaincuz, c'est lors qu'ils ont obtenu victoire glorieuse », Jean Crespin, *Le Livre des martyrs qui est un recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Jesus Christ, depuis Jean Hus jusques à ceste année presente 1554*, Genève, Jean Crespin, 1554, préface [np].

[852] *Le Livre des martyrs*, éd. cit., préface [np].

[853] *Actes des martyrs deduits en sept livres*, éd. cit., f. a. ii. r°-v°. L'épître de la dernière édition de 1619 (du vivant de Goulart) conserve cet avertissement (*Histoire des martyrs persecutez et mis a mort pour la verite de l'Evangile…*, éd. cit., f. ij).

Le martyrologe de Crespin se distingue des reliquaires vénérés par les fidèles catholiques et des livres saints lus par eux (l'auteur attaque ici directement la célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine). Pas d'idolâtrie dans l'*Histoire des martyrs*, rien de corporel ni de matériel : il s'agit de donner voix aux persécutés, de faire entendre leur témoignage[854]. C'est bien ce que Crespin énonce à nouveau dans sa « Preface », en dénonçant la « miserable idolatrie en la Papauté » :

> Ce qu'on a eu souvenance des Martyrs n'a pas esté à ceste fin-la que le peuple par leur exemple fust enseigné de tenir ferme la profession de l'Evangile, & l'adoration d'un seul Dieu : mais qu'espris et ravy d'une sotte et perverse admiration de leur saincteté, il les eust pour dieux, & leur fist hommage. On a fait thresor non point de la confession de leur foy, ne de leurs sainctes parolles, mais de quelques vieux drappeaux, ou de quelques oz de chevaux ou d'asnes, qu'on a fait baiser au povre peuple aveugle, pour leurs reliques[855].

De la même manière, Foxe condamne les « *fained fables, lying miracles, false visions, miserable errors contained in their Missals and Portuses, Breviars, and Summaries* […][856] ». Pour les protestants, le martyrologe risque de rappeler la tradition catholique de célébration des saints martyrs et de leurs miracles. Il faut donc se justifier et repousser toute suspicion d'idolâtrie.

Du côté catholique, les écrits hagiographiques sont relayés par une iconographie abondante, où l'on retrouve aussi une certaine ambivalence. L'image des martyrs combine horreur et épiphanie, choc visuel et édification : le corps du martyr – souffrant ou non[857] – et les instruments de mises à mort sont associés au dépassement de cette souffrance[858] et au triomphe de la foi. De son côté, la Réforme protestante, qualifiée d'iconoclaste, se méfie de l'usage des images et dénonce, comme pour les reliques, le danger de l'idolâtrie[859]. Il y a

---

[854] « Au lieu de cadavres disséqués et morcelés, une présence intacte et entière ; à la place d'une chair morte et putréfiée, la pérennité d'une voix proférant une parole de vie, exhortative et consolatrice », F. Lestringant, *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 34.

[855] *Histoire des vrays Tesmoins de l'Evangile*, éd. cit., f. a.v. v°. C'est seulement dans la dernière édition du vivant de Crespin (celle de 1570, donc) que ce passage apparaît dans la préface.

[856] Préface des *Actes and Monuments*, *The Unabridged Acts and Monuments Online* (*TAMO*), éd. 1583, éd. cit., p. 4, consulté le 23 avril 2014 sur la page : http://www.johnfoxe.org/index.php?realm=text&gototype=modern&edition=1583&pageid=4.

[857] Le corps éviscéré de saint Érasme, gravé par Lucas Cranach (1500), se distingue par exemple du saint Laurent de Fra Angelico (détail d'une fresque de la chapelle Niccolina, 1447-49), allongé sur le grill et maintenu sur les flammes par une lance, mais dont le corps ne porte aucune blessure ni brûlure.

[858] Les toiles de martyrs figurent souvent un ciel ouvert qui anticipe l'arrivée du martyr auprès de Dieu, dans le royaume céleste, et le martyr offre généralement un visage apaisé, tourné vers les cieux.

[859] Tous les protestants ne s'accordent pas : Luther hésite, contrairement à Carlstadt, Zwingli et Calvin qui condamnent plus fermement certains usages des images (*cf.* O. Christin, *Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 35-55). Calvin estime qu'il n'est pas « licite de representer Dieu sous forme visible, pource quil a defendu de ce faire ; & aussi pource que sa gloire est d'autant defigurée, & sa verité falsifiée ». À propos de ce qu'il est possible de représenter, il mentionne « les histoires pour en avoir memorial : ou bien figures, ou medales

toutefois un usage illustratif et explicatif des images dans le milieu réformé : la Bible traduite par Luther dans la première moitié du XVI^e^ siècle est illustrée[860], le martyrologe de Crespin contient au moins une image dans ses premières éditions (une gravure représentant l'arche de Noé) et Théodore de Bèze publie, en 1580, les *Icones*, recueil de portraits d'hommes illustres[861]. Dans les *Actes and Monuments* de Foxe, le recours à l'image est très fréquent : le lecteur voit les victimes sur le bûcher.

C'est certainement dans l'ouvrage du *Théâtre des cruautés* du catholique Richard Verstegan – de son vrai nom Richard Rowlands – que les gravures sont les plus nombreuses et les plus détaillées. Publié en 1587 dans sa version latine et traduit en français l'année suivante, ce livre ne peut être considéré comme un martyrologe à proprement parler : il s'agit plutôt d'un ouvrage de polémique destiné à dénoncer les cruautés barbares des protestants. Alors que le martyrologe se veut édifiant, ce texte recense les ignominies perpétrées par les protestants contre les catholiques, lors d'exécutions publiques, ou, le plus souvent, dans le cadre d'exactions isolées. Les images renforcent visuellement cette dénonciation des innombrables cruautés réformées, à travers l'Europe.

Du côté catholique, Verstegan est, à notre connaissance, le seul dans cette période à avoir publié un recueil de récits qui décrivent des morts catholiques contemporaines[862]. Ce sont donc les martyrs catholiques du *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* qui offriront un contrepoint aux martyrs réformés de l'*Histoire des martyrs* et des *Actes and Monuments*. À ces trois ouvrages, nous ajouterons *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, dont le livre IV est un martyrologe en vers.

Ces quatre œuvres, proches par leur sujet – les martyrs protestants ou catholiques –, se distinguent dans leur visée. L'ouvrage de Crespin et Goulart ainsi que celui de Foxe tendent

---

de bestes, ou villes, ou pais » (*Institution de la religion chrestienne*, éd. cit., livre I, chap. XI, section 12, f. 35 ; dans l'éd. moderne de la Société calviniste de France, Labor et Fides, Genève, 1955, voir p. 71).

860 « À partir de 1552, […] en réaction aux thèses de Carlstadt, Luther s'oriente de plus en plus ouvertement vers une reconnaissance assez large du rôle des images. […] Cette tolérance bienveillante et intéressée favorise l'émergence d'une iconographie luthérienne originale, véritable mise en image du dogme, souvent accompagnée d'inscriptions qui expliquent et commentent la représentation », O. Christin, *Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 36-37. Voir aussi Jean Wirth, « Le dogme en image : Luther et l'iconographie », *Revue de l'art*, n° 52, 1981, p. 9-21.

861 Voir, entre autres, Christophe Chazalon, « Les *Icones* de Théodore de Bèze (1580) entre mémoire et propagande », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 66, n° 2, 2004, p. 359-376.

862 Au tournant du XVII^e^ siècle, le jésuite espagnol Ribadeneira écrit un ouvrage intitulé *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos* (ouvrage en deux volumes, respectivement publiés en 1599 et 1601), qui sera traduit en français vingt ans plus tard sous le titre *Les Fleurs des Vies des Saints et Festes de toute l'année* (trad. René Gaulthier, Lyon, Claude Chastellard & Claude Aubert, 1620). On y trouve de nombreuses femmes martyres mais toutes sont antiques (voir notamment la vie de sainte Agathe, p. 210-213, celle de Marguerite p. 550-551, celle de Lucie p. 719 ou encore celle de Cécile p. 889-891). À propos des femmes martyres dans l'Espagne du XVII^e^ siècle, voir Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e^ siècle. Culte et image*, Madrid, Casa de Velàsquez, 2011.

vers le document juridique : les lettres des martyrs ainsi que les disputes théologiques – et les interrogatoires – engagés avec les institutions catholiques sont légion dans les deux martyrologes. Ces compilations, centrées sur la résistance des protestants et le triomphe de leur foi accordent ensuite une place importante au deuxième « temps fort » du récit, celui des derniers moments des martyrs, de leurs *ultima verba*. Quant au recueil de Verstegan et au poème d'Aubigné, ils visent davantage à émouvoir : le premier combine récits et images édifiants, le second offre à son lecteur une rhétorique poétique véhémente. Nous ajouterons un corpus plus varié autour du supplice de Marie Stuart, transformé en martyre dans les textes catholiques.

Si nous avons mentionné les martyrs dans leur ensemble, nous allons nous intéresser plus particulièrement aux femmes. Sexe faible à cette époque[863], la femme est subordonnée à l'homme, tant sur le plan social que sur le plan légal[864]. L'idée est déjà formulée par saint Paul, à propos du mariage, dans l'Épître aux Éphésiens :

> Vous qui craignez le Christ, soumettez-vous les uns aux autres ; femmes, soyez soumises à vos maris, comme au Seigneur. Car le mari est le chef de la femme, tout comme le Christ est le chef de l'Eglise, lui le Sauveur de son corps. Mais comme l'Eglise est soumise au Christ, que les femmes soient soumises en tout à leurs maris. Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Eglise et s'est livré pour elle […][865].

Par ailleurs, le Nouveau Testament est très net sur la répartition des rôles. La parole est réservée aux hommes et les femmes sont réduites au silence[866] :

---

[863] « Plus animale que l'homme, plus faible, car son mécanisme humoral est défectueux, elle est tenue pour un « mâle mutilé », un « mâle imparfait » par Aristote et Galien comme par saint Thomas, qui concluent de son imperfection et de sa fragilité physiques à son instabilité et à sa débilité psychologiques. […] Mais si la femme est tenue pour un être à part entière, elle n'en est pas moins considérée comme un être chroniquement maladif, les effets psychologiques de ses humeurs froides et humides la faisant échapper au contrôle de ses émotions », M. Lazard, *Les avenues de Fémynie*, *op. cit.*, p. 17-22.

[864] « Au regard de la loi, la femme en tant que personne n'a guère d'existence. Sa place dans la hiérarchie sociale, sa situation légale sont déterminées par celles du père et du mari. Fille, puis épouse, elle demeure soumise à une autorité masculine, paternelle ou maritale », *ibid.*, p. 23. Sur le plan politique, elle est aussi vivement critiquée, notamment en Angleterre, où la femme peut accéder au pouvoir : voir John Knox, *The first blast of the trumpet against a monstrous regiment of women* (« La première sonnerie de trompette contre le gouvernement monstrueux des femmes »), publié à Genève, en 1558. Sur le sujet, se référer notamment à Armel Dubois-Nayt, *Gynécocratie et tyrannie dans l'œuvre de John Knox*, thèse soutenue en 2002 et dirigée par Bernard Cottret, Université de Versailles Saint-Quentin, et toujours du même auteur, « La misogynie au service du tyrannicide », article « John Knox » dans le *Dictionnaire des grandes œuvres juridiques*, dir. Olivier Cayla et Jean-Louis Halperin, Paris, Dalloz, 2010, p. 336-339.

[865] 5, 21-33, Nouveau Testament, éd. cit., p. 583.

[866] « Comme cela se fait dans toutes les églises des saints, que les femmes se taisent dans les assemblées : elles n'ont pas la permission de parler ; elles doivent rester soumises, comme dit aussi la loi. Si elles désirent s'instruire sur quelque détail, qu'elles interrogent leur mari à la maison. Il n'est pas convenable qu'une femme parle dans les assemblées », 1 Corinthiens, 14, 34-35, *ibid.*, p. 520.

> Pendant l'instruction la femme doit garder le silence, en toute soumission. Je ne permets à la femme d'enseigner ni de dominer l'homme. Qu'elle se tienne donc en silence. C'est Adam, en effet, qui fut formé le premier. Eve ensuite[867].

Les querelles entre catholiques et réformés à propos de l'instruction des femmes et de leur accès au savoir soulignent d'ailleurs à quel point cette question est épineuse[868].

Reléguées au second plan dans la société, les femmes sont aussi considérées comme porteuses de tous les défauts sur le plan moral[869]. L'iconographie populaire anglaise s'attache davantage à la femme « vicieuse », qui bat son mari ou lui est infidèle qu'à la femme vertueuse, d'ailleurs assimilée à deux animaux muets et prisonniers de leur logis : la tortue et l'escargot[870]. Plus largement, la beauté du corps féminin, après avoir été célébrée par la peinture jusque dans les années 1550[871], suscite la méfiance des catholiques comme des calvinistes[872], car elle est synonyme de tentation et d'incitation au plaisir charnel[873].

---

[867] Première Épître à Timothée, 2, 11-13, *ibid.*, p. 645. Sur la subordination de la femme à l'homme voir aussi 1 Corinthiens, 11, 2-16, *ibid.*, p. 514-515.

[868] Du côté réformé, « l'éducation des femmes, comme celle des humbles, est plutôt une praxis imprégnant la vie quotidienne […]. L'effort de catéchisation conduit surtout l'Eglise protestante à encourager les femmes dans l'apprentissage de la lecture ; la littérature populaire calviniste essaie de promouvoir l'image d'une femme dont la raisonnable sagesse s'appuie sur la connaissance directe des Ecritures. Pour les théologiens catholiques, cette liberté irrévérencieuse fait scandale ; ils ne peuvent tolérer que les femmes – comme les humbles artisans d'ailleurs – se mêlent de raisonner de l'Ecriture », Evelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, p. 63-68. Voir aussi, sur le sujet, N. Z. Davis, *Les cultures du peuple*, *op. cit.*, chap. III « Les Huguenotes », et notamment p. 122, 128, 131 et 136, et *Images de la femme au XVI^e^ siècle*, éd. Françoise Joukowsky, Paris, La Table ronde, 1995, p. 56-60 notamment.

[869] « Accusée d'être adonnée à l'ensemble des péchés capitaux, la femme se spécialise tout particulièrement dans l'art de la déception, car elle manifeste un génie particulier pour la fraude et le mensonge. […] Inconstantes, mélancoliques, dotées de mille défauts, les femmes, semble-t-il, prennent un plaisir sadique à semer le chaos dans le monde des hommes », Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1991, coll. « Histoires », p. 247. Voir aussi l'ouvrage de Didier Lett sur la période médiévale : *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, coll. « Cursus », p. 15-54 notamment.

[870] Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and Gender in Early Modern Europe. Third edition*, [1993], New York, Cambridge University Press, 2008, p. 29.

[871] « Cette première beauté moderne ne se définit qu'au féminin […]. […] La beauté valorise le genre féminin au point d'en apparaître comme l'achèvement. […] La femme, pour la première fois, voisine avec la perfection, partiellement affranchie d'une tradition qui la diabolisait. Le prestige de Vénus dans l'iconographie, le prestige de la « cour des dames » dans l'entourage des princes, la dominance de la beauté féminine dans les traités de beauté, s'apparentent à une réhabilitation », Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 27-28. Voir aussi R. Muchembled, *Une histoire du diable. XII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2000, coll. « Points », série « Histoire », p. 65 : « Humanistes et artistes du Quattrocento avaient retrouvé la beauté physique des canons antiques et en écartaient le sens de culpabilité, en se référant comme Botticelli au néoplatonisme qui permettait de croire qu'un corps nu magnifique rendait simplement visible la beauté intérieure, celle de l'âme ». On pense ainsi aux célèbres toiles de Botticelli, à la fin du XV^e^ siècle (*Le Printemps*, 1482, et *La Naissance de Vénus*, 1485, exposés dans la galerie Uffizi, à Florence).

[872] Calvin, par exemple, se méfie grandement des représentations de la Vierge et de martyrs, adorés par les catholiques : « Quant est des peintures, ou autres remembrances qu'ils dedient aux saincts : que sont-ce, sinon patrons de pompe dissolue, & mesme d'infameté ? ausquels si quelcun se voiloit conformer, il seroit digne de fouet. Qu'ainsi soit, les putains seront plus modestement accoustrées en leurs bordeaux, que ne sont point les images des Vierges aux temples des Papistes : l'ornement des Martyrs n'est de rien plus

Dans le cadre du martyre, les artistes dévoilent ou cachent le corps de la femme[874]. En témoignent les diverses représentations de sainte Agathe, tantôt le torse nu et les seins ensanglantés[875] ou sur le point d'être arrachés[876], tantôt habillée et tenant un plateau sur lequel se trouve sa poitrine[877]. De la même manière, sainte Catherine d'Alexandrie est soit représentée nue[878] – ou dénudée[879] –, soit habillée[880]. Lorsqu'elle est nue, la roue du supplice, démesurément grandie, s'oppose à la fragilité du corps féminin dévoilé, et magnifie par avance la constance de la martyre. La peinture édifiante des martyres conserve donc très souvent un certain érotisme, comme les représentations de Marie-Madeleine montrée dénudée sous les traits d'une femme séduisante[881]. Pour les femmes martyres que nous avons choisies,

---

convenable », *Institution de la religion chrestienne*, éd. cit., livre I, chap. XI, section 7, f. 32 (dans l'éd. moderne de la Société calviniste de France, éd. cit., p. 66).

873 Dans son *Traité des saintes images*, Molanus cite l'*Institution au mariage* d'Érasme : « *Rendons grâce à Dieu de ce que notre religion n'ait rien que de chaste et de pudique. Mais ceux qui introduisent le manque de pudeur dans ce qui est naturellement chaste pèchent d'autant plus gravement. Quel besoin de peindre dans l'église David à la fenêtre contemplant Bethsabée, et l'entraînant à l'adultère* [2 Samuel 11, 2-4] *? Ou bien étreignant la Sunamite qui lui a été amenée* [1 Rois 1, 4] *? Ou encore la fille d'Hérodiade en train de danser* [Matthieu 14, 6] *? Ces sujets ont beau être tirés des livres sacrés,* […] *quand les artistes montrent des femmes, tant de débauche s'y mêle !* », éd. François Bœspflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris, Cerf, 1996, livre II, chap. 42, p. 245, en italique dans le texte. Voir aussi R. Muchembled, *Une histoire du diable*, *op. cit.*, p. 66 : « La nudité complète, sans chercher le moindre artifice pour cacher les sexes et leur pilosité, ne fut pas rare dans la première moitié du XVI^{e} siècle. Le concile de Trente marqua un interdit définitif ; des peintres surnommés malicieusement « braguetteurs » furent même engagés en Italie pour recouvrir ce qui ne devait plus être vu […] ».

874 Sur la fortune iconographique des femmes martyres, voir notamment Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, [1990], Paris, Flammarion, 2008, et Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^{e} siècle, du XVII^{e} siècle et du XVIII^{e} siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris, Armand Colin, 1951, p. 137-146.

875 Voir notamment la toile de Jacques Durandi, *Sainte Agathe* (détail du *Retable de saint Jean-Baptiste*, vers 1450, conservé au Musée des Beaux-Arts de Nice et reproduit dans l'édition illustrée de la *Légende dorée*, *op. cit.*, p. 150).

876 Voir la toile de Sébastien del Piombo, *Le Martyre de sainte Agathe*, 1520, conservée au Palais Pitti à Florence.

877 Voir la toile de Piero della Francesca, *Sainte Agathe* (détail du *Polyptique de Sant' Antonio*, milieu du XV^{e} siècle, conservé à la Galerie nationale de Pérouse) reproduite dans l'édition illustrée de la *Légende dorée*, *op. cit.*, p. 149 ; celle de Guidoccio Cozzarelli, *Saintes Agathe et Lucie*, (vers 1480, collection particulière), ou encore celle de Francisco de Zurbarán, *Sainte Agathe* (1630-33, conservée au Musée Fabre de Montpellier).

878 Voir la toile de Fernando Gallego (vers 1440-vers 1507), *Le Martyre de sainte Catherine*, [sd], conservée au Musée du Prado à Madrid et celle de Lelio Orsi, *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, 1565-75, exposée à la Galerie Estense de Modène.

879 Voir la peinture de Gaudenzio Ferrari (vers 1471-1546), *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, [sd], conservée à la Pinacothèque di Brera de Milan.

880 Voir les deux toiles de Lucas Cranach, *Le Martyre de sainte Catherine*, 1504-05 et 1506, la première conservée dans la Collection de l'Église réformée de Budapest, la seconde à la Gemäldegalerie de Dresde, ou encore la peinture de Guido Reni, *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, 1606-07, exposée au Musée Diocesano d'Albenga.

881 Voir notamment les deux Marie-Madeleine peintes par Titien (l'une vers 1532, aujourd'hui conservée au Palais Pitti de Florence et l'autre en 1565, conservée au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), qui montrent une femme dont la poitrine est soit entièrement dénudée, soit recouverte d'un linge, mais tout aussi suggestive. Dans les deux cas, la chevelure abondante de la femme participe aussi de la séduction, comme la main posée sur le cœur, à la fois signe de dévotion (Marie-Madeleine a les yeux levés au ciel) et signe de sensualité, celle-ci se trouvant juste au-dessus du sein gauche et touchant aussi les cheveux.

en revanche, nous disposons d'images beaucoup plus pudiques, où le corps féminin est caché : c'est leur rôle exemplaire qui est mis en valeur.

Même si la tradition des martyres antiques existe – en témoignent les saintes martyres célébrées dans le *Peristephanon* de Prudence[882] et *La Légende dorée* de Voragine[883] –, la représentation de femmes subissant des supplices peut paraître surprenante : en général, l'éclat du martyre, de cette affirmation de la foi, est l'apanage des hommes. De fait, les martyres de femmes sont très minoritaires[884]. Néanmoins ils acquièrent une originalité en exploitant précisément un certain nombre de caractéristiques prêtées à la femme à cette époque. Ils lui confèrent une importance et une force qui ne lui sont pas communément attribuées puisqu'elle est considérée comme fragile et « débile[885] » : inférieure à l'homme pendant sa vie, elle devient un modèle au seuil de la mort. Elle est l'exemple à suivre et montre la conduite à adopter. La mise à mort permet ainsi à la femme d'accéder à une dignité et une autorité qu'on ne lui reconnaît pas d'ordinaire[886]. Dans ce renversement, la beauté, la séduction, toujours associées à la femme mais le plus souvent comme motifs de défiance ou de suspicion, trouvent alors une pertinence nouvelle. Bien plus qu'un homme, elle a un certain éclat au seuil de la mort : non seulement elle est très souvent décrite comme ravissante, mais sa beauté est aussi, dans certains cas, synonyme de lumière, de rayonnement. Édifiante, émouvante et séduisante, la martyre incarne ainsi l'idéal d'un modèle efficace, qui saurait toucher et convertir les lecteurs comme les spectateurs. Nous assistons donc à un troisième renversement : de même que l'hérétique coupable devient le martyr glorieux, que la victime affirme son pouvoir face à l'autorité de l'État, de même, la hiérarchie des genres est bouleversée[887]. La martyre devient supérieure à son homologue masculin et exemplaire.

---

[882] On pense notamment à sainte Agnès dans le *Peristephanon* 14. Au sujet de l'œuvre, voir Pierre-Yves Fux, *Les Sept Passions de Prudence. (*Peristephanon *2. 5. 9. 11-14) Introduction générale et commentaire*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 2003.

[883] Parmi les plus célèbres : sainte Agathe, sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Cécile, sainte Lucie et sainte Marguerite. Sur les femmes martyres, voir aussi Christine de Pizan, *Le livre de la Cité des dames*, trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1986, coll. « Moyen Âge », p. 241 *sqq.* (on y retrouve, entre autres, sainte Marguerite, sainte Catherine, sainte Lucie, dont les supplices sont décrits).

[884] « *Overall, women accounted for less than 5 percent of all French martyrs before 1560* », W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit*., p. 192.

[885] *Cf.* notamment Jean Bodin, *Les refutations des opinions de Jean Wier* dans *De la démonomanie des sorciers*, quatrième édition, Lyon, Paul Frellon, 1623, f. 491 et 492 : « […] les testes des hommes sont plus grosses de beaucoup, & par consequent ils ont plus de cerveau & de prudence que les femmes. […] la sagesse ne vient jamais des femmes, qui approchent plus de la nature des bestes brutes ».

[886] Sur ce renversement, voir aussi C. Biet et M.-M. Fragonard, dir., *Tragédies et récits de martyres en France*, *op. cit*., p. 103.

[887] Ce bouleversement des hiérarchies est déjà inscrit dans le christianisme, à travers le personnage de Marie qui chante, dans le Magnificat, l'élévation de la « servante » qu'elle est : « Mon âme exalte le Seigneur et mon esprit s'est rempli d'allégresse à cause de Dieu, mon Sauveur, parce qu'il a porté son regard sur son humble servante. Oui, désormais, toutes les générations me proclameront bienheureuse, […] Il est intervenu de toute la force de son bras ; il a dispersé les hommes à la pensée orgueilleuse ; il a jeté les puissants à bas de leurs

C'est ce que nous allons montrer à travers l'étude de plusieurs exemples. Nous avons choisi des martyres de la deuxième moitié du XVI^e^ siècle, concentrées dans les années 1550-1560 pour les protestantes – si l'on excepte le cas d'Anne Askew, exécutée à Londres en 1546 – puis dans les dernières décennies du siècle (1586 et 1587) pour les martyres catholiques. Le martyre devient en effet important dans la polémique religieuse à partir du milieu du siècle ; en témoignent les années de publication de nos martyrologes (1554 pour la plupart, sauf Verstegan, plus tardif).

Notre étude s'attachera à différents témoignages, français et anglais, protestants et catholiques, sur des femmes martyres. La confrontation des textes décrivant les mêmes martyres nous permettra de dégager des constantes et des variations qu'il faudra interpréter. Plus largement, nous mettrons en regard la manière d'aborder le martyre féminin chez Verstegan et chez les protestants : nous nous demanderons si l'affirmation de F. Lestringant selon laquelle les martyrologes huguenots insisteraient sur « la parole vivante[888] » quand les « martyrologes catholiques mettr[aient] en scène non seulement les *ultima verba*, mais aussi les gestes et le corps du martyr à l'agonie[889] » se vérifie en ce qui concerne les femmes. Enfin nous verrons si les représentations imagées des martyres reprennent des caractéristiques observées dans les textes, et si elles s'inscrivent dans l'analyse d'Emile Mâle : selon lui, après le concile de Trente, « les martyrs luttent sous nos yeux [dans les tableaux] [et] il faut que nous voyions couler leur sang, que nous soyons témoin de leur douloureuse agonie[890] ». En d'autres termes, les images nous présentent-elles de « douces figures pleines de sérénité » ou des corps « brûlés, torturés, ruisselants de sang[891] » ? Entre idéalisation édifiante et réalisme horrible, que privilégient les écrivains et les peintres ?

***

---

trônes et il a élevé les humbles », Évangile selon saint Luc, 1, 46-52, Nouveau Testament, éd. cit., p. 193-194. On pense aussi, dans le registre profane, au *De Claris Mulieribus* de Boccace (traduit en français pour la première fois en 1401), qui va lancer la vague des recueils de femmes illustres qui célèbrent la beauté, la force et le courage féminins (voir sur ce sujet la communication de Catherine Pascal, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e^ siècle » qui a eu lieu à Paris, le 20 juin 2013, lors des premières Rencontres de la SIEFAR sur le thème « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », consultée le 16 août 2014 sur la page : http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf).

888 *Cf.* ce qu'écrit J.-R. Fanlo dans son article « Les mains du martyre : sur quelques représentations des martyrologes protestants » : « La parole […] révèle une présence entière et agissante […] la représentation protestante des supplices montre des bûchers transformés en chaires », communication au colloque de Padoue (2000), *Al incroccio dei Saperi* : *La mano*, dir. A. Olivieri, Padoue, CLEUP, 2004, p. 87-102. L'article est en italien : nous nous appuyons sur le document traduit en français (mais non publié) fourni par les soins de J.-R. Fanlo.

889 *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 16.

890 *L'art religieux de la fin du XVI^e^ siècle, du XVII^e^ siècle et du XVIII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 142.

891 *Ibid.*

1. Les martyres calvinistes françaises : Philippe de Luns et Marguerite Le Riche

1.1. Le martyrologe protestant français

Pour Crespin, les martyrs sont authentiques s'ils ont « souffert 1. pour justice. 2. pour le Nom du Christ. 3. comme Chrestiens, et en bien faisant[892] ». Crespin ajoute aussi : « Ceux donc s'abusent, qui arrestent plustost leur veuë sur les croix & peines (qui ne font point le Martyr) que sur l'infaillible fondement de la verité, laquelle seule monstre la diversité des souffrances des vrais & faux Chrestiens[893] ». Il reprend ici la célèbre formule augustinienne *Martyrem non facit poena, sed causa*[894], « ce n'est pas la peine mais la cause qui fait le martyre », comme le fera également Aubigné[895], pour qui le nom de martyr « ne s'attribue qu'à celui qui meurt purement pour la foi, et qui jusques au dernier point a le choix de la vie ou de la mort[896] ». Goulart, lui, tend à élargir la définition du martyr en y englobant les victimes de massacres, au début du dixième livre de l'*Histoire des martyrs* :

> Si nous appelons Martyrs ceux là qui ont esté executez un à un par justice, ainsi qu'on l'appelle : que sera-ce de tant de milliers d'excellens personnages qui ont esté martyrisez comme tout en un coup, lors qu'en lieu d'un bourreau il y en a eu infinis, & que les glaives des particuliers ont esté les parties, tesmoins, juges, arrests, & executeurs des plus estranges cruautez qui ayent jamais esté exercees contre l'Eglise ? Il ne faut point exagerer les choses[897].

---

[892] *Ibid.*, f. a. iiii. r°. Lestringant écrit à ce propos : « [l]e dernier point est essentiel et constitue la pierre de touche du vrai martyr. Il implique, outre le don de charité, l'appartenance à l'Église du Christ. […] Justice et piété apparaissent comme des conditions nécessaires, mais non suffisantes : il faut encore, pour justifier l'élection divine, souffrir « comme Chrestiens » », *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 67.

[893] « Preface » de l'*Histoire des vrays Tesmoins*, éd. cit., f. a. iiii. v°. Ajoutons que lors de l'examen du recueil de 1554 par le Conseil de Genève, la publication a été autorisée « à deux conditions : corriger les mots « saint » et « martyr » et compléter le recueil » (J.-F. Gilmont, *Jean Crespin*, *op. cit.*, p. 166). C'est dire si ce recueil et le mot « martyr » posent problème aux autorités réformées, tant l'Église catholique se fonde sur l'autorité des saints et des martyrs.

[894] Pour une liste complète des occurrences de la formule employée dans les écrits de saint Augustin, se référer à la note 7 p. 63 de l'ouvrage de F. Lestringant, *Lumière des martyrs*, *op. cit*.

[895] « […] Ce n'est pas la peine qui fait le martyre mais c'est plustost la Cause », écrit-il dans sa *Lettre à Madame*, « Sœur unique du Roy », *Œuvres complètes de Théodore Agrippa d'Aubigné*, éd. Réaume et de Caussade, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, p. 537. L'édition très récente de ce texte par G. Schrenck, dans *Œuvres*, tome III (Paris, Garnier, 2014) n'a malheureusement pas pu être consultée par nos soins. Dans cette lettre, Aubigné construit une rhétorique doloriste adaptée à une femme (une princesse) : il insiste sur l'affliction dès le début (« Madame, c'est dés vostre enfance que la tristesse & l'adversité vous ont esté mieux sceantes & plus utiles que la joye & la prospérité », *ibid.*, p. 531), et fait de la princesse une martyre (« Or comme l'acte de vostre martyre & triomphe a pour eschafault vostre grandeur, & pour spectateurs l'Univers […] », *ibid.*, p. 533). Rappelons que Catherine de Bourbon, calviniste convaincue, fut obligée d'épouser le duc Henri II de Lorraine, farouche catholique. Le Pape Clément VIII se déclara contre le mariage, avant qu'Henri IV intervienne et essaie de convaincre sa sœur de se convertir. Le pape accorda finalement une dispense mais Catherine mourut très peu de temps après, en 1604.

[896] *Histoire universelle*, II, X, éd. cit., p. 237.

[897] *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre X, f. 770 r°.

Le parallèle – à travers une question rhétorique – avec les éléments constitutifs du supplice (victime, bourreau, public et autorité qui punit) permet à Goulart de mettre sur le même plan le fidèle massacré, persécuté et le fidèle condamné à mort. Les deux meurent pour leur foi. Comme le dit F. Lestringant, « [h]érauts éloquents et resplendissants des « Feux », ou victimes obscures et muettes des « Fers », tous les champion[s] du Christ méritent d'être honorés sur le même pied[898] ».

Philippe de Luns et Marguerite Le Riche, respectivement exécutées en 1558 et 1559, sont les deux martyres françaises dont la condamnation, l'emprisonnement puis la mise à mort ont été le plus longuement commentés dans le martyrologe de Crespin[899]. Les femmes martyres ne sont pas nombreuses chez l'auteur arrageois. Marianne Carbonnier-Burkard note « six femmes [soit] 6 % des noms » dans la première édition de 1554, puis « 40 femmes identifiées comme martyres sur un total de 521 martyrs, soit un peu plus de 7 % » dans l'édition de 1564, et enfin, dans la dernière édition de 1570 et selon la table des « noms des martyrs », « 48 femmes sur un total de 581 martyrs, soit un peu plus de 8 %[900] ». Elle ajoute qu' « [u]ne table plus précise et plus complète permet de dénombrer 694 martyrs, et parmi eux, 58 femmes » et que Brad S. Gregory, dans son ouvrage *Salvation at stake*, « compte 13 % de femmes martyres dans l'édition […] [de] 1570, sans doute en incluant les victimes de massacres plus ou moins identifiées[901] ». D'après la table de l'avant-dernière édition (1608) du martyrologe[902], nous comptons 79 martyres à notice individuelle, dont trois exécutées avec leur mari, plus deux notices indiquant des martyres collectifs « Plusieurs jeunes filles & femmes à Tournay » et « Plusieurs Vierges, cruellement tourmentees & mises à mort[903] ».

---

[898] *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 76. Lire également tout le développement qui suit sur l'acception du mot « cause » pour Goulart et les conséquences dans le martyrologe, p. 76-79. Sur la différence entre la victime de massacre et le condamné à mort, voir aussi D. El Kenz, « La mise en scène médiatique du massacre des huguenots au temps des guerres de Religion : théologie ou politique ? », *Revue électronique internationale*, 2006, p. 9-10, consultée le 13 janvier 2012 sur la page : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=333.

[899] La notice de Philippe de Luns occupe deux feuillets, et celle de Marguerite Le Riche, un feuillet ½, dès l'édition de 1570, et ce jusqu'en 1619.

[900] « Le martyre au féminin dans le martyrologe réformé de Jean Crespin », dans *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, dir. Véronique Alemany, Monique et Bernard Cottret, Paris, Les Éditions de Paris, 2006, p. 75.

[901] *Ibid.*, note 13 p. 94. *Cf. Salvation at stake*, *op. cit.*, note 110, p. 396 : « *The proportion of women ranges from about one-third of the total in van Braght, to one-fifth (of the Marian martyrs) in Foxe, 13 percent in the 1570 edition of Crespin, and one-tenth in Rabus, to just 4 of the 314 English Catholics recognized as saints, blessed, or venerable for the period 1535-1680* ».

[902] ([sl], [sé], 1608). Elle n'était pas complète dans l'édition de 1619 à notre disposition.

[903] Il s'agit de martyres primitives, dont la plus célèbre est sainte Blandine, sur laquelle nous reviendrons à propos d'Anne Askew.

Philippe de Luns et Marguerite Le Riche apparaissent dans l'édition de 1570 : Crespin y reprend quasiment mot pour mot les récits de l'*Histoire des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris* (1563) d'Antoine de La Roche Chandieu[904], pasteur et diplomate réfugié un temps à Genève. L'ouvrage de Chandieu a notamment servi à Crespin mais aussi à T. de Bèze pour son *Histoire ecclésiastique des eglises reformees* (1580).

Toutes deux condamnées au bûcher sur la place Maubert, Philippe de Luns et Marguerite Le Riche sont chacune évoquées en même temps que des hommes. La première est brûlée avec Nicolas Clinet et Thomas Gravelle[905], quand Marguerite Le Riche est présentée comme celle qui a côtoyé Anne du Bourg à la prison de la Conciergerie (leurs cellules étaient proches[906]). Dans les deux cas, les femmes apparaissent comme un modèle à suivre.

1.2. Philippe de Luns, la belle oratrice

Durant le cortège des condamnés – chacun dans un tombereau – jusqu'à la place Maubert, P. de Luns s'exprime directement[907], d'abord pour refuser de porter un crucifix[908], ensuite pour accepter d'avoir la langue coupée[909]. Ces deux prises de parole synthétisent l'attitude typique du martyr : la résistance à ce qui ne lui paraît pas juste et l'acceptation joyeuse de souffrir au nom de Dieu. Agrippa d'Aubigné insiste très fortement sur l'épisode de la langue coupée et le développe à travers une série de variations lexicales autour du substantif « langue » :

> Deux qui l'accompagnoient furent pressez de tendre

[904] *Histoire des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris, depuis l'An 1557, jusques au temps du Roy Charles neufviesme*, Lyon, [sé], 1563 ; pour Philippe de Luns : f. 79-87, et pour Marguerite Le Riche : f. 337-342.

[905] « Estans arrivez à la place Maubert, lieu de leur mort, avec ceste constance, ils furent ars & bruslez : Clinet et Gravelle vifs, la Damoiselle estranglée, apres avoir esté flamboyée aux pieds & au visage », *Histoire des martyrs*, 1619, livre VII, f. 473 v°. Nous utiliserons l'édition de 1619, la dernière du vivant de Goulart, les notices concernant P. de Luns et M. Le Riche n'ayant pas été modifiées depuis leur ajout en 1570.

[906] « […] elle avoit une petite fenestre en sa chambre, qui regardoit celle de monsieur du Bourg », livre VII, f. 509 v°.

[907] Les paroles de Clinet sont rapportées au discours indirect : « Clinet crioit tousjours à ceux qui le pressoeyent de changer propos, Qu'il n'avait dit ni maintenu que la verité de Dieu […] », (*ibid.*, f. 473 v°), quand Gravelle s'exprime au discours direct : « Quelqu'un de ses amis lui demanda à quelle mort il estoi condamné. Je sai bien, dit-il, que je suis condamné à mort : mais je n'ai point pris garde à la façon de la mort, sachant bien que Dieu m'assistera toujours en quelque tourment que je sois mis […] », (*ibid*).

[908] La demoiselle de Graveron répond aux conseillers de la Cour : « Messieurs, vous me faites bien porter ma croix, m'ayans injustement condannée, & m'envoyans à la mort pour la querelle de nostre Seigneur Jesus Christ : lequel n'entendit onques parler de ceste croix que vous dites », *ibid.*

[909] « La Damoiselle estant requise de bailler sa langue, le fit alaigrement, disant ces paroles, Puis que je ne plains mon corps, plaindroi-je ma langue ? Non, non », *ibid.* Les autorités catholiques avaient souvent pour usage de couper la langue des hérétiques, afin d'éviter tout blasphème et tout discours lancé à la foule (*cf.* W. Monter, *Judging the French Reformation*, *op. cit.*, p. 180).

Leurs **langues** aux couteaux : ils les vouloient deffendre
Aux termes de l'arrest : elle les mist d'accord,
Disant, le tout de nous est sacré à la mort :
N'est-ce pas bien raison que les heureuses **langues**
Qui parlent avec Dieu, qui portent les **harangues**
Au sein de l'Eternel, ces **organes** que Dieu
Tient pour les instruments de sa gloire en ce lieu,
Qu'elles, quand tout le corps à Dieu se sacrifie,
Sautent dessus l'autel pour la premiere hostie ?
Noz regards parleront, noz **langues** sont bien peu
Pour l'esprit qui s'explicque en des **langues** de feu.
Les trois donnent leur **langue**, et la **voix** on leur bousche,
Les **parolles** de feu sortirent de leur **bouche**, […][910].

Aubigné joue sur les deux sens du mot « langue » : l'organe et le langage, repris par les termes « voix », « bouche » et « harangues », « parolles »[911]. L'auteur crée ici une mise en abyme paradoxale : P. de Luns proclame l'inutilité de la langue au moment même où son discours, par sa véhémence, réussit à convaincre les deux hommes. La longue période déstructure l'alexandrin par des coupes nombreuses ; la phrase se perd dans des méandres (on note même une rupture de construction au vers 501 où « que les heureuses langues », précisé par des relatives et une apposition « ces organes… », est repris par « qu'elles » quatre vers plus loin et séparé une nouvelle fois du verbe – « sautent » – par une subordonnée temporelle) : tous ces effets, qui miment l'élan de la parole, sont aussi le signe d'un transport inspiré, que signale la référence à la Pentecôte à travers les « langues de feu »[912]. En même temps ils renvoient à une caractéristique négative souvent prêtée à la femme : la passion, l'excès[913].

[910] *Les Tragiques*, éd. cit., *Les Feux*, p. 525, v. 497-510. Nous soulignons. Nous utiliserons cette édition tout au long de notre étude.

[911] Notons aussi qu'Aubigné joue sur l'homophonie du verbe boucher « on leur bousche » (v. 509), et du nom « bouche » à la rime suivante.

[912] « Quand le jour de la Pentecôte arriva, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Tout à coup survint du ciel un bruit comme celui d'un violent coup de vent : la maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer », Actes des Apôtres, 2, 1-4, Nouveau Testament, éd. cit., p. 369.

[913] C'est déjà l'opposition fondamentale de la fin de *Feux* entre les « tesmoignages saincts », « motions tout de feu », et la raison « politique » : « Aller jusques dans Rome, et aux yeux des Romains / Attacquer l'Antechrist, luy arracher des mains / L'idolle consacree, aux pieds l'aiant foulee, / Consacrer à son Dieu son ame consolee, / Vous qui sans passion jugez les passions / Dont l'esprit tout de feu esprend noz motions, / Lians le doigt de Dieu aux principes eticques : / Les tesmoignages saincts ne sont pas politicques / Assez à vostre gré : vous ne connoissez point / Combien peut l'Esprit sainct quand les esprits il poinct » (v. 1123-1132, p. 556) : Aubigné justifie l'action des Anglais qui décident d'aller à Rome pour profaner l'hostie. Pour lui, l'attitude juste, ce n'est pas d'être raisonnable ou serein mais d'être transporté – la « passion ».

Chez Crespin, c'est avant tout l'attitude de Philippe de Luns qui est un exemple pour les deux hommes[914], dont l'un apparaît beaucoup plus fragile :

> La constance de Gravelle estoit merveilleuse, & les souspirs qu'il jettoit sans cesse, la veuë tournee devers le ciel, monstroyent bien l'ardeur de son affection en priant Dieu. Clinet avoit aussi tousjours la veuë en haut, mais sembloit plus triste que les autres, pource qu'il estoit desja abatu de vieillesse, & de sa nature estoit blesme & tout deffait. La Damoiselle sembloit encores les surmonter en constance, car elle n'estoit aucunement changee de visage, mais assise dessus le tombereau monstroit une face vermeille, voire d'une excellente beauté[915].

Comme Anne Askew, nous le verrons, P. de Luns surpasse ses cosuppliciés. On retrouve ici les motifs topiques du martyr : soupirs, regards vers le ciel[916], prière. Les trois personnages entrent dans un réseau de similitudes (« la veuë en haut » pour les deux hommes) et de différences (l'ardeur de Gravelle contraste avec la tristesse et l'abattement de Clinet ; la pâleur du vieillard Clinet s'oppose à la « face vermeille » et la beauté de la Damoiselle[917]), qui rehausse la dernière figure, celle de la martyre. Ici, pas de gradation du plus faible au plus fort, mais un procédé de discontinuité qui accentue nettement la force et la splendeur de la femme.

Ce motif de la beauté « vermeille », lumineuse et éclatante, apparaît fréquemment, notamment chez les néo-pétrarquistes. Aubigné le développe en évoquant les sœurs Foucaudes, Radegonde et Claude (de leur vrai nom « Foucaud »), exécutées le 28 juin 1558, soit trois mois quasiment jour pour jour avant Philippe de Luns (brûlée le 27 septembre). Les sœurs, « d'angelicque beauté[918] » sont comme « […] des astres bien-heureux qui rendez à nostre œil / Ses miroüers et rayons, lunes du grand soleil[919] ». J.-R. Fanlo mentionne, dans sa note sur le vers 1283, un extrait de *La Lettre à Madame* :

> C'est ce qui a fait reluire quelques visages de beautez sans mesure, comme l'escriture tesmoigne de Moyse, et de Saint Estienne, l'un retournant, l'autre s'advançant à la presence du Père des lumieres.
> Tout Paris en est tesmoin que telles beautez non accoustumees parurent au visage de la Damoiselle de Graveron et de ses deux sœurs, qui furent couronnees du martire au temps des

[914] Sur la femme modèle pour l'homme au seuil de la mort, voir aussi l'exemple de Marguerite d'Auge donné par P. Bastien dans « La parole du confesseur auprès des suppliciés… », art. cit., p. 290.
[915] *Histoire des martyrs*, f. 473 v°.
[916] Chez Aubigné, le discours de P. de Luns insiste sur les yeux qui parlent, comme les deux derniers vers consacrés à ces trois martyrs : « Leurs regards violents engraverent leurs zelles / Au cœur des assistans hors-mi des infidelles », *Les Tragiques*, p. 525, v. 513-514.
[917] Qui rappelle la « face riante et d'une bonne couleur » de Gravelle, *Histoire des martyrs*, f. 473 v°.
[918] *Les Tragiques*, p. 563, v. 1264.
[919] *Ibid.*, p. 565-566, v. 1283-1284. Sur ce passage, voir aussi F. Lestringant, *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 56 : « Le poète des *Tragiques* exalte le martyr parce qu'il éclaire le monde, qu'il divulgue aux yeux de tous, hommes et anges, la vérité de la Parole et qu'il irradie vers la foule qui se prend à l'aimer l'élan contagieux du sacrifice ».

> Barricades. Bienheureux sont ceux que l'esprit de Dieu pollit, et qui comme un cristal reluisant, ou plustost comme les astres, renvoyent les rayons de la face de Dieu qui se myre en eux, aux yeux des Anges et des humains[920].

Les trois femmes sont ainsi réunies par ce motif de la beauté rayonnante. Cette beauté n'est pas une qualité propre, mais, comme chez les néo-platoniciens, elle est un reflet, ici-bas, de la lumière de Dieu. La beauté est épiphanie. Mais, à la différence de P. de Luns et de Bernard Palissy – avec qui elles forment un diptyque[921] –, les sœurs Foucaudes restent muettes. Palissy, figure sénéquienne, parle[922] et représente l'éloquence du verbe, quand les sœurs, totalement silencieuses, se situent du côté de la simple présence et de l'éloquence de l'émotion :

> On dit du pelerin quand de son lict il bouge,
> Qu'il veut le matin blanc, et avoir le soir rouge.
> Vostre naissance, enfance, ont eu le matin blanc :
> Vostre coucher heureux rougit en vostre sang.
> Beautez vous advanciez d'où retournoit Moyse
> Quand sa face parut si claire, et si exquise.
> D'entre les couronnez le premier couronné
> De tels raions se vid le front environné :
> Tel en voiant le ciel fut veu ce grand Estienne
> Quand la face de Dieu brilla dedans la sienne.
> O astres bien-heureux qui rendez à nostre œil
> Ses miroüers et rayons, lunes du grand soleil[923].

Le « blanc » et le « rouge » représentent la beauté idéale, le narcisse et le lis des vallées du Cantique des cantiques[924], le lys et la rose de Ronsard[925]. Les Foucaudes relient l'homme à Dieu et se placent dans la lignée de Moïse, qui a rencontré Dieu sur le Sinaï, et d'Étienne, le

---

[920] *Les Tragiques*, note sur le v. 1283, p. 565-566. *Cf. Œuvres complètes de Théodore Agrippa d'Aubigné*, éd. cit., p. 549.

[921] Voir J.-R. Fanlo et Vân Dung Le Flanchec, Les Tragiques. Vengeances *et* Jugement *(Livres VI et VII) d'Agrippa d'Aubigné*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2003, coll. « Clefs concours » et « Lettres XVI[e] siècle », p. 48.

[922] « […] Sire, j'estois en tout temps resolu / D'exposer sans regret la fin de mes annees : / Et ores les voiant en un temps terminees / Où mon grand Roy a dit, *Je suis contrainct*, ces voix / M'osteroient de mourir le dueil si j'en avois : / Or vous et tous ceux-là qui vous ont peu contraindre / Ne me contraindrez-pas, car je ne sçay pas craindre / Puisque je sçay mourir », *Les Tragiques*, p. 562-563, v. 1244-1251.

[923] *Ibid.*, p. 564-566, v. 1273-1284. De la même manière, le jeune Gastines, au long discours très rhétorique (*Les Feux*, p. 539-547, v. 739-900), forme un diptyque avec la petite fille torturée qui chante (*Les Feux*, p. 551, v. 1031-1038). Comme dans le diptyque Palissy / Foucaude, la science est du côté des hommes, et les affects du côté des femmes (notons que la petite fille n'est pas suppliciée, mais Aubigné la considère comme une martyre : « Ton martyre secret » écrit-il v. 995). Sur les personnages féminins qui versent uniquement du côté des émotions, voir aussi notre chapitre VI, et les mères des enfants mis à mort.

[924] La jeune femme dit : « Je suis un narcisse de la Plaine, un lis des vallées » et la note précise que la « seconde [fleur] est probablement rouge », Cantique des cantiques, 2, 1, Ancien Testament, éd. TOB, [1975], Paris, Cerf, 1977, p. 988.

[925] « Ces liens d'or, cette bouche vermeille, / Pleine de lis, de roses, & d'œuillets […] », *Les Amours*, 6, éd. A. Gendre, Paris, Librairie Générale Française, 1993, coll. « Livre de poche classique », p. 84.

premier martyr. La beauté et la pureté, reflets de la lumière de Dieu, permettent aux Foucaudes d'êtres élevées au rang de figures bibliques. Ces « astres bien-heureux » rassemblent tous les martyrs derrière elles.

Dans le cas de Philippe de Luns, sa parole, alliée à sa beauté, proclame doublement le triomphe divin. C'est ce que souligne d'abord Aubigné en évoquant la jeune femme « en ame si craintive[926] » : « Dieu ne donne sa force à ceux qui sont plus forts, / Le present de la vie est pour les demi-morts, / Il depart les plaisirs aux vaincus de tristesse, / L'honneur aux plus honteux, aux pauvres la richesse[927] ». Crespin tire la même conclusion à la fin de son récit :

> Ce triomphe fut admirable : car Satan sembloit, à son escient, avoir voulu assaillir tout en un coup, à savoir en Gravelle, l'inconstance coustumiere de jeunesse trop desireuse des plaisirs de ce monde : en Clinet, la debilité de vieillesse : & en la Damoiselle l'infirmité de femme delicate. Mais Dieu monstra quelle est la force de sa puissance, & à rasseurer la jeunesse, & lui faire oublier la terre : & à renforcer la vieillesse pour la faire combattre contre tous tourmens : & à changer l'imbecilité de la femme en un courage plus qu'heroique, pour vaincre, voire quand il lui plaist besongner en ses esleus[928].

L'infériorité physique et morale de la femme est dépassée par la force que Dieu a insufflée en elle. Il ne s'agit donc pas d'un pouvoir supérieur auquel P. de Luns aurait accédé au seuil de la mort, mais bien d'une intervention divine qui magnifie les plus faibles[929].

1.3. Marguerite Le Riche : la joyeuse consolatrice

Si Crespin emprunte tout le récit de Marguerite Le Riche à Chandieu, depuis ses interrogatoires, en passant par son emprisonnement, et jusqu'à sa mort[930], il ajoute, au début de la notice, une adresse à ses lecteurs :

---

[926] *Les Tragiques*, p. 524, v. 473.

[927] *Ibid.*, p. 524, v. 475-478.

[928] *Histoire des martyrs*, f. 473 v°. On rejoint ainsi ce qu'écrit Crespin dans sa « Preface » qui figure dès *l'Histoire des vrays Tesmoins* : « Mais quel miracle sauroit-on demander plus grand que de voir en ceste histoire, hommes, femmes, & filles de toute qualité & aage, tant fraisles de nature, qu'aimans la conservation de leur vie, bien & commoditez, redoutans la mort, estre parvenus à un courage si delivre de crainte, qu'ils marchent avec joye aux supplices si extremes que les baaillons, les retranchemens de langue, les glaives, les flammes, les tonneaux poissez, les gibets, les cuveaux d'eau, les plus horribles inventions qu'on a usitees en ces derniers temps, ne les ayent empeschez de glorifier Dieu ? Que surmontez en apparence ils surmontent tous ennemis, & leur laissent des remors qui les gehennent incessamment en leur conscience ? », (éd. cit., [np], 7e page).

[929] Autre signe de Dieu, avant la mort : P. de Luns est décrite dans *Les Tragiques* et dans l'*Histoire universelle* comme ayant admiré la constance des martyrs à travers la lecture (« Cette-cy en lisant avec frequents souspirs / L'incroyable constance et l'effort des martyrs / Doubtoit a verité en mesurant la crainte : / L'esprit la visita, la crainte fut esteincte », p. 524, v. 479-482 ; et « […] lisant par les chemins les premiers recueils des Martyrs, dit plusieurs fois, qu'elle ne pouvoit croire telle constance se pouvoir trouver dans le cœur humain », II, X, éd. cit., p. 234). L'exemple de ces martyrs la conduira à se comporter en modèle lors de son supplice.

[930] Pour les références dans l'*Histoire des persecutions*, *cf. supra* note 904, p. 233.

> *Femmes vertueuses, contemplez ici le courage & le zèle de ceste Marguerite vostre sœur, qui vous est proposee en exemple : & pratiquez toutes les fascheries domestiques que vous avez à l'exercice de pieté, tant selon le corps que l'esprit. Elle a donné courage à grans & à petis qui d'un mesme temps estoient prisonniers avec elle*[931].

À l'instar de Philippe de Luns qui admirait la constance des martyrs dans les livres, les femmes, en lisant le martyrologe de Crespin, sont incitées à suivre l'« exemple » de Marguerite, leur égale. Celle-ci, généreuse et pieuse, est érigée en modèle pour toutes. Ainsi la martyre n'est-elle pas seulement une exception : elle devient un exemple de conduite féminine, comme les saintes dans le catholicisme[932].

Outre la bravoure dont elle fait preuve en décidant de préférer Dieu à son mari catholique[933], elle incarne la joie[934] et exhorte « [l]es Martyrs qui partoyent de la Conciergerie pour aller à la mort » à « […] se resjouyr, & […] porter patiemment les opprobres & afflictions [du] Seigneur Jesus Christ[935] ». Et parmi les martyrs qu'elle conforte se trouve Anne du Bourg. Conseiller du Parlement de Paris, du Bourg fut brûlé le 21 décembre 1559 en place de Grève. Sa mort eut un grand retentissement dans le milieu réformé, comme en témoignent la multiplication des récits relatant les interrogatoires auxquels il a été soumis puis son exécution[936], et la célèbre gravure de Tortorel et Perrissin[937]. Dans le martyrologe de Crespin, la notice d'Anne du Bourg occupe dix-sept feuillets et demi[938]. Dans *Les Tragiques*

---

[931] *Histoire des martyrs*, livre VII, f. 509 r°. En italique dans le texte.

[932] On pense notamment à sainte Agnès, connue pour sa vertu (elle est d'ailleurs la patronne des jeunes filles), ou encore à sainte Marguerite, « particulièrement vénérée par les femmes enceintes, à qui son intercession apportait une délivrance sans douleurs ni problèmes » (Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, *op. cit.*, p. 233).

[933] « […] estant avertie des assemblees Chrestiennes, qui se faisoyent en la ville, elle trouva façon d'y entrer : & profita en icelles si bien, qu'elle fit en soi-mesme resolution de n'aller jamais à la messe : & plutost mourir. Finalement, comme elle recevoit fort mauvais traitement de son mari pour cela, & estoit menacee qu'il la porteroit plustost lui-mesme à la messe, le jour prochain de Pasques, apres avoir beaucoup souffert par cest homme qui la vouloit faire dissimuler avec lui, pour se conserver, & redoutant sa fureur, sur le jour de Pasques se retira chez ses amis : & aima mieux mescontenter son mari que Dieu, auquel elle s'estoit entierement consacree », *Histoire des martyrs*, livre VII, f. 509 r°.

[934] « Ceste femme a tousjours porté son affliction avec une joye indicible : chantant assiduellement Pseaumes, & louant Dieu », *ibid.*

[935] *Ibid.*, f. 509 r°-v°.

[936] Etienne Pasquier, *Lettres historiques pour les années 1556-1594*, éd. Dorothy Thickett, Genève, Droz, 1966, Livre IV, Lettre IV : « Le supplice d'Anne du Bourg et le tumulte d'Amboise » ; T. de Bèze, *Histoire ecclésiastique*, éd. cit., t. I, f. 253 et f. 276-283 ; Aubigné, *Histoire universelle*, II, XIII, éd. cit., p. 248-250 et *Les Tragiques, Les Feux*, p. 527-531, v. 543-602 ; *etc.* Sur le sujet, voir notamment Nikki Shepardson, *Burning Zeal. The Rhetoric of Martyrdom and the Protestant Community in Reformation France, 1520 – 1570*, Cranbury, Lehigh University Press, 2007, p. 30-80.

[937] « L'exécution d'Anne du Bourg », 1565-1573, gravure conservée au Rijksmuseum, Amsterdam, consultée le 2 mai 2014 sur la page : http://www.europeana.eu/portal/record/90402/collectie_RP_P_OB_78_665.html?start=105&query=Tortorel&startPage=97&rows=24. Sur cette gravure, voir notamment P. Benedict, *Graphic History*, *op. cit.*, p. 240-244.

[938] Livre VII, f. 511 v° - 520 v°.

d'Aubigné, Marguerite Le Riche est évoquée lors des vers consacrés au martyre de du Bourg, procédé qui souligne son rôle notable auprès du magistrat :

> Mais il faut advoüer que près de la bataille
> Ce cœur tremblant revint à la voix d'une Caille :
> Pauvre femme, mais riche, et si riche que lors
> Un plus riche trouva, l'ausmone en ses thresors.
> O combien d'efficace est la voix qui console,
> Quand le conseiller joint l'exemple à la parolle,
> Comme fit celle-là, qui pour ainsy prescher
> Fit en ces mesmes jours sa chaire d'un buscher[939].

Aubigné joue sur l'homophonie du nom de la martyre (Le Riche) et l'adjectif comme le substantif « riche » : la thématique de l'argent – « pauvre », triple répétition de « riche », « aumosne » et « thresors » – renvoie non à la richesse matérielle mais à la richesse spirituelle qu'apporte la foi[940], ainsi qu'à l'acte de charité. Le nom commun « caille » transformé en nom propre prolonge peut-être cette thématique de la richesse en évoquant l'embonpoint de Marguerite, mais surtout il fait apparaître que la prédication de cette femme ne procède pas d'un savoir, mais d'une spontanéité analogue à celle d'un chant d'oiseau. Cette voix de l'oiseau vient aussi d'en haut, donc de Dieu et reprend, en arrière-plan des motifs de contes ou de légendes, comme l'oiseau-prophète. Ainsi M. Le Riche est-elle naturelle et savante, « riche » et « pauvre ». Ce sont ces paradoxes qui autorisent symétriquement une poétique à la fois simple (un récit informatif) et ornée, avec ses pointes.

Aubigné, dans ces vers, reprend à Crespin le thème de la « voix qui console », de la parole qui enseigne puisque le bûcher devient une « chaire ». En effet, l'auteur du martyrologe, qui précise que Marguerite a « un baillon en la bouche[941] » lors de son exécution, montre l'influence efficace de sa parole sur Anne du Bourg :

> Mesmes à monsieur du Bourg, elle servit beaucoup pour le confermer. Car elle avoit une petite fenestre en sa chambre, qui regardoit celle de monsieur du Bourg : & de là par paroles ou signes, quand on l'empeschoit de parler, l'incitoit de perseverer constamment, & le consoloit, de manière qu'icelui du Bourg estant importuné par aucuns de se desdire, dit ces mots : Une femme m'a monstré ma leçon, & enseigné comment je me doi porter en ceste vocation-ci : sentant la force & vertu des admonitions de ceste povre femme[942].

[939] *Les Tragiques*, p. 529-530, v. 581-588.
[940] Voir Luc, I, 52-53, éd. cit., p. 194 : « il [le Tout Puissant] a jeté les puissants à bas de leurs trônes et il a élevé les humbles ; les affamés, il les a comblés de biens et les riches, il les a renvoyés les mains vides ».
[941] *Histoire des martyrs*, f. 509 r°.
[942] *Ibid.*, f. 509 v°.

M. Le Riche apparaît comme un modèle pour tous les autres martyrs et leur donne « leçon », comme elle enseigne aux lecteurs – et tout particulièrement aux lectrices vertueuses – de l'*Histoire des martyrs*. Jusqu'au moment où le bâillon lui est enfoncé dans la bouche, elle « chante[…] [des] Pseaumes[943] » et use du pouvoir de sa parole. L'assertion de F. Lestringant à propos des martyrologes huguenots qui mettent en scène « la parole vivante[944] » des martyrs se vérifie tout à fait pour P. de Luns et M. Le Riche. L'exécution n'a que peu d'importance face à la contenance et surtout face à la force du verbe des deux femmes. Celles-ci en sont privées durant leur supplice : P. de Luns a la langue coupée, et M. Le Riche est bâillonnée.

L'arrivée de Marguerite à la place Maubert est cependant grandiose :

> La renommee de sa constance, des le commencement de la prison avoit tousjours esté telle, qu'une multitude nompareille de peuple estoit par les rues amassee, seulement pour la voir : Dieu voulant que de ses graces si grandes, & de la vertu de son Esprit si miraculeuse en ceste femme, plusieurs fussent tesmoins & spectateurs. Elle passa donques comme triomphante par le milieu de tout ce peuple, sans estre aucunement etonnee : mais avec un visage franc & de bonne couleur, les yeux tousjours levez au ciel, & le baillon en sa bouche ne la defiguroit point tant, qu'elle n'eust un regard d'une personne bien resjouye & contené [*sic*]. De façon qu'elle estoit en admiration aux plus obstinez du peuple : & n'en pouvoient dire autre chose sinon ces mots, Voyez-vous la meschante, elle ne s'en fait que rire. […] Et pour leur montrer que la mort ne l'effrayeroit point, commença à se despouiller, sans que le bourreau en eust la peine. Quand on l'eut guindee en l'air, on lui fit derechef ceste demande, si elle ne se vouloit point souvenir de la grace que la Cour lui faisoit d'estre estranglee. Elle fit signe que non. Pourtant le feu fut allumé : & ainsi rendit son esprit au Seigneur[945].

Tel un personnage célèbre, sa « renommee » la précède et la glorifie. La « meschante » qui fait face à une foule catholique réussit à les conquérir. Et si aucune mention de sa beauté n'est faite comme pour P. de Luns, c'est bien son « regard d'une personne bien resjouye & contené [*sic*] » qui force l'« admiration », de même que l'absence de signe visible de peur – son teint « de bonne couleur » n'est pas blême. Dans le récit du martyre de la demoiselle de Graveron, aucun public n'est mentionné mais ce sont Clinet et Gravelle qui font office de témoins et qui,

---

[943] *Ibid*. N. Z. Davis en souligne l'importance dans la culture calviniste : « La nouvelle liturgie calviniste, parce qu'elle met l'accent sur l'organisation fraternelle de la congrégation, a choisi la langue vulgaire – langue des femmes et des illettrés – et introduit des psaumes chantés en chœur par les hommes et les femmes. […] Pour les laïcs, hommes et femmes, qui prennent part au culte, louer le Seigneur d'une seule voix signifie qu'il n'y a plus de distance entre le pasteur et sa congrégation. Accaparés jusque-là par les prêtres, les psaumes maintenant leur sont rendus », *Les cultures du peuple*, *op. cit.*, p. 137-138. Cette place importante des psaumes se comprend par la doctrine du sacerdoce universel – chacun est responsable de son salut –, et par la volonté calviniste de construire l'existence humaine par l'Écriture sainte. C'est le Livre qui doit permettre au fidèle de se retrouver, de se comprendre, de se modeler. Dès lors, le psaume est stratégique : c'est la partie lyrique de la Bible, et le lyrisme prend place dans une dialectique de l'expression (chanter sa peine ou sa joie) et de la célébration (chanter gloire à Dieu). Chanter les psaumes, c'est ainsi se dire dans la joie de la relation à Dieu.

[944] *Cf. supra* p. 230.

[945] *Histoire des martyrs*, f. 509 v°. À propos du martyre de M. Le Riche, voir aussi N. Shepardson, *Burning Zeal*, *op. cit.*, p. 98-102.

justement, témoignent de la force de la jeune femme. La dame de la Caille, elle, conforte une assistance à la fois émue (« […] Dieu voulant que de ses graces si grandes, & de la vertu de son Esprit si miraculeuse en ceste femme, plusieurs fussent tesmoins […] ») et hostile (les « plus obstinez »). À la différence de la théâtralité catholique où une foule entière peut être touchée, la Réforme s'adresse à des individus séparés (« plusieurs ») : l'Esprit souffle où il veut.

Les deux martyres sont ainsi exemplaires : par la parole, elles enseignent aux hommes, aux lecteurs[946] et à l'assistance quand elle est décrite. Les récits et les vers jouent sur le *docere*. Philippe de Luns, avec « sa face vermeille » « d'excellente beauté » se situe du côté du *placere*, quand Marguerite Le Riche, qui conforte les martyrs et suscite l'admiration penche vers le *movere*. Le martyrologe allie ainsi la leçon – le message efficace – à la passion – des scènes efficaces. La force exemplaire des femmes est ici signe de Dieu[947].

Florimond de Raemond, farouche catholique, décrit dans *L'histoire de la naissance, progrez et decadence de l'heresie de ce siecle* le zèle des femmes protestantes, si simples soient-elles :

> […] [I]ls [le public] voioient les simples femmeletes chercher les tourmens pour faire preuve de leur foi : & allant à la mort ne crier que le Christ, le Sauveur, chanter quelque Pseaume : Les jeunes vierges marcher plus gaiement au suplice, qu'elles n'eussent fait au lit nuptial : […][948].

Il dénonce ensuite la dangerosité de ces supplices, « tristes et constans spectacles [qui] jettoient quelque trouble non seulement en l'ame des simples, mais des plus grans[949] » et souvent « plus propres […] pour allumer le feu que pour l'étoufer[950] ». F. de Raemond souligne ici l'inversion qui est en jeu lorsque l'hérétique puni sur le bûcher se transforme en

---

946 L'*Histoire des martyrs* de Crespin a subi un changement de format à partir de 1564 : celui-ci « a un impact économique, pour l'éditeur comme pour les acheteurs. Mais cela modifie aussi la signification du livre. Ce qui était un ouvrage maniable, facile à cacher […] devient un volume respectable à déposer sur un lutrin. De la lecture individuelle, on passe à la lecture communautaire » (J.-F. Gilmont, *Jean Crespin, op. cit.*, p. 179-180). La « leçon » des martyrs et des martyres est d'autant plus forte avec ce changement de format qu'elle se lit au sein d'un groupe de fidèles, et se partage.

947 « lesquelles [les femmes] combien que de leur naturel elles soyent fragiles et fort infimes, toutesfois par la grace survenante et vertu d'enhaut ont esté rendues plus fortes et constantes que les plus magnanimes hommes du monde, principalement quant il a esté question de soustenir la foy chrestienne elles ont monstré qu'il n'y avoit rien en elles de la molesse et tendresse du sexe foeminin […] », Jean de Marconville, *De la bonté et mauvaistié des femmes*, [1566], éd. Richard A. Carr, Paris, Champion, 2000, coll. « Textes de la Renaissance », p. 117 [f. 39 r°].

948 *L'histoire de la naissance, progrez et decadence de l'heresie de ce siecle, divisée en huit livres*, Paris, Veuve de Guillaume de la Noue, 1610, livre VII, p. 864.

949 *Ibid.*

950 *Ibid.*, p. 865. Voir aussi Jacques Sévert, *Anti-martyrologe, ou Verité manifestée contre les Histoires des supposés martyrs de la Religion pretenduë reformée, imprimées à Geneue onze fois*, Lyon, Simon Rigaud, 1622.

martyr de sa foi, objet de « compassion[951] » même pour les catholiques, et lorsque la femme, être faible, se révèle héroïque.

La femme martyre française transcende ainsi sa nature fragile et la condition féminine ordinaire[952]. Avec l'aide de Dieu, elle renverse les codes sociaux qui la maintiennent dans un état d'infériorité et devient un exemple pour les hommes. M. Carbonnier-Burkard écrit que Crespin ne cherche pas « un modèle de martyre au féminin […] mais bien plutôt un modèle à la fois « ancien » et « réformé », valable pour tous les fidèles[953] ». Si la femme martyre est effectivement un modèle pour tous, il n'en reste pas moins que le récit de sa mise à mort valorise des caractéristiques typiquement féminines, qui ne sont pas évoquées lors des martyres masculins.

2. Les martyres anglaises : les anglicanes Anne Askew et Jane Grey, et la catholique Margaret Clitherow

2.1. Le martyrologe anglican

La Réforme anglaise prend la forme de l'anglicanisme. L'histoire du pays en est bouleversée puisqu'il y a alternance des rois ou des reines catholiques et anglicans, ce qui modifie ainsi les persécutions religieuses de l'un ou de l'autre camp[954]. La grande différence avec le continent, comme l'écrit Bernard Dupuy, est qu'

> [e]n Angleterre, la Réforme ne fut pas d'abord […] une protestation religieuse. Elle fut l'effet des transformations de la situation politico-ecclésiastique provoquée par le roi Henri VIII en 1533-1535, et fut introduite alors, contre le gré de ce dernier, par des chrétiens continentaux. Elle se stabilisa, sous Élisabeth I[re] (1558-1603), comme une *via media* entre le catholicisme et le protestantisme[955].

---

[951] « […] autres en avoient compassion, marris de les veoir ainsi persecutés », *L'histoire de la naissance, progrez et decadence de l'heresie…*, éd. cit., p. 864.

[952] « *As exemplary women, the female martyrs had to appear as almost a separate gender – female, yet distinct from other women* », Nikki Shepardson, « Gender and the Rhetoric of Martyrdom in Jean Crespin's "Histoire des vrays tesmoins" », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 35, n° 1, printemps 2004, p. 163.

[953] « Le martyre au féminin dans le martyrologe réformé de Jean Crespin », art. cit., p. 92.

[954] Edouard VI – anglican – succède à Henri VIII en 1547, puis Jane Grey – anglicane – occupe le trône pendant une dizaine de jours à la mort d'Edouard en juillet 1553, avant d'en être délogée par Marie Tudor, fille de Catherine d'Aragon, et farouche catholique. C'est Élisabeth l'anglicane qui règnera ensuite de 1558 à 1603. Voir B. Cottret, *Histoire d'Angleterre. XVI[e]-XVIII[e] siècle*, [1993], Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 75-87.

[955] Article « Anglicanisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 3 mai 2014 sur le page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anglicanisme.

« [A]cte de la politique royale, beaucoup plus qu'un mouvement d'Église[956] », l'anglicanisme, tout en maintenant une hiérarchie ecclésiastique et des rituels d'apparat, rejoint le calvinisme sur plusieurs points : la place centrale accordée à la lecture de la Bible, la théologie de la grâce, le refus du pape et du dogme du Purgatoire[957].

Né dans le Lincolnshire en 1516, John Foxe publie plusieurs éditions latines de son martyrologe (*Commentarii rerum in ecclesia gestarum* en 1554, *Rerum in ecclesia gestarum… pars prima* en 1559[958]) avant de diffuser une première version dans sa langue maternelle – modifiée par rapport aux précédentes –, en 1563[959]. Le succès de l'ouvrage est immédiat, tant la mémoire de ceux que l'on appelle les « *Marian martyrs* » en anglais, est vive[960]. La présence de nombreuses gravures[961] dans le martyrologe n'est pas non plus étrangère à cette réussite. Du vivant de Foxe, l'ouvrage connaît de nouvelles éditions en 1570, en 1576 et en 1583. Comme cela a déjà été souligné, la présence du martyrologe dans toutes les paroisses anglaises[962] témoigne de son importance aux yeux des autorités.

Les *Actes and Monuments* présentent 55 exécutions féminines, soit un cinquième des femmes mises à mort pendant la période 1555-1558[963]. Nous avons choisi de nous pencher sur deux cas célèbres : celui d'Anne Askew et de Jane Grey, dont les martyres ont eu un grand

---

[956] *Ibid.*

[957] Sur l'émergence de ce nouveau courant religieux, voir Louis J. Rataboul, *L'anglicanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, coll. « Que sais-je ? », p. 5-54.

[958] *Encyclopaedia Britannica*, *Eleventh Edition*, Cambridge, University Press, 1910-1911, vol. 10, p. 770, consultée le 3 mai 2014 sur la page : https://archive.org/stream/encyclopaediabri10chisrich#page/770/mode/1up.

[959] *Actes and Monuments of these latter and perillous Dayes, touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great Persecution and horrible Troubles that have been wrought and practiced by the Romishe Prelates, speciallye in this Realme of England and Scotland, from the yeare of our Lorde a thousande to the time now present. Gathered and collected according to the true Copies and Wrytinges certificatorie as well of the Parties themselves that Suffered, as also out of the Bishop's Registers, which were the Doers thereof.*

[960] Jesse Lander cite des ouvrages de l'époque – Une *Epistle* de Martin Marprelate (1588) et *The Unfortunate Traveller* de T. Nashe (1594), entre autres – qui font référence aux *Actes and Monuments* et assoient son autorité culturelle (« Foxe's *Book of Martyrs*: printing and popularizing the *Acts and Monuments* », dans *Religion and Culture in Renaissance England*, dir. Claire McEachern et Debora Shuger, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 69). L'étude en entier donne aussi une idée précise du succès de l'ouvrage dans le milieu protestant (p. 69-92).

[961] Se référer, entre autres, aux études d'Andrew Pettegree, « Illustrating the Book: A Protestant Dilemma » et de Deborah Burks, « Polemical Potency: The Witness of Word and Woodcut », dans *John Foxe and his World*, dir. Christopher Highley et John N. King, Aldershot, Ashgate, 2002, respectivement p. 133-144 et p. 263-276. 57 illustrations se trouvent dans l'édition de 1563, 149 dans l'édition de 1570.

[962] *Cf. supra* note 847, p. 222.

[963] Marsha S. Robinson, « Doctors, Silly Poor Women, and Rebel Whores: the Gendering of Conscience in Foxe's *Acts and Monuments* », dans *John Foxe and his World*, *op. cit.*, p. 235 : « [*Foxe's*] *record of Tudor consistory court examinations preserves the testimonies of a large number of nonconformist or godly women examined for heresy, 55 of whom died for their convictions* [note 2 : *Warnicke* [*Women of the English Renaissance and Reformation*, Westport, CT, 1983, p. 74] *observes that this number represents one-fifth of those who died for their beliefs during the years of the Marian persecutions (1555-58)* ».

retentissement dans le milieu réformé et ont été repris dans les œuvres de Crespin et Aubigné. Les deux martyres offrent des points communs, mais aussi des différences : Anne Askew, la roturière, est brûlée, et Jane Grey, la princesse, est décapitée.

La position qu'adopte Foxe vis-à-vis de la nature fragile des femmes semble moins tranchée que celle de J. Bale – nous reviendrons sur ses positions – et de Crespin. D'un côté, Foxe souligne, dans plusieurs récits de martyres, que la faible femme devient forte grâce à Dieu : « *You bee not able to resist the spirit of God in me a poore woman*[964] » répond Alice Dryver au Docteur qui l'interroge ; Joyce Lewes est décrite, la nuit précédant son exécution, comme « *wonderfully chearefull & mery with a certaine gravitie, in so much that the majestie of the spirit of God did manifestly appeare in her, who did expel the feare of deathe out of her heart* […][965] ». Anne Askew, lors des tortures qu'elle subit, surmonte la douleur grâce à Dieu : « *and so quietly and patiently prayeng unto the Lord: she aboade their tiranny, till her bones and joints almost were pluckt a sunder, in such sort, as she was caried away in a chaire*[966] ». De l'autre, une martyre semble, à travers un discours, remettre en question la fragilité de la nature féminine : il s'agit de Julitta, martyre chrétienne primitive, que Foxe évoque dans son premier livre. Celle-ci, sur le point d'être brûlée, s'adresse aux femmes qui assistent à son supplice :

> *Sticke not, O sisters, to labour and travell after true piety and godlines. Cease to accuse the fragilitie of feminine nature. What? are not we created of the same matter, that men are? Yea, after Gods Image and similitude are we made, as lively as they. Not flesh only God used in the creation of the woman, in signe and token of her infirmitie, & weaknes, but bone of bones is she, in token that shee must be strong in the true and living God, all false Gods forsaken. Constant in faith al infidelity renounced patient in adversity, all worldly ease refused. Waxe wery, (my dere sisters) of your lives lead in darkenes, & be in love with my christ, my God, my redeemer, my comforter which is the true light of the worlde. Perswade your selves, or rather the spirite of the living God perswade you, that there is a world to come, wherin the worshippers of idoles and devils shal be tormented, perpetually, the servauntes of the high god shalbe crowned eternally*[967].

[964] *The Unabridged Acts and Monuments Online* (*TAMO*), *op. cit.*, éd. 1583, livre 12, p. 2073. Nous utiliserons cette édition de référence durant notre étude.

[965] Éd. 1583, livre 12, p. 2036.

[966] Éd. 1583, livre 8, p. 1263. Susannah Brietz Monta écrit à propos de cette « *strength-within-weakness* » : « *Foxe's text tends to justify female martyrs' gender transgressions in the same way that many male martyrs' beliefs are validated: by pointing to a divinely-guided conscience as the inspiration for their words and actions* », « Foxe's Female Martyrs and the Sanctity of Transgression », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXV, 1, 2001, p. 5.

[967] Éd. 1583, livre 1, p. 118. Le martyre de Joyce Lewes entre en résonnance avec ce discours de Julitta adressé à un public féminin. J. Lewes, livrée aux autorités par son mari, est un exemple pour les femmes, qui imitent son geste : « […] *when she had thus prayed, she tooke the cup into her handes saying: I drynke to all them that unfaynedly love the Gospell of Iesus Christ and wish for the abolishment of Papistry. When she had dronken, they that were her frends dranke also. After that a great number, specially the women of the towne*

Ce discours égalitaire vise à mettre l'homme et la femme sur le même plan, et à inciter les femmes à cesser de se sous-estimer. C'est la foi en Dieu qui leur permet d'être fortes, mais Julitta rejette l'idée commune d'une fragilité féminine.

Une autre version de l'histoire de Julitta apparaît au livre 11, contée par John Bradford. Ce dernier, pasteur anglican, reçoit la visite d'une servante – qui travaille pour une de ses connaissances – lors de son emprisonnement. Lorsque la servante évoque l'affliction de sa maîtresse, Bradford lui conte l'histoire de « Juleddo » en lui demandant de la transmettre à sa maîtresse. Le discours direct de la martyre primitive se trouve raccourci :

> […] *being brought to the place of execution, she exhorted all women to be strong and constant. For (sayth she) ye were redeemed with as deare a price as men. For although ye were made of the rib of the man, yet be you also of his flesh: so that also in the case & triall of your fayth towards God, ye ought to be as strong. And thus dyed she constantly, not fearyng death*[968].

Toute mention de la fragilité féminine disparaît. Bien plus, ce discours tisse un parallèle entre l'homme et la femme qui n'existe pas dans le discours du livre 1 : la femme doit être aussi forte que l'homme puisqu'elle est faite à partir de sa côte et de sa chair. Dans le récit de Bradford, le modèle est masculin. Dans le récit de Julitta qui figure au début du martyrologe, la femme n'est en aucun cas incitée à prendre exemple sur l'homme.

Ces deux versions de la même martyre montrent bien l'embarras de Foxe, sinon sa volonté de ne pas véritablement trancher. La constance et le courage dont font preuve les martyres dérivent-ils de leur propre nature féminine ou des circonstances exceptionnelles dans lesquelles elles se trouvent ? Comme l'écrit S. B. Monta, « *this conflict is not consistently resolved, suggesting that both positions are useful, under different circumstances, for Foxe's testimonial purposes*[969] ». Foxe veut avant tout célébrer la force des martyrs anglicans. Le genre complique la représentation du martyre, et la façon dont les identités fabriquées pour les femmes sont exploitées. Si des martyres féminines présentées comme faibles sont inspirées par Dieu, d'autres s'affirment beaucoup plus nettement face aux hommes, mais toujours à

---

dyd drynke with her: which afterward were put to open pe-naunce in the Churche by the cruel Papistes, for drinking with her », éd. 1583, livre 12, p. 2036.

[968] Éd. 1583, livre 11, p. 1647.

[969] « Foxe's Female Martyrs and the Sanctity of Transgression », art. cit., p. 11.

travers le pouvoir de la foi. Aucune remise en cause révolutionnaire donc : l'auteur anglican varie seulement les choix rhétoriques pour mettre en valeur les martyres[970].

Du côté des images qui ornent le martyrologe, les femmes martyres sont souvent représentées sous forme de portraits en pied – sauf pour Anne Askew –, mais un portrait où le fond est presque aussi important que la figure : les flammes sont énormes et occupent toute l'image – aucun public, aucun arrière-plan[971]. La martyre est seule dans le feu. On trouve derrière ces représentations le modèle du cantique des Hébreux dans la fournaise (Daniel, 3, 52-90). Si Foxe peut, dans le discours, traiter de manière spécifique du cas des femmes martyres, l'image est bien plus uniforme. Femmes et hommes martyrs sont traités de manière comparable (la nudité féminine est par exemple quasiment totalement absente[972], ce qui correspond à la réalité des bûchers où les condamnés étaient habillés) et ce qui fait la spécificité de la martyre dans le texte ne se retrouve pas dans la gravure. L'image est plus dangereuse et risque de séduire : il faut donc uniformiser la représentation des martyrs.

2.2. Anne Askew, la virile « mère des martyrs »

Les Examinacions *de John Bale*

Convertie tardivement à l'anglicanisme, Anne Askew fuit sa région natale du Lincolnshire – son mari, catholique, l'a d'ailleurs exclue de sa maison – pour rejoindre Londres. C'est là qu'elle rencontre d'éminents défenseurs de la cause anglicane, tels Edward Crome, Nicholas Shaxton, Hugh Latimer, David Lascelles et John Lascelles, avec lequel elle sera exécutée[973]. Arrêtée en mars 1545 parce que suspectée d'hérésie, elle subit de nombreux interrogatoires et est également torturée dans la Tour de Londres, de manière illégale[974]. Elle

---

[970] *« Foxe seems to fear that female martyrs who are too transgressive, or whose behavior and words threaten to rewrite gender constructions too profoundly, might undermine the cause he is determined to celebrate », ibid.*, p. 18.

[971] La victime, de profil et habillée, est attachée par une chaîne à un poteau et prie au milieu des flammes : voir *The burnyng of two Women* (il s'agit d'Agnes Potten et de Joane Trunchfield), éd. 1583, livre 11, p. 1917 [fig. 35 de l'annexe, p. 33], et *The cruell burning of a woman at Exeter*, éd. 1583, livre 12, p. 2076, [fig. 36 de l'annexe, p. 33].

[972] À notre connaissance, seule Alice Dryver est représentée nue, la bouche ouverte, et les bras levés, comme voulant échapper au feu (éd. 1583, livre 12, p. 2073) : voir fig. 37 de l'annexe, p. 34.

[973] Megan L. Hickerson, commentaire sur le livre 8 des *Actes and Monuments*, *The Unabridged Acts and Monuments Online* (*TAMO*), *op. cit.*, consulté le 6 mai 2014 sur la page : http://www.johnfoxe.org/index.php?realm=more&gototype=modern&type=commentary&book=8#C243.1.

[974] *Ibid.* John Bale évoque les cruautés infligées à Anne Askew : « *Reade burnynge plates of yron and of brasse had Blandina put to her sydes, So had Anne Askewe the flamynge brandes of fyre* », *The first examinacio[n] of Anne Askewe latelye martired in Smythfelde, by the Romyshe popes upholders, wyth the elucydacyon of Johan Bale*, [1546], Londres, Nicholas Hill, 1547, p. 8 (exemplaire conservé à la Christ Church Library, Université d'Oxford), consulté sur le site EEBO [Early English Books Online] le 27 mars 2014. De même John Foxe écrit : « *Then they did put me on the racke, because I confessed no Ladies or Gentlewomen to be of my opinion, and thereon they kept me a long tyme. And because I lay still and did not cry, my Lord*

est finalement condamnée au bûcher, à l'âge de 25 ans, en compagnie de trois hommes (John Lascelles, John Adams et Nicholas Belenian) et exécutée le 16 juillet 1546, sur la place du marché aux chevaux de Smythfield. Le martyre d'Askew est rendu célèbre par les *First examinacio[n]* et *Lattre examinacyon of Anne Askewe latelye martyred in Smythfelde* publiées par John Bale respectivement en 1546 et 1547, soit quasi immédiatement après sa mort. John Foxe, en reprenant les écrits de Bale dès l'édition latine de sa *Rerum […] pars prima* (en 1559)[975], popularisera encore davantage ce martyre, qui inspirera d'ailleurs des ballades au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle[976]. L'originalité de ces écrits réside dans une narration à la première personne : Bale, dans ses deux *Examinacions*, et Foxe, qui réimprime les deux écrits de Bale au sein de son martyrologe, donnent la parole à la martyre qui décrit ses interrogatoires et son procès – dans un discours entrecoupé de commentaires chez Bale, et d'un seul tenant chez Foxe.

J. Bale partage les conceptions crespiniennes sur les femmes, par nature fragiles, mais à qui Dieu peut insuffler sa force pendant le martyre. D'emblée, il fait d'Anne Askew une seconde Blandine, à travers une série de parallélismes syntaxiques :

> *Full of God and hys veryte was Blandina. So was Anne Askewe to the verye ende. Christ wonderfullye tryumphed in Blandina. So ded he in Anne Askewe, whan she made no noyse on the racke, and so crestlye afterwarde reioyced in hym. Blandina was geven fourth to wylde beastes to be devoured. So was Anne Askewe to cruell Byshoppes & prestes, whom Christ calleth ravenynge wolves, devourers, and theves, Math. 7. & Ioan. 10.* […] *Blandina at the stake shewed a vysage unterryfyed. So ded Anne Askewe a countenaunce stowte, myghtye and ernest Infatygable was the sprete of Blandina. So was the sprete of Anne Askewe. The love of Iesus Christ, the gyft of the holye Ghost, and hope of the crowne of martyrdome, greatlye mytygated the paynem Blandina. So ded those iii. worthye graces, the terrour of all tormentes in Anne Askewe*[977].

Les deux femmes sont consacrées ici grâce au Christ et à l'amour qu'il inspire. Bale ne choisit pas Blandine au hasard[978] : il la présente comme la « mère des martyrs[979] ». En plaçant Askew

---

Chancellour and M. Rich, tooke paynes to racke me with theyr owne hands, tyll I was nigh dead », *Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 8, p. 1263.

975 A. van Haemstede inclut également les *Examinacions* de Bale dans son martyrologe, la même année. Sur le passage que l'auteur hollandais ajoute par rapport à Bale et à Foxe, voir Thomas S. Freeman et Sarah Elizabeth Wall, « Racking the Body, Shaping the Text: The Account of Anne Askew in Foxe's "Book of Martyrs" », *Renaissance Quaterly*, vol. 54, n° 4, 1ère partie, hiver 2001, p. 1170.

976 *Cf.* T. S. Freeman et S. E. Wall, *ibid.*, p. 1165-1166.

977 *The first examinacio[n] of Anne Askewe*, éd. cit., p. 8-9.

978 Blandine est une chrétienne suppliciée à Lyon, sous le règne de Marc-Aurèle. Elle fait partie des célèbres « martyrs de Lyon ». Eusèbe de Césarée, qui a assisté à la scène, la raconte dans son *Histoire ecclésiastique* : Blandine, qui n'est pas touchée par les bêtes, est conduite à nouveau au supplice « […] avec Ponticus, jeune adolescent d'environ quinze ans. On les avait eux aussi, conduits chaque jour pour qu'ils vissent les supplices des autres, et on les pressait de jurer par les idoles : ils demeurèrent fermes et ne firent aucun cas de ces instances. Aussi bien la foule devint furieuse contre eux, au point qu'elle n'eût [*sic*]

dans sa lignée, il peut affirmer que « de nombreux hommes, devant sa constance toute chrétienne, ont imaginé qu'Anne Askew n'était rien de moins[980] » que cette constance. Si elle est couronnée une nouvelle fois, cette fois-ci par les hommes, sa force n'en demeure pas moins insufflée par Dieu : « *The strength of God is here made perfyght by weakenesse. Whan she semed most feble, than was she most stronge. And gladlye she reioyced in that weakenesse, that Christes power myght strongelye dwell in her*[981] ».

La conclusion de Crespin à la fin du martyre de Philippe de Luns, de même que les termes de Marconville, entrent en résonnance avec des mots de Bale. Derrière Askew c'est Dieu et le Christ que l'on célèbre. Et si Dieu donne sa force à Askew, elle est aussi un « agneau[982] » – figure sacrificielle et symbole christique évidents – qui, malgré sa faiblesse et son innocence, endure les pires tortures :

> […] *lyke a lambe she laye styll wythout noyse of cryenge, and suffered your uttermost vyolence, tyl the sinnowes of her armes were broken, and the strynges of her eis peryshed in her head. Ryght farre doth it passe the strength of a yonge, tendre, weake, and sicke woman (as she was at that tyme to your more confusion) to abyde so vyolent handelynge, yea, or yet of the strongest man that lyveth. Thynk not therfore but that Christ hathe suffered in her, and so myghtelye shewed hys power, that in her weakenes he hath laughed your mad enterpryses to scorne*[983].

---

ni la pitié due à l'âge de l'enfant ni le respect dû au sexe de la femme. On les fit passer par toutes les tortures et ils parcoururent le cycle entier des supplices ; tour à tour, on les voulait contraindre à jurer, mais on ne pouvait pas y arriver. Ponticus était en effet exhorté par sa sœur, si bien que les païens voyaient eux-mêmes que c'était elle qui l'encourageait et l'affermissait. Après avoir supporté tous les tourments avec courage, il rendit l'âme. Restait la bienheureuse Blandine, la dernière de tous, comme une noble mère qui vient d'exhorter ses enfants et de les envoyer victorieux auprès du roi ; elle parcourt de nouveau elle-même à son tour toute la série de leurs combats et se hâte vers eux, pleine de joie et d'allégresse en ce départ ; elle semblait appelée à un banquet de noces et non pas jetée aux bêtes. Après les fouets, après les fauves, après le gril, on la mit en dernier lieu dans un filet et on la présenta à un taureau : elle fut assez longtemps projetée par l'animal, mais elle n'éprouvait aucun sentiment de ce qui lui arrivait, grâce à l'espérance, à l'attachement aux biens de la foi et à sa conversation avec le Christ. Elle fut immolée elle aussi, et les païens eux-mêmes avouèrent que jamais parmi eux une femme n'avait enduré d'aussi nombreux et durs tourments », trad. Émile Grapin, Paris, Librairie, Alphonse Picard et fils, 1911, livre V, consulté le 15 mai 2014 sur la page : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/eusebe/histoire5.htm#I. Sur les martyrs de Lyon, voir aussi Crespin, *Histoire des martyrs*, 1619, livre I, et en particulier f. 6 r°-v° à propos de Blandine, qualifiée également de « noble mere ». Sur le martyre de Blandine, voir aussi l'ouvrage de Elizabeth A. Goodine, *Standing at Lyon. An Examination of the Martyrdom of Blandina of Lyon*, Piscataway, Gorgias Press, 2008.

[979] « […] *yet was she called the mother of martyrs* », *The first examinacio[n] of Anne Askewe*, éd. cit., p. 9.

[980] « *Manye men have supposed Anne Askewe, for her Christen constancye to be no lesse* », *ibid.*

[981] *Ibid.*, p. 10. La première phrase est une citation de saint Paul (II Cor 12, 9).

[982] Selon Theresa D. Kemp, « *As a "lamb" suffering this violence, Askew is of course being compared to Christ, typically passive in the scenes of his Passion. Thus Bale transforms Askew's torture into an assault against Christ himself, which intensifies his claims that the Henrician authorities are instruments of the devil* », « Translating (Anne) Askew: The Textual Remains of a Sixteenth-Century Heretic and Saint », *Renaissance Quarterly*, vol. 52, n° 4, hiver 1999, p. 1032.

[983] *Ibid.*, p. 93. Dans *The lattre examinacyon of Anne Askewe latelye martyred in Smythfelde…*, Wesel, D. van der Straten, 1547, exemplaire conservé à la British Library, consulté sur le site EEBO le 27 mars 2014, p. 45.

Telle le Christ, elle souffre patiemment et plus le tourment est grand, plus sa force est décuplée. D'abord présentée comme « jeune, délicate, fragile et malade » elle devient, par le jeu du comparatif de supériorité « *doth it passe the strength of* » lié au superlatif « *the strongest man that lyveth* », un être d'un courage surhumain. Aucun homme, même le plus fort, ne peut rivaliser avec elle, puisque sa force est d'origine divine. Surhumaine parce qu'inspirée par Dieu, elle est aussi sur-humaine et dépasse en puissance tous les autres hommes.

Bale forge une double image d'Askew : à la fois maternelle, mère des martyrs à l'image de sainte Blandine, et virile, surpassant les plus forts. Askew synthétise ainsi les caractéristiques les plus valorisantes des deux sexes : la maternité[984] d'un côté, la force virile de l'autre.

Les Actes and Monuments *de John Foxe*

Il n'est guère étonnant de retrouver ces deux images dans le récit du supplice que fait Foxe[985]. Dans la préface des *Examinacions* qu'il insère dans sa *Rerum […] pars prima*, Askew est présentée comme la plus vertueuse de tous les martyrs, à l'image de Blandine, comme nous l'avons vu plus haut. Cependant, Foxe supprime cette préface dès la première édition anglaise des *Actes and Monuments* et ne la fera jamais plus paraître. Selon T. S. Freeman et S. E. Wall, Foxe a eu connaissance des déboires maritaux d'Askew et a voulu éviter que son recueil et que la martyre deviennent la proie d'attaques faciles de la part des catholiques[986]. En effet, l'évocation d'une jeune fille fragile qui a surmonté toutes les épreuves – à l'image de la chaste et vierge Blandine –, devient plus problématique : Anne Askew s'est séparée de son mari et a donc la réputation d'être une « mauvaise femme ». Foxe gomme toute allusion à Blandine, mais insiste sur les tortures subies pendant son emprisonnement, dont les séquelles l'empêchent de se tenir debout le jour de son exécution :

> […] *the daye of her execution beyng appoynted, she was brought into Smithfield in a chayre, because she could not goe on her feete, by meanes of her great tormentes. When she was brought unto the stake, she was tyed by the middle with a chayne, that held up her body*[987].

---

[984] « La femme « totale », celle dont l'identité physique a une valeur égale à celle des hommes, est […] la femme-mère », S. F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse*, *op. cit.*, p. 192.

[985] T. S. Freeman et S. E. Wall pensent que Foxe s'est appuyé sur les dires de témoins du supplice, et citent Francis Russell, second comte de Bedford, alors âgé de 20 ans, qui aurait assisté à l'exécution en compagnie de son père, John Russell. *Cf.* « Racking the Body, Shaping the Text…», art. cit., p. 1185. À propos des changements qu'opère Foxe vis-à-vis du récit de Bale, voir cette même étude, p. 1167 *sqq.*

[986] *Ibid.*, p. 1180-1181.

[987] Éd. 1583, livre 8, p. 1264.

Derrière cette dénonciation de la cruauté des bourreaux, on peut voir aussi une réflexion morale : la nécessité pour le croyant de se dépouiller, de mourir à lui-même pour renaître en Dieu. Askew devient ainsi un modèle d'itinéraire spirituel[988].

Les trois hommes suppliciés avec Askew ne sont pas tout de suite évoqués. Foxe se concentre d'abord sur le martyre de la jeune femme :

> *And thus the good Anne Askew with these blessed Martyrs, beyng troubled so many maner of ways, and having passed through so many torments, havyng now ended the long course of her agonies, beyng compassed in with flames of fire, as a blessed sacrifice unto God, she slept in the lord, an. 1546. leavyng behynd her a singular example of christian constancy for all men to follow*[989].

La formule liminaire « *the good Anne Askew with these blessed Martyrs* » détache la jeune femme du groupe des martyrs, mais laisse penser que la description s'attache à tous. Puis les anaphoriques (« *her* » et « *she* ») concentrent le récit sur elle. Les hommes viennent enfin, toujours liés à Askew :

> *There was at the same time also burnt together wyth her, one Nicholas Belenian priest of Shropshire, J. Adams a Taylor, and John Lacels Gentleman of the court and houshold of king Henry.*
> *It happened well for them, that they dyed together with Anne Askew. For albeit that of themselves they wer strong and stout men, yet through the example and exhortation of her, they beyng the more boldened, receyved occasion of greater comfort in that so paynefull and dolefull kynd of death: who beholdyng her invincible constancie, and also stirred up thorough her perswasions, did set apart all kynd of feare.*
> *Thus they confirming one another with mutual exhortations taried looking for the tormenter and fire, which at the last flaming round about them, consumeb their blessed bodies in happy Martyrdome, in the yeare of our saluation. 1546. about the month of June*[990].

Anne Askew synthétise ici les deux images que Bale donnait d'elle dans ses *Examinacions*. D'une constance exemplaire, elle offre aux trois hommes un grand réconfort et leur permet d'affronter sereinement la mort douloureuse qui les attend[991]. Telle la mère des martyrs, elle leur indique la voie à suivre et prend l'ascendant sur ces hommes « forts et robustes », à qui

---

[988] L'exemplarité de la martyre est aussi soulignée par l'abondante correspondance d'Askew, dont Foxe rend compte, non sans quelques modifications (voir T. S. Freeman et S. E. Wall, art. cit., notamment p. 1191). Plus généralement, sur les changements opérés par l'auteur dans la correspondance entre les martyrs et leurs partisans en dehors de la prison, voir Thomas Freeman, « "The Good Ministrye of Godlye and Vertuouse Women": The Elizabethan Martyrologists and the Female Supporters of the Marian Martyrs », *Journal of British Studies*, vol. 39, n° 1, janvier 2000, p. 24 *sqq*.

[989] Éd. 1583, livre 8, p. 1264.

[990] Éd. 1583, livre 8, p. 1264-1265.

[991] Aubigné, dans son *Histoire universelle*, reprend cette idée : « En Angleterre le long procès, les gehennes estranges, le congé d'Anne Askeve, pensant que tels torments la feroyent mourir en sa maison, son retour en prison, sa mort remarquable, si qu'elle mena à la mort avec soi Jean Lassels, Jean Adlam, et Nicolas Belenjan, Anglois, relevés par son exemple », II, X, éd. cit., p. 218.

elle rend la joie. L'inversion des genres est ici assez nette, d'autant que Foxe ne martèle pas, comme Bale, que la constance d'Askew n'est inspirée que par Dieu.

Au moment où Askew est suppliciée, le lecteur attendrait une description de ses souffrances corporelles – déjà décrites lors de son arrivée à Smithfield. Il n'en est rien : la martyre rejoint paisiblement le Seigneur et s'endort en lui[992].

Dans la gravure qui accompagne le récit de Foxe, c'est une vision panoramique du supplice[993] que nous avons sous les yeux [voir fig. 34 de l'annexe, p. 32], fidèle à la description précise des lieux qu'en fait Bale dans ses *Examinacions*. Elle montre quatre suppliciés au centre de l'image, sur un même bûcher et autour d'eux, la foule[994]. Rien ne permet d'identifier Askew avec certitude, même s'il semble que le condamné le plus à gauche est – pudiquement ? – vêtu d'une robe (ou d'une jupe), contrairement aux autres dont on aperçoit les jambes nues. Le cadre urbain, dans le fond, et la présence de spectateurs aux fenêtres sont emblématiques des représentations gravées de l'époque[995]. On note que le lecteur / spectateur est en surplomb et se trouve au niveau des juges, à l'opposé d'eux. Il y a ainsi deux estrades : celle des puissants et celle où nous nous trouvons lorsque nous regardons l'image et que nous prenons exemple sur les suppliciés. Par ailleurs, le soleil est à demi voilé par un nuage mais ses rayons sont visibles : tout l'espace urbain est sous le regard de Dieu. La scène est donc sous une triple évaluation : celle des juges, celle de Dieu, et celle du spectateur, qui est invité à replacer l'univers humain sous la lumière divine. L'image complète ainsi le texte et appelle par des procédés visuels une interprétation de la scène de la part du lecteur. Elle préfigure la joie de la rencontre avec Dieu.

*L'*Histoire des martyrs *de Jean Crespin*

Crespin suit fidèlement le récit de Foxe et ne fait aucune mention du corps de la suppliciée au seuil de la mort. Il adopte cependant un parti-pris de construction textuelle qui singularise entièrement le supplice d'Askew. Les trois hommes exécutés avec elle ont une notice à leur nom, qui suit celle de la jeune femme :

---

[992] Sur le sujet, voir Frances E. Dolan, « "Gentlemen, I have one more thing to say": Women on Scaffolds in England, 1563-1680 », *Modern Philology*, vol. 92, n° 2, novembre 1994, p. 159-162.

[993] Apparemment peu habituelle parmi les gravures du martyrologe (« *a style unlike other woodcuts in the* Acts and Monuments », commentaire sur les gravures consulté le 6 mai 2014 sur la page : http://www.johnfoxe.org/index.php?realm=more&gototype=modern&type=image&book=8#f1274w).

[994] La disposition en rond rappelle celle du théâtre.

[995] *Cf. supra* chapitre I.

> *Ces trois hommes furent esmeus & effrayez au combat, mais voyans la constance d'une femme qui les accompagnait au supplice, receurent telle consolation que la mort ne leur fut rien.*
> On brusla avec Anne Askeve en un mesme feu, Nicolas Beleniam qui avoit esté Prestre en la Comté de Salop, Jean Adlam cousturier, & Jean Lacels, homme de noble race & vertueux, & qui pour lors estoit au service du Roy Henry. […] Il leur print bien d'estre avec Anne Askeve car jaçoit qu'ils fussent hommes douëz de grans dons, neantmoins l'exemple d'icelle & ses prieres leur firent avoir meilleur courage. Ils eurent matiere de plus grande consolation en ceste espece de mort si horrible, non seulement de ce qu'ils voyoyent sa constance invincible : mais aussi pource qu'ils furent exhortez par elle, ce qui leur osta toute frayeur. Parquoy se fortifians l'un l'autre attendirent paisiblement & le bourreau & son feu : dedans lequel ils finirent leurs vies, l'an M. D. XLVI. le 16. de Juillet, auquel jour (selon le tesmoignage de Baleus historien Anglois) grands & horribles tonnerres d'en haut espouvanterent merveilleusement ceux qui estoyent à ce spectacle de la mort de ces Martyrs bienheureux[996].

Aucune mention des hommes n'est faite en amont dans le récit qui concerne Anne Askew : le lecteur de Crespin découvre donc, au dernier moment, qu'elle a inspiré ses cosuppliciés. Ce parti-pris de construction, qui procède de la volonté juridique de consacrer une notice à chaque individu pour lui donner toute sa place dans le livre des Témoins, met aussi l'accent sur la martyre, personnage le plus important. Crespin s'éloigne à la fois du récit de Foxe et de la chronologie du supplice. Même s'il précise bien que tous sont brûlés « en un mesme feu » au début de la manchette qui concerne les trois hommes, Anne Askew semble mourir la première puisque son martyre, dans l'agencement du texte, précède celui de John Lascelles, de John Adams et de Nicholas Belenian. Ce choix donne une image légèrement différente du supplice tel qu'il est représenté dans le récit de Foxe, et également dans la gravure qui figure dans le martyrologe anglais. Foxe se focalise certes sur la mort de la jeune femme avant de décrire celles des hommes, mais mentionne bien l'exécution collective, contrairement à Crespin. Le récit de Foxe met l'accent sur l'exemplarité féminine qui se transmet aux autres : les cosuppliciés, les spectateurs et le lecteur peuvent admirer, de manière concomitante, la constance de la jeune femme et s'en inspirer[997]. Chez Crespin, c'est d'abord le public du supplice et surtout le lecteur qui sont face à la martyre. Ensuite seulement, la persévérance

[996] *Histoire des martyrs*, livre IV, f. 189 v°-190 r°. En italique dans le texte. Il s'agit d'une traduction très fidèle du récit qui figure chez Foxe.

[997] Miles Huggarde, farouche catholique, fait mention d'insultes qu'Askew aurait adressées à l'encontre des catholiques lors de son exécution, alors même qu'ils lui offraient la possibilité d'être pardonnée : « *The sayde Anne Askewe, was of suche charitie, that when pardon was offered, she defied them all, revyling the offerers therof, with suche opprobrious names, that are not worthy rehersall, makyng the lyke sygnes too the preacher at her death*, […] », *The displaying of the Protestantes, [and] sondry their practises, with a description of diuers their abuses of late frequented Newly imprinted agayne, and augmented, with a table in the ende, of all suche matter as is specially contained within this volume. Made by Myles Huggarde seruant to the Quenes maiestie*, Londres, Robert Caly, 1556, f. 48, exemplaire conservé à la Bodleian Library (consulté le 1er avril 2014 sur le site d'EEBO).

d'Askew encourage les trois hommes, telle une nouvelle preuve de l'admiration que le lecteur peut lui porter.

Foxe et Crespin, tout en louant la force d'Anne Askew, choisissent ainsi deux moyens de la mettre en valeur : le premier en l'incluant dans le supplice collectif[998] mais en lui donnant un rôle de guide, le second en la singularisant d'abord totalement.

[998] Comme l'avait fait Bale : « *she suffered most cruell deathe in Smythfelde with her iii. faythfull companyons* […] », *The lattre examinacyon of Anne Askewe*, éd. cit., p. 68.

Les Tragiques *d'Agrippa d'Aubigné*

Enfin, Aubigné présente les martyres Anne Askew et Jane Grey au sein d'un diptyque poétique (« Dieu vid en mesme temps […] / […] / […] / […] / Deux cœurs chrestiens anglois, deux precieux tableaux, / Deux spectacles piteux, mais specieux et beaux[999] »). Le lecteur d'Aubigné découvre le spectacle en même temps que Dieu. On observe ici une inversion du dispositif habituel dans les tableaux de visions catholiques où l'on voit saint François, par exemple avoir une vision de la Vierge. Ici, Aubigné inverse le regard et nous fait voir Dieu regardant les martyres. Le poète reprend à son compte l'idée de la virilité des femmes au seuil de la mort, évoquant « […] deux cœurs plus que d'homme en sexe de femmes[1000] ». La force qui anime les deux martyres dérive nécessairement d'un pôle masculin. Cependant, Askew – comme le fera M. Le Riche – va « consol[er] ses freres » en prison, et leur montrer ensuite la voie à suivre lors de l'exécution :

> Elle acheva le tout, car aussy tost voicy
> Pour du faux justicier couronner l'injustice,
> De gloire le martyr, on dresse le supplice.
> Quatre martyrs trembloient au nom mesme du feu,
> Elle leur departit des presents de son Dieu,
> Avec son ame encore elle mena ces ames
> Pour du feu de sa foy vaincre les autres flammes.
> Où est ton aiguillon ? où est ce grand effort ?
> O mort, où est ton bras ? (disoit elle à la mort)
> Où est ton front hideux duquel tu espouvantes
> Les hures des sangliers : les bestes ravissantes ?
> Mais c'est ta gloire ô Dieu, il n'y a rien de fort
> Que toy qui sçais tüer la peine avec la mort :
> Voicy les cieux ouverts, voicy son beau visage :
> Freres, ne tremblez pas, courage, amis, courage.
> (Elle disoit ainsy) et le feu violent
> Ne brusloit pas encor son cœur en la bruslant :
> Il court par ses costez, enfin, leger, il volle
> Porter dedans le ciel, et l'ame, et la parolle[1001].

Dès les premiers vers, le chiasme « faux justicier » / « injustice » / « gloire » / « martyr » signale le renversement à l'œuvre : le persécuté protestant triomphe de l'oppresseur catholique, par son pouvoir d'entraînement souligné par le passage du singulier au pluriel (« son âme » et « ces âmes » [1002] qui encadrent le vers 193) et par la victoire du feu spirituel

[999] *Les Tragiques*, *Les Feux*, p. 508, v. 147-151-152.
[1000] *Ibid.*, v. 150.
[1001] *Ibid.*, p. 510-511, v. 188-206.
[1002] On note une dichotomie âme / corps dans tout le passage concernant la martyre anglaise : « Ils dissipent les os, les tendons, et les veines, / Mais ils ne touchent point à l'ame par les gehennes », v. 177-178, « Hors

(« du feu de sa foy », v. 194) sur les « flammes » concrètes du bûcher. On retrouve ici les « images topiques qui associent l'illumination évangélique […], l'inspiration pentecostale, [et] l'ardeur religieuse[1003] ». Comme l'écrit l'imprimeur de *l'Histoire des martyrs* dans son *Vœu pour les martyrs* : « […] je chanterai, / Et en vous benissant, à tous raconterai / Vostre constante mort : & vostre flamme ardente […][1004] ».

Le discours de la jeune femme n'est rapporté ni chez Bale, ni chez Foxe, ni chez Crespin. Il s'inscrit dans une double tradition, d'abord biblique, avec « les hures des sangliers » qui renvoient au Psaume 80,14 (où la vigne est gâtée par ces animaux) et avec « l'aiguillon de la mort » de l'Epître de Paul (1 Corinthiens 15,55). La parole de la martyre est parole de l'Écriture, la Bible s'incarne en elle. Mais Askew reformule aussi, en la dépassant, la philosophie antique : pour les épicuriens comme pour les stoïciens, la mort est un monstre hideux, un masque terrifiant[1005] au pouvoir duquel il faut s'arracher. C'est justement ce que permet la Bible : le « beau visage » de Dieu triomphe du « front hideux » de la Mort, et les cieux s'ouvrent pour recevoir le croyant. Dans les derniers vers, où il évoque le supplice, Aubigné transforme le feu, instrument de punition et d'anéantissement, en instrument de libération et d'apothéose qui permet à l'âme et à la parole de retourner à Dieu. La véhémence des images utilisées par le poète (qui ne sont pas présentes dans sa source, l'*Histoire des martyrs* de Crespin) montre qu'il veut tirer la figure d'A. Askew dans le sens d'une fureur violente, d'un emportement qui balaie les identités génériques (elle est plus homme que les hommes) et les repères raisonnables.

---

l'ame toute force en elle esvanouie, / Le corps fut emporté des prisons comme mort, / Les membres defaillans, l'esprit devint plus fort », v. 182-184. Sur le sujet, voir C. Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, tome II, deuxième éd., Paris, Champion, 1989, p. 595-605. Avant la mention de l'âme, c'est « l'œil » de la martyre qui est omniprésent : « […] les cordes trop tendües, / […] / N'ont pas troublé d'un pleur le lustre de son œil, / Œil qui fiché au ciel, au tourment qui la tüe / Ne jette un seul regard pour esloigner sa veüe / Du seul bien qu'elle croit, qu'elle aspire et pretend », v. 166-171).

[1003] J.-R. Fanlo, note du vers 194, p. 510.

[1004] *Histoire des martyrs*, [np]. Nous pensons aussi au poème dédié « Aux fidèles martyrs de Jesus Christ » qui précède la préface : « Le zele ardent que je voy en ce lieu / Emmi les feux, tout estonné j'admire : / Car il esclaire aux bons pour les conduire : / Et les enflamme au service de Dieu. / Et les voyant des tourmens au milieu / Victorieux par-dessus leur martyre, / Je voy au feu un autre feu reluire, / Je voy un feu brusler un autre feu. / Car si l'ardeur, si la celeste flamme / Des saincts Martyrs & esclaire & enflamme / N'est-elle pas un feu clair & bruslant . / Et si, s'armant d'une vertu supresme, / Elle a veincu la flamme l'assaillant, / N'est-ce pas feu, plus feu que le feu mesme ? », *ibid.*, [np]. Voir, sur ce sujet, D. El Kenz, « Le bûcher dans le martyre protestant… », art. cit., p. 185-186.

[1005] « […] actuellement, notre attitude vis-à-vis de la mort, c'est la fuite, et à l'égard de notre jugement sur elle, c'est l'insouciance, la négligence, l'indifférence. Or de telles craintes, Socrate les appelait avec raison des épouvantails. Tout comme les enfants se laissent effrayer par l'apparence redoutable de ces masques, dans leur inexpérience, nous nous laissons nous aussi impressionner par les événements pour la même raison et de la même façon que les enfants par les épouvantails. […] La mort, qu'est-elle ? Un épouvantail », Épictète, *Entretiens*, II, I, trad. Joseph Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 6.

Anne Askew, dont la popularité n'est plus à démontrer dans le milieu réformé de l'époque, est, comme le seront après elle P. de Luns et M. Le Riche, un modèle pour les hommes qui l'entourent et qui, dans son cas, sont suppliciés avec elle. Il n'est pas question de beauté ici, comme dans le cas des martyres françaises, mais bien plus de la résitance de la martyre anglaise. Que son admirable force provienne de Dieu qui inspire la faible femme ou qu'elle soit dictée par les circonstances exceptionnelles – long emprisonnement, tortures puis martyre – qui endurcissent le fidèle, peu importe : la martyre anglicane triomphe et entraîne dans son lumineux sillon les hommes, John Lascelles, John Adams et Nicholas Belenian.

2.3. Lady Jane Grey, la reine gracieuse et digne

À la mort d'Henri VIII en janvier 1547, Édouard VI, jeune garçon de neuf ans, lui succède. Surnommé Josias dans les milieux réformateurs[1006], il engage « résolument [l'Angleterre] dans la voie de la Réforme protestante » et promulgue notamment, à la fin de son règne (en juin 1553) les « Quarante-deux articles » qui dotent le pays « d'une authentique confession de foi protestante[1007] ». Mais le roi meurt en juillet 1553 :

> *In early 1553 King Edward, on whose life the whole [Protestant] programme depended, sank into a fatal illness (probably pneumonia). He and Northumberland desperately tried to divert the succession from the next designated heir, Henry VIII's traditionalist daughter Mary, to a Protestant member of the royal family, Jane Grey* […][1008].

Lady Jane Grey, fille du duc de Suffolk, petite-nièce d'Henri VIII et pupille de Katherine Parr – la dernière épouse d'Henri VIII – est désignée comme l'héritière du trône et règne dix jours sur l'Angleterre[1009]. Sa cousine Marie Tudor qui s'estime lésée, réunit une grande assemblée de nobles catholiques – « les Milors fugitifs du Royaume[1010] » – et arrive à Londres pour s'emparer du pouvoir[1011]. Le Parlement la reconnaît comme reine légitime. Marie Tudor fait

[1006] Voir B. Cottret, *Histoire d'Angleterre*, *op. cit.*, p. 75. Roi de Juda (~640-~609), Josias, qui accède au trône à huit ans, « entreprend un programme de renouveau national qui s'articule autour du Temple de Jérusalem. La vaste réforme religieuse qui porte son nom, également appelée réforme deutéronomique, va marquer d'une empreinte indélébile les traditions israélites (II Rois, xxii-xxiii, 30) » (Article « Josias, roi de Juda », [sa], *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 18 août 2014, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/josias/).

[1007] B. Cottret, *Histoire d'Angleterre*, *op. cit.*, p. 77.

[1008] Diarmaid MacCulloch, *Reformation. Europe's House divided, 1490-1700*, Londres, Penguin Books, 2004, p. 258.

[1009] Pour davantage de précisions, se référer, entre autres, à Eric W. Ives, *Lady Jane Grey: a Tudor Mystery*, Oxford, Wiley Blackwell, 2009 et à Alison Plowden, *Lady Jane Grey: nine days Queen*, [2003], Stroud, The History Press, 2009.

[1010] A. d'Aubigné, *Histoire universelle*, I, V, éd. cit., p. 40.

[1011] D. MacCulloch precise que de nombreux protestants soutiennent également sa cause : « *[e]ven many Protestants supported Mary's claim to the throne, drawn by her relentless reminders that she was the old*

alors emprisonner Jane Grey pour haute trahison et cette dernière est exécutée le 12 février 1554. Elle est décapitée à l'abri des regards de la foule populaire – à « Tower Green », dans la tour de Londres[1012] –, comme le sera trente-trois ans plus tard une autre reine, plus illustre cette fois, Marie Stuart.

Deux manières de présenter la martyre se dégagent des textes : Foxe et Crespin – qui reprend le récit de Foxe – la montrent avant tout par le biais de sa parole, écrite ou orale. Aubigné, lui, donne d'elle une image beaucoup plus complexe – où le geste de la main fait sens – qui oscille entre chute et triomphe, beauté féminine et dignité masculine.

Dans le récit de Foxe, Anne Askew, qui s'exprime par écrit au cours de son emprisonnement, reste assez silencieuse au moment de la mise à mort[1013]. Ce n'est pas le cas de Jane Grey, qui s'adresse d'abord à l'assemblée qui l'entoure[1014] à travers un discours essentiellement religieux :

> […] *good people I am come hether to dye, and by a lawe I am condemned to the same. The fact against the Queenes highnes was unlawfull, and the consenting thereunto by me: but touching the procurement and desire therof by me or on my behalfe, I doe wash my handes thereof in innocency before God, and the face of you, good Christian people, this day: and therewith she wrong her handes, wherein she had her booke. Then said she, I pray you all, good Christian people, to beare me witnes that I dye a true Christian woman, and that I do look to be saved by no other meane, but onely by the mercy of God in the bloud of his only sonne Jesus Christ: and I confesse that when I did know the word of God, I neglected þ^e^ same, loved my selfe and the world, & therfore thys plague and punishment is happily and worthily happened unto mee for my sinnes: and yet I thanke God of hys goodnes that hee hath thus geven me a time and respite to repent: and now (good people) while I am alive I praye you assist me with your prayers*[1015].

King's daughter and designated successor […] Mary rode to London in triumph », *Reformation. Europe's House divided*, *op. cit.*, p. 258.

[1012] Une vingtaine d'années plus tôt, Anne Boleyn avait également été exécutée à cet endroit.

[1013] Elle rejette simplement la voie de l'abjuration : « *Then Wrisley Lord Chauncellour, sent to Anne Askew letters, offring to her the kyngs pardon, if she would recant. Who refusing once to looke vpon them, made this answer agayne: that she came not thether to deny her lord and Maister* », *The Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 8, p. 1264.

[1014] « Le martyr profite de cette théâtralité pour haranguer la foule en un instant où les mots, parce qu'ultimes, prennent, plus encore que les derniers écrits, un caractère testamentaire, et s'autorisent du crédit prêté aux paroles des mourants », J.-R. Fanlo, « Les mains du martyre : sur quelques représentations des martyrologes protestants », art. cit. Sur la parole des mis à mort, voir aussi J. Sharpe, « *Last dying speeches*… », art. cit., p. 144-167.

[1015] Éd. 1583, livre 10, p. 1446. « þ^e^ » est une forme du vieil anglais utilisée pour « the ». Crespin traduit très fidèlement le récit de Foxe dans son martyrologe : « Hommes freres, je suis adjugée à la mort sous une loy & non par la loy, non pour aucun forfait par moy commis contre la majesté de la Roine (car, pour protester de mon innocence devant vous, je ne me sen en rien coulpable quand à cest endroit) ainsi pource que contre mon vouloir & par force on m'a fait consentir à la chose que savez. [M]ais je confesse avoir offensé mon Dieu, pource que j'ay trop lasché la bride aux convoitises & allechemens tant de la chair que du monde, & n'ay ordonné ma vie selon sa tressaincte volonté, & selon la reigle qui m'est enseignee par la parole. Qui est la cause pour laquelle maintenant le Seigneur me chastie de ce genre de mort, ainsi que j'ay tresbien deservi combien que de tout mon cœur je remercie sa benignité, de ce qu'en ce monde il m'ottroye espace de plourer mes pechez. Parquoy je vous supplie affectueusement, freres Chrestiens, que de mon vivant vous priez avec

Les *ultima verba* de la jeune reine (elle a seize ou dix-sept ans quand elle est exécutée) disent la reconnaissance de la grâce de Dieu. Le discours d'Anne Boleyn – deuxième épouse d'Henri VIII et reine consort d'Angleterre – décapitée le 19 mai 1536 pour adultère, inceste et haute trahison[1016] – est assez similaire :

> *Good Christen people, I am come hether to die, for according to the Law, and by þ^e^ Lawe I am iudged to death, and therefore I will speake nothing against it. I am come hether to accuse no man, nor to speake any thing of that, whereof I am accused and condemned to die, but I pray God save the King, and sende him long to raigne over you, for a gentler, or a more mercifull Prince was there never: and to me he was ever a good, a gentle, and soveraigne Lord. And if any person will meddle of my cause, I require them to judge the best. And thus I take my leave of the world, and of you all, and I hartely desire you all to pray for me. O Lord have mercy on me. To God I commend my soule. And so she kneeled downe, sayeng: To Christ I commend my soule: Jesu receive my soule: repeating the same divers times, till at length the stroke was geven, and her head was striken off*[1017].

Alors qu'elle est rapidement écartée dans le discours de J. Grey, la dimension politique est développée par A. Boleyn, qui malgré sa condamnation, se livre à un éloge du roi. Jane Grey, elle, se repent de ses péchés mais se déclare innocente du crime contre Marie Tudor. Et même si elles s'en remettent au Seigneur, aucune ne se présente comme une martyre – contrairement à Marie Stuart, nous le verrons. À l'inverse de M. Le Riche, de P. de Luns ou encore d'A. Askew, Lady Jane ne se présente pas en championne de la cause réformée : elle est seulement condamnée par Dieu pour avoir péché et si elle obtient son salut, elle le devra à la clémence divine[1018]. Elle devient ainsi un simple témoin du châtiment divin qui touche les pécheurs, ce qu'elle souligne dans son discours en appelant les spectateurs à être témoins à la fois de sa parole et de son acte (« *to beare me witness that I dye a true Christian woman and that I do look to be saved by no other meane, but onely by the mercy of God*… »). La grâce procède seulement de Dieu : Jane Grey rappelle qu'elle est une simple pécheresse.

---

moy & pour moy, à ce que la divine clemence me pardonne mes pechez. Aussi je vous prie me servir de tesmoins, qu'ici jusqu'à la fin je tien constamment la foy Chrestienne, mettant toute l'esperance de mon salut au seul sang de nostre Seigneur Jesus Christ. A ceste cause je vous supplie maintenant tous de prier avec moy, & pour moi », *Histoire des martyrs*, livre V, f. 276 v°-277 r°.

[1016] Ces accusations paraissent plus qu'excessives, voir à ce sujet deux chapitres de l'ouvrage d'E. W. Ives, *Anne Boleyn*, [1986], Oxford, Basil Blackwell, 1988 : « The Coup, April-May 1536 », p. 358-382 et « The Judgement », p. 383-408.

[1017] J. Foxe, *The Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 8, p. 1406.

[1018] Les mots de Jacques Pineaux, à propos du cantique 2 de Montméja – cantique protestant –, vont dans le même sens : « […] il ne peut que s'offrir tel qu'il est, pécheur et impur, au Seigneur. Il n'y a là nul blasphème, car à partir du moment où il est saisi par la Parole, le poète n'est plus seul : Christ se substitue à lui pour présenter à Dieu, en le purifiant, le sacrifice que l'homme ne peut, en toute justice, ni purifier ni présenter », *La poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 434.

Après ce discours inaugural, la parole envahit le récit de Foxe, qui multiplie les occurrences du verbe « say » :

> *And then kneeling down she turned her to Fecknam* ***saying****: shall I* ***say*** *this psalme? and he* ***sayd****, yea. Then* ***sayd*** *she the Psalme of Miserere mei Deus in English, in most devoute maner throughout to þ^e^ end*, […]. […]
> *Then the hangman kneeled downe and* ***asked*** *her forgevenesse, whom she forgave most willingly. Then he* ***willed*** *her to stand upon the straw: which doing she sawe the blocke. Then shee* ***sayd****, I pray you dispatche me quickely. Then she kneeled downe,* ***saying****: wil you take it off before I lay me downe? & the hangman* ***sayd****, no Madame. Then tyed she the kerchefe about her eyes, and feeling for þ^e^ block she* ***sayd****: what shall I doe? where is it? where is it? One of the standers by guiding her thereunto, she layd her head downe vpon the blocke, and then stretched foorth her body and* ***sayd****: Lord into thy handes I commend my spirit, and so finished her life in the yeare of our Lord God. 1553. the 12. day of February*[1019].

Crespin ne s'éloigne pas du martyrologe anglican, tout en variant les synonymes du verbe « dire »[1020], plus nombreux en français. La parole est toute puissante, preuve de la constance de la martyre, comme d'une certaine fragilité à travers ses dernières questions. Celles-ci dénotent la peur, non de mourir, mais de ne pas avoir l'attitude convenable : la reine déchue est soucieuse de l'image qu'elle donne. Jusqu'à la fin, Jane Grey est digne d'admiration, ce que Crespin souligne encore en reprenant des éléments de la *Rerum […] pars prima* à la fin de son récit. Le texte ne se clôt pas sur la mort de la jeune reine mais sur l'évocation de sa culture[1021] et de sa foi profonde, dont témoignent les mots qu'elle écrit sur le livre du garde de la Tour de Londres[1022] – qu'Aubigné reprendra. Crespin réunit le politique et le religieux : la

[1019] Éd. 1583, livre 10, p. 1446. Nous soulignons.

[1020] « Puis se tournant vers Feknam lui **dit**, Vous plait-il que je **die** ce Pseaume ? Oui si vous voulez, **dit**-il. Lors ouvrant le livre, **recita** de grande affection le Pseaume 51. O Dieu aye merci de moy selon ta clemence, & c. depuis le commencement jusques à la fin. […] Sur cela le bourreau se mettant à genoux, lui **requit** humblement lui vouloir pardonner : ce qu'elle fit de bon cœur. Puis apres il la **pria** se vouloir un peu retirer du lieu où il mettoit la paile. Cefaisant elle aperceut le tronc sur lequel on la devoit decapiter. Lors elle **dit** au bourreau, Je te prie que tu te despeches hastivement. Les choses accoustrees la jeune princesse se jetta à genoux, **demandant** au bourreau s'il lui trencheroit premierement la teste que la mettre sur le bloq, Non, **dit**-il, Madame. Elle s'estant bandee & ayant la face couverte **s'escria** piteusement, que ferai-je maintenant ? que me faut-il faire ? où est ce bloq ? Sur cela l'un des assistans lui mit la main dessus. Et elle baissant la teste, & se couchant de tout son long, Seigneur, **dit** elle, je recommande mon esprit entre tes mains. Comme elle **proferoit** ces paroles, le bourreau ayant desgainé, lui coupa la teste l'an du Seigneur, M.D. LI III le douzieme de Febvrier », *Histoire des martyrs*, livre V, f. 277 v°- 277 r° [erreur de pagination : il devrait s'agir du f. 277 v°- 278 r°]. Nous soulignons.

[1021] « Elle estoit aagee de dix sept ans quand elle mourut, & non plus : de laquelle la mort est d'autant plus à regreter, qu'elle estoit douce d'un excellent & singulier esprit (car elle avoit tellement conjoinct les lettres Grecques avec les Latines & Hebraiques, qu'en si jeune aage elle pouvoit promptement parler en icelles langues) mais beaucoup plus pource que contre le vouloir de la Roine elle persevera en la verité de l'Evangile, & ainsi endura la mort sans l'avoir deservi […] », *ibid.*, f. 277 r° [erreur de pagination : il devrait s'agir du f. 278 r°].

[1022] « Priee par Jean Bruge, garde de la tour de Londres, d'escrire quelque chose en son livre pour garder en memoire d'elle, en peu de lignes elle lui laissa ces sentences : Puisqu'il te plait, Seigneur capitaine, me requerir que je laisse quelques marques de ma plume en un livre si notable qu'est le tien : satisfaisant à ton vouloir, premierement je t'exhorte, &, pour le devoir de Chrestienté, admonneste que tu invoques Dieu : afin

fin du récit synthétise la grandeur d'une reine – sa culture humaniste répond à l'idée platonicienne d'un roi philosophe – qui dépasse ces qualités dans sa foi chrétienne et qui, à travers les mots, devient un exemple.

De la parole et du sens chez Foxe et Crespin, on passe au geste et au signe dans le poème d'Aubigné. Dans *Les Tragiques*, l'évocation de Jane Grey donne d'abord lieu à plusieurs substitutions, dont celle, topique pour une figure royale[1023], de la couronne « immortell'[1024]» – du martyr – qui remplace « la mortelle couronne[1025] ». Une série d'antithèses vient ensuite incarner l'idée du retournement, en opposant des groupes nominaux :

> Prisonniere ça bas, mais princesse là haut,
> Elle changea son throsne empour un eschaffaut,
> Sa chaire de parade en l'infime sellete,
> Son carrosse pompeux en l'infame charrette,
> Ses perles d'orient, ses brassarts esmaillez
> En cordeaux renoüez, et en fers tous rouillez :
> Ce beau chef couronné d'opprobres et d'injures
> Et ce corps enlacé de chaines pour ceintures
> Par miracle fit voir que l'amour de la croix
> Au sang des plus chetifs mesla celuy des rois […][1026].

Il s'agit d'abord d'une déchéance matérielle des signes du pouvoir (« throsne », « chaire de parade », « carrosse pompeux ») transformés en signes d'infâmie (« eschaffaut », « infime sellete », « infâme charrette »). Puis c'est le luxe de la toilette (« perles », « brassards esmaillez », c'est-à-dire chamarrés) qui disparaît au profit de cordes et de chaînes. Enfin, le corps de la condamnée est atteint par les « opprobres » et les « indignités ». Mais la description de la déchéance de Jane Grey est encadrée par l'évocation de sa gloire : « prisonniere ça bas », elle est surtout « princesse là haut », même ravalée au rang « des plus chétifs », elle conserve le sang « des rois ». À l'inverse d'un Concino Concini dont la chute

---

qu'il flechisse ta volonté à l'observance de sa Loy, qu'il t'encourage & fortifie en ses voyes, de peur que la parole de verité soit ostee de ta bouche. Vi comme si tu devois mourir journellement. Meurs en telle sorte que tousjours tu vives, sans jamais mourir. Que la fragile fiance de la vie incertaine ne t'abuse. Mathusalem (comme enseignent les sainctes lettres) quelque long temps qu'il ait vescu, est mort toutefois, & a trouvé sa fin. Et certainement comme annonce le sage Prescheur, il y a temps de naistre & temps de mourir : & vaut mieux le jour de la mort que celui de la naissance », *ibid.* [erreur de pagination : il devrait s'agir du f. 278 r°].

[1023] Nous y reviendrons dans le cas de Marie Stuart.

[1024] *Les Feux*, p. 512, v. 211.

[1025] *Ibid.*, v. 210. Aubigné utilise les mêmes mots dans sa *Lettre à Madame* en évoquant Jane Grey : « Un royaulme l'attend, un autre Roy lui donne / Grace de mespriser la mortelle couronne, / Pour chercher l'immortelle […] », *Œuvres complètes de Théodore Agrippa d'Aubigné*, éd. cit., p. 536.

[1026] *Les Feux*, p. 512, v. 215-224. Aubigné joue d'effets de rimes internes (« esmaillez / […] renoüez […] rouillez », vers 219-220) et de paronomase (« infime » et « infame », vers 217-218).

est irrémédiable et scelle le destin d'un traître[1027], celle, matérielle, de Jane Grey n'est que le pendant contraire et apparent d'une victoire spirituelle de la martyre. Ces vers d'Aubigné illustrent bien le deuxième renversement que nous avions évoqué en introduction : l'apparente dégradation de l'hérétique, pour les catholiques, est transformée en triomphe du point de vue des persécutés. Et ce renversement est d'autant plus patent qu'il s'agit d'une femme, reine qui plus est, qu'Aubigné va présenter comme une personne à la « *venustà* séduisante[1028] » et aux gestes de la main éloquents.

Si les mains de Jane Grey sont surtout évoquées par Foxe et Crespin pour souligner sa charité à travers un geste de don[1029], Aubigné, lui, parsème son poème des occurrences du nom « main » (nous en comptons sept : vers 229, 230, 241, 256, 272, 273, et 276) et de mots qui s'y réfèrent (« fit present » vers 231, « donna » vers 232, « doigts » vers 251 et « toucher » vers 260) – soit onze renvois sur soixante-treize vers. Dans son article sur la représentation des mains dans les martyrologes protestants, J.-R. Fanlo étudie les différents sens pris par les gestes de Jane Grey (un geste de charité mais contradictoire[1030]). L'article souligne aussi que les mots du livret écrit par la martyre sont transcrits au discours direct (vers 233-250), même si le geste scriptural est rappelé : « Pren ce dernier present sceau de ma volonté. / C'est ma main qui t'escrit ces dernieres parolles[1031] » ; et J.-R. Fanlo de noter :

> Discours oral et écrit. Oral, apparemment prononcé sur l'échafaud, le discours revendique l'authenticité de la vive voix, de la parole vibrant dans un corps garant de sa sincérité, […]. Ecrit, le discours a le caractère définitif du testament scellé. Le dernier présent est un *seau* (« sceau »). Ce qui lui donne force juridique, et puissance et violence symboliques[1032].

[1027] Voir *supra* chapitre III.

[1028] J.-R. Fanlo, « Les mains du martyre… », art. cit.

[1029] *« I doe wash my **handes** thereof in innocency before God, and the face of you, good Christian people, this day: and therewith she wrong her **handes**, wherein she had her booke* […] *she stoode vpp and **gaue** her mayden Maistresse Ellen her gloues and handkerchefe, and her book to Maister Bruges and then she vntyed her gowne,* […] *turned towardes her two Gentlewomen, who helped her of therwith, and also with her frowes past and neckerchefe, geuing to her a fayre handkerchefe to knit about her eyes* », J. Foxe, *The Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 10, p. 1446. « Cela fait elle se leva sur ses pieds, & **bailla** ses gans & mouchoir à dame Tylnée sa servante, le livre au seigneur Bruge, frere de celui qui avoit la charge de la tour : puis se voulant despouiller, commença à destacher premierement la grand' robe », *Histoire des martyrs*, livre V, f. 277 r° [erreur de pagination : il devrait s'agir du f. 278 r°]. Nous soulignons.

[1030] « Deux modèles jouent simultanément : celui de la princesse aristocratique, élégante et émouvante, et un autre modèle où le catholicisme reconnaîtrait celui de la sainte. Mais d'autres significations plus paradoxales se stratifient. Premier paradoxe, le don est un renoncement. Les mains donnent les gants après s'être arrachées « des cordes » en allégorie de l'arrachement aux vanités : une perte consentie. Second paradoxe, le don prend. Le geste contagieux du martyre force son spectateur / lecteur à l'imiter : « Et faut que son geolier captif de sa captive / Bientôt à mesme cause, et mesme fin la suive », J.-R. Fanlo, « Les mains du martyre… », art. cit.

[1031] *Les Feux*, p. 513, v. 240-241.

[1032] « Les mains du martyre… », art. cit.

Ces vers sur le livret retrouvent la puissance de la parole qui existe chez Foxe et Crespin, tout en la complexifiant puisqu'il s'agit non du discours de la martyre au moment du supplice, non de la voix qui « [p]rononce vérité sur le sueil du repos[1033] », mais de ses mots scellés sur papier. Ainsi se condense un imaginaire du martyre : une royauté acquise par la victime, qui se réalise ici par la production d'une espèce d'édit, et le passage de la personne au livre, dans lequel elle reste vivante, et où sa parole devient efficace.

Aubigné construit également une image complexe de la martyre, entre féminité et masculinité :

> Elle eut horreur de rompre encor la modestie
> Qui jusqu'au beau mourir orna sa belle vie :
> Elle apprehenda moins la mort et le couteau
> Que le salle toucher d'un infame bourreau :
> Elle appelle au secours ses pasles damoyselles
> Pour descouvrir son col, ces fillettes nouvelles
> Au funeste mestier, ces piteux instruments
> Sentirent jusqu'au vif leur part de ces tourments.
> Cæsar voiant, sentant sa poictrine blessee
> Et non sa gravité par le fer abbaissee,
> Le sein et non l'esprit par les coups enferré,
> Le sang plus tost du corps que le sens retiré :
> Par honneur abbria de sa robbe percee
> Et son cœur offensé, et sa grace offensee,
> Et ce cœur d'un Cæsar sur le sueil inhumain
> De la mort, choisissoit non la mort, mais la main :
> Les mains qui la paroient, la parerent encore :
> Sa grace et son honneur quand la mort la devore
> N'abandonnent son front, elle prend le bandeau : […][1034].

La martyre adopte d'abord une attitude typique des femmes exécutées, qui refusent tout contact avec le bourreau[1035], avant d'être associée à César, figure du noble guerrier s'il en est. César, au moment de mourir, garde sa dignité en retenant sa toge (pour empêcher sa nudité d'être dévoilée) et montre sa constance, sa qualité d'âme. Appliquée à la jeune femme, la pudeur acquiert une dignité virile. Dans ces vers qui la lient à l'empereur romain, la martyre

[1033] *Les Feux*, p. 513, v. 235.
[1034] P. 514-515, v. 257-275.
[1035] *Cf.* Chantelauze, *Marie Stuart, son procès et son exécution, d'après le journal inédit de Bourgoing, son médecin, la correspondance d'Amyas Paulet, son geôlier et autres documents nouveaux*, Paris, Plon, 1876, p. 415 : « L'exécuteur, le visage caché sous son masque noir, s'approcha d'elle pour la dépouiller de ses vêtements. Mais elle l'écarta doucement de la main : « Laissez-moi faire, lui dit-elle en souriant, j'entends ceci mieux que vous ; je n'eus jamais de tels valets de chambre. » », ou encore F. de Rosset, *Les Histoires mémorables et tragiques*, éd. cit., p. 219, histoire VII : « Ayant achevé sa prière, elle [Doralice] se dégrafa elle-même, sans vouloir permettre au bourreau de la toucher ».

combine « les deux genres de beauté reconnus aux deux sexes par le *De Officiis* […] : la *dignitas* […] et la *venustas*[1036] » :

> XXXVI. *Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Ergo et a forma removeatur omnis viro non dignus ornatus, et huic simile vitium in gestu motuque caveatur.*
> XXXVI. « Comme il existe deux formes de beauté – dans l'une se trouve la grâce ; et dans l'autre la dignité –, nous devons tenir la grâce pour une qualité féminine, et la dignité pour une qualité masculine. Ôtons, par conséquent, de notre aspect extérieur tout ornement indigne d'un homme, et gardons-nous également d'une tare semblable dans le geste et le mouvement[1037] !

Jane Grey, chez d'Aubigné, réunit ainsi grâce et dignité, féminité et masculinité, comme d'autres martyres protestantes allient séduction et virilité au seuil de la mort.

Le martyre de cette reine concentre, dans le poème des *Tragiques*, les caractéristiques des martyres protestantes étudiées jusqu'à présent : la parole – que l'on retrouve également dans le cadre des martyres masculins[1038] – la grâce et la séduction, typiquement féminines, la dignité et l'exemplarité. Mais il entre aussi en opposition avec le martyre d'Askew : comme deux volets féminins placés en regard, Aubigné oppose dans un dyptique la dignité et la grâce de Grey avec l'enthousiasme d'Askew.

2.4. Margaret Clitherow, la patiente « pressée »

[1036] Note de J.-R. Fanlo sur les vers 265-270, p. 514.
[1037] *Les Devoirs*, trad. Stéphane Mercier, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 146-147.
[1038] Voir notamment le supplice d'A. du Bourg : « O Dieu, disoit-il au peuple, Mes amis, je ne suis point ici comme un larron ou meurtrier : mais c'est pour l'Evangile. Et comme on l'eslevoit en l'air, disoit souvent, Mon Dieu, ne m'abandonne point, afin que je ne t'abandonne […] », *Histoire des martyrs*, livre VII, f. 520 r° ; le supplice de George Sphocard, écossais : « Comme il commençoit à faire priere à Dieu pour la prosperité de l'Eglise, les bourreaux mirent le feu, qui se prenant soudain à la matiere plus seche & legere gaigna haut & mit en flammes les sachets de poudre dont George estoit environné. Le Concierge du chasteau estoit si pres du bucher que l'ardeur de la flamme l'eschauffa : neantmoins il exhorta George d'avoir bon courage & de se recommander à Dieu. George lui respondit, Ceste flamme a moleste le corps : mais elle n'a point affoibli l'ame. Au reste, celui-la (parlant du Cardinal) qui me regarde d'un œil superbe & despiteux d'un lieu eminent, en dedans peu de jours sera renversé non moins ignominieusement, que pour ceste heure, il repose arrogamment. Disant cela, l'un des bourreaux l'estreignit de la corde mise autour du col, & lui osta la parole », *ibid.*, livre IV, f. 183 r° ; ou encore le supplice de William Hunter : « *Then said William : Sonne of God shine uppon mee, and immediately the sunne in the element shone oute of a darke cloud, so full in his face, that he was constrayned to looke an other way: whereat the people mused, because it was so darke a little time afore*. […] *Then this Priest* […] *came to his brother Robert with a popish book to carye to William that he might recant* […]. *Then William seeing the priest, and perceiving how he woulde have shewed hym the booke, sayd: away, thou false prophet. Beware of them good people, & come awaye from their abominations*, […]. […] *Then William cast his Psalter right into his brother hands, who sayde: William thinke on the holy Passion of Christ, and be not afraid of death. And William answeared: I am not afraid. Then lifte he up his handes to heaven, and sayd, Lorde, Lorde, Lord, receive my spirit*, […]. », J. Foxe, *Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 11, p. 1562-1563.

Margaret Clitherow, née Middleton, est une des premières martyres catholiques anglaises[1039] et compte parmi les trois qui furent exécutées sous le règne d'Élisabeth[1040], sans compter Marie Stuart. Emprisonnée pour avoir reçu des prêtres chez elle, à York, et « pour les avoir secourus de ses biens[1041] », elle est exécutée le 25 mars 1586, loin des regards, dans une demeure où sont payés les droits de péage[1042]. Richard Verstegan fait un récit assez détaillé de son supplice, de même qu'il intègre la seule représentation imagée de l'exécution[1043]. Dans le *Théâtre des cruautés*, seules deux martyres féminines – Margaret Clitherow et Marie Stuart – font l'objet à la fois d'un texte détaillant leur exécution et d'une gravure. Verstegan mentionne très rapidement la décapitation de la comtesse de Salisbury[1044] et on distingue son supplice dans le coin droit de la gravure accompagnant le texte. Les autres femmes citées dans l'ouvrage ne sont pas condamnées par la justice mais sauvagement massacrées par des protestants[1045]. Clitherow occupe ainsi une place importante, le type de supplice auquel elle est soumise étant plutôt atypique : elle est condamnée à être écrasée sous des poids. C'est ce que détaille un manuscrit de l'époque, reproduit dans l'ouvrage *The Troubles of Our Catholic Forefathers Related by Themselves* de John Morris :

> *The door was laid upon her, her hands she joined towards her face. Sherif – nay must have you hands bound: the martyr putt forth her hands still joined over the dore then the sergeant parted them and with two strings of Inkle which shee had prepared for that purpose tyed them to two posts, so that her body and armes made a perfect crosse… When she felt the weights layd upon her she said Jesu, Jesu, Jesu have mercy upon me which were the last words she was heard to speeke. She was in dying about one quarter of an houre, a sharp stone as bigg as a mans fist putt under her back upon her was layd 7 or 8 hundred weights at*

[1039] Seule la comtesse de Salisbury, Margaret Pole – cousine du roi Henri VIII – a été exécutée avant elle, en mai 1541, pour avoir contesté, avec sa famille, le divorce du roi d'avec Catherine d'Aragon.

[1040] « *Of the 30 people executed under this law [the Act of 1585, which made it a capital offence to 'wittingly and willingly receive, relieve, comfort, aid, or maintain any such Jesuit, seminary priest, or other priest, deacon, or religious or ecclesiastical person'], three were women. Margaret Clitherow was the first. Margaret Ward was tortured and executed in 1588, for helping the missionary William Watson to escape from Bridewell. Anne Line was finally charged after harbouring priest for eight years and was hanged on 27 February 1601. These three women, together with the Countess of Salisbury, were the only female Catholic martyrs of the reign* », Anne Dillon, *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535-1603*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 284-285.

[1041] R. Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, éd. cit., p. 132.

[1042] « *She was executed early in the morning, in the tollbooth on Ousebridge, out of the public gaze* », A. Dillon, *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, op. cit.*, p. 277.

[1043] « *In August 1587, Richard Verstegan included in his* Theatrum […] *the only contemporary image which exists of this case* », *ibid.*, p. 278.

[1044] « Mais pour laisser exemple de la constance en la piété à l'un et à l'autre sexe : la comtesse de Sarisburie mère du cardinal Pole fut comme eux [John Fisher, évêque de Rochester, décapité en 1535 et Thomas More, lui aussi décapité la même année] décapitée, pour avoir aussi rendu témoignage à la vérité », *Théâtre des cruautés*, éd. cit., p. 80.

[1045] On en compte quatre : la damoiselle de Marendat et la veuve du lieutenant criminel d'Angoulême (p. 92-93) ainsi que la veuve de Bazas (p. 106-107) en France, et Ursula Talesia (p. 122-123) aux Pays-Bas.

> *the least which broke all her ribs and made them to burst forth of the skin: she lay soe all of the day*[1046].

L'auteur s'attache d'abord, à travers l'image de la croix, à dessiner un parallèle avec le Christ, d'autant que c'est lui que la martyre invoque trois fois avant de mourir. Il insiste ensuite sur la cruauté de la punition : les côtes de Clitherow se brisent sous le poids et jaillissent à travers la peau. L'image, violente, clôt le texte.

Verstegan, de son côté, précise les étapes successives du supplice :

> Elle fut dépouillée de ses vêtements, seulement lui fut laissée sa chemise, puis les pieds et mains liés, on la coucha par terre, étant mise sous son dos une pierre grosse et pointue ; dessus son corps on mit un ais, […] sur lequel on posa des poids jusqu'à la pesanteur de mille livres, et fut ainsi son pauvre corps délicat froissé et rompu en pièces. Entre ces tourments elle se montra par une merveilleuse patience et constance armée et munie de la vertu d'en-haut, de laquelle Dieu a toujours assisté entre les barbares cruautés des tyrans ses saints et fidèles témoins[1047].

Contrairement au « *True Report* », l'instrument de la peine est d'abord évoqué, ainsi que ses conséquences. Les adjectifs « pauvre » et « délicat » – le second est typiquement féminin – qui qualifient le corps de la martyre, forment une antithèse avec les deux participes qui les suivent : « froissé » est encore dans la retenue, assurant la transition avec le cruel « rompu en pièces ». Mais Verstegan termine le récit du supplice par la digne attitude de Clitherow, exemple qui rejoint la communauté des « fidèles témoins » catholiques. Le sizain qui accompagne la gravure fonctionne de la même façon :

> Et toi femme constante et très sainte et heureuse,
> Fais ton sexe honorer par ta mort glorieuse,
> Par pierres et par poids ayant le corps pressé ;
> Rien ne t'a empêché de ton Dieu supplier,
> Or qu'un mont vint son poids sur toi multiplier,
> Tant ton fidèle esprit est aux cieux adressé[1048].

Verstegan, comme à travers le mot « délicat », insiste sur la féminité de la martyre dans les deux premiers vers. Les quatre suivants alternent, malgré des rimes embrassées, la mention de la punition et de Dieu, et opposent le mouvement de l'écrasement vers le bas à la prière et à la foi qui montent vers Dieu. Dans la gravure, la martyre, allongée au premier plan sous une planche et sur une pierre, offre un visage que l'on pourrait qualifier de serein [voir fig. 38 de

[1046] « *A True Report of the Life and Martyrdom of Mrs. Margaret Clitherow* », cité par A. Dillon dans *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community*, *op. cit.*, p. 277.
[1047] *Théâtre des cruautés*, p. 132.
[1048] *Ibid.*, p. 133.

l'annexe, p. 35]. Autour d'elle, trois hommes s'affairent à apporter des poids et à les poser sur la planche. À droite, la présence de bourgeois, avec chapeaux et grands manteaux, reprend le stéréotype des riches bourgeois qui assistent aux exécutions. Presque tous les regards sont dirigés vers la martyre alors qu'elle ne regarde personne et est tournée – forcément étant donné sa position – vers Dieu et son réconfort. Le cadre de l'exécution (une habitation avec plusieurs pièces, sans lumière du jour et avec des barreaux aux fenêtres) rappelle les représentations des geôles de l'Inquisition[1049]. La gravure ne cherche donc pas à montrer l'élévation vers Dieu, elle veut seulement dénoncer la cruauté du supplice.

Contrairement aux autres représentations féminines du recueil[1050], le corps de la martyre n'est pas visible puisque obstrué par la planche. Clitherow ne peut pas non plus être dépeinte les mains jointes – comme la damoiselle de Marendat et la veuve du lieutenant criminel d'Angoulême[1051] ou encore la veuve de Bazas[1052]. C'est l'instrument du supplice, par sa nature, qui est au centre et qui, s'il empêche de représenter Clitherow avec certains codes, n'en valorise pas moins son acte héroïque. De manière générale, F. Lestringant écrit à propos des gravures qui ornent le *Théâtre des cruautés* : « [l]a présence des corps souffrants, qui est présence du témoignage, envahit l'espace et la durée, renouvelant à chaque instant l'actualité criante d'un geste et d'une voix[1053] ». À la fin du XVI^e^ siècle, l'ouvrage de l'oratorien Antonio Gallonio, le *Traité des instruments de martyre et des divers modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens*[1054] (1594), contient également des gravures – d'Eugenio Tempesta – particulièrement réalistes et détaillées. Sur l'une des seules images qui représente des femmes suppliciées – la première du recueil[1055] –, on aperçoit huit femmes crucifiées de

[1049] *Cf.* M. Hroch et A. Skýbová, *Ecclesia Militans*, *op. cit.*, p. 148, p. 151 et p. 153. Voir aussi la gravure – qui figure les brodequins lors de la procédure inquisitoire – intégrée à l'ouvrage de J. de Mille, la *Praxis criminis* (1541), éd. cit., f. 61 v° : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B452346101_B3281&numfiche=773&mode=1&ecran=0&index=134 (la gravure est également reproduite dans M. Porret, « Mise en images de la procédure inquisitoire », art. cit., p. 58).

[1050] Voir éd. cit., p. 93, 107, 123 et pour Marie Stuart, p. 141.

[1051] *Cf.* gravure p. 93, [A] et [C].

[1052] *Cf.* gravure p. 107, [A].

[1053] *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 135. « [Verstegan] rencontre à [Rome, en 1584] le graveur du *Trophaea*, le spectaculaire et ironique « trophée » de l'Église anglicane, et voit dans les églises de Santo Stefano Rotondo et de San Tommaso les fresques de Circignani en cours d'achèvement. Ses deux martyrologes gravés, la *Briefve Description* et le *Theatre*, se rattachent directement à cette scénographique maniériste d'une insoutenable cruauté, qu'ils ont en partie inspirée », *ibid.*, p. 134. Sur ce même sujet, voir aussi, du même auteur, « L'écriture du martyrologe : Richard Verstegan et Matthieu de Launoy » dans *Écritures de l'histoire (XIV^e^-XVI^e^ siècle)*, actes du colloque du centre Montaigne, Bordeaux, 19-21 septembre 2002, réunis et édités par Danièle Bohler et Catherine Magnien Simonin, Genève, Droz, 2005, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDVI, p. 433-453.

[1054] [trad. fr. 1659], Paris, Charles Carrington, 1904.

[1055] Une autre martyre, à qui on arrache les seins, est représentée dans la figure XXXIII (C), entre les p. 174 et 175.

sept manières différentes[1056]. Quasiment nues (un pagne couvre simplement leurs hanches[1057]), elles offrent un visage serein et tourné vers le ciel. Ces martyres antiques, représentées de manière synthétique, semblent ignorer la souffrance, comme M. Clitherow dont la gravure immortalise un moment précis, celui qui précède la mort.

De manière générale, contrairement aux martyres protestantes qui accordent une place particulière à la parole, c'est le geste de la martyre catholique qui est mis en avant chez Verstegan, avec l'objectif clairement énoncé dans sa préface, de bouleverser le lecteur :

> […] nous entendons tirer les larmes de vos yeux, les plaintes de vos bouches, les soupirs de vos cœurs et les sanglots de vos poitrines, si ce n'est que vous soyez sans yeux, sans bouche, sans cœur et sans poitrine, et qu'il ne réside en vous aucune humanité[1058].

L'émotion est ainsi au cœur de ce recueil, et la métaphore filée autour du théâtre (mot présent dans le titre et qui va glisser de l'acception d'espace de visibilité – sens premier de *theatrum* – au sens de spectacle théâtral) envahit toute la préface[1059]. C'est sur le visible que Verstegan insiste avant tout, sur le sang des catholiques versé par des hérétiques cruels, cannibales assoiffés de meurtres et d'autres exactions[1060]. Ici, nous relevons une nouvelle fois la différence entre la violence, désordonnée, qui sévit lors des massacres religieux, et le supplice, beaucoup moins sanglant, au moins dans les descriptions, où la justice agit selon un certain rituel. Alors que les auteurs de martyrologes, surtout protestants, hésitent à inclure les récits de massacres dans leur ouvrage et à en considérer les victimes comme des martyrs[1061], le catholique Verstegan mélange suppliciés et massacrés et les réunit sous la même bannière des martyrs pour la foi.

[1056] La légende indique : « A. Martyres suspendues par un pied. B. Suspendue par les deux pieds. C. Elevée sur la croix, la tête en haut. D. Clouée à la croix, la tête en bas. E. Pendue par les deux bras, avec de lourds poids attachés aux pieds. F. Femmes chrétiennes pendues par les cheveux. G. Martyres pendues par un bras, avec d'énormes poids attachés aux pieds. », Paris, Charles Carrington, 1904, entre p. 4 et 5.

[1057] Chez Foxe, toutes les représentations imagées de martyres les montrent vêtues, à l'exception d'Alice Dryver.

[1058] Préface du *Théâtre des cruautés*, éd. cit., p. 49-50.

[1059] « Messieurs nous avons dressé ce Théâtre afin de vous représenter les misérables tragédies que les hérétiques ont jouées en notre Europe […] Vous le verrez sur ce Théâtre, derrière les joueurs auxquels il sert de protocole, il souffle par derrière, il les meut, il les incite, il les invite, il les encourage de perdre tout, d'égorger tout, de ne rien laisser vivant. Il va, il vient, tantôt ici tantôt là, il les pousse, il les avance, il les excite de bien jouer leur rollet. […] Bref, vous verrez ce maître du jeu, prendre grand peine que ces joueurs s'acquittent fort bien du personnage qu'ils ont à jouer, et que la tragédie soit heureusement représentée », *ibid*., p. 49-51.

[1060] « […] le sang y coule de toutes parts, il ondoie partout, il règne partout, il ne s'y parle que de feu, de sac, de meurtres, de carnage, de brigandage, d'impiétés, de monstrueuses inhumanités. Vous y verrez les joueurs se plaire à répandre, à verser, à tirer le sang humain, s'y baigner, s'y étuver, se réjouir en l'abondance. […] Tel verrez-vous les hérétiques sur ce Théâtre, sanglants, fumeux, poudreux, revenant de la chasse des catholiques, à qui le sang regorge par la bouche et par les oreilles, et partout, et qui les ayant abattus, éventrés et écorchés, se fourrent en leur sang, s'y plongent par-dessus leurs oreilles, et en font des soupes, se gorgent de leur chair, et s'ils sont saouls, y amènent les bêtes brutes pour avoir part à leur massacre », *ibid*., p. 50.

[1061] Voir *supra* p. 231-232.

Cette différence rejoint l'autre différence, essentielle, que nous avons relevée entre martyrologe protestant et catholique : la place éminente accordée à la parole pour le premier, et au supplice pour le second. En effet, les martyrs protestants édifient, légitiment par leur sacrifice, leur doctrine, alors que dans le catholicisme, la doctrine, fondée par la tradition et l'autorité du Pape, n'a pas besoin de cette épreuve. D'autre part, Verstegan n'entend pas convertir par son livre : il veut dénoncer. Son propos est politique et moral, et non théologique. Le martyre de Clitherow, particulièrement cruel dans son dispositif, participe bien de cette entreprise de dénonciation des hérétiques. Dans le cas de Marie Stuart – qui n'est pas condamnée pour motif religieux mais va être transformée en martyre par les textes catholiques –, c'est sur son emprisonnement inique et sur sa décapitation cruelle que l'accent va notamment être mis.

3. La célèbre reine d'Écosse et martyre catholique : Marie Stuart

Dès les années 1570 – elle est faite prisonnière en 1567 –, et en 1572 tout particulièrement[1062], le procès de Marie Stuart plane comme une menace au-dessus de sa tête. C'est finalement au mois d'octobre 1586 qu'une commission judiciaire[1063] est réunie pour la juger. Marie Stuart est accusée d'avoir comploté contre la vie d'Élisabeth de même que contre le royaume d'Angleterre. La défense de la reine d'Écosse est la suivante, selon M. Duchein :

> […] d'une part Marie, en tant que reine, ne relève pas de l'autorité de sa cousine ; d'autre part, en tant qu'Écossaise, elle n'est pas justiciable des lois anglaises. Elle est retenue injustement prisonnière depuis dix-huit ans dans ce pays où elle était venue chercher aide et assistance sur la foi des promesses maintes fois formulées par la reine Élisabeth. Enfin, elle ignore tout de la conspiration dans laquelle on veut l'impliquer[1064].

Fin octobre, Marie Stuart est déclarée coupable. Henri III, alors roi de France, tente d'intervenir auprès d'Élisabeth par l'intermédiaire de son ambassadeur Châteauneuf[1065], –

[1062] En mai 1572, le Parlement à Londres se réunit et « […] vote […] un *Bill of Attainder* (condamnation pour haute trahison) contre la reine d'Écosse » (M. Duchein, *Marie Stuart, op. cit.*, p. 426).

[1063] M. Duchein précise que la commission est « […] composée de quarante-six personnes, choisies par Élisabeth parmi les plus grands seigneurs et hauts dignitaires du royaume », *ibid.*, p. 488.

[1064] *Ibid.*, p. 490.

[1065] Le dramaturge Regnault, dans sa pièce *Marie Stuard, Reyne d'Ecosse* (datant de 1639) fait de cet ambassadeur un personnage qui vient plaider la cause de Marie Stuart auprès d'Élisabeth, à l'acte V, scènes 3 et 4 (Paris, Toussaint Quinet, 1641, v. 1353-1364, v. 1369-1376, v. 1387-1412 et v. 1417-1434).

rappelons que Marie Stuart avait épousé François II en 1558 et fut douairière de France – mais la proclamation officielle de la condamnation est faite en décembre 1586.

L'exécution de Marie Stuart a lieu le 8 février 1587 au château de Fotheringay, situé à « environ de 25 lieues françoyses de la ville de Londres[1066] ». Devant une assemblée de quelques centaines de personnes[1067] et dans une grande salle du château, la reine d'Écosse est décapitée à la hache, comme c'est la coutume en Angleterre[1068]. Il ne s'agit donc pas d'une exécution en place publique. Ce supplice reste « caché », l'assemblée qui y assiste ayant été soigneusement choisie : les risques de débordements populaires devaient être évités à tout prix et le respect de la dignité royale, conservé. Ici, le supplice d'une criminelle de lèse-majesté n'entend pas faire valoir son éclat, comme ce fut le cas pour Charles I[er] d'Angleterre, condamné par le Parlement de son propre pays et exécuté dans la cour du palais de Whitehall devant la foule anglaise[1069]. C'est la manière dont Marie Stuart a préparé sa mort et surtout la manière dont les écrits catholiques vont s'emparer de cette condamnation politique pour la transformer en acte de persécution religieuse, qui confèrent à ce supplice sa dimension édifiante. Pour les catholiques (seuls quelques-uns eurent l'autorisation d'assister à l'exécution[1070]), c'est la foi de la reine d'Écosse qui est châtiée. Son innocence, qu'elle-même

[1066] Adam Blackwood, *La Mort de la Royne d'Escosse, Douairiere de France…*, [sl], [se], 1588, p. 78 [récit publié anonymement mais attribué à Blackwood selon J. E. Phillips, *Images of a Queen. Mary Stuart in Sixteenth-Century Literature*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 177].

[1067] « faisant nombre tous ensemble environ deux cens cinquante ou 200. qui estoient enbas ez environs dudit chaffaut » selon Blackwood dans *La Mort de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 79. Pour Dominique Goy-Blanquet, « […] la souveraine déchue est décapitée dans le hall de Fotheringay devant trois cents témoins […] », « *The Execution of Justice* », Londres et l'autre scène à la fin du XVI[e] siècle », dans « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI[e]-XVII[e] s.) », dir. C. Biet et M.-M. Fragonard, *Littératures classiques*, n° 73, automne 2010, Paris, Champion, p. 358.

[1068] Contrairement à la France, où les nobles sont décapités avec une épée. Plusieurs récits soulignent d'ailleurs l'erreur de Marie Stuart : « Sa majesté, comme aussi ses serviteurs, pensoient qu'on luy voulut trancher la teste à la façon de France, avec une espée, & partant assize qu'elle estoit cuidant que la on la luy trancheroit, se tenoit roide, & estendoit le col, les mains jointes sans estre liée en aucune force, & tenant son crucifix qu'elle ne laissa jamais, disoit à haute voix, In te domine speravi, &c, &, In manus tuas d'une grande affection. Lors les deux maistres la prirent un d'un costé l'autre de l'autre, par les espaules, & la mirent à genoux, iceux la voulant coucher, & elle qui attendoit le coup en cest endroit, estendoit le col comme devant, tousjours priant Dieu, jusques à ce que eux continuans de la coucher sur le ventre tout de son long, luy firent mettre le col sur un billot apresté pour cest effect, vers le bout de l'eschaffaut, […] », A. Blackwood, *La Mort de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 90-91. Chantelauze reprend l'anecdote dans son ouvrage *Marie Stuart, son procès et son exécution, d'après le journal inédit de Bourgoing, son médecin, la correspondance d'Amyas Paulet, son geôlier et autres documents nouveaux*, Paris, Plon, 1876, p. 417.

[1069] « *Troops dispersed the crowd as soon as the executioner had finished his work* » écrit Lois Potter dans son étude « The Royal Martyr in the Restoration. National Grief and National Sin », *The Royal Image. Representations of Charles I*, éd. Thomas N. Corns, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 241. Il faut préciser que l'influent Oliver Cromwell, alors seigneur protecteur de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande, a largement plaidé en faveur de l'exécution du roi (voir l'article de Roland Marx sur « Oliver Cromwell » dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultée le 1[er] juin 2014, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oliver-cromwell/).

[1070] Marie Stuart est accompagnée « de ses suivantes Élisabeth Curle […] et Jeanne Kennedy, du médecin Bourgoing, du chirurgien Gervais, de l'apothicaire Gorion et de l'intendant André Melville », M. Duchein, *Marie Stuart*, *op. cit.*, p. 512.

a martelée pendant ses années de captivité, lors de son procès et lors de son exécution[1071], est irréfutable à leurs yeux. Le mythe de Marie Stuart – la glorification de la belle reine martyre, assassinée par sa cousine –est né[1072]. D'abord parce qu'il s'agit d'une femme, toujours admirée pour sa beauté et sa grâce, ensuite parce qu'il s'agit d'une reine, douairière de France et souveraine d'Écosse et enfin parce qu'il s'agit d'une catholique convaincue. Loin des martyres protestantes souvent face-à-face avec des hommes, Marie Stuart est engagée dans un combat avec une autre femme, la reine d'Angleterre. C'est un duel physique, politique et religieux que les auteurs vont mettre en scène, avec des interprétations différentes liées à leurs convictions religieuses et au contexte historique dans lequel ils écrivent.

La question de la mise à mort du souverain est donc centrale. Une majorité des textes aborde ce problème : du côté protestant, les justifications se concentrent autour de la menace que Marie Stuart représente pour la personne d'Élisabeth, comme pour la nation ; du côté catholique, les auteurs s'insurgent contre le sacrilège que commet la reine d'Angleterre en mettant à mort une personne royale, et donc sacrée[1073]. L'hésitation d'Elisabeth à faire exécuter sa cousine montre qu'elle est consciente des dangers : même si Marie Stuart est présentée par les conseillers de la reine d'Angleterre comme une traîtresse complotant contre la couronne, elle sait que sa renommée en pâtira si elle fait supplicier une reine, et craint surtout une levée de boucliers catholiques. Cette question de l'exécution d'un roi ou d'une reine entre également en résonance avec les débats sur le tyrannicide qui agitent la fin du XVI^{e} siècle.

C'est à travers différentes facettes du duel entre les deux reines que la figure de la martyre va se construire, empruntant aux motifs topiques de la description des femmes martyres. Comme Jane Grey, Marie Stuart va associer deux sacralités : celle de la royauté et

[1071] « Le bourreau se meit à genoux, & luy demanda pardon, à quoy elle dit, qu'elle luy pardonnoit, & à tous ceux qui estoient auteurs de sa mort, d'aussi bon cœur qu'elle desiroit ses pechez luy estre pardonnez de Dieu, protestant n'avoir onques attenté contre la vie ou l'estat de sa cousine, ne commis autre chose digne de blasme, […] », Blackwood, *Martyre de la Royne d'Escosse, douairière de France*, Edimbourg, Jean Nafeild, 1587, p. 423-424.

[1072] Sur le mythe de Marie Stuart, voir notamment M. Duchein, *Marie Stuart, op. cit.*. Se reporter aussi à l'étude d'A. Dubois-Nayt consacrée à la fortune cinématographique de la reine d'Écosse : « Les Représentations filmiques de Marie Stuart : Une Femme de pouvoir dans l'air du temps », *Anglophonia: French Journal of English Studies (Anglophonia)*, 2010, n° 27, p. 273-284, et, dans le domaine dramaturgique, à la communication de Katarzyna Blazejewska dans le cadre du colloque international « Histoire, Mémoire, Représentation », organisé par le département de théâtre de l'Université d'Ottawa et le Centre for Public History de l'Université de Carlton (et tenu à l'Université d'Ottawa du 19 au 21 avril 2012) : « Le destin tumultueux de Marie Stuart (1542-1587) : regards croisés entre littérature de la Renaissance et théâtre contemporain ». Notons aussi qu'une exposition intitulée « Marie Stuart. Le destin français d'une reine d'Écosse » a eu lieu au château d'Écouen (musée national de la Renaissance) et en parallèle au château de Chantilly (musée Condé), d'octobre 2008 à février 2009. Se reporter au catalogue de l'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

[1073] Voir notamment, même s'il concerne la fin du XVIII^{e} siècle, le chapitre « La mort du roi » dans l'ouvrage de D. Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, p. 65-93.

celle du martyre. Nous examinerons d'abord le récit d'un témoin protestant de l'exécution, qui sert de source à plusieurs autres textes, puis, à travers un poème, une pièce de théâtre et des narrations, les différentes facettes du duel entre Marie Stuart et la reine d'Angleterre, et enfin, nous étudierons le triomphe de la martyre dans les écrits catholiques.

Une source anglicane : le récit de l'exécution par Robert Wyngfield

Selon James Emerson Phillips, la lettre de Robert Wyngfield (adressée à William Cecil, secrétaire d'État et conseiller en chef de la reine Élisabeth) est devenue un des récits contemporains les plus célèbres de l'exécution de Marie Stuart, ainsi que la source de nombreux écrits. Il précise cependant qu'aucune copie de ce récit n'a survécu[1074]. John D. Staines, lui, fait état de ce même récit et en signale une reproduction dans l'ouvrage *Clarendon Historical Society's Reprints*[1075]. Dans ce récit, la description physique de la reine, la critique de son idolâtrie et l'insistance sur les pleurs révèlent un point de vue protestant.

Dès le début de son récit, Wyngfield brosse un portrait très peu flatteur de la condamnée : « […] *the Queen being of Stature tall, of Bodye corpulent, rownde shouldered, hir Face fat, and broade, double chinned, and hazell-eyed, hir borrowed Hair aborne* […][1076] ». Cet « anti-blason[1077] » qui dépeint une reine massive, tant de corps que de visage, est bien loin des descriptions élogieuses d'un Ronsard[1078] ou d'un Brantôme[1079]. Aucune grâce chez la reine ici. Wyngfield s'attache ensuite à critiquer les signes du catholicisme de la reine :

> […] *her attyre was this, on hir Head shee had a dressing of Lawne edged with Bone-lace, a Pomander Chayne, and an* Agnus Dei *about hir Neck, a Crucifix in hir Hande, a Payre of*

[1074] *Images of a Queen, op. cit.*, p. 133.
[1075] *The Tragic Histories of Mary Queen of Scots, 1560-1690. Rhetoric, Passions, and Political Literature*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 91.
[1076] « *An account of the Execution of Mary, Queen of Scots* », *Clarendon Historical Society's Reprints*, Edimbourg, [sé], 1886, p. 256.
[1077] J. D. Staines, *The Tragic Histories of Mary*, *op. cit.*, p. 91.
[1078] On pense aux élégies du poète composées pour la reine d'Écosse : « O livre donc plus heureux que ton maistre, / Tu vas au lieu auquel je voudrais estre, / Voire où je suis toujours par le penser, / Et si le corps pouvoit la mer passer / Comme l'esprit, je verrois à toute heure / Le beau sejour où la Royne demeure, / De qui les yeux luisent comme le beau jour. / En si plaisant & celeste sejour, / Vit la vertu, l'honneur, la courtoisie, / Et la beauté dedans le Ciel choisie, / Qui monstre assez aux rais de ses flambeaux / Combien au Ciel tous les anges sont beaux : / Car du haut Ciel telle beauté partie / Fait voir icy le tout pour la partie », *Élegies*, livre IV, dans *Œuvres complètes* XIV, éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949, p. 179, v. 33-46.
[1079] Brantôme n'a de cesse de vanter l'éclat de Marie Stuart, « [une] des plus belles pour lors princesses du monde » dans les *Vies des dames illustres françoises et étrangères*, éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, 1868, p. 102.

Beades att hir Girdle, with a golden Cross at the End of them, a Vale of Lawne fastened to hir Caule, bowed out with Wyer and edged round about with Bone-lace; […][1080].

À travers la liste des bijoux (l'*agnus dei*, le crucifix, le chapelet et les croix en or), l'auteur blâme ces « tromperies superstitieuses[1081] » et idolâtres. Pour lui, la multiplication des pratiques superstitieuses[1082] et l'abondance des amulettes révèlent une aliénation de la reine : au lieu de faire confiance à la foi et à la grâce de Dieu, Marie Stuart s'en remet à des colifichets qui décuplent l'angoisse.

Dans son discours aux Lords protestants[1083], Marie Stuart fait d'abord appel à la générosité d'Élisabeth d'Angleterre, en vertu de sa féminité, avant de s'adresser à ses représentants masculins, qui assistent au supplice. Elle rappelle qu'elle est femme, puis évoque son titre royal illustre : la charité chrétienne ne saurait lui être refusée. Ses derniers mots insistent sur son triple statut royal : née dans la famille régnante d'Angleterre, elle a épousé un roi français et a le titre de reine d'Écosse, ce qui justifie largement selon elle, la satisfaction de sa requête. Wyngfield évoque souvent dans son récit les larmes de Marie Stuart[1084]. On peut les voir soit comme un moyen d'émouvoir l'auditoire, et de se placer dans une posture toute féminine de séduction, soit comme un indice de son incapacité à se contrôler – là aussi peut-être un trait de sa féminité. Ainsi, dans son discours tel qu'il est rapporté par l'auteur protestant, Marie Stuart nous apparaît-elle tantôt comme une reine pleine de dignité[1085], tantôt comme une femme bouleversée.

Lors des instants qui précèdent la mise à mort, Wyngfield insiste une nouvelle fois sur les changements de comportement de la reine, qui alterne entre larmes et sourire :

[1080] « *An account of the Execution of Mary, Queen of Scots* », éd. cit., p. 256.

[1081] « *superficial Trumpery* », *ibid.*, p. 257.

[1082] *Cf. Les Tragiques, La Chambre dorée*, éd. cit., p. 451, v. 317-319 : « la multiplication des pratiques jugées superstitieuses accroît l'anxieté au lieu de rassurer (alors que la foi est avant tout confiance en Dieu) » (note de J.-R. Fanlo sur les vers cités).

[1083] […] *and I hope your Mistris (meaning the Queen) being a Mayden Queen, will vouchsafe, in Regard of Woman-hood, that I shall have somme of my own People about me att my deathe, and I know hir Majestie hath not given you any such streight Charge or Commission, but that you might grant me a Request of farr greater Courtesie than this is, if I were a Woman of farr meaner Calling than the Queen of Scots." And then perceiving that shee could not obtayne her Request without some Difficultye, burst out into Tears, saying "I am Cosen to your Queen, and discended from the Blood Royal of Henry the VIIth and a marryed Queen of France, and an annoynted Queen of Scotland"*, « *An account of the Execution of Mary…* », éd. cit., p. 258.

[1084] Rappelons que la reine avait déjà versé des larmes lors des adieux à Melvin, l'un de ses domestiques : « […] *the sayde Queen powring forth hir dying Tears* […]. […] *and so resolving hirselfe agayne into Tears, sayde, "good* Melvin *farewell" and with weeping Eyes, and hir Cheekes all besprinkled with Tears, as they were, kissed him, saying once againe, farewell, good* Melvin*, and praye for thy Mistris and Queen* », *ibid.*, p. 256-257.

[1085] « *Then with an unappalled Coutenance, without any Terror of the Place, the Persons, or the Preparations, shee came out of the Entrye into the Hall, stept upp to the Scaffold, being two Foote high, and twelve Foote broade* […]. […] *the sayde Queen was very silent, listning unto it with so careless a Regard, as if it had not concerned hir at all nay, rather with so merry and cheerfull a Countenance* […] », *ibid.*

> […] *she began very fastly with Teares and a lowde Voice to pray in* Lattin, *and in the Midst of hir Prayers, with over much Weeping and Mourning slipt off hir Stoole, and kneeling presently sayde divers other* Lattin *Prayers. […] During the Disroabing of this Queen she never altred hir Coutenance ; but smiling, said, she never had such Groomes before to make hir unready, nor ever did putt off hir clothes before such Company*, […][1086].

La préparation en vue de la décapitation est longuement décrite par l'auteur, qui, en revanche, évoque plutôt rapidement le moment même de la mort :

> *Then she laid hirself upon the blocke most quietly, and stretching out hir Armes and Leggs, cryed out,* In manus tuas, Domine, commendo Spiritum meum, *3 or 4 times.*
> *Att last while one of the Executioners held hir straightly with one of his Hands, the other gave two Stroakes with an Awe before he hid cut off hir Head, and yet left a little grissle behind.*
> *She made very small Noyse, no Part stirred from the Place where she laye*[1087].

Un seul détail insiste sur le côté sanglant du spectacle : le tendon (« *grissle* ») qu'un des bourreaux n'a pas réussi à couper. Nous verrons que certains catholiques évoquent trois coups de hache – et non deux, comme ici – fustigeant la cruauté d'un bourreau inexpérimenté.

Dans cette lettre qu'utilisent assurément certains auteurs et que l'on comparera au récit du catholique Bourgoin – chirurgien de la reine d'Écosse et témoin lui aussi de l'exécution –, Wyngfield évite à tout prix de transformer Marie Stuart en une sainte vénérable et souligne avant tout son humanité : c'est une femme courageuse, au physique peu gratifiant, et dont l'attitude alterne entre maîtrise de soi et émotion. Dans ce texte narratif, qui se veut factuel et qui se donne comme un document brut, le pathétique est néanmoins présent lorsque la reine montre successivement un visage baigné de pleurs et un visage digne.

On trouve en creux, dans ce récit, les différentes articulations du combat – physique, politique et religieux – qui oppose Marie Stuart à Élisabeth, jusqu'au triomphe de la première dans les textes catholiques.

3.1. Deux femmes face-à-face : la belle et la furie

C'est dans un poème de Jacques Davy du Perron et dans le *Martyre de la reine d'Escoss*e d'Adam Blackwood que l'opposition physique entre les deux femmes est la plus développée.

[1086] *Ibid.*, p. 260.
[1087] *Ibid.*, p. 261.

Sur la mort de Marie Stuart Reyne d'Escosse et d'Irlande…, *Du Perron*

Converti au catholicisme en 1578 et devenu conseiller du roi[1088], Du Perron compose, l'année de la mort de la reine d'Écosse et sur ordre de Henri III, une pièce intitulée *Sur la mort de Marie Stuart Reyne d'Escosse et d'Irlande, vefve en premieres Nopces de François II du nom, Roy de France*. Ce poème d'invectives contre la reine Elisabeth, très violent[1089], incite à la veangeance et au bain de sang des Anglais. La place du poème au sein du recueil pose déjà question : en dernière position, la pièce 41 ne suit pas l'organisation rigoureuse de l'ouvrage[1090]. Pierre Lartigues et Jacques Roubaud écrivent :

> La pièce […] terminale, sur la mort de Marie Stuart a probablement posé un problème de cohérence stylistique : rien à faire pour intégrer sa violence à l'irénisme de l'ensemble : elle n'est ni sur le modèle qui permet d'intégrer la poésie d'amour […], ni sur le modèle qui unifie les autres tombeaux, poésie d'apparat entre la poésie à l'usage des rois et la poésie à la célébration de Dieu[1091].

Ce poème est apparemment structuré en trois parties, la première commençant par Élisabeth – « Ce prodige » –, la seconde par « FRANÇOIS » et la troisième par « HENRY », avec les majuscules qui servent de balises pour les deux dernières. L'apostrophe aux protestants anglais (« Peuple issu de Brutus… ») marque cependant une nouvelle organisation, à laquelle répond l'apostrophe aux catholiques anglais (« Vous cependant dont l'ame est au Ciel addressée »). Du Perron donne ainsi une double dimension au poème, qui oscille entre apostrophe aux rois – poésie curiale – et adresse aux peuples – c'est un nouveau type de poésie qui apparaît dans les textes polémiques en vers de Ronsard, durant les années 1560 : le poète ne parle plus au roi, mais fait une « Remonstrance au peuple de France » et prend ainsi acte d'une nouvelle réalité de la communication. Du Perron essaie ici de concilier les deux.

Le poème s'attaque d'abord à la tête du royaume d'Angleterre dans les cinq premiers quatrains :

> Ce prodige qui porte au front deux Diadémes,
> Qui sur les eaux du North voit son thróne élevé,
> Qui rend dedans le sang son vestement lavé,

[1088] Il est aussi nommé cardinal (en 1604), puis en 1606, évêque de Sens, Grand Aumônier de France mais aussi responsable du Collège Royal (le futur « Collège de France »). *Cf. Recueil des poesies de Monsieur Du Perron, depuis evesque d'Evreux, et apres Cardinal, Archevesque de Sens, et grand Aumosnier de France*, [1622], éd. dirigée par Pierre Lartigues et Jacques Roubaud, Arles, Actes Sud, 1988, [np], coll. « Papiers ».

[1089] Voir Pierre Féret, *Le Cardinal du Perron, orateur controversiste, écrivain. Étude historique et critique*, [1877], Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 14-15.

[1090] « poésie religieuse (jadis/maintenant) / poésie pour le Roi, les Rois / poésie pour la famille royale et les grands seigneurs / poésie érotique, traduite ou non / pièces qui valent dédicaces / tombeaux et éloges funèbres / poésie religieuse », *Recueil des poesies de Monsieur Du Perron*, éd. cit., [np].

[1091] *Ibid.*

Et dont la bouche impure est ouverte aux blasphémes :

Ce vieux monstre conceu d'inceste & d'adultere,
Qui sa dent acharnée au meurtre va soüillant :
Et le sacré respect des sceptres despoüillant
Vomit contre les Cieux son fiel & sa cholere.

Ayant tenu vingt ans une REYNE captive,
Dont le bel œil pouvoit tous les cœurs allecher :
Et la fleur de son aage en langueur fait seicher,
Durant qu'un long exil de liberté la prive :

En fin pour s'apprester une honte eternelle,
Jettant aux vents legers sa promesse & sa foy,
Contre tout droict divin & toute humaine loy,
D'une prison injuste au supplice l'appelle.

Ny du plus grand des Roys la priere & les armes :
Ny l'honneur d'avoir eu le beau lys en la main,
Ne peuvent détourner ce courage inhumain,
Qui rid de nostre perte & se baigne en nos larmes[1092].

La monstruosité d'Élisabeth est multiple. Physique (« ce vieux monstre »), elle est liée à sa généalogie – « conceu d'inceste & d'adultere » faisant certainement référence à la condamnation d'Anne Boleyn, mère d'Élisabeth, pour inceste et adultère, entre autres[1093]. Elle est aussi morale et religieuse : la reine d'Angleterre va à l'encontre des lois divines et humaines et outrage les Cieux. Du Perron met en valeur l'opposition entre Élisabeth, la « louve affamée[1094] » et « furie inexorable[1095] », et la « REYNE » Marie Stuart « [d]ont le bel œil pouvoit tous les cœurs allecher » qui apparaît comme la victime admirable et innocente[1096].

Le poète utilise un biais original pour mettre en valeur tout à la fois le pathétique du supplice de la reine d'Écosse et l'épouvantable sacrilège qu'il constitue : les quatrains sept à dix s'adressent à François II, époux décédé de Marie Stuart[1097], ce qui permet de considérer

[1092] *Recueil des poesies de Monsieur Du Perron*, éd. cit., p. 117, v. 1-20.
[1093] Blackwood n'écrit pas pas autre chose dans son *Martyre* : « […] son pere ayant esté declaré incestueux & adultere sa mere putain, & elle mesme [Élisabeth] bastarde & nee de plusieurs incestes », éd. cit., p. 32.
[1094] *Recueil des poesies de Monsieur Du Perron*, éd. cit., p. 117, v. 32.
[1095] *Ibid.*, p. 118, v. 65.
[1096] « Celle que tant de pompe & de gloire suivoit, / Quand la jeune beauté les peuples captivoit, […] », *ibid.*, p. 117, v. 22-23.
[1097] Elle l'a épousé en France le 24 avril 1558. François II meurt le 4 décembre 1560, à 16 ans. Voir M. Duchein, *Marie Stuart*, *op. cit.*, p. 57-61.

l'événement non pas depuis la terre, mais depuis les cieux, donc d'un point de vue supérieur quasi divin[1098].

> FRANÇOIS œil de la France & son astre propice,
> Nouvel Ange des Cieux prompt à nostre secours,
> Contemple ton espouse & tes chastes amours,
> Qu'un infame Bourreau va trainant au supplice.
>
> Peux-tu voir sans douleur ceste gorge entamée ?
> Peux-tu voir ce beau chef de son corps arraché ?
> Ce beau chef de poussiere & de sang tout taché,
> Souler les yeux cruels d'une louve affamée ?
>
> Où sont les premiers traits dont tu sentis l'atteinte ?
> Où sont ces puissant nœuds qui te tenoient liés ?
> Un si parfait amour se voit-il oublié ?
> Et ceste vive flamme est-elle toute esteinte ?
>
> Veux-tu point jetter l'œil sur les maux de la France :
> Faisant d'un doux regard sa tourmente cesser :
> Afin que nostre Prince ait loisir d'exaucer
> Ce sang, qui crie au Ciel & demande vengeance[1099]?

Du Perron recompose le moment de l'exécution en réunissant les deux femmes, alors que la souveraine d'Angleterre n'a pas assisté au supplice de sa cousine. Les multiples questions rhétoriques posées à François II en appellent à la fois à ses propres sentiments et aux sentiments du lecteur : horreur devant une exécution cruelle, et pitié pour la victime, rappel des sentiments amoureux qui unissaient le couple, invitation à se venger. Ce discours martelé par les anaphores « peux-tu » et « où sont » est en réalité un appel à l'action, adressé à François II : dans un double mouvement symétrique, le regard de François descend sur terre, et le sang de sa femme crie au ciel[1100], pour faire de la veangeance un devoir humain et religieux. Mais la perspective s'élargit dans le dixième quatrain : le sang de Marie Stuart devient une image des guerres civiles françaises (vers 40) et c'est au « Prince » – Henri III – et aux catholiques français de lutter contre la « louve » de l'hérésie. Du Perron mêle ici rhétorique de cour (l'amour parfait entre Marie Stuart et François II) et éloquence des massacres. Par un montage qui se révèle problématique (le poète n'est plus seulement interlocuteur privilégié des rois, et l'adresse à François II se révèle inopérante

[1098] On pense à Coligny qui, depuis le Ciel, contemple les massacres de la Saint-Barthélemy, dont les avanies commises sur son corps (livre des *Princes* puis des *Fers* d'Aubigné, éd. cit., p. 425-426, v. 1431 *sqq*, et p. 617, v. 831 *sqq*). Voir *supra* chapitre III, p. 161-162.

[1099] Éd. cit., p. 117-118, v. 25-40.

[1100] Comme le sang d'Abel dans la Genèse, 4, 9-10 (Ancien Testament, éd. cit., p. 28) : « Le SEIGNEUR dit à Caïn : « Où est ton frère ? » – « Je ne sais, répondit-il. Suis-je le gardien de mon frère ? » – « Qu'as-tu fait ? reprit-il. La voix du sang de ton frère crie du sol vers moi ».

puisque le roi est mort), il s'adresse aux Français, qu'il oppose dans les strophes suivantes aux Anglais protestants régicides, qu'il nomme « peuple issu de Brutus » et « gent perfide et brutale[1101] ».

Entre les cinq premiers quatrains où la monstrueuse Élisabeth est fustigée, et les suivants, le poète opère un glissement vers l'innocente victime ensanglantée. C'est la reine d'Écosse qui est désormais au centre. Les treizième, quatorzième et quinzième quatrains du poème détaillent la future vengeance du roi de France, de manière quasi prophétique :

> HENRY le chef des Roys & l'appuy des Provinces,
> Ayant fait refleurir l'olive aux rameaux verds,
> Rendra tes champs un jour de ses armes couverts,
> Pour t'apprendre à tremper ton glaive au sang des Princes.
>
> D'une REYNE innocente il vengera l'injure,
> Poursuivant par le fer ses meurtriers dispersez :
> Et ses membres sans gloire au sepulchre pressez,
> Se verront leurs honneurs payez avec usure.
>
> Il ira decimant tes Provinces serviles :
> Il ira leurs captifs sur sa tombe immolant :
> Et l'appareil funebre à la playe égalant,
> Pour hausser son tombeau demolira tes villes[1102].

Le tutoiement s'adresse désormais au peuple anglais. Le sang de Marie Stuart qui attendait d'être « exaucé » est vengé à travers le sang ennemi versé – tel un sacrifice – sur la tombe de la souveraine innocente.

Après l'opposition physique entre les deux reines, la fin du poème de Du Perron fait apparaître une opposition religieuse :

> Ornez ses os martyrs cloz sous la sepulture
> D'un printemps eternel, de bouquets & de fleurs,
> Et d'un ancre où son sang se mesle avec vos pleurs
> Sur le cercueil tout chaud tracez cette écriture :
>
> L'Impie Elizabeth, furie inexorable,
> Consacre aux ans futurs ce sanglant monument :
> Et du chef d'une Reyne occise innocemment,
> Dresse à sa cruauté ce trophée execrable[1103].

[1101] Éd. cit., p. 118, v. 41. Cette allusion à Brutus fait écho aux polémiques politiques contemporaines du poète, et identifie Réforme et régicide.
[1102] *Ibid.*, p.118, v. 49-60.
[1103] *Ibid.*, p. 118, v. 65-72. Notons ici que le vouvoiement s'adresse très probablement aux catholiques anglais.

Même avec ces deux quatrains, Du Perron évite tout discours trop confessionnel dans son poème : seul l'adjectif « martyrs » dans le groupe nominal « os martyrs » (vers 65) renvoie de manière explicite à une mort pour la foi. Son poème n'est pourtant pas exempt d'intentions politico-religieuses, comme le souligne l'attaque contre Élisabeth puis contre le peuple anglais, proche des calvinistes.

Du Perron prend ainsi le contrepied d'une poésie douloureuse de la perte – telles les élégies de Ronsard autour de la mort de Marie de Clèves, princesse de Condé[1104]. Mais le dernier quatrain reprend une situation ronsardienne : le geste de consécration d'un trophée ou d'un monument, comme le fait le *Vœu* au début des *Amours*. Ronsard demande aux Muses, « d'engrave[r] ces paroles » dans leur temple :

> RONSARD, AFIN QUE CE SIECLE À VENIR.
> DE PERE EN FILS SE PUISSE SOUVENIR,
> D'UNE BEAUTÉ, QUI SAGEMENT AFFOLE,
> DE LA MAIN DESTRE APAND A NOSTRE AUTEL,
> L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL,
> SON CŒUR DE L'AUTRE, AUX PIES DE CETTE IDOLE[1105].

Le poète désire figurer dans le lieu sacré de la poésie et inscrire ses paroles dans l'éternité. Le « trophée exécrable » de Du Perron est une inversion de ce geste religieux, et la poésie comme parole d'exécration – contre Élisabeth et son peuple protestant – est le contraire de la parole ronsardienne de consécration. Du Perron établit ainsi une discordance entre l'harmonie du discours poétique et la monstruosité contre-nature du crime commis.

Beauté et monstruosité des deux femmes d'un récit à l'autre de Blackwood

Dans le *Martyre de la Royne d'Escosse, douairière de France*, écrit par Adam Blackwood, écrivain écossais catholique[1106], l'animalisation d'Élisabeth – la « louve affamée » chez Du Perron – est encore plus développée. Les écrits de Blackwood (principalement le *Martyre de la Royne d'Escosse* et *La Mort de la Royne d'Escosse*, publiés pour la première fois respectivement en 1587 et 1588) furent une des sources les plus largement utilisées par tous les pamphlets et autres récits catholiques autour de l'exécution de Marie Stuart[1107]. Dans son *Martyre*, l'écrivain écossais retrace la vie d'Élisabeth et celle de la

[1104] *Cf. Le second livre des Amours*, seconde partie, « Sur la mort de Marie ».
[1105] *Vœu*, *Les Amours*, éd. cit., p. 81. En majuscules dans le poème.
[1106] Il réside en France et semble se considérer comme un autochtone. *Cf.* Le *Martyre*, éd. cit., [np], épître au lecteur : « […] comme je cognois plusieurs de nos François, […] ».
[1107] « *Of the large number of pamphlets, martyrologies, occasional poems, biographical sketches, and dramatizations dealing with Mary's story and appearing before 1603, at least half reveal their direct indebtedness to the materials Blackwood's widely published books made available; the remainder, if not*

reine d'Écosse pour en arriver à sa mise à mort et discute ensuite du bien-fondé de la condamnation et, entre autres, des fameuses « *casket letters*[1108] ». Blackwood, après avoir décrit la conduite exemplaire de Marie Stuart et son exécution, se concentre sur la figure de la criminelle Élisabeth. Il reprend le mythe de Lycaon, transformé en loup par Jupiter dans les *Métamorphoses* d'Ovide[1109] et compare la reine d'Angleterre à ce monstre sanguinaire :

> Ceste maudite fille de Lycaon en violant tout droit d'hospitalité, ne se sent touchee d'aucune affection humaine. La puis-je comparer à Lycaon ? Lycaon mangeoit ses hostes le jour, ou lendemain qu'ils estoient arrivez, sans les faire languir en perpetuelle crainte : Lycaon ne mangeoit pas ses proches parents : Lycaon ne mangeoit pas ceux qu'il avoit invitez en son royaume, ny ceux ausquels il avoit donné sa foy, & juré loyauté, ny ceux qui par humble supplication s'adressoient à luy implorants son ayde & secours en leur adversité. Ceste tigresse transportee de rage & de furie, apres s'estre liguee avec sa plus proche parente, & avec elle juré paix & amitié, apres l'avoir invitee en son royaume par lettres, par ambassades, par dons & presens, la voyant poursuyvie de fortune, & rendue suppliante, contre sa foy & promesse la detient encagee [« engagee » dans l'édition du *Martyre* de 1589, par l'espace de vingt ans, luy faisant tous les jours dix mille indignitez, & en fin la sentant si desfaite & harassee par son mauvais traitement, qu'elle fust bien tost morte sans y mettre la main, elle n'a peu contenir sa gloutonnerie insatiable, qu'elle ne se soit rassasiee du sang innocent, faisant devorer la plus illustre dame de l'Europe par le glaive infame d'un bourreau, sans aucune reverence ny de Dieu, ny des hommes[1110].

Outre une insistance sur l'animalisation d'Élisabeth (« tigresse » à la « gloutonnerie insatiable »), Blackwood en fait un monstre pire que Lycaon : cette interprétation politique de la légende de Lycaon, qui développe l'image homérique du tyran « mange-peuple[1111] » (*Iliade*, II, v. 341), vient de Platon (*République*, VIII, 565, d). Blackwood dissimulerait ainsi, derrière le parallèle avec un animal cruel, une accusation plus grave de tyrannie. Il place ici le tyran hors de l'humanité, dans une violence sauvage. Le crime de Lycaon pousse Jupiter, dans

---

directly indebted to Blackwood, effectively served to carry on the campaign to which he had given principal impetus », J. E. Phillips, *Images of a Queen*, *op. cit.*, p. 180.

[1108] Ces lettres et ces sonnets ont été attribués à Marie Stuart et pointent notamment du doigt la responsabilité de la reine dans le meurtre de son second mari, Henry Darnley, le 9 février 1567.

[1109] Jupiter, parlant de Lycaon : « de son glaive, il coupe la gorge à un des otages que lui avait envoyés le peuple des Molosses ; ensuite il attendrit dans l'eau bouillante une partie de ses membres palpitants et il fait rôtir l'autre sur la flamme. A peine en avait-il chargé la table que de ma foudre vengeresse j'ai renversé sur lui sa demeure, pénates bien dignes d'un tel maître. Épouvanté, il s'enfuit et, après avoir gagné la campagne silencieuse, il se met à hurler ; en vain il s'efforce de parler ; toute la rage de son cœur se concentre dans sa bouche ; sa soif habituelle du carnage se tourne contre les troupeaux et maintenant encore il se plaît dans le sang. Ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambres ; devenu un loup, il conserve encore des vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le même poil gris, le même air farouche, les mêmes yeux ardents ; il est toujours l'image de la férocité », I, 225-239, trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 15. Sur la fable de Lycaon, voir aussi Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., livre III, p. 442-443, v. 187-190.

[1110] *Martyre de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 435-436.

[1111] Se reporter à la note de J.-R. Fanlo sur les vers 187-190 de *La Chambre dorée* dans son édition des *Tragiques*, p. 442-443.

les *Métamorphoses,* à provoquer le déluge : par ricochet, Blackwood fait de l'exécution de Marie Stuart un crime contre l'ordre du monde, contre la nature et contre Dieu.

Cette comparaison de la reine d'Angleterre avec Lycaon disparaît complètement de *La Mort de la Royne d'Escosse, Douairiere de France*. Blackwood ne fait d'ailleurs qu'une seule allusion à Élisabeth dans cet autre récit de l'exécution de Marie Stuart : « […] sa beauté [celle de la reine d'Écosse] de laquelle ceste vaine Elisabeth estoit estrangement jalouse […][1112] ». Et c'est dans ce même récit qu'il fait explicitement allusion à la grâce physique de Marie Stuart :

> Sa sentence ou commission achevée de lire, sa majesté fait le signe de la croix, comme elle avoit faict le jour auparavant, & avec une joyeuse contenance, le visage en sa vive & naifve couleur, la veüe & le regard asseuré, sans changement aucun, sa beauté plus apparente que jamais, d'une constance esmerveillable, & majesté acoustumée, avec une parole ferme, & belle gravité, […][1113].

Comme P. de Luns, M. Le Riche ou encore Anne Askew, la reine d'Écosse montre tous les signes physiques de la constance inébranlable (dont la couleur de son teint). Le mot « majesté » renvoie à la fois à son statut royal – comme « gravité » – et à un caractère plus qu'humain, à une dimension sacrée.

Du *Martyre* à *La Mort*, l'auteur écossais semble infléchir ses propos : dans le *Martyre*, la virulence contre la personne de la reine d'Angleterre est très nette, dans *La Mort*, il s'attaque au peuple protestant dans son ensemble – « ses plus que barbares ennemis, meurtriers, cruels bourreaux, & faulx dissimulateurs de la verité […][1114] » davantage qu'à la figure d'Élisabeth. L'opposition entre la belle et la bête est aussi récurrente dans les deux textes qui forment ainsi un diptyque contrasté autour des deux figures royales.

La mort de Marie Stuart vue par Brantôme

Dans sa *Vie des dames illustres*, Brantôme reprend l'argument de la jalousie d'Élisabeth envers Marie Stuart et en fait la raison principale de l'exécution de la reine d'Écosse :

> […] elle fut menée en Angleterre, où elle fut logée en un chasteau si estroictement et en telle captivité, que n'en a bougé de dix-huict à vingt ans jusqu'à sa mort, dont elle en eut sentence, par trop cruelle, fondée sur plusieurs raisons telles quelles, qui sont dans l'arrest ; mais une des principales, à ce que je tiens de bon lieu, fut que la reine d'Angleterre ne l'aima

[1112] *La Mort de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 99.
[1113] *Ibid.*, p. 80.
[1114] *Ibid.*, p. 96.

> jamais, et a esté toujours et de longtemps jalouse de sa beauté, qu'elle voyoit surpasser la sienne. Que c'est de jalousie ! Et pour la religion aussy[1115].

L'argument religieux qui prime dans tous les autres récits catholiques, et dans une lettre de Marie Stuart adressée à Henri III, nous le verrons, est ici relégué après celui de la jalousie. Brantôme s'attache à une intrigue, à une querelle entre deux dames. Est-ce le signe que pour lui, le prétexte religieux est dérisoire au regard de nos motivations humaines ? Il pourrait, si c'est le cas, faire preuve ici d'un trait montaignien[1116].

C'est donc avant tout la beauté de la reine d'Écosse qui la perd. Brantôme reprend les différents épisodes des récits de Blackwood autour de la dignité de la reine et l'émotion des spectateurs du supplice – ce sera, entre autres, l'objet de notre troisième sous-partie – et notamment, celui où après avoir décapité l'innocente, le bourreau lève sa tête pour la montrer à l'assistance :

> Et […] [il] la descoiffa, par manière de mespris, afin de monstrer ses cheveux desjà blancs, qu'elle ne craignoit pourtant estant en vie de les monstrer, ny se les tordre et friser, comme quand elle les avoit si beaux, si blonds et cendrés, car ce n'estoit pas la vieillesse qui les avoit ainsy rendus changés en l'age de trente-cinq ans et n'ayant pas quasy quarante ans ; mais c'estoient les ennuis, tristesse et maux qu'elle avoit endurés en son royaume et en sa prison[1117].

Brantôme, qui porte un intérêt tout particulier aux femmes de la Cour[1118], déforme la réalité des faits : au moment de sa mort, Marie Stuart a quarante-cinq ans, et non « trente-cinq ans et n'ayant pas quasy quarante ans ». Il refuse de dépeindre la reine d'Écosse sujette à des maladies, comme chez Blackwood, où le récit évoque des « cheveux desja blancs, & le sommet de sa teste nouvellement tondu […] [c]e qu'elle estoit constraincte de faire bien souvent à cause d'un reume auquel elle estoit subjecte[1119] ». Il est d'ailleurs significatif que Brantôme ignore la tête tondue de la reine pour mieux dépeindre son ondoyante chevelure –

[1115] *Vies des dames illustres françoises et étrangères*, éd. cit., Discours III, p. 123.

[1116] Voir l'*Apologie de Raimond Sebond*, *Essais*, II, 12. Montaigne répond à la première critique faite à Sebond et explique que la foi est avant tout humaine : « Il […] faut […] accompagner notre foi de toute la raison qui est en nous – mais toujours avec cette réservation, de n'estimer pas que ce soit de nous qu'elle dépende, ni que nos efforts et arguments puissent atteindre à une si super-naturelle et divine science. Si elle n'entre chez nous par une infusion extraordinaire si elle y entre non seulement par discours, mais encore par moyens humains, elle n'y est pas en sa dignité ni en sa splendeur » (éd. cit., p. 173-174).

[1117] *Vies des dames illustres*, éd. cit., p. 137-138. Dans le récit de Bourgoing, chirurgien de la reine ayant assisté à l'exécution, il n'est pas fait mention des cheveux blancs de la reine (reproduit dans Chantelauze, *Marie Stuart, son procès et son exécution,* éd. cit., p. 420).

[1118] Voir à ce titre Madeleine Lazard, *Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, Paris, Fayard, 1995, et la thèse de doctorat de K. Blazejewska, *La femme, la Cour et les arts chez Brantôme*, soutenue le 12 juillet 2012 à l'Université de Strasbourg, sous la direction de Gilbert Schrenck.

[1119] *Martyre*, éd. cit., p. 429. Dans *La Mort*, c'est le « mal de teste » qui est cause de la tonte des cheveux (éd. cit., p. 92).

emblème de la beauté féminine à l'époque[1120] –, qui a perdu tout éclat lors son emprisonnement. C'est une nouvelle preuve de la cruauté d'Élisabeth qui a laissé son empreinte sur le corps de Marie Stuart.

L'écrivain français se concentre ainsi sur l'éclat de la reine d'Écosse en en faisant avant tout une victime de sa propre beauté. Il ne s'attarde guère sur la figure d'Élisabeth, seulement évoquée pour sa jalousie. Du couple antithétique formé avec la bête ou la furie, il ne retient que la belle. Selon Georges Didi-Huberman, la peinture renaissante laisserait deviner l'horreur derrière la beauté ; dans le corps parfait de la déesse, implicitement, Botticelli ferait pressentir les viscères répugnants[1121]. Ici, Brantôme fait l'inverse : dans le spectacle de la vieillesse, il rappelle la beauté. Son but est de composer un emblème de la beauté et de la mort. L'écrivain efface le religieux et se place résolument du côté du profane.

Certains poèmes et textes narratifs choisissent ainsi de forger une opposition forte entre Marie Stuart et Élisabeth à partir d'une caractéristique physique : avant d'être souveraines, elles sont avant tout des femmes, belle ou monstrueuse. D'autres construisent un véritable face-à-face entre deux reines et deux pouvoirs.

3.2. Deux reines face-à-face

Les pièces de Montchrestien

Bien plus tardives que les textes publiés immédiatement après la mort de Marie Stuart, les deux pièces d'Antoine de Montchrestien (*L'Escossoise ou le désastre* de 1601 qui devient *La Reine d'Escosse* en 1604) témoignent d'un certain recul pris par le dramaturge sur cet événement : contrairement aux récits de Blackwood ou encore au poème de Du Perron, cette pièce remaniée ne présente pas Élisabeth comme monstrueuse ni ne condamne fermement sa décision. Les contextes sont fort différents : le poème de Du Perron est écrit dans une période de tensions religieuses toujours vives – c'est le moment où la Ligue se radicalise et s'oppose de manière frontale à Henri III[1122]. En s'adressant directement à Henri III dans son poème, Du Perron le consacre en tant que chef des catholiques et du royaume, et associe les deux dans la vengeance de Marie Stuart. C'est donc un moyen d'ignorer la Ligue mais aussi d'impliquer la

[1120] On retrouvera d'ailleurs la belle chevelure dans les pièces de Montchrestien : *cf. infra* p. 289-290. La chevelure est aussi sujet de nombreux blasons à l'époque renaissante (voir notamment Alison Saunders, « « La beauté que femme doibt avoir » : la vision du corps dans les blasons anatomiques », dans *Le corps à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 39-59).

[1121] *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 40-46.

[1122] Voir Jean-Hippolyte Mariéjol, *Ernest Lavisse*, *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution. La Réforme, La Ligue et l'Édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Éditions des Équateurs, 2011, tome VI, p. 244-269.

France dans un combat contre les protestants. Les deux tragédies, quant à elles, s'inscrivent dans une période de pacification qu'amorce l'Édit de Nantes en 1598[1123], pacification qui se retrouve également en Angleterre où Élisabeth « règne [alors] […] bien confiante en l'avenir, parce qu'elle a désigné comme son successeur le fils de Marie Stuart, Jacques […][1124] ». Les pièces de Montchrestien sont étroitement liées au contexte politique et religieux : à l'extrême fin du XVI[e] siècle, la victoire d'Henri IV est suivie par une restauration de la monarchie, et les contestations (protestantes) des années 1570-1580 et 1588-1595 ne sont plus de mise. Le théâtre de Montchrestien se présente comme mesuré, loin de la violence de certaines diatribes narratives ou poétiques des années 1588-1590.

Antoine de Montchrestien n'est pas le seul à avoir composé des pièces sur Marie Stuart, peu après la mort de la reine. On en compte quatre autres, toutes catholiques, dont la trace a été perdue : la *Maria Stuarta Tragoedia* de Jean Bordes (représentée en 1589, mais qui ne semble pas avoir été imprimée[1125]), *La Reina di Scozia* de Federico Della Valle (1591), la *Stuarta Tragoedia* d'Adrien Roulers (1593), et la *Tragedia della Regina di Scozia o per Spagna contra Inghilterra* de Tommaso Campanella (1598)[1126]. Montchrestien est ainsi le seul dramaturge protestant qui se soit emparé de ce sujet – on peut noter ici que le cheminement religieux de Montchrestien l'a mené du catholicisme au protestantisme[1127], à l'inverse de Du Perron, protestant rallié au catholicisme.

L'Escossoise puis *La Reine d'Escosse* de Montchrestien confrontent avant tout deux femmes, Élisabeth et Marie Stuart, qui sont les protagonistes principales. Le dramaturge s'éloigne du théâtre humaniste de la seconde moitié du XVI[e] siècle où « les femmes sont [surtout] victimes, objets écrasés par les machines de guerre montées par les hommes, ou rejetées du monde des hommes […][1128] ». Les deux premiers actes se concentrent sur les hésitations de la reine d'Angleterre tandis que les trois derniers montrent la conduite

[1123] Voir *ibid.*, p. 415-423.

[1124] Giovanni Dotoli, « Le théâtre de l'histoire contemporaine : la *Tragédie de la Reine d'Escosse* de Montchrestien » dans *D'un siècle à l'autre. Littérature et société de 1590 à 1610*, dir. Philippe Desan et G. Dotoli, Fasano, Schena Editore, et Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 261.

[1125] *Ibid.*, p. 28.

[1126] Pour un résumé des pièces et des informations concernant chacun des auteurs, voir *ibid.*, p. 29-38.

[1127] Jane Conroy précise que le moment exact de son adhésion à la cause est inconnu (*Terres tragiques : l'Angleterre et l'Écosse dans les tragédies du XVII[e] siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, coll. « Biblio 17 », p. 39). Elle note aussi que le cadavre de Montchrestien, tué en 1621, subit un procès post-mortem et est condamné à être « traîné sur une claie, en la place de Brière […] et là, sur un échafaud, ses membres brisés sur un gril […] puis son dit corps brûlé et réduit en cendres, et les cendres jetées au vent par l'exécuteur des sentences criminelles », *ibid.*, p. 39.

[1128] Françoise Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1981, p. 643.

exemplaire de Marie Stuart (une partie du troisième acte est occupée par le personnage de Davison, venu annoncer l'arrêt de condamnation à la reine d'Écosse).

Élisabeth débat avec son conseiller à l'acte I puis avec le Chœur des États à l'acte II : elle s'ingénie à contrer leurs arguments qui soutiennent l'exécution de sa cousine. La reine d'Angleterre tente d'abord de convaincre son conseiller qu'elle n'est pas apte à juger Marie Stuart : « […] elle n'est sous nos loix ; / Et de Dieu seulement dépendent tous les Rois[1129] ». Déjà dans le *Dialogue second du Réveille-matin*[1130], l'Historiographe, dans une défense qui sera aussitôt réfutée, affirmait que Marie Stuart ne pouvait être soumise aux lois du royaume d'Élisabeth :

> C'est que si nous considerons les qualitez de la personne de la royne d'Escosse, nous trouverons pour la premiere, qu'elle est maistresse de son Royaume, de pareille puissance que la royne d'Angleterre, n'est subjecte, ni inferieure ny justiciable. Qui es tu donc, dit l'Escriture, qui juges le serviteur d'autruy ? […] Il reste donc à la royne Marie Stuard, ceste qualité de Royne souveraine, non inferieure de la royne d'Angleterre, laquelle par consequent ne peut justement cognoistre ny juger sur elle : d'autant que le fondement plus grand et preallable pour solider un bon jugement, c'est d'establir la puissance et authorité legitime de celuy qui veut estre juge […][1131].

Blackwood reprend l'argument tout en allant plus loin dans son *Martyre* : « […] Elisabet ne luy pouvoit estre maistresse, ne superieure, ains au contraire estoit sa servante par la loy de nature & droict de gens […][1132] ». Ainsi, non seulement Marie Stuart est reine, mais elle a, selon Blackwood, la souveraineté sur Élisabeth. Elle ne peut donc être jugée que par Dieu.

Dans le *Dialogue second du Réveille-matin*, le Politique estime que Marie Stuart se trouve sous la juridiction d'Élisabeth puisqu'elle est en Angleterre[1133] et qu'un souverain est toujours supérieur à tous au sein de son royaume : « Car en la terre d'un souverain, il n'y a

---

[1129] *L'Escossoise ou le désastre*, dans *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane…*, Rouen, Jean Petit, 1601, p. 6. Dans la *Reine d'Escosse*, les deux vers deviennent : « […] elle est hors de nos loix : / De Dieu tiennent sans plus les Reines et les Rois », *Les tragédies de Montchrestien*, éd. de L. Petit de Julleville, d'après l'éd. de 1604, Paris, Plon, 1891, p. 75.

[1130] Le *Dialogue second du Réveille-matin des François, et de leurs voisins* est un texte anonyme publié en 1574 (selon J.-R. Fanlo, l'auteur appartient au milieu calviniste et est peut-être un pasteur réfugié à Genève ; le texte mentionne Édimbourg comme lieu de publication, mais celui-ci est fictif). Ce texte calviniste semble avoir bénéficié des informations et des idées que certains puritains anglicans – réfugiés à Genève car ils estimaient Élisabeth trop proche de l'Église catholique – ont fait circuler dans les milieux protestants de l'époque. C'est ainsi le premier écrit qui envisage des arguments juridiques et politiques dans l'affaire de l'emprisonnement de Marie Stuart. Deux personnages dialoguent : l'Historiographe prend le parti d'Élisabeth tandis que le Politique défend Marie Stuart. Les termes du débat sont clairement établis par le Politique : « […] je suis d'avis qu'en ce fait-cy (comme en toute autre matiere d'estat) nous ayons deux considerations conjoinctement, L'une, Si ce qu'on propose est honneste, l'autre, S'il est utile » (éd. cit., p. 17).

[1131] *Ibid*., p. 20-22.

[1132] *Le Martyre de la Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 434.

[1133] « La souveraineté des Rois a lieu en leurs Royaumes : mais depuis qu'ils sont au royaume d'autruy, leur souveraineté n'a point de lieu », *Dialogue second du Réveille-matin*, éd. cit., p. 29.

personne qui ne luy soit inferieur, mesmes en ce qui concerne l'estat et la seureté de la Republique[1134] ». Dans la pièce de Montchrestien, Élisabeth utilise un argument déjà présenté par l'Historiographe[1135], mais son Conseiller ne lui répond pas de la même façon que le Politique. Il invoque la nécessité de faire disparaître Marie Stuart, nécessité qui répondrait à l'intérêt de la reine et de Dieu :

> CON. Ce sera Pieté d'occir une meschante,
> Qui de son œil sorcier tant de Princes enchante.
> REI. Mais cruauté plustost, estant mere d'un Roy ;
> Espouse de deux Rois ; et Reine comme moy.
> CON. A quoy vaut tout cela, si ceste desloyale
> Porte en un corps Royal une Ame non Royale.
> REI. Mon interest privé m'empesche d'en juger.
> CON. Et ce mesme interest vous semond d'y songer.
> REI. J'y voy plus de peril lors que plus j'y repense.
> CON. Vous pourrez l'amoindrir prenant d'elle vengeance.
> REI. Une telle vengeance on doit laisser à Dieu.
> CON. Dieu la remet en vous, qu'il a mise en son lieu[1136].

Le Conseiller, en distinguant le « corps Royal » de Marie Stuart de son « Ame non Royale », induit une division : il sous-entend que l'âme de Marie Stuart n'est pas digne de sa fonction. La nette fracture entre la fonction et la qualité de celle qui l'occupe justifie la mort, qui passe par le châtiment du corps. Le dernier argument du Conseiller s'appuie sur un principe juridique : puisque le roi est représentant de Dieu sur terre[1137], la reine d'Angleterre peut prendre vengeance de Marie Stuart, malgré son « interest privé[1138] », autrement dit ses liens familiaux. Cette légitimité lui confère le droit de condamner à mort de la reine d'Écosse.

[1134] *Ibid.*

[1135] Montchrestien ne reprend peut-être pas le *Réveille-matin* mais s'inspire en tout cas des mêmes sources (contre Marie Stuart) que lui, qui ont circulé à partir de 1571, date à laquelle le traité *De Maria Scotorum regina* de Buchanan est publié.

[1136] *L'Escossoise ou le désastre*, éd. cit., p. 7. Sur le couple « Piété » / « cruauté » évoqué par les deux personnages (et qui fera partie des débats après 1571), voir la note de J.-R. Fanlo des vers 33-78 de *La Chambre dorée* (*Les Tragiques*, éd. cit., p. 433-434). La parole de la reine « Une telle vengeance on doit laisser à Dieu » reprend l'Épître aux Romains, 12, 19 : « Ne vous vengez pas vous-mêmes, mes bien-aimés, mais laissez agir la colère de Dieu, car il est écrit : *A moi la vengeance, c'est moi qui rétribuerai*, dit le Seigneur », éd. cit., p. 485.

[1137] Sur le roi lieutenant de Dieu, voir Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, [1957], trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989, p. 53-61. Nous avons connaissance des critiques qu'a pu subir l'ouvrage de Kantorowicz, tant sur la rigueur de la méthode employée, que sur le fond (voir Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français – XV^e^-XVIII^e^ siècle*, [1988], Paris, Les Éditions de Paris, 2000, p. 16-60). Les idées que nous lui empruntons et auxquelles nous faisons référence nous paraissent pertinentes, et ne concernent pas la théorie des deux corps du roi que Boureau nuance (il veut « en finir avec l'idée magique de sacralité royale », explique-t-il à Martine Robert dans son entretien publié dans *Le Philosophoire*, *op. cit.*, p. 51).

[1138] Dans son *Policratus* (1159), Jean de Salisbury dégage le Prince « de toute culpabilité quand il verse le sang dans sa fonction de juge ; car ce qu'il fait comme juge, il le fait comme « ministre de l'utilité publique » et pour le bénéfice de la communauté. Il est, et agit comme *persona publica*. Et, à ce titre, il est censé

En ce qui concerne la reine d'Angleterre, il est constamment fait allusion, à la fois par son Conseiller et par le Chœur des États, aux arguments de la nécessaire préservation du royaume comme de sa personne royale[1139] :

> CON. Gardez qu'en la gardant vous ne nous perdiez tous.
> […] En si glissant chemin venant à vaciler,
> Vous verriés (ô ! grand Dieu destourne ces presages)
> Saccager les Chasteaux, fourrager les villages ;
> Piller les grand's Citez, les flottes abismer ;
> Le sang à grands torrens courir dedans la mer.
> Que dis-je vous verriez ? possible vostre veuë,
> Couvriroit son beau jour d'une mortelle nuë ; […][1140].

Et à l'acte II, le Chœur des États s'exprime en ces termes :

> Ils [les tiens] te viennent sommer d'accomplir ta promesse,
> […]
> C'est le desir de tous, la voix de la Patrie,
> Parlant tacitement sans cesse t'y convie ;
> Nos Estats assemblés en sont là resolus,
> Et tout le peuple encor' ne souhaite rien plus […]
> Garde ta Majesté afin qu'elle nous garde […][1141].

C'est à la « Majesté » de la reine d'Angleterre, à la fois souveraine et ointe que fait appel le Chœur. Face à ces arguments produits dans les deux premiers actes, Élisabeth répond en tant que souveraine, à qui il est commandé de faire preuve de clémence[1142] – le débat antique

---

considérer tous les problèmes sous l'angle du bien de la *res publica*, et non pas sous l'angle de sa *privata voluntas* », (*ibid.*, p. 85).

[1139] Le Chancelier de la reine et le sergent Puckering expliquent la même chose à leur souveraine (voir la lettre que R. Cecil, comte de Salisbury, envoie au comte de Leicester, où sont contenus le « Sommaire du premier discours du seigneur Chancelier […] » et le « Brief extraict des raisons proposées verbalement par Monsieur le Sergeant Puckering […] », *La copie d'une lettre inscrite à monseigneur le comte de Lecestre*, Londres, Barker, 1587, p. 1-7, exemplaire conservé à la British Library et consulté sur le site d'EEBO le 25 mai 2014).

[1140] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 9-11. Dans *La Reine d'Escosse* : « Gardez en la gardant de perdre vous et nous. […] Tel s'égare souvent qui pensoit bien aller. / En ce chemin glissant venant à vaciller, / Vous verriez (ô bon Dieu, destournez ces présages) / Ruiner les Chasteaux, fourrager les villages, / ravager les Citez, les flottes abismer, / Et le sang à torrens fuir dedans la mer ; / Que di-je, vous verriez ? possible vostre veuë / Cacheroit sa clarté d'une mortelle nuë […] », éd. cit., p. 78-80. Ces vers rappellent ceux de Du Perron qui prédisaient la destruction des « Provinces serviles » (*cf. supra* p. 276).

[1141] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 15. Dans *La Reine d'Escosse* : « […] tes humbles sujets […] / Qui viennent par ma voix te sommer de promesse, / Asseurez en leur cœur, que toy grande Princesse / […] tu permettras que la juste sentence / […] Contre ceste Princesse, aye son libre cours, / […] C'est le desir de tous. Le bien de la patrie, / Que seul tu dois chercher maintenant t'y convie ; / Tes Estats assemblez en sont là resolus, / Et ton peuple devot ne souhaite rien plus / […] Garde ta Majesté afin qu'elle nous garde », éd. cit., p. 82.

[1142] « L'amour de nos sujets qu'engendre la clemence, / Beaucoup plus que la crainte apporte d'asseurance », « Le Prince trop severe offense la Justice », (*L'Escossoise*, éd. cit., p. 10). Les vers qui correspondent dans *La Reine d'Escosse* : « L'amour de nos subjets qu'engendre la Clemence, / Cent fois plus que leur crainte apporte d'asseurance » (p. 78) et « Le Prince trop severe est taxé d'injustice » (éd. cit., p. 79).

entre rigueur et clémence est toujours d'actualité[1143] – et d'éviter toute guerre avec des pays étrangers[1144]. La prudence politique ainsi que la clémence[1145] sont des arguments classiques, et Élisabeth y ajoute celui des liens du sang, qui lui dicte de préserver sa réputation en sauvant sa cousine[1146]. Elle veut être « [u]tile à [s]es sujets & selon [s]on desir[1147] ». Dès le premier acte, elle avance aussi l'argument de la douceur féminine : « Je le veux faire aussi [ce que veut le devoir], mais sans estre cruelle : / La douceur en la femme est vertu naturelle[1148] », qu'elle développe à la fin du second :

> Mon sexe qui de moy tire son advantage,
> N'en recevroit alors que vergoigne & dommage.
> Comme on l'appelleroit cruel, vindicatif,
> Meschant, double, jaloux, infidele, craintif,
> Sanguinaire, imposteur, artisan de mensonges,
> […]
> Et les femmes qui sont sous mon obeissance,
> Ne s'abstiendront jamais de dire en mon absence,
> O cruel deshonneur de nostre sexe humain,
> Tu ne devrois tenir en ta sanglante main,
> Le sceptre glorieux d'une isle glorieuse,
> Portant une ame au cœur si lasche & furieuse.
> Si tu fus née au monde en un tel ascendant,
> Qu'il te faille tousjours y vivre en commandant,
> Tu devois establir ta fiere tirannie,
> Sur les Lions d'Afrique, & Tigres d'Hircanie,
> Ou sur les Leopards, les Onces, & les Loups,
> Qui cent fois plus que toy ont le courage doux[1149].

[1143] *Cf. infra* chapitre VI, p. 378.

[1144] Dans *L'Escossoise*, Élisabeth s'exprime en ces termes : « En la faisant mourir nous irritons la France. / […] L'Espagnol sous ceste ombre envahiroit ma terre. / […] Tous Rois la pleureront en me donnant le tort » (p. 7) et dans *La Reine d'Escosse* : « Si nous l'executons, nous irritons la France. / […] Maint peuple sous ceste ombre envahiroit ma terre ? / […] Les Roys la pleureront, j'auray seule le tort » (éd. cit., p. 76-77). L'Historiographe, dans le *Dialogue second du Réveille-matin* utilise cet argument : « […] les Rois voisins auront un beau pretexte, voire occasion, digne de Rois, protecteurs des Princes affligez, d'entreprendre une guerre contre la royne d'Angleterre : de sorte que pensant asseurer son estat elle le met en guerre et en danger […] », éd. cit., p. 27-28.

[1145] L'argument de la clémence est déjà utilisé par l'Historiographe dans le *Réveille-matin* : « […] la royne d'Angleterre est si bonne, elle est tant pleine de clemence et douceur qu'elle ne prent point de plaisir à voir respandre le sang », *ibid.*, p. 13.

[1146] « Non non, il ne faut pas que mon nom renommé, / Soit d'un si cruel acte à jamais diffamé », (*L'Escossoise*, éd. cit., p. 19).

[1147] *Ibid.*, p. 10.

[1148] *Ibid.*

[1149] *Ibid.*, p. 20. Dans *La Reine d'Escosse* : « Mon sexe qui de moy tire tant d'avantage, / N'en pourroit recevoir que vergoigne et dommage ; / On le blasonneroit cruel, vindicatif, / Meschant, double, jaloux, cauteleux, et craintif, / Sanguinaire, imposteur, artisan de mensonges, / […] Les femmes que le sceptre a mis sous ma puissance / Ne se tiendroient jamais de dire en mon absence : / O cruel deshonneur de nostre sexe humain ! Tu ne devrois tenir en ta sanglante main / Le sacré gouvernal de ceste Isle fameuse / Qui ceint de tous costez la grand'mer escumeuse. / Si tu vins sur la terre en un tel ascendant, / Qu'il faille que ta vie y passe en commandant, / Que n'establissois-tu ta fiere tyrannie / Sur les Lions d'Afrique et Tigres d'Hyrcanie, / Puis que ces animaux en leur plus grand courroux / Au prix de toy barbare ont le courage doux », éd. cit., p. 86.

En tant que femme, Élisabeth ne peut risquer de déshonorer son sexe, comme elle ne peut décevoir les femmes qui la servent puisqu'elle se doit d'être un modèle. Le mot « tirannie » employé par les femmes « sous [s]on obeissance », dans un discours fictif, renvoie une nouvelle fois au débat entre clémence et rigueur. La cruauté est la marque des tyrans selon Sénèque, et la reine d'Angleterre craint d'être comparée à eux. C'est la raison pour laquelle le Chœur, à l'acte II, présente le châtiment non comme une décision de la reine, mais comme le fruit de la volonté collective (« le desir de tous, la voix de la Patrie[1150] ») : le Chœur repousse donc toute accusation de tyrannie. Les polémiques autour du tyran sont vives à l'époque : Charles IX, considéré comme responsable des massacres de la saint Barthélemy en 1572, est décrit comme un tyran dans de nombreux textes protestants. La décennie 1570-1580 a vu apparaître toute une série d'écrits dits « monarchomaques[1151] » – la *Francogallia* (1574) du juriste François Hotman ou encore le texte anonyme *Vindicae contra tyrannos*, attribué à Duplessis-Mornay et traduit en français en 1581, réutilisent avec violence la catégorie de la tyrannie. Mais c'est dès l'antiquité que le tyran est dénoncé et associé à la sauvagerie, à la barbarie[1152]. Cette mise à mort du souverain pose aussi la question du tyrannicide. En France, Henri III fait assassiner le duc de Guise et le cardinal de Lorraine en décembre 1588. Déjà détesté par les ultra-catholiques, il devient la cible principale de la Ligue qui se radicalise et transforme les frères Guise en martyrs. Le dominicain Clément réalise les espoirs des ligueurs en blessant à mort le roi – vu comme un tyran –, en août 1589[1153]. Le tyrannicide apparaît tout à fait justifié aux yeux de la Ligue qui célèbre le geste de Clément, lui aussi martyr. Montchrestien ancre ainsi le dilemme d'Élisabeth dans les débats politiques et religieux de l'époque.

Contrairement à certains auteurs qui opposent à la beauté de Marie Stuart la monstruosité et l'animalité d'Élisabeth, Montchrestien déplace cette opposition binaire et la

---

Montchrestien a ajouté l'image du navire à travers le « gouvernal », image qui sera reprise aux actes suivants pour décrire la destinée de la reine d'Écosse. Il ajoute également l'adjectif « barbare » dans le dernier vers, qui envisage, une fois de plus, la cruauté d'Élisabeth si elle fait mourir Marie Stuart.

[1150] Voir *supra*, extrait cité p. 285.

[1151] Voir notamment M. Cottret, *Tuer le tyran ?, op. cit.*, p. 59-68.

[1152] Cicéron écrit qu'il faut se débarrasser du tyran comme d'une bête sauvage : « Pour ce qui est du cas de Phalaris, il est très facile à résoudre, car il n'y a pas de société entre nous et le tyran, mais plutôt la grande séparation. Et il n'est pas contre nature de le dépouiller, si tu le peux, celui qu'il est honnête de tuer ; au contraire, cette race pestiférée et impie doit être tout entière retranchée de la communauté humaine. En effet, de même qu'on procède à l'amputation de certains membres si le sang ou, pour ainsi dire, le souffle vital a commencé de leur manquer et s'ils nuisent aux autres parties du corps, de même cette sauvagerie sous une apparence humaine, cette inhumanité bestiale doit être séparée de ce qui est, pour ainsi dire, le corps commun de l'humanité », *Les Devoirs*, III, VI, éd. cit., p. 323-325.

[1153] Selon M. Cottret, « [l]e couteau de Jacques Clément a déclenché une véritable vague tyrannicide » (*Tuer le tyran ?, op. cit.*, p. 125). Voir son chapitre VI intitulé « Le tyrannicide permanent », p. 125-152. Sur ces questions de tyrannicide, voir aussi *supra* chapitre II.

rend plus complexe : la reine d'Angleterre est face à une tragédie politique, elle réagit en souveraine qui hésite à mettre à mort sa propre cousine et craint pour la sécurité de son royaume. Marie Stuart, elle, n'est plus véritablement sur le terrain politique : elle est prisonnière et n'assume plus de charges royales depuis 1567. Elle se situe sur un plan que l'on pourrait qualifier, comme F. Charpentier[1154], de « mystique ». Sa réaction face à la mort, que vient de lui annoncer Davison (« Dessus un eschaffaut vostre beau chef voilé, / Par la main d'un bourreau doit estre decollé[1155] ») le confirme :

> Bien venu soit le jour si long temps attendu,
> Jour par qui le repos me doit estre rendu :
> O jour des plus beaux jours, tu feras qu'une Reine,
> Sortant de deux prisons, sortira hors de peine,
> Pour entrer dans les Cieux dont jamais on ne sort,
> Et d'où n'approchent point les horreurs de la mort[1156].

Marie Stuart se projette dans un royaume non plus politique (même si elle est « Reine ») mais céleste, lieu d'ataraxie et de liberté qui la délivrera de sa prison corporelle et de son enfermement à Fotheringay. Avant d'apprendre son exécution, Marie Stuart retrace sa vie et dialogue avec le Chœur, qui s'offusque de voir « [t]raiter en criminelle une telle Princesse[1157] » et ne croit pas à son exécution – « La Reine vostre sœur jamais ne le voudra[1158] ». Une fois sa mort confirmée, la reine d'Écosse semble se tourner entièrement vers Dieu, sauf au quatrième acte où elle fera ses adieux à son pays natal, à la France et à ses demoiselles de compagnie, se tournant une dernière fois vers le royaume terrestre.

Au seuil de la mort, Marie Stuart imagine l'accueil que lui réservent les cieux :

> Je voy pour m'honorer les vierges se lever,
> Les prophetes, les Roys attendre ma venüe
> Afin de me loger en place retenüe.
> Et Dieu mesme au milieu des Anges glorieux,
> Me faire mille traits d'honneur & de caresse,
> En me vestant au dos la robe de liesse,
> Teinte dedans le sang de l'innocent Agneau
> Qui s'immola de gré pour sauver le troupeau ;
> Qui de libre fait serf, & qui de Dieu fait homme

[1154] F. Charpentier, *Les débuts de la tragédie héroïque*, *op. cit.*, p. 247.
[1155] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 32. Dans *La Reine d'Escosse* : « Sur un noir eschaffaut vostre beau chef voilé, / Par la main du bourreau tombera decolé », (éd. cit., p. 96). Notons que seul le type de condamnation est normalement énoncé dans un arrêt (bûcher, pendaison, *etc.*), or dans les deux pièces, le détail de la mise en scène est évoqué par Davison : Montchrestien accentue le caractère pathétique du sort qui attend Marie Stuart en faisant mention du « bourreau » – fonction déshonorante – qui va toucher le corps royal.
[1156] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 32-33.
[1157] *La Reine d'Escosse*, p. 94.
[1158] *Ibid.*

Porta mourant en Croix de nos pechez la somme : […][1159].

Elle évoque ici sa réhabilitation glorieuse dans l'au-delà. Mais celle-ci n'est pas due à son innocence ou à ses mérites : dans *L'Escossoise*, elle en appelle à la grâce, conformément à la théologie calviniste qui veut que nous ne sommes pas sauvés par nos mérites, mais par la clémence de Dieu : « Je suis coulpable ô Dieu de la mort éternelle ; / A ta seule clemence aussi j'ay mon recours, / Encontre ta Justice implorant son secours / Je me vests du manteau de l'entiere innocence, […][1160] », et dans *La Reine d'Escosse* : « Ramentevant les maux dont je suis criminelle / Tu me peux adjuger à la mort eternelle, / A l'abisme de Souffre où resonnent dedans / Plaintes, cris, et sanglots, et grincemens de dents / Mais vestuë au manteau de l'entiere innocence […][1161] ». L'image du manteau, comme de la robe, prend sa source dans le livre de l'Apocalypse 19, 7-8[1162]. Ces vers ont donc une résonance clairement calviniste : la reine d'Écosse est coupable comme tout être humain, mais c'est la grâce ou la miséricorde de Dieu, non sa justice, qui peut la sauver de l'enfer. Son personnage mêle ainsi humilité chrétienne et stoïque acceptation de son sort, à l'image des fils de Saül dans la pièce d'inspiration protestante de Jean de la Taille, *La Famine ou les Gabéonites*.

Les deux pièces de Montchrestien se terminent sur un blason de Marie Stuart : avant de clore la pièce avec une réflexion générale sur le caractère éphémère de la vie[1163], le Chœur loue la grande beauté de la reine – elle en est même l'incarnation[1164]. Il évoque les différentes parties de son corps – cheveux, front, yeux, bouche – à la manière d'un Ronsard célébrant Cassandre[1165] :

[1159] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 35. Au début du quatrième acte, elle évoque aussi le Christ, en s'adressant au Père : « Afin donc de joüir du fruit de mon attente, / En toute humilité à toi je me presente, / Au nom de ton cher fils qui au bois attaché, [« qui sur la Croix fiché » dans *La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 101] / Vainquit pour moy l'Enfer, la mort, & le peché : / Qui prenant d'un mortel la forme & la figure, / Nous vint restituer l'immortelle nature ; / Et qui daigna du Ciel en terre s'abaisser, / Pour jusques dans les Cieux nostre terre hausser », *L'Escossoise*, éd. cit., p. 40.

[1160] *Ibid.*

[1161] *La Reine d'Escosse*, p. 101-102.

[1162] « Réjouissons-nous, soyons dans l'allégresse et rendons-lui gloire, car voici les noces de l'agneau. Son épouse s'est préparée, il lui a été donné de se vêtir d'un lin resplendissant et pur, car le lin, ce sont les œuvres justes des saints », Ancien Testament, éd. cit., p. 1700. Cette image du manteau est également tout à fait calviniste : l'innocence n'appartient pas à l'homme, il s'en revêt.

[1163] « Si rien ne se peut voir qui soit long temps durable. / Tout d'un moment à l'autre on apperçoit changer, / Les plus beaux jours s'en vont ainsi qu'un vent leger, / N'estant la vie à rien qu'à un rien comparable », *L'Escossoise*, éd. cit., p. 56. « Si vous ne trouvez rien de constant et durable : / De moment en moment on voit tout se changer ; La vie est comme une ombre ou un vent leger, / Et son cours n'est à rien qu'à un rien comparable », *La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 112.

[1164] « La Beauté respiroit quand tu vivois ici, / Alors que tu mourus elle mourut aussi, / […] Belle qui commandais absolûment aux cœurs, […] Beauté riche de grace aussi bien que d'honneur, […] », *L'Escossoise*, éd. cit., p. 54-55. *Cf. La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 111.

[1165] « Quand au matin ma Deesse s'abille, / D'un riche or crespe, ombrageant ses talons, / Et que les rets de **ses beaux cheveus blons**, / En cent façons énnonde & entortille : / […] **De femme humaine encore ne sont pas**, / Son ris, **son front**, ses gestes, ni ses pas, / **Ni de ses yeus l'une et l'autre chandelle**. / Rocs, eaus, ni bois,

Forest d'or ou l'Amour comme un oiseau nichoit ;
Beaux liens où le cœur des Princes s'attachoit,
Tresses qui reteniés tous les Rois en service ;
[…] Beau front, glace brulante, ou les yeux arrestés,
Contemploient chacun jour cent nouvelles beautés,
Siege de Majesté tout relevé de gloire ;
[…] Beaux yeux de ce beau Ciel en clarté nompareils,
Beaux Astres, mais plustost deux aimables Soleils,
[…] Bouche pleine de basme, & de charmes coulans,
Qui les cœurs plus glacés pouvoient rendre bruslans ;
Bouche en atrais féconde, & en beaux traits faconde :
Bouche oracle d'Amour qui tousjours ruisselois
Le doux miel d'eloquence alors que tu parlois,
Ravissant de merveille & de crainte le monde[1166].

On retrouve ici tous les thèmes de la poésie amoureuse, avec une rhétorique caractéristique : anaphore du mot « beau », hyperboles, métaphores qui associent les yeux au soleil, les cheveux aux forêts, antithèses et oxymores (« glace brûlante »). Nous sommes très loin ici du portrait peu flatteur brossé par Robert Wyngfield.

Ainsi, contrairement à Du Perron, Blackwood et Brantôme, Montchrestien place l'affrontement entre Élisabeth et Marie Stuart essentiellement sur un plan politique. Les deux reines ont chacune leur grandeur : Élisabeth est soucieuse d'agir en souveraine juste et responsable, et sa cousine apparaît comme une femme belle et courageuse, surtout préoccupée du salut de son âme. L'auteur dépasse donc les partis-pris religieux de ses devanciers pour proposer une vision « sécularisée » de l'affrontement entre les deux reines.

3.3. Marie Stuart : une martyre catholique

Il nous reste à étudier un troisième aspect de Marie Stuart : après la femme et la reine, c'est la martyre qui apparaît dans certains textes, surtout catholiques.

Écrits et paroles de Marie Stuart

Elle se présente elle-même comme une martyre de la cause catholique, notamment dans la dernière lettre qu'elle envoie, le jour-même de sa mort (le 8 février 1587), à Henri III, roi de France :

---

ne celent point en eus / Nymphes, qui ait si follâtres cheveus, / **Ni l'œil si beau, ni la bouche si belle** », sonnet 42, *Les Amours*, éd. cit., p. 109. Nous soulignons. Les yeux occupent aussi une place particulière dans le poème de Du Perron qui oppose à l'œil séducteur de Marie Stuart les « yeux cruels » d'Élisabeth. De manière plus générale, les yeux des martyres sont importants, et reflètent notamment la lumière divine dans le cas des martyres protestantes.

[1166] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 55-56. *Cf. La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 112.

> *The Catholic faith and the assertion of my God-given right to the English crown are the two issues on which I am condemned, and yet I am not allowed to say that it is for the Catholic religion that I die, but for fear of interference with theirs*[1167].

Sa condamnation pour motif religieux ne fait aucun doute pour Marie Stuart. Cette dernière lettre se situe ainsi dans la continuité de la missive adressée à l'évêque de Glasgow, citée par Armel Dubois-Nayt[1168], où la reine se présente comme « la souveraine des catholiques », « une tres instante et zeleuse défenderesse » de la cause.

Cette profession de foi catholique, beaucoup d'auteurs la placeront dans la bouche de leur personnage. Blackwood, dans *La Mort,* retranscrit au discours direct les paroles que Marie Stuart aurait adressées à l'assemblée : « […] je remercie mon Dieu qu'il [*sic*] a permis qu'à ceste heure je meure pour ma religion, & m'a faict ceste grace qu'avant mourir j'aye esté devant une compagnie, qui seront tesmoings que je meurs Catholique, […][1169] ». Dans *La Reine d'Escosse,* Marie Stuart se présente elle-même comme une martyre :

> Mais puis qu'il plaist à Dieu user ainsi de moi,
> Je mourray pour sa gloire en deffendant ma foy.
> Je conqueste une Palme en ce honteux supplice,
> Où je fay de ma vie à son nom sacrifice,
> Qui sera celebrée en langages divers ;
> Une seule couronne en la terre je pers,
> Pour en posseder deux en l'eternel Empire,
> La couronne de vie, et celle du Martyre[1170].

C'est à la même conclusion que parviennent Bourgoing et Blackwood – dans son *Martyre* – le premier en usant de l'image pieuse renvoyée par la condamnée[1171], le second en insistant

[1167] Archives de la National Library of Scotland, consultées le 14 août 2013 sur la page : http://digital.nls.uk/mqs/trans2.html. La transcription du même passage en français est la suivante : « […] comme graces a dieu je mesprise las mort & fidellement proteste de la recepvoir innocente de tout crime quant je serois leur subjecte la religion chatolique & la mayntien du droit que dieu ma donne a ceste couronne sont les deulx poincts de ma condampnation & toutesfoy ilz ne me veullent permettre de dire que cest pour la religion catolique que je meurs may pour la crainte du champge de la leur […] », http://digital.nls.uk/mqs/letter2.html.

[1168] « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles », dans *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, *op. cit*., p. 30.

[1169] Éd. cit., p. 80.

[1170] Éd. cit., p. 109.

[1171] « Jamais victime n'avait montré une plus noble résignation en face de la mort ; jamais âme chrétienne n'avait surmonté avec une plus héroïque intrépidité les dernières défaillances de la nature humaine. Ainsi agenouillée, les mains jointes, les yeux levés au ciel, Marie ressemblait à une martyre des premiers âges du christianisme. », R. Chantelauze, *Marie Stuart, son procès et son exécution*, éd. cit., p. 414.

sur la gloire éternelle de la martyre : « […] la mémoire de ceste martyre vivra perpetuellement en triomphe & gloire parmy les Chrestiens[1172] ».

La correspondance de la condamnée et les dernières paroles du personnage dans les écrits construisent cette figure de la martyre catholique. Au-delà du discours de la reine, le cadre de l'exécution y participe aussi.

Cadre de l'exécution et réactions des spectateurs

Chez Blackwood, en entrant dans la salle basse du château, Marie Stuart est face à un « eschaffault large de douze pieds en quarré, & haut de deux, qui estoit tapissé de meschante revesche noire[1173] », entouré d'une large assemblée – Blackwood compte « deux cens cinquante ou 200 […][1174] » personnes, quand Bourgoing dénombre « trois cents spectateurs[1175] ».

La disposition de cette salle[1176] et des spectateurs est aussi mise en scène, de manière évidente, dans les représentations de l'événement. On peut notamment citer le document reproduit par Dominique Goy-Blanquet dans son étude « « *The Execution of Justice* », Londres et l'autre scène à la fin du XVI^e^ siècle »[1177] et qu'elle intitule « L'exécution de Marie Stuart, d'après le rapport officiel de Robert Beale, « The Order and Manner of the Execution of Mary Queen of Scots, Feb. 8, 1587 » » [voir fig. 39 de l'annexe, p. 36]. Cette image est très fidèle aux récits de Blackwood et de Bourgoing : l'échafaud carré se situe au centre de la pièce fermée et est entouré de spectateurs. La masse de ceux-ci se distribue sur trois faces de l'échafaud et le dernier côté est vraisemblablement occupé, entre autres, par les comtes de Kent et de Shrewsbury (si l'on s'appuie sur le récit de Bourgoing[1178]). Marie Stuart, elle, est en train d'être dévêtue par ses deux demoiselles de compagnie. Derrière elles, dans le coin droit de l'échafaud, figurent les deux bourreaux.

[1172] Éd. cit., p. 433. À propos des liens entretenus entre le souverain absolu et le martyr, voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, [1925], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 57-77.

[1173] *Martyre de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 420-421. Dans *La Mort*, Blackwood ajoute des précisions : « un eschaffaut environ de deux pieds & demy haut de terre, & douze en quarré, couvert de frize d'Angleterre, qu'ils appellent coton, la meilleure de laquelle couste dix ou 12. pennis la verge, c'est-à-dire autant de carolus françoys : on y montoit par une petite eschelle faite de boys expres, dessus firent mettre une petite selle pour assoir sa majesté au milieu du chaffaut, […] », éd. cit., p. 78-79.

[1174] *La Mort*, éd. cit., p. 79.

[1175] Éd. cit., p. 409.

[1176] Le dramaturge Montchrestien en plante un décor sombre : « Une grand' sale estoit de veloux noir parée, / Et de flambeaus ardans seulement esclairée, / De drap funebre estoit recouvert le pavé, / Et l'eschaffaut encor, hautement eslevé […] », *L'Escossoise*, éd. cit., p. 50. Les vers sont conservés dans *La Reine d'Escosse*.

[1177] Art. cit., p. 362.

[1178] Éd. cit., p. 410. Les chiffres indiqués sur l'image semblent se référer à une légende mais celle-ci ne figure pas dans l'étude de D. Goy-Blanquet.

L'assemblée qui assiste à l'exécution a été choisie, nous l'avons déjà dit, mais Bourgoing est le seul à évoquer, à l'extérieur du château de Fotheringay, la présence d'une foule « immense […] contenue par les deux mille cavaliers qui étaient arrivés pendant la nuit[1179] ». De cette manière, le médecin de Marie Stuart rappelle l'absence du public qui confère aux exécutions ordinaires une atmosphère frénétique et cacophonique[1180]. Dans tous les cas, les récits de Blackwood et de Bourgoing, comme l'image de l'exécution reproduite par D. Goy-Blanquet, présentent une reine catholique seule contre une assemblée protestante et accentuent cette opposition à travers le cadre spatial de l'exécution.

Dans le récit de R. Wyngfield, on l'a vu, l'émotion se situe du côté des domestiques de la reine et de Marie Stuart elle-même : les réactions des spectateurs ne sont pas évoquées. Wyngfield, auteur protestant, veut éviter à tout prix d'apitoyer son lecteur sur le sort de la reine catholique. Blackwood et Bourgoing, eux, restent assez concis sur le sujet : dans le *Martyre* et *La Mort*, Blackwood résume en une phrase l'émotion des spectateurs[1181], comme Bourgoing dans son récit[1182], et tous deux insistent surtout sur les larmes. C'est chez Montchrestien que le thème est le plus développé :

> Lors tous les assistans émeus en leur courage,
> Et d'aise tous ravis, regardoient son visage,
> Admiroient ses beaux yeux, consideroient son port,
> Lisoient dessus son front le mespris de la mort :
> La merveille en leur cœur faisoit place à la crainte,
> De son prochain danger leur ame estoit attainte :
> Elle en ne souspirant les faisoit souspirer,
> Et s'abstenant de pleurs, contraignoit à pleurer :
> Sa constance admirable autant qu'infortunée,

[1179] *Ibid.*, p. 409.

[1180] D'autant que Bourgoing ajoute : « Par un raffinement de barbarie inouï, afin d'exciter le fanatisme de la populace, on avait posté dans la cour du château des musiciens à gages, qui, au moment de l'entrée de Marie Stuart dans la salle, exécutèrent un vieil *adagio*, sorte de marche funèbre que l'on jouait ordinairement lorsqu'une sorcière était livrée aux flammes », *ibid.* Sur les bruits du supplice, voir notamment une partie du chapitre IV « Mourir à tue-tête » de l'ouvrage de P. Bastien, *Une histoire de la peine de mort*, *op. cit.*, p. 183-231.

[1181] « Sa constance estoit telle que toute l'assistance, mesmement ses ennemis furent esmeuz, & n'y avoit pas trois ou quatre personnes en toute la compagnie, qui peurent retenir l'humeur qui leur distilloit des yeux, tant ils trouvoient ce spectacle estrange, se condemnants eux mesmes en leur conscience d'une telle injustice & plus que tyrannique cruauté », *Martyre de la Royne d'Escosse*, éd. cit., p. 427, « […] un chacun prestant l'oreille fort attentivement, la plus part estant esmeuz à pitié & regret, luy voyant frapper sa poitrine d'une si grande affection, & baisant sa croix d'une telle devotion : aucuns ne se pouvans tenir de plorer, la plus part se contenans de peur d'estre soupçonnez », *La Mort*, éd. cit., p. 84-85.

[1182] « Le plus grand nombre de ces mêmes hommes qui venaient de saluer l'arrêt de mort par de féroces hourras ne pouvaient maintenant réprimer les larmes qui s'échappaient de leurs yeux, et ceux qui ne pleuraient pas, de peur d'être soupçonnés de pitié, s'efforçaient, mais en vain, de composer leur maintien et leur visage », éd. cit., p. 414-415, et quelques pages plus loin, après la décapitation : « […] le comte de Shrewsbury et la plupart des spectateurs avaient les yeux inondés de larmes, et les serviteurs de la reine faisaient retentir la salle de leurs profonds sanglots », éd. cit., p. 420.

Glaçoit tous les esprits, rendoit l'ame estonnée :
Bref tous portans les yeux & les cœurs abbatus,
Regrettoient ses beautés, & loüaient ses vertus[1183].

Le dramaturge évoque longuement les sentiments ambivalents et successifs du public, l'admiration et « la crainte » qui « glaçait tous les esprits ». Mais autant chez Blackwood et Bourgoing, l'isolement de Marie Stuart face aux protestants, sa résistance exemplaire aux hérétiques, et sa capacité à faire naître l'émotion de l'assistance participent de la construction d'une figure de martyre, autant il nous semble qu'il en va autrement chez Montchrestien : sa tragédie met en scène deux reines également respectables, dont l'une est confrontée à un revers de fortune et va susciter l'émotion et l'admiration par sa dignité et sa constance. Pas de débat confessionnel ici : comme le suggère la fin de *La Reine d'Escosse* et de *L'Escossoise*, Montchrestien nous invite à une méditation sur l'inconstance de la Fortune, d'autant plus frappante qu'elle touche un grand personnage.

Ainsi, dans les écrits comme dans les images, le cadre spatial et les réactions des spectateurs jouent-ils un rôle dans la consécration de Marie Stuart comme martyre. Mais les multiples affronts qu'elle subit vont encore renforcer cette image.

Ultimes avanies avant la mort

Les apologètes de Marie Stuart relèvent et dénoncent plusieurs affronts faits à la reine avant son exécution : ils vilipendent ainsi la tyrannie protestante tout en glorifiant la reine d'Écosse.

Tout d'abord, on lui refuse la présence d'un prêtre pour l'accompagner jusque dans la mort[1184], lui déniant ainsi un droit pourtant octroyé à tous les criminels conduits au supplice[1185] : seul un pasteur prie pour elle, prières qui sont recouvertes par celles de la reine[1186]. Autre affront lié à sa confession, que Blackwood note dans son *Martyre* et sa *Mort* : la croix en or – « avec l'image de nostre seigneur[1187] » – que porte Marie Stuart, symbole par excellence de son catholicisme, et « qu'elle vouloit bailler à l'une de ses damoiselles[1188] » est confisquée par le bourreau « qui le voulut avoir, nonobstant que sa majesté l'eust prié de ce

[1183] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 51. Notons que dans *La Reine d'Escosse*, les quatre derniers vers disparaissent.
[1184] « […] il n'y avoit point de moyen d'avoir son aumonier […] », Blackwood, *Martyre*, éd. cit., p. 422.
[1185] *Cf. supra* chapitre I.
[1186] Voir notamment *Martyre*, éd. cit., p. 425-426.
[1187] *Ibid.*, p. 426.
[1188] *Ibid.*

faire, luy promettant que la damoiselle luy payeroit trois fois la valeur[1189] ». Bourgoing relate aussi le même épisode, très proche de celui qui figure dans *La Mort*[1190].

Toujours dans son *Martyre*, Blackwood est cette fois-ci le seul à indiquer la participation du bourreau au déshabillage de la reine[1191], alors que cet épisode n'apparaît pas dans *La Mort* du même Blackwood[1192] et que Marie Stuart ne permet pas au bourreau de la toucher dans le récit de Bourgoing[1193]. Il s'agit d'un lieu commun de la pudeur féminine : Jane Grey refuse également toute aide du bourreau[1194]. Blackwood met ainsi l'accent, dans son premier récit, sur la dignité et sur la pudeur de la reine d'Écosse. L'humiliation ultime apparaît dans le mode d'exécution appliqué à la reine : dans *La Mort*, Blackwood évoque ainsi les derniers instants de Marie Stuart :

> Sa majesté, comme aussi ses serviteurs, pensoient qu'on luy voulut trancher la teste à la façon de France, avec une espée, & partant assize qu'elle estoit cuidant que la on la luy trancheroit, se tenoit roide, & estendoit le col, les mains jointes sans estre liée en aucune force, & tenant son crucifix qu'elle ne laissa jamais, disoit à haute voix, *In te domine speravi*, &c, &, *In manus tuas* d'une grande affection. Lors les deux maistres la prirent un d'un costé l'autre de l'autre, par les espaules, & la mirent à genoux, iceux la voulant coucher, & elle qui attendoit le coup en cest endroit, estendoit le col comme devant, tousjours priant Dieu, jusques à ce que eux continuans de la coucher sur le ventre tout de son long, luy firent mettre le col sur un billot apresté pour cest effect, vers le bout de l'eschaffaut, ou ayant mis sa main dessoubs son menton, pour avoir, comme je croy, sa parole libre, luy fut ostée de peur qu'elle ne fust coupée avec la teste […][1195].

[1189] *Ibid.* Dans *La Mort*, « sa majesté […] osta hors de son col une croix d'or, disant au maistre d'euvres, mon amy cecy n'est pas à vostre usage, laissez la à ceste damoyselle, elle vous baillera en argent plus qu'elle ne vaut, il luy arracha d'entre les mains fort rudement, disant, c'est mon droit », éd. cit., p. 88.

[1190] « Elle ôta de son cou une croix d'or qu'elle voulait donner à Jeanne Kennedy. « Mon ami, dit-elle au bourreau, ceci n'est point votre usage ; laissez-la à cette demoiselle ; elle vous baillera en argent plus qu'elle ne vaut. » Mais le bourreau la saisit brusquement et dit : « C'est mon droit ! » Puis il la mit dans son soulier », éd. cit., p. 416. Wyngfield, lui, s'en tient juste à l'offre de Marie Stuart : « *One of the Executioners, took from her Neck the* Agnus Dei*, and she layde hold it, saying, she would give it to one of hir Weomen, and withall told the Executioner that he should have Monye for it* », éd. cit., p. 260.

[1191] « Ces damoiselles montees sur l'eschaffaut ayderent à oster son voile, sa coiffeure & ses autres ornemens. Mais sa majesté ne peut onques empescher le bourreau d'y mettre aussi la main. Car apres qu'on eust abaissé sa robbe jusqu'à la ceincteure, il la tira par la bras assez lourdement, & luy osta son propoint », éd. cit., p. 423.

[1192] « Ainsi sa majesté s'aidoit elle mesme à se despouiller, ce que bien rarement elle avoit accoustumé de faire », éd. cit., p. 88.

[1193] « L'exécuteur, le visage caché sous son masque noir, s'approcha d'elle pour la dépouiller de ses vêtements. Mais elle l'écarta doucement de la main : « Laissez-moi faire, lui dit-elle en souriant, j'entends ceci mieux que vous ; je n'eus jamais de tels valets de chambre » », éd. cit., p. 415.

[1194] « *she untyed her gowne, and the hangman pressed upon her to helpe her off with it, but she desiring him to let her alone, turned towardes her two Gentlewomen, who helped her of therwith* », J. Foxe, *The Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 10, p. 1446.

[1195] Éd. cit., p. 90-91. Chantelauze, en reprenant le récit de Bourgoing, note le même épisode : « [a]lors, toujours assise, sans être liée (on lui avait épargné ce dernier outrage), tenant son crucifix, elle leva la tête et tendit le cou, pensant qu'elle serait décapitée avec une épée à deux mains, suivant le privilége réservé en France aux princes et aux gentilshommes. […] Soudain, les deux bourreaux l'avertirent de son erreur, et, la soutenant par-dessous les bras, la conduisirent vers le billot et la firent agenouiller. Comme elle continuait à tenir la tête

L'erreur de Marie Stuart renforce l'humiliation qu'elle subit : elle n'est pas exécutée comme les nobles français, agenouillée, mais bien avec une hache – comme Jane Grey –, la tête couchée sur un billot. Cette position est plus humiliante, comme l'est aussi l'instrument qui la frappe[1196].

On note que les multiples humiliations relatées par les commentateurs se concentrent principalement autour de ce personnage du bourreau. Le bourreau est en général déconsidéré et sa charge jugée déshonorante[1197]. Blackwood et Bourgoing mettent l'accent sur ce personnage, présenté comme cruel et maladroit. Concentrer les critiques sur un acteur de l'exécution permet de bâtir un nouveau face-à-face, cette fois entre une figure indigne, au rang social très bas – différant ainsi de la reine d'Angleterre mais dont l'ignominie rappelle celle de la décision d'Élisabeth – et la figure idéalisée de Marie Stuart. L'opposition, de la sorte, est déplacée. De même, Blackwood et Bourgoing critiquent l'avidité des bourreaux. Chez Blackwood, on peut lire : « C'eust esté merveille qu'elle [Marie Stuart] eust trouvé courtoisie en un bourreau Angloys, qui ne l'avoit jamais sceu trouver entre les plus honnestes du païs, sinon tant qu'ils en pouvoient tirer de profit[1198] » et, après la mort de la reine, « le bourreau la deschausse, & la manie à sa discretion : Apres qu'il eust faict tout ce qu'il vouloit, le corps fut porté en une chambre joignante celle de ses serviteurs […][1199] ». Bourgoing critique de la même manière cet acharnement sur le corps mort : « […] les exécuteurs commençaient à dépouiller d'une main avide les restes palpitants[1200] ». Le vil bourreau devient ainsi un visage de la monarchie elisabéthaine.

À travers ces humiliations, le bourreau fait subir à la reine d'Écosse des épreuves analogues à celles des martyrs primitifs. Ces épreuves sont une des étapes du schéma narratif présenté par Alain Boureau dans son analyse de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine[1201]. Boureau remarque d'abord que « l'Église attire l'attention du fidèle sur les conditions strictes que doit respecter tout candidat à la palme du martyre : ne pas provoquer le persécuteur,

---

haute, ne cessant de croire qu'elle aurait la tête tranchée avec l'épée, les deux maîtres des hautes œuvres la firent coucher à plat ventre et lui placèrent le cou sur le billot […] », éd. cit., p. 417-418.

[1196] *Cf. infra* p. 297-298 et ce qu'en disent Blackwood et Montchrestien.

[1197] Sur l'infamie du bourreau, *cf. supra* chapitre I. P. Bastien précise dans son *Histoire de la peine de mort*, que « le bourreau parisien [officier du roi] fut lié à la sacralité de pouvoir des juges ; [et que] l'exécuteur londonien [délégué du shérif] fondait son rôle et ses devoirs sur une tout autre forme d'autorité qui l'exemptait très largement de l'ignominie de son homologue d'outre-Manche », (*op. cit.*, p. 100). En concentrant de vives critiques contre le bourreau, Blackwood et Bourgoing empruntent à la vision « française » sur ce métier (notons que Bourgoing était le médecin français de Marie Stuart, et est revenu en France au mois d'octobre 1587 et que Blackwood est à Paris lors de l'exécution de la reine d'Écosse).

[1198] *La Mort*, éd. cit., p. 88.

[1199] Le *Martyre*, éd. cit., p. 429-430.

[1200] Éd. cit., p. 421.

[1201] C'est A. Dubois-Nayt, dans son étude précédemment citée, qui évoque cet ouvrage d'A. Boureau.

mourir pour la foi, témoigner publiquement[1202] ». C'est bien ce que fait la reine d'Écosse : elle pardonne à sa cousine anglaise et aux protestants qui ont voulu sa mort[1203] et réaffirme haut et fort son attachement à sa foi catholique : « […] je remercie mon Dieu qu'il a permis qu'à ceste heure je meure pour ma religion, & m'a faict ceste grace qu'avant mourir j'aye esté devant une compagnie, qui seront tesmoings que je meurs Catholique […][1204] ». Boureau note ensuite « le schéma narratif simple et répétitif [de *La Légende dorée*] : le saint, sommé de sacrifier, refuse, affirme sa foi, subit de dures épreuves, dont il triomphe joyeusement par une mort librement acceptée[1205] ». Lors de son procès, la reine d'Écosse refuse de reconnaître un crime qui ne lui est pas imputable. Le jour de son exécution, elle martèle son attachement à la religion catholique et subit plusieurs humiliations, comme une série d'épreuves. Boureau subdivise les épreuves du martyr en trois moments : les supplices préparatoires « qui n'affectent pas violemment le corps […] [et qui entendent] fléchir le chrétien pour l'amener à l'abjuration », les supplices principaux où « les bourreaux maltraitent les corps, sans vouloir tuer » et enfin les supplices mortels, où les bourreaux font « périr le martyr qui a triomphé insolemment et joyeusement des épreuves précédentes[1206] ». Les apologètes de Marie Stuart laisseront entendre que les années d'emprisonnement de la reine correspondent aux supplices préparatoires et que les humiliations que nous venons d'évoquer (refus de la présence d'un prêtre, confiscation de sa croix, main portée par le bourreau sur son corps) s'assimilent aux supplices principaux. On est bien obligé de reconnaître qu'ils sollicitent beaucoup les faits pour que le parallèle entre supplice de Marie Stuart et supplice du martyr tienne. Comme l'écrit A. Dubois-Nayt,

> [d]ans les faits, Marie Stuart n'a pas été suppliciée de la sorte et il fallut toute la ruse des martyrologes pour que la morphologie de son martyre finisse par ressembler à celle du martyre *per se*. Plusieurs procédés rhétoriques ont ainsi été mis à contribution. […] [Une] stratégie d'étoffement du martyre consiste à donner aux années de captivité de Marie Stuart les allures de supplices préparatoires[1207].

[1202] A. Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, Paris, Cerf, 1984, p. 113.

[1203] Elle pardonne « à tous ceux qui estoient auteurs de sa mort, d'aussi bon cœur qu'elle desiroit ses pechez luy estre pardonnez de Dieu » (Le *Martyre*, éd. cit., p. 423).

[1204] *La Mort*, éd. cit., p. 80. Dans le récit de Bourgoing, elle prie Dieu que sa « mort assure le repos et l'union de toute la chrétienté, la paix entre les princes chrétiens, la conversion de l'Angleterre à la vraie religion, la persévérance des catholiques dans leur foi et leur constance dans le martyre », éd. cit., p. 413-414. Chez Montchrestien, après le refus d'un confesseur pour l'accompagner jusque dans ces derniers instants, le personnage s'exprime de la sorte : « […] on ne veut donques pas, / Qu'un prestre catholique assiste à mon trespas ? / Je ne laisseray point de mourir en la sorte, / Que ma profession & ma croyance porte », *L'Escossoise*, éd. cit., p. 52.

[1205] *Op. cit.*, p. 116.

[1206] *Ibid.*, p. 117.

[1207] « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart… », art. cit., p. 33-34.

Il y a aussi une grande différence entre les souffrances physiques infligées dans les supplices principaux des martyrs et les humiliations morales que subit la reine. Enfin, et c'est peut-être le plus important, Marie Stuart n'a pas été condamnée, dans les faits, pour sa foi et jamais, on ne lui a demandé de la renier. La transformer en martyre de la cause catholique relève donc bien de la propagande.

La décapitation

Tout d'abord, le bourreau doit s'y reprendre à plusieurs reprises pour détacher la tête du corps de la douairière de France. La plupart de nos récits comptent trois coups[1208], quand Montchrestien donne le chiffre de quatre : « A ces mots le Bourreau court empoigner la hache, / Un, deux, trois, quatre coups sur son col il delasche[1209] ». C'est une « surenchère du dramaturge » selon J. Conroy[1210]. Pour Blackwood, dans *La Mort*, l'utilisation d'une hache qui sert habituellement « à fendre le boys » est un nouveau signe de la cruauté des protestants : « […] n'estoit ce pas une grande faute & un extreme mespris de permettre qu'il [le bourreau] s'aidast d'un tel instrument nullement propre à cest effect, & qu'ils [les protestants] ne eussent pas voulu employer pour le moindre valet de leur païs ?[1211] » Chez Bourgoing, c'est la dignité de la reine qui est magnifiée, elle qui « ne fit pas un mouvement » et « ne poussa pas un soupir[1212] », quand chez Montchrestien, le coup supplémentaire ajoute à l'horreur du tableau : « […] le fer aceré moins cruel que son bras [celui du bourreau] / Vouloit d'un si beau corps differer le trespas[1213] ». En même temps, l'émotion est portée à son comble avec la personnification de la hache, pleine de pitié pour la victime, et la déshumanisation du bourreau, réduit à un bras insensible.

[1208] « […] le bourreau luy bailla un grand coup de hache, dont il luy enfoncea ses attifets dans la teste, laquelle il n'emporta qu'au troisiesme coup, […] », Blackwood, Le *Martyre*, éd. cit., p. 428. Dans *La Mort*, « […] le maistre levant une hache […] luy donna un coup comme elle disoit à haute voix, *In manus tuas*, lesquel coup mal adressé toucha seulement le derriere de la teste, & n'entra pas beaucoup avant, dont redoubla pour le second, qui coupa une grande partie du col qu'il acheva de couper à la troisiesme fois », p. 91. Chantelauze, reprenant Bourgoing, écrit : « Il frappa d'une main mal assurée, et la victime reçut une profonde blessure à la tête. Elle ne fit pas un mouvement ; elle ne poussa pas un soupir. Ce ne fut qu'au troisième coup que la tête roula par terre », éd. cit., p. 419. Selon le récit de Wyngfield, seuls deux coups ont été portés : l'évocation d'un troisième coup ferait-il écho à la Trinité catholique ?

[1209] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 53. Les vers sont conservés dans *La Reine d'Escosse* : « Il court oyant ces mots se saisir de la hache ; / Un, deux, trois, quatre coups sur son col il delasche », éd. cit., p. 110.

[1210] *Terres tragiques, op. cit.*, p. 55.

[1211] Éd. cit., p. 91.

[1212] Éd. cit., p. 419.

[1213] *La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 110.

Toujours chez Montchrestien, la description de la décapitation est vive : « […] son beau sang vermeil des veines regorgeant, / Va dessus l'eschaffaut à boüillons ondoyant[1214] » dans *L'Escossoise*, et « son sang fumeux et chaud / Ondoye à gros boüillons sur le noir eschaffaut[1215] » dans *La Reine d'Escosse*. D'une version à l'autre, la couleur du sang et la mention des veines, détails macabres, disparaissent tandis qu'apparaît le « noir eschaffaut », signe de la cruauté anglaise et du deuil. Ce discours du Messager propose une *enargeia* de la décapitation, faisant « vivre » au public ce qu'il ne peut voir sur scène[1216]. Dans les récits de témoignage, la description de la décapitation est rapidement écartée et en ignore la dimension sanglante : Blackwood et Bourgoing insistent bien plus sur la cruauté des bourreaux de Marie Stuart et sur sa dignité à l'instant de sa mort.

L'instant de cette décapitation est représenté dans deux images, dont l'une – une gravure – figure dans l'ouvrage du catholique Richard Verstegan, *Le Théâtre des cruautés*[1217] [voir fig. 40 de l'annexe, p. 37]. Au centre d'une petite salle, et entourée d'une assemblée réduite, Marie Stuart, tête sur le billot, est agenouillée sur l'échafaud. Verstegan préfère ici montrer la reine agenouillée plutôt qu'allongée (à l'inverse de ce que Blackwood a décrit[1218]) et refuse ainsi l'humiliation qui lui a été faite. Derrière elle, le bourreau lève sa hache. Bien qu'ouverte sur la gauche, le plafond bas et la petitesse de la salle donnent une impression de claustration, comme pour rappeler l'emprisonnement de la reine d'Écosse, et pour annoncer sa prochaine libération à travers une mort digne et fidèle au catholicisme.

C'est d'ailleurs la foi qui est évoquée par le sizain placé sous la gravure :

> Après mille tourments et morts innumérables,
> Qui t'ont été montrés des pauvres misérables,
> Voici que pour la foi le coup de hache donne
> À fille, mère et sœur et femme aussi des rois,
> Laquelle ayant été reine des Écossais,
> Avec le Roi des rois a maintenant couronne[1219].

[1214] *L'Escossoise*, éd. cit., p. 50.
[1215] *La Reine d'Escosse*, éd. cit., p. 108.
[1216] Pierre Matthieu insiste lui aussi sur cette décapitation, dans ses *Tablettes de la vie et de la mort*, et adopte le point de vue de la reine au troisième vers de son quatrain : « Ceste Royne qui n'eust qu'un chasteau pour retraite, / Prisonniere çà-bas & Princesse là-haut, / Sentit un vent d'acier qui luy trancha la teste, / Changeant son royal throsne au sanglant eschaffaut », Paris, R. Ruelle, 1612, [np], tablette 41.
[1217] La gravure est reproduite dans *Le Thêâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, éd. cit., p. 141. En ce qui concerne la paternité de cette gravure, F. Lestringant note qu'elle « offre une très grande parenté avec une scène figurant en bas et à gauche d'un portrait de [Marie Stuart] par Jérôme Wierix » mais que cela est « un bien faible indice pour attribuer à ce dernier la paternité de l'iconographie », note 1 p. 140.
[1218] *Cf. supra* extrait cité p. 295.
[1219] Éd. cit., p. 141.

Les deux premiers vers font de cette mort le couronnement de toutes celles qui précèdent : de même que le roi rassemble dans sa personne le corps de la nation, de même la souveraine catholique, lorsqu'elle meurt, rassemble les martyrs[1220].

Deux publics sont représentés : celui qui est devant la reine, les notables, et celui dans la cour, de dos, qui regarde le bourreau tenant la tête décapitée[1221] – nouveau signe de la cruauté protestante –, auquel il faut ajouter le point de vue du spectateur. Cette démultiplication des regards répond de manière inverse aux yeux bandés de Marie Stuart. L'exhibition de la tête[1222], geste de cruauté barbare qui se distingue nettement du cadre très solennel des bâtiments et du public immobile, associe institution et sauvagerie. Élisabeth est directement visée. Le public de l'exécution est surtout constitué d'hommes en armes, et les barbes blanches, comme les chapeaux, paraissent signaler des ministres, plutôt que des gentilshommes. L'association des soudards et des ministres serait un moyen supplémentaire d'incriminer la couronne d'Angleterre. La tenue des ministres et leurs barbes rappellent aussi celles des docteurs juifs dans certaines représentations de la Passion[1223]. L'opposition entre l'assemblée autour de l'échafaud, debout, et la condamnée, inclinée, parachève l'humiliation. On note que le seul personnage qui prie est la jeune femme au premier plan à droite (probablement une des suivantes de la reine, elle est d'ailleurs la seule femme représentée à part la condamnée).

La deuxième représentation, en couleurs, est plus tardive (1613) [voir fig. 41 de l'annexe, p. 37]. L'échafaud, bien plus vaste que dans la gravure qui figure chez Vestergan, est occupé par de nombreux personnages, au premier rang desquels se situe Marie Stuart, agenouillée – quasiment allongée – et tenant un crucifix, pendant qu'un autre personnage (apparemment un homme) joint ses mains à celle de la reine et au crucifix[1224]. Le bourreau, comme dans la précédente gravure, lève sa hache, prêt à décapiter la douairière de France.

[1220] *Cf.* le corps mystique (*corpus mysticum*) de Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*, *op. cit.*, p. 161-162 notamment.

[1221] Blackwood explique d'ailleurs qu'à cette occasion, la perruque de la reine s'est détachée, « par manière de mespris & derision » et montre « ses cheveux desja blancs, & le sommet de sa teste nouvellement tondu. Ce qu'elle estoit constraincte de faire bien souvent à cause d'un reume auquel elle estoit subjecte », Le *Martyre*, éd. cit., p. 429.

[1222] Sur la tête du roi comme trophée, voir D. Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, *op. cit.*, p. 167-177, et Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Connaissance de l'Inconscient », p. 138-139 : « Décapitée, sanglante, effrayante, la tête du roi sera exhibée au bout de la main du bourreau tout comme Persée exhibe la tête de Méduse après l'avoir tranchée : la monstration de la tête royale est désormais le geste apotropaïque destiné à jeter l'effroi sur les ennemis de la patrie ».

[1223] On pense, entre autres, à la toile de Jacopo Bellini (1400-1470), *Crucifixion*, [sd], conservée à la Galerie dell'Accademia à Venise, et au triptyque de la Passion de Dieric Bouts, 1455, exposé au Musée de la Capilla Real à Grenade.

[1224] Les gestes de prière sont une constante dans les représentations imagées de tous les martyrs, féminins comme masculins.

Des personnages en prière – des hommes, vraisemblablement, et peut-être les domestiques de la reine – sont agenouillés sur l'échafaud, tandis qu'un homme (un juge ? un pasteur ?) surplombe Marie Stuart, avec un geste du bras qui indique une prise de parole. On note une opposition entre ceux qui prient (et s'agenouillent) et les autres personnages. Tous ceux qui sont debout ou assis gardent le chapeau sur la tête. L'extérieur est encore une fois représenté dans le coin gauche de l'image, mais cette fois-ci, ce sont les vêtements et affaires de la reine d'Écosse qui sont brûlés, de peur qu'ils puissent faire l'objet d'un culte. Dans les récits de Blackwood et de Bourgoing, on fait mention du « lieu où estoit tumbé le sang, songneusement lavé & nettoié, de peur que quelqu'un ne trempast quelque linge dedans[1225] » et du « billot, [du] bois de l'échafaud, [des] tentures, [des] vêtements de Marie, [de] tout ce qui avait reçu l'empreinte de son sang [et qui] fut brûlé par les soins de Paulet dans la cheminée de la grande salle[1226] ». Toute trace de Marie Stuart, qu'elle soit considérée comme une criminelle du côté protestant, ou comme une martyre pour les catholiques, doit être éliminée. D'une certaine manière, ce bûcher rappelle le martyre sous sa forme la plus emblématique.

Conclusion

Des écrits variés – poèmes, pièces de théâtre, récits qui se présentent comme des témoignages, *etc.* – et des iconographies représentent l'exécution de Marie Stuart et ont contribué à forger sa destinée. Certains auteurs privilégient les oppositions physiques entre Marie Stuart et Élisabeth, d'autres les divergences politiques entre deux reines, quand les auteurs catholiques insistent avant tout sur la querelle religieuse qui déchire les deux femmes et sur le triomphe final de la douairière de France. Même le dramaturge Montchrestien, de sensibilité protestante, termine ses deux pièces par un panégyrique de Marie Stuart, sous la forme d'un blason. Quant aux images, dont l'une est d'inspiration catholique, elles consacrent aussi la reine d'Écosse en tant que martyre de la foi catholique. Le bourreau officie normalement face au public : dans les images, il lui tourne le dos et se tient face au lecteur. L'image orchestre ainsi l'opposition entre deux points de vue, celui du public de l'exécution et celui du lecteur, le véritable.

Marie Stuart est ainsi à la fois une reine, une condamnée à mort pour crime de lèse-majesté, et une martyre façonnée par la propagande catholique. Les écrits protestants privilégient les deux premiers aspects de Marie Stuart, en la présentant de façon nettement

[1225] *La Mort*, éd. cit., p. 93.
[1226] Éd. cit., p. 422. Wyngfield n'écrit pas autre chose : « […] *all things else were that had any Bloud, save those Things which were burned* », éd. cit., p. 261.

critique, (comme Wyngfield, qui écrit à un moment de vives tensions religieuses), ou plus nuancée, comme Montchrestien, qui efface le débat confessionnel, bien apaisé à l'époque où il écrit, au profit d'une réflexion laïque sur l'inconstance du sort. Dans les textes catholiques, la condamnation politique est transformée en acte de persécution religieuse : l'exécution de la reine, cette profanation qui attente au caractère sacré de la personne royale, bascule en sens inverse, puisqu'elle lui confère la sacralité du martyre – après la couronne mortelle, elle gagne l'immortelle. Ces multiples facettes vont permettre à sa mise à mort d'être édifiante (alors qu'elle est cachée de la vue du public) : sa décapitation devient un motif de condamnation du pouvoir protestant en même temps que de glorification pour le camp catholique. Marie Stuart la criminelle, exécutée sur décision d'une reine, disparaît, tandis que vit toujours, dans les écrits et les images, la reine d'Écosse puis la martyre catholique, nouvellement couronnée. À ce titre, l'anagramme de Barnestapolius : « Marie Stuart : tu es martire », cité par A. Duboit-Nayt[1227], apparaît comme prémonitoire. Ce rayonnement religieux de la douairière de France peut aussi inciter au combat : certains textes catholiques, comme le poème de Du Perron, appellent en tout cas très clairement à la vengeance contre l'hérétique réformé.

[1227] « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart… », éd. cit., p. 33.

***

Le martyre féminin met en œuvre trois renversements. Tout d'abord, alors que le supplice entend punir et détruire l'ennemie de la foi, celle-ci est glorifiée par ses coreligionnaires : il s'agit du premier renversement. De ce fait, l'exécution ne consacre plus la victoire de l'autorité sur la condamnée, mais le triomphe de la martyre. Enfin, les récits (et principalement les martyrologes) valorisent nettement la femme lors de sa mise à mort, alors que, pendant toute sa vie, elle est vue comme un être faible et reste subordonnée à l'homme. Cette revalorisation de la femme est due à Dieu pour la majorité de nos auteurs (seul Foxe est plus ambigu à ce sujet). C'est Dieu qui les magnifie, et nos auteurs célèbrent à la fois la beauté des martyres – lumineuse chez P. de Luns, majestueuse chez M. Stuart, ou encore synonyme de grâce chez J. Grey – et leur constance – virile pour A. Askew, digne de César pour J. Grey, joyeuse pour M. Le Riche, patiente pour M. Clitherow. Cette promotion de qualités spécifiquement féminines est d'autant plus forte qu'un renversement rend les femmes, traditionnellement soumises, capables – comme P. de Luns et A. Askew – d'exhorter et de guider leurs compagnons masculins dans la foi, inspirées qu'elles sont par Dieu. On peut lire une certaine fascination du féminin chez nos auteurs, mais aussi le rappel du renversement évangélique qui place les derniers avant les premiers, les petits avant les grands.

On a toutefois noté des différences entre les représentations des martyres protestantes et celles des catholiques : dans les martyrologes, les premières se situent avant tout du côté de la parole, de la puissance du Verbe, de l'intelligible – elles rassurent, prient, et enseignent aux autres[1228], avant d'être entravées pour certaines (P. de Luns a la langue coupée et M. Le Riche est bâillonnée). Les paroles, mises au premier plan, sont dotées de caractéristiques spécifiquement féminines dans *Les Tragiques* : passion et emportement pour A. Askew, grâce et pudeur pour J. Grey. En revanche les corps souffrants sont évacués – seuls quelques gestes éloquents sont décrits, comme dans le cas de J. Grey[1229] –, à l'inverse de certains martyrs

[1228] « Pour les protestants, ce qui importe, c'est de donner à celui ou à celle qui se trouve en situation critique les moyens de surmonter ses difficultés et de vaincre ses angoisses, d'accepter le sort qui lui est fait, non pas pour abandonner la partie, mais pour apprendre au contraire à se maîtriser et par là à se dépasser. La piété, le combat contre l'adversité et la souffrance deviennent alors une praxis qui réconforte », N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*. *La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, [1997], Paris, Flammarion, 2006, coll. « Tout l'Art », p. 103. Voir aussi Robert Mehl, *La théologie protestante*, Paris, PUF, 1967, p.16-32 notamment.

[1229] Chez Crespin, seul le supplice de Marion, femme d'Adrian, est plus développé que les autres, surtout en ce qui concerne l'instrument du supplice (Marion est enterrée vive) : « Estant venue sur l'eschaffaut, & ayant aperceu la terre, le coffre, & les preparatifs, tant s'en falut qu'elle s'estonnast de ce cruel appareil, que mesme d'un cœur alaigre elle dit à ceux qui estoyent montez sur l'eschaffaut, Est-ce ci le pasté que vous m'avez apresté ? faisant allusion à la figure du bois creux, auquel on devoit mettre sa chair comme en un pasté. Car il estoit fait en forme d'un cercueil ou biere, de longueur et largeur pour y coucher une personne de

comme Thomas Haux chez Crespin – où il décrit certaines parties du corps atteintes par le feu[1230] – ou Rowlands chez Foxe[1231]. Dans les écrits et les images d'inspiration catholique, la place du corps est bien plus importante. Il s'agit de vilipender la barbarie protestante qui met à mort des femmes vertueuses, et commet même un sacrilège en exécutant une reine[1232]. Si le respect dû au statut royal de M. Stuart impose de ne pas s'appesantir sur son corps souffrant, beaucoup d'auteurs insistent sur l'indignité et la cruauté de son supplice. Quant à M. Clitherow, sa terrible punition parle d'elle-même. L'assertion de F. Lestringant (« […] là où le martyrologe huguenot insiste sur la parole vivante, les martyrologes catholiques mettent en scène non seulement les *ultima verba*, mais aussi les gestes et le corps du martyr à l'agonie[1233] ») se vérifie donc bien aussi pour les femmes martyres[1234], au-delà même des martyrologes. Plus fondamentalement, il nous semble que cette prédominance de la parole chez les martyrs protestants s'explique par des raisons historiques et théologiques : une religion en train de s'édifier doit se définir et s'affirmer par la parole, en face d'une religion constituée, comme le catholicisme, dont la doctrine est fondée depuis des siècles par la tradition et le Pape. Par ailleurs, le sacerdoce universel chez les protestants donne une importance égale à la parole de tous les croyants, alors que chez les catholiques, la parole « vraie » est confisquée par la hiérarchie. Enfin le corps est objet de méfiance pour les protestants, bien plus que pour les catholiques, et doit être soumis à l'esprit.

---

corpulence accomplie : & pour la fermeture d'enhaut il y avoit trois barres de fer traversantes, l'une pour tenir l'endroit de la poictrine, l'autre le milieu, & la troisieme pour les pieds, afin de tenir serree en tous endroits celle qu'on devoit coucher au cercueil sous icelles barres. Le bourreau fit grand effort de serrer le ventre de la povre patiente, pour faire traverser la barre au milieu, avant que jetter la terre sur elle. Il y avoit un pertuis à l'endroit de la teste de ce cercueil, par lequel le bourreau fit passer le licol pour l'estrangler, lequel se tiroit dessous l'eschaffaut, quant & quant que la terre se jettoit sur la povre patiente. Quand Marion fut estendue en ce coffre, les trois barres la serrant estroitement, on lui voyoit seulement la face au dessus dressee au ciel, faisant sa priere à Dieu, jusqu'à ce que le licol tiré par-dessous lui eust abaissé & du tout atterré la teste. En ce tourment cruel, la vertueuse femme fut suffoquee & couverte de terre, & ainsi finit son martyre », *Histoire des martyrs*, livre III, f. 172 v°. Foxe, lui, ne s'attarde guère non plus sur le corps souffrant de ses martyres. En ce qui concerne l'enterrement de femmes encore vivantes, il est déjà attesté en Grèce antique (voir E. Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome*, *op. cit.*, p. 18-19).

[1230] « […] le feu fut mis au bois : & apres qu'il eut là demeuré quelque espace, ayant desja la bouche retraite de la violence du feu, la peau toute grillee, & les doigts bruslez, ainsi que tous attendoyent qu'il deust alors rendre l'esprit, se souvenant de la promesse qu'il avoit faite, esleva les mains l'une contre l'autre », *Histoires des martyrs*, livre V, f. 335 v°. Le supplicié fait oublier la description crue de l'effet du feu en joignant les mains : la prière triomphe de la souffrance.

[1231] Dans le martyre de Rawlins, Foxe évoque aussi les conséquences du bûcher sur le vieil homme : « *At the laste the extremitye of the fire was so vehement agaynst his legges, that they were consumed almost before the rest of his body was burned : whiche made the whole body fall over the chayne into the fire sooner then it would have done* », *Actes and Monuments*, éd. 1583, livre 11, p. 1583.

[1232] On remarque que les récits autour du supplice de Jane Grey, elle aussi reine, n'utilisent pas l'argument du sacrilège. Le discours de la jeune souveraine déchue, qui figure notamment chez Foxe puis chez Crespin, montre qu'en tant qu'humble pécheresse, elle ne répond qu'à Dieu. C'est tout l'inverse dans le cas de Marie Stuart, où les textes catholiques martèlent l'argument du sacrilège, et même de la profanation.

[1233] *Lumière des martyrs*, *op. cit.*, p. 16.

[1234] Il faut toutefois noter que les sœurs Foucaudes, dernières martyres des *Feux*, sont muettes : seule leur lumineuse beauté « parle » (*cf. supra* p. 236).

Formulées en termes de rhétorique, les différences semblent pourtant moins nettes. Si les textes protestants tendent à construire des figures de martyres à la douceur sereine, Aubigné, par exemple, n'hésite pas à user d'images véhémentes – on le voit notamment dans les cas d'A. Askew, où Crespin présente une martyre courageuse et calme, tandis qu'Aubigné insiste sur sa *furor*. Et les auteurs catholiques ne se privent pas non plus d'évoquer, outre l'horreur des scènes, la digne et calme acceptation de leurs martyres. Les auteurs protestants s'accordent sur ce qu'il faut retenir de la mise à mort – la parole –, comme le font les catholiques – les dernières paroles et le corps souffrant –, et chacun emprunte ensuite à divers moyens rhétoriques pour construire la figure des martyres. Les yeux des martyres occupent par exemple une place importante dans les descriptions : inspirant l'amour, la pitié ou le respect, comme ceux de M. Stuart dans les textes catholiques, ils peuvent aussi devenir des miroirs de Dieu et de sa lumière, lorsqu'ils sont décrits, tournés vers le ciel, dans les martyrologes protestants.

Les images, elles, sont plus codifiées : elles représentent soit le cadre de l'exécution dans son ensemble (pour A. Askew, M. Clitherow et M. Stuart), soit se focalisent sur les suppliciées (leur bûcher en l'occurrence). Les corps sont habillés – si l'on excepte celui d'A. Dryver – et les gestes de prière visibles, le plus souvent. Toute marque de séduction ou de beauté féminine, présente dans les textes, disparaît (par exemple, la richesse des vêtements de M. Stuart, décrite dans certains récits, ne se retrouve pas dans les gravures). L'image reste dangereuse du côté protestant, ce qui explique la relative uniformité des gravures de femmes martyres chez Foxe, qui insistent, à travers des représentations codées – les flammes qui enveloppent la suppliciée, de la même manière qu'elles enveloppent le martyr – sur le modèle à suivre. Chez le catholique Verstegan, l'image devient une arme de propagande pour dénoncer la barbarie réformée.

À travers divers éventails de figures que brossent les auteurs et graveurs – et malgré des choix rhétoriques ou figuratifs différents –, les martyres protestantes et catholiques, françaises et anglaises, sont ainsi nettement valorisées au seuil de la mort. Modèles de force et de constance, de beauté et de dignité, leur « éclat » inspire leurs coreligionnaires et célèbre la puissance et la justice divines.

***

CHAPITRE VI

La mise à mort des enfants dans les tragédies bibliques de la seconde moitié du XVI^{e} siècle

***

La tradition des mystères médiévaux est très vivante dans la première moitié du XVI^e siècle, et même si l'interdiction du Parlement de Paris, en novembre 1548 – qui vise exclusivement les mystères joués par les Confrères de la Passion – freine la représentation de ces pièces, elle perdure dans la seconde moitié du siècle. Le mystère retrace la vie du Christ (*Le Mistère de la Passion* d'Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Résurrection* de Jean Michel) ou la vie d'un saint, quand il ne combine pas les deux : il se présente comme une somme biblique et hagiographique, dont le spectacle s'étale souvent sur plusieurs jours.

Dans ce théâtre, tout se montre, des souffrances du Christ sur la Croix au martyre des saints. Le mystère met le spectacle au service d'un propos édifiant :

> Même si les sources ne sont pas uniquement scripturales ou théologiques, il s'agit, selon Gréban, d'un « devost mirouer » placé devant les yeux du spectateur, pour mettre à sa portée, « sensiblement, par personnaiges » (vers 19 956) les vérités de la foi. […] le[s] préoccupations [des mystères] sont centrées sur la problématique du salut, sur l'œuvre rédemptrice : la mort du Sauveur est le geste fondateur qui instaure le sens, qui rouvre le chemin du paradis fermé depuis la Chute ; la complaisance dans l'évocation du supplice est destinée à faire ressentir l'ampleur du sacrifice[1235].

Charles Mazouer écrit que « l'immense majorité des fidèles s'instruit notamment par le regard[1236] », mais il s'agit ici d'un regard soutenu par l'écoute d'un dialogue et impliqué dans une double temporalité – celle du spectacle, temps de la représentation, et celle de l'intrigue, temps de l'action représentée. Le visible est intégré à un scénario et est travaillé par la temporalité et le discours. Le théâtre des mystères viendrait ainsi offrir un vivant tableau des souffrances du Christ et des saints, et complèterait de manière visuelle le discours liturgique[1237].

Dans les mystères, la représentation des supplices, qui s'inspire de la réalité des pratiques judiciaires, a pour but essentiel de conforter la foi du public, et ce à travers les

[1235] Armand Strubel, *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal, 2003, coll. « Amphi Lettres », p. 92-93.

[1236] *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, p. 19. Dans les premières décennies du XX^e siècle, Johan Huizinga n'écrivait pas autre chose dans son *Automne du Moyen-Âge* : « La figuration de la mort fournit un exemple de cette cristallisation de la pensée en images, qui est caractéristique de la fin du Moyen-Âge. […] L'époque éprouve le besoin impérieux de représenter tout ce qui est sacré, de donner aux choses religieuses une figuration déterminée qui s'imprimera dans l'esprit comme une gravure aux traits fortement accusés », [1919], *op. cit.*, p. 231.

[1237] Emmanuelle Hénin rappelle que « l'affirmation aristotélicienne de la supériorité de la vue conduit Horace à préférer le spectacle dramatique au récit en raison de son pouvoir sur les passions, [et que] le même topos traverse tout le Moyen Age sous la forme d'une apologie des images, plus efficaces qu'un simple sermon pour l'instruction des fidèles », *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, coll. « Travaux du Grand Siècle », n° XXIII, p. 32.

exempla de la constance du Christ et des saints. Gustave Cohen insiste sur la dimension sanglante de ce type de spectacle qui se veut le plus réaliste possible, et sur les effets spéciaux (appelés « secrets ») auxquels il recourt :

> […] [l]e moyen habituel est de remplacer au moment de l'exécution, l'acteur par sa « feinte », c'est-à-dire son image feinte ou un simple mannequin destiné à le représenter et sur lequel le grimaçant bourreau, qui est l'âme damnée du mystère, se livre à toutes les cruautés […]. Un second système fort en usage, était de rendre inoffensifs les instruments de torture, en se servant, par exemple, de bâtons et de fouets peints […][1238].

Ces artifices, qui représentent aussi un danger (par exemple pour l'acteur qui joue le Christ et qui est pendu à la Croix par les poignets[1239]) montrent qu'il s'agit d'abord d'un « théâtre à voir, et non à lire[1240] ». Pour Henri Rey-Flaud, l'importance des « secrets » et la volonté d'illusionnisme révèle « [u]ne sorte de syncrétisme entre les actes des Écritures et la réalité contemporaine. […] Le théâtre du Moyen-Âge ne cherche plus alors à figurer l'événement, mais à le faire véritablement revivre[1241] ».

Le public doit oublier qu'il est devant une scène pour parvenir, comme l'écrit C. Meyniel, à « une communion […] *via* la compassion[1242] ». Le mystère cherche d'abord à toucher les affects des spectateurs. Dans un second temps, il entend être un spectacle exemplaire au service de la foi. Lorsque le public est confronté au sacrifice du Christ – et à ceux des saints –, il doit dépasser la souffrance infligée au corps et les moqueries dirigées contre lui. Cela suppose soit une prise de conscience d'un paradoxe – on voit le fils de Dieu souffrir et mourir, alors que l'éternité et l'incorporéité sont des attributs de Dieu, il faut donc dépasser ce qu'on voit et tendre vers une autre scène, celle de la résurrection par exemple –, soit un dispositif scénique qui tout en figurant la mort du fils de Dieu, montrerait des signes de son apothéose, ou un scénario linéaire qui verrait la résurrection succéder à la crucifixion.

[1238] Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1926, p. 149. Cet ouvrage, certes ancien, fait pourtant encore figure de référence en la matière et au sein des études théâtrales. Citons également J.-P. Bordier : « Pour simuler l'épanchement du sang, [les organisateurs des mystères] pouvaient recourir à deux grandes catégories de solutions. Ou bien ils utilisaient des armes feintes, ou bien la victime dissimulait sous ses vêtements un récipient dont un liquide rouge s'écoulait sous la force d'un coup. […] les fouets sont imbibés de teinture et les couteaux sont creux, ils contiennent un liquide rouge qui se répand lorsque la cire qui bouche la fente se brise dans le geste de frapper », « La violence du mystère », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.* , p. 92.

[1239] G. Cohen, *Histoire de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 149.

[1240] C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 163.

[1241] Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen-Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 18.

[1242] Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène : la tragédie biblique en France pendant les guerres de religion (1550-1625)*, thèse inédite soutenue en juin 2010, sous la direction de C. Biet, p. 446. L'auteure ajoute : « Le lien intime au sacrifice de la croix se développait donc au spectacle des mystères davantage qu'à la messe ».

Dans tous les cas, le spectateur doit interpréter cette représentation crue de la souffrance comme fait et comme signe :

> Il ne faut donc pas considérer l'importance donnée par les auteurs dramatiques médiévaux aux scènes de tortures, à leur férocité extrême, à leur durée interminable, à leurs trucages sanguinolents comme de coupables abandons aux bas instincts d'un public ignare, mais bien comme une pédagogie dramatique conçue à des fins édifiantes. La violence du martyre est *nécessaire* au mystère. Il faut que le spectateur se fasse par son regard, horrifié peut-être, fasciné sûrement, le complice de cette violence, qu'il y participe, qu'il en redemande, qu'il prenne plaisir à cette immersion dans le « bas matériel et corporel », pour reprendre la célèbre expression de Bakhtine, pour que lui devienne patente, dans une pédagogie proprement théâtrale, la distance infinie qui le sépare de Dieu et même de l'âme du saint, qui est en train de monter en Paradis. Il faut que les spectateurs jouissent, avec ou sans vergogne, des tortures pour qu'ils aient honte, ensuite, de cette jouissance, quand se montre à plein la puissance divine[1243].

Si le mystère perdure au XVI^e^ siècle, il est de plus en plus critiqué. Catholiques et protestants s'accordent pour y voir « une insupportable profanation[1244] », et les débordements et comportements violents auxquels donnent lieu certaines représentations achèvent de le discréditer aux yeux des autorités[1245].

Le mystère, représenté sur une place publique à l'intention de tout un peuple, cède peu à peu la place, au milieu du siècle, à la tragédie humaniste, jouée à la cour pour un public choisi. Celle-ci se développe en France sous l'influence des Italiens (notamment de Giraldi Cinzio dont l'*Orbecche* est une terrible tragédie de vengeance[1246]). Elle s'inspire du théâtre antique et correspond bien « […] à ce mouvement d'une élite intellectuelle à la recherche d'une nouvelle culture, découverte à travers des textes antiques rendus à leur pureté, leur vitalité, leur intégralité, mais résolument tournée vers le présent[1247] ». La conception du théâtre en France se modifie donc. Comme le rappelle Paulette Leblanc, le mot « tragédie » a désigné « au XV^e^ et au XVI^e^, toutes sortes de compositions poétiques destinées à déplorer de grandes catastrophes ou des deuils publics[1248] » et il est défini par Robert Estienne, dans le

[1243] Bernard Faivre, « Martyrs, bourreaux et spectateurs », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.*, p. 128-129. J.-P. Bordier partage cette idée : « À la violence qui détruit les corps, qui efface les limites internes et externes de l'humain et qui transgresse l'interdit du cannibalisme répond une violence réparatrice et fondatrice, qui rétablit distinction et hiérarchie entre l'homme et Dieu, l'homme et l'animal, la vie et la mort, le corps et l'âme et qui remplace le festin cannibale par la communion eucharistique. Le mystère représente et fait revivre un moment de crise où s'instaure une nouvelle géographie terrestre et une nouvelle géographie de l'Au-delà », « La violence du mystère », art. cit., p. 108.

[1244] C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 53.

[1245] *Cf. ibid.*, p. 56-58.

[1246] Sur ce sujet, se reporter à Eliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le Thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962, p. 124-127.

[1247] Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979, p. 5.

[1248] *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 19.

Dictionnarium Latinogallicum (1543) comme une « […] *sorte d'ancienne moralité ayant les personnages de grans affaires, Comme roys, princes, et autres, et dont l'issüe estoit tousjours piteuse*[1249] ».

La tragédie est toutefois loin d'occuper tout le champ dramatique[1250]. Cela n'empêche pas une volonté de penser cette forme théâtrale, comme en témoigne le développement des écrits théoriques. Ceux-ci s'inscrivent notamment dans la tradition de la théorie antique : l'*Art poétique* d'Horace influence, entre autres, Jacques Peletier du Mans (qui s'inspire également du *De Arte grammatica* de Diomède et de Donat) dans son *Art Poëtique* (1555) ; l'œuvre de Scaliger, à partir de 1561, contribue à diffuser la *Poétique* d'Aristote en France, et Jean de La Taille livre un *Art de la Tragedie* (1572) qui a bénéficié de cette diffusion des écrits aristotéliciens et surtout des écrits horaciens. Du côté des dramaturges, Euripide et principalement Sénèque sont les modèles d'inspiration pour les auteurs français de cette époque.

Comme le souligne F. Charpentier avec sa définition d'une tragédie aussi « tournée vers le présent », l'actualité des guerres de religion entre en résonance avec les thèmes tragiques : les dramaturges prennent parfois ouvertement parti pour l'un ou l'autre camp, et le public trouve dans les violences représentées un écho de ce qu'il peut vivre au quotidien.

S'amorce, dans le même temps, une véritable mutation dramaturgique et esthétique : la dimension sanglante, si importante dans les mystères, disparaît du théâtre humaniste[1251]. Le spectacle du sang jaillissant des plaies va être proscrit et remplacé par le récit pudique de la mort conté par le personnage du Messager, sur le modèle des dramaturges antiques. J. Peletier du Mans, qui traduit Horace, écrit :

> Ce qu'on entend seulement par l'aureille
> Aux keurs ne fait emotion pareille
> Comme s'il feut de l'œil ferme apperceu,
> Et par effet du spectateur receu :
> Mais on ne doit sus l'eschaffaut montrer
> Ce qui se doit au-dedans accoutrer,
> Et plusieurs cas faut oter hors des ïeux
> Qui se diront de bouche beaucoup mieux.

[1249] *Ibid.*, p. 48. En italique dans le texte.
[1250] Voir *ibid.*, p. 19.
[1251] « Ce qui semble évident, dans la transition du monde du mystère à celui de la tragédie, c'est que, dans le premier, l'excès touche avant tout au spectacle même ; alors que, dans le second, c'est le spectacle qui interroge l'excès. La représentation du mal vaincu par le bien, dans une scénographie débridée, cède sa place à l'invention d'une forme maîtrisée vouée à interroger les racines maléfiques de l'outrecuidant. En passant des excès des mystères au mystère de l'excès, la société française révèle avant tout le degré d'incertitude qui affecte les interrogations sur son destin », Samuel Junod, « L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 136.

> Il ne faut pas que Medee endurcie
> Ses propres filz davant le peuple occie, […][1252].

La tragédie humaniste se pense donc d'abord comme une tragédie de mots. Pour les auteurs tragiques de l'époque, « c'est parce que le visuel touche plus qu'il fait plus difficilement illusion » : il faut donc bannir l'horreur « […] non parce qu'elle engendrerait une répugnance physique, mais parce qu'elle engendre une « répugnance à croire »[1253] ». La Taille recommande

> […] aussi se garder de ne faire chose sur la scene qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire executer des meurtres, et autres morts, et non par fainte ou autrement, car chascun verra bien tousjours que c'est, et que ce n'est tousjours faintise […][1254].

La « faintise » empêche l'illusion et l'adhésion du public à ce qu'il voit. Pas besoin de mise en scène spectaculaire donc, le sujet, « mesmes en bref et nument dit [doit] engendre[r] en nous quelque passion[1255] ». Pendant les périodes de vives tensions entre catholiques et réformés, le théâtre refuse de représenter des morts sanglantes, qui saturent pourtant la scène du royaume de France. La tragédie, face à celle qui se joue réellement, s'abstient de toute surenchère – au moins visuelle – et préfère s'en tenir aux questions que posent les mises à mort.

Pourtant à la fin du XVI^{e} siècle, soit après les guerres de religion, le public voit les mises à mort à nouveau représentées sur scène. En Angleterre, la veine des « *revenge tragedies* » se développe[1256] : Thomas Kyd et William Shakespeare, entres autres, représentent sur scène les violences physiques dans *The Spanish Tragedy* (1586) et *Titus Andronicus* (1596). Dans la pièce de Shakespeare, considérée comme sa première tragédie, la

[1252] Cité par P. Leblanc, *ibid.*, p. 38-39.

[1253] Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », dans « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^{e}-XVIII^{e} s.) », dir. François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer, *Littératures classiques*, n° 67, Paris, Champion, 2009, p. 24. Voir aussi Jean-Louis Claret, « Des dangers de représenter « au vif » le spectacle sanglant », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 87-98.

[1254] *De l'Art de la Tragedie*, dans *Tragédies*, éd. Elyott Forsyth, Paris, STFM, 1998, p. 5-6.

[1255] *Ibid.*, p. 4.

[1256] Voir notamment Christine Sukič, « "*Enter Antonio, with a book*" : la tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 70-84 ; Yan Brailowsky, « Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 325-335 ; et François Lecercle, « « Violence et politique dans la revenge tragedy », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^{e}-XVII^{e} s.) », *op. cit.*, p. 337-348. Cette « vague sanglante » touche aussi le théâtre espagnol : voir Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 88.

violence est tantôt montrée sur scène, tantôt soustraite à la vue[1257]. Le dramaturge joue ainsi sur l'alternance entre le discours, qui selon V. Lochert, amènerait plutôt le spectateur à réfléchir, et l'image qui s'imprime dans sa mémoire et peut le hanter[1258]. En France, Pierre de Laudun d'Aigaliers écrit un *Art poétique* (1598) où il « prône l'exposition sur scène des corps violentés ou meurtris[1259] » et participe de cette vague qui désire ensanglanter le théâtre. Le mot « tragique » devient alors synonyme de « sanglant », et « le corps, livré à ses pulsions désirantes et meurtrières, devient sur scène un facteur emblématique de désordre et participe à un dérèglement de l'écriture tragique […][1260] ». Le traitement dramaturgique de la mise à mort évolue ainsi durant tout le XVI^{e} siècle, et ses transformations coïncident avec des périodes de guerre ou de paix.

La tragédie dite humaniste émerge en France au tournant des années 1550. Parmi ses sources d'inspiration figure la Bible. Les sujets bibliques sont certes minoritaires par rapport aux sujets antiques et aux autres[1261], mais ils sont révélateurs d'une époque qui s'interroge sur la figure de Dieu, sur celle du roi – représentant de Dieu sur terre – et sur les conflits religieux qui agitent le royaume. L'emprunt aux récits bibliques est l'occasion, pour les dramaturges, d'actualiser des histoires parfois peu connues du public à la lumière des événements contemporains. La mise à mort de personnages, qu'elle soit représentée ou non, permet de réfléchir sur des sujets aussi divers que les causes et les motivations de l'exécution, les réactions humaines de solidarité ou de rejet face à elle, ou encore la place de Dieu dans ce châtiment. Ces questions prennent une acuité toute particulière quand il s'agit de mises à mort d'enfants, moments hautement pathétiques qui « constitue[nt] l'un des plus puissants ressorts de l'émotion dans la tragédie antique ou moderne, profane ou sacrée[1262] ».

[1257] Véronique Lochert, « *Titus Andronicus* : une violence proche et lointaine », dans *La violence au théâtre. Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*, dir. Florence Fix, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 33-49. Voir également Mariangela Tempera, « « Entre […] la reine avec la tête de Suffolk » : bercer des corps démembrés dans *Orbecche*, *Henry VI* (deuxième partie) et *Titus Andronicus* », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 203-214.

[1258] « *Titus Andronicus* : une violence proche et lointaine », art. cit., p. 33-37.

[1259] C. Biet, Charlotte Bouteille, Sybile Chevallier, Romain Jobez, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^{e} au début du XVII^{e} siècle », dans « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^{e}-XVIII^{e} s.) », *op cit.*, p. 234.

[1260] *Ibid.*, p. 235.

[1261] Voir le recensement statistique des sujets de la tragédie de F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 25 : sur la période 1548-1610, 38,2 % des sujets des tragédies sont antiques, 24,4 % sont bibliques et 37,4 % sont rangés sous l'appellation « autres » (qui comprend des sujets tirés de la littérature italienne, des sujets purement romanesques et imaginaires, des sujets exotiques, historiques, ou encore religieux).

[1262] F. Lestringant, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille », *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Études sur Saül le Furieux, de l'Art de la tragédie, La Famine ou les Gabéonites*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1998, coll. « Unichamp », p. 168.

Comme les femmes sur lesquelles nous nous sommes penchée au chapitre précédent, les enfants peuvent être considérés, par nature, comme des êtres faibles et dépendants. Ils renvoient à des images de fragilité[1263] et d'ignorance, mais aussi d'innocence[1264] et de vérité. Le Christ fait des enfants un modèle pour ses disciples[1265] et se reconnaît d'ailleurs en eux. Le Psaume 8 fait de leur parole une parole de vérité, qui réduit au silence les adversaires de Dieu[1266]. Mais l'enfant peut aussi être considéré comme un pécheur, un être soumis à ses pulsions, qu'il faut corriger, à l'instar de ce qu'écrit saint Augustin au début de ses *Confessions*[1267].

Condamner un enfant à mort n'est toutefois pas dans l'ordre des choses. Dans l'Ancien Testament, Abraham, sur l'ordre de Dieu, s'apprête à sacrifier son fils, mais un Ange intervient au dernier moment pour sauver l'enfant[1268]. Dieu ne veut pas la mort d'un innocent mais désirait simplement mettre à l'épreuve la foi d'Abraham. En revanche, lorsqu'il s'agit de la fille de Jephté que son père immole à la suite d'un vœu[1269], Dieu n'intervient pas. Il semble donc que les enfants soient instrumentalisés dans l'Ancien Testament, et réduits à l'état de victimes, alors qu'ils sont valorisés dans le Nouveau Testament et présentés comme des modèles à imiter. Du côté de la tradition antique, et plus précisément de la tragédie gréco-latine, les supplices d'enfants sont assez nombreux : on pense, entre autres, à la précipitation d'Astyanax dans *Les Troyennes* de Sénèque[1270], à l'égorgement de Polyxène dans l'*Hécube* d'Euripide[1271] ou encore aux enfants de Médée tués par leur propre mère pour se venger de Jason, leur père. Tous paient le lourd tribut soit de leur appartenance à un clan ennemi, soit

---

[1263] Voir la partie « Un être fragile », dans l'ouvrage de D. Lett, *L'enfant des miracles*, *op. cit.*, p. 57-58.

[1264] Saint Paul, qui s'adresse aux chrétiens, dit : « Frères, pour le jugement, ne soyez pas des enfants ; pour le mal, oui, soyez de petits enfants, mais pour le jugement, soyez des adultes », Première Épître aux Corinthiens, 14, 20, Nouveau Testament, traduction œcuménique, éd. cit., p. 519. Sur ce sujet de l'innocence, voir aussi D. Lett, *L'enfant des miracles*, *op. cit.*, p. 63-65.

[1265] « A cette heure-là, les disciples s'approchèrent de Jésus et lui dirent : « Qui donc est le plus grand dans le Royaume des cieux ? » Appelant un enfant, il le plaça au milieu d'eux et dit : « En vérité, je vous le déclare, si vous ne changez et ne devenez pas comme les enfants, non, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux. Celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des cieux. Qui accueille en mon nom un enfant comme celui-là, m'accueille moi-même », Évangile selon Saint Matthieu, 18, 1-5, Nouveau Testament, éd. cit., p. 92. *Cf.* Mc 10, 13-16 et Lc 18, 15-17.

[1266] « « Seigneur, notre Seigneur / […] Par la bouche des tout-petits et des nourrissons, / tu as fondé une forteresse / contre tes adversaires / pour réduire au silence l'ennemi revanchard », Psaume 8, 2-3, Ancien Testament, éd. cit., p. 766. « En tout se void ta grand' vertu parfaite, / Jusqu'à la bouche aux enfans qu'on allaicte : / Et rens par là confus & abbatu / Tout ennemi qui nie ta vertu », *Les pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*, éd. cit., f. 13.

[1267] *Cf.* Livre I, chap. VII intitulé « La première enfance elle-même n'est point sans péché » : « Ainsi la faiblesse du corps est innocente chez l'enfant, mais non pas son âme » (trad. Joseph Trabucco, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 22).

[1268] Genèse 22.

[1269] Juges 11, 29-40. Voir *infra* p. 319 *sqq*.

[1270] Voir *infra* note 1334, p. 328.

[1271] Voir *infra* p. 360.

d'une faute parentale – et posent ainsi la question de l'hérédité, de la lignée, que nous retrouverons notamment dans *La Famine*. Comme les enfants de l'Ancien Testament, ils apparaissent avant tout comme des victimes.

Nous allons nous intéresser à des tragédies bibliques qui présentent des mises à mort d'enfants. L'articulation de la Bible et de la tragédie antique se vérifie ici car les raisons des supplices ou des meurtres sont similaires à celles évoquées pour Astyanax, Polyxène ou encore les enfants de Médée. Nous avons ainsi choisi de nous pencher sur quatre tragédies d'inspiration biblique écrites en France dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle : *Jephthes* (1554) de George Buchanan – et plus particulièrement ses deux traductions par Claude de Vesel et Florent Chrestien –, *La Famine ou les Gabéonites* (1573) de Jean de La Taille, *Les Juifves* (1583) de Robert Garnier et *La Macchabée tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère* (écrite en 1596, publiée en 1599) de Jean de Virey, Sieur du Gravier. Nous excluons volontairement de notre corpus principal la pièce de Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant* (1550) puisqu'Isaac n'est pas mis à mort – nous rappelons que la définition attribuée au « supplice » dans toute notre thèse est celle d'une punition entraînant la mort. Pour la même raison, nous ne retenons pas la pièce d'Antoine de La Croix, *Tragi-comédie. L'argument pris du troisième chapitre de Daniel, avec le cantique des trois enfans chanté en la fornaise* (1561) : Sidrach, Abdenago et Misach ne meurent pas, et par ailleurs, aucune mention d'« enfants » ne figure dans le récit de Daniel 3, 1-30, et quasiment aucune dans la pièce, si l'on excepte le titre. Nous excluons aussi toutes les tragédies qui réécrivent les mythes et les pièces de théâtre antiques où figurent des morts d'enfants (notamment la *Médée* – 1555 – de J. de La Péruse, ou encore *La Troade* – 1579 – de R. Garnier, puisque leur inspiration première n'est pas biblique.

Les trois premières pièces de notre corpus correspondent à la volonté de la tragédie humaniste de substituer le récit ou la description à la représentation des supplices. Ainsi Buchanan, La Taille et Garnier utilisent-ils les « vertus figuratives du langage[1272] », tandis que Virey, à la toute fin du siècle, combine ces vertus au spectacle et préfigure les sanglantes pièces des premières décennies du XVII^e^ siècle. Ce corpus étalé sur un demi-siècle montre comment évolue la représentation de la mise à mort et de la souffrance. Il montre aussi que la frontière entre l'échafaud de la scène de théâtre et celui de l'exécution publique tend à disparaître.

[1272] E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, *op. cit.*, p. 32. Cet ouvrage offre un large panorama sur les liens qu'entretiennent le théâtre et la peinture.

Toutes ces tragédies présentent ainsi une ou plusieurs mises à mort d'enfants innocents – seule *Jephthes* contient un sacrifice unique – qui se réalisent sous forme de supplices (et de meurtres dans la pièce de Garnier). Comme nous l'avons souligné, la question du supplice est posée à partir d'une innocence supposée : ces pièces appréhendent la punition à rebours de ce qu'elle entend être – le châtiment d'un crime. La question principale qui nous intéresse donc est la suivante : le spectacle d'une injustice apparemment scandaleuse a-t-il pour but de la dénoncer, ou de la rendre intelligible, voire de la justifier ?

La question de l'effet de la représentation de ces mises à mort est d'autant plus centrale que dans chacune de nos pièces, l'enfant ou les enfants sont tués devant un de leurs parents – devant le père dans *Jephthes* et *Les Juifves*, devant la mère dans *La Famine* et *La Macchabée*. Le spectateur a donc un intermédiaire, un relais à travers le regard d'un proche, témoin de l'exécution : cette mise en abyme permet au dramaturge de relier les sentiments de l'auditoire aux réactions du père ou de la mère[1273]. Et le personnage maternel, nous le verrons, occupe une place tout à fait particulière : tout entières à leur douleur, les mères contrastent nettement avec la constance des enfants condamnés. Dans les quatre tragédies, ceux-ci montrent une attitude exemplaire. Les victimes arrivent ainsi à surmonter la peur de la mort qui les attend, quand les spectateurs, et en particulier les mères, ne peuvent se détacher de l'horreur du spectacle. La souffrance véritablement tragique, celle qui pose question et

[1273] L'absence de témoignages précis sur les mises en scène et les représentations des quatre pièces de notre corpus nous conduit à nous appuyer avant tout sur le texte des tragédies, et à tenter d'en déduire les différents effets voulus par le dramaturge sur le public, notamment à travers les réactions des personnages. D'après R. Lebègue, toutes nos pièces ont été représentées au moins une fois : *Jephthes* à Bordeaux entre 1539 et 1544, *Les Juifves* à Arras, en 1594, à Barjols en 1604 et à Berthrand vers 1605. *La Macchabée* a été jouée à Valognes, en 1599 et une pièce de La Taille, intitulée *Les Gabaonites* (certainement *La Famine*) a été représentée à Béthune en 1601. Voir le tableau de R. Lebègue dans son ouvrage *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1954, p. 99-109. Gustave Lanson, dans son *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, ne recense aucune représentation de nos tragédies (Paris, Hachette, 1920, p. 27-29). Sur les mises en scène en général, voir Bénédicte Louvat-Molozay, Gilles Siouffi, dir., *Les mises en scène de la parole aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007. En ce qui concerne les représentations parisiennes, voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1548-1635*, I, Paris, Nizet, 1968. Nous avons toutefois connaissance de quelques aspects du lieu théâtral au XVI^e^ siècle : souvent en extérieur, la scène pouvait être élaborée de trois manières – frontale, « la grande scène rectangulaire faisait [alors] face à l'espace vide du parterre en arrière duquel étaient construites des galeries couvertes pour certains spectateurs », à scène centrale, avec « plate-forme de jeu rectangulaire et, de part et d'autre des grands côtés de cette scène, des gradins […] et à leur sommet, deux rangs de loges », ou encore « en rond » (Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 48). Voir encore à ce sujet, ce qu'écrit Élie Konigson dans son article « Les objets de représentation au théâtre (XV^e^-XVII^e^ siècles) » : « [les] lieux théâtraux se caractérisaient par un usage ouvert de l'aire de jeu (et bien sûr par l'absence de cadre de scène !), et souvent par le refus ou la limitation du principe perspectif, réduit à la frontalité de la scène et à l'organisation des éléments décoratifs, lorsqu'ils existaient, de part et d'autre de l'axe central (par exemple à l'Hôtel de Bourgogne au premier tiers du XVII^e^ s.), créant une apparente symétrie entre les parties latérales du plateau de jeu », *Nouvelle revue du Seizième Siècle*, 1996, n° 14/2, p. 189.

confronte les personnages à un choix dramatique ou à une situation terrible, paraît d'abord morale.

Nous allons étudier chaque pièce en fonction des types de personnages rencontrés : les enfants mis à mort, les mères victimes indirectes, les pères fautifs qui sont toujours vivants – soit Jephté et Sédécie –, et les tyrans bourreaux – Nabuchodonosor et Antiochus. D'une pièce à l'autre, les invariants comme les différences apparaîtront ainsi plus clairement. En suivant l'ordre chronologique de parution, nous étudierons successivement *Jephthes* puis *La Famine* – deux tragédies particulièrement ambiguës. En revanche, *Les Juifves* et *La Macchabée* seront envisagées de manière conjointe : celles-ci optent pour des représentations opposées de la mise à mort des enfants, mais sont toutes deux signes d'espoir et font triompher la foi – même si la tragédie de Garnier le fait de manière beaucoup plus problématique que chez Virey. Nous nous demanderons si cela peut notamment être imputé aux croyances religieuses des dramaturges.

Nos tragédies se présentent en tout cas davantage comme le déroulement d'une histoire plus ou moins connue que comme une tragédie d'action : le dénouement est en effet annoncé ou préfiguré dès le début des pièces (que ce soit par l'Ange dans *Jephthes*, par le songe des mères dans *La Famine* et *La Macchabée*, ou encore par les lamentations du Prophète et du Chœur dans *Les Juifves*[1274]). Ainsi le spectateur connaît-il d'emblée la fin funeste et c'est la manière dont l'intrigue va se développer qui importe alors. La tragédie est une exécution à tous les sens du mot : exécution d'un programme, et supplice[1275].

***

[1274] Les dramaturges suivent ainsi la théorie de Scaliger « pour qui la protase doit fournir un résumé de l'action : « *Protasis est in qua componitur et narratur summa rei sine declaratione exitus* » », (*Poetices Libri Septem*, I, 9, cité par Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », p. 177).

[1275] Cette forme de ritualisation de l'intrigue théâtrale rappelle d'ailleurs celle de l'exécution publique, où le public sait l'issue fatale réservée au criminel (l'arrêt du Parlement détaillant la condamnation est lu à haute voix) mais attend les réactions des différents acteurs du supplice.

1. *Jephthes* (1554) de George Buchanan et ses deux traductions françaises

George Buchanan, poète et dramaturge écossais (1506-1582), fut régent et professeur dans divers collèges français, dont celui de Guyenne à Bordeaux (à partir de 1539), où il « composa pour ses élèves deux tragédies originales en latin, représentées par eux entre 1540 et 1544 […] : *Baptistes* et *Jephthes*[1276] ». *Jephthes*, publiée pour la première fois en 1554, reprend une histoire empruntée au Livre des Juges (11, 29-40[1277]). Jephté fait le serment de sacrifier la première personne se présentant à lui lors du retour dans sa patrie et c'est sa fille, Iphis, qui court la première à sa rencontre et qui va devoir être immolée. Dans l'épisode biblique, le vœu est brièvement raconté : sa fille, qui n'est pas nommée, est sacrifiée après deux mois d'errance et de pleurs, et la mère, qui occupe un rôle central dans la tragédie de Buchanan, est absente. Flavius Josèphe, dans ses *Antiquités judaïques*, raconte également l'histoire de Jephté mais de façon très brève[1278]. Il y présente le père

> comme un homme irréfléchi, voire irresponsable – il va jusqu'à reprocher à sa fille d'être venue la première à sa rencontre, la rendant en quelque sorte coupable de son propre vœu ! Quant à sa fille, son attitude semble déterminée moins par des raisons religieuses que par une fidélité sans faille aux valeurs de la cité, comportement exemplaire, assurément évocateur pour le public romain auquel Josèphe destinait aussi son œuvre[1279].

Le *Livre des Antiquités bibliques* – écrit apocryphe – revient sur ce même épisode d'une tout autre manière : l'auteur glorifie l'attitude de la jeune victime, appelée Sheila. Sa lamentation

[1276] C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 161-162.
[1277] Ancien Testament, éd. cit., p. 305.
[1278] « […] ayant […] demandé la victoire par ses prières et promis de sacrifier, s'il revenait vivant chez lui, et d'immoler la première créature qui viendrait à sa rencontre, il engagea le combat, remporta une grande victoire […]. Mais à son retour, il lui arriva une aventure qui ne ressemblait pas aux succès qu'il venait d'obtenir ; car ce fut sa fille qui vint à sa rencontre, sa fille unique, vierge encore. Alors, gémissant dans l'immensité de sa douleur, il reprocha à sa fille son empressement à accourir au devant de lui : car il l'avait consacrée à Dieu. Celle-ci apprit sans déplaisir qu'il lui était réservé de mourir pour prix de la victoire de son père et de l'affranchissement de ses concitoyens. Elle demanda seulement qu'on lui accordât deux mois pour pleurer sa jeunesse avec ses concitoyens ; alors s'accomplirait le vœu. Il lui accorda le sursis demandé ; le temps accompli, il sacrifia sa fille en holocauste, sacrifice qui n'était ni exigé par la loi ni agréable à Dieu ; il n'avait pas réfléchi assez soigneusement à l'avenir, au jugement que porteraient sur son acte ceux qui en entendraient parler », V, X, 263-266, *Œuvres complètes de Flavius Josèphe*, tome 1, trad. Théodore Reinach et Julien Weill, Paris, Leroux, 1900-1926, p. 344.
[1279] Christian Grappe et Alfred Marx, *Sacrifices scandaleux ? Sacrifices humains, martyre et mort du Christ*, Genève, Labor et Fides, 2008, p. 119.

sur le mont Stelac vise avant tout à émouvoir, qu'elle s'adresse à la nature[1280] ou à son peuple – et au lecteur – qui déploreraient, comme elle, sa virginité[1281]. Chez Buchanan, la description d'Iphis au seuil de la mort inspire tout autant l'émotion.

Buchanan s'empare ainsi d'un sujet biblique et en fait une pièce de 1450 vers en latin, qui va devenir très célèbre[1282] et qui a notamment été traduite par Claude de Vesel[1283] en 1566 puis par Florent Chrestien l'année suivante[1284]. Si une certaine critique théâtrale semble préférer la traduction de Chrestien à celle de Vesel[1285] (il est en tout cas avéré que la version de Chrestien est davantage connue, notamment parce qu'elle bénéficie d'une réédition chez Robert Estienne en 1573), les deux textes sont généralement considérés comme fidèles à la pièce de Buchanan[1286].

Buchanan, comme la majorité des dramaturges contemporains, s'inspire de tragédies et d'auteurs antiques au premier rang desquels figurent Euripide et Sénèque. *Jephthes* assure ainsi la synthèse d'un sujet emprunté à la Bible (le sacrifice de l'enfant rejoint celui d'Abraham[1287] et fait écho à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, publié quatre ans avant *Jephthes*[1288]) et de modèles antiques – ici, Euripide avec sa pièce *Iphigénie à Aulis* et

---

[1280] « Écoutez, montagnes, ma lamentation, / soyez attentives, collines, aux larmes de mes yeux, / pierres, soyez témoins de la douleur de mon âme […] », XL, 5, *La Bible. Écrits intertestamentaires*, éd. collective, *Livre des Antiquités bibliques* traduit et présenté par Jean Hadot, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Pléiade », p. 1343.

[1281] « Quant à moi, je n'ai pas été comblée par la chambre nuptiale / et je n'ai pas été couverte des couronnes de mes noces. / Car je n'ai pas été vêtue de splendeur, assise dans le gynécée, / je n'ai pas usé de mon parfum odorant, / et mon âme de n'est pas réjouie de l'onction d'huile préparée pour moi », *ibid*., p. 1343-1344.

[1282] « Les éditions se succédèrent pendant cent cinquante ans ; entre 1566 et 1614 on en fit six traductions françaises ; et elle fut traduite en allemand, en polonais, en italien, adaptée en hongrois, et imitée encore en 1660 par le Hollandais Vondel », R. Lebègue, *La tragédie française de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 26.

[1283] « D'après G. Clément-Simon, auteur d'un ouvrage consacré aux hommes illustres du Limousin, Claude De Vesel est l'anagramme de Claude de Selve qui aurait été l'un des derniers fils de Jean de Selve, conseiller intime de François Ier, premier président du Parlement de Paris et négociateur du traité de Madrid, mort en 1529 », Patrizia De Capitani, *Jephté* dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 (1566-1567), éds. Daniel Boccassini, Michel Dassonville, Patrizia De Capitani, Rosanna Goris, et Régine Reynolds Cornell, Florence, Leo S. Olschki, et Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 323.

[1284] Dans sa thèse, Carine Ferradou évoque une pièce anglaise contemporaine de celle de Buchanan, et qui retrace la vie de Jephté, à partir du *Livre des Juges*, mais ajoute que selon R. Lebègue « […] aucun passage n'est identique dans les deux pièces et que ni Buchanan n'a pu connaître la tragédie grecque de Christopherson, ni l'Anglais n'a lu la pièce de l'Ecossais, qui était en France dans les années 1540 », *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan : Jephté et Baptiste*, Paris, Atelier national de reproduction des thèses, 2001, 1er volume, p. 63.

[1285] « Là où Chrestien développe et amplifie le texte dans l'intention de l'éclaircir et d'en donner une version stylistiquement satisfaisante, De Vesel n'a de tels soucis. Il se borne à rendre le sens des vers en question sans se laisser troubler par des soucis d'ordre esthétique », P. De Capitani, *Jephté*, éd. cit., p. 336. Voir aussi Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 163.

[1286] C. Meyniel, *op. cit.*, p. 163. Il n'empêche que les deux traducteurs optent pour des mètres différents : « […] là où Chrestien utilise presque exclusivement l'alexandrin, De Vesel emploie l'heptasyllabe dans le prologue, le décasyllabe dans les trois premiers épisodes et l'alexandrin seulement dans les derniers épisodes », P. De Capitani, *Jephté*, éd. cit., p. 335.

[1287] Genèse, 22, 1-18 (dans l'éd. cit., p. 44-45).

[1288] À ce sujet, voir O. Millet, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, l'"Abraham sacrifiant" selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, année 69, 1994, n° 3, p. 367-380,

Sénèque avec *Les Troyennes*. Outre la structure de la pièce, le nombre restreint de personnages et l'importance de la rhétorique, Buchanan retient certains thèmes des pièces antiques comme le destin tragique du héros qui, croyant être « libre de ses actes », « ne déchiffre jamais correctement [l]es interventions divines et s'enferre dans son erreur[1289] », la fameuse *hamartia* aristotélicienne[1290].

Le sacrifice d'Iphis est au centre de la pièce de Buchanan, mais fidèle en cela à la tragédie humaniste, l'auteur a supprimé toute allusion au corps souffrant et sanglant dans le récit final du Messager. L'immolation de la jeune fille est moins importante que toute la réflexion autour du vœu et du passage à l'acte de son père. La pièce a en effet pour titre complet *Jephthes sive votum, Jephté ou le Vœu*. Elle porte le nom du bourreau, et non celui de la victime. Alors que dans les mystères médiévaux, c'est le Christ, victime innocente qui est le personnage principal – son sacrifice assure le salut de l'humanité –, dans la tragédie religieuse, notamment avec Buchanan, c'est celui qui doit sacrifier un innocent qui concentre toute l'attention – et son acte précipitera son malheur. Sa souffrance en effet est bien supérieure à celle de la victime et provoque une réflexion sur la fatalité tragique[1291]. On comprend mieux alors que le titre retienne son nom plutôt que celui de la victime.

C'est à partir du texte original et des deux traductions déjà mentionnées[1292] qu'il faudra s'interroger sur les questions de loi, d'obéissance et de volonté divine, mais aussi sur celles de l'acceptation et de la douleur qui investissent la tragédie. Constituée d'un prologue et de sept épisodes[1293], la pièce du dramaturge écossais n'offre aucun « suspense », car le prologue de l'Ange rappelle l'histoire et annonce dès le début la mort d'Iphis, sacrifiée par son père[1294]. Le dénouement, connu d'emblée, s'efface au profit du dilemme d'un père qui

---

et C. Mazouer, « Abraham du *Mistere du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *RHR*, juin 1997, n° 44, p. 55-64.

[1289] C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 32. « Dans les tragédies antiques, les limites de la condition humaine se révèlent dans l'action d'un héros qui, en revendiquant une certaine liberté humaine, s'oppose à la transcendance divine. Buchanan s'inspire partiellement de cette conception du tragique en présentant Jephté comme un personnage déterminé jusqu'au bout à commettre un acte contraire à la volonté divine », p. 31-32.

[1290] *La Poétique*, 13, 1453a, dans *Œuvres*, éd. cit., p. 891. Sur cette notion, nous renvoyons à l'ouvrage de Suzanne Saïd, *La faute tragique*, Paris, François Maspero, 1978, et notamment à son introduction et à son premier chapitre, p. 9-70 (« [l]'*hamartia*, aussi bien chez les tragiques que chez Aristote, peut s'appliquer à des échecs et des erreurs, mais également à des fautes », *ibid.*, p. 19-20).

[1291] Nous remercions vivement Louise Frappier d'avoir apporté ses lumières à ce sujet.

[1292] Nous prendrons également en compte la traduction contemporaine de C. Ferradou, à partir de sa thèse *Traduction et commentaire*, *op. cit.*

[1293] « Comme la plupart des tragédies contemporaines, *Baptistes* et *Jephthes* sont construites selon une structure globale semblable à celles des pièces antiques : Sophocle et Euripide divisaient généralement l'action en un prologue et cinq épisodes […] », *ibid.*, p. 30.

[1294] Le choix du personnage de l'Ange pour prononcer le prologue est significatif : « La tragédie […] dit explicitement qu'elle est menée par une transcendance, et que le théâtre est le lieu du conflit entre les

condamne sa fille à mort : il s'agit d'abord d'une tragédie du *pathos*[1295]. Pourtant, ce *pathos* ne suffit pas : il faut le dépasser et accepter le sacrifice, parce que celui-ci répond à une nécessité supérieure – c'est ce que font le bourreau et la victime. Et c'est ainsi que la tragédie devient exemplaire et édifiante puisqu'elle se déroule selon une dynamique intérieure conduisant d'une émotion douloureuse à une intelligence qui accepte. Il s'agit du « déroulement d'un cérémonial tragique[1296] », comme l'écrit F. Charpentier, et d'un cérémonial religieux puisqu'Iphis va être immolée.

1.1. Le vœu paternel : la nécessaire obéissance à la parole

Dès le prologue de l'Ange qui ouvre la pièce, Jephté ne mesure pas les conséquences de son vœu :

> *Etenim arma in hostes perfidos quum sumeret,*
> *Belli secundus si daretur exitus,*
> *Quodcunque primum se obviam ferret sibi,*
> *Promisit aris se daturum victimam.*
> *Heu quanta moles imminet tibi mali,*
> *Miserande ! quantis obruere luctibus !*
> *Ut te propinqui credulum spes gaudii*
> *Fallit ! Propago sola, quæ patriam domum*
> *Tibi nata servat, prima patri se offeret,*
> *Ut gratuletur prosperum armorum exitum :*
> *Magnoque solvet fœnore, ac jugulo luet*
> *Felicitatis misera præcox gaudium*[1297].

Soit, dans la traduction de F. Chrestien :

> Car lors qu'il [Jephté] s'en alla contre ses ennemis,
> Il fit un vœu à Dieu, c'est qu'il luy a promis
> (S'il revenoit vainqueur) ce que dedans sa terre
> Il trouveroit premier au retour de la guerre,
> Qu'il le sacrifiroit. O combien de malheurs,
> Miserable Jephté, de maus & de douleurs
> Viendront saisir ton cœur ! O combien l'esperance
> Du plaisir attendu trompe ton asseurance !
> Ta fille unique, helas ! qui est ton seul enfant,
> S'offrira la premiere au retour triomphant

---

hommes et ce qui les dépasse, formes diverses du destin. », F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 20.

[1295] Que l'on entend ici à la fois comme profonde émotion des personnages mais aussi comme moyen d'émouvoir le public.

[1296] *Ibid.*, p. 31.

[1297] George Buchanan, *Jephthes*, dans *Opera omnia…*, Lyon, Jean Langerak, 1725, second tome, p. 182, v. 56-67.

De son père honoré, & t'ayant recogneuë,
Viendra gratifier ton heureuse venuë[1298].

Jephté n'avait pas imaginé que sa fille se précipiterait à sa rencontre. Pourtant, à travers ses débats, d'abord avec son confident et ami Symmachus (ou Symmache dans la traduction de Chrestien) puis avec le Prêtre, il n'envisage à aucun moment de ne pas obéir à son serment.

Après avoir tardé à révéler la nature de son malheur, Jephté confie à Symmachus son « erreur[1299] » :

J. *Ecquid memoria te subit voti mei*
S. *Quod nempe salvo es pollicitus exercitu*
J. *Rem loqueris ipsam : quod utinam prudentior*
Voto fuissem nuncupando & cautior.
S. *Quis hic sit error, comminisci non queo.*
J. *Qui me meamque perditurus est domum.*
S. *Oblata poterit perdere omnes victima ?*
J. *Quæ sola generis supererat spes filia.*
S. *Hanc immolabis ? quæ jubet necessitas ?*
J. *Quod prima nobis obvia redeuntibus.*
S. *Quod tandem in hac re nata commisit scelus ?*
J. *Promissa certam vota postulant fidem.*
S. *Hic scrupus animum scilicet premit tuum*[1300]*?*

Soit, dans la traduction de Vesel :

JEPHTE. Te souvient-il pas bien de ma promesse faicte ?
SYMMACHUS. Du vœu que feis venant sauve de la desfaicte ?
JEPHTE. C'est cela : pleust à Dieu qu'à voüer plus prudent
J'eusse esté de mon vœu l'issue regardant !
SYM. Qu'en cecy quelque erreur il y ait ne me semble.
JEPHTE. Erreur qui me ruine, & ma famille ensemble.
SYM. Un sacrifice à Dieu vous peult-il ruiner ?
JEPHTE. Las ! il me faut ma fille unique exterminer.
SYM. Veulx tu donc l'immoler ? d'où vient ceste constraincte ?
JEPHTE. Du vœu faict au retour ma promesse à Dieu saincte.
SYM. Qu'a ta fille en cecy commis d'iniquité ?
JEPHTE. Rien : mais garder me fault à Dieu fidelité.
SYM. Je croy que tu es fort pressé d'un tel scrupule[1301].

[1298] *Jephté, tragédie traduicte du latin de George Buchanan l'Escossois, par Florent Chrestien*, [1567], Paris, Robert Estienne, 1573, f. 3 r°, v. 73-84. Nous utiliserons cette édition, pour la traduction de Chrestien, tout au long de notre étude. Nous utilisons aussi une édition moderne du texte (par Daniela Boccassini) dans l'ouvrage *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 (1566-1567), *op. cit.*, p. 425-489, à laquelle nous empruntons la mention des numéros de vers.

[1299] Dans le dialogue de Jephté avec Symmachus, l'« erreur » qu'il admet semble avant tout être celle d'avoir fait un vœu qui va lui coûter sa fille.

[1300] *Jephthes*, éd. cit., p. 196-197, v. 720-732.

[1301] *La tragedie de Jephté, traduite du latin de George Buchanan Escossois, par Claude de Vesel gentilhomme François*, Paris, Robert Estienne, 1566, f. 17 v°-18 r°, v. 915-927. Nous nous appuierons sur cette édition,

Dans la traduction de Chrestien, Jephté répond à la question de son ami « Quoy, l'immolerez vous ? qui vous contraint ainsi ? » par « Pour l'avoir veu premiere en retournant icy[1302] », fidèle au vers latin « *Quod prima nobis obvia redeuntibus*[1303] ». Dans la version de Vesel, aucune mention d'Iphis accueillant son père dès son retour, mais une allusion à la « promesse à Dieu saincte » : l'accent est mis sur l'obéissance à la parole donnée à Dieu, qui sera l'argument inlassablement répété par Jephté dans son débat avec le Prêtre.

L'Ange rappelle que Dieu punit l'*hybris*[1304] et remet Jephté à sa place :

> *Porro ne Jephtes quoque*
> *Se metiatur exitu hujus prælii,*
> *Et intumescat insolens rebus bonis,*
> *Damno obruetur protinus domestico,*
> *Cedentque fracti contumaces spiritus*[1305].

Soit, dans la version de Chrestien :

> Et à fin que Jephté ne mesure sa gloire
> Et ses forces aussi selon ceste victoire,
> Que son cœur insolent ne s'enfle outre raison,
> Il recevra dommage en sa propre maison :
> Qui l'affligera tant, que l'insolente audace
> N'aura plus dans son cœur aucunement de place[1306].

---

pour la traduction de Vesel, tout au long de notre étude. Il existe une édition moderne du texte (par Patrizia De Capitani) dans l'ouvrage *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 (1566-1567), *op. cit.*, p. 341-404, à laquelle nous empruntons la mention des numéros de vers. La traduction de Vesel (comme celle de Chrestien d'ailleurs) est fidèle à Buchanan dans l'image que comporte le dernier vers de l'extrait : le mot « *scrupus* » (signifiant d'abord « pierre pointue » puis « anxiété, inquiétude ») est traduit par « scrupule », ce qui correspondrait davantage au diminutif « *scrupulus* » (« petite pierre pointue », puis « souci »), mais permet de garder l'image du caillou dans la chaussure qui rend pénible le retour de Jephté. Vesel rend compte de l'importance de cette gêne et donc de l'inquiétude du père par l'adverbe « fort », absent chez Buchanan (qui insiste davantage sur l'évidence à travers l'adverbe « *scilicet* »).

[1302] Chrestien., f. 17 v°, v. 912-913.

[1303] *Jephthes*, éd. cit., p. 197, v. 729. Traduction littérale par nos soins : « Parce qu'à notre retour, elle a été la première à venir à notre rencontre ».

[1304] « Mais l'Eternel ayant moderé sa fureur, / Leur envoye quelcun pour leur liberateur, / Non un homme opulent, non un grand personnage / Abondant en credit ou en noble lignage, / Mais le pauvre Jephte banni de son pais, / De ses freres hay, homme, qui estoit fils / D'une estrangere : à fin que ceste gent hautaine / Se voyant delivrer par un tel Capitaine, / Ne s'atribuast point, ny au secours humain / L'ouvrage merveilleus que Dieu fait par sa main. / A fin aussi qu'Ammon clairement puisse entendre / Que tout ce qu'il a peu & osé entreprendre, / Ne vient point de la force, & qu'il n'a rien esté, / Que vengeur de son ire & de sa magesté », *Jephté, tragédie traduicte du latin de George Buchanan l'Escossois, par Florent Chrestien*, éd. cit., f. 3 r°, v. 53-66.

[1305] *Jephthes*, éd. cit., p. 182, v. 51-55.

[1306] Éd. cit., f. 3 r°, v. 67-72. *Cf.* C. Ferradou, *op. cit.*, p. 380 : « Il [Jephté] croit qu'une promesse, un acte émanant de la volonté humaine, peut contraindre le Dieu tout-puissant à intervenir dans le cours des événements, pour obtenir une marque d'hommage et de gratitude supplémentaire. De plus, il pense pouvoir connaître l'état d'esprit de son Créateur. Une telle attitude révèle chez Jephté un mouvement d'orgueil qui explique – en partie du moins – la formulation de son vœu. Il a été non seulement imprudent, mais aussi

C'est Dieu qui décide de châtier l'orgueil de Jephté, comme il l'avait fait pour le peuple juif et Amon. Tous apparaissent comme des instruments dans la main de Dieu, et tous – y compris le spectateur – doivent alors faire preuve d'une humilité profonde[1307] : il s'agit de montrer que l'homme ne peut se prévaloir d'aucun mérite. La pièce est ainsi pensée dans la perspective de l'*humilitas* chrétienne, que Jephté semble avoir totalement oublié.

Il ne remet nullement en question son vœu, comme le souligne le court débat engagé avec Symmachus : il souhaiterait plutôt modifier le passé en perdant la bataille contre Amon, ce qui annulerait, de fait, sa promesse (dans la traduction de Vesel : « Ramene moy au temps de nos ennuis passez[1308] », dans la version de Chrestien : « Plutost comme devant / Redonne moy la guerre, & qu'Ammon s'abbreuvant / De mon sang, soit vainqueur, […][1309] »). Le père n'imagine pas sauver sa fille : une fois son vœu prononcé, il estime ne plus pouvoir s'en dédire. C'est ce qu'il va exposer dans le sixième épisode, où il entame un débat avec le Prêtre autour du vœu et de sa nécessité. Deux positions s'affrontent alors dans ce véritable « *âgon* » : d'un côté Jephté qui assure que tous les vœux, quels qu'ils soient, doivent être honorés, tandis que le Prêtre « affirme que seuls les vœux conformes aux lois divines et humaines méritent d'être accomplis[1310] ». Même si nous n'entrerons pas dans le détail de tous les arguments utilisés par un personnage puis par l'autre[1311], nous remarquons que le conflit entre l'obéissance aux lois naturelles et divines et le respect de la parole donnée révèle la double nature de Dieu. D'un côté l'ordre des lois naturelles[1312], d'une immanence intelligible, voulue par un Dieu régulateur et bienveillant, et de l'autre, l'ordre des vœux et de la loi d'un Dieu terrible et incompréhensible qui transcende les catégories humaines. L'écart entre les deux fonde le tragique, tragique renforcé par l'ambiguïté du dialogue et de l'intrigue[1313].

---

présomptueux, car il a pensé pouvoir changer le cours de l'histoire en faisant fléchir Dieu, ne se contentant pas de la confiance et de l'espoir que tout fidèle éprouvé doit avoir en la divinité ».

[1307] « […] l'Ange souligne la signification spirituelle de l'intrigue : elle est une leçon d'humilité et d'obéissance à Dieu. Au cours de la tragédie, d'autres personnages évoquent cette idée majeure, mais le procédé dialogique d'échanges de paroles contradictoires brouille en quelque sorte leur message. Au contraire, la place initiale et le discours unique de l'Ange lui donnent une autorité et une unité qui favorisent la compréhension immédiate », C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op cit.*, p. 71.

[1308] Vesel, f. 18 r°, v. 942.

[1309] Chrestien, f. 17 v°, v. 928-930.

[1310] C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 396.

[1311] Nous renvoyons à l'analyse précise de C. Ferradou, *ibid.*, p. 396-405.

[1312] C'est l'argument qu'utilise le personnage de la Nourrice dans la pièce d'Alexandre Hardy, *Alcméon, ou la vengeance féminine* (1628). S'adressant à Alphésibée qui désire se venger d'Alcméon, son mari adultère (avec un poison qui le rendrait « furieux » et lui ferait tuer ses enfants), elle lui dit : « Du vice paternel vengée avec usure, / Ne violez les droits sacrés de la nature », *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, *op. cit.*, p. 429, v. 819-820.

[1313] En effet, les deux positions défendues sont argumentées, et même si le spectateur connaît l'erreur de Jephté, c'est finalement celui-ci qui a le « dernier mot » puisque le sacrifice a lieu et que sa fille est égorgée. Sur ce sujet, voir C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 396-405.

Jephté prétend ainsi qu'il est criminel de ne pas obéir à la promesse faite à Dieu :

> Ores qu'est le vœu faict, à fin je le doibs mettre,
> Sa Loy celeste enjoint à effect estre mis
> Ce que l'homme a par vœu de faire à Dieu promis. […]
> C'est grand crime aux vœux faits à Dieu contrevenir[1314].

Et il assure que « [l]a cause & non le fait ici doit avoir lieu[1315] » : il met en avant ce qui le pousse à sacrifier Iphis, c'est-à-dire son vœu, et ne pense pas à l'acte d'immolation – « celuy qui tue son enfant ? / Ne vise tant au faict qu'à ce qui le fait faire[1316] » chez Vesel. Pour Jephté, la parole, première dans le temps et dans l'ordre d'importance, prime sur l'acte, si terrible soit-il. Quant au Prêtre, il insiste sur l'infanticide qui va à l'encontre des lois naturelles et religieuses :

> Tuer ta fille ou non il est en ta puissance,
> Ou pour te dire mieux, tu n'has ceste licence :
> Si pour ton plaisir estre infame tu ne veux,
> Justement un forfaict commettre tu ne peux,
> Que nature defend, & pieté deteste,
> Qui est abominable aux yeux du Dieu celeste. […]
> Quelle loy veult qu'un pere un sien enfant immole […][1317] ?

Le mot « pieté » qu'emploie Vesel (Chrestien traduit par « devotion ») est la traduction littérale de « *pietas* » (« sentiment qui fait accomplir tous les devoirs envers les dieux, les parents, ou la patrie[1318] »), utilisé par Buchanan[1319]. Le tragique est ici le conflit entre deux légalités émanant de Dieu.

L'accusation du Prêtre est reprise par Storge[1320] contre son mari :

[1314] Vesel, f. 21 v°, v. 1123-1125 et v. 1129. Notons que les parties centrales des deux derniers vers, même s'ils ne se suivent pas, offrent un parallélisme de construction qui met l'accent sur les trois mots importants : « vœu », « faire » et « Dieu ».

[1315] Chrestien, f. 21 r°, v. 1135.

[1316] Vesel, f. 21 v°, v. 1133-1134.

[1317] *Ibid*., f. 20 r°-21 v°, v. 1078-1083 et v. 1126. De même, Calvin, dans son *Institution de la religion chrestienne*, évoque la « folie » de Jephté et son « vœu inconsidéré » (éd. cit., livre IV, chap. XIII, section 3, p. 566 ; dans l'éd. moderne de la Société calviniste de France, éd. cit., p. 245). Cicéron, lui, dans *Les Devoirs*, écrit qu'« [i]l ne faut pas non plus tenir des promesses qui ne sont pas utiles à ceux-là mêmes à qui on les a faites » et cite l'exemple d'Agamemnon « qui avait fait vœu à Diane de lui immoler la plus belle créature à naître dans son royaume au cours de la même année » et qui « immola Iphigénie, nulle créature plus belle n'étant, cette année-là du moins, venue au monde ». Il en conclut : « Il eût mieux valu ne pas tenir cette promesse, que de perpétrer un crime aussi abominable… », III, XXV, éd. cit., p. 397.

[1318] Définition donnée par le *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot, [en ligne] (consulté le 22 mars 2014 sur la page : http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-1179.html), p. 1179.

[1319] « […] *integrum quomodo tibi est / Id perpetrare, sacra quod vetat parens / Natura ? pietas cui reluctatur ?* », *Jephthes*, éd. cit., p. 199, v. 863-865.

[1320] Storgê (στοργή) est un mot grec qui signifie « tendresse, et particulièrement tendresse paternelle ou filiale », A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 1797.

Pere bourreau d'enfant, offrande abominable,
Autel ensanglanté d'un massacre execrable.
S'un vœu desplaist à Dieu qui n'est sainctement faict,
Oses-tu luy offrir si barbare forfaict[1321] ?

Le Prêtre et Storge placent ainsi Jephté et sa volonté d'accomplir son vœu du côté de la non-loi, de la barbarie. Buchanan insiste d'ailleurs sur cet aspect en répétant l'adjectif « barbare[1322] » qu'il place dans la bouche de Storge : « *ritu barbaro* », « *tolle morem barbarum*[1323] », que C. Ferradou traduit par « rite barbare » et « supprime cette coutume barbare[1324] ».

Au-delà de ce qu'il est permis ou non de réaliser, en accord avec la volonté divine, le débat avec le Prêtre concerne également le type de sacrifice que l'homme peut accomplir. Ainsi le Prêtre dit-il à Jephté :

[…] le sang des bestes massacrees
N'appaise nostre Dieu : Dieu n'est point contenté
Par le meurtre d'un bœuf qui luy est presenté.
La vraye oblation, le plaisant sacrifice
C'est un cœur non pollu, nettoyé de tout vice,
C'est une ame recuite en simple verité,
En chaste conscience, en sainte pureté.
JEPHTE. Pourquoy donc en sa Loy requiert il sacrifice ?
LE PRESTRE. Ce n'est point qu'il se plaise au sang d'une genisse,
Ou qu'il soit affamé d'un veau pour en manger :
Mais à fin qu'à sa loy nous nous venions ranger.
JEPHTE. Quand on promet un vœu, ne le faut il pas rendre ?
LE PRESTRE. La loy veut qu'il soit juste, & ainsi le faut prendre[1325].

La pureté de cœur du fidèle prime pour Dieu sur tous les sacrifices animaliers, considérés par les hommes comme des témoignages d'adoration et de piété. Selon le Prêtre, qui reprend ici le Psaume 51, 19[1326], la pure oblation est avant tout celle du cœur, et le vœu doit être juste. Le type de sacrifice que le Prêtre évoque peut être de deux sortes, si l'on suit les distinctions de

[1321] Vesel, f. 25 v°, v. 1350-1353.
[1322] Rappelons que l'adjectif, en grec, signifie d'abord « étranger, barbare, c'est-à-dire non grec » (Βάρβαρος, Bailly, *Dictionnaire grec-français*, *op. cit.*, p. 347), avant de signifier dénué d'humanité, sauvage, cruel (sens que lui donne ici le dramaturge écossais).
[1323] *Jephthes*, éd. cit., p. 206, v. 1143 et v. 1146.
[1324] *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 181. Notons que Vesel ne traduit pas le « rite barbare » et ne garde que le « barbare forfaict », tandis que Chrestien conserve l'idée du rite avec sa périphrase « A la façon barbare » et utilise, au lieu de la « coutume barbare », l'impératif « Ne sois cruel ».
[1325] Chrestien, f. 21 r°, v. 1110-1122.
[1326] « Ha, Seigneur Dieu […] / […] Si tu voulais sacrifice mortel / De boucs, & bœufs, & conte tu en fisses, / Je l'eusse offert ; mais en temple n'autel / Ne te font point plaisans tels sacrifices. / Le sacrifice agreable & bien pris / De l'Eternel est une ame dolente, / Un cœur submis, une ame penitente / Ceux-la, Seigneur, ne te font à mespris », *Les pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*, éd. cit., 1563, f. 125.

Bellarmin – qui présente une synthèse sur le sujet – : soit « *holocaustum* » (le « *sacrificium honorarium* », c'est-à-dire le sacrifice de révérence), soit « *hostias pacificas* » (le « *sacrificium pacificum* », ou action de grâce pour un bienfait reçu ou espéré[1327]). Or Jephté confère à ce sacrifice une autre cause : celle de l'obéissance au vœu. Et c'est là, semble-t-il, que se situe aussi son erreur, dans la reconnaissance tragique d'une autre forme de légitimité.

Dans tous les cas, le sort de Jephté est terrible : vaincu par Ammon, son corps aurait été mis en pièces[1328], victorieux, il demande à Dieu de l'envoyer en enfer : « Si je vi plus long temps, mais retranche mes ans, / Et m'envoye au manoir des enfers abysmans[1329] ». Et dans la version de Vesel : « Viens moy precipiter, attache de gros fers / Jusques aux plus profonds abysmes des enfers[1330] ». Le verbe latin « *detrudo* » (pousser de haut en bas, précipiter) employé par Buchanan[1331] reprend le motif du supplice de la précipitation – bien connu à Rome où les condamnés étaient poussés depuis la roche Tarpéienne[1332] ou encore à Athènes, où elle fut un châtiment des temps de guerre[1333] –, appliqué ici à la descente aux Enfers[1334]. La précipitation ne fait pas partie des supplices infligés par l'institution judiciaire au XVI^e^ siècle, mais des cas de précipitations sont célèbres à l'époque, comme ceux des Vaudois en 1545 et des protestants lors des nombreux massacres qui agitèrent la Provence[1335]. La traduction fidèle

[1327] *De missa*, IV, *Disputationes Roberti Bellarmini... de controversiis christianae fidei*, Lyon, Jean Pillehotte, 1610, III, p. 892, *cf.* p. 887. Nous empruntons cette référence à J.-R. Fanlo dans son étude « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, actes du XLV^e^ Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 01-06 juillet 2002), dir. Jean-Pierre Bordier et André Lascombes, Turnhout, Brepols, 2006, note 17 p. 367.

[1328] « Qu'Ammon cruel vainqueur en fureur sur moy saille, / Et ma vie cruelle en mille pieces taille », Vesel, f. 18 r°, v. 943-944 : cette vision du corps de Jepthé déchiqueté « en mille pieces » fait écho au songe de Storge, où l'agnette (Iphis) est « deschiree ».

[1329] Chrestien, f. 18 r°, v. 941-942.

[1330] Vesel, f. 18 v°, v. 951-952.

[1331] « *Detrude vivum sub profunda tartara* », *Jephthes*, éd. cit., p. 197, v. 754.

[1332] Voir Martin Monestier, *Peines de mort, Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*, Le Cherche Midi, Paris, 1994, p. 53, et Jean-Michel David, « Du *Comitium* à la roche Tarpéienne. Sur certains rituels d'exécution capitale sous la République, les règnes d'Auguste et de Tibère », dans *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), Rome, Publications de l'École Française de Rome, 1984, p. 131-176.

[1333] M. Halm-Tisserant, *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 157. Sur le sujet, voir aussi E. Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome*, *op. cit*., p. 84-88.

[1334] Buchanan a sûrement utilisé ce terme pour traduire l'idée de chute. Cela rejoindrait ce qu'écrit M. Halm-Tisserant : « Le supplice [de la précipitation] consomme une rupture, exprimée par la perte du contact avec le sol. A cette dimension spatiale s'ajoute l'idée de chute, symbole évident de déchéance », *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 149. Le verbe « precipiter » peut en outre faire référence à la précipitation d'Astyanax dans *Les Troyennes* de Sénèque (*cf.* le récit du Messager à l'acte V : « La vierge [Hélène] est immolée, l'enfant [Astyanax] précipité » v. 1063, « Fermement l'enfant monte / Au sommet des remparts, puis de la tour. Debout, / De toutes parts il porte hardiment ses regards, / Intrépide en son cœur. […] Ulysse alors redit l'oracle / Et les prières du devin, aux dieux cruels / Offre le sacrifice, et l'enfant, de lui-même, / Saute au royaume de Priam. », *Tragédies*, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011, coll. « Classiques en poche », v. 1090-1103, p. 549).

[1335] Voir notamment J. Crespin puis S. Goulart, *Histoire des martyrs*, éd. cit., livre VIII, f. 675 r° : « Jean Giraud Advocat en Parlement frappé d'un coup d'arquebouze sur le toict de sa maison, & precipité en bas, puis jetté

de Vesel[1336] se charge, en 1566, de résonances avec l'actualité des guerres civiles, et a pu éventuellement toucher un public témoin ou victime de violences. Dans la traduction de Chrestien, cet écho disparaît complètement avec l'absence du verbe « precipiter ». De manière générale, Vesel accorde une part plus importante aux images sanglantes que Chrestien, qui donne une version moins violente de la pièce latine de Buchanan. Cela ne l'empêche pas d'ajouter des éléments qui rappellent les troubles religieux de l'époque, notamment avec l'emploi du mot « martyre » par le Chœur (« Or nostre vie est telle entierement, / Pleine de bruit, de meurtre & de martyre, / Pleine de trouble, & pleine incessamment / De peurs de mort plus que la mort fascheuses[1337] ») qui ne figure ni chez Buchanan[1338] ni chez Vesel[1339]. Chrestien garde le rythme ternaire du latin : « *inter caedes, furta, tumultus* » mais remplace l'idée de vol (*furta*, que Vesel redouble à travers « larrecin » et « fraude ») par celle du bruit. Il redouble l'idée de la mort violente en lui donnant une valeur religieuse par le mot « martyre », et instaure ainsi une gradation ascendante, contrairement à Buchanan. En même temps, l'allusion à l'actualité devient évidente.

Au-delà d'un possible écho aux cruautés contemporaines, la précipitation se réfère à la chute aux enfers, présente chez les deux traducteurs :

> […] toy Terre patente,
> Qui dois boire le sang de la vierge innocente,
> Ouvre toy jusqu'au fond, & tout vif m'engloutis
> Dans un abysme creus, […]
> D'aller mesme aus enfers je ne refuse pas,
> Pourveu que je ne soy' parricide là-bas[1340].

Les deux traducteurs préfèrent le terme « enfers » à « Tartare », utilisé chez Buchanan (« *Vel ipsum adire non recuo Tartarum, / Modo parricida Tartarum non incolam*[1341] ») et dans la traduction de C. Ferradou (« Je ne refuse pas non plus d'aller même dans le Tartare, / Pourvu

---

aux bestes hors la ville. ». Plus tard, en 1562, les troupes protestantes du baron des Adrets ont également précipité des catholiques, notamment à Privas et à Montrond.

[1336] Il ajoute simplement la mention des « gros fers », qui insiste sur l'idée de chute et qui permet la rime avec « enfers ».

[1337] Chrestien, f. 19 v°, v. 1035-1038.

[1338] « *Inter cædes, furta, tumultus, / Et graviores morte timores / Mortis :* […] », *Jephthes*, éd. cit., v. 834-836, p. 199. Traduction par nos soins : « Au milieu des meurtres, des vols, des troubles et des peurs de la mort plus pénibles que la mort ».

[1339] « C'est de nos vies toutes blesmes / De larrecin, fraude, occision, / Et trouble, la condition, / Et douleurs de mort plus extremes / Que la mort mesmes », f. 20 r°, v. 1044-1048.

[1340] Chrestien, f. 20 r°, v. 1049-1052 et v. 1055-1056. Dans la version de Vesel, les deux derniers vers correspondants : « Je ne refuse point aux enfers devaller, / Pourveu que parricide il ne m'y faille aller », f. 20 r°, v. 1064-1065.

[1341] *Jephthes*, éd. cit., p. 199, v. 849-850.

que ce ne soit pas comme infanticide que j'habite le Tartare[1342] »). Buchanan n'utilise pas un vocabulaire chrétien mais païen : le Tartare est selon les Anciens, l'emplacement réservé aux criminels, dans les enfers, c'est-à-dire le monde des morts. Les traducteurs jouent sur l'ambiguïté entre le singulier et le pluriel du mot « enfer » et réintègrent indirectement une dimension chrétienne. Face à la nécessité supérieure de son vœu et du sacrifice de sa fille, Jephté exprime son désespoir et sa volonté de descendre au plus bas. L'image de la terre ouverte (« patente ») rapproche et oppose en même temps le père et la fille : elle boit en surface le sang de la morte innocente, et engloutit en profondeur le coupable vivant. Ce discours de Jephté révèle la douleur d'un père qui préfère les enfers à la terrible loi de Dieu, qui préfère se perdre plutôt que d'être infanticide[1343]. Cette imprécation, rhétorique de l'excès, inspire la compassion, au même titre que sa fille qui accepte dignement la mort.

1.2. L'innocente sacrifiée

Dans sa dernière prière – rapportée à Storge par le biais du Messager –, Iphis parle au nom de la collectivité :

> Eternel Createur Pere de l'univers
> Pardonne à nostre erreur, & aux vices pervers
> De ton peuple, devien plus dous & favorable,
> Et prens ceste victime ores comme agreable.
> Si tu requiers de nous telle punition
> Que nous meritons bien par l'ostination
> De nos folles fureurs, par nostre contumace
> De t'avoir mesprisé, las que j'y satisface !
> Si mon sang peut suffire, helas que je voudrois
> Espandre icy ma vie & mon sang plusieurs fois,
> Voire & par mille morts (s'il m'estoit bien possible)
> Destourner devers moy, Seigneur, ton ire horrible,
> Aumoins si le salut du païs y gisoit[1344].

[1342] C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 172, v. 849-850.

[1343] Cet infanticide que s'apprête à commettre Jephté (même s'il n'immolera pas Iphis de sa main) rappelle ceux de Médée. Médée, avant de tuer ses fils innocents, hésite et pressent l'énormité de son crime : « L'horreur frappe mon cœur, glace, engourdit mes membres, / Mon sein tremble, ma haine a fui, lâchant la place, / Je ne suis plus que mère et l'épouse est chassée. / Moi, de mes propres fils, moi, de ma descendance / Verser le sang ? Ah ! trouve mieux, fureur démente, / Que ce forfait inouï, ce sacrilège impie / Soit loin de moi aussi ! Malheureux, pour quel crime ? / – Celui d'avoir Jason pour père, et, pis, pour mère / Médée : qu'ils tombent donc s'ils ne sont pas à moi, / Et, miens, meurent aussi ! – Quoi, sans faute ni crime, / Innocents ? – J'en conviens. Mon frère aussi l'était. / – Tu trébuches, mon cœur ? Pourquoi coulent ces larmes, / Pourquoi çà et là suis-je entre haine et tendresse / Ballottée, hésitante, entraînée par deux houles ? », Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies*, éd. cit., v. 926-939, p. 193.

[1344] Chrestien, f. 31 v°, v. 1741- 1753. Dans la version de Vesel : « En fin, ô Dieu de grace, envers nous addouci / Sur nous pauvres pecheurs desploye ta merci, / Eternel createur, & Dieu pere des hommes, / Recoy nous à pitié, nous qui ton peuple sommes, / Pardonne les pechez du peuple qui est tien, / Et ce qui t'est offert pour

Oubliant son bien personnel, Iphis voudrait que son sacrifice soit expiatoire et propitiatoire : qu'il assure le salut du peuple juif en effaçant ses péchés. Ainsi le sens que confère la fille à sa mort répond-il au prologue de l'Ange et à la punition voulue par Dieu : Iphis se sacrifie pour son père, pour son pays et surtout pour apaiser la colère divine. Le véritable acteur du sacrifice n'est pas le bourreau mais la victime : la tragédie du sacrifice devient celle d'un travail intérieur d'acceptation et d'oblation[1345]. Le spectateur et le lecteur en oublieraient presque que c'est l'obéissance de Jephté à sa parole qui condamne la jeune fille.

Derrière Iphis et le sacrifice d'un enfant par son père se dessinent les figures d'Isaac et d'Abraham. Le récit biblique de Genèse 22[1346] est repris par Théodore de Bèze dans sa pièce *Abraham sacrifiant* (1550). Isaac, comme Iphis, est innocent et accepte, après quelques lamentations[1347], son sort. Isaac se voit « […] endurer tout », au nom de [s]on Dieu [et] puisqu'il [lui] plaist », quand Iphis veut « destourner […] [s]on ire horrible ». Mais à la différence d'Abraham dont Dieu éprouve la foi, Dieu désire punir l'orgueil de Jephté qui est responsable du vœu qu'il fait[1348]. L'issue des deux récits bibliques et des deux pièces en est affectée : Dieu sauve Isaac au dernier moment en lui substituant un bélier – un mouton chez Bèze. La faute de Jephté lui vaut d'être privé de sa fille, quand Abraham suspend son geste, interrompu par l'Ange qui lui annonce qu'Isaac aura la vie sauve[1349]. Si la pièce de Bèze et celle de Buchanan portent le nom des pères bourreaux, ce sont avant tout les enfants qui en ressortent grandis – et Abraham puisqu'il a prouvé l'étendue de sa foi à Dieu[1350].

---

aggreable tien. / Si tes fureurs, Seigneur, par nos maux irritees / Tendent à nous punir des peines meritees, / Pour t'avoir delaissé, mets la punition / Sur moy de mes parents & de ma nation : / Que plusieurs fois peusse-je icy mon sang espandre, / Si salut de ma mort mon pays doit attendre ! / Voire tout ton courroux sur moy seule assembler, / Qui de plus de cent mors vinst ce corps accabler ! », f. 30 v°-31 r°, v. 1647-1660.

[1345] À propos de l'oblation, voir Henri Hubert et Marcel Mauss, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », *L'Année sociologique*, 1898, II, p. 39-40.

[1346] Ancien Testament, éd. cit., p. 45.

[1347] Isaac s'écrie d'abord : « Mais, mais, voyez, ô mon pere, mes larmes, / Avoir ne puis ny ne veulx autres armes / Encontre vous : je suis Isac, mon père, / Je suis Isac, le seul filz de ma mere : / Je suis Isac, qui tien de vous la vie : / Souffrirez-vous qu'elle me soit ravie ? », *Abraham sacrifiant*, *Tragedie Françoise*, éd. M. Soulié et Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion, 2006, v. 855-860, p. 83. Iphis, elle, s'exprime en ces termes : « Par ceste dextre heureuse à ton enfant accorde, / Je t'en prie à genoulx, pere, misericorde : / Si jamais voulu bien & aimee tu m'as, / Jeune prise à ton col lié de mes deux bras : / Par tout ce que j'ay peu jamais pour vous complaire / Depuis qu'au monde suis penser dire ne faire, / Contre moy vostre enfant en fureur ne montez / Et vostre cruauté par pitié surmontez », Vesel, f. 26 v°, v. 1408-1415.

[1348] « C'est moy qui ay commis cest horrible forfaict : / De mon imprudence est par toy peine portee », *ibid*., f. 26 v°, v. 1423-1424.

[1349] « Remets ton cousteau en son lieu : / Garde bien de ta main estendre / Dessus l'enfant, ny d'entreprendre / De l'outrager aucunement. / Or peux-je veoir tout clairement / Quel amour tu as au Seigneur, / Puis que luy portes cest honneur / De vouloir pour le contenter, / Ton filz à la mort presenter », *Abraham sacrifiant,* éd. cit., v. 940-948, p. 89.

[1350] Sur l'absence de chant conclusif dans la pièce et son caractère problématique, voir Ruth Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France, 1550-1573*, Genève, Droz, 2012, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DV, p. 217.

Tels des martyrs, les deux innocents qui se préparent à la mort font montre d'une grande dignité. La constance et la beauté d'Iphis font écho aux récits des martyres de Philippe de Luns ou de Jane Grey. C'est d'abord sur des signes de pudeur que le Messager insiste[1351], avant d'évoquer la beauté de la victime :

> Nature a à sa façon & grace accoustumee
> Une splendeur nouvelle avoit lors allumee,
> Pour à sa chaste mort faire un dernier present,
> Comme est en se couchant le soleil plus plaisant :
> Comme au dernier printemps les roses arrivees,
> Sont plus belles à l'œil, doulces au nez trouvees[1352].

Dans la version de Chrestien, on lit : « Et plus que de coutume encores d'aventure / Sa face avoit receu un honneur de nature : / Comme pour honorer d'un present pretieus / La vierge magnanime au tombeau glorieus[1353] ». Les deux traducteurs sont fidèles aux vers latins de Buchanan, et la version de Vesel reprend un *topos* pétrarquiste[1354], déjà évoqué à propos de P. de Luns[1355]. Cette traduction de Vesel est d'ailleurs la source des vers 1263 à 1268 du livre des *Feux* d'Agrippa Aubigné[1356], qui évoquent la beauté des sœurs Foucaud dites « Foucaudes », avant leur supplice. La séduction d'Iphis procure un plaisir (*placere*) complexe : la condamnée est à la fois émouvante et révèle une transfiguration[1357]. Chez Aubigné, la beauté est lueur, et cette lueur est le reflet sur l'homme de la lumière divine[1358].

[1351] « […] la pauvrette avoit, & de ses sens troublez / Pour n'avoir jamais veu tant d'hommes assemblez / Comme qui tacheroit la blancheur delicate / D'un ivoire d'Indie avec de l'escarlate, / Ou qui viendroit en un assembler proprement / Des roses & des lis », Chrestien, f. 30 v°, v. 1693-1698. La version de Vesel s'éloigne davantage de celle de Buchanan, notamment en ne traduisant pas l'image des « *liliis* », opposée à celle des roses.

[1352] Vesel, f. 30 v°, v. 1625-1630. Dans cette traduction, la splendeur est directement liée à Iphis, alors que chez Buchanan c'est celle du soleil qui se renforce au moment de se coucher, celle de la rose dont la couleur et le parfum s'amplifient à la fin du printemps, comme la splendeur de la jeune fille se renforce au seuil de la mort (« *Ut jam ruentis æquor in Tartessium* / *Phœbi recedens esse gratior solet* / *Splendor, rosæque vere supremo halitus* / *Colorque cupidos detinet oculos magis* : / *Si virgo fati stans supremo in limine* […] », *Jephthes*, éd. cit., p. 212, v. 1396-1400). En appliquant la splendeur directement à Iphis (ce que ne fait pas Chrestien), Vesel veut peut-être révéler un ordre juste, une harmonie, avec laquelle la victime s'accorde et nous accorde avec elle. Cette harmonie dépasserait ainsi le problème de l'injustice et de l'inhumanité que soulève son immolation.

[1353] Chrestien, f. 31 r°, v. 1719-1722.

[1354] « Nature ornant la dame qui devoit / De sa douceur forcer les plus rebelles, / Lui fit present des beautés les plus belles […] », Ronsard, *Les Amours*, éd. cit., p. 82.

[1355] Voir *supra* chapitre V, p. 235-236.

[1356] « Nature s'emploiant sur cette extremité / En ce jour vous para d'angelicque beauté : / Et pource qu'elle avoit en son sein preparées / Des graces pour vous rendre en voz jours honorees, / Prodigue, elle versa en un pour ses enfans / Ce qu'elle reservoit pour le cours de voz ans : […] », *Les Tragiques*, éd. cit., p. 563-564, v. 1263-1268.

[1357] Voir H. Hubert et M. Mauss, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », art. cit., p. 36-37.

[1358] « Beautez vous advanciez d'où retournoit Moyse / Quand sa face parut si claire, et si exquise », p. 565, v. 1277-1278. Cette idée de la beauté lumière est d'origine néo-platonicienne. *Cf*. supra chapitre V, p. 235-236.

Dans la pièce, la splendeur d'Iphis est déplorée par l'assistance (« D'autres avoient pitié qu'une telle beauté / D'une telle jeunesse, endurast cruauté[1359] ») qui, contrairement à la victime, ne peut contenir son émotion et ses larmes (« […] la vierge mourante / Retenoit bien ses pleurs, que la trouppe assistante / Ne pouvoit retenir […] »).

Tout comme P. de Luns et Jane Grey, Iphis allie splendeur et exemplarité au seuil de la mort – on retrouvera cette exemplarité notamment à travers les personnages d'Armon et de Mifibozet, dans *La Famine* – :

> D'un magnanime cueur la Pucelle aux beaux yeux
> Tenant ors son regard fiché vers les haults cieux,
> Monstrant que dueil aucun ne regret ne la touche,
> Feit sortir tels propos hors de sa chaste bouche :
> […]
> Toy Prebstre ne crain point (car il trembloit de crainte)
> Vien, frappe-moy soudain d'une mortelle attainte,
> Oste moy la clarté & le faix de ce corps,
> De delivrer mon père & moy de vœu recors[1360].

Et dans la version de Chrestien :

> Lors la vierge constante et magnanime haussant
> Les yeus vers la clarté du ciel resplendissant,
> De sa bouche pudique, & d'une voix entiere,
> Vint faire en ceste sorte une sainte priere.
> […][1361].

Iphis imite la position des martyrs et martyres qui lèvent les yeux au ciel[1362] et celle du juste qui meurt en s'adressant à Dieu, et démontre aussi des qualités morales humaines, en étant « magnanime[1363] ». Les fils de Saül, étendus sur la croix, adopteront la même conduite qu'Iphis. À l'image des martyres de notre précédent chapitre, la jeune vierge prend non seulement la parole mais agit comme un homme avec « un cœur fort constant, & benin, / Plus

[1359] Chrestien, f. 31 r°, v. 1713-1714. Dans la version de Vesel : « Que seule de la troupe elle est sans jetter larme, / Et seure de son heur sans pleurer, l'heure attend / De sa mort, que chascun du peuple est lamentant », f. 30 r°, v. 1609-1612.

[1360] Vesel, f. 30 v°-31 r°, v. 1643-1646 et v. 1661-1664. Isaac, empruntant au mystère du *Viel Testament*, est tout aussi digne dans l'*Abraham sacrifiant* de T. de Bèze : « Liez, frappez, bruslez, je suis tout prest / D'endurer tout, mon Dieu, puisqu'il te plaist. », éd. cit., p. 85, v. 883-884.

[1361] Chrestien, f. 31 v°, v. 1737-1740.

[1362] F. de Rosset utilise également cette topique dans sa septième histoire tragique : « Après avoir jeté les yeux d'un côté et de l'autre, elle [Doralice] les éleva au Ciel, et puis, les mains jointes, elle fit cette prière […] », *op. cit.*, p. 219.

[1363] Le christianisme reproche au stoïcisme de vouloir un homme tout à soi. Or ici, Iphis est généreuse et fait don de sa personne : la force stoïque réside dans l'acceptation de la mort, tandis que le christianisme est présent dans le fait de s'en remettre à plus haut que soi. Notons que les deux traducteurs utilisent l'adjectif « magnanime » (étym. « *magnanimus* », « noble, généreux »), alors que chez Buchanan, c'est le courage masculin (« *animi virilis* », *Jephthes*, éd. cit., p. 213, v. 1410) qui caractérise Iphis.

que l'on ne requiert au sexe feminin[1364] ». Le décalage entre la fragilité et la virilité d'Iphis crée l'émotion : les spectateurs du sacrifice versent des larmes – Jephté et le Prêtre sont tout autant touchés par sa constance[1365] – puis louent la grandeur de la jeune fille, tout en se lamentant sur son malheur[1366]. Comme dans les martyrologes, le corps souffrant de la femme est passé sous silence.

Seul le vers « *Nam plaga quamvis alte ad ossa sederit*[1367] » (« Car bien que ceste playe & ce poignant soucy / Te perçant jusqu'aus os[1368] ») rappelle que la jeune fille est égorgée. La douleur physique est passée sous silence dans la version latine (pas dans la traduction de Chrestien qui utilise le mot « poignant ») parce qu'elle ne peut faire sens, contrairement à ce que l'on trouve dans le mystère. Seul l'acte sacrificiel importe, de même que la souffrance morale qu'il occasionne. Ici, des sentiments contradictoires animent le public : tristesse et joie se mêlent, à l'image du sacrifice d'Iphigénie où l'assistance pleure la mort à venir avant de célébrer la substitution divine d'une biche à la jeune fille[1369]. Et la douleur est transférée à la mère, Storge, qui clôt la tragédie – comme le fera Mérobe dans *La Famine* – par ces mots : « Plus à souffrir la mort ma fille a esté forte, / Et plus griesve douleur mon ame desconforte[1370] ». C'est dans le songe de la mère, au début de la pièce, que la dimension sanglante est présente et préfigure le sacrifice final de la jeune fille.

1.3. La douleur charnelle de la mère

[1364] Chrestien, f. 31 r°, v. 1717-1718. Il reprend le vers latin : « *Supraque sexum pectoris constantiam* », où Buchanan mentionne la supériorité d'Iphis sur son sexe. Chez Vesel, cette évocation de la virilité est occultée : « Et son cueur de tous cueurs en constance vaincueur », f. 30 r°, v. 1624.

[1365] « […] incontinent le Père / Qui paroissoit devant meurtrier & sanguinaire, / Plus qu'un tygre cruel, severe & furieus, / De son habillement vint à cacher ses yeux, / Fondant en tristes pleurs […] Le Prestre de tristesse / Et de larmes outré […]. », Chrestien, f. 32 r°, v. 1759-1763 et v. 1764-1765. La version de Buchanan (« *Oculos amictu lacrymis madens tegit* », *Jephthes*, éd. cit., p. 213, v. 1430) s'inspire d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide : « Mais quand le prince Agamemnon vit entrer dans le bois, marchant au supplice, la jeune victime [sa fille, Iphigénie], il poussa un gémissement et, détournant la tête, il tâchait de dérober ses larmes, en se voilant le visage… », *Théâtre complet 1*, trad. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 94. Racine reprendra le même motif dans son *Iphigénie*, acte V, scène 5 : « Le triste Agamemnon […] / Pour détourner ses yeux des meurtres qu'il présage, / Ou pour cacher ses pleurs, s'est voilé le visage ».

[1366] « Du monde, t'estimant en biens la plus heureuse. / Et en maux la plus triste & la plus doloureuse », Vesel, f. 31 r°, v. 1681-1682 ; « […] une voix commune, […] Te prononçoit heureuse & miserable. », Chrestien, f. 32 r°, v. 1771-1773.

[1367] *Jephthes*, éd. cit., p. 213, v. 1443.

[1368] Chrestien, f. 32 r°, v. 1774-1775.

[1369] Clytemnestre, mère d'Iphigénie, reste partagée après le récit du Messager : « O mon enfant ! quelque dieu t'a-t-il vraiment ravie ? De quel nom t'appeler ? Et comment ne pas dire que ce sont là de chimériques consolations pour apaiser le deuil de mon cœur douloureux ? », éd. cit., p. 96.

[1370] Vesel, f. 31 v°, v. 1689-1690.

Au théâtre, la crainte qui ronge un personnage et qui perturbe son sommeil est un *topos*[1371]. Dès le début de *Jephthes,* le songe de Storge, qui anticipe sur le dénouement, fait écho au célèbre songe d'Andromaque dans *Les Troyennes* de Sénèque[1372]. Dans la traduction de F. Chrestien, nous lisons :

> Ah mon Dieu ! quel esmoy, quelle recente peur
> Furette dans mes os & tremblotte en mon cœur ?
> D'un horrible frisson mon ame est tourmentee,
> Mon gosier tient ma voix, ma parolle usitee
> Ne peut sortir dehors, son chemin est forclos,
> Tant les songes de nuit me troublent le repos
> M'apportent de soucy, me bourrellent sans cesse[1373].

Sa version amplifie celle de Buchanan : les deux vers « Mon gosier tient ma voix, ma parolle usitee / Ne peut sortir dehors, son chemin est forclos » sont développés par Chrestien à partir du vers latin « *Nec ora verbis pervium praebent iter*[1374] ». Le traducteur ajoute également le verbe « bourreler » : entendu au sens figuré, ce terme est très souvent utilisé à la Renaissance pour traduire le tourment moral qui tenaille un personnage. Ici, ce tourment investit le corps de Storge. Chrestien réutilise le même terme « bourrelle » en référence à Iphis à la fin de la pièce – et le rajoute à la version latine : « Car bien que ceste playe & ce poignant soucy / Te perçant jusqu'aus os te bourrelle sans cesse[1375] » –, assurant ainsi l'écho avec le début, et insistant de manière pathétique sur le lien rompu entre mère et fille. Dans la traduction de Vesel, on peut lire :

> De peur que j'ay encores je me sens
> Battre le cueur, defaillir tous mes sens,
> Ma langue seiche à mon palais s'attache,
> Et m'est advis que le ventre on m'arrache,
> Des visions tristes que j'eus la nuict

[1371] Voir par exemple James Dauphiné, « Le songe d'Hippolyte dans l'*Hippolyte* de R. Garnier », dans *Le Songe à la Renaissance*, études réunies et publiées par Françoise Charpentier, colloque RHR de Cannes 29-31 mai 1987, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990, p. 191-197.

[1372] Andromaque confie au Vieillard l'apparition d'Hector qui la presse de cacher leur fils, Astyanax (Astyanax sera finalement précipité par Ulysse, ce que raconte le Messager dans le cinquième Acte) : « […] J'ai ma propre terreur, / Songe effrayant que j'eus dans cette horrible nuit. […] Un bref sommeil glissa sur mes paupières lasses, / S'il faut nommer sommeil cette torpeur d'une âme / Accablée de douleur. Soudain Hector surgit, / […] un visage las, accablé, lourd de larmes, / […] lui, hochant la tête, / Me dit : Réveille-toi ô ma fidèle épouse, / Et pour sauver ton fils emporte et cache-le ! / […] Tu gémis de la chute de Troie, / Que n'est-elle totale ! […] Glacée d'horreur, je tremble, arrachée au sommeil, […]. », *Les Troyennes*, éd. cit., p. 503, v. 435-457.

[1373] Chrestien, f. 3 v°, v. 93-99.

[1374] *Jephthes,* éd. cit., p. 183, v. 75. Traduction littérale par nos soins : « Et ma bouche n'offre pas de chemin ouvert à mes paroles ».

[1375] Chrestien, f. 32 r°, v. 1774-1775.

Des songes faicts, dont aise & bien me fuit[1376].

Dans les deux cas, la mère souffre physiquement du pressentiment qui l'agite[1377] (« defaillir tous mes sens », « quelle […] peur furette dans mes os & tremblotte en mon cœur », *etc*.). Mais Vesel s'éloigne davantage des vers latins que Chrestien : l'expression « le ventre on m'arrache », très imagée, préfigure de manière symbolique la mort de l'enfant qui va être enlevée à sa mère. L'allusion à la maternité n'est pas présente dans la traduction de Chrestien, où seul le verbe « bourreler » insiste sur le tourment de Storge. La mère est ainsi un personnage visionnaire, un témoin de l'au-delà qui relie la scène à l'invisible. L'horreur de son songe se dit non par la vision proprement dite, mais par une impossibilité de la parole dans un corps saisi d'effroi et soumis à certains symptômes. Ainsi le sacrifice apparaît-il comme un impossible spectacle et une impossible parole, ce que confirme le récit du Messager.

C'est dans la vision du chien dévorant un agneau que les options des traducteurs vont se révéler davantage, et que le corps sanglant d'Iphis va être imaginé :

> […] j'apperçoy un chien,
> Qui estoit du troupeau fidelle gardien,
> Qui fit fuir les lous d'une course hastive :
> Luy mesme revenant vers la trouppe craintive
> De ces simples brebis, sur moy vint à courir,
> M'en arrachant du sein une qu'il fit mourir[1378].

Et chez Vesel (nous ne citons que les trois vers significatifs) : « Tremblant encor le chien est revenu, / Qui de mon sein une agnette tiree / A de ses dens cruelles deschiree[1379] ». La traduction de Vesel, bien plus imagée, est ici fidèle au vers latin « *Agnam revulsam dente laniavit truci*[1380] » : « Qui […] une agnette […] / A de ses dens cruelles deschiree ». Chrestien atténue la version originale avec le verbe neutre « fit mourir », qui ne contient aucune allusion à la chair. Chez Vesel, le ventre « arrach[é] » de la mère annonce la mort de l'agnette « deschiree » : c'est le sacrifice de l'innocente Iphis qui est ici préfiguré, par le choix du mot

[1376] Vesel, f. 5 r°, v. 121-126.
[1377] Voir les craintes qui s'expriment sur le corps d'Andromaque et d'Hécube chez Garnier (*cf*. Louise Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, dir. Marie-France Wagner, L. Frappier et Claire Latraverse, Paris, Honoré Champion, 2007, coll. « Études et essais sur la Renaissance » LXVII, p. 322-325).
[1378] Chrestien, f. 4 r°, v. 121-126.
[1379] Vesel, f. 5 v°, v. 150-152.
[1380] *Jephthes*, éd. cit., p. 183, v. 102.

« agnette » pour Vesel (qui employait le substantif « brebis » aux vers précédents[1381]) alors que Chrestien conserve « brebis ». Utiliser « agneau » au lieu de « brebis », c'est rappeler l'agneau du sacrifice, la Pâque juive, et derrière, le Christ, *agnus dei*.

Dans la version de Vesel, l'emploi du passé composé – au lieu du passé simple chez Chrestien – insiste sur le résultat de l'action, davantage que sur le processus, et l'utilisation du décasyllabe pour Vesel contre l'alexandrin pour Chrestien densifie l'expression de la violence. Claude de Vesel crée ainsi un réseau significatif d'expressions imagées (plus ou moins fidèles aux vers latins) autour de la chair meurtrie, insistant également, par contrecoup et de manière pathétique, sur le lien charnel qui unit Storge à Iphis (la mère est blessée au ventre, tandis que la fille est dévorée). Les figures de Jephté en chien protecteur puis meurtrier[1382] soulignent la dénaturation du père et le bouleversement inconcevable des relations naturelles. Le caractère pathétique de cette scène est renforcé par la réaction d'Iphis qui ne voit dans le songe prémonitoire de sa mère que de « vaines resveries[1383] », alors que le spectateur (ou le lecteur) sait qu'elle va mourir[1384]. Dans cette scène apparemment paisible qui réunit la mère et la fille, l'impensable surgit, fatalité que la future victime n'appréhende pas et dont le sens tragique ne sera véritablement saisi que par le spectateur.

La mère est ainsi tout entière du côté de la souffrance – comme le seront les autres mères dans *La Famine* et *Les Juifves* –, souffrance qui se transmet au public lorsque le Chœur évoque le corps sanglant d'Iphis, après le débat entre Jephté et Symmachus. Ainsi chez Vesel, nous lisons :

> Mais que diray-je de la fille,
> […]
> Recevant de main paternelle

[1381] « Sur un troupeau de brebis se jetter », f. 5 r°, v. 145.

[1382] Cette image est utilisée au début du XVI^e^ siècle par Jean-Baptiste Mantouan, dans son Églogue IX : « Souvent les chiens sont dénaturés par une rage qui les rend plus criminels que les loups mêmes [le loup représente le tyran] : alors ceux qui furent protecteurs deviennent hostiles, et massacrent les brebis », *Opera*, Paris, 1503, f. 32 r°-33 v°. Ce passage et ces références sont cités par J.-R. Fanlo dans sa note aux vers 468 et 469 du livre des *Misères* d'Agrippa Aubigné, *Les Tragiques*, éd. cit., p. 288. Dans *Alcméon ou la vengeance féminine* d'A. Hardy, la Nourrice utilise l'image du loup pour qualifier la conduite du père, qui est « furieux » (parce qu'empoisonné) et qui tue ses enfants : « Ô parricide esclandre ! Il démarche, animeux, / Sans nul instinct du sang, pour se ruer sur eux […] / […] comme fait la louve alors qu'en un herbis, / Elle a humé la voix des bêlantes brebis / Et que, le soir venu, picoreuse, elle aguête / Pour nourrir ses petits, en s'écartant seulette », éd. cit., p. 429, v. 841-842, et p. 430, v. 845-848.

[1383] « Ostez ma chere mere, ostez ces fascheries, / Mesprisez, oubliez ces vaines resveries, / Qui ne sont que jouets d'un esprit trop songeard, […] », Chrestien, f. 3 v°-4 r°, v. 107-109. Chez Vesel : « Ma chere mere, il vauldroit mieux penser / A chose gaye, & ses ennuis laisser […] », f. 5 r°, v. 133-134.

[1384] Ce décalage entre la connaissance du spectateur et du personnage est classique dans la tragédie. Le public est dit en « surplomb » s'il en sait davantage qu'un personnage et comprend donc toute la portée d'une parole (*cf.* Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, [2001], Paris, Armand Colin, 2010, p. 24). On retrouve ce décalage par exemple dans les *Juifves* à l'acte IV, où le personnage du Prevost de l'Hostel tient un double discours aux Roynes et à Amital que seuls les spectateurs sont à même de déchiffrer véritablement.

Playe cruelle.
L'offrant à Dieu en sacrifice
L'esgorgera de son couteau,
Comme une brebis ou agneau :
Pensant faire par tel office,
A Dieu service[1385].

Et chez Chrestien :

Qu'en son printemps [celui d'Iphis] encore florissante
[…]
Mais dont le père en fera sacrifice,
En la tuant sur l'autel appresté,
A fin qu'helas ! la pauvrette vomisse
L'onde du sang, qui viendra decouler
De son gosier, comme d'une genisse,
Ou d'un taureau qu'on voudroit immoler :
Tronquant son corps & sa chair pretieuse,
Que le barbare eust craint de violer, […][1386].

Chez Chrestien, c'est l'image sanglante pathétique qui est privilégiée. Le Chœur désire toucher les spectateurs : le diminutif « la pauvrette » (le traducteur l'ajoute à l'original latin et le réutilise dans la bouche du Messager, à la fin de la pièce[1387]), combiné à la périphrase « vomisse l'onde du sang qui viendra decouler de son gosier » en attestent, contrairement au verbe « esgorger » utilisé par Vesel. Le choc de la combinaison du verbe « vomisse » et du diminutif « pauvrette » crée un double effet contradictoire de rudesse archaïque et de délicatesse. La scène oscille ainsi entre brutalité et fragilité, entre virilité et féminité, à l'instar de la conduite d'Iphis au seuil de la mort et de certaines martyres comme Anne Askew[1388]. Dans la version de Vesel, le Chœur atténue l'image sanglante pourtant présente chez Buchanan (« *Et vice brutae pecudis : iugulo / Calidam sanguinis evomet undam*[1389] »). Chez Chrestien, qui est fidèle en cela à Buchanan, Iphis n'est plus seulement celle qui est égorgée mais celle qui répand son sang, et le dramaturge désire ici rendre « visible » ce qui ne peut être représenté sur scène : c'est à travers les mots et la figure de l'hypotypose[1390] que l'auteur entend susciter terreur et pitié. Et cette image véhémente de la jeune Iphis « vomissant » son propre sang permet d'anticiper le récit de son sacrifice, où cette vision sera absente.

[1385] Vesel, f. 19 v°, v. 1004 et v. 1012-1018.
[1386] Chrestien, f. 19 r°, v. 992 et v. 996-1003.
[1387] « […] en signe de la honte / Que la pauvrette avoit », Chrestien, f. 30 v°, v. 1692-1693.
[1388] *Cf. supra* chapitre V, p. 246 *sqq*.
[1389] *Jephthes*, éd. cit, p. 198, v. 805-806. Traduction de C. Ferradou : « Et à la place d'une bête brute, par / La gorge elle vomira des flots de sang chaud », voir références dans la note 1392 qui suit.
[1390] Nous reviendrons plus longuement sur cette figure dans notre étude sur *La Famine* de Jean de La Taille.

Chacun des traducteurs recourt à des comparaisons différentes autour du sacrifice d'Iphis : Vesel, qui fait disparaître l'image du sang coulant du cou de la jeune fille, utilise les termes « brebis » et « agneau », rejoignant ainsi l'image stéréotypée du sacrifice, en lien avec le sacrifice du Christ. Chrestien, lui, emploie les termes plus érudits de « genisse » et « taureau » qui donnent une coloration plus païenne au sacrifice. Dans les deux cas, les traducteurs utilisent la conjonction « comme » (« comme une brebis… », « comme d'une genisse… ») alors que C. Ferradou, fidèle au vers latin – « *Et **vice** brutae pecudis iugulo*[1391] » –, traduit par « à la place » (« Et à la place d'une bête brute, par / La gorge elle vomira des flots de sang chaud[1392] »). Cette modification est tout à fait révélatrice : Buchanan, en employant le terme « *vice* », fait allusion au célèbre sacrifice d'Abraham[1393] (où un bélier est substitué au dernier moment à Isaac), mais de manière inversée – ici, Iphis prend la place que devrait normalement occuper une « bête ». Ni Vesel ni Chrétien ne reprennent l'allusion à cette référence biblique pourtant majeure[1394] et particulièrement adaptée à une tragédie du sacrifice, qui s'interroge sur l'obéissance à Dieu : dans la pièce de Buchanan, l'immolation d'Iphis bafoue le rite du sacrifice animal et cet acte de régression remet en question les lois divines et le rapport de l'homme à Dieu. La tragédie chrétienne, à travers cette aberration par rapport à l'ordre normal, veut nous confronter à une démesure[1395].

Cette question de l'immolation pose celle du sang, et de son statut dans cette pièce pour le moins ambiguë. Il n'est pas entièrement « refoulé » comme C. Meyniel l'écrit de la tragédie de Bèze[1396], mais s'il est présent dans le discours du Chœur précédant le sacrifice

---

[1391] v. 805. Nous soulignons.

[1392] C. Ferradou, *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 170, v. 805-806. Ce vers n'est pas sans nous rappeler ceux du Messager dans l'*Œdipe* de Sénèque : « *Rigat ora foedus imber et lacerum caput / largum revulsis sanguinem venis vomit* », traduits par « Et sa tête tronquée, de sanie ruisselante, / Vomit à flots le sang des veines arrachées », trad. O. Sers, éd. cit., p. 73, v. 978-979.

[1393] Épisode que Jephté cite d'ailleurs lors de son dialogue avec le Prêtre : « JEPHTE. Dieu commande qu'Isac fust tué par son pere. / LE PRETRE. Dieu qui le commanda l'empescha de ce faire. / JEPHTE. Mais il le commanda. LE PRETRE. Affin que ceste foy / D'Abraham fust cougnue. JEPHTE. Et l'engarda : Pourquoy ? / LE PRETRE. Pour monstrer à chacun que l'humble obeissance / Luy plaist plus que l'hostie », Chrestien, f. 21 r°, v. 1137-1142.

[1394] En atteste notamment la tragédie de T. de Bèze, *Abraham sacrifiant*. Il est difficile de croire que les deux traducteurs réformés n'aient pas lu cette pièce ou n'en aient pas eu connaissance, une quinzaine d'années après sa première édition genevoise.

[1395] Il s'agit ici d'un théâtre de la cruauté au sens d'Antonin Artaud : briser les repères et les rationalités du spectateur (« […] de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette […] »), lui offrir une expérience sacrée (« [i]l s'agit […], pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain »), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195 et p. 138, coll. « Folio essais ».

[1396] « Si l'on observe ensuite de manière systématique les occurrences du mot « sang » dans ces pièces, l'évitement se présente comme un véritable refoulement. Exemple le plus significatif à cet égard, *Abraham*

d'Iphis, il est totalement évacué du récit final du Messager. Buchanan se démarque de la représentation des mystères où le sang abonde sur scène ; même filtrée par le récit, la dimension sanglante de l'événement l'intéresse moins que le questionnement tragique du père. C. Meyniel soutient que, contrairement aux tragédies catholiques comme *Les Juifves* de Garnier ou *La Macchabée* de Virey, les pièces protestantes de T. de Bèze et L. Des Masures « ne mettent pas en scène un sang salvateur[1397] » et que « [l]e témoignage de fidélité que les héros offrent au Seigneur n'est […] pas sanglant, [mais] spirituel[1398] ». Cela vaut aussi pour Buchanan et La Taille.

Dans *Jephthes*, le sacrifice d'Iphis délivre son père de sa promesse et apaise la colère de Dieu, et l'égorgement, s'il est signe de foi, représente un témoignage de fidélité très paradoxal. La pièce de Buchanan annonce ainsi certains aspects d'une tragédie d'inspiration calviniste[1399] sans toutefois pouvoir y être entièrement associée : *Jephthes* reste éminemment ambiguë[1400] et le débat entre l'obéissance aux lois naturelles et l'obéissance à la parole donnée à Dieu n'est pas véritablement clos, malgré le sacrifice qui a lieu.

Conclusion

La définition – sociologique – du sacrifice que donne Roger Bastide s'applique tout à fait à la pièce : « Le sacrifice comporte deux pôles : d'un côté, on offre et, de l'autre, on se prive de ce que l'on offre[1401] ». Le père offre sa fille pour honorer sa parole, tout en se privant d'elle. Le dilemme qui agite Jephté est fondamental et relègue presque le moment de

---

sacrifiant n'en compte qu'une seule », *De la Cène à la scène*, *op. cit.*, p. 465. La différence étant, Meyniel le souligne également, que le sacrifice d'Isaac doit se faire sur un bûcher, à la différence de celui d'Iphis.

[1397] *Ibid.*, p. 467.

[1398] *Ibid.*, p. 468. Voir *supra* note 1326, p. 327, citant le Psaume 51, 19. R. Stawarz-Luginbühl rejoint ces propos en affirmant que les tragédies huguenotes de l'époque sont avant tout des tragédies de l'épreuve de la foi, que les personnages surmontent d'ailleurs le plus souvent (voir *Un théâtre de l'épreuve, op. cit.*, p. 115-142 notamment).

[1399] Selon C. Ferradou, « [l]es rapprochements entres les idées des protestants et les textes de ses pièces laissent à penser que, dès la publication de *Jephthes*, Buchanan adhérait à la Réforme, en tout cas en son for intérieur », *Traduction et commentaire*, *op. cit.*, p. 439. Les attaques contre le clergé catholique (dans le débat que mène Jephté avec le Prêtre) sont bien présentes dans la tragédie (se reporter à C. Ferradou, *ibid.*, p. 383-384).

[1400] Voir R. Stawarz-Luginbühl, *Un théâtre de l'épreuve*, *op. cit.*, p. 25 : « Si R. Lebègue, tout en reconnaissant au texte une certaine ambiguïté, conclut néanmoins à une inspiration nettement protestante – bien que de nature moins agressive que dans le *Baptistes* –, les critiques récents se font généralement plus prudents, à l'image de S. de Reyff : « Il ne s'agit pas de savoir dans quelle mesure Buchanan est en accord avec la résolution de Jephté, mais de comprendre que ce qui l'intéresse, dans son sujet, c'est précisément le caractère indécidable de l'acte à poser » ».

[1401] Article « sacrifice », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 16 mars 2013 sur la page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sacrifice. Furetière donne la définition suivante du sacrifice dans son *Dictionnaire Universel* : « Offrande qu'on fait à Dieu sur les autels par les mains de son legitime Ministre, pour reconnoistre sa puissance, et luy tesmoigner de la sujettion. Le *sacrifice* differe de la simple *oblation*, en ce que dans le *sacrifice* il faut qu'il y ait reelle destruction ou changement dans la chose offerte ; au lieu que *l'oblation* n'est qu'une simple offrande du don », *op. cit.*

l'immolation à l'arrière-plan. Ici, le sacrifice n'est plus seulement une action extérieure (une offrande de Jephté à Dieu) mais une action intérieure (l'humiliation de la volonté humaine devant celle de Dieu et l'acceptation d'une nécessité supérieure à la loi dite naturelle). Face à la souffrance d'un père qui veut absolument obéir à sa parole et à la douleur d'une mère qui pressent l'issue tragique, la fille est sereine parce qu'elle propose une justification bien plus acceptable à sa mort. Du côté rhétorique, le récit de son immolation joue essentiellement sur le désir d'émouvoir – sans heurter la sensibilité du public –, comme on l'a déjà vu pour les martyres de notre cinquième chapitre. Les allusions au corps sanglant sont écartées lors du récit du sacrifice : c'est la souffrance morale engendrée par sa mort qui importe alors. De cette façon, le spectateur est invité à l'humilité, il est incité à réfléchir sur la double figure divine présentée dans la pièce – tantôt bienveillante, tantôt terrible – et sur les contradictions non résolues que cela engendre dans l'ordre humain. En produisant une leçon terrible et inintelligible à la conscience humaine, au regard de ses critères, la tragédie opère une véritable mortification : le spectateur reconnaît qu'il ne peut pas comprendre, que la volonté du Tout-puissant le dépasse, et qu'il doit malgré tout être en accord avec cette volonté. La tragédie force à un acte de foi et d'acceptation contre toute évidence humaine[1402].

2. *La Famine ou les Gabéonites* (1573) de Jean de La Taille

Saül le Furieux *et* La Famine

Jean de La Taille de Bondaroy (né entre 1533 et 1540 et décédé entre 1611 et 1616) fréquenta le collège de Boncourt à Paris, où il eut Marc-Antoine Muret pour professeur. Outre cette formation, il reçut une éducation juridique et militaire[1403]. La Taille est un des premiers de sa génération, après Scaliger et Grévin une dizaine d'années plus tôt, à s'intéresser à la théorisation de la tragédie : il écrit un *Art de la Tragedie*, placé en exergue de sa première pièce, *Saül le Furieux*, publiée en 1572. D'après Françoise Charpentier,

[1402] C'est la leçon du livre de Job dans l'Ancien Testament, où Job bénit Dieu malgré la perte de ses innombrables troupeaux et de ses dix enfants (éd. cit., p. 912-947).

[1403] Il « fit partie de l'armée royale […] [où il séjourna au camp de Blois] au cours du deuxième semestre de l'année 1562 », avant d'être attiré par le calvinisme (R. Lebègue, « Jean de La Taille », art. cit., p. 16). R. Stawarz-Luginbühl nuance l'adhésion sans faille du dramaturge au protestantisme dans *Un théâtre de l'épreuve*, *op. cit.*, p. 225-227.

> La Taille, avec un instinct dramatique infaillible, met l'accent sur ce qui fait l'essence même du théâtre tragique : le statut de l'action, le statut du personnage, la relation du texte de théâtre avec son public, et la nécessité de faire jouer dans le texte théâtral les deux passions fortes les plus propres à créer une « communauté dramatique » entre la pièce et le public : la terreur et la pitié. C'est chez lui que se trouvent enfin exigées avec force et clarté les unités de lieu et de temps, non pas comme une règle abstraite et arbitraire, mais au service de l'exigence fondamentale qui était celle d'Aristote : celle de l'unité d'action[1404].

La Taille met en application ses préceptes dans *Saül* et dans *La Famine ou les Gabéonites* (publiée en 1573), pièces qui suivent l'histoire du premier roi d'Israël[1405]. *Saül le Furieux* reprend le premier livre de Samuel et raconte l'histoire du roi Saül qui a épargné Agag, le chef des Amalécites. La pièce le montre à la veille d'une bataille. Inquiet, il consulte la Pythonisse et enfreint ainsi l'interdiction de Dieu. Saül se suicide à la fin de la pièce sur le corps de ses fils morts au combat. Le dilemme de Jephté entre l'obéissance au serment et l'obéissance aux lois naturelles se déplace ici : dans *Saül le Furieux*, le roi épargne Agag, malgré le commandement divin. On assiste alors à un conflit entre l'obéissance à un ordre émanant de Dieu et le respect de la clémence, valeur inverse de la rigueur, marque des tyrans[1406]. Jephté n'a jamais envisagé d'épargner sa fille et de se dédire de sa parole. Saül, lui, se distingue du commandement de Dieu et « choisit une morale […] pour lui seul[1407] ». Au-delà de sa désobéissance et de son recours à la nécromancie, Saül, condamné par l'esprit de Samuel[1408], perd sa confiance en Dieu[1409] : c'est ce qui signe sa fin[1410].

[1404] *Pour une lecture de la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 13.

[1405] Dans ces deux pièces, il met effectivement en scène les « piteuses ruines de grands Seigneurs, […] des inconstances de Fortune, […] de bannissements, [de] guerres, [de] pestes, [de] famines […] et bref, que larmes et miseres extremes […]. », *De l'Art de la Tragedie*, éd. cit., p. 3-4. En dehors de Saül, le personnage de David est également très important (notons à ce titre la parution antérieure à *La Famine* des trois *Tragédies saintes* de L. Des Masures : *David combattant*, *David triomphant*, et *David fugitif* (1563-1566)), voir l'étude de C.-G. Dubois, « David et Saül : L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563-1601) », *Revue de théologie et de philosophie*, vol. 133, n° 3, 2001, p. 401-420.

[1406] Saül se lamente : « […] fault il donc qu'un vainqueur / Plustost que de pitié use fier de rigueur […] ? », *Saül le Furieux* dans *Tragédies*, éd. cit., acte II, p. 34, v. 315-316. Voir les débats classiques autour de la *clementia* et de la *rigor* du souverain dans le cadre du châtiment. Ce débat agitera également toute la pièce des *Juifves*.

[1407] Introduction de M.-M. Fragonard à l'ouvrage *Par ta colère nous sommes consumés*, *op. cit.*, p. 23.

[1408] « Tantost aux bas enfers je te verray sans doubte […] Encore apres ta mort toute ta race entiere / Rendra compte au Seigneur de ta vie meurtriere, […] », *Saül le Furieux*, éd. cit., p. 56, v. 763-768.

[1409] « Tu me fis sacrer Roy, tu me haulsas expres / A fin de m'enfondrer en mil malheurs apres ! Veux-tu donc (inconstant) piteusement destruire / Le premier Roy qu'au monde il pleut à toy d'eslire ! », *ibid.*, p. 58, v. 809-812.

[1410] « […] dans la perspective calvinienne où se place La Taille, plus même que sa désobéissance, c'est son manque de confiance en Dieu, son sentiment d'être abandonné qui le condamne définitivement », Françoise Charpentier, « L'Illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, dir. Marie Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 80. Voir également les analyses d'Emmanuel Buron sur le personnage de Saül en proie au désespoir, dans son étude « « L'« art de la tragédie » humaniste comme refus de la « théologie ». *Saül le furieux* de Jean de La Taille », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 409-435.

La Famine, comme son titre l'indique, représente l'histoire du fléau qui frappe le peuple juif (David est alors roi d'Israël). Elle raconte aussi la crucifixion des fils et des petits-fils de Saül. Ce sacrifice, exigé pour venger le massacre des Gabéonites par le premier roi d'Israël, peut seul mettre fin à la famine, signe d'une colère divine non apaisée par la mort de Saül. La Taille développe dans cette pièce de cinq actes un court épisode du second livre de Samuel et des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe : dans ces deux sources, David livre les descendants de Saül au prince des Gabéonites qui les « écartèle » selon II Samuel[1411] et qui les « démembre » selon Flavius Josèphe[1412]. La Taille ajoute le motif de la crucifixion, élément central de la punition divine qui touche la progéniture du premier roi d'Israël[1413]. La sanction de Dieu se poursuit ainsi de *Saül* à *La Famine*.

L'épître dédicatoire et les allusions à l'actualité

Le fléau de la famine – dans lequel le titre programmatique de la tragédie nous « plonge » immédiatement – est d'abord signe de l'ire divine. À travers lui, le dramaturge peut également renvoyer, de manière indirecte, à l'actualité du royaume de France. En ces temps sombres de guerres civiles et de massacres confessionnels, la famine serait une manifestation supplémentaire d'une époque troublée[1414].

La tragédie est publiée en 1573. On ne sait si La Taille avait déjà écrit sa pièce lorsque le massacre de la Saint-Barthélemy a eu lieu. On ne connaît pas non plus l'endroit où se trouvait le dramaturge à ce moment-là. Mais il a rédigé sa dédicace à Marguerite de Navarre, sœur du roi Charles IX, à la lumière des événements de la fin du mois d'août 1572[1415]. Son intention est d'abord de « tascher à profiter de quelque chose à [s]a Republique[1416] ». Il avertit ensuite des dangers de la guerre :

[1411] II Samuel, 21, 1-9. Dans l'Ancien Testament, éd. cit., p. 380. Dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, [sd], p. 455-456.

[1412] VII, XIII, 294-297, *Œuvres complètes de Flavius Josèphe*, tome 2, éd. cit., p. 138.

[1413] « Il n'est question, pour ainsi dire, que de châtiment dans l'univers tragique de Jean de La Taille. Dans la mesure où la justice est son propos, l'auteur évoque la faute, souvent obscure, éventuellement la grâce, toujours lointaine ; mais le châtiment est là, implacable, universel et sans appel », Louis-Georges Tin, « L'univers tragique de Jean de La Taille : Justice, ou vengeance ? », *Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 48, 1999, p. 30-31.

[1414] Voir R. Muchembled, dir., *Les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Histoire moderne*, Paris, Bréal, 1995, tome I, p. 257-258 et F. Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* », dans *Par ta colère*, *op. cit.*, p. 183.

[1415] Selon E. Forsyth, « […] il […] semble peu douteux que la deuxième tragédie de La Taille, publiée en 1573, où il est question d'un prince qui a rompu sa foi en massacrant un peuple minoritaire auquel il devait protection, a trait aux sanglants événements de l'année précédente », *La Famine*, éd. cit., p. LXV.

[1416] « A Tres-illustre Princesse, Marguerite de France, royne de Navarre », *La Famine*, p. 94.

> Pour vous dire aussi, Madame, que ce Royaume est pour tomber, apres tant de guerres, en l'inconvenient de la Famine que je descris icy, et qui advient au peuple Hebrieu durant le regne de David, s'il ne vous plaist par la dexterité de vostre divin Esprit, ayder au Roy, vostre Seigneur et Frere, à destourner l'ire de DIEU, et faire cesser la Guerre, source de tous maulx, qui pour la quatriéme fois forcene en nos entrailles, […][1417].

Il va encore plus loin dans la dernière phrase de son épître :

> […] il y auroit danger (si les Princes n'avoient autre soing du peuple) que DIEU ne se courrouçast, et ne versast sur leur teste un torrent de feu et de souffre, et que non seulement il exerçast ses jugements terribles sur leur chef, ou leur couronne, mais aussi sur leur maison, et sur toute leur race, ainsi comme vous orrez icy qu'il estendit sur Saul defunct sa vengeance, non morte apres la mort d'iceluy, suscitant à son peuple l'espace de trois ans une Famine, pour laquelle esteindre il fallut crucifier sa race : dequoy je vais parler par la bouche de David, suppliant DIEU, Madame, de garentir les subjects du Roy vostre Frere et Mary d'un tel fleau[1418].

Le premier passage insiste sur la paix nécessaire, à un moment où cette paix est problématique, tant du côté des protestants qui résistent à travers le royaume[1419], que du côté catholique : l'édit de Saint-Germain – qui avait marqué la fin de la troisième guerre de religion en août 1570 – est annulé en septembre 1572 et le roi Charles IX interdit désormais la liberté de culte des protestants[1420]. La mention de la « quatriéme fois » montre que La Taille a rédigé sa dédicace après la Saint-Barthélemy, qui marque le début de ce quatrième conflit. Le dramaturge rejette en tout cas la guerre dans son intégralité.

Dans son deuxième passage, la menace de la fin des Valois semble planer et le souverain est mis en garde : s'il continue à ne pas assurer la protection de ses sujets protestants et « autorise » leur massacre, la terrible colère divine s'abattra sur lui et les siens[1421]. La Taille paraît ainsi « rappelle[r] le roi au respect de la parole donnée[1422] », à son devoir de souverain garantissant la défense de tous les membres de son royaume. Charles IX serait-il alors l'avatar de David ? La décision de livrer la descendance de Saül au prince des Gabéonites ferait-elle écho à la décision de décimer les chefs protestants pour contrer une

[1417] *Ibid.*
[1418] *Ibid.*, p. 95-96.
[1419] On pense notamment au siège de Sancerre (août 1572-juin 1573) où les protestants assiégés subissent une famine terrible (voir notamment le récit de J. de Léry dans son *Histoire memorable de la ville de Sancerre, contenant les entreprinses, sieges, approches, bateries, assaux et autres efforts des assiegans*, Genève, [sé], 1574).
[1420] Voir A. Jouanna, *La Saint-Barthélemy*, *op. cit.*, p. 222.
[1421] Selon E. Forsyth, « […] cette tragédie protestante, loin d'être un pamphlet politique, est une remontrance sincère adressée, selon les coutumes de l'époque, au pouvoir royal. Et sa leçon, très caractéristique de la fin du XVI[e] siècle, semble bien être que les événements sanglants de 1572, dans lesquels la foi et la dignité du roi furent compromises, pourraient attirer sur la maison des Valois et sur tous les Français les foudres de la malédiction divine », *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640)*, *op. cit.*, p. 181.
[1422] F. Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* », art. cit., p. 184.

conjuration contre le roi[1423] ? Rien ne permet de l'affirmer, mais quelques mois après la Saint Barthélemy, l'histoire de la crucifixion de la descendance de Saül résonne en tout cas de manière frappante avec les événements d'août 1572[1424].

Le rapport à l'actualité est ici ambigu : La Taille insiste sur la nécessité de la paix et en rend le roi de France responsable. La tragédie est définie, à la lumière de l'épître, comme un spectacle d'avertissement. Au-delà de cette actualité, la pièce est avant tout le spectacle de la faute des deux premiers rois d'Israël : celle de Saül qui survit dans sa descendance, et celle de David, qui n'est certes pas encore coupable mais va l'être en s'unissant à Bethsabée, alors épouse d'Urie le Hittite[1425]. Les deux rois hébreux sont faillibles mais c'est de leur lignée que va naître le Christ : ils font figure de criminels et annoncent la rédemption. Ainsi l'épître dédicatoire semble-t-elle faire allusion à l'actualité religieuse et politique de l'époque. C'est aussi une manière pour La Taille d'appeler le spectateur à réfléchir sur le rôle du souverain et sur les conséquences de ses décisions, ainsi que sur les troubles qui agitent le royaume. Sa pièce invite à une méditation à plusieurs niveaux sur la Bible et sur l'état actuel du royaume, l'un par l'autre.

Le sacrifice dans La Famine. *Motifs et modèles*

S'il s'agit d'une tragédie qui trouve son origine dans une faute royale, elle est aussi celle d'un sacrifice. Le motif du sacrifice qui se trouve au cœur de *La Famine* est d'ailleurs double. Après le songe funeste de Rézèfe, le Chœur, à l'Acte II, insiste sur le signe divin envoyé à la mère :

> Si donc en l'arrest du ciel
> Dieu n'admet aucun rappel,
> En vain Merobe labeure,
> Que sa lignee ne meure,

[1423] Voir *supra* chapitre III, p 119-120.

[1424] « A la fin de l'acte III, le chœur médite sur la Justice divine : tôt ou tard, elle atteint le coupable. Ces considérations avaient des résonances très précises pour les protestants après les massacres de la Saint-Barthélemy, quand il leur fallait comprendre le scandale de la prospérité des bourreaux, et le traité de Plutarque *Sur les délais de la justice divine* qui est ici une des sources de La Taille est précisément utilisé dans la *Briefve et chrestienne remonstrance aux François revoltez* que le pasteur Simon Goulart publie après le massacre pour exhorter à la résistance spirituelle. […] Le chœur de l'acte III a donc une grande importance, […] [m]ais il prend ici argument non point du réjouissant spectacle d'un méchant enfin frappé par Dieu, mais du spectacle pathétique d'une mère éplorée qui va perdre ses enfants innocents. De nouvelles victimes. Le contraste est on ne peut plus fort. Sans retirer toute validité à l'exposé du chœur, il crée entre le spectacle actuel des victimes et le commentaire général sur la justice de Dieu, un hiatus, un silence. Ce silence interdit de tirer une leçon définitive », J.-R. Fanlo, « Les tragédies de La Taille sont-elles didactiques ? », dans « Les tragédies de Jean de La Taille », dir. Françoise Charpentier, Paris, *Cahiers textuels* (Université Paris VII, UFR « Sciences des textes et documents »), n° 18, 1998, p. 82.

[1425] Deuxième livre de Samuel, 11-12, dans l'Ancien Testament, éd. cit., p. 365-367.

Car si Dieu leur a predis
La mort, rien n'ayd'ra ses fils[1426].

Le terme « arrest », emprunté au vocabulaire juridique (même s'il est souvent employé dans le cadre d'une décision céleste), renvoie au document produit par le Parlement qui détaille la condamnation d'un accusé reconnu coupable, et surtout la sanction qui doit lui être infligée. L' « arrest du ciel » est sans appel[1427] et si Rézèfe a rêvé que la « lignee » de son époux devait mourir, c'est qu'il en sera ainsi[1428].

Nous avons vu que La Taille, dans son épître, insiste sur l'ire divine qui se manifeste à travers la famine, qu'il relie, dans son avertissement au lecteur, à la nécessaire vengeance des Gabéonites[1429]. Le fléau de la famine comme signe de la colère de Dieu contre Saül qui a massacré les Gabéonites, c'est ce que laisse entendre Joabe à l'acte III[1430]. Puis se présente le prince de Gabéon devant le roi David. Il lui demande le sacrifice de la descendance de Saül d'abord pour venger son peuple et ensuite pour que cesse la famine[1431]. Le sacrifice se présente ainsi à la fois comme une offrande à Dieu, en échange duquel le fléau cesserait – la mort des descendants de Saül calme la colère céleste et assure la survie du peuple juif dont David est le roi –, et comme la réparation humaine d'un tort causé (la vengeance, présentée comme légitime, d'un homme dont le peuple a été massacré). Les motivations divine et terrestre se rejoignent, l'argument d'une décision céleste, telle qu'elle est apparue en songe à Rézèfe, n'admettant en tout cas aucune contestation. Il est donc question de vengeance, en même temps que de sanction. La Taille allie les deux : d'un côté, la vengeance, d'ordre privé, qui est une « offense qu'on fait à son ennemy en haine de celle qu'on en a receuë[1432] »

[1426] Éd. cit., p. 124, v. 499-504. Nous utiliserons cette édition durant toute notre étude.

[1427] Cet aspect trouve un écho dans ce qu'écrivent, d'un point de vue sociologique, H. Hubert et M. Mauss à propos du sacrifice : « […] le sacrifice n'est pas toujours facultatif ; les dieux l'exigent. […] Le sacrifice se présente donc sous un double aspect. C'est un acte utile et c'est une obligation », « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », art. cit., p. 135.

[1428] On pense également à l'« Arrest fatal décidé de là-haut » contre Saül (*Saül le Furieux*, éd. cit., p. 37, v. 400).

[1429] « […] Dieu demandoit que vengeance fust faitte pour les Gabaonites qui avoient esté deceus et tuez par Saul, contre tout droict et raison [p. 98], lequel avait violé le serment qui leur avoit esté fait jadis par le Capitaine Josué, et tous les anciens du Peuple. Parquoy si le Roy permet aux Gabaonites de faire telles punitions qu'ils voudront pour leurs citoiens, qui avoient esté occis, DIEU sera appaisé, et delivrera le peuple de ceste grand' calamité », *La Famine*, p. 97-98.

[1430] « […] c'est qu'il [Saül] a occis / Les Gabeoniens : […] / […] / Parquoy Dieu depité d'une telle meschance, / Jusques à nostre temps a gardé la vengeance », *ibid*., p. 125-126, v. 522-523 et v. 531-532. Joab ajoute qu'en voulant consulter l'oracle avec Nathan, « Nous ouymes soudain ceste voix qui sortit / D'enhault si hautement que Sion retentit : / L'heureux temps reviendra sur vous, Israëlites, / Quand vous appaiserez les morts Gabeonites, / Qui du sanglant Saül ont esté massacrez. », *ibid.*, p. 126, v. 537-541. Ces paroles légitiment par anticipation la demande du Prince de Gabéon.

[1431] « Donques si vous voulez que vostre mal s'en aille / Que toute sa lignee à present on nous baille, / A fin que de nos mains en la croix elle meure / Sus le mont Gabeon, et qu'à une mesme heure / L'ire des trespassez, la fatalle famine, / Et de nostre ennemy la race se termine », *ibid.*, p. 130, v. 607-612.

[1432] *Dictionnaire Furetière*, *op. cit*, entrée « vengeance ».

(normalement seul Dieu a le droit de se venger et de « faire la reparation des injures[1433] ») ; et de l'autre, la sanction, légitime, du côté de l'institution ou de Dieu qui punit le contrevenant à la loi terrestre ou divine – ce que l'utilisation du terme « arrest » implique. Il y a ainsi ambivalence des motifs, et la pièce pose des questions (comme celle de la responsabilité ou de la culpabilité collective) qui ne sont pas simples, et que la morale ordinaire (innocent / coupable) appréhende mal.

Outre son double motif, le sacrifice prend la forme d'une crucifixion. Il est ainsi à l'image de celui du Christ, également dans une des fins qui lui est attribuée : le salut collectif d'un peuple. Le modèle christique – scripturaire et iconographique – informe le récit du Messager au cinquième acte qui propose une véritable *enargeia* des crucifixions, qui ne sont pas mises en scène. Néanmoins, le salut du peuple juif n'est pas envisagé à la fin de la pièce. L'ambivalence de la crucifixion répond à l'ambivalence du motif du sacrifice. À ces modèles bibliques et iconographiques s'ajoute l'emprunt aux auteurs antiques et particulièrement aux *Troyennes* de Sénèque et à l'*Hécube* d'Euripide – sources déjà utilisées par Buchanan dans *Jephthes*. À l'instar du dramaturge écossais, La Taille présente une tragédie qui tente d'articuler une mémoire humaniste à une méditation sur la Bible. Parallèlement, et comme le feront Garnier et Virey du Gravier, La Taille puise dans l'actualité sociale, religieuse et politique et engage le spectateur à une réflexion sur son temps.

Le sacrifice des enfants soulève plusieurs questions, et d'abord celle de leur innocence.

2.1. L'innocence de la descendance de Saül en question

L'hérédité de la faute

Le songe funeste de Rézèfe, nous l'avons écrit, annonce la mort de ses fils et de ceux de Mérobe dès le second acte, à travers l'apparition de son mari défunt[1434] – et fait écho au songe de Storge au début de la pièce de Buchanan. La mort d'Armon, de Mifibozet et des cinq enfants de Mérobe, à l'image de celle d'Iphis, est ainsi d'emblée annoncée. La catastrophe est connue, et c'est son évolution que le spectateur va suivre[1435]. Après l'accord de David pour sacrifier les enfants de Saül, Joabe se rend auprès de Rézèfe et lui explique la nécessité du

[1433] *Ibid.*

[1434] Ce songe reprend celui d'Andromaque, où Hector la presse de cacher leur fils. Sénèque, *Les Troyennes*, éd. cit., v. 435-457. *Cf. supra* note 1372, p. 334-335.

[1435] Idée développée par Pierre Grimal à propos du théâtre de Sénèque (« Les tragédies de Sénèque », dans *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche scientifique, 1964, p. 1-10).

sacrifice de ses fils et petit-fils. Rézèfe tente de lui faire croire qu'ils ont péri de la famine mais Joabe, suspicieux, ouvre le tombeau des aïeux de Saül et y trouve les enfants cachés. De la même manière que Storge tentait de convaincre son mari d'épargner leur fille, Rézèfe implore d'abord la pitié de Joabe. Elle met ensuite en doute le fait qu'Israël puisse assurer son salut en châtiant des innocents : « Déa, pensez-vous que le cruel supplice / Des innocents, son salut accomplisse[1436] ? ». On peut peut-être voir là une allusion au massacre des Innocents, que le Chœur développera à la fin de l'acte[1437]. Néanmoins, cette question de l'innocence des enfants et petits-enfants de Saül se pose : ils semblent hériter du péché de leur père et de leur grand-père[1438] et doivent mourir pour que la malédiction de la famine prenne fin. Ils n'ont pourtant commis aucune faute et ne sont pas responsables de celle de Saül. Olivier Millet écrit ainsi au sujet de *La Famine* : « Tous les hommes, les victimes comme les responsables du sacrifice, sont enfermés dans le péché, même lorsque, comme c'est le cas ici, aucune faute actuelle n'aggrave leur « coulpe ordinaire »[1439] ». C'est la question du péché héréditaire, au centre de la théologie chrétienne[1440], qui est ici posée. Les enfants doivent mourir pour expier la faute du père, comme ceux de Médée sont tués par elle pour expier la faute de Jason : « Et à bon droit j'y reconnais mon crime ultime, / Prépare-toi, mon âme, enfants qui fûtes miens, /

[1436] *La Famine*, p. 143, v. 857-858.

[1437] « Ceste amour a fait que les meres, / N'obeirent aux loys severes / Du brave Empereur de Menfis, / Qui pour perdre nostre semence, / Vouloit que d'Israël les fils / Mourussent tous à leur naissance », *ibid.*, p. 156, v. 1129-1134. Le Chœur voit en « la persécution des premiers nés d'Israël en Egypte la préfiguration du massacre des Innocents », phrase empruntée à J.-R. Fanlo dans son étude « Les tragédies de La Taille sont-elles didactiques ? », art. cit., p. 85. Le sujet du massacre des Innocents est largement représenté dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle : on pense notamment à la toile de Pieter Bruegel, peinte vers 1566, qui figure le massacre au beau milieu d'un village flamand enneigé, ou encore à l'œuvre de F. Dubois représentant la Saint-Barthélemy, où des cadavres de nourrissons jonchent le sol. Les auteurs protestants ont d'ailleurs souvent insisté – directement ou indirectement – sur le parallèle entre la triste nuit du 24 août 1572 et le massacre des Innocents. Voir par exemple S. Goulart, *Mémoires de l'Estat de France sous Charles IX*, qui reprend l'*Histoire des martyrs* de Crespin : « [u]n petit enfant au maillot fut trainé par les rues avec une ceinture au col […] Un autre petit enfant emporté par un massacreur se jouoit à la barbe d'iceluy et se sourioit [avant que] […] ce barbare endiablé [ne] luy donn[e] un coup de dague, puis le jett[e] en l'eau […] », éd. cit., vol. 1, f. 313 v°. N. Le Roux écrit à propos de la toile de Dubois : « Dépouillés, adultes et enfants gisent dans leur sang. D'autres sont jetés à la Seine. Responsable de ce nouveau massacre des Innocents, la reine mère est implicitement identifiée au roi Hérode », *Les guerres de religion*, *op. cit.*, p. 142. On pense aussi aux vers d'Aubigné dans *Les Fers* – à propos du massacre de Tours (juillet 1562) : « Là les enfans dans l'eau, un escu se vendoient, / Arrachez aux marchands mouroient sans connoissance / De noms, erreurs et temps, marques et differences : / Mais quel crime avant vivre ont-ils peû encourir ? », *Les Tragiques*, éd. cit., p. 605, v. 616-619.

[1438] C'est ce que présente le Chœur comme une possibilité à la fin de l'acte III : « En ce monde, ou souffre possible / Dedans l'autre mille tormens, / Et possible sa race entiere, / Apres sa mort est heritiere / De tous paternels chatimens », *La Famine*, p. 141, v. 796-800.

[1439] « De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI[e] siècle » dans *La culpabilité dans la littérature française*, dir. Edouard Guitton, Travaux de littérature publiés par l'Adirel, avec le concours du Centre national du livre, Paris, Klincksieck, 1995, p. 71.

[1440] Le péché originel d'Adam et Ève rejaillit sur tous les hommes et se transmet de générations en générations.

C'est à vous d'expier les crimes paternels ! » s'écrie la Médée de Sénèque[1441]. Calvin, dans son *Institution de la religion chrestienne,* résout le problème de la transmission de la faute : il avance que la descendance d'un père qui a failli « […] estant aussi abandonné[e] de Dieu pour le peché de son père suy[t] un mesme train de perdition[1442] » et que l'homme est de toute façon coupable, ce qui autorise Dieu à châtier les enfants pour leur iniquité[1443].

Le double motif du sacrifice

Cette oscillation entre innocence et culpabilité nous semble également liée au double motif – terrestre et céleste – du sacrifice. Dans la perspective de Dieu, la question de l'innocence est secondaire : le sacrifice est nécessaire pour mettre fin à la famine et assurer la survie du peuple juif. Or la pièce se termine sur le désir de mort de Mérobe, sans évoquer les conséquences positives des crucifixions. Le spectateur ne peut qu'imaginer le salut d'Israël et s'interroger sur « le caractère inéluctable du mal en tant qu'objet d'héritage et résultat d'un péché humain s'actualisant dans des fautes successives[1444] ». Sur le plan terrestre, la vengeance du Prince de Gabéon peut paraître légitime[1445], mais également problématique lorsque s'adressant à David pour la première fois, il dit : « O Sire, vous sçavez qu'il n'y a rien plus doux / Que la vengeance avoir[1446] ». La satisfaction personnelle – voire le plaisir – liés à la vengeance sont difficilement conciliables avec la volonté divine de racheter les fautes de Saül et de sauver les Hébreux. Lorsque le roi David oppose au Prince l'argument de l'innocence des enfants, ce dernier répond : « Aussi estoient ceux-là / Que miserablement le Tyran decolla[1447] ». Une stricte symétrie se dessine alors dans le discours du Prince : innocence du peuple gabéonite dont le sang a coulé / innocence de la descendance de Saül dont le sang doit couler. C'est la loi du talion qu'il veut appliquer ici. Dans les deux perspectives divine et terrestre, l'innocence des enfants et petits-enfants de Saül est problématique justement parce que La Taille choisit de ne pas « montrer » le rétablissement de la justice de Dieu. Armon, Mifibozet et les cinq enfants de Mérobe sont avant tout des

[1441] Trad. d'O. Sers des vers « […] *Placuit hoc poenae genus, / meritoque placuit : ultimum magno scelus / animo parandum est ; – liberi quondam mei, / vos pro paternis sceleribus poenas date* », dans *Tragédies*, éd. cit., p. 190, v. 922-925 pour les vers latins et p. 193 pour la traduction.
[1442] Éd. cit., livre II, chap. VIII, 19, f. 159.
[1443] « […] puis que toute la nature des hommes est damnable, il est certain que la ruine est appareillée à tous ceux ausquels le Seigneur ne communique point sa grace : & neantmoins ils perissent par leur propre iniquité, & non point par quelque haine inique de Dieu », *ibid.*, II, VIII, 20, f. 159.
[1444] O. Millet, « De l'erreur au péché… », art. cit., p. 70.
[1445] *Cf. supra* p. 346.
[1446] P. 129, v. 594-595.
[1447] P. 130, v. 601-602.

pécheurs, et le Chœur des *Juifves* ne dira pas autre chose[1448]. Iphis, de son côté, est sans conteste entièrement innocente : son seul « crime » consiste à avoir accueilli la première son père de retour du combat. Elle est sacrifiée par Jephté qui honore ainsi la promesse faite à Dieu. La descendance du premier roi d'Israël, elle, doit être crucifiée sur le mont Gabéon afin que le sang des enfants rééquilibre le sang des ennemis injustement versé[1449]. Et cette crucifixion rappelle, de manière évidente, celle du Christ.

Le modèle de la Crucifixion

Dans la pièce, la répétition du mot « hostie » témoigne de la parenté avec le Christ. Rézèfe utilise d'abord ce terme lorsqu'elle enjoint à Joabe de la tuer comme ses fils : « Doncques pren-moy pour ta derniere hostie[1450] ». Étymologiquement, comme l'a souligné L.-G. Tin[1451], le terme *hostia* renvoie à la victime offerte en expiation, et acquiert ainsi le sens liturgique d'offrande. C'est d'ailleurs ce sens que Joabe puis le prince de Gabéon donnent au sacrifice en employant l'expression « innocente offrande[1452] » pour désigner la descendance de Saül. Le Messager, au cinquième acte, répète le mot « hostie » en désignant les fils et petits-fils du premier roi d'Israël : « […] les bourreaus inhumains / Empongnent leur hostie, et nus piez et nus mains / L'etendent à la croix[1453] ». Le parallèle avec le Christ est ici très net[1454] : toute souffrance trouve son sens en celle du Christ et la descendance de Saül, qui accepte le sacrifice, préfigure la Passion.

Au-delà de l'acception de ce mot, La Taille va s'inspirer à la fois des Évangiles et des images de la Crucifixion. Comme tout chrétien, La Taille connaît les Évangiles à travers une tradition orale et écrite. Il reprend à la Passion le motif de la crucifixion sur un mont[1455], de la présence de la mère[1456], et des ténèbres[1457]. À l'inverse des Évangiles qui insistent très peu sur

---

[1448] « Si tost que nous sommes nez / Nous y sommes adonnez : / Nostre ame, bien que divine / Et pure de tout mesfait, / Entrant dans un corps infet / Avec luy se contamine. / Nul se peut empescher / En ce monde de pecher, / Tant est nostre humaine race / Encline à se devoyer, […] », éd. cit., p. 43-44, v. 97-106.

[1449] « Pour le sang respandu, du sang il fault respandre », Le Prince s'adressant au roi David, *La Famine*, p. 129, v. 604.

[1450] *Ibid.*, p. 151, v. 1032.

[1451] Se reporter à son étude « L'univers tragique de Jean de La Taille : Justice, ou vengeance ? », art. cit., p. 39.

[1452] *La Famine*, p. 147, v. 952, et « offrande innocente », p. 159, v. 1207.

[1453] *Ibid.*, p. 160, v. 1221-1223.

[1454] Ajoutons également que le Chœur avait déjà désigné les fils et petits-fils de Saül par le terme d'« aigneaux » menés « à la boucherie », *ibid.*, p. 156, v. 1146.

[1455] Le Messager s'adressant à Merobe : « Sachez que sus le mont voisin de la cité, / De Gabe où vostre pere eut sa nativité, / Mont, auquel iceluy campa son exercite, / Le jour qu'il meit à jeun les Palestins en fuite, / Dessus ce mont-là, dis-je, on avoit ja sept crois / Elevees de ranc, […] », *ibid.*, p. 158, v. 1167-1172.

[1456] Dans l'Évangile selon saint Jean, 19, 25, on lit : « Près de la croix de Jésus se tenaient debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie de Magdala », Nouveau Testament, éd. cit., p. 349.

[1457] « […] la famine, laquelle / Est cause d'exploiter une cruauté telle, / De laquelle l'horreur feit au Soleil blaffatre, / Offusquer ses rayons d'une nuë noiratre », *La Famine*, p. 161, v. 1241-1244. Dans l'Évangile

la souffrance du corps, mais bien plus sur la portée de la mort du Christ[1458], La Taille décrit, par l'entremise du Messager, les corps souffrants d'Armon et de Mifibozet, sans, par la suite, annoncer le bénéfice du sacrifice. L'auteur de l'*Art de la Tragedie* refuse de représenter la mort sur scène et d'utiliser les artifices qu'employaient les mystères – notamment pour figurer la mort du Christ[1459] – : c'est donc le récit qui va prendre en charge la description des crucifixions.

Avant même le récit de la crucifixion au dernier acte de sa pièce, La Taille propose déjà une vision saisissante des ravages physiques causés par la famine. C'est le Chœur, à l'acte I, qui utilise l'hypotypose pour souligner les terribles conséquences du fléau qui touche le peuple hébreu :

> Ores tous en leurs licts malades
> Meurent ayans leurs bouches fades,
> L'estomac blesme, l'œil cavé,
> Le poil de la teste elevé,
> Les levres seches, la peau dure,
> Et les dents pleines de rouillure[1460].

Nous empruntons à Quintilien le terme d'hypotypose – aussi nommée *enargeia*[1461]. Nous retrouvons cette figure de rhétorique pour les sept crucifixions : elle permet, à défaut de les

---

selon saint Matthieu, 27, 45 : « À partir de midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures », Nouveau Testament, *ibid.*, p. 121.

[1458] Par exemple, Jésus, après sa mort, apparaît aux disciples d'Emmaüs qui ne le reconnaissent pas, et leur dit : « Esprits sans intelligence, cœurs lents à croire tout ce qu'ont déclaré les prophètes ! Ne fallait-il pas que le Christ souffrît cela, pour entrer dans sa gloire ? » Et, commençant par Moïse et par tous les prophètes, il leur expliqua dans toutes les Ecritures ce qui le concernait », Évangile selon saint Luc, 24, 25-27, Nouveau Testament, *ibid.*, p. 278.

[1459] « […] aussi se garder de ne faire chose sur la scene qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire executer des meurtres, et autres morts, et non par fainte ou autrement, car chascun verra bien tousjours que c'est, et que ce n'est tousjours faintise, ainsi que fit quelqu'un qui avec trop peu de reverence, et non selon l'art, fit par fainte crucifier en plein theatre ce grand Sauveur de nous tous », éd. cit., p. 5-6.

[1460] *La Famine*, p. 113, v. 241-246. Dans *Les Juifves* de Robert Garnier, Amital, mère de Sédécie, évoque les ravages de la famine à Jérusalem : « Le peuple allangouré, sans courage, sans force, / Descharné se trainoit, n'ayant rien que l'escorce / Qui luy couvroit les os, & ceste maigre faim / Estouffoit les enfans en demandent du pain. / Nous ressemblions, errants par les places dolentes, / Non des hommes vivans, mais des larves errantes, / Et ja de ceste fureur tellement nous pressoit, / Que de son propre enfant la mere se paissoit. », éd. cit., p. 68, v. 711-718. Chez Garnier, les conséquences physiques de la faim (corps « descharné, « escorce » qui couvre « les os ») sont rapidement évoquées, la tirade d'Amital insiste surtout sur la déshumanisation complète, qui aboutit à une aberration de la nature, à une chose monstrueuse : une mère mangeant son propre enfant.

[1461] Par la parole, cette figure donne une vive image des objets (voir *Institution oratoire*, IX, 2, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, tome 5). À propos de la représentation de la mort, Castelvetro écrit que le Messager devrait employer des « mots si clairs et présentés de telle façon à l'esprit du peuple qu'il lui semble voir avec les yeux du corps » (cité par E. Hénin dans son étude « Faut-il ensanglanter le théâtre ? », art. cit., note 55 p. 25). Sur le concept d'*enargeia*, voir Sandrine Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans *Dire l'évidence (philosophie et rhétoriques antiques)*, dir. Carlos Lévy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII – Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan,

représenter sur scène, de les faire « vivre », de faire assister les spectateurs – et le personnage de Mérobe – à celles-ci. Rendre visible à travers les mots ce que l'on ne peut montrer, tel est le paradoxe du récit du Messager. En jeu notamment, la catégorie rhétorique traditionnelle du *movere* :

> Apres que les enfans furent en croix liez,
> On leur pertuize, helas, d'un fer pointu les piez,
> Et l'une et l'autre main, si fort, que les bourreaux
> Faisoyent sus les gros clous rebondir les marteaux.
> Le bois geint sous l'acier : tout autour de la montaigne
> Double le son des clous, et toute la croix saigne,
> Et par force le fer d'entrer dedans persiste, […][1462].

Le bruit des instruments du supplice envahit le récit et se confond avec le sang ruisselant sur la croix. Les enfants crucifiés disparaissent presque derrière le vacarme, l'activité atroce et assourdissante : ce sont les matériaux qui sont personnifiés (« le bois geint », « toute la croix saigne ») et qui semblent souffrir. Dans un gros plan hallucinatoire, les sept croix se fondent en une croix unique, et cette image, loin de rassurer le spectateur par l'analogie avec le sacrifice du fils de Dieu[1463], devient terrifiante.

Devant ce spectacle, hommes, animaux et végétaux sont unis dans la peine : « […] le peuple esmeu de pitié se contriste, / Crië, meugle et maudit la famine, […][1464] », après avoir pleuré[1465] ; la nature tout entière est touchée par ce spectacle : « […] l'horreur feit au Soleil blaffatre, / Offusquer ses rayons d'une nuë noiratre[1466] », – référence directe aux ténèbres surgissant lors du supplice de Jésus et à l'éclipse de soleil au moment du crime de

---

1997, p. 249-264 ; Florence Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e^ siècle » dans « Le style au XVII^e^ siècle », dir. Georges Molinié, *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, Paris, Klincksieck, p. 75-94 ; et Perrine Galand-Hallyn, « Le songe et la rhétorique de l'« *enargeia* » », dans *Le songe à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 125-135.

[1462] *La Famine*, p. 160, v. 1233-1239. Le bruit est aussi évoqué par le poète Jean de La Ceppède dans son sonnet XVII des *Théorèmes* (livre III) : « […] le cœur maternel, ce sacré-sainct Portique, / Resonne sept cens fois chacun coup esclatant / Des marteaux sur les cloux à cet acte tragique ; / Pour ce qu'il est bien vray qu'il en reçoit autant ». Le poète précise dans sa note 3 : « C'est-à-dire que chacun coup de marteau qu'elle oit assener sur les cloux, luy donne & redonne des douleurs innombrables, & indicibles », *Les theoremes sur le sacré Mystere de nostre Redemption…*, Toulouse, Colomiez, 1613, p. 381 et p. 382.

[1463] E. Konigson nous renseigne sur la manière dont un Mystère de la Passion, joué à Valenciennes en 1547, a représenté le Christ ensanglanté : « La XXII^e^ journee ou furent veuz maintz beaux secretz et Misteres comme jesus portant sa croix. La face diceluy apparu au coeuvrechief de Verone lessuyant Item en lattachant en croix on voyoit le sang sortir des piedz et mains au moien de quelque secret dont aussy se monstra au coup de lanche ou on vid sortir sang et eaue […] », *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1969, p. 132. Il est probable que les spectateurs de l'époque pouvaient penser à la mise en scène de la Crucifixion dans les mystères.

[1464] *La Famine*, p. 160-161, v. 1240-1241.

[1465] Après le discours des enfants, « un chacun pleure piteusement », *ibid.*, p. 160, v. 1219.

[1466] *Ibid.*, p. 161, v. 1243-1244.

Thyeste[1467] –, et « Mesmes en l'air je vy s'en plaindre les oiseaux, / Et les cedres pleurer de leurs sacrez coupeaux[1468] ». Le caractère bouleversant de l'hypotypose est ainsi lié aux réactions des spectateurs à l'intérieur de la scène. L'effet dramaturgique auprès des spectateurs de *La Famine* ne saurait être différent. À cette vision par les mots[1469] d'un spectacle pathétique s'ajoute la mémoire des images de piété et de dévotion du Christ crucifié, qui circulaient alors en abondance[1470]. La description des corps crucifiés des enfants y fait nettement écho :

> Mais quand ell' [Rézèfe] vit ses fils indignement traittez,
> Et miserablement à la croix tourmentez,
> Quand elle vit leurs chefs qui sur l'espaule cheent,
> Leurs visages mourans, et leurs bouches qui beent
> A la mort, et les yeux qui nagent à leur fin,
> Elle s'arresta là, comme un rocher Alpin, […][1471].

Le rejet du complément introduit un effet d'attente après le verbe « qui beent », et fait ressortir le mot « mort », de même que le parallélisme de construction des deux derniers vers (« qui béent », « qui nagent » / « à la mort », « à leur fin »). La mort, évoquée en début et en

[1467] « […] La voûte du ciel, de plus en plus heurtée, / Chancelle, plus compact que d'épaisses ténèbres / Un brouillard naît, la nuit s'est cachée dans la nuit, / Tous les astres ont fui ! » : préfiguration funeste de Thyeste avant de dévorer ses propres fils (Sénèque, *Thyeste*, dans *Tragédies*, éd. cit., p. 459, v. 992-995). Après avoir appris son crime, Thyeste explique l'éclipse du soleil : « Voilà ce qui fit honte aux dieux, chassa le jour, / Le repoussa vers l'est ! », p. 463, v. 1035-1036.

[1468] *La Famine*, p. 161, v. 1245-1246.

[1469] Les jésuites affectionneront ce procédé, et le Père Louis Richeome, au tout début du XVII^e^ siècle, ne déroge pas à la règle dans ses *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*. Il explique sa démarche dans son Avant-Propos : « & s'il n'y a rien qui plus delecte, ne qui face plus suavement glisser une chose dans l'ame, que la peinture : ne qui plus profondement la grave en la mémoire, ne qui plus efficacement pousse la volonté pour luy donner branle, & l'esmouvoir avec energie à aymer ou haïr l'object bon ou mauvais qui luy aura esté proposé, je ne vois pas en quelle maniere on puisse plus profitablement, vivement ; & delicieusement enseigner les vertus, les fruicts & les delices de ce divin & sacré mets du corps du Fils de Dieu, qu'avec les susdites expositions, & avec l'air de ceste peinture triple, de pinceau de parole, & de signification », [1601], Paris, Sonnius, 1609, p. 7.

[1470] « On a beaucoup écrit au XVI^e^ siècle et au XVII^e^ siècle sur les instruments de la Passion, […] mais le thème était également très largement illustré, car l'objectif était de mettre sous les yeux des fidèles les images d'une dévotion axée sur le culte du corps souffrant : illustrations des livres d'heures et feuilles volantes, tableaux et groupes sculptés dans les lieux de culte, calvaires de plein air à la croisée des chemins. […] Sur le chemin donc, mais aussi chez soi ou au sanctuaire, le rappel des souffrances du Christ est omniprésent […] », G. Vigarello, dir., *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, tome I, Paris, Seuil, 2005, p. 24. « Au XV^e^ siècle, […] la plupart des œuvres qui nous restent […] sont sombres et tragiques ; l'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Jésus […] semble nous proposer ses plaies et son sang comme l'enseignement suprême. Ce que nous allons rencontrer désormais, c'est Jésus, nu, sanglant, couronné d'épines, ce sont les instruments de sa Passion, […]. […] Le christianisme se présente désormais sous son aspect pathétique », É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France*, *op. cit.*, p. 86. Se référer aussi à *L'image à la fin du Moyen-Âge* de Jean Wirth, Paris, Cerf, 2011, p. 88-146.

[1471] *La Famine*, p. 161, v. 1263-1268. Sur le thème de la douleur mais cette fois dans les histoires tragiques, nous renvoyons à l'étude de J.-C. Arnould, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e^ siècle », dans *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Âge classique*, dir. B. Yon, actes du colloque international de Saint-Étienne (10-12 avril 1991), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 49-59.

fin de vers, après l'adjectif « mourants » à la césure du vers précédent, envahit toute l'évocation et fait de Rézèfe une nouvelle *mater dolorosa* dont la paralysie, la stupeur – à travers la comparaison au règne minéral – renforce le pathétique.

Cette description des corps crucifiés rappelle les images du Christ souffrant : les « chefs qui sur l'espaule cheent » sont un *topos* de la Crucifixion. On pense, parmi d'autres, à celle de Hans Baldung Grien vers 1512 ou encore aux dessins préparatoires – à la craie – de Michel Ange, entre 1555 et 1564 [voir fig. 42 et 43 de l'annexe, p. 38]. Les « yeux qui nagent à leur fin », plus rares, sont toutefois peints par Altdorfer dans son *Christ sur la Croix* (exécuté vers 1520) dont le regard est dirigé vers le ciel, et par Lucas Cranach dans sa *Crucifixion* (1500-1503), où le regard de Jésus est tourné vers le spectateur de la toile [voir fig. 44 et 45 de l'annexe, p. 39]. Dans cette toile, Cranach le Vieux, contrairement à Altdorfer, insiste sur la souffrance subie par le Christ : son corps, tordu, est couvert de traces de flagellation et ses pieds déchirés par les clous sont ensanglantés. Nous retrouvons également cet aspect dans le panneau de la Crucifixion du *Retable d'Issenheim* (1512-1516) attribué à Mathias Grünewald, et que l'image vive qui se « détache » du récit du Messager nous rappelle assez précisément [voir fig. 46 de l'annexe, p. 40]. Sur le premier panneau de ce triptyque, au centre, est figurée une Crucifixion. Jésus domine l'ensemble, non seulement par la position quasi centrale de la croix mais également par les dimensions démesurées de son corps. Tout incite le fidèle à contempler la chair souffrante du Christ qui se détache nettement du fond très sombre : l'impression de torsion du gigantesque corps, les plaies tuméfiées et les épines enfoncées dans la chair, les clous déchirant les pieds – déjà verdâtres – et les mains. Le visage du Christ anticipe sur la description des crucifiés dans *La Famine* : inclinée, avec la bouche ouverte semblant chercher un dernier souffle d'air, la tête représente l'agonie d'un homme – comme le souligne également la crispation des mains. Certes, ses « yeux ne nagent [pas] à leur fin », ils sont ici fermés mais l'effet pathétique de l'image – doublé par la Vierge défaillante, retenue par saint Jean – est similaire à celui de l'hypotypose du Messager.

Chez Grünewald, le personnage de Jean-Baptiste, situé à droite du Christ, n'est pas contemporain de la scène de la Crucifixion : il figure en tant que dernier prophète de l'Ancien Testament, venu attester que celui qu'il a baptisé a rempli sa mission. En même temps, il invite le spectateur du retable à dépasser l'image pathétique d'un corps à l'agonie : il annonce l'ouverture vers le Nouveau Testament et vers un corps en gloire en pointant Jésus du doigt, ce que confirme l'ouverture du retable sur un deuxième panneau représentant la Résurrection. Ainsi La Crucifixion sauve-t-elle l'humanité du péché, et la souffrance devient le lieu-même du salut, message réconfortant pour tous les malades atteints du mal des Ardents qui

contemplaient le retable[1472] et voyaient dans les souffrances et la Résurrection du Christ une représentation de leurs maux et de leurs espoirs. Ce retable porte l'espoir d'une mort transfigurée, d'une blessure qui se transforme en lumière.

La peinture n'est pas la seule à représenter cette scène de la Crucifixion. La tradition des méditations sur la Passion en offre aussi, à travers les mots, une description vive[1473]. Chez les poètes catholiques de la Contre-Réforme, l'*enargeia* joue à plein :

> Les bourreaux donc pressez par les voix gromelantes
> Des parricides Juifs forcenans de courroux,
> Portent sur cet Aigneau leurs griffes violantes ;
> Le jettent sur la Croix pour y marquer les trous.
> Il se releve un peu sur ses foibles genoux,
> Offre au Pere Eternel ses prieres bruslantes
> D'amour, puis se recouche, & ses playes coulantes
> Marquent au bois les lieux, pour y ficher les clous.
> A peine le pauvret acheva de s'estendre
> Sur la Croix, que lui mesme encommença de tendre
> Sa main gauche premiere à la mercy du fer[1474].

Jean Auvray, vingt ans plus tard, offre une « vision exaspérée[1475] » de la Vierge découvrant son fils :

> […] Elle y vid une Croix nouvellement plantée,
> Construite se sembloit de trois sortes de bois,
> Un homme massacré pendoit sur cette Croix,
> Si crasseux, si senglant, si meurtry, si difforme,
> Qu'à peine y pouvoit-on discerner quelque forme,
> Car le sang que versoit son corps en mille lieux
> Deshonoroit son front, & sa bouche & ses yeux,
> Toute sa face estoit de crachats en laidie,
> Sa chair en mille endroits estoit toute meurtrie,
> Sa Croix de toutes parts pissoit les flots de sang,
> Ses pieds, ses mains, son chef & sa bouche & son flanc
> En jettoient des ruisseaux, […][1476].

[1472] Cette œuvre ornait l'autel de l'église de la commanderie des Antonins d'Issenheim (au sud de Colmar), qui recevait des malades ou des pèlerins venus prier saint Antoine, protecteur et guérisseur du mal des Ardents – autrement appelé maladie de l'ergot de seigle.

[1473] Nous renvoyons à l'ouvrage de M.-A. Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des Croix*, *op. cit.*, et particulièrement au premier chapitre de sa deuxième partie, intitulé « L'extraordinaire de la Croix. Le corps en souffrance dans les recueils de la Passion », p. 296-416.

[1474] J. de La Ceppède, *Les theoremes sur le sacré Mystere de nostre Redemption*, éd. cit., livre III, sonnet XIV, p. 371.

[1475] J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 110.

[1476] Jean Auvray, *La pourmenade de l'âme dévote accompagnant son Sauveur depuis les ruës de Jérusalem jusques au tombeau*, Rouen, David Ferrand, 1633, Pause V, p. 73-74. Voir aussi le *Traité des saintes images* de Molanus [1594], éd. cit., Livre IV, chapitres un et quatre, où l'auteur catholique indique aux peintres la manière de représenter le visage du Christ et sa crucifixion.

Du côté protestant, la scène de la crucifixion ne suscite pas la création d'images vives. En témoigne le *Sixième sermon sur la Passion* de Calvin qui évoque la douleur d'un des deux brigands crucifiés avec Jésus pour « dire » celle du Christ :

> Ainsi que nous jettions les yeux sur ces deux brigans, comme sur des miroirs de tout le monde : car depuis le plus grand jusques au plus petit, nous sommes tous coulpables devant Dieu. […] Le voyla [un des brigands crucifié avec Jésus] prochain de la mort : il endure des tormens horribles : il attend qu'on luy viene rompre & casser les os, qu'il soit là desmembré : qui est encores un torment si aspre & espovantable, que c'est pour luy faire perdre sens & mémoire : il voit nostre Seigneur Jesus qui est là pendu comme luy, voire avec plus grand opprobre : & cependent comment parle-il ? Non seulement il recoignoist ses fautes pour s'humilier devant Dieu, non seulement il exerce office de docteur pour reconduire son compagnon, & le ramener au bon chemin, mais il fait une confession qui merite d'estre preferee à toutes les autres, si nous regardons bien telles circonstances. *Qu'il te souvienne de moy*, dit-il, *quand tu seras en ton Royaume*[1477].

Au-delà des tourments du Christ qui trouvent un « miroir » en ceux du brigand, c'est bien l'affirmation du triomphe de la foi et de la confiance de l'homme en Dieu qui sont ici en jeu.

La Taille puise ainsi dans un répertoire de représentations qui s'attachent à la souffrance du Christ[1478]. Mais à la différence du retable d'Issenheim, le récit du Messager ne semble pas dépasser la dimension terrifiante du spectacle des sept crucifixions (où les enfants sont réduits à des yeux ou des bouches qui concentrent tout le *pathos*). Tout espoir paraît impossible, et même si la descendance de Saül est placée sous l'égide du Christ[1479] – dont la souffrance annonce la rédemption –, celle des enfants dans *La Famine* reste silencieuse. Là où le spectateur et le lecteur attendraient une intervention du Chœur, après le récit du Messager, qui viendrait louer le sacrifice accompli et annoncer le salut du peuple hébreu, ils ne trouvent qu'une mère, désespérée, qui en appelle à la mort : « Meur', meur' plutost, Merobe : et d'un cueur magnanime / Montre-toy de Saül la fille legitime. / Mouron, di-je, mouron : car tant que je vivray / Mon cueur de ses tourmens ne sera delivré[1480] ». L'*energeia* de la scène de

[1477] *Plusieurs sermons de Jean Calvin, touchant la divinité, humanité, et nativité de nostre Seigneur Jesus Christ et touchant sa passion, mort, resurrection, ascension, & dernier advenement…*, Genève, Michel Blanchier, 1563, f. 203-204 [erreur de pagination : il devrait s'agir des f. 223-224]. En italique dans le texte.

[1478] « Ce sacrifice substitutif constitue donc un appel pathétique, à travers la représentation du sacrifice christique qui se surimpose au récit de leur agonie, à un Sacrifice ultime et définitif qui viendrait briser le rebondissement tragique des fautes des uns sur les autres et d'une génération sur la suivante, et mettre au relais infernal des vengeances qui en découlent – bref, abolir la source du péché en justifiant les pécheurs par l'offrande d'une victime cette fois volontaire et absolument innocente qui prendrait sur elle la culpabilité, subjective et objective, de tous », O. Millet, *La culpabilité dans la tragédie humaniste*, *op. cit.*, p. 71-72.

[1479] « Paysage en palimpseste que celui de *La Famine* : sous le mont des Gabéonites pointe le Golgotha ; sous le supplice des sept fils et petits-fils de Saül la mort du Fils de Dieu sur la croix », F. Lestringant, « On tue des enfants… », art. cit., p. 182.

[1480] *La Famine*, p. 165, v. 1363-1366.

crucifixion produit un pathétique, mais celui-ci aboutit à une impasse : le *pathos* est suspendu, tel un vertige. La Taille nous confronte à un grand écart entre les effets d'expressivité bouleversants des enfants crucifiés, mais qui restent opaques dans leur signification, et la référence au Christ.

L'ambiguïté est aussi présente dans les réactions d'Armon et de Mifibozet, qui oscillent entre christianisme et néo-stoïcisme.

2.2. L'acceptation des suppliciés

Le modèle des martyrs chrétiens

Le comportement valeureux d'Armon et de Mifibozet rappelle celui des martyrs, dont la constance est toujours exemplaire[1481]. Malgré un court moment de faiblesse[1482] – qui rappelle la réaction pudique d'Iphis[1483] et montre leur humanité –, les enfants font preuve d'une grande dignité :

> […] voyans que c'est Dieu qui leur trépas destine
> Et qu'il faut accomplir la volonté Divine,
> Ils reprindrent leur teint en r'asseurant leur face
> Ainsi que le Soleil quand de ses rays il chasse
> La nuë qui devant offusquoit sa clairté[1484].

Ainsi la confiance en Dieu permet-elle aux enfants de dépasser toute peur, de la même manière que les martyrs se rassurent à travers la foi.

L'assistance est touchée, comme dans le cas d'Iphis, par la beauté et l'innocence des victimes : « Mais leur cueur, leur beauté, l'innocente jeunesse / Le paternel merite, et aussi leur noblesse, / D'avoir compassion tous les autres semont[1485] ». La beauté, louée de façon topique par les spectateurs des femmes martyres et les auteurs de martyrologes, est ici l'apanage de jeunes garçons issus d'une lignée royale. L'accumulation des qualités qui font naître la pitié parmi les spectateurs du supplice correspond au précepte de La Taille pour qui la tragédie doit être « pitoyable[1486] ».

[1481] *Cf. supra* chapitre V.

[1482] « Apres que les enfans eurent attaint le mont, / Et qu'ils virent les crois etendus pour eus, / Qu'ils virent les bourreaus d'un maintien rigoureus, / Et ne virent illec aucune face amie, / Lors ils furent saisis d'une couleur blemie, / Et l'horreur de la mort ou plutost du torment / Leur alla quelque peu troubler l'entendement », *La Famine*, p. 158-159, v. 1191-1196.

[1483] *Cf. supra* note 1347, p. 331.

[1484] *La Famine*, p. 159, v. 1197-1201.

[1485] *Ibid.*, p. 158, v. 1187-1189.

[1486] « […] la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion […] », *De l'Art de la Tragedie,* éd. cit., p. 4.

L'émotion du public et la dignité des victimes font ainsi écho aux martyres chrétiens. Mais à partir du moment où Armon et Mifibozet évoquent leur sacrifice, la pièce prend des accents néo-stoïciens.

Le modèle stoïcien

Les deux garçons justifient leur acceptation :

> MIFIBOZET. […] Vaut-il pas mieux, puis qu'il convient mourir,
> Quitter bien tost ceste vie, et l'offrir
> A son païs pour en faire un echange,
> Au bruit tant doux d'une vive louange ? […]
> ARMON. Vaut-il pas mieux que nous mourrions à tort,
> Que justement[1487] ?

Mifibozet entrevoit le sacrifice pour leur pays comme un moyen d'être célébré, quand Armon soulève une question majeure : la cause de leur mort. L'iniquité de leur mort va assurer leur triomphe. Mifibozet reprend cet argument de la cause, et répond à sa mère qui craint la mort déshonorante qui les attend[1488] : « Pensez, pensez, non comme nous mourrons, / Mais pourquoy c'est[1489] ». Les fils de Saül ont ainsi compris que leur injuste mise à mort assure leur gloire, que leur innocence consacre leur postérité.

Les enfants semblent avoir été séduits par le discours de Joabe qui insiste justement sur cette idée de renommée :

> Ne refusez une mort si honneste,
> Qui maintenant glorieuse s'appreste
> A vostre los et renom immortel :
> Certes chascun n'a pas un mourir tel.
> Donc ne soyez de vostre vie chiches,
> A fin qu'en gloire apres vous soyez riches
> Car d'Israël les meres tous les ans
> A vos tombeaux offriront des presens,
> Et sus les monts des vierges la brigade,
> Vous pleurera comme la Jeptiade :
> Où voulez-vous vostre mort employer
> Dont vous puissiez avoir plus de loyer ?[1490]

[1487] *La Famine*, p. 149-150, v. 997-1111.
[1488] « […] vous mourrez par le mesme supplice / Que meurent ceux desquels on fait justice, / Comme meurtriers, faussaires et larrons », *ibid.*, p. 150, v. 1115-1117.
[1489] *Ibid.*, p. 150, v. 1118-1119.
[1490] *Ibid.*, p. 147-148, v. 959-970.

La projection d'une renommée future achève de convaincre les victimes. Comme l'écrit M.-M. Fragonard : « […] les enfants acceptent la mort, […] en fonction de leur gloire intime, en stoïciens de la maîtrise sur soi, et en fonction de leur gloire perdue, en enfants dont on a usurpé le royaume, qui résistent donc moralement au tyran usurpateur[1491] ». C'est ce que confirme le discours des garçons étendus sur leur croix :

> […] les enfans dirent en soupirant,
> « Est-ce doncques ainsi, ô bien aymé parent,
> Qu'en lieu du sceptre tien nous sommes heritiers
> De tous tes chatimens ? Mais venez, ô meurtriers,
> Hastez de deslier de cette verte ecorse
> L'esprit qui ja desja de s'en aller s'efforce. »[1492]

Les victimes se lamentent de la chute qu'ils subissent, comme le fait Mérobe dans les derniers vers de la pièce[1493], et insistent sur la gloire royale perdue, qu'ils vont remplacer par la renommée de leur sacrifice.

Leur conduite ainsi que le spectacle du martyre des enfants peut également rappeler l'exécution, en 1569, du jeune Richard de Gastines, ce « beau mirouer de constance » selon la formule d'Aubigné dans les *Feux*[1494]. Le discours de Richard, qui prône une mort digne à l'image des païens[1495], est pétri de références aux philosophes stoïciens ou d'inspiration stoïcienne – Sénèque, Cicéron, *etc.*[1496]. Richard de Gastines se réfère au Portique dans un temps où la foi se perd, et où il faut passer par une argumentation qui parle à l'homme à partir de l'homme. C'est seulement à la fin de son discours stoïcien[1497], que l'héroïsme du martyr l'emporte et que la foi est retrouvée :

> […] il faut qu'en ce lieu,
> Plein de contentement je donne gloire à Dieu.

[1491] *Par ta colère*, *op. cit.*, p. 23.
[1492] *La Famine*, p. 159, v. 1213-1218.
[1493] « O fol qui son espoir en la fortune fiche ! / Doncques pour m'appauvrir m'a-t-elle fait si riche ? / M'a-t-elle fait hausser pour tomber tout à coup, / Et pour ne m'oster peu m'a-t-elle donné beaucoup ? / M'a-t-elle tant aidé à celle fin qu'apres / Elle peust m'offenser ! », *ibid.*, p. 164-165, v. 1355-1360.
[1494] *Les Tragiques*, éd. cit., p. 538-549, v. 719-980.
[1495] « Cette mort des päiens bravement desprisee, / Quoy qu'elle fut d'horreur fierement desguisee, / N'espouvantoit le front, mais ils disoient ainsy. / Si elle ne faict mieux elle oste le soucy, / Elle esteint nos tourments si mieux ne peut nous faire, / Et n'y a rien si doux pour estre necessaire », *ibid.*, p. 540-541, v. 765-770.
[1496] « Toy donc, disoit Senecque, avec tes larmes feintes […] », *ibid.*, p. 542, v. 790. Voir aussi les notes de J.-R. Fanlo p. 540-546.
[1497] Sur le sujet, voir notamment *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. Le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, tome I, dir. Pierre-François Moreau, Paris, Albin Michel, 1999, *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, dir. Alexandre Tarrête, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2006, coll. « Cahiers V. L. Saulnier » 23, et A Tarrête, « Les héros stoïciens, des martyrs païens ? Quelques relectures de la philosophie du Portique à la fin du XVI^e^ siècle », dans « Martyrs et martyrologes », *op. cit.*, p. 87-110.

O Dieu, quand tu voudras cette charongne prendre
Par le fer à morceaux, ou par le feu en cendre,
Dispose ô Eternel il n'y a nul tombeau,
Qui à l'œil et au cœur ne soit beau s'il t'est beau[1498].

C'est au nom de Dieu et pour le célébrer que Richard de Gastines veut mourir. La cause prime avant tout pour le jeune homme[1499].

L'innocence des descendants de Saül est une question complexe, tout comme leurs motivations qui oscillent entre un modèle chrétien et un modèle stoïcien. Les discours des enfants penchent bien davantage du côté stoïcien, mais la représentation – en mots – de leur crucifixion rappelle non seulement les récits de la mort du Christ, les images de la Croix mais aussi la conduite typique des martyrs[1500]. Les réflexions de René-Antoine Gauthier autour de la magnanimité permettent peut-être d'assurer la synthèse de ces deux modèles : selon lui, cette vertu se retrouve aussi bien dans la philosophie païenne que dans le christianisme[1501]. Autour de cet idéal de grandeur d'abord aristotélicien[1502], les dignes morts antique et chrétienne se rejoignent[1503]. Cela permet au supplice des enfants, qui reste dans l'ordre de la violence, de se reformuler au-dessus d'eux en un sacrifice chrétien, qui dépasse cette violence et surtout la loi du péché dans la rédemption.

[1498] *Les Tragiques*, p. 546-547, v. 895-900.

[1499] « Amis vous me voyiez sur le seuil du repos : / Ne pleurez pas mon heur : car la mort inhumaine / A qui vaincre la sçait ne tient plus rang de peine : / La douleur n'est que le mal, mais la cause pourquoy : / Or je voy qu'il est temps d'aller prouver par moy / Le propos de ma bouche : il est temps que je treuve / En ce corps bien-heureux la praticque, et l'espreuve », *ibid.*, p. 547, v. 908-914.

[1500] Les derniers instants des victimes (Le Messager, s'adressant à Mérobe : « Quand vos enfans venus à leur extremité, / Apres avoir long temps contre la mort luitté, / Souspirerent ensemble, ensemble Adieu se dirent, / Et l'esprit vertueux tous ensemble ils rendirent », *La Famine*, p. 163, v. 1313-1316) rappellent ceux d'A. Askew et de ses co-suppliciés dans le martyrologe de Foxe (« *Thus they confirming one another with mutual exhortations taried looking for the tormenter and fire, which at the last flaming round about them, consumeb their blessed bodies in happy Martyrdome*, […] », *The Actes and Monuments*, éd. cit., 1583, livre 8, p. 1265).

[1501] *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1951, coll. « Bibliothèque thomiste » XXVIII. Voir aussi saint Augustin, *Les Confessions*, I, IX. Sur la magnanimité et le théâtre, nous renvoyons aussi à M. Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, et particulièrement à son chapitre « L'héroïsme cornélien et l'éthique de la magnanimité », p. 323 *sqq.*

[1502] « Le magnanime occupe […], du fait de sa grandeur, une position extrême. Mais, du fait qu'il s'apprécie comme il le doit, il tient une position moyenne, car il s'estime à son juste mérite alors que les autres pèchent par excès ou par défaut », Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 7, trad. Richard Bodéüs, dans *Œuvres*, éd. cit., p. 84-85. Sur le sujet, voir aussi R.-A. Gauthier., *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, *op. cit.*, p. 55-118.

[1503] Juste Lipse avec son *Traité de la constance* (1584) puis Guillaume Du Vair avec *De la constance et consolation ès calamitez publiques* (1594) ont pensé, plusieurs années après la pièce de La Taille, un rapprochement entre christianisme et stoïcisme. Voir notamment A. Tarrête, « Le stoïcisme chrétien de Guillaume du Vair (1556-1621) », dans *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 93-115 et Jacqueline Lagrée, « La vertu stoïcienne de constance » dans *Le stoïcisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 94-116. À propos de la rechristianisation de la mort de Sénèque chez Tristan L'Hermitte, voir M. Fournier, « La mort chrétienne d'un philosophe païen », *Dix-septième siècle*, 3/2006 (n° 232), p. 433-452, consultée le 29 mars 2015 sur la page : www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-3-page-433.htm.

Un dernier modèle, cette fois-ci théâtral, semble aussi informer l'acceptation des suppliciés, et le cadre de leur exécution.

Les modèles d'Euripide et de Sénèque

À propos du quatrième acte, F. Lestringant note la parenté des réactions des fils de Rézèfe avec celle de Polyxène dans l'*Hécube* d'Euripide[1504]. Polyxène, fille d'Hécube, va être immolée en l'honneur d'Achille, et sa mère sera « destinée à voir sur la gorge cerclée d'or de cette jeune vierge écroulée devant le tombeau ruisseler la pourpre sombre d'un sang vermeil[1505] » (comme le Chœur imagine Iphis vomir « l'onde du sang […] de son gosier[1506] » dans *Jephthes*). L'attitude digne de Polyxène[1507] fait écho au discours que tient Mifibozet à sa mère :

> Puis que la vie humaine
> De tant de maux et de labeurs est pleine,
> Et que celuy ses malheurs plustost fine,
> Lequel plustost de sa mort s'avoisine,
> Quel fol desir et malheureuse envie,
> De vivre tant au monde nous convie ?
> Vaut-il pas mieux, puisqu'il convient mourir,
> Quitter bien tost ceste vie […][1508] ?

De même qu'Armon et Mifibozet souffrent à la vue de leur mère éplorée[1509], Polyxène prie Ulysse de lui recouvrir « la tête d'un voile et [de l'emmener] ; car [elle] sen[t], avant le coup fatal, [s]on cœur se briser aux gémissements de [s]a mère, et [s]es sanglots à son tour la brisent[1510] ».

[1504] « La vierge Polyxène, dans le rôle de la victime toute disposée au sacrifice, change de sexe et se travestit en Armon puis en Mifibozet », « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* », art. cit., p. 176.

[1505] Il s'agit des paroles du Coryphée. *Hécube*, dans *Théâtre complet*, éd. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier, Flammarion, 1966, tome II, p. 138.

[1506] F. Chrestien, *La tragedie de Jephté*, éd. cit., f. 19 r°.

[1507] « Emmène-moi donc, Ulysse, et immole ta victime ; car dans ma situation, je ne vois aucune raison de croire que je doive un jour être heureuse. Mère, ne nous fais pas obstacle ; ne proteste pas ; ne tente rien ; avec moi plutôt souhaite que je meure avant de connaître un sort infâme et indigne de moi. […] La mort serait autrement douce que la vie, car une vie sans beauté n'est qu'un lourd fardeau », *Hécube*, éd. cit., p. 144.

[1508] *La Famine*, p. 149, v. 991-998.

[1509] « […] que […] diray-je / Des fils en la voyant ? certes alors les pleurs / Que la peur de la mort, les tourmens, les douleurs, / Que mesmes les bourreaux ne sceurent arracher, / Vinrent piteusement à coup se delascher. / O femme (dirent-ils) faut-il que tu accroisses / Par ta presence, helas, nos malheurs et angoisses ? / N'avons-nous pas souffert des peines assez grandes, / Sans qu'avecques tes pleurs tout le cueur tu nous fendes ? / Retire-toy plutost, et que ta pieté / Ne vaincque de tes fils la magnanimité, / Va, te di-je, et nous laisser endurer constamment / Si peu qu'il reste encor à souffrir de tourment. / Ainsi de nostre mort jamais ne te souvienne, / Et la fortune ormais plus heureuse t'avienne », *ibid.*, p. 161-162, v. 1272-1286. La « magnanimité » des fils rappelle « la vierge magnanime » qu'est Iphis (*cf. supra* p. 332).

[1510] *Hécube*, éd. cit., p. 147.

Si La Taille s'inspire de l'auteur grec pour évoquer la tranquillité d'âme de la victime et la douleur engendrée par la vue de la mère, il emprunte au latin Sénèque et à ses *Troyennes* la description du lieu de l'exécution. Ainsi le Messager conte-t-il à Mérobe :

> Sachez que sus le mont voisin de la cité,
> De Gabe où vostre pere eut sa nativité, […]
> Dessus ce mont-là, dis-je, on avoit ja sept crois
> Elevees de ranc, quand la tourbe à la fois
> Accourt de toutes pars, et se pressant ondoye
> Comme le flot de l'eau, quand elle n'est pas coye.
> L'un esbranche à un pin, les autres à un chesne,
> Cestuy à un laurier, ceste autre à quelque fresne,
> Les uns montent dessus des murailles brisées,
> Les autres eloingnez asseurent leurs visees
> De la marge du mont : bref la place rebruit
> Du peuple qui pour voir à grand'foulle se suit[1511].

En arrière-plan se dessine le récit du supplice d'Astyanax, dont La Taille reprend surtout le motif des spectateurs cherchant le meilleur endroit pour assister à l'exécution :

> […] Une colline aux uns
> Offre au loin une vue dégagée sur la plaine,
> Au faîte d'un haut pic d'autres, foule dressée
> Sur la pointe des pieds, cherchent leur équilibre,
> On se tient sur un pin, sur un laurier, sur un hêtre,
> Toute la forêt ploie, un peuple sur ses cimes,
> L'un va au bord d'un précipice, un autre grimpe
> Sur un toit mi-brûlé, ou un moellon saillant
> Des remparts écroulés, tel s'assied (sacrilège),
> Barbare spectateur, sur le tombeau d'Hector[1512].

La mention du « pin » et du « laurier » est directement calquée sur Sénèque, tandis qu'à l'évocation du ploiement de la forêt, La Taille préfère la comparaison de la foule avec l'ondoiement des flots : du végétal à l'élément liquide, c'est le mouvement que chaque dramaturge entend souligner, à l'image de la multiplicité des regards et des points de vue qui convergent vers le supplice. Outre le décor naturel sur lequel les spectateurs tentent de se hisser, La Taille évoque des « murailles brisées », reprenant les « remparts écroulés » des *Troyennes*. Le dramaturge français semble ainsi choisir ses emprunts aux sources antiques en fonction du condamné et du cadre du supplice : la Polyxène d'Euripide peut être une source d'inspiration pour la dignité des victimes, et le cadre de l'exécution est remodelé à partir de

[1511] *La Famine*, p. 158, v. 1167-1180.
[1512] Sénèque, *Les Troyennes*, éd. cit., p. 547-549, v. 1078-1087.

celui des *Troyennes* de Sénèque[1513]. Ce cadre rappelle aussi l'arrivée d'Agrippine à Rome avec les cendres de Germanicus, dans les *Annales* de Tacite[1514]. Mais, alors que l'hypotypose utilisée par l'historien antique nous donne l'impression d'une foule unie, La Taille saisit la collectivité par individus isolés et saynètes juxtaposées (« L'un va au bord […] un autre grimpe »). En juxtaposant des motifs pittoresques, le récit crée un effet d'attente. Il ne s'agit pas de la perception d'une foule unie, comme chez Tacite, mais d'une multiplication de regards qui attendent le spectacle du supplice et qui mettent en abîme la multiplication des regards des spectateurs de la pièce. La scène se constitue petit à petit, jusqu'à former un tout qui rappelle la pratique du supplice à l'époque de La Taille : la mention des spectateurs haut perchés (« Aux fenestres des toicts les meres de Sion / La [Rézèfe] regardoyent aller avec compassion[1515] ») peut faire écho aux discours et aux gravures de l'époque représentant un public amassé jusque dans les moindres recoins de la place où l'exécution a lieu[1516].

Les modèles de l'acceptation des suppliciés sont ainsi multiples. Religieux : les enfants sont de nouveaux martyrs ; stoïcien : Armon et Mifibozet privilégient la gloire que le sacrifice va leur apporter ; et théâtraux : les crucifiés empruntent à la Polyxène d'Euripide. Le cadre de leur exécution, lui aussi, est influencé par *Les Troyennes* de Sénèque tout en faisant écho à la pratique du supplice au XVI^{e} siècle. Après l'innocence problématique des victimes, la variété des modèles qui sous-tendent leur constance et la justifient fait osciller le spectateur et le lecteur entre un cadre chrétien et un cadre païen, néo-stoïque. La vertu de magnanimité, résolument humaine, permet peut-être d'en assurer la synthèse.

Le *topos* de la souffrance maternelle, lui, semble davantage pencher du côté chrétien dans le cas de Rézèfe, dont les réactions et les paroles rappellent le personnage de Notre-Dame dans les *Mystères de la Passion*.

2.3. La souffrance maternelle

[1513] Le lieu et le cadre du sacrifice sont loin d'être les seuls emprunts aux *Troyennes*. Pour un relevé complet, se reporter à l'étude de R. Lebègue, « Jean de La Taille », art. cit., p. 48-51. Nous ne partageons toutefois pas la conclusion de l'auteur qui évoque un « catalogue de plagiats » (p. 52). Voir également l'étude de F. Lestringant, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* », art. cit., p. 176-179.

[1514] « Et, dès que, depuis la haute mer, apparut la flotte, non seulement le port et les abords de la mer, mais les murailles et les toits, d'où l'on pouvait voir très loin, se couvrent d'une foule de gens affligés et se demandant entre eux s'ils devaient accueillir en silence ou par quelque cri Agrippine lorsqu'elle débarquerait. […] Lorsqu'Agrippine descendit du bateau, avec deux de ses enfants, et tenant l'urne funèbre, les yeux baissés, ce fut, chez tous, le même gémissement ; et il n'y avait aucune différence entre les proches et les étrangers, les lamentations des hommes et celles des femmes, sinon que la suite d'Agrippine, épuisée par un long chagrin, était surpassée par ceux qui se présentaient et dont la douleur était toute fraîche », éd. cit., III, I, p. 107-108.

[1515] *La Famine*, p. 161, v. 1257-1258.

[1516] Voir *supra* chapitres I et II.

L'influence des mystères médiévaux reste assez discrète chez La Taille : il ne retient ni la profusion des personnages ni celle des dialogues mais se concentre sur la figure maternelle de Notre-Dame assistant au supplice du Christ. À cette figure unique, il répond par la douleur de deux mères, Rézèfe et Mérobe : la première, nouvelle Vierge au pied des croix, qui voit, la seconde, destinatrice du récit final du Messager, qui entend[1517].

Dès le quatrième acte, les mots de Rézèfe font écho à ceux de Marie. Le type de punition réservée à ses fils indigne la mère : « […] vous mourrez par le mesme supplice / Que meurent ceux desquels on fait justice, / Comme meurtriers, faussaires et larrons[1518] ». De même, le personnage de la Vierge Marie[1519], dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, voudrait voir mourir son fils de manière moins dégradante, « comme les barons ». Jésus lui répond : « Je mourray entre deux larrons[1520] ».

Dans *Le Mistère de la Passion* composé par Arnoul Gréban et publié en 1458, Notre-Dame se demande si elle pourra supporter le spectacle de la mort de son fils : « Iray je ou se je demourray ? / je suis seure que je mourray / se je vois [*sic*] voir la passion / et l'horrible execucion / qui se fait sur mon cher enffant[1521] ». À la fin du quatrième acte, lorsque ses fils et ses petits-fils sont emmenés par Joabe, Rézèfe reprend la même interrogation :

> […] ils s'en vont. Que feray-je ? où iray-je ?
> Suyvon, suyvon : mais auray-je le cueur
> De regarder de leur torment l'horreur ?
> Dea, pourquoy non ? puis qu'ils ont le pouvoir
> De le souffrir, ne le pourray-je voir[1522] ?

Chacune des mères désirerait pouvoir mourir avec ceux qui sont condamnés. La première se lamente : « Helas ! que pleust a Dieu, mon père, / puisqu'il fault qu'a la mort se rende, / qu'ambdeux conjointement nous prende / sans faire separacion[1523] ! », et la seconde affirme :

[1517] Est-ce le moyen, pour un dramaturge réformé, d'éviter le *stabat mater* et la seule douleur de la mère au pied de la Croix ?

[1518] *La Famine*, p. 150, v. 1115-1117.

[1519] Ce lien est souligné par F. Lestringant (à la suite de R. Lebègue), dans « On tue des enfants… », art. cit., p. 178.

[1520] Jean Michel, *Le Mystère de la Passion* [1486], éd. Omer Jodogne, Gembloux, J. Duculot, 1959, p. 234, v. 16684-16685. Cette édition conserve la graphie originale.

[1521] *Le Mistère de la Passion*, d'après les manuscrits de Paris, éd. cit., p. 317, v. 24175-24179. Dans l'éd. moderne : « Vais-je y aller ? ou rester ici ? Je suis sûre que si j'assiste au supplice de mon enfant bien-aimé, j'en mourrai d'horreur », trad. M. de Combarieu du Grès et J. Subrenat, éd. cit., p. 348. À propos du personnage de la Vierge, se reporter à J.-P. Bordier et à son chapitre « Notre-Dame » dans *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e^-XVI^e^ s.)*, Paris, Champion, 1998, p. 625-663.

[1522] *La Famine*, p. 154-155, v. 1098-1102.

[1523] *Le Mistère de la Passion*, p. 317, v. 24194-24196. Dans l'éd. moderne : « Hélas ! Puisqu'il doit mourir, plût à Dieu, mon Père, que nous mourions ensemble tous les deux sans être séparés », éd. cit., p. 349.

« Ja mes enfans partir je ne lairray / D'Avecques moy : avec eux je mourray[1524] ». Ce lieu commun de l'appel à la mort se retrouve chez les autres mères : Mérobe clôt *La Famine* par ce souhait[1525] et Storge ne demande pas autre chose à son mari dans *Jephthes*[1526]. Avant que commence le récit de la crucifixion, les inquiétudes de Rézèfe viennent se superposer à celles de la Notre-Dame de Gréban. Le désespoir des mères va s'opposer à la constance des enfants.

Au cinquième acte, le Messager conte à Mérobe le supplice de ses demi-frères et de ses fils, auquel assiste Rézèfe. À travers une mise en abyme, La Taille fait imaginer aux spectateurs de *La Famine* ainsi qu'à Mérobe ce que voient l'assistance et Rézèfe. La présence d'une des mères au pied des croix renforce d'ailleurs la dimension pathétique de la scène. Là encore, comme à l'acte précédent, La Taille va emprunter à Gréban. Les deux mères sont d'abord frappées par la vision terrible des corps crucifiés. On lit dans *Le Mistère de la Passion* de Gréban : « Fils beneuré, filz bien assaisonné, / […] Face luysant, franchement figuree, / es tu ce la si tres desfiguree, / blesme des yeux, tant de sang purpuree, dur entremes ? / Filz, es tu ce, je ne te conguoy mes, / qui vas mourant[1527] ? ». Et dans *La Famine* :

> Quand elle vit leurs chefs qui sur l'espaule cheent,
> Leurs visages mourans, et leurs bouches qui beent
> A la mort, et les yeux qui nagent à leur fin,
> Elle s'arresta là, comme un rocher Alpin, […][1528].

La peine de la mère implorant un regard de ses fils est ensuite abordée :

> Mais, ô fils, regardez votre dolente mere,
> Et l'allegez un peu de vostre œillade chere !
> Où tournez-vous les yeux ? pourquoy fuyez-vous celle
> Qui sent egallement vostre peine cruelle[1529] ?

[1524] *La Famine*, p. 154, v. 1081-1082.

[1525] « Meur', meur' plutost, Merobe : et d'un cueur magnanime / Montre-toy de Saül la fille legitime. / Mouron, di-je, mouron : car tant que je vivray / Mon cueur de ses tourmens ne sera delivré », *ibid.*, p. 165, v. 1363-1366. À la différence des *Juifves*, où le Prophète annonce un espoir malgré les yeux crevés du survivant Sédécie, ici on retrouve la mère survivante. Le survivant est éminemment tragique, et La Taille semble nous confronter à un grand écart entre l'évidence de la douleur maternelle et le nécessaire dépassement du sacrifice.

[1526] « Oste, comm'à ta fille, à ta femme la vie », *La tragedie de Jephté*, trad. Vesel, éd. cit., f. 25 v°. Hécube, de la même façon, supplie Ulysse de la tuer : « Alors, en même temps que ma fille, au moins, vous autres, immolez-moi », Euripide, *Hécube*, dans *Théâtre complet*, éd. cit., p. 144.

[1527] Éd. cit., p. 331-332, v. 25427 et v. 25434-25439. Dans l'éd. moderne : « Bienheureux Fils, Fils dans la force de l'âge, […], sainte face, est-ce toi que je vois là, défiguré, les yeux éteints, tout couvert de sang ? Vision horrible ! », *op. cit.*, p. 362. Dans la version du *Mystère de la Passion* de Jean Michel (très proche), on lit : « face sacree, / face luysant franchement figuree, / est a cela ainsi defiguree, / murtrie de coups, tout de sang purpuree ? », éd. cit., p. 409, v. 27866-27870.

[1528] *La Famine*, p. 161, v. 1265-1268.

[1529] *Ibid.*, p. 162, v. 1295-1298.

faisant écho à :

> Mon filz, mon filz, a vous veil obvier,
> mon doulz enffant, mon beneuré loyer,
> est ce bien fait de sa mere oublier
> en telle maniere ?
> Regardez moy, filz, je vous fais priere :
> recongnoissez vostre mere tres chere
> qui pour vous fait si tres dolente chere
> en plains piteux[1530] !

Comme c'est le cas pour Storge dans la pièce de Buchanan, Rézèfe est tout entière un être de souffrance. Si elle rappelle le personnage de Notre-Dame – qui appartient à la tradition théâtrale des mystères et plus généralement à la tradition religieuse de la *mater dolorosa* –, elle ne dépasse jamais la douleur qui l'étreint, cette fois à l'inverse de la Notre-Dame de Gréban[1531]. L'image mariale ici, est une image plombée, écrasée de douleur. La tragédie se fige avec l'évocation de la mort, du bruit et de la mère pétrifiée. C'est seulement de manière virtuelle que la rédemption et la résurrection apparaissent. La tragédie est ainsi un spectacle conçu pour être prolongé et dépassé par le spectateur, en un acte de foi.

Le *pathos* de la scène des supplices joue autour de la présence / absence des mères : l'une, Rézèfe, assistant au supplice, souffre de *voir* ses fils crucifiés et le fait savoir à travers un discours rapporté de manière directe par le Messager ; l'autre, Mérobe, absente, *se représente* la scène du martyre de ses demi-frères et de ses fils à travers les mots qu'elle *entend*. Notons d'ailleurs que sur les sept crucifixions qui ont lieu (celles d'Armon, de Mifibozet, mais également des fils de Mérobe), seules deux sont décrites par le Messager, comme si l'absence de Mérobe au supplice de ses fils la privait de toute « vision » de celui-ci[1532]. Et à cette présence / absence des mères au supplice viendrait faire écho la

[1530] *Le Mistère de la Passion*, p. 331, v. 23354-23361. Dans l'éd. moderne : « Mon cher enfant qui avez été tout mon bonheur, comment pouvez-vous oublier votre mère ? Regardez-moi, mon Fils, je vous en supplie, voyez votre mère chérie qui, à cause de vous, se répand en pleurs et en lamentations », éd. cit., p. 361. Le personnage de la « Mère de Dieu », dans la *Passion du Christ* de Grégoire de Nazianze (1542) reprend le même type de craintes : « Où vas-tu, mon Fils ? Je me meurs ! […] Te suivrai-je, mon enfant, ou t'attendrai-je encore ? Dis-moi, dis-moi une parole, Verbe divin, Fils du Père, ne passe pas sans rien dire à la servante qui t'a enfanté. […] », éd. André Tuilier, Paris, Cerf, 1969, p. 165.

[1531] « Ô mon enffant, ta mere lasse / par toy grant detresse souffrit / quand ton precieux corps s'offrit / a la croix terrible et grevaine / pour delivrer nature humaine / qui alloit a perdicion ; / mes celle desolacion / m'est tournee en parfaicte joye, / et ne reste mes que je voye / ta glorieuse ascencion », *Le Mistère de la Passion*, p. 415, v. 31673-31682. Dans l'éd. moderne, voir p. 399-400.

[1532] Nous pourrions arguer que depuis le début de la pièce, seuls Armon et Mifibozet ont la parole et sont des personnages à part entière. Même s'ils ne sont pas nommés et sont « absents » physiquement de la scène, les fils de Mérobe – au nombre de cinq – sont crucifiés comme les fils de Saül et ajoutent au pathétique du spectacle raconté. Il faut aussi ajouter que malgré la demande de Mérobe au Messager (« Mais as-tu veu, dy-

présence / absence des spectateurs à la scène de crucifixion : le spectateur distingue seulement, sur scène, le Messager contant à Mérobe le châtiment des siens. Or le spectateur, à travers la rhétorique du récit jouant sur l'hypotypose, peut alors voir les croix et le martyre de la descendance de Saül se dessiner.

Cette présence / absence des mères ne les empêche aucunement de partager, même de loin, le désespoir de perdre leurs enfants. Ainsi Mérobe, dans son discours final, se lamente-t-elle sur sa chute et celle de ses fils[1533] : elle n'envisage pas de séparation avec eux puisqu'elle désire la mort, afin que « [s]on cœur de ses tourmens [soit] delivré[1534] ». Pareillement, les dernières paroles de Rézèfe – rapportées à travers le récit du Messager – traduisent l'angoisse d'une mère qui ne veut être séparée de sa progéniture (elle s'adresse à ses fils) :

> Jamais, jamais dehors de ce lieu je n'iray,
> Ains ma vie ennuyeuze icy je finirai.
> Mesmes, en attendant que la fureur me tue,
> Icy je garderay, d'une haire vestue,
> Que de jour les oiseaux, et les bestes sauvages
> Ne facent en la nuict à votre corps outrages[1535].

L'opposition des comportements entre la dignité des victimes et la douleur des mères donne à méditer l'écart entre l'ordre des passions et des attachements humains et la reconnaissance d'une dimension supérieure, religieuse. Les victimes sont d'abord des personnages de la tragédie – ils défendent leur volonté de mourir face à leur mère éplorée – puis ils s'en détachent d'une première manière : le spectacle de leur mort est regardé et raconté. La scène n'est plus lieu de représentation, mais lieu de récit, devenu lui-même lieu de regard : on ne perçoit les descendants de Saül qu'au travers de deux filtres successifs, le Messager et Rézèfe. Cette singularité des victimes est, dans un deuxième temps, liée à leur transfiguration dans le sacrifice. Les enfants se dévouent et acceptent la mort : victimes consentantes, ils s'éloignent doublement des autres personnages par la proximité de la mort et par le renoncement aux attachements humains. Contrairement à Gréban qui fait voir la Crucifixion sur scène, ici, c'est la singularité des victimes, regardées et racontées, qui interpelle le spectateur. Les victimes, au plus près de la mort, la dépassent, quand les mères spectatrices et impuissantes en sont

---

moy, mes fils crucifier ? / Je te pry, conte-moy tout leur supplice entier. », *La Famine*, p. 157, v. 1163-1164), celui-ci ne s'attarde pas sur ses cinq fils et semble même ignorer cette supplique.

[1533] « […] ô mes fils bien aymez, / Pourquoy fustes-vous oncq dans mon ventre conceus, / Pourquoi os premiers ris ay-je jamais receus ? / Pourquoy vous allaitay-je ? […] », *ibid.*, p. 164, v. 1341-1345. Comme Jephté (*cf. supra* p. 329-330), Mérobe désirerait être « toute vive aux enfers » descendue (v. 1340).

[1534] *Ibid.*, p. 165, v. 1366.

[1535] *Ibid.*, p. 163, v. 1305-1310.

incapables[1536] : c'est l'écart entre l'expérience et la vision que nous donne aussi à méditer La Taille. Et peut-être aussi l'écart entre les deux sexes : la femme est seulement passionnelle, quand l'homme, même enfant, prouve sa force d'âme et de raison en surmontant l'épreuve. Chez Buchanan, Iphis est « virile » dans sa constance, comme certaines des martyres de notre cinquième chapitre. Les dramaturges (y compris Garnier puisque les mères sont également tout entières du côté de la souffrance dans *Les Juifves*) inviteraient donc le spectateur à un travail intérieur afin de dépasser la femme qui est en lui. Se retrouvent ainsi les conceptions contemporaines autour de la faiblesse féminine[1537]. L'opposition masculin / féminin, doublerait celle, fondamentale, de la victime et de l'humanité ordinaire.

Conclusion

Ainsi, ce qu'écrit René Girard à propos de l'efficacité du sacrifice trouve un écho dans *La Famine* :

> […] pour rester efficace, le sacrifice doit s'accomplir dans l'esprit de *pietas* qui caractérise tous les aspects de la vie religieuse. […] il fait figure à la fois d'action coupable et d'action très sainte, de violence illégitime aussi bien que de violence légitime[1538].

« Action coupable » et « action très sainte », « violence illégitime » et « violence légitime », c'est exactement de cette manière qu'est conçu le sacrifice dans la pièce de La Taille. Dans la perspective du Prince de Gabéon et de Joabe, il s'agit d'une « action très sainte », dictée par un Dieu mécontent, et ainsi d'une « violence légitime » qui répond tant au commandement divin qu'au rachat du sang versé par les victimes gabéonites. Du point de vue de Rézèfe et de Mérobe, le sacrifice apparaît comme une « action coupable » et une « violence illégitime » qui s'attaque à de jeunes innocents issus du sang royal[1539]. La question de l'innocence des fils de Saül, nous l'avons vu, se pose néanmoins.

Les sept crucifixions des descendants de Saül sont *à l'image* du supplice du Christ. La triple acception du mot « échafaud[1540] » – à la fois scène théâtrale, lieu du supplice et

---

[1536] En témoigne aussi l'utilisation du mot « martyre » employé pour chacune des mères – et non pour les fils – : le Messager insiste sur le « dueil et crevecueur et douloureux martyre » de Rézèfe (*ibid*., p. 161, v. 1250), quand Mérobe, dans son discours final, se demande « qui prestera la voix à [s]on martire » (*ibid*., p. 163, v. 1323).

[1537] *Cf. supra* chapitre V.

[1538] *La violence et le sacré, op. cit.*, p. 36.

[1539] Notons que ces catégories s'appliquent également à *Jephthes*, où le Prêtre ne cesse de souligner l'« action coupable » et la « violence illégitime » que Jephté s'apprête à commettre en immolant sa propre fille, tandis que Jephté justifie son geste comme « une action très sainte » et une « violence légitime » puisqu'il répond à une parole donnée au Seigneur.

[1540] Mise en lumière par C. Biet, C. Bouteille, S. Chevallier et R. Jobez, dans leur étude « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants… », art. cit., p. 237 *sqq.*

autel – se réalise ici. La Taille fait apparaître une nouvelle dimension, celle de l'image, qui permet de réaliser la synthèse de l' « échafaud » de manière originale. Tout d'abord, l'échafaud en tant que scène théâtrale, au dernier acte, est habité par deux personnages (le Messager et Mérobe). Du récit du Messager jaillit, à travers l'*enargeia*, l'image des corps martyrisés des fils de Saül. Et à cette vision frappante se surimposent les représentations imagées de Jésus crucifié. Trois dimensions dans une. Le supplice, lui, est évoqué à travers le récit du châtiment de la descendance de Saül. Comme lieu du supplice, l'échafaud synthétise trois traditions : biblique, littéraire (sources théâtrales antiques et médiévales) et iconographiques. Enfin, l'échafaud en tant que « lieu sur lequel se joue une cérémonie sacrée[1541] » est présent à travers la référence au sacrifice du Christ, à sa Passion. Pour le spectateur, la scène théâtrale, le lieu de l'exécution publique et l'autel se confondent : il voit s'effacer les frontières entre dimension symbolique et mimétique, entre sacré et profane.

Jephthes comme *La Famine* mettent en lumière des paradoxes, des *mystères*[1542] : dans la première pièce, il s'agit du paradoxe de la figure divine (bienveillante et terrible à la fois) et d'un dilemme tragique – jamais résolu puisqu'on ne sait si Jephté a fait le bon choix. Dans la seconde, le dénouement de la pièce, qui fait du supplice un apaisement de la vengeance mais qui offre la terrible vision de la souffrance maternelle, est mystérieux : la mort des enfants n'offre pas d'issue et le spectateur ne sait si le peuple hébreu va être sauvé. Ce spectacle de la faute royale (celle de Saül) et du salut par le sacrifice – d'innocents ? – reste ainsi éminemment ambigu.

Contrairement aux pièces de Buchanan et de La Taille, *Les Juifves* de Garnier et *La Macchabée* de Jean de Virey, à la fin du XVI^e^ siècle, offrent un enseignement plus clair (c'est très net chez Virey) et célèbrent la puissance de la foi.

[1541] *Ibid.* Citons aussi Jelle Koopmans qui évoque la « tradition […] des miracles et jeux de la Sainte Hostie [qui rend difficile la reconnaissance], […] dans les témoignages du XVI^e^ siècle, […] d'un miracle, d'une commémoration d'un miracle, ou d'une pièce de théâtre au sens strict », « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux » dans « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.*, p. 112.

[1542] Nous reprenons ce mot à partir de la réflexion de Georges Didi-Huberman sur l'art du XVI^e^ siècle : « Nous sommes […] passés de l'histoire à la *mémoire* – très haute faculté, liée à la vertu de Prudence, et sur laquelle le Moyen Âge entier a construit ses plus grands systèmes de connaissance –, et de la pédagogie au *mystère*. Risquons alors cette première conclusion : c'est en demandant l'impossible, à savoir une figure du mystère, que la théologie aura pu susciter de l'œuvre d'art ses plus belles réponses, qui n'auront jamais été des « réponses », justement, mais des paradoxes, des mystères encore – des mystères de couleurs et de formes, de matières et de sens. […] », Article « Art et théologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 mai 2013 sur la page : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-et-theologie/.

3. *Les Juifves* (1583) de Robert Garnier et *La Macchabée* (1596) de Jean Virey du Gravier

Ces deux tragédies, séparées par une quinzaine d'années (*La Macchabée* est écrite en 1596 mais seulement publiée en 1599), sont toutes deux, comme *Jephthes* et *La Famine*, d'inspiration biblique : *Les Juifves*, comme l'indique Robert Garnier (vers 1545-1590) dans l'argument de sa pièce, sont inspirées du quatrième livre des *Rois*, du second livre des *Chroniques* et du livre de *Jérémie*, que l'auteur complète par les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe[1543], tenues pour une source indiscutable à la Renaissance. Sédécie, nommé roi de Jérusalem par Nabuchodonosor, roi des Assyriens, le trahit en s'alliant avec le souverain d'Egypte[1544]. Nabuchodonosor attaque alors Jérusalem et fait prisonniers Sédécie et les siens[1545]. *La Macchabée, tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère* est inspirée du livre des *Maccabées*, que l'Église catholique incorpore dans les livres deutérocanoniques de l'Ancien Testament[1546] (tandis que les protestants le considèrent comme apocryphe). Dans la pièce, Antiochus, roi de Syrie, désire faire abjurer Solomone et ses fils. Ceux-ci refusent catégoriquement et sont alors mis à mort à tour de rôle, la mère étant tuée en dernier.

Les deux dramaturges sont tous deux de confession catholique : Garnier adhère à la Ligue quelques années après la publication de sa tragédie biblique, et Virey – dont la vie nous est par ailleurs mal connue – a servi le maréchal de Matignon, « défenseur de la foi catholique[1547] ».

[1543] Se reporter à l'argument de la tragédie, *Les Juifves*, éd. cit., p. 40. Nous utiliserons l'édition de S. Lardon (2004) tout au long de notre étude. Pour davantage d'informations sur les sources de Garnier, voir Damon di Mauro, « Garnier's historical sources in *Les Juifves* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVII, 2, 1993, p. 21-31 et Mireille Huchon, « Une source inavouée des *Juifves* de Garnier : un récit pathétique dédié à Catherine de Médicis », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 2000, n° 6, p. 1443-1457. Notons que *Les Juifves* est divisée en cinq actes, comme *La Famine*.

[1544] Au quatrième acte, Nabuchodonosor d'ailleurs insiste sur la faute de Sédécie en s'adressant à lui : « Qui t'a mis en l'esprit de faulser ta parole ? / N'en faire non plus cas que de chose frivole ? […] Respons traistre, respons, où t'es-tu confié / De guerroyer celuy qui t'a gratifié ? » *Les Juifves*, p. 95, v. 1383-1384 et v. 1389-1390.

[1545] Il faut noter que la faute de Sédécie est aussi divine, parce qu'il a versé dans l'idolâtrie. Le Prophète se lamente dans le premier acte : « Helas ! voyla que c'est d'offenser l'Eternel, / Qui te portoit, Sion, un amour paternel : / Tu as laissé sa voye, & d'une ame rebelle / Preferé les faux Dieux qu'adore l'Infidelle. / Ingrate nation, tu as sur les hauts lieux / Osé sacrifier à la Royne des Cieux, / Luy consacrer des bois, tu as d'argille molle / Poitrie entre tes mains façonné mainte Idole, / Que tu adoree, (abominable fait !) / Immolant à un Dieu, que toy mesme t'es fait », *ibid.*, p. 42-43, v. 67-76. Sédécie lui-même considère que sa faute est avant tout divine : « J'ay par trop dessus moy de Dieu l'ire amassee / Je chemine à la mort, ja mon supplice est prest, / On va me prononcer mon rigoureux arrest », *ibid.*, p. 91, v. 1296-1298.

[1546] 2 Maccabées 7, 1-41.

[1547] C. Biet et M.-M. Fragonard, dir., *Tragédies et récits de martyres en France*, *op. cit.*, p. 123.

En ce qui concerne la représentation des pièces, la tragédie des *Juifves* a été jouée plusieurs fois selon R. Lebègue[1548] et Marie-Madeleine Mouflard[1549]. Nous n'avons qu'une trace de la représentation de *La Macchabée*[1550] mais Jean de Virey souligne son succès dans l'épître à l'« évêque de Constances, conseiller du roi » qui précède sa seconde tragédie[1551]. Les deux pièces semblent donc bien avoir eu un public. Si les témoignages manquent quant aux réactions des spectateurs face à ces deux tragédies, il est toutefois possible d'envisager certains effets voulus par les dramaturges. La superposition des trois types de scène observée par le spectateur de *La Famine* se retrouve par exemple ici. Ainsi, dans *Les Juifves* comme dans *La Macchabée* le public est-il confronté à la fois à une scène théâtrale, à un échafaud d'exécution publique – patent surtout pour la tragédie de Virey – et enfin à un autel sacré, devant lequel spectateurs et personnages sont invités à prier.

Le meurtre des enfants (qui se mue en sacrifice chez Virey) est commun aux deux pièces : celle de Garnier verra les enfants de Sédécie égorgés sur l'ordre du roi Nabuchodonosor et celle de Virey détaillera les sept mises à mort des fils de Solomone. Une différence importante doit être pourtant immédiatement notée : les enfants de Sédécie sont tués uniquement pour punir leur père, tandis que les sept frères sont mis aux tourments parce qu'ils refusent d'abjurer la foi hébraïque. La pièce de Virey met ainsi en scène des martyrs dans le sens défini au chapitre précédent. Rien de tel chez Garnier : aucune cause n'anime les enfants ni ne « justifie » leur mort.

3.1. Les victimes : des enfants innocents

Les Juifves *: une mort elliptique pour des personnages de second plan*

Garnier passe quasiment sous silence l'égorgement des enfants de Sédécie, à l'instar de Buchanan qui tait l'égorgement d'Iphis dans *Jephthes*. Mais à la différence d'Iphis qui prend la parole et exprime ses peurs puis son acceptation, les enfants de Sédécie n'interviennent pas dans l'action et ne figurent pas parmi les personnages de la tragédie. Ils

[1548] *Cf. supra* note 1273, p. 317.

[1549] « […] en 1594, à Arras, la troupe d'Adrien Talmy possède dans son répertoire trois pièces de Garnier : les *Juifves*, la *Troade* et *Hippolyte*. Dans l'intervalle [entre 1544 et 1594], diverses représentations sont données par des troupes, en particulier à Amiens et à Saint-Maixent. », *Robert Garnier, 1545-1590, II : L'œuvre*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1963, p. 258.

[1550] *Cf. supra* note 1273, p. 317.

[1551] « Me persuadant que tout ainsi que le dit livre du martyre des autres premiers Machabées a été bien reçu sous la faveur de madite dame et d'elle plus peut-être en considération de l'honneur que j'ai eu par l'espace de trente ans d'avoir fait bon et fidèle service à feu Monseigneur le Maréchal, que pour le peu de mérite dudit œuvre. Ce reste sous votre protection, comme j'espère, trouvera même accueil du public […] », épître dédicatoire, dans *Tragédies et récits de martyres*, *op. cit.*, p. 183.

sont seulement évoqués par les autres protagonistes. C'est ainsi que le Prophète conte aux Reines – femmes de Sédécie –, et à Amital – sa mère : « Cela n'a du Tyran [Nabuchodonosor] la rancœur adoucie, / Ains forcenant plus fort, & se voulant gorger / Du sang de vos enfans, les fait tous egorger[1552] ». Aucune description de la mise à mort dans le récit du Prophète, mais un simple polyptote entre « gorger » et « egorger » qui insiste sur la monstruosité du tyran Nabuchodonosor, associant avidité et cruauté[1553]. La rime du simple au composé, permet d'opposer fortement le sens des deux verbes : s'emplir contre se vider. Ces deux verbes concrets confrontent le spectateur à une horreur brutale.

Si l'exécution est passée sous silence, le récit insiste sur les réactions du père :

> Et ce pendant le père
> Voyant choir à ses pieds sa geniture chere,
> Qui l'appelle en mourant, & qui luy tend les bras,
> Transpercé de douleur, donne du chef à bas,
> S'oustrage de ses fers, se voître contre terre,
> Et tasche à se briser le test contre une pierre :
> Rugit comme un lyon, ronge ses vestemens,
> Adjure terre & ciel, & tous les elemens[1554].

Le portrait d'un Sédécie meurtri, « transpercé » par le spectacle insoutenable du meurtre de sa « geniture » est éminemment pathétique, grâce à la figure de l'hypotypose. Le spectateur « voit » la chute des enfants, suivie de celle de leur père, transformé en animal furieux. Pourquoi Garnier a-t-il tu l'égorgement des enfants, alors que dans sa *Troade*, par exemple, il donne du supplice d'Astyanax une image vive[1555] ? En bon dramaturge, Garnier sait que ne pas montrer rend la scène encore plus intense ; de plus, il veut mettre au premier plan la souffrance de Sédécie : c'est lui qui est puni, « le sort des enfants n'est pas considéré pour eux-mêmes, mais par rapport à la douleur qu'il causera au père[1556] ». Nabuzardan le rappelle au début du second acte, quand Nabuchodonosor lui annonce qu'il va mettre à mort le traître :

> La mort l'affranchira de ses tourmens cruels,

[1552] *Les Juifves*, p. 121, v. 1984-86.
[1553] La réplique des Reines qui suit insiste sur cet aspect : « O monstre abominable ! », *ibid.*, p. 121, v. 1987.
[1554] *Ibid.*, p. 121, v. 1987-1994.
[1555] Reprenant *Les Troyennes* de Sénèque et *Les Troyennes* d'Euripide, le récit du Messager de la *Troade* s'arrête longuement sur le cadavre du fils d'Andromaque : « Son corps est tout froissé, tout moulu, écaché, / Rompu, brisé, gachy, demembré, dehaché, / Sa teste par morceaux, la cervelle sortie, / Et bref vous ne verrez une seule partie / Qui n'ait les os broyez plus menu que le grain / Qu'on farine au moulin pour le tourner en pain : / Si qu'il ne semble plus qu'une difforme masse / Confuse de tout poinct, sans trait d'humaine face / Ny d'humaine figure, et puis le sang, qui l'oint, / Fait qu'en levant un membre on ne le coignoist point », éd. Jean-Dominique Beaudoin, Paris, Champion, 1999, p. 128, v. 1939-1948.
[1556] Emmanuel Buron, *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, coll. « Didact Français », p. 29.

Qui lui seroyent, vivant, trespas continuels.
Ce n'est rien de mourir : la mort tant soit amere,
N'est au calamiteux qu'une peine legere :
Elle ferme la porte à tous maux douloureux,
Et purge de malheur les hommes malheureux[1557].

Garder Sédécie vivant et lui faire endurer la vue de la mort des siens, voilà le terrible châtiment du roi de Jérusalem, bien pire que son propre trépas. Sédécie est seul coupable, ses enfants sont égorgés davantage pour le faire souffrir que pour expier la faute du père, contrairement à la descendance de Saül.

Selon le Messager, les enfants ne surmontent pas la peur liée à leur jeunesse, comme en témoignent leurs réactions à la vue de Sédécie[1558]. La constance des enfants n'est jamais abordée, alors même que les princes du peuple, qui vont aussi être exécutés, montrent une « grande alegresse[1559] » et accueillent la mort avec joie. Soit Garnier veut insister sur le jeune âge des enfants, incapables de dépasser leur condition et la situation, soit il tait la mort pour situer cet acte au-delà de toute parole et de toute image, soit il combine les deux sens. Paradoxalement, cette rhétorique de l'indicible rend justement encore plus fort ce moment passé sous silence, malgré l'absence de constance des enfants. Avoir recours à l'ellipse de la mort des enfants, c'est en tout cas interdire le regard sur cette scène.

Cette mort silencieuse de personnages silencieux contraste ainsi nettement avec celles d'Armon et de Mifibozet dans *La Famine*, et surtout avec celles des fils de Solomone.

Surenchère de la parole et des tourments dans La Macchabée

Comme dans les *Juifves*, mais de manière totalement inversée, la place de la parole des enfants dans *La Macchabée* est à l'image des tourments mortels qu'ils endurent : tous deux se caractérisent par la répétition et la profusion. Ainsi, à l'étalage de tous les supplices possibles[1560], correspond un flot de paroles ininterrompu des victimes. « Ils vont tous être torturés à mort successivement et selon le même protocole : torture, harangue au roi,

[1557] *Les Juifves*, p. 49, v. 233-238.

[1558] « Les pauvres Enfantets avec leurs dois menus / Se pendent à son col & à ses bras charnus, / Criant & lamentant d'une façon si tendre, / Qu'ils eussent de pitié fait une roche fendre. / Ils luy levoyent les fers, & d'efforcemens vains, / Taschoyent de luy saquer les menottes des mains, / Les alloyent mordillant, & ne pouvant rien faire, / Ils prioyent les bourreaux de deferrer leur père », *ibid.*, p. 119, v. 1915-1924.

[1559] *Ibid.*, p. 120, v. 1967.

[1560] Antiochus s'adresse à ses hommes : « […] Sus ! Dressez les tourments / Soldats, présentement ! Grilles, crucifiments, / Roues, pointes, garrots, chaudières, estrapades, / Frixoires et gibets, poignettes et onglades, / Tenailles, gants de fer, menottes et rouleaux, / Qu'on ne laisse pas un des instruments nouveaux / Lesquels j'ai fait bâtir pour meurtrir et pour poindre, / Pour les jambes et bras cruellement étreindre, / Pour serrer doigts et mains, et punir les mutins / Qui même devant moi pensent faire les fins », *La Macchabée, tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère*, dans *Tragédies et récits de martyres en France*, *op. cit.*, p. 156, v. 746-755. Nous utiliserons cette édition durant toute notre étude.

profession de foi, mort sereine », comme l'écrit C. Meyniel[1561]. Le dramaturge nous propose un rituel de la violence infligée au corps et un rituel de la parole[1562].

Dans la lignée de Verstegan qui décrit les cruautés infligées aux catholiques, Virey détaille les martyres des sept frères juifs. Solomone, leur mère, leur enjoint de mourir comme les martyrs anciens dont elle dresse ensuite la liste : « Mes enfants, imprimez en vos âmes parfaites / L'exemple des martyrs et anciens prophètes[1563] ». L'*imago agens*[1564] de ces modèles doit inspirer les frères et les conduire à agir en nouveaux *exempla*. Comme les martyrs, les sept enfants se caractérisent avant tout par leur constance. Ils subissent de terribles peines sans ciller. Par exemple, Macchabée, l'aîné des frères et le premier à être supplicié, est d'abord fouetté afin d'être « découp[é] depuis les pieds jusqu'à la tête[1565] », puis étendu sur la roue avec « à ses pieds […] / Deux fers qui [sont] fort gros[1566] », avant d'être jeté dans le feu. C'est à ce moment-là qu'il reprend la parole et encourage ses frères :

> Mes frères bien-aimés, que ma cruelle peine
> Ne vous étonne pas, prenez exemple à moi
> Car je meurs le premier constamment pour la foi.
> De mon courage fort contemplez la constance,
> Méprisez du tyran la superbe arrogance,
> Soyez soldats de Dieu, bien plutôt que de lui, […][1567].

Au seuil de la mort, l'aîné semble mépriser les cruautés qui lui sont infligées et réitère sa confiance en Dieu. C'est d'ailleurs cette « profession de foi » qui lui vaut, entre autres, d'avoir la langue coupée[1568], à l'image des catholiques persécutés par les huguenots et dont le *Théâtre des cruautés* de Verstegan offre une représentation imagée[1569] [voir fig. 47 de l'annexe, p. 41]. Le motif de la langue coupée est également très courant dans les martyrologes protestants de la période, comme nous l'avons vu dans notre cinquième

---

[1561] « *Le Martyre des Macchabées* de Jean de Virey : spectacle à sensation ou tragédie sacramentelle ? » dans « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.*, p. 135.

[1562] Cette importance de la parole rappelle la toute-puissance des mots des femmes martyres (voir *supra* notre cinquième chapitre).

[1563] *La Macchabée*, p. 147, v. 469-470.

[1564] Voir F. A. Yates, *L'Art de la Mémoire*, *op. cit.*, et notamment les chap. VI et VII, p. 144-187.

[1565] *La Macchabée*, p. 161, v. 881.

[1566] *Ibid.*, p. 162, v. 897-898.

[1567] *Ibid.*, p. 163, v. 933-38.

[1568] Antiochus ordonne : « Qu'on lui coupe la langue avecques un couteau / Et qu'on l'écorche après, tout ainsi comme un veau. / Et pour dernier supplice, il le faut en arrière / Jeter ainsi dedans la bouillante chaudière », *ibid.*, p. 163, v. 942-945.

[1569] Éd. cit., p. 95. Nous pensons aussi à la figure XXXIII du *Traité des instruments de martyre et des divers modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens* d'Antonio Gallonio, éd. cit., située entre les p. 174 et 175 [voir fig. 48 de l'annexe, p. 41].

chapitre, notamment à propos de P. de Luns[1570]. Machir, Judas et Areth, frères de Macchabée, subiront également ce tourment.

Comme Macchabée, Jacob, le plus jeune de la fratrie – et le dernier à être mis à mort avant Solomone – fait également preuve d'une attitude constante, et ce malgré les craintes de sa mère[1571]. Il demande à parler à Antiochus et va en fait « vers la chaudière bouillante », comme l'indique la didascalie[1572]. Au seuil de la mort, et allongé sur une presse, il continue de prier Dieu[1573]. Il dépasse donc sa « tendre chair […] douillette[1574] ». La constance des enfants se manifeste ainsi à plusieurs degrés : ils se montrent dignes et ne se plaignent jamais, et sont capables de surmonter de terribles douleurs[1575]. Plus encore, ils sont joyeux.

Une fois leur sort connu, les enfants se réjouissent, à l'image d'Achar : « Mes frères bien-aimés, allons joyeusement / Pour recevoir la gloire et l'honneur du tourment[1576] ». Aber, écorché vif[1577], et avec « [le] poumon, [les] intestins et les lobes du foie[1578] » visibles, s'écrie « Ô que la mort est douce ! ô qu'elle est agréable / À celui qui la prend d'un amour charitable / Pour Dieu son créateur[1579] », et « rend l'esprit avec joie », comme l'indique la didascalie[1580]. Achar, au moment où Antiochus s'acharne contre lui en commandant qu'il « soit empoigné et mis dans ce vaisseau / Avecque presse à vis, [que] son corps en un morceau / Soit ramené en bas faisant toucher sa tête / Par force à ses genoux[1581] », manifeste sa joie : « Que ce m'est plus grand joie et consolation / Que tu fais redoubler ma dure passion[1582] ». Le terme « passion » renvoie ici au sacrifice du Christ et inscrit la fratrie dans sa lignée[1583]. Plus les

[1570] *Cf. supra* chapitre V, p. 233.
[1571] « De mon petit Jacob l'inexperte jeunesse / Ne pourrait soutenir une telle rudesse. / Jamais son tendre corps ne pourrait supporter / Le bourrelé tourment qu'il lui faudrait porter », *La Macchabée*, p. 136, v. 125-128.
[1572] *Ibid.*, p. 176.
[1573] « Je t'en prie mon Dieu, de n'abandonner pas / Au milieu des tourments, les femmes ni les hommes / Qui seront affligés ainsi comme nous le sommes. / Mon âme tôt s'en va avec mes saints aïeux », *ibid.*, p. 177, v. 1313-1316.
[1574] *Ibid.*, p. 151, v. 597.
[1575] En témoigne la comparaison minérale utilisée par le personnage du quatrième soldat, à propos de Macchabée : « Pour les coups qu'on lui donne, il ne plaint ni ne tremble / Non plus que s'il était un bien ferme rocher », *ibid.*, p. 161, v. 889-890.
[1576] *Ibid.*, p. 151, v. 591-592.
[1577] Antiochus commande aux soldats : « […] que chacun prenne en sa main un couteau, / Du col jusques aux pieds, pour lui ôter la peau », *ibid.*, p. 166, v. 1014-1015.
[1578] *Ibid.*, v. 1012, p. 166. Se reporter à l'étude de Paola Pacifici, « Chairs mortifiées. Connaissances anatomiques et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres*, *op. cit.*, p. 19-30.
[1579] *La Macchabée*, p. 167, v. 1020-1022.
[1580] *Ibid.*, p. 168.
[1581] *Ibid.*, p. 172, v. 1160-1163.
[1582] *Ibid.*, p. 172, v. 1166-1169.
[1583] Quand Areth a les « côtés […] [percés] d'alênes bien piquantes » (p. 174, v. 1210), se dessine derrière lui le Christ dont le flanc est percé d'un coup de lance.

tourments sont terribles, plus la joie des suppliciés est grande, et plus leur triomphe est assuré. L'effet auprès des spectateurs est d'autant plus fort que les supplices sont longuement décrits.

Détails anatomiques des effets sur les corps, détails techniques de la machinerie utilisée : le dramaturge n'oublie rien. Ces détails réifient complètement le corps, réduit à des organes et des parties, et le confondent avec les rouages de la machine. Le spectateur entend les ordres qu'Antiochus donne à ses soldats et en voit l'application sur les corps des sept frères. Cette minutie et cette profusion des détails sont comme l'équivalent théâtral des gravures d'E. Tempesta qui ornent le *Traité des instruments de martyre* d'A. Gallonio[1584]. La seule lecture des titres de chapitre[1585], ainsi que la gravure du « trophée composé de presque toutes les sortes d'instruments employés pour torturer les Saints Martyrs » offrent un saisissant aperçu de l'ingéniosité déployée pour faire souffrir toujours davantage. Les échos entre les tourments des enfants et ceux des martyrs anciens dont Gallonio fait état sont nombreux, et renforcent le parallèle dressé par leur mère qui les presse d'imiter « l'exemple des martyrs et anciens prophètes[1586] ». Gallonio, qui est oratorien et qui suit les préceptes de Philippe de Néri, s'intéresse avant tout à la recherche d'une spiritualité « non pas écrite, mais vécue, personnifiée[1587] ».

Ainsi Solomone et ses fils sont-ils quasiment tous jetés dans une chaudière bouillante (pour dernier supplice), et ce tourment rappelle le livre des *Macchabées*, cité aussi dans le paragraphe intitulé « Du chaudron » de Gallonio :

> Il y avait une autre espèce de vase dont se servaient les Anciens (comme en témoignent les *Histoires* des Martyrs pour y faire bouillir les chrétiens, savoir : un très grand chaudron en cuivre, que l'on remplissait d'huile ou de poix bouillante, de plomb fondu ou de cire et autres choses semblables, et où l'on jetait les victimes.
> Nous lisons souvent à ce sujet, dans les *Actes* des bienheureux saints, et en particulier dans ceux des saints Saba et Zeno et de la sainte Veneranda, vierge et martyre.
> Nous entendons encore parler d'un chaudron de ce genre, dans le *Livre des Macchabées* (chap. VII), et dans Joseph : *Histoire des guerres des Macchabées*[1588].

[1584] Pour davantage de précisions sur l'auteur et son œuvre, se reporter aux *Tragédies et récits de martyres en France*, *op. cit.*, p. 259-260, et également à l'introduction du *Traité des instruments de martyre*, éd. Claude-Louis Combet, Paris, Jérôme Millon, 2002, coll. « Atopia », p. 5-32.

[1585] Chapitre V : « Des divers instruments que les Païens avaient coutume d'employer pour déchirer la chair des fidèles serviteurs du Christ, savoir : Griffes de fer, Tenailles et Étrilles » ou encore le chapitre IX : « Des autres instruments de torture et méthodes employés pour supplicier les Martyrs chrétiens, tels que : Stylets en fer des écoliers, Clous, Scies, Lances, Epées, Flèches, ou bien : l'Eventrement, l'Egorgement, la Décapitation, les Brûlures et Marques au fer, les blessures avec la Hache et le broiement par la Massue ».

[1586] *Cf. supra* p. 373.

[1587] André George, *L'Oratoire*, Paris, Grasset, 1928, coll. « Les grands ordres monastiques », p. 33.

[1588] *Traité des instruments de martyre*, éd. de 1904, p. 127.

De même, le spectateur de *La Macchabée* doit avoir sous les yeux, – notamment en ce qui concerne le martyr d'Areth, jeté dans un « cuveau bouillant[1589] » –, une scène comparable à la figure XXII gravée par Tempesta, où un martyr, auréolé et les yeux tournés vers le ciel, est « plongé dans un pot bouillant » selon la légende [voir fig. 49 de l'annexe, p. 42]. L'écorchement d'Achar, lui, fait écho à la figure XXXV. Quant à Aber, qu'Antiochus veut faire dévorer par un léopard, mais qui est finalement laissé intact[1590], il rappelle le martyre de Blandine, raconté par Eusèbe : « […] Blandine, liée debout à une poutre de bois, est offerte comme proie aux bêtes qui entrent en se précipitant. […] Pourtant […] aucune des bêtes ne voulut toucher à sa chair[1591] ». Les enfants d'Abraham sont ainsi tous placés dans la digne lignée des martyrs anciens : Virey redouble les paroles de la mère par un écho aux images qui circulent alors. Et c'est, pour le spectateur, l'occasion non seulement de se souvenir de la victoire des martyrs primitifs, mais aussi de la voir actualisée, par l'ouïe et la vue, à travers les supplices des sept frères.

Cette combinaison de tourments horribles et de courages exemplaires suscite la terreur et la pitié des spectateurs et des lecteurs. Leurs réactions sont guidées par des personnages-relais : dans *La Famine*, c'étaient les personnages assistant au supplice des enfants de Saül, dans *La Macchabée*, ce sont les soldats qui commentent toutes les mises à mort, oscillant entre incitations aux tortures et compassion pour les victimes[1592]. Le public ne peut qu'être horrifié par le sadisme et l'inhumanité des hommes d'Antiochus, notamment lorsque le troisième soldat s'écrie « Or sus ! Sus Compagnons ! Frappons donc tous ensemble ![1593] » ou quand le quatrième soldat, après avoir coupé la langue de Macchabée, lui dit « Ça, la langue chétive, tu as trop blasphémé ![1594] ». Mais ces quatre soldats peuvent aussi montrer de la pitié pour leurs victimes : le premier voit dans la souffrance de Macchabée « une chose pitoyable[1595] » ; le second ne supporte plus les tourments infligés à Solomone et s'écrie « Vraiment je n'en peux plus, compagnons arrêtez ![1596] » ; le troisième est « tant travaillé que

[1589] *La Macchabée*, p. 174, v. 1213.
[1590] Le premier soldat commente la scène : « Il [le léopard] ne veut nullement toucher à sa personne », *ibid.*, p. 166, v. 993.
[1591] *Traité des instruments de martyre*, éd. de 1904, p. 183-184. Sur Blandine, voir aussi *supra* chapitre V, p. 247-248.
[1592] Ils rappellent ainsi les personnages qui tourmentent le Christ dans les mystères (voir notamment *Le Mistère de la Passion* de Gréban, éd. cit., p. 336-338, et dans l'éd. moderne, voir par exemple p. 330-331, p. 344-346, p. 356-357). Sur ces bourreaux du Christ, voir aussi *supra*, notre premier chapitre, et notamment l'article de B. Morel, « Entre justice et infamie. La figure du bourreau dans l'enluminure à la fin du Moyen Âge », art. cit., p. 7-17.
[1593] *La Macchabée*, p. 161, v. 888.
[1594] *Ibid.*, p. 164, v. 946.
[1595] *Ibid.*, p. 162, v. 904.
[1596] *Ibid.*, p. 178, v. 1328.

[s]a force est perdue[1597] » lorsqu'il faut jeter Areth dans un « cuveau bouillant[1598] » ; et le quatrième a « au cœur un fâcheux déplaisir / De voir [Machir] souffrir tant de misère[1599] ». L'humanité des bourreaux, lassés de faire souffrir et vaincus par leurs victimes – autre *topos* des martyrologes – ne peut alors que renforcer dans le public le sentiment d'horreur devant des traitements aussi barbares, et de pitié pour ceux qui y sont soumis.

Ici, comme dans les pièces précédentes, le sacrifice des enfants crée une émotion très forte. Mais contrairement aux *Juifves* où les enfants ne parlent pas et donc ne délivrent aucun message, *La Macchabée* leur donne souvent la parole et fait d'eux des modèles de résistance au tyran. C'est la raison pour laquelle toute la tragédie est envahie par des paroles qui martèlent le refus d'obtempérer et soulignent donc l'échec total du roi de Syrie, comme le dit bien Macchabée :

> Fais brûler par morceaux sur le gril notre chair,
> Ou bien nous fais tout vifs si tu veux écorcher,
> Fais prendre à tes bourreaux des brûlantes tenailles
> Pour mieux nous arracher le cœur et les entrailles,
> Pour cela tu n'auras victoire sur nous[1600].

À l'opposé des victimes, que ce soit dans *Les Juifves* ou dans *La Macchabée*, se tiennent donc les figures des tyrans.

3.2. Les tyrans bourreaux

Si Nabuchodonosor et Antiochus, partisans de la *rigor*, ne tuent pas les enfants de leur propre main, ils en donnent l'ordre et pensent tous deux vaincre ainsi leurs ennemis. Dans chacune des pièces, le mot « tyran » est utilisé plusieurs fois pour caractériser les deux personnages[1601]. Ceux-ci font avant tout montre de cruauté, et rappellent que le mot « *tyran* au cours du Moyen Âge a acquis assez rapidement le sens de « homme cruel », « sauvage » voire

[1597] *Ibid.*, p. 174, v. 1215.
[1598] *Ibid.*, p. 174, v. 1213.
[1599] *Ibid.*, p. 169, v. 1097-98.
[1600] *Ibid.*, p. 160-61, v. 870-874.
[1601] Dans *Les Juifves* : « Estes vous un Tyran, un Prince inexorable ? » demande Amital (p. 83, v. 1068), « Sus donc cruel Tyran, assouvi ton courage, […] » dit Sédécie (p. 99, v. 1479), le Prophète qualifie aussi Nabuchodonosor de « tyran », à deux reprises (p. 121, v. 1979 et v. 1984). Dans *La Macchabée* : « L'on ne pourra ma foi ébranler tant soit peu, / Ni le tyran n'aura jamais sur moi victoire » dit Aber (p. 135, v. 92-93), Solomone évoque aussi le « tyran adversaire » (p. 137, v. 150), et Macchabée incite ses frères à « [m]éprise[r] du tyran la superbe arrogance » (p. 163, v. 937).

« bourreau »[1602] ». Ils subiront cependant un échec, plus immédiatement patent dans la pièce de Virey.

Nabuchodonosor le monstre orgueilleux

Le débat classique entre clémence et rigueur se retrouve dans *Les Juifves*, où le roi se distingue bien du tyran. Dès le deuxième acte des *Juifves*, le discours de Nabuchodonor expose l'ampleur de sa rigueur : « Si un Roy n'est severe on n'en fait point d'estime[1603] » dit-il à Nabuzardan, son lieutenant général. La fermeté qu'il prône est développée dans l'acte qui suit, à travers les débats qu'il engage avec sa femme – sous forme de stichomythies –, puis avec Amital, la mère de Sédécie, qui lui pose d'ailleurs la question « Estes vous un Tyran, un Prince inexorable ?[1604] ». Ses paroles à double sens révèlent ensuite sa fourberie : lorsqu'Amital et les Reines expriment leurs inquiétudes au sujet du sort des enfants, il leur répond qu'il les affranchira « du joug de servitude[1605] ». Il s'agit ici d'un double discours : discours rassurant pour les mères, mais qui cache en réalité une condamnation à mort[1606]. À la fin du quatrième acte, ce double discours continue par l'entremise du Prévôt, homme de Nabuchodonosor[1607]. La cruauté du tyran atteint alors son apogée avec l'égorgement des enfants, qui fait de lui un « monstre abominable[1608] » aux yeux des Reines.

[1602] Olivier Bertrand, « L'évolution sémantico-lexicale du mot *tyran* en ancien et moyen français (X^e^-XV^e^ siècles) », dans *Figures du tyran antique au Moyen Âge et à la Renaissance. Caligula, Néron et les autres*, dir. Denis Bjaï et Silvère Menegaldo, Paris, Klincksieck, 2009, p. 21. Dans *La Famine*, le roi David n'est nullement un tyran – même si Rézèfe et ses fils le considèrent comme tel –, et le prince de Gabéon ne l'est pas davantage.

[1603] *Les Juifves*, p. 51, v. 272.

[1604] *Ibid.*, p. 83, v. 1068.

[1605] *Ibid.*, p. 88, v. 1200.

[1606] Il trompe Amital de la même manière, quand, lorsqu'elle propose de se sacrifier à la place de Sédécie, il lui répond : « Je ne veux l'innocent souffrir pour le coupable » (*ibid.*, p. 83, v. 1091). Le tyran rusé est un stéréotype (voir notamment Platon, *La République*, VIII, 565d – IX, 579e ; sur le sujet, voir Marcel Meulder, « La *mètis* du tyran ou l'aporie d'un pouvoir malin », *L'Antiquité Classique*, vol. 63, n° 63, 1994, p. 45-63).

[1607] Le Prévôt demande à Amital et aux Reines de lui livrer les enfants. Devant Amital qui craint que cela ne déplaise à Sédécie, il tente de la rassurer avec le discours suivant : « N'en ayez point de peur, c'est son plus grand desir. [parlant de Sédécie] / C'est pour sa delivrance & pour leur avantage : / C'est luy mesme, c'est luy qui les offre en hostage. / Hà qu'il y a de Rois qui seroyent trionfans, / S'ils avoyent ce credit d'y mettre leurs enfans, […]. / En gloire ils paroistront sur les tourbes menues, / Comme luisans Soleils qui escartent les nues, / Comme un mont elevé sur les petits coûtaux, […] » (*Les Juifves*, p. 107, v. 1638-1642 et v. 1647-1649). Amital, abusée par les paroles du Prévôt, dit aux Reines qui restent dubitatives : « Mes filles, vous voyez qu'il n'y a point de feinte, / Que sa parole [celle du Prevost] est vraye, & sa promesse sainte. / Car qui le contraindroit de feintement user / De propos mensongers, & de nous abuser ? / Pour prendre nos enfans il n'a besoin d'amorce, / Il les peut emmener avec la seule force. » (*ibid.*, p. 109, v. 1687-1692). Au cinquième acte, comprenant la tromperie, Amital s'écrie : « O propos mensongers ! ô promesse trompeuse ! / O desloyal courage ! ô fraude malheureuse ! » (*ibid.*, p. 123, v. 2043-2044).

[1608] *Ibid.*, p. 121, v. 1987.

Trompeur et cruel, Nabuchodonosor agit comme bon lui semble : « Dieu fait ce qu'il luy plaist, et moy je fay de mesme[1609] ». Il fait preuve d'*hybris* en s'assimilant à Dieu[1610], mais ses paroles entrent aussi en résonance avec la théologie politique qui veut que le roi soit l'image de Dieu sur terre, et avec les débats autour de la souveraineté – la souveraineté liée par les lois (la *Digna Vox majestate regnantis legibus alligatum se principem profiteri*[1611]) ou la souveraineté source de la loi (la *Quod principi placuit legis habet vigorem*)[1612]. C'est le « bon plaisir » que retient Nabuchodonosor, qui devient une figure du souverain absolu. En réalité, il est « la verge de Dieu[1613] », le moyen par lequel le Seigneur punit Sédécie : comme l'écrit Forsyth, « ce tyran n'est pas le véritable vengeur, bien qu'il croie l'être : il n'est qu'une verge dans la main de l'Éternel, qui l'écrasera à son tour parce qu'il a abusé de son pouvoir[1614] ». Il est d'ailleurs significatif qu'au cinquième acte, le châtiment de l'ancien roi de Jérusalem – qui s'abat d'abord contre les siens, avant qu'il soit aveuglé – se fasse en l'absence de Nabuchodonosor : ce n'est plus le roi qui frappe – même si c'est lui qui a voulu ces punitions – mais bien Dieu. Par un jeu de renversement, c'est Dieu qui devient le tyran[1615]. La punition de Nabuchodonosor est d'ailleurs annoncée par le Prophète, à la fin de la tragédie : « Ainsi Dieu vengera les massacres commis / Par ce Roy carnacier, bien qu'il les ait permis. / Les maux qu'il nous a faits il luy sçaura bien rendre, / Et quelquefois sera Babylon mise en cendre[1616] ».

[1609] *Ibid.*, p. 77, v. 928.

[1610] Ses premières paroles dans la pièce en attestent aussi « Pareil aux Dieux je marche […] » (*ibid.*, p. 47, v. 181).

[1611] *Codex* I, 14, 4, « Il est digne de la majesté du souverain de se déclarer lié par les lois », cité dans J.-R. Fanlo, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte* et les *Juifves* », art. cit., p. 63 (note 3 pour la trad.).

[1612] *Digeste*, I, 1-4, « Ce qui a plu au prince a vigueur de loi », cité dans J.-R. Fanlo, *ibid.*, p. 63 (note 4 pour la trad.).

[1613] Sur ce thème, voir notamment l'étude de Damon di Mauro, « La théorie de la « verge de Dieu » dans les tragédies religieuses d'André de Rivaudeau et de Robert Gamier », dans *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIX, 2-3, 2005, p. 121-138.

[1614] *La Tragédie française de Jodelle à Corneille : 1553-1640), op. cit.*, p. 213.

[1615] À propos de l'ambiguïté qui existe entre la figure du tyran et celle de Dieu, se reporter aux études de J.-R. Fanlo, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier… », art. cit., p. 59-70, et « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », art. cit., p. 363-365. Sur les liens entre le tyran et le martyr, voir W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, partie « *Trauerspiel* et tragédie » et en particulier p. 70-79.

[1616] *Les Juifves*, p. 126, v. 2121-2124. Anne Cassou-Noguès écrit à ce sujet : « […] si Nabuchodonosor parvient à infliger à Sédécie une souffrance morale aussi bien que physique, en lui faisant voir la mort de ses enfants puis en l'aveuglant, sa mise en scène n'atteint pas tous ses objectifs. Dieu apparaît effectivement comme le spectateur ultime de ce spectacle, mais il ne reconnaît pas la puissance du tyran, il prépare au contraire une vengeance », *La représentation de la violence dans le théâtre de Sénèque et les tragédies « pré-classiques ». Scènes de mort ou de mutilations, présentées sur scène ou rapportées dans le discours*, D.E.A. d'Études théâtrales sous la direction de F. Dupont, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 1999, p. 103.

Antiochus l'assoiffé de sang

Dans *La Macchabée*, Antiochus tente plusieurs fois d'amadouer les enfants en flattant leur beauté et leur noblesse[1617], tout en les menaçant de manière indirecte[1618]. Il leur prédit un avenir glorieux (« Je veux vous faire grands, ô enfants admirables, / Je vous veux faire tous riches et opulents / Et par-dessus encore les hommes de ce temps[1619] »), mais les enfants ont tôt fait de refuser – « Vous faites donc encore des gestes déshonnêtes / Contemnant mon édit, vous branlez tous les têtes / En vous moquant de moi[1620] » –, et Antiochus révèle alors son véritable visage de tyran impitoyable.

Son orgueil (il se considère comme un « roi demi-dieu[1621] ») est piqué au vif par la résistance des enfants et de leur mère, et le déchaînement de violence contre la famille d'Abraham est à la hauteur de l'affront qu'il pense avoir subi[1622]. Mais s'il croit être responsable de ses actes et notamment des châtiments raffinés destinés à Solomone et à ses fils, il n'est en fait qu'un être pulsionnel, jouet de la Furie infernale – comme Nabuchodonosor qui croit agir de sa propre volonté et qui est en fait aliéné :

> Notre cas va très bien, le roi transporté d'ire
> Maintenant rien que du sang et meurtre ne désire.
> […]
> Je [c'est la Furie qui parle] lui ai inventé des tourments si cruels
> Que jamais par le monde il n'en fut vus de tels.
> La peine sera telle et le mal si terrible
> À la mère et ses fils, qu'il serait impossible
> Qu'ils puissent résister aux bourreaux inhumains.
> Avant qu'ils soit une heure, ils seront tous contraints
> De renier leur Dieu et prendre loi nouvelle[1623].

C'est elle qui, à la fin de la pièce, reconnaît l'échec de son projet de convertir les Juifs : « […] les tourments que j'avais mis en main / De ce superbe roi tyran et inhumain, / Ne m'ont de

---

[1617] « Avisez donc, enfants de beauté admirable, / Lequel de ces beaux points vous est plus profitable, / De la guerre ou la paix qui sont devant vos yeux », *La Macchabée*, p. 141, v. 273-275. « Ô généreux enfants, chef d'œuvre de nature, / Nourrissons bien-aimés du très sage Mercure, / Enfants bien accomplis en parfaite beauté, […] / Vraiment, je ne veux être estimé tant barbare / Que de persécuter une beauté si rare, / Je ne veux pas tenir si longtemps en prison / Tant de princes sortis d'une même maison », *ibid.*, p. 155, v. 709-711 et v. 717-720.

[1618] « Votre chair delicate et face gracieuse / N'est point pour soutenir une force nerveuse, / Un bras gros et ossu qui toujours frapperait, / Sur votre tendre corps tant que frapper pourrait », *ibid.*, p. 141, v. 277-280.

[1619] *Ibid.*, p. 156, v. 733-735.

[1620] *Ibid.*, p. 156, v. 744-746.

[1621] *Ibid.*, p. 141, v. 282.

[1622] Sur le thème de la fureur au théâtre, voir l'article de Louise Frappier, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e^ siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

[1623] *La Macchabée*, p. 156-157, v. 756-764.

rien servi, et […] mes entreprises / Ont redoublé l'honneur des âmes circoncises[1624] ». Ainsi, Antiochus, comme Nabuchodonosor, est-il manipulé par une puissance supérieure, et comme lui, il sera puni. Mais, alors que le Prophète annonce la mort du tyran à la fin des *Juifves*, Antiochus ne trouvera sa punition (la défaite), que dans la pièce suivante, *La Victoire des Macchabées*[1625], écrite en 1599 et publiée en 1611.

Dans *Les Juifves* et le diptyque *La Macchabée* / *La Victoire des Macchabées*, Nabuchodonosor et Antiochus sont ainsi châtiés pour leur orgueil, et Dieu rétablit l'équilibre : les tyrans sont punis et les innocents mis à mort glorifiés. Mais l'important, dans la pièce de Garnier, ce sont les problèmes que la tragédie soulève à partir de la mise à mort des enfants, notamment en ce qui concerne la justice et l'injustice (comment punir la trahison de Sédécie ? L'exécution de ses enfants est-elle juste ?) et les figures de l'autorité, incarnées par Dieu, par un tyran et par un roi déchu. Comme dans *Jephthes* et *La Famine*, certaines questions restent en suspens chez Garnier. Néanmoins un espoir est permis, à travers l'annonce de l'arrivée du Messie, dans la descendance de Sédécie[1626].

Dans *Les Juifves*, d'autres victimes indirectes de ces supplices, en l'occurrence les parents, et surtout les mères, vont être submergées par la douleur. Solomone, elle, offre un visage plus contrasté, et passe de la souffrance à la joie.

3.3. Les souffrances maternelle et paternelle

La souffrance des mères chez Garnier

Les Juifves présentent à peu près le même dispositif que *La Famine* pour le récit de la mise à mort : Sédécie, le père, y assiste, alors qu'Amital, la grand-mère des enfants, et les Reines, leurs mères, sont mises au courant par le Prophète. Le père voit, les mères entendent. À l'instar de Rézèfe et de Mérobe, Amital et les Reines souffrent avant tout du sort de leurs enfants : Amital pour Sédécie, les Reines pour les enfants dont Sédécie est le père.

[1624] *Ibid.*, p. 180, v. 1408-1411.

[1625] « Ô fortune rouante ! ô sinistre malheur ! / Qui redouble ma trop épineuse douleur. / Ô crève-cœur ! je suis le plus grand roi du monde / Et si l'on ne voit point dessous la voûte ronde / Prince aujourd'hui qui soit plus affligé que moi. / Ô dolent porte-sceptre ! ô misérable roi / Qui conçut en ton cœur la première nouvelle / De vouloir faire guerre à ce peuple rebelle », *Tragédie de la divine et heureuse victoire des Machabées sur le roi Antiochus. Avec la repurgation du temple de Jérusalem*, dans *Tragédies et récits de martyres*, *op. cit.*, p. 198, v. 411-418. L'orthographe du mot « Macchabée » varie chez Virey et alterne le double « c » et le simple « c ».

[1626] Le Prophète : « Quelques siecles apres le Seigneur envoyra / Son Christ, qui les pechez des peuples netoyra, / Destruisant les Enfers, & desiré Messie / Viendra pour mettre fin à toute Prophetie », *Les Juifves*, p. 127, v. 2169-2172.

Amital dit endurer le « martyre[1627] » et désire être punie à la place de son fils, de la même manière que Rézèfe se présente comme la dernière « hostie » de sa race pour épargner Armon et Mifibozet. Amital s'adresse ainsi à Nabuchodonosor :

> Faites moy demembrer, faites moy torturer,
> Faites à ce vieil corps tout supplice endurer,
> Soulez-vous en ma peine, & que je satisface
> Seule pour Sedecie, & pour toute sa race.
> Il ne peut recevoir effort plus violant
> Que voir devant ses yeux sa mere bourrelant.
> Là donc martyrez moy, versez sur moy vostre ire,
> Le tourment que j'auray sera double martyre.
> Torturant mere & fils par ma seule douleur :
> Sçauriez-vous inventer un outrage meilleur[1628] ?

Ainsi la « vieille » Amital ordonne-t-elle au tyran de la supplicier pour éviter la mort de son fils, qui, selon elle, sera suffisamment puni par la vue de sa mère tourmentée. Cette réplique ne traduit pas seulement la souffrance d'une mère prête à se sacrifier pour éviter la mort de son fils, mais elle préfigure, de manière inversée, les événements du cinquième acte. En effet, Amital ne supporte pas l'idée que son fils meure, mais elle n'imagine pas que Nabuchodonosor puisse punir Sédécie de la pire manière qui soit : précisément, en tuant ses enfants. Ce que la mère redoute le plus, son fils va en faire la cruelle expérience.

De leur côté, les Reines offrent aussi de se sacrifier en se constituant prisonnières à la place de leurs enfants : « Las ! que tout autre cas plustost il nous commande. / Retienne le royaume, & nous-mesmes plustost, / Que prendre nos enfans en hostager depost[1629] ». Elles envisagent la mort plutôt que d'être séparées d'eux[1630], et regrettent, comme Mérobe, d'avoir enfanté pour ensuite subir une telle peine[1631]. Les adieux des Reines aux enfants sont ainsi poignants : elles évoquent des scènes tendres qu'elles ne connaîtront plus[1632]. Amital, elle,

---

[1627] « Je vy pour mon martyre : helas ! ciel endurci / Quand seras-tu lassé de me gesner icy ? » (*ibid.*, p. 54, v. 373-374) dit-elle à Dieu à l'acte II.

[1628] *Ibid.*, p. 83, v. 1081-1090.

[1629] *Ibid.*, p. 106, v. 1624-1626.

[1630] « Auroit-il bien le cœur de priver une mere / De son cher enfançon, qui est son ame chere ? / Plustost, plustost la mort, la mort nous aimons mieux : / Qu'il nous face plustost mourir devant ses yeux ! », *ibid.*, p. 106, v. 1627-1630.

[1631] « O que nos lits nopciers eussent esté steriles ! / Puisque nous devions estre en royautez serviles », *ibid.*, p. 108, v. 1667-1668.

[1632] « On vous emmeine, enfans, on vous emmeine helas ! / Et vous ne serez plus pendans entre nos bras / Nous baisotant le sein de caresses mignardes, / Et tirans nos cheveux de vos mains fretillardes, / Parlant vostre enfantin, & les heures passant / Avec vos compagnons en esbat innocent. / Que nous baisions vos yeux & vos bouches tendrettes, / Helas! vous nous laissez à ces rives seulettes », *ibid.*, p. 112, v. 1757-1764.

rappelle à ses petits-enfants l'importance de la foi en Dieu[1633], comme pour mieux les accompagner – mais sans le savoir – vers leur destin funeste. Ainsi les discours d'Amital préfigurent-ils, tant pour son fils que pour ses petits-enfants, l'issue tragique de la pièce. Ces propos « visionnaires » sont d'autant plus pathétiques qu'Amital ignore ce qui va advenir, alors même que les Reines doutent des intentions de Nabuchodonosor. Tout ce qui précède l'exécution est ainsi traité de manière détaillée, alors que la mise à mort n'est pas montrée. Après les longs discours maternels, le spectateur sera confronté à un vide.

Le Prophète conte ensuite l'égorgement des enfants puis l'aveuglement de Sédécie : les mères y réagissent sous forme de courtes répliques exclamatives[1634], avant d'inonder la scène de leurs paroles[1635]. Les Reines désirent mourir de la même manière que leurs enfants :

> O meurtrier d'innocens ! ô parjure ! bourreau !
> Qui au sein des enfans vas tremper le couteau,
> Esgorge, esgorge nous, ne te feins homicide,
> Vien amortir ta soif dans nostre sang liquide :
> Nos enfans n'en avoyent pour te ressasier,
> Pren le nostre & le boy, nous tendons le gosier[1636].

Le lexique de la soif de sang utilisé par les Reines répond directement aux vers du Prophète qui décrivent la mort des enfants – « Cela n'a du Tyran [Nabuchodonosor] la rancœur adoucie, / Ains forcenant plus fort, & se voulant gorger / Du sang de vos enfans, les fait tous egorger[1637] » : ce que demandent les mères (mourir de la même façon que leurs enfants), soit le fond de leur propos, est en adéquation avec la forme. « Vampire » des temps anciens, Nabuchodonosor se repaît du sang des innocents.

À l'instar de Rézèfe, Amital et les Reines annoncent qu'elles vont garder le corps des enfants afin de les protéger des bêtes. Amital veut « [q]ue les corps trespassez soyent mis en sepulture, / De peur qu'ils soyent la proye & des loups affamez / Et des corbeaux bécus, s'ils n'estoyent inhumez[1638] », et les Reines emboîtent le pas : « Allons, madame, allons ; nous

[1633] « Mais sur tout, mes enfans, ayez de Dieu mémoire, / Servez-le en vostre cœur, ne tendez qu'à sa gloire, / Cheminez en sa voye, & n'en soyez distraits / Ny pour commandemens qui vous soyent onques faits, / Ny pour crainte de mort : souffrez la mort cruelle / Plustost cent fois que d'estre à vostre Dieu rebelle », *ibid*., p. 111, v. 1731-1736.

[1634] Les Reines s'écrient par exemple « O piteux accident ! » et Amital leur répond par « O dure cruauté ! » (*ibid.*, p. 116, v. 1877). Les Reines puis Amital accusent ensuite Nabuchodonosor : « O bourreau de monarque ! O beste sanguinaire ! » (*ibid.*, p. 117, v. 1880).

[1635] Sur les lamentations dans le théâtre profane de Garnier, voir L. Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », *op. cit.*, p. 319-341.

[1636] *Les Juifves*, p. 123, v. 2033-2038.

[1637] *Ibid.*, p. 121, v. 1984-86.

[1638] *Ibid.*, p. 124, v. 2063-2066.

sommes toutes prestes, / Pour garder nos enfans de la gueule des bestes[1639] ». Puis Amital clôt la parole des mères par un désir de mort, comme Mérobe : « Ce nous sera grand heur si la mort nous enferre, / Sans voir de Babylon l'injurieuse terre[1640] ».

La souffrance morale des deux générations de mères est ainsi très proche de celles de Rézèfe et de Mérobe dans *La Famine*. Mais Garnier amplifie encore le pathétique en faisant d'Amital une prophète (sans le savoir) du supplice de son fils et de la mort de ses petits-enfants. Ainsi, dans *Jephthes*, *La Famine* et *Les Juifves*, les mères sont des figures de douleur insurmontable, tandis que, chez Virey, Solomone parvient à s'oublier pour se réjouir de la constance de ses enfants et de leur fidélité à Dieu. Chez Garnier, la souffrance étreint aussi le père, Sédécie, et va d'abord se traduire par un désir de mort avant de connaître un mouvement ascendant et d'être transfigurée. Encore une fois, c'est à travers l'homme que s'opère le dépassement de la douleur.

La douleur puis le repentir du père chez Garnier

Avant comme après la mise à mort des enfants, le Prophète place Sédécie hors de l'humanité. En apercevant sa progéniture, Sédécie a « [l]e corps roide & transi[1641] », comme une pierre. Rézèfe, de la même manière, est comparée à un « rocher Alpin[1642] » quand elle aperçoit ses fils crucifiés. Après l'égorgement des enfants, Sédécie se comporte comme une véritable bête : « Transpercé de douleur, donne du chef à bas, / S'oustrage de ses fers, se voître contre terre, / Et tasche à se briser le test contre une pierre : / Rugit comme un lyon, ronge ses vestemens, / Adjure terre & ciel, & tous les elemens[1643] ». Ses gestes de désespoir le ravalent au rang d'animal tandis que sa parole le replace dans l'humanité. C'est alors qu'il demande à être tué par les bourreaux[1644] qui lui « cernent d'un fer la prunelle des yeux[1645] ».

Sédécie n'est pas exécuté, il est aveuglé[1646], comme Œdipe et Polymestor, et exhibe à la fin le spectacle de deux cavités béantes aux spectateurs[1647]. Maintenant privé de ses yeux,

[1639] *Ibid.*, p. 124, v. 2067-2068.
[1640] *Ibid.*, p. 124, v. 2075-2076.
[1641] *Ibid.*, p. 119, v. 1929.
[1642] *Cf. supra* p. 353.
[1643] *Les Juifves*, p. 121, v. 1990-1994.
[1644] « Puis voyans les bourreaux à la hideuse face, / Teints de son sang s'approcher, humblement leur rend grace / De venir terminer par une prompte mort / L'indomtable douleur qui ses entrailles mord », *ibid.*, p. 121, v. 1995-1998.
[1645] *Ibid.*, p. 122, v. 2002.
[1646] Le Prophète décrira ensuite Sédécie : « Comme ses yeux esteints vont decoulant à val / Le sang au lieu de pleurs, par leur double canal ! », *ibid.*, p. 125, v. 2089-2090.
[1647] Florence Poirson nous renseigne à ce sujet : « Lorsque Sédécie défiguré revient sur le théâtre, la « feintise » est elle aussi assez facilement réalisable pour rester crédible. Elle l'est en tout cas beaucoup plus que si la mutilation, et les massacres qui la précèdent, avaient été simulés sur la scène. Le récit du supplice, auquel le

Sédécie ne veut plus mourir. Tout en reconnaissant une fois encore sa faute et en se repentant, il donne gage de sa foi[1648] :

> Tousjours soit-il [Dieu] benist, & que par trop d'angoisse
> Jamais desesperé je ne le deconnoisse.
> Je sçay bien que je l'ay mille fois irrité,
> Que j'ay trop justement mes peines merité,
> Que j'ay son ire esmeuë, & que par mon seul crime
> J'ay incité à mal toute Jerosolyme[1649].

L'idolâtre revient sur le chemin de Dieu. Le spectacle de ses yeux crevés et de sa cécité s'oppose au discours clairvoyant de Sédécie. Comme Œdipe, il devient voyant une fois aveugle. Et puisque le Prophète annonce la punition du tyran Nabuchodonosor et surtout la venue du Christ, la souffrance de Sédécie n'est pas vaine : elle est prévision de temps meilleurs et du rachat de l'humanité. Représenter sur scène la violence du châtiment de Sédécie c'est annoncer le triomphe de Dieu et la défaite du tyran. Le désespoir d'un père est transfiguré et permet ainsi au spectateur d'avoir foi en l'avenir. La souffrance est donc nécessaire pour reconnaître Dieu. Ici, le sacrifice de Sédécie – consentir finalement à la mort de ses enfants – est rédempteur. Qui plus est, il agit au nom de son peuple et s'y inclut, notamment dans ses dernières paroles : « O seigneur nostre Dieu, ton cœur soit adouci / Vers ton affligé peuple, & le pren à merci / Tire ses pieds des ceps, & clement le delivre, / Ne le souffre long temps les idolâtres suivre[1650] ». Il assume ainsi ses fautes et incarne son peuple : son sacrifice, au nom des Hébreux, le transforme en « victime expiatoire et propitiatoire[1651] ». Le modèle christique – et celui de la messe, qui est réitération du sacrifice du fils de Dieu – se profile derrière l'acte de Sédécie. Contrairement aux deux premières tragédies, ce ne sont pas les enfants qui accomplissent un sacrifice et rappellent le Christ, mais bien le père, qui arrive à dépasser ces morts terribles et à se présenter en souverain unificateur qui a retrouvé la foi.

L'espoir est ainsi préfiguré dans *Les Juifves*, il est ce vers quoi les spectateurs doivent tendre. Dans *La Macchabée*, cet espoir n'est pas situé dans un au-delà de la pièce mais est représenté à travers la résistance de Solomone aux terribles tourments endurés par ses fils.

---

spectateur a cru, fait même mieux accepter cette apparition saisissante, que l'on serait vraiment déçu de ne pas voir », « Le récit de théâtre dans *Hippolyte* et *Les Juifves* », dans *Lectures de Robert Garnier*, *op. cit.*, p. 47.

[1648] Sur ce sujet, voir J.-R. Fanlo « Sentiment du tragique et piété pénitentielle dans les *Juifves* de Garnier », *Op. cit.*, 15, 2000, p. 47.

[1649] *Les Juifves*, p. 125, v. 2103-2108.

[1650] *Ibid.*, p. 127, v. 2153-2156.

[1651] J.-F. Fanlo, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier… », art. cit., p. 69.

Crainte et joie de Solomone chez Virey

Dès le début de la pièce, Solomone se lamente et raconte à ses fils le songe qu'elle a fait[1652]. Cette scène fait écho au songe funeste que Storge conte à Iphis au début de *Jephthes*, mais ici, la mère n'emploie aucune image pour décrire à ses fils ce qui les attend : contrairement à la vision du troupeau de brebis et du chien qui vient les attaquer chez Buchanan, Solomone évoque le « million de maux » que les bourreaux leur infligeront. La tragédie annonce d'emblée les multiples tourments des enfants, racontés et joués sur scène. Mais si les songes annoncent le dénouement et traduisent la souffrance des mères dans chacun des cas, Solomone se demande si ses fils sont capables de surmonter cette épreuve : « Si cette cruauté tant brutale et horrible / Advenait par effet, serait-il bien possible, / Que vous puissiez porter un si cruel tourment ?[1653] ». La mère semble avoir accepté la souffrance qui attend ses enfants mais craint leur possible faiblesse et donc leur abjuration. Les fils ont tôt fait de rassurer leur mère[1654], et le plus jeune, Jacob, qui cristallise les craintes de Solomone[1655], montre tout autant de bravoure que ses frères : « Si de tous vos enfants, je suis plus jeune d'âge, / Je n'ai moins de vouloir, je n'ai moindre courage / Pour le seul nom de Dieu de soutenir la mort, / Que le plus vertueux et le plus fort[1656] ». La douleur de perdre ses enfants est ainsi moins grande que la peur de les voir abjurer leur foi. La crainte de Solomone va être rapidement balayée et se mue en joie devant la constance de ses fils.

À l'image des sept enfants qui accueillent la mort avec joie, la mère loue Dieu après la mort de son aîné[1657]. Contrairement aux mères des autres pièces, Solomone ne se plaint jamais quand ses fils sont tourmentés ; seuls les bourreaux sont touchés par ce spectacle[1658]. C'est

[1652] « Sachez donc, mes enfants, qu'un trop sanglant martyre / M'épouvante toujours si tôt que le sommeil, / Simulacre de mort, a fait fermer mon œil : / Mais quel martyre hélas ! ô douleur trop mortelle ! / C'est de mes chers enfants, par une mort cruelle, / Pensant prendre repos surviennent les bourreaux, / Qui vous font recevoir un million de maux », *La Macchabée*, p. 134, v. 70-76.

[1653] *Ibid.*, p. 134, v. 77-80.

[1654] Aber répond par exemple : « Quand je devrais servir aux bourreaux de curée ; / Et que ma chair serait par leurs mains déchirée, / Quand je serais brûlé tout vif à petit feu, / L'on ne pourra ma foi ébranler tant soit peu, / Ni le tyran n'aura jamais sur moi victoire », *ibid.*, p. 135, v. 89-993.

[1655] « De mon petit Jacob l'inexperte jeunesse / Ne pourrait soutenir une telle rudesse. / Jamais son tendre corps ne pourrait supporter / Le bourrelé tourment qu'il lui faudrait porter », *ibid.*, p. 136, v. 125-128.

[1656] *Ibid.*, p. 136, v. 133-136.

[1657] « Ô félicité grande, ô qu'heureux est le jour / Qu'il a rendu l'esprit paisible en ton amour », *ibid.*, p. 164, v. 958-959.

[1658] *Cf. supra* p. 376-377.

avec la mise à mort de Jacob que les craintes maternelles refont surface[1659], mais celles-ci disparaissent rapidement devant la constance du cadet. Une fois tous ses fils morts, Solomone montre sa force face à Antiochus : « J'ai produit des enfants, quoi que tu pusses dire, / Qui ne méritaient point un si cruel martyre. / Regretter toutefois je ne veux, ni les dois, / Puisqu'ils sont ainsi morts constamment pour la foi[1660] ». Le triomphe de la mère est total lorsqu'elle s'écrie ensuite, dans la « chaudière bouillante[1661] » : « Ô mort douce et plaisante, ô tourment bienheureux / Qui guide mon esprit sûrement dans les cieux ![1662] ».

C'est la première fois, dans notre corpus, que mère et enfants sont exécutés ensemble et arrivent à surmonter la souffrance physique. Ce dépassement est possible pour les victimes comme pour les spectateurs – les frères, successivement, et surtout, la mère, qui assiste à toutes les mises à mort – car la foi en Dieu triomphe. La mère ne se lamente pas lorsqu'elle voit les cruels tourments infligés à ses fils parce que la cause de leur mort est plus forte. Dans les pièces précédentes, les mères ne peuvent surmonter la souffrance morale – toute terrestre – car la mort de leurs enfants leur paraît inique et injustifiée. La mort – mais non joyeuse comme celle de Solomone – leur semble alors être le seul remède. La grande différence entre nos trois premières pièces et celle de Virey est la suivante : Dieu est au cœur du spectacle des supplices chez Virey, tandis que sa figure est davantage en surplomb dans les autres tragédies, et plus problématique. *La Macchabée* livre des certitudes aux spectateurs quand les trois autres pièces interrogent Dieu, la faute, la justice.

Conclusion

Si la tragédie des *Juifves* offre une lueur d'espoir aux spectateurs (mais c'est à eux d'accomplir le cheminement), celle de *La Macchabée* va plus loin : la communion de Solomone et de ses fils se communique au public et l'incite à endurer les pires souffrances au nom de Dieu. Le spectateur qui voit se multiplier les supplices et leur raffinement est aussi invité à souffrir avec les personnages, mais au-delà, à souffrir pour ses propres péchés : « [u]ne main sur l'estomac et dans l'autre un mouchoir, le spectateur de *La Macchabée* doit courir des tréteaux à confesse et le spectacle de la violence revêt ici l'aspect d'une initiation à

[1659] « Ne crains point un tyran, qui est usurpateur / De notre sainte terre, ains sois imitateur / De tes frères qui tous nous ont montré la voie / De jours bienheureux d'une éternelle joie », *La Macchabée*, p. 175, v. 1264-1267.
[1660] *Ibid.*, p. 178, v. 1337-1341.
[1661] *Ibid.*, p. 179, v. 1351.
[1662] *Ibid.*, p. 179, v. 1352-1353.

la contrition[1663] ». Les épreuves que traversent Solomone et ses fils invitent le spectateur à la pénitence. J.-R. Fanlo explique que ce spectacle de la pénitence est habituel pour le public des *Juifves* :

> A quelques détails près, les lecteurs ou les spectateurs des *Juifves* retrouvaient donc sur la scène tragique des scènes vues dans les grandes villes comme dans les villages. La tragédie rendait leur modèle biblique aux manifestations contemporaines de la piété, au cérémonial de repentance et de prière par quoi les catholiques tentaient d'exorciser leur angoisse[1664].

De manière contrastée, Garnier et Virey incitent le spectateur à réparer ses fautes et à conserver une foi intacte et à toute épreuve, le premier en soulevant de nombreuses interrogations, le second en agissant en « bon chrétien ».

[1663] C. Meyniel, « *Le Martyre des Macchabées* de Jean de Virey : spectacle à sensation ou tragédie sacramentelle ? », art. cit., p. 138.
[1664] « Sentiment du tragique et piété pénitentielle dans les *Juifves* de Garnier », art. cit., p. 45-46.

***

Les titres de nos tragédies mettent en lumière les éléments fondamentaux et constitutifs des pièces, que nous avons tâché de souligner au fil de notre étude : *Jephthes* se concentre sur le nom du personnage qui choisit de sacrifier sa propre fille plutôt que de manquer à sa promesse faite à Dieu (pouvait-il faire autrement ? c'est la question qui reste en suspens) ; *La Famine ou les Gabéonites* insiste sur le fléau qui touche Israël ainsi que sur le nom du peuple massacré par Saül : l'accent est mis sur la cause du sacrifice de la descendance ; *Les Juifves* sont les femmes de Sédécie, qui est châtié, et les mères des victimes tuées sur ordre de Nabuchodonosor ; et *La Macchabée tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère*, au titre très explicite, insiste sur le nom de la famille décimée pour avoir conservé sa foi. Les titres de nos deux dernières tragédies se situent plutôt du côté des victimes, plus ou moins directes, du sacrifice, tandis que les titres des deux premières mettent l'accent sur le sacrificateur pour Buchanan – même si le Prêtre immole Iphis, c'est Jephté qui la condamne – et la cause qui entraîne les crucifixions pour La Taille, de même que les bourreaux (les Gabéonites). Les pièces de La Taille, de Garnier et de Virey mettent en spectacle le souverain, qu'il s'agisse de sa faute et de ses conséquences (la mise à mort des enfants) dans *La Famine* et *Les Juifves*, ou de sa tyrannie, dans *Les Juifves* et *La Macchabée*[1665].

C'est à travers ces typologies de personnages que se noue l'enjeu des quatre tragédies. Victimes / bourreau(x) / public (sur scène et devant la scène) : nous retrouvons ici les différents « acteurs » du supplice. Parmi les bourreaux, Garnier et Virey choisissent le tyran – exécré de tous –, quand Buchanan opte pour le père, et La Taille pour les Gabéonites, peuple victime du père des crucifiés. Les dramaturges ajoutent à ces « acteurs » traditionnels du supplice le personnage de la mère : le *topos* de la souffrance maternelle, que l'on retrouve dans chaque pièce, permet d'engendrer terreur et pitié chez les spectateurs et d'insister avant tout sur le caractère éminemment pathétique des scènes où les mères sont séparées de leurs enfants par la mort. On note toutefois, avec la fin du XVI^e^ siècle et la tragédie de Virey, que cette souffrance maternelle se mue en joie et en espoir : Solomone, à l'image du personnage

[1665] C'est dans les années 1550 que la tragédie humaniste, même si d'inspiration biblique, devient théâtre du roi, qui figure à la fois la grandeur et la faute humaines, et la loi de l'histoire. *Jephthes*, cependant, pas plus que l'*Abraham sacrifiant* de Bèze, n'est une tragédie du roi. Le rôle du souverain est bien plus abordé par La Taille, Garnier et Virey. Le premier annonce dans son épître la portée politique de sa tragédie : elle milite pour la paix et menace le roi de terribles fléaux si les guerres civiles ne cessent d'ensanglanter le royaume de France. Garnier, lui, réfléchit au roi qui trahit sa promesse et sa religion, et qui retrouve finalement la foi, une fois privé de ses enfants et de la vue par un tyran. Enfin, Virey propose la cruelle figure du tyran Antiochus qui, comme Nabuchodonosor, s'oppose aux innocentes victimes dont il ordonne la mort.

de Notre-Dame dans les mystères dépasse la souffrance et trouve un sens à la mort de ses fils. La martyre transfigure ici la mère. Ce renversement est accompli également par les spectateurs, qui trouvent en ces scènes de mises à mort non plus un motif d'injustice, mais un motif de réjouissance et de réaffirmation sans faille de la foi.

Ces réactions topiques (constance des enfants, souffrances maternelles et paternelles, cruauté des tyrans) se retrouvent de manière plus ou moins importante dans nos pièces – et dans les tragédies antiques dont elles s'inspirent – et permettent aux dramaturges de rendre compte des mises à mort d'enfants, de leur donner un sens – ce sont les victimes elles-mêmes qui le donnent, sauf pour la pièce de Garnier –, sans inspirer seulement de l'horreur au public. En effet, le décalage qui existe entre la digne acceptation des enfants et la souffrance terrible des mères rend possible l'équilibre des émotions de l'assistance et évite de verser uniquement du côté de l'horreur. Et cet équilibre s'observe partout, malgré des choix différents dans les représentations des mises à mort.

Buchanan, La Taille et Garnier, fidèles en cela aux préceptes de la tragédie humaniste, choisissent les mots pour décrire l'exécution des enfants. Seul Virey combine le discours et la représentation sur scène des supplices. La mise à mort des enfants alterne ainsi entre « substance secrète de la tragédie, […] silencieux et invisible aboutissement de la vie malheureuse[1666] » dans la deuxième moitié du XVI^e^ siècle et « […] arrachement à la vie, long cri haletant […][1667] » au tournant du XVII^e^ siècle. Dans nos trois premières tragédies, ne pas révéler les corps des enfants suppliciés aux yeux du public, c'est choisir de le confronter à une mort problématique. Ainsi les pièces de Buchanan et de La Taille soulèvent-elles davantage d'interrogations qu'elles n'y répondent. Le dilemme qui agite Jephté n'est pas véritablement résolu, même si Iphis est immolée, et le sacrifice de la descendance de Saül – dont l'innocence est en question –, dans un cadre à la fois chrétien et stoïcien, n'aboutit pas non plus à un équilibre. Seule la réminiscence de la crucifixion peut faire espérer le spectateur, mais c'est à lui d'accomplir ce cheminement. La tragédie de Garnier, elle, semble assurer la transition avec celle de Virey : le dramaturge choisit de taire l'égorgement des enfants – ce qui interroge le spectateur – mais la souffrance du père, qui se transforme en sacrifice, devient rédemptrice et annonce des temps meilleurs pour le peuple hébreu. Là encore, comme chez La Taille, c'est l'au-delà de la pièce qui apporte réconfort, et c'est au public d'y tendre. Chez Virey, les corps souffrants des sept frères sont exhibés et incarnent le triomphe de Dieu et de

[1666] J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 84. L'auteur ajoute : « Plus que le théâtre de la mort et de son tragique, c'est le théâtre macabre où la mort devient supplice et le supplice spectacle », p. 89.
[1667] *Ibid.*

la foi – comme le corps sanglant du Christ était signe de salut dans les mystères. Les trois acceptions de l'échafaud, qui semblaient poindre chez La Taille, se confirment avec la tragédie de Garnier et surtout avec celle de Virey, où échafaud de la scène, échafaud des supplices et autel à la gloire de Dieu se confondent tout à fait.

Dans chacune de nos tragédies, la mise à mort des enfants est d'abord liée à une situation de conflit. Dans la pièce de Buchanan, c'est le combat de Jephté contre les Ammonites qui conduit le père à prononcer son vœu ; dans *La Famine*, c'est parce que Saül a massacré les Gabéonites que sa descendance doit être sacrifiée ; chez Garnier, Sédécie a trahi son alliance avec Nabuchodonosor, qui a attaqué son royaume en représailles et l'a fait prisonnier ; et dans *La Macchabée,* Antiochus le tyran païen extermine les Hébreux qui ne veulent pas se convertir. La mise à mort des enfants est ainsi vue comme un moyen de rétablir l'ordre dans un temps de désordre. Or, nous l'avons vu, les exécutions d'Iphis, d'Armon, de Mifibozet et des enfants de Mérobe, des enfants de Sédécie ainsi que de Macchabée et ses six frères n'aboutissent pas obligatoirement à une situation d'équilibre. L'ordre n'est pas toujours restauré, en tout cas pas dans *Jephthes,* où l'on ne sait si le père a eu raison de sacrifier sa fille, ni dans *La Famine* ou dans *Les Juifves*, où la fin du conflit n'est qu'entrevue, et l'espoir seulement annoncé. Pourrait-on y voir le reflet d'une époque traversée par les bûchers d'hérétiques pour Buchanan et la multiplication des guerres de religion pour La Taille ? À l'image du désordre sur scène répondrait celui du royaume de France, et peut-être aussi celui du doute de dramaturges à sensibilité protestante. Ceux-ci, dont la religion est combattue et opprimée, n'entreverraient pas d'issue et trouveraient dans la mise à mort d'enfants le moyen d'interroger la figure divine dans une époque tourmentée. De son côté, Garnier, fervent défenseur du catholicisme, offre une tragédie complexe, à la fois spectacle de la faute du roi et révélation de ce même roi, alors que Virey représente la toute-puissance des martyrs qui s'offrent joyeusement à la mort au nom de Dieu. Cette fin du XVI^{e} siècle est en tout cas une époque où le temps des massacres confessionnels touche à sa fin, et le couronnement de Henri IV en 1589 permet d'espérer des temps plus apaisés (l'édit de Nantes est promulgué en 1598). Le désordre que représentent les mises à mort d'enfants chez Virey est compensé par l'ordre de la foi et du salut. Buchanan et La Taille offrent ainsi avant tout des tragédies du doute, de l'incertitude, du désordre. C'est au spectateur de combler ces vides et de répondre aux interrogations soulevées, en un cheminement de la foi. La pièce de Garnier emprunte à ce doute et à cette incertitude mais compense avec la transfiguration de Sédécie à la fin de pièce, qui annonce le Christ. Quant à celle de Virey, elle célèbre nettement l'ordre à travers le

triomphe de la foi. La Rédemption est proche pour les uns, elle demeure plus mystérieuse pour les autres.

Pour le spectateur, la mise à mort des enfants permet ainsi de réfléchir à ce qui est donné à voir (le dénouement de la pièce) mais n'est pas regardable (le moment de l'exécution, cet instant suspendu où les mères sont terrassées de douleur), à ce qui n'est pas pensable (le supplice des enfants peut être juste au regard d'une loi mais également inacceptable), et ce qui ne fait pas sens (même lorsque les enfants de *La Famine* acceptent le supplice et font montre de grandeur d'âme, ils ne donnent pas un sens à la pièce). Les enfants suppliciés dans le théâtre d'inspiration biblique racontent donc avant tout une histoire injuste et ténébreuse – si l'on excepte Virey, chez qui le triomphe de Dieu est évident, comme dans le cas des martyres de notre précédent chapitre. Mais les références au Christ, à une généalogie qui dépasse les enfants et conduit à lui, à la Crucifixion, à l'hostie du sacrifice, invitent à un nouvel éclairage des pièces. Celui-ci peut conforter le spectateur et l'inciter non seulement à l'humilité face à la justice divine, mais aussi et surtout à un cheminement réflexif que tout fidèle doit accomplir. Dans nos quatre tragédies, la mise à mort des enfants conduit à un acte de foi.

***

CONCLUSION GÉNÉRALE

Se pencher sur les exécutions capitales à la fin de la Renaissance implique de s'intéresser à de nombreux domaines et notamment de croiser l'histoire politique et religieuse, l'histoire des mentalités, le droit, la littérature et l'iconographie, *etc.* Une telle diversité pouvait difficilement s'appréhender au niveau théorique : il nous a fallu envisager des cas et adopter donc un point de départ historique. Des supplices, suffisamment marquants pour faire l'objet de représentations écrites ou imagées, ont été envisagés dans leur spécificité et à l'intérieur de corpus divers. Il ne s'agissait pas pour nous de vérifier si les textes et les images étaient fidèles à la réalité des exécutions capitales, mais de réfléchir sur la manière dont les sources construisaient le spectacle du supplice.

Vu la quantité et la disparité des sources, un plan organisé en fonction des trois invariants du supplice s'est rapidement imposé : nous avons donc traité successivement l'autorité qui punit, le peuple qui assiste et le condamné qui est exécuté.

La thèse de Foucault selon laquelle le supplice manifeste l'« éclat » de la justice et derrière elle du roi, nous a servi d'hypothèse de départ. Notre travail a débuté par un panorama de la mise en scène du supplice dans les textes et les images de la seconde moitié du XVI^{e} siècle et des premières décennies du XVII^{e} siècle. Il est apparu que la représentation de l'espace de l'exécution capitale correspond à un cérémonial de l'ordre royal, lequel s'accompagne d'« acteurs » rituels : le condamné, les spectateurs et le bourreau. Les punitions de criminels de lèse-majesté, qui se sont plus ou moins directement attaqués à la personne du roi, nous ont paru vérifier notre hypothèse de départ à partir de cas précis. Si les textes et les images qui mettent en scène le supplice de Ravaillac vont dans le sens de la thèse de Foucault, cela s'avère beaucoup plus problématique dans le cadre de la décapitation de Biron, cachée aux yeux du peuple : les récits d'information n'évoquent jamais le roi et se gardent de prendre parti. Cet écart révélé par les écrits (doublé des réactions vengeresses des spectateurs décrites et figurées après le supplice de Ravaillac) vient mettre à mal une définition uniforme de l'exécution capitale qui rétablirait l'ordre du roi et de la loi face au désordre du crime.

Les représentations de l'exécution de Ravaillac nous ont conduite ensuite à nous pencher sur le rôle du peuple, et plus précisément sur ses actions violentes. Face au supplice qui se veut ordonné, la vengeance populaire apparaît comme un désordre. La première étape de notre réflexion s'est appuyée sur deux cas : ceux de Coligny et de Concini. C'est justement parce que la voie de la justice ordinaire et des exécutions capitales n'a pas été suivie, et que de grandes similitudes existent entre les deux cas, qu'ils nous ont interpellée. La violence populaire est soit condamnée dans les sources, soit justifiée, notamment par des analogies qui viennent la replacer dans un cadre précis, ou par le recours au motif du monde à l'envers. Il

s'agit ainsi de rétablir un ordre en donnant sens au désordre. Pour prolonger cette réflexion, nous avons examiné les liens qui unissent supplice et fête, violence et plaisir, tant leur frontière nous a paru ténue. Si les rires qui fusent et les jeux pratiqués, dans les textes comme dans les images, sont d'abord signes de moqueries et de volonté de destruction de l'ennemi religieux, ils révèlent aussi un plaisir de s'amuser ensemble et de recréer une solidarité dans la communauté. La représentation de la fête et de la violence s'inscrit alors dans une vision plus générale d'un monde où tout est réversible. Dans les sources, le désordre des violences populaires apparaît comme nécessaire pour restaurer un ordre du monde.

Enfin, nous avons analysé la figure des suppliciés à travers les personnages de femmes et d'enfants – deux archétypes de la fragilité – assez rarement exécutés. Nous avons choisi, pour ce faire, d'examiner cette typologie des condamnés à travers des genres de textes précis : principalement des martyrologes pour les femmes et des tragédies bibliques pour les enfants. Après la question de la justice royale, c'est celle de la justice de Dieu qui se trouve posée. Ces deux types de personnages exécutés mais glorifiés ne sont pourtant pas décrits et construits de la même façon. Une rhétorique émouvante et édifiante célèbre chez les femmes martyres la capacité de la foi à dépasser leur fragilité et à vaincre la mort. Elles renversent ainsi le statut d'infériorité qui leur est conféré à la Renaissance. Si les textes d'inspiration protestante et catholique retiennent souvent des caractéristiques différentes de la martyre – pour simplifier, la parole contre le corps –, la rhétorique qu'ils emploient donnent d'elles une image finalement assez proche – un modèle de constance et de force. En revanche, les gravures des martyres anglicanes intégrées dans le martyrologe de J. Foxe (ouvrage mémoriel, édifiant et dogmatique) montrent un traitement iconographique différent de celui, plus polémique, des martyres catholiques figurées chez Verstegan. Quant aux enfants mis à mort, ils font aussi preuve de dignité et de constance, malgré leur jeunesse. Leurs comportements oscillent toutefois entre humilité chrétienne et orgueil stoïcien et leur triomphe est plus problématique : s'ils surmontent leur situation de faiblesse, pour la plupart, le sens de leurs morts et les conséquences de celles-ci posent davantage question, notamment dans les tragédies de *Jephthes*, de *La Famine* et des *Juifves*. Ces trois pièces revèlent l'énigme de la justice divine, notamment parce que les enfants sont innocents, tandis que ceux de *La Macchabée* apparaissent comme des martyrs triomphants et réaffirment la puissance de Dieu. Si les femmes et les enfants sont mis en valeur au seuil de la mort, la signification de leurs supplices s'avère plus complexe, révélant tantôt la justice divine, tantôt son mystère.

Par-delà toutes les différences que l'étude des cas a mises en évidence, le supplice apparaît toujours comme un moment d'exception, un moment paroxystique : il a valeur de

révélation, que ce soit par l'ordre royal de la cérémonie, la voix ou le visage du martyr, ou le déchaînement du peuple. Il témoigne de l'introduction d'un absolu dans le cours ordinaire des choses : absolu du pouvoir, de la foi, de la souffrance, et de la violence.

L'étude de cas qui constituent des écarts par rapport au supplice ordinaire et instaurent a priori un désordre (supplices cachés ou escamotés, supplices festifs ou violences ludiques, victimes exceptionnelles) a montré que la représentation écrite ou imagée avait tendance à réintroduire l'ordre au cœur de ce désordre, et que ces deux notions étaient souvent indissociables. Cela viendrait ainsi nuancer les thèses des historiens cérémonialistes[1668] selon qui « le rite résout, fait universellement passer du désordre à l'ordre, de la tension au consensus[1669] ». Selon nous et à partir de ce qu'écrit A. Boureau, « […] le rite [de l'exécution publique], loin d'imposer automatiquement un charisme, […] ébranle[1670] ». À l'image mnémonique, choquante et perturbante, qu'entend produire le spectacle de l'exécution capitale répond cette instabilité de la représentation du supplice. La combinaison du lisible ainsi que du visible dans les écrits et les images reconstruit un spectacle changeant de la punition : celui-ci manifeste tantôt l'autorité du roi et de la loi, tantôt celle du peuple qui se réapproprie la violence et pallie l'absence d'exécution judiciaire ; tantôt le triomphe du martyr ou encore l'énigme de la justice divine – toute-puissante selon les uns, problématique selon les autres. L'écart par rapport à la norme amène naturellement les auteurs à s'interroger sur la légitimité du pouvoir, royal ou divin. La puissance du souverain n'est pas unanimement célébrée (et dans certains cas elle est considérée comme tyrannique) et l'implacable justice divine, si elle apparaît juste dans certains cas, peut aussi être incompréhensible. Alors que Foucault réfléchit essentiellement sur le pouvoir tel qu'il s'exprime notamment dans les supplices ordinaires, notre étude, procédant à l'inverse, s'est d'abord penchée sur des cas particuliers d'exécutions qui ont mis en évidence moins une contestation du pouvoir, qu'une interrogation sur lui.

Ces interrogations sont révélées par les textes, beaucoup plus que par les gravures : même si elles sont souvent anonymes et que nous ne connaissons pas les circonstances dans lesquelles elles ont été produites, elles apparaissent surtout édifiantes et véhiculent de ce fait un sens clair. Les textes et les images ne « disent » donc pas la même chose du supplice : les

[1668] Au rang duquel figure notamment Ralph E. Giesey et son ouvrage *Cérémonial et puissance souveraine. France, XV^e^-XVII^e^ siècles* (trad. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987, coll. « Cahiers des Annales », 41).

[1669] A. Boureau, « Ritualité politique et modernité monarchique » dans *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e^-XVII^e^ siècles), op. cit.*, p. 13.

[1670] *Ibid.*, p. 19.

premiers, qui ont des visées souvent très nettes selon le type auxquels ils appartiennent, complexifient généralement la représentation, notamment en soulevant des interrogations et en produisant une argumentation, quand les secondes nous offrent un « instantané » du spectacle de l'exécution, tout en synthétisant souvent différents moments de la punition dans une même image. La peinture, qui a une valeur moins documentaire que les gravures (en tout cas dans notre corpus), se révèle plus complexe et subtile.

Les problèmes politiques et religieux sont au centre de notre corpus. Des différences sont à noter entre les écrits protestants et catholiques. De manière générale, les catholiques s'intéressent plus à la représentation des corps souffrants : ceci se voit nettement lorsque l'on compare les femmes martyres évoquées dans l'ouvrage polémique du catholique Verstegan, avec celles décrites dans les martyrologes réformés de Crespin et Goulart, et anglican de Foxe. En effet, les auteurs protestants accordent une place plus importante à la parole du condamné, expression d'une constance et d'une foi inébranlables, qu'à son corps tourmenté.

Ce corps du condamné occupe *a priori* une place importante[1671] dans l'exhibition de la punition. Mais si les auteurs décrivent les violences commises sur les corps de Coligny et de Concini, comme sur ceux d'ennemis de la foi et sur ceux des enfants dans la tragédie biblique de Virey, dans le strict cadre de l'exécution capitale les textes et les images n'accordent pas une place importante au corps du condamné. C'est bien plutôt la conduite du condamné et ses *ultima verba* qui sont relatés – comme le font les auteurs protestants. Ces scènes de supplices tendraient alors à se rapprocher de la scène du théâtre humaniste qui écarte toute représentation du corps souffrant et mis à mort. Seules certaines exécutions capitales, comme celle de Ravaillac, font l'objet de descriptions précises des souffrances infligées. L'exécution capitale telle qu'elle est pensée et considérée à l'époque est souvent « malmenée » dans les sources écrites qui en offrent une image complexe ; mais ces textes partagent la volonté d'édifier, sans pour autant trop ensanglanter l'échafaud. On note une certaine retenue lorsqu'il s'agit de descriptions de supplices à proprement parler – et beaucoup moins quand il s'agit d'actions populaires, où la vengeance se déchaîne. En cela les auteurs rejoignent la préoccupation des autorités de distinguer la punition institutionnelle, juste et mesurée, de la vengeance[1672], où la sauvagerie des passions l'emporte.

[1671] Comme pour le corps des malades (voir notamment E. Cohen, « The Animated Pain of the Body », *The American Historical Review*, vol. 105, n° 1, février 2000, p. 36-68).

[1672] « Si la peine diffère de la vengeance, ce n'est […] pas tant par sa nature afflictive que par ses motifs, et par les modalités de son administration : en effet, elle prétend punir non seulement des torts à des personnes, mais des infractions à des normes, et elle est infligée non par la personne lésée ou un de ses représentants, mais par une autorité médiatrice reconnue » (Catherine Goblot-Cahen, « Qu'est-ce que punir ? », *Hypothèses*, 2002/1, p. 89-90). Selon Paul Ricœur, qui cite Hegel et ses *Principes de la philosophie du droit* (§ 103),

Bien plus qu'un corps que l'on va décapiter, brûler, pendre, *etc*., le condamné est un véritable acteur dans les textes : il s'adresse aux spectateurs – et aux lecteurs –, converse avec le bourreau, prie et se recommande à Dieu. Il devient analogue à un personnage de fiction, qui agit et interagit avec d'autres personnages. La typologie des condamnés (distingués selon l'âge, le sexe, le statut social, *etc.*) détermine aussi certaines de leurs attitudes sur l'échafaud. À côté de celui qui va être exécuté se trouve toujours le bourreau. Figure ambiguë sur le plan historique – il combine l'honneur d'incarner l'autorité royale et le déshonneur de sa charge –, il apparaît, dans notre corpus, tantôt compatissant et ému, tantôt cruel. Il participe à la mise en scène de la punition, comme le confesseur qui accompagne le condamné et lui permet généralement de se réconcilier avec Dieu avant son trépas. Dans d'autres cas, et principalement celui des martyrs, les textes évoquent au contraire le refus de se plier aux exigences du confesseur ou de l'homme d'église ennemi. La double dimension politique et religieuse du supplice se retrouve ainsi au cœur des types de personnages qui sont décrits sur l'échafaud. Ce tableau est complété par l'assistance présente lors de l'exécution capitale. Les spectateurs, ces témoins indispensables, assurent non seulement l'efficacité d'une punition édifiante et exemplaire, mais surtout la mise en abyme du spectacle pour les lecteurs. C'est à travers eux et leurs réactions que le recours à la rhétorique est le plus apparent : les textes jouent avant tout sur l'émotion, et la catégorie du *pathos* est d'ailleurs la plus convoquée dans nos sources, qu'il s'agisse de certaines histoires tragiques de Rosset, des martyrologes décrivant des femmes au seuil de la mort ou encore des tragédies bibliques de *Jephthes*, *La Famine*, *Les Juifves* ou *La Macchabée*.

La punition infligée par l'autorité judiciaire entend se démarquer de toute vengeance mais les sources écrites et imagées soulignent à quel point on peut basculer de l'une à l'autre, – comme dans les récits qui décrivent le supplice de Ravaillac. Elles montrent aussi comment les réactions du peuple empruntent à une forme de justice – dans les textes qui relatent les affronts commis sur les corps de Coligny et de Concini, ainsi que sur ceux d'ennemis de la foi. On voit ainsi se répéter des formes semblables de violences dans les textes. De même, les motifs de la mise à mort des enfants apparaissent souvent ambigus au théâtre, et notamment dans *La Famine,* où la nécessité de rendre justice se mêle à la vengeance des Gabéonites. La concomitance de ces motifs de la justice et de la vengeance dans nos sources contribue à

« [p]our que la punition ne soit pas la vengeance, il faudrait que la volonté, « comme particulière et subjective, veuille l'universel comme tel » » (« Interprétation du mythe de la peine » dans *Le mythe de la peine*, dir. Enrico Castelli, actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome (7-12 janvier 1967), Paris, Aubier, 1967, p. 31).

effacer les frontières que l'autorité du roi et de la loi veulent ériger. La théorie univoque du supplice, telle qu'elle est énoncée par la justice se heurte donc à la complexité des représentations textuelles. Notre corpus illustre les idées de C. Biet à propos de la littérature[1673] qui complexifie le droit, qui émet un « doute spéculatif sur le « juste », ou sur un « juste » qui ne se limite pas aux frontières que le droit détermine[1674] ». Si l'on reprend les deux critères qui, selon C. Goblot-Cahen, séparent punition et vengeance (l'infraction à des normes plus que des torts à des personnes et l'intervention d'une autorité médiatrice reconnue[1675]), nous voyons bien que, selon le parti-pris des auteurs et particulièrement leurs convictions religieuses, les normes et les autorités sont fluctuantes. Cette diversité d'appréciation explique la diversité des stratégies utilisées (édifier, émouvoir, critiquer, enseigner, *etc.*) qui va infléchir le sens donné au spectacle de la punition. En explorant aussi les marges du supplice, et ses particularités, la littérature – et l'image – libèrent l'exécution capitale des catégories strictes dans lesquelles le monde juridique et judiciaire l'enferme. De point final qu'elle était, elle se transforme alors en point d'interrogation.

[1673] Lui parle de la fiction littéraire en particulier.
[1674] « Introduction. Droit et littérature, un lien nécessaire », art. cit., p. 21.
[1675] « Qu'est-ce que punir ? », art. cit.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

1. Corpus littéraire primaire

ANONYME, *Actions de grâces et réjouissance de la France. Sur la mort du Marquis d'Ancre*, Paris, Chez Nicolas Alexandre, Rue des Mathurins, 1617, reproduites dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. Bernard Teyssandier, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2012, p. 165-174.

ANONYME, *Alegresse des François sur la mort du Marquis d'Ancre*, Paris, Antoine Bourriquant, 1617.

ANONYME, *Brieve remonstrance sur la mort de l'Admiral & ses adherans*, Lyon, Benoît Rigaud, 1572.

ANONYME, *Cantique général des catholiques, sur la mort de Gaspard de Coligny, jadis amiral de France, advenue à Paris le XXIIII^e^ jour d'Août 1572*, Paris, Prigent Godec, [sd], reproduit dans le *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, dir. Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 834-843.

ANONYME, *Complainte et regrets de Gaspard de Coligny, qui fut amiral de France*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572, reproduit dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, *ibid.*, p. 848-851.

ANONYME, *Discours veritable sur la mort de François Ravaillat, executé à Paris le 27 may, pour le cruel et detestable parricide par luy commis en la personne de Henri IIII. Roy de France & de* Navarre, Lyon, Bernard Ancelin, 1610.

ANONYME, *Destinée du Maréchal d'Ancre par Pub. Virgile de Mantoue, Au neuvième de l'*Énéide, Paris, Fleury Bourriquant, [sd], reproduite dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. cit., p. 197-203.

ANONYME, « Épitaphe de Gaspard de Coligny » dans *l'Exhortation au roi, pour vertueusement poursuivre ce que sagement il a commencé contre les Huguenots, avec les Épitaphes de Gaspard de Coligny, jadis amiral de France, et de Pierre Ramus, Traduite du latin de M. Léger du Chesne, lecteur royal*, Paris, Gabriel Buon, 1572, reproduite dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, op. cit.*, p. 852-853.

ANONYME, *La complainte du Gibet de Mont-Faucon, sur la mort du Marquis d'Ancre*, Amiens, [sé], 1617.

ANONYME, *La divine vengeance sur la mort du Marquis d'Ancre*, Paris, Thomas Ménard, 1617.

ANONYME, *La Sanglante Chemise de Henri le Grand*, Paris, [sé], 1615, reproduite dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. cit., p. 13-31.

ANONYME, *L'Entrée et la réception qui a été faite au Maréchal d'Ancre aux Enfers. Avec le pourparler de Ravaillac avec lui*, Paris, Bernard Hameau, 1617, reproduite dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. cit., p. 217-231.

ANONYME, *Les Feux de joie de la France sur la mort et sépulture du Marquis d'Ancre. Lequel a été enterré et déterré, traîné et pendu par les pieds, retraîné par la ville et faubourgs de Paris, et son corps enfin réduit en cendres. Pour servir d'exemple à tous ceux qui entreprennent contre l'autorité de leur roi. Ensemble le plaisant devis d'un paysan de Ruel au roi*, Lyon, [sé], 1617, reproduits dans Le Roi hors de page *et autres textes*, éd. cit., p. 130-142.

ANONYME, *Les Merveilles et coup d'essai de Louis le Juste*, Paris, Jean Berjon, 1617, reproduits dans Le Roi hors de page *et autres textes. Une anthologie*, éd. cit., p. 143-163.

ANONYME, *Supplice, mort, et fin ignominieuse du parricide inhumain, & desnaturé François Ravallat executé à Paris le 27 may 1610*, Jonas Gautherin, Lyon, 1610.

ANONYME, *Traité du mariage de Henri IIII… plus la conspiration, prison, jugement et mort du duc de Biron*, Paris, Jean Petit, 1610, reproduit dans Alfonse Bonnardot, *Les Rues et églises de Paris vers 1500. Une fête à la Bastille en 1508. Le supplice du maréchal de Biron à la Bastille en 1602*, Paris, L. Willem, 1876, p. 118-119.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, [1616], éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion Classiques, 2006.

__, *Histoire universelle*, [1616-1620], éd. André Thierry, Genève, Droz, 1985.

__, *Œuvres complètes*, éd. Réaume et de Caussade, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.

BAÏF, Jean-Antoine de, *Euvres en rimes*, éd . Charles Marty-Laveaux, Genève, Slatkine, 1966, t. IV.

BALE, John, *The first examinacio[n] of Anne Askewe latelye martired in Smythfelde, by the Romyshe popes upholders, wyth the elucydacyon of Johan Bale*, [1546], Londres, Nicholas Hill, 1547.

__, *The lattre examinacyon of Anne Askewe latelye martyred in Smythfelde…*, Wesel, D. van der Straten, 1547.

BELLEFOREST, François de, *Sur le Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny, jadis amiral de France, fait par M. Jean de Masle, enquêteur à Baugé*, [sl], [sé], [sd], reproduit dans le *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, *op. cit.*, p. 846-847.

BÈZE, Théodore de, *Histoire ecclésiastique des eglises reformees au royaume de France*, [1580], éd. G. Baum et Ed. Cunitz, Paris, Fischbacher, 1883.

BLACKWOOD, Adam, *Martyre de la Royne d'Escosse, douariere de France*, Édimbourg, Jean Nafeild, 1587.

__, *La Mort de la Royne d'Escosse, Douairiere de France…*, [sl], [sé], 1588.

BOURDEILLE, Pierre de, dit Brantôme, *Vies des dames illustres françoises et étrangères*, [1665], éd. Louis Moland, Paris, Garnier frères, 1868.

BUCHANAN, George, *Jephthes sive votum*, [1554], reproduit dans *Opera omnia, Ad optimorum Codicum fidem summo studio recognita & castigata*, Lyon, Jean Langerak, 1725, second tome, p. 181-213.

__, *La tragedie de Jephté*, traduite du latin de George Buchanan Escossois, par Claude de Vesel gentilhomme François, Paris, Robert Estienne, 1566.

___, *La tragedie de Jephté*, traduite du latin de George Buchanan Escossois, par Florent Chrestien, [1567], Paris, Robert Estienne, 1573.

CAYET, Pierre-Victor Palma, *Chronologie septenaire de l'histoire de la paix entre les Roys de France et d'Espagne…*, [1605], Paris, Jean Richer, 1609.

__, *Chronologie novenaire*, [1608], dans la *Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France…*, éd. M. Petitot, Paris, Foucault, 1824.

CHANTELAUZE, François Régis de, *Marie Stuart, son procès et son exécution, d'après le journal inédit de Bourgoing, son médecin, la correspondance d'Amyas Paulet, son geôlier, et autres documents nouveaux*, Paris, Plon, 1876.

CHANTELOUVE, François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, [1575], éd. Keith Cameron, Exeter, Exeter University Printing Unit, 1971.

__, *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. Lisa Wollfe et Marian Meijer, dans *La tragédie à l'époque d'Henri III*, deuxième série, vol. 1 (1574-1579), éd. C. Lauvergnat-Gagnière, L. Wollfe, M. Meijer, C. Mazouer et M. Bensi, Florence, Leo S. Olschki et Paris, PUF, 1999.

CHAPMAN, George, *The Tragedy of Charles Duke of Byron*, [1608], dans *The Plays of George Chapman. The Tragedies*, vol. 1, éd. Thomas Marc Parrott, New York, Russell & Russell, 1961.

CHRESTIEN, Florent, *Jephté, tragédie traduicte du latin de George Buchanan l'Escossois, par Florent Chrestien*, [1567], Paris, Robert Estienne, 1573.

__, *Jephté*, éd. Daniela Boccassini, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 (1566-1567), vol. 3 (1566-1567), éds. Daniel Boccassini, Michel Dassonville, Patrizia De Capitani, Rosanna Goris, et Régine Reynolds Cornell, Florence, Leo S. Olschki, et Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 425-489.

COEFFETEAU, Nicolas, *Harangue funebre prononcee à Paris en l'eglise de sainct Benoist, au service faict pour le repos de l'ame de Henry IIII*, Lyon, Claude Morillon, 1610.

COSPEAU, Philippe, *Oraison funebre prononcee dans la grande eglise de Paris aux obseques de Henry le Grand roy tres-chrestien de France & de Navarre*, Paris, Barthélemy Macé, 1610.

CRESPIN, Jean, *Le Livre des martyrs qui est un recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Jesus Christ, depuis Jean Hus jusques à ceste année presente 1554*, Genève, Jean Crespin, 1554.

__, *Actes des martyrs deduits en sept livres, depuis le temps de Wiclef & de Hus, jusques à present. Contenans un Recueil de vraye histoire Ecclesiastique, de ceux qui ont constamment enduré la mort és dernier temps, pour la verité du Fils de Dieu*, Genève, Jean Crespin, 1564.

__, *Histoire des vrays Tesmoins de la verite de l'Evangile, qui de leur sang l'ont signée, depuis Jean Hus jusques au temps present*, Genève, Jean Crespin, 1570.

__, puis GOULART, Simon, *Histoire des martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à l'an 1574*, Genève, [sé], 1580.

__, puis GOULART, Simon, *Histoire des martyrs persecutez et mis a mort pour la verite de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à present*, [sl], [sé], 1608.

__, puis GOULART, Simon, *Histoire des martyrs persecutez et mis a mort pour la verite de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusques à present*, Genève, Pierre Aubert, 1619.

DAMHOUDER, Josse de, *La Pratique et enchiridion des causes criminelles, illustrée par plusieurs elegantes figures…*, [trad.], Louvain, Estienne Wauters et Jehan Bathen, 1555.

DORAT, Jean, *Œuvres poétiques*, éd. Charles Marty-Laveaux, Genève, Slatkine, 1965.

DU PERRON, Jacques Davy, *Recueil des poesies de Monsieur Du Perron, depuis evesque d'Evreux, et apres Cardinal, Archevesque de Sens, et grand Aumosnier de France*, [1622], éd. dirigée par Pierre Lartigues et Jacques Roubaud, Arles, Actes Sud, 1988, coll. « Papiers ».

DUPUY, Pierre, *Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes* […] *avec un journal de ce qui s'est passé à la mort du Mareschal d'Ancre*, Leyde, Jean Elsevier, 1659.

FOXE, John, *The Acts and Monuments Actes and Monuments of these latter and perillous Dayes, touching matters of the Church…*[1583], *The Unabridged Acts and Monuments Online* or *TAMO*, HRI Online Publications, Sheffield, 2011, http://www.johnfoxe.org/index.php.

GARNIER, Robert, *Les Juifves*, [1583], éd. Sabine Lardon, Paris, Champion, 2004.

GOULART, Simon, *Brieve remonstrance sur la mort de l'Admiral & ses adherans, au peuple François*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572.

__, *Mémoires de l'Estat de France sous Charles neuviesme*, Meidelbourg [Genève], Henry Wolf [Eustache Vignon], 1578.

HATON, Claude, *Mémoires (1553-1582)*, éd. Laurent Bourquin, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifique (CTHS), Collection de documents inédits sur l'histoire de France n° 31, 2002, t. II, années 1566-1572.

HOTMAN, François, *Discours simple et véritable*, Bâle, Pieter Vuallemand, 1573.

___, *La Vie de Messire Gaspar de Colligny Admiral de France*, [1577], éd. Emile-Victor Telle, Droz, Genève, 1987, coll. « Textes littéraires français ».

LA FOSSE, Jehan de, *Les « Mémoires » d'un curé de Paris (1557-1590) au temps des guerres de religion*, éd. Marc Venard, Genève, Droz, 2004, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n°CCCXCIII.

LA ROCHE-CHANDIEU, Antoine de, *Histoire des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris, depuis l'An 1557, jusques au temps du Roy Charles neufviesme*, Lyon, [sé], 1563.

LA TAILLE, Jean de, *La Famine ou les Gabéonites*, [1573], éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des Textes français modernes, 1968.

Le Mercure François, 1605-1643, http://mercurefrancois.ehess.fr/.

L'ESTOILE, Pierre de, *Mémoires-journaux 1574-1611*, reproduction intégrale de l'éd. Jouaust et Lemerre avec des inédits, Paris, Taillandier, 1875-1896.

MARLOWE, Christopher, *The massacre at Paris*, [entre 1590 et 1592], éd. H. J. Olliver, Londres, Methuen & co Ltd, 1968.

__, *The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise* dans *The complete works of Christopher Marlowe, volume V*, éd. Edward J. Esche, Oxford, Clarendon Press, 1998.

MASLE, Jean de, *Chant d'allégresse sur la mort de Gaspard de Coligny, jadis amiral de France*, Paris, Nicolas Chesneau, 1572, reproduit dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, *op. cit.*, p. 843-847.

MATTHIEU, Pierre, *Histoire des derniers troubles de France, sous les regnes des Rois Tres Chrestiens Henry III. Roy de France, & de Pologne, & Henry IIII. Roy de France et de Navarre*, Paris, Jean Petit-Pas, 1622.

__, *Histoire de la mort déplorable de Henri IV, Roy de France et de Navarre*, [1610], reproduite dans les *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII…*, M. L. Cimber, F. Danjou, Paris, Beauvais, 1834-1835, série 1, tome 15, p. 11-112.

MILLE, Jean de, *Praxis criminis persequendi, elegantibus aliquot figuris illustrata…*, Paris, Chez Simon Colin, Arnold et Charles, 1541.

MONTCHRESTIEN, Antoine de, *L'Escossoise ou le désastre*, [1601], dans *Les Tragédies de Ant. De Montchrestien, sieur de Vasteville, plus une Bergerie et un poème de Susane…*, Rouen, Jean Petit, 1601, f. 1-56.

__, *La Reine d'Escosse*, [1604], dans » *Les tragédies de Montchrestien*, éd. L. Petit de Julleville, d'après l'éd. de 1604, Paris, Plon, 1891, p. 71-112.

Réveille-matin des François et de leurs voisins, composé par Eusèbe Philadephe Cosmopolite en forme de dialogues (Le), Édimbourg, Jacques James, 1574.

RABELAIS, François, *Quart Livre*, [1552], dans *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, coll. « La Pléiade ».

ROSSET, François de, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, [1619], éd. Anne de Vaucher Gravili, Paris, Librairie Générale française, 1994, coll. « Le Livre de poche ».

THOU, Jacques-Auguste de, *Historiæ sui temporis*, [1584], Paris, Ambroise et Jérôme Drouart, 1606-1609, http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahist/autoren/thou_hist.html.

__, *Jac. Augusti Thuani Historiarum sui temporis*, Londres, Samuel Buckley, 1733.

__, *Histoire universelle, depuis 1543 jusqu'en 1607*, [1607], traduite sur l'édition latine de Londres, Londres, 1734.

VERSTEGAN, Richard, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, [1587], éd. Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.

VESEL, Claude de, *La tragedie de Jephté, traduite du latin de George Buchanan Escossois, par Claude de Vesel gentilhomme François*, Paris, Robert Estienne, 1566.

__, *Jephté*, éd. Patrizia De Capitani, dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 3 (1566-1567), *op. cit.*, p. 341-404.

VIREY, Jean de, (sieur Du Gravier) *La Macchabée, tragédie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère*, [1599], reproduit dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^{e}-début XVII^{e} siècle)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 123-181.

VOYSIN, *Arrest de la cour de Parlement, contre le tres-mechant parricide François Ravaillac (27 mai 1610)*, Lyon, Barthelemy Ancelin, 1610.

WYNGFIELD, Robert, « An account of the Execution of Mary, Queen of Scots », [1587], *Clarendon Historical Society's Reprints*, Edimbourg, [sé], 1886.

2. Corpus iconographique primaire

ANONYME, *Execution of Mary, Queen of Scots*, autour de 1613, estampe colorisée, [sl].

ANONYME, *Histoire véritable de la vie et de la mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France et de sa femme, laquelle fut exécutée en Gréve par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617*,1617, gravure au burin reproduite dans *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Hélène Duccini, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 343.

ANONYME, *La mort de Coligny (massacre de la Saint Barthélémy, nuit du 24 août 1572)*, [sd], estampe, Service des collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

ANONYME, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, [titre donné par la BnF], [sd], estampe, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 7, pièces 608-707, période : 1569-1576.

ANONYME, « L'exécution de Marie Stuart, d'après le rapport officiel de Robert Beale, « The Order and Manner of the Execution of Mary Queen of Scots, Feb. 8, 1587 » », reproduit dans l'étude de D. Goy-Blanquet, « « *The Execution of Justice* », Londres et l'autre scène à la fin du XVI^{e} siècle », au sein de l'ouvrage « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe s.) », dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, *Littératures classiques*, n° 73, automne 2010, Paris, Champion, p. 362.

ANONYME, *L'exécution de Ravaillac*, [titre donné par la BnF], [sd], estampe, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

ANONYME, *L'assassinat du maréchal d'Ancre*, [titre donné par la BnF], 1617, gravure allemande à l'eau-forte, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 20, pièces 1737-1847, période : 1615-1617.

ANONYME, estampe relative à l'Inquisition en Espagne, [sd], gravure à l'eau-forte, BnF, recueil de la collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 5, pièces 437-525, 1560-1562.

ANONYME, estampe qui représente l'exécution du duc de Biron, [sd], gravure à l'eau-forte, BnF, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 13, pièces 1196-1282, période : 1600-1604.

ANONYME, gravure sur papier représentant l'assassinat d'Henri IV par François Ravaillac le 14 mai 1610, [sd], Musée des documents français.

BRUEGEL, Pieter (l'Ancien), *Justitia*, 1559, dessin, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}.

__, *Le Combat de Carnaval contre Carême*, 1559, huile sur panneau, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

__, *Le Triomphe de la Mort*, 1562, huile sur panneau, Musée du Prado, Madrid.

CALLOT, Jacques, *Supplicium sceleri frœnum*, 1633, eau-forte, Musée historique lorrain, Nancy.

CARON, Antoine, *Les Massacres du Triumvirat*, 1566, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

DUBOIS, François, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, 1572-1584, huile sur panneau, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

HOGENBERG, Franz, (attribué à), *Hispanissche Inquisition*, [sd], gravure, Nationaal Gevangenismuseum, Pays-Bas.

__, (attribué à) *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610*, [titre donné par le musée de Pau], 1er quart du XVII^{e} siècle, burin, Musée national du château de Pau.

KRESS, Georg, (attribué à) *L'exécution de Ravaillac*, [titre donné par la BnF], gravure, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

LECLERC, Jean, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610*, [titre donné par le musée de Pau], 1er quart du XVIIe siècle, Musée national du château de Pau.

VASARI, Giorgio, fresque de la *Sala Regia* autour de la Saint-Barthélemy, palais du Vatican, 1572-1573.

VISSCHER, Claes Jansz (attribué à), *Assassinat d'Henri IV et supplice de Ravaillac*, (titre donné par le musée de Pau), 1er quart du XVIIe siècle, eau-forte sur papier, Musée national du château de Pau.

VON KINKELBACH, Quad, (attribué à), [sans titre], gravure au burin avec portrait et médaillons de Charles de Biron, premier quart du XVIIe siècle, Musée national du château de Pau.

ZIARNKO, Jan, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très meschant, très abominable et très détestable parricide Ravaillac le 27 mai 1610*, 1610, estampe, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

__, *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maistre Coyon ou Mythologie des empblèmes du Coyon*, 1617, gravure reproduite dans *Faire voir. Faire croire, op. cit.*, p. 341-342.

3. Corpus littéraire et iconographique secondaire

ALBON, Claude, d', *De la Majesté Royalle, institution et preeminence, & des faveurs Divines particulieres envers icelle*, Lyon, Benoist Rigaud, 1575.

ALTDORFER, Albrecht, *Le Christ sur la Croix*, [titre attribué par WGA], vers 1520, peinture sur bois, Szépmûvészeti Múzeum, Budapest.

Ancien et *Nouveau Testament*, traduction œcuménique, éd. TOB, Société biblique française, [respectivement 1975 et 1972], Paris, Cerf, 1977 et 1987.

ANGELICO, Fra, *Jugement dernier*, [titre attribué par WGA], vers 1431, peinture à l'œuf sur toile, musée San Marco, Florence.

__, *Le Martyre de saint Laurent*, 1447-1449, fresque, chapelle Niccolina, palais pontifical, Vatican.

ANONYME, *Arrêt du Parlement de Paris, portant condamnation de mort contre Jean Poltrot*, reproduit dans *Mémoires de Condé ou recueil pour servir à l'histoire de France, contenant ce qui s'est passé de plus mémorable dans le royaume, sous le règne de François II & sous une partie de celui de Charles IX...*, tome 4, Londres, Claude du Bosc et Guillaume Darrés, et Paris, Rollin fils, 1743, p. 309-310.

ANONYME, *Avertissement du peuple de Paris aux passants*, [sl], [sd], reproduit dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, op. cit., p. 833-834.

ANONYME, *Complaintes du sang du grand Henry de tres-heureuse mémoire & de tous les bons François exaucées*, Maillets, [sé], 1617.

ANONYME, *Discours lamentable, sur l'attentat et parricide commis en la personne de Henri IIII : ensemble les souspirs de la France, avec la fidélité des François*, Lyon, Thomas Pelletier, 1610.

ANONYME, *Exécution d'Enguerrand de Marigny en présence de Louis X*, vers 1315, enluminure, manuscrit Français 2606, f. 361 v°, BnF, reproduit dans l'exposition en ligne de P. Bastien et N. Renaud-Joly, « Les exécutions publiques dans la France d'Ancien Régime », « La justice royale » sur la page https://criminocorpus.org/fr/musee/justice-royale-execution-publique/les-executions-publiques-dans-la-france-dancien-regime/?start=3.

ANONYME, *La dure et cruelle Bataille et paix du glorieux sainct Pensart a l'encontre de Caresme*, dans *Deux jeux de Carnaval de la fin du Moyen-Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly, Genève, Droz, 1978, coll. « Textes littéraires français ».

ANONYME, *Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de ville*, 1590 ou 1593, huile sur toile, Musée Carnavalet, Paris.

ANONYME, *Supplices divers*, extrait du *Tengler Layenspiegel*, 1508, bois gravé, Kriminalmuseum, Rothenburg, reproduit dans *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XII^e^ au XIX^e^ siècle*, Lionello Puppi, trad. Denis-Armand Canal et Olivier Planchon, Paris, Larousse, 1991, p. 52.

ANONYME, *The terrible and deserved death of Francis Ravilliack, shewing the manner of his strange torments at his execution, upon Fryday the 25. of May last past, for the murther of the late French King, Henry the fourth. Together with an abstract out of divers proclamations, and edicts, now concerning the state of France. As it was printed in French in three severall bookes published by authoritie*, Édimbourg, Robert Charteris, 1610.

ANONYME, Arrêt du Parlement de Paris contre Biron, reproduit dans le *Recueil memorable de tout ce qui s'est passé pour le faict du Sieur de Biron, Mareschal de France*, [sa], Langres, Jean des Prez, 1602, f. 12-14.

ANONYME, portrait de Ravaillac en buste, gravé au burin, BnF, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

ANONYME, portrait de Ravaillac en buste, gravé au burin, BnF, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

ANONYME, portrait de Ravaillac en pied, estampe, BnF, collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France, tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Richard Bodéüs, dans *Œuvres*, dir. R. Bodéüs, Paris, Gallimard, 2014, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

__, *La Politique*, trad. Auguste Francotte et Marie-Paule Loicq-Berger, dans *Œuvres*, *ibid*.

__, *La Poétique*, trad. Pierre Somville, dans *Œuvres*, *ibid.*

AUVRAY, Jean, *La pourmenade de l'âme dévote accompagnant son Sauveur depuis les ruës de Jérusalem jusques au tombeau*, Rouen, David Ferrand, 1633.

BALDUNG GRIEN, Hans, *Crucifixion*, [titre attribué par WGA], 1512, peinture sur panneau, Staatliche Museen, Berlin.

BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant, Tragedie Françoise*, [1550], éd. Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion, 2006.

__, et MAROT, Clément, *Les pseaumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*, Genève, Jean Bonnefoy, 1563.

Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, [sd].

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires tragiques*, [1559], éd. Richard Carr, Paris, Champion, 1977.

BOCCACCIO, Giovanni, dit Boccace, *Le Décameron*, [1349-1353], trad. Antoine Le Maçon, Lyon, Guillaume Rouille et Philibert Rollet, 1558.

BODIN, Jean, Les Six *Livres de la République*, Lyon, Jean de Tournes, 1579.

__, *Les refutations des opinions de Jean Wier* dans *De la démonomanie des sorciers*, quatrième édition, Lyon, Paul Frellon, 1623.

BOSCH, Hieronymus, *Le couronnement d'épines*, [titre attribué par WGA], [sd], huile sur toile, monastère de San Lorenzo, El Escorial.

__, *Le couronnement d'épines*, [titre attribué par WGA], 1405-1500, huile sur bois, National Gallery, Londres.

__, *La Nef des fous*, vers 1500, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris.

__, *Le Chemin de Croix*, [titre attribué par WGA], 1515-1516, huile sur toile, Museum voor Schone Kunsten, Gand.

BOTTICELLI, **S**andro di Mariano Filippi dit, *Le Printemps*, 1482, peinture à l'œuf sur panneau, galerie Uffizi, Florence.

__, *La Naissance de Vénus*, 1485, peinture à l'œuf sur toile, galerie Uffizi, Florence.

BOUTS, Dieric, *Triptyque de la Passion*, [titre attribué par WGA], 1455, huile sur bois, Musée de la Capilla Real, Grenade.

BRANT, Sebastian, *Das Narrenschiff*, Bâle, Johann Bergmann von Olpe, 1494.

BRUEGEL, Pieter, *La Cuisine grasse*, [sd], ensuite gravé (au burin) d'après Bruegel par Pieter van der Heyden en 1563, Musée de Flandre, Cassel.

__, *L'Alchimiste*, plume et encre, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin.

__, *La Chute du magicien Hermogène*, 1564, plume et encre, Rijksmuseum, Amsterdam.

__, *La mascarade d'Ourson et de Valentin*, 1566, gravure sur bois, Museum of fine arts, Boston.

CALLOT, Jacques, *Impruneta*, gravure à l'eau-forte et au burin, entre 1621 et 1625, BnF, département Estampes et photographie, Réserve AA - 4.

__, série des *Grandes Misères de la guerre*, 1633, eaux-fortes, BnF, Recueil « Œuvre de Jacques Callot, Œuvre de réserve », 788.

CALVIN, Jean, *Institution de la religion Chrestienne. Nouvellement mise en ordre en quatre Livres & distinguée par Chapitres, en ordre & méthode bien propre : Augmentée aussi de tel accroissement, qu'on la peut presque estimer un livre nouveau*, [1541], Genève, Jean Crespin, 1560.

__, *Institution de la religion chrétienne*, éd. Société calviniste de France, Labor et Fides, Genève, 1955.

__, *Plusieurs sermons de Jean Calvin, touchant la divinité, humanité, et nativité de nostre Seigneur Jesus Christ et touchant sa passion, mort, resurrection, ascension, & dernier advenement…*, Genève, Michel Blanchier, 1563.

CAMUS, Jean-Pierre, *Les Evenemens singuliers* [1628], éd. Max Vernet, Paris, Classiques Garnier, 2010, coll. « Textes de la Renaissance » 149.

__, *L'Amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps*, Paris, Joseph Cottereau, 1630.

__, *Les spectacles d'horreur*, [1630], éd. Nicolas Cremona, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

CARLE, Lancelot de, *Lettre de l'évesque de Riez au Roy, contenant les actions et propos de Monsieur de Guyse, depuis sa blessure, jusques à son trespas*, 1563.

CECIL, Robert, *La copie d'une lettre inscrite à monseigneur le comte de Lecestre*, Londres, Barker, 1587.

CÉSARÉE, Eusèbe de, *Histoire ecclésiastique*, trad. Émile Grapin, Paris, Librairie, Alphonse Picard et fils, 1911, http://remacle.org/bloodwolf/historiens/eusebe/histoire5.htm#I.

CHANDIEU, Antoine de La Roche, *Histoire des persecutions et martyrs de l'Eglise de Paris, depuis l'An 1557, jusques au temps du Roy Charles neufviesme*, Lyon, [sé], 1563.

CICÉRON, *La République*, trad. Esther Bréguet, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

__, *Les Devoirs*, trad. Stéphane Mercier, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

COLIGNY, Gaspard de, *Response à l'Interrogatoire qu'on dit avoir esté fait à un nommé Jean de Poltrot, soy disant Seigneur de Merey, sur la mort du feu Duc de Guyse*, reproduite dans les *Mémoires de Condé*, *op. cit.*, p. 285-303.

COZZARELLI, Guidoccio, *Saintes Agathe et Lucie*, [titre attribué par WGA], vers 1480, peinture à l'œuf sur panneau, collection particulière.

CRANACH, Lucas, dit le Vieux, *Martyre de saint Érasme*, 1500, gravure sur bois, Museum der Stadt, Aschaffenburg, reproduit dans L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, *op. cit.*, p. 54.

__, *Crucifixion*, [titre attribué par WGA], 1500-1503, huile et peinture à l'œuf sur bois, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

__, *Le Martyre de sainte Catherine*, [titre attribué par WGA], 1504-05, huile et peinture à l'œuf sur bois, Collection de l'Église réformée, Budapest.

__, *Le Martyre de sainte Catherine*, [titre attribué par WGA], 1506, peinture sur bois, Gemäldegalerie, Dresde.

Déclaration et ordonnance du roi, par laquelle sa Majesté déclare au vrai la cause et occasion de la mort du défunt amiral, et autres ses adhérents et complices dernièrement advenue en ceste ville de Paris, le XXIIII^e^ jour du présent moys d'aoust 1572, 1572, reproduite dans les *Mémoires de l'Estat de France*, éd. cit., f. 322 r°.

DU CHESNE, André, *Les antiquitez et recherches de la grandeur et majesté des Roys de France, recueillis tant des auteurs anciens que des meilleurs Escrivains de ce siecle*, Paris, Jean Petit-Pas, 1609.

DURANDI, Jacques, *Sainte Agathe*, détail du *Retable de saint Jean-Baptiste*, vers 1450, Musée des Beaux-Arts de Nice et reproduit dans l'édition illustrée de la *Légende dorée*, trad. Teodor de Wyzema, Paris, Diane de Selliers, 2009, tome I, p. 150.

ÉPICTÈTE, *Entretiens*, trad. Joseph Souilhé, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, dans *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, dans *Théâtre complet 1*, trad. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 41-96.

__, *Hécube*, dans *Théâtre complet 2*, trad. H. Berguin et G. Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 133-175.

FERRARI, Gaudenzio, (vers 1471-1546), *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, [sd], huile sur toile, Pinacothèque di Brera de Milan.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, [1862], éd. Gisèle Séginger, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.

FLAVIUS JOSÈPHE, *Livre des Antiquités judaïques*, [I^{er} siècle ap. J.-C.], dans *Œuvres complètes*, trad. Théodore Reinach et Julien Weill, tomes 1 et 2, Paris, Leroux, 1900-1926.

FOUQUET, Jean, *Martyre de sainte Apolline*, 1452-60, enluminure, dans le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, manuscrit 71, Musée Condé, Chantilly.

__, *Grandes Chroniques de France*, miniature 26, 1455-1450, enluminure, reproduite dans *Les grandes Chroniques de France. Reproduction intégrale en fac-similé des miniatures de Fouquet. Manuscrit français 6465 de la Bibliothèque nationale de Paris*, François Avril, Marie-Thérèse Gousset et Bernard Guenée, [sl], Philippe Lebaud, 1987, p. 146-147.

FRA ANGELICO, *Jugement dernier*, [titre attribué par WGA], vers 1431, fresque, musée de San Marco, Florence.

FRANCESCA, Piero della, *Sainte Agathe*, détail du *Polyptique de Sant' Antonio*, milieu du XV^e^ siècle, panneau, Galerie nationale de Pérouse, reproduite dans l'édition illustrée de la *Légende dorée*, *op. cit.*, p. 149.

GALLEGO, Fernando, (vers 1440 – vers 1507), *Le Martyre de sainte Catherine*, [titre attribué par WGA], [sd], Musée du Prado, Madrid.

GALLONIO, Antonio, *Traité des Instruments de martyre et des divers Modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens*, [1591], Paris, Charles Carrington, 1904.

__, éd. Claude-Louis Combet, Paris, Jérôme Million, 2002, coll. « Atopia ».

GARNIER, Robert, *La Troade*, [1579], éd. Jean-Dominique Beaudoin, Paris, Champion, 1999.

GOULART, Simon, *Recueil de choses memorables avenues en France sous le regne de Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV, depuis l'an M.D.XLVII jusques au commencement de l'an M.D.XCVII*, [sl], [sé], 1598.

GRÉBAN, Arnoul, *Le Mistère de la Passion*, [1452], d'après les manuscrits de Paris, éd. Gaston Paris et Gaston Raynaud, Paris, F. Vieweg, 1878.

__, *Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, trad. Micheline de Combarieu du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio classique ».

GRÜNEWALD, Matthias, *Crucifixion*, premier panneau du *Retable d'Issenheim*, entre 1512 et 1516, huile sur toile, Musée Unterlinden, Colmar.

GUESLE, Jacques de la, *Récit particulier et veritable du procez criminel de Monsieur le Mareschal de Biron*, reproduit dans les *Lettres et ambassade de Messire Philipe Canaye, seigneur de Fresne*…, Paris, Estienne Richer, 1635, f. 1-87.

HARDY, Alexandre, *Alcméon ou la vengeance féminine*, [1628], dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, op. cit.*, p. 396-451.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 1982.

HOYAU, Germain et TRUSCHET, Olivier, *La ville, cité, université de Paris*, dit « plan de Bâle », 1550, http://imagebase.ubvu.vu.nl/cdm/ref/collection/krt/id/1763#.

HUGGARDE, Miles, *The displaying of the Protestantes, [and] sondry their practises, with a description of diuers their abuses…*, Londres, Robert Caly, 1556.

JOUBERT, Laurent, *Traité du ris contenant son essance, ses causes, et mervelheus effais, curieusemant recerchés, raisonnés & observés*, Paris, Nicolas Chesneau, 1579.

LA BOÉTIE, Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, [1549], éd. Simone Goyard-Fabre, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

LA CEPPÈDE, Jean de, *Les theoremes sur le sacré Mystere de nostre Redemption…*, Toulouse, Colomiez, 1613.

LA POPELINIÈRE, Henri Lancelot Voisin de, *L'Histoire de France, enrichie des plus notables occurrances survenues ez Provinces de l'Europe & pays voisins, soit en Paix, soit en Guerre : tant pour le fait Seculier qu'Eclesiastic : depuis l'an 1550 jusques à ces temps*, Paris, Abraham H., 1581, tome second.

LA TAILLE, Jean de, *De l'Art de la Tragedie*, dans *La Famine ou les Gabéonites*, éd. cit., p. 2-16.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *L'Art poétique françois*, Paris, Anthoine du Brueil, 1598.

LÉRY, Jean de, *Histoire memorable de la ville de Sancerre, contenant les entreprinses, sieges, approches, bateries, assaux et autres efforts des assiegans*, Genève, [sé], 1574.

__, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, [1578], éd. F. Lestringant, Paris, Librairie Générale Française, 1994, coll. « Bibliothèque classique » et « Livre de poche ».

LISS, Johan, *Apollon et Marsyas* [titre attribué par WGA], vers 1627, huile sur toile, Galerie dell'Accademia, Venise.

Livre des Antiquités bibliques, traduit et présenté par Jean Hadot, dans *La Bible. Écrits intertestamentaires*, éd. collective, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Pléiade », p. 1225-1392.

LUYKEN, Jan, série de gravures extraites d'*Il Teatro delle crudeltà…*, 1696, Vicence, collection Beltrame, reproduite dans *Les supplices dans l'art*, *op. cit*., p. 48-49.

MALEBRANCHE, Nicolas, *De la recherche de la vérité*, [1674], livre II (*De l'imagination*), éd. Delphine Kolesnik-Antoine, Paris, Vrin, 2006, coll. « Bibliothèque des textes phisosophiques ».

MARCONVILLE, Jean de, *De la bonté et mauvaistié des femmes*, [1566], éd. Richard A. Carr, Paris, Champion, 2000, coll. « Textes de la Renaissance ».

MATTHIEU, Pierre, *Histoire de France & des choses memorables advenues aux Provinces estrangeres durant sept annees de Paix du regne de Henry IIII Roy de France & de Navarre*, tome second, Paris, J. Metayer et M. Guillemot, 1609.

__, *Tablettes de la vie et de la mort*, Paris, R. Ruelle, 1612.

__, *La Magicienne estrangère*, Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617.

MICHEL, Jean, *Le Mystère de la Passion*, [1486], éd. Omer Jodogne, Gembloux, J. Duculot, 1959.

MICHELANGELO, Buonarroti, dit Michel-Ange, *Christ sur la croix avec la Vierge et saint Jean*, [titre attribué par WGA], 1555-1564, dessin à la craie noire, British Museum, Londres.

MOLANUS, *Traité des saintes images*, [1594], éd. François Bœspflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris, Cerf, 1996.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Essais*, [1580-1588], éd. André Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, 1998-2003.

MURET, Marc-Antoine, *Pro Carolo IX. Galliarum rege christianissimo ad Gregorium XIII. Pont. Max., Oratio XXII*, dans *Opera omnia*, éd. Carl-Heinrich Frotscher, [1834-1841] Genève, Slatkine Reprints, 1971, tome 1, p. 264-269.

NAUDÉ, Gabriel, *Considerations politiques sur les coups d'estats*, [1639], [sl], [sé], 1667.

NAZIANCE, ou NAZIANZE, Grégoire de, *Passion du Christ*, [1542], éd. André Tuilier, Paris, Cerf, 1969.

NOIROT, Claude, *L'Origine des masques, mommerie, bernez et revennez ès jours gras de Caresmeprenant, menez sur l'asne a rebours et charivary*, Langres, Jean Chauvetet, 1609.

ORSI, Lelio *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, [titre attribué par WGA], 1565-75, huile sur toile, Galerie Estense, Modène.

OVIDE, *Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928 et 1930.

PAPON, Jean, *Recueil d'arrests notables des cours souveraines de France*, Pont-à-Mousson, Jean de La Fontaine, [sd].

PASCHAL, Pierre de, *Journal de ce qui s'est passé en France durant l'année 1562 principalement dans Paris et à la cour*, éd. Michel François, Paris, Champion, 1950.

PASQUIER, Etienne, *Lettres historiques pour les années 1556-1594*, éd. Dorothy Thickett, Genève, Droz, 1966.

PIOMBO, Sébastien del, *Le Martyre de sainte Agathe*, [titre attribué par WGA], 1520, huile sur bois, Palazzo Pitti, Florence.

PIZAN, Christine de, *Le livre de la Cité des dames*, [1405], trad. Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1986, coll. « Moyen Âge ».

PLATON, *La République*, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I.

__, *Gorgias*, dans *Œuvres complètes*, *ibid*.

__, *Lois*, dans *Œuvres complètes*, *ibid*, tome II.

PLUTARQUE, *Traité d'Isis et Osiris*, dans *Œuvres morales*, trad. Victor Bétolaud, Paris, Hachette, 1870, tome 5, http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/isisetosiris.htm.

QUESNEL, François, *Carte ou description nouvelle de la ville cité université et fauxbours de Paris*, 1609, http://paris-atlas-historique.fr/6.html.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, tome 5.

RABELAIS, François, *Gargantua*, [1542], dans *Œuvres complètes*, *op. cit*.

__, *Pantagruel*, [1542], dans *Œuvres complètes*, *op. cit*.

RAEMOND, Florimond de, *L'histoire de la naissance, progrez et decadence de l'heresie de ce siecle, divisée en huit livres*, Paris, Veuve de Guillaume de la Noue, 1610.

REGNAULT, Charles, *Marie Stuard, Reyne d'Ecosse*, [1639], Paris, Toussaint Quinet, 1641.

RENI, Guido, *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, [titre attribué par WGA], 1606-07, huile sur toile, Musée Diocesano, Albenga.

RIBANADEIRA, Pedro de, *Les Fleurs des Vies des Saints et Festes de toute l'année*, trad. René Gaulthier, Lyon, Claude Chastellard & Claude Aubert, 1620.

RIBERA, Joseph de, *Apollon écorchant Marsyas*, [titre attribué par WGA], 1637, huile sur toile, Musées Royaux des Beaux-arts, Bruxelles.

RICCIARELLI, Daniele, dit da Volterra, *Le Combat de David et Goliath*, vers 1555, huile sur ardoise, Musée du Louvre, Paris.

RICHEOME, Louis, *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, [1601], Paris, Sonnius, 1609.

RICHESOURCE, Jean, *L'eloquence de la chaire ou la rhetorique des predicateurs, c'est-à-dire, la manière de bien prêcher & de bien panegyriser, avec celle de bien parler, de l'artifice, de la force & de la beauté du Sermon & du Panegyrique*, Paris, Académie des Orateurs, 1673.

RIPA, Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, trad. Jean Baudouin, d'après l'éd. de 1643, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, [1552], éd. André Gendre, Paris, Librairie Générale Française, 1993, coll. « Livre de poche classique ».

__, *Elegies*, [1565], livre IV, dans *Œuvres complètes* XIV, éd. Paul Laumonier, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949.

SACONAY, Gabriel de, *Discours des premiers troubles avenus à Lyon, avec l'Apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle faussement intitulé : « La Juste et sainte défense de la ville de Lyon »*, Lyon, Michel Jove, 1569.

SAINCTES, Claude de, *Discours sur le saccagement des églises catholiques, par les hérétiques anciens, & nouveaux calvinistes, en l'an mil cinq cens soixante deux*, Paris, Claude Frémy, 1563.

SAINT-AUGUSTIN, *Cité de Dieu*, [413-426], trad. Pierre Lombert, Bourges, Gilles, 1818.

__, *Les Confessions*, [397-401], trad. Joseph Trabucco, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

SÉNÈQUE, *De Clementia*, trad. Pierre Du Ruyer (sous le titre *De la Clémence*), Christofle Fourmy, Lyon, 1663.

__, *De ira*, dans *Traités*, trad. Élias Regnault et éd. Guy Rachet, Paris, France Loisirs, 1994, coll. « Bibliothèque de la Sagesse ».

__, *Les Troyennes*, dans *Tragédies*, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011, coll. « Classiques en poche ».

__, *Médée* dans *Tragédies*, *ibid.*

__, *Œdipe*, dans *Tragédies*, *ibid.*

__, *Thyeste*, dans *Tragédies*, *ibid.*

SÉVERT, Jacques, *Anti-martyrologe, ou Verité manifestée contre les Histoires des supposés martyrs de la Religion pretenduë reformée, imprimées à Geneue onze fois*, Lyon, Simon Rigaud, 1622.

SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*, [1633], éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio classique ».

SKORY, Edmond, *The copie of a letter written from Paris, the 20. of May 1610. Declaring the maner of the execution of Francis Rauaillart, that murdered the French King. With what he was knowen to confesse at his death. And other the circumstances and dependencies thereupon. Together with two edicts; one of the Parliament alone; the other of the new King in Parliament, declaring the confirming the Queene mother Regent of France*, Londres, Robert Barker, 1610.

STUART, Marie, lettre à Henri III, écrite le 8 février 1597, Archives de la National Library of Scotland, http://digital.nls.uk/mqs/trans2.html et sa transcription en français : http://digital.nls.uk/mqs/letter2.html.

TACITE, *Annales*, trad. Pierre Grimal, [1990], Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio ».

TIRAQUEAU, André, *De poenis Legum, ac Consuetudinum, Statutorumque temperandis, aut etiam remittendis, & id quibus, quotque ex causis*, [1557], Lyon, Claude Senneton, 1559.

TIZIANO, Vecellio, dit Titien, *Sainte Marie-Madeleine*, [titre attribué par WGA], vers 1532, huile sur bois, Palazzo Pitti, Florence.

__, *Sainte Marie-Madeleine*, [titre attribué par WGA], 1565, huile sur toile, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

TORTOREL, Jacques, et PERRISSIN, Jean-Jacques, *Quarante tableaux ou Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres, & troubles, advenues en France ces dernieres annees. Le tout recueilly selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne, & qui les ont veus, lesquels sont pourtraits à la vérité*, [1569], reproduits dans Philip Benedict, *Graphic History : The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n°CDXXXI.

VAN BABUREN, Dirck, *Apollon écorchant Marsyas*, [titre attribué par WGA], huile sur toile, vers 1623, collection particulière.

VASSALIEU, dit Nicolay, *Portrait de la Ville, Cité et Université de Paris avec les faubours di celle, dédié au Roy*, Paris, Jean le Clerc, 1609, http://paris-atlas-historique.fr/6.

VILLON, François, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pinganaud, Paris, Arléa, 2010.

VIREY, Jean de, Sieur du Gravier, *Tragédie de la divine et heureuse victoire des Machabées sur le roi Antiochus. Avec la repurgation du temple de Jérusalem*, [1611], dans *Tragédies et récits de martyres, op. cit.*, p. 182-215.

VIRGILE, *Énéide*, éd. Jeanne Dion, Philippe Heuzé et Alain Michel, Paris, Gallimard, 2015, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée illustrée par les peintres italiens de la Renaissance*, [vers 1261-1266 ; pour cette éd. : 2000], trad. Teodor de Wyzema, Paris, Diane de Selliers, tome I, 2009.

ZÚRBARAN, Francisco de, *Sainte Agathe*, [titre attribué par WGA], 1630-33, huile sur toile, Musée Fabre, Montpellier.

II. ÉTUDES CRITIQUES

1. Études sur le corpus primaire, sur les auteurs et les artistes

AUCLAIR, Valérie, « L'œil médusé. Perspective et interprétation des *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566) », *Communications*, 2009, vol. 85, n° 85, p. 79-101.

__, « Le sens à l'épreuve du sang. Les interprétations des *Massacres du Triumvirat* d'Antoine Caron (1566) par Michel Leiris et Gustave Lebel », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e^-XVII^e^ siècle*, dir. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, actes du colloque international d'Oslo (12-14 juin 2008), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 333-349.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel [1970], Paris, Galimard, 1994, coll. « Tel ».

BENEDICT, Philip, BRYANT, Lawrence M., et NEUSCHEL, Kristen B., « Graphic History: What Readers Knew and Were Taught in the *Quarante Tableaux* of Perrissin and Tortorel », *French Historical Studies*, vol. 28, n° 2, printemps 2005, p. 175-229.

BENEDICT, Philip, *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, *op. cit.*

BERTAUD, Madeleine, « La mort dans quelques romans et nouvelles de Jean-Pierre Camus (1584-1652) », dans *La mort en toutes lettres*, actes du colloque de l'Université Nancy II (2-4 octobre 1980), textes réunis par Gilles Ernst, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 51-61.

__, et LABERTIT, André, dir., *De L'Estoile à Saint-Simon, recherche sur la culture des mémorialistes au temps des trois premiers rois Bourbons*, actes de la journée d'étude organisée le 22 mai 1992 par le Centre de philologie et de littératures romanes (Université des Sciences Humaines, Strasbourg), Paris, Klincksieck, 1993.

BERTHEU, Gilles, « Les enjeux de la mémoire dans *The Conspiracy and Tragedy of Byron* de George Chapman (1608) », actes des congrès de la Société française Shakespeare, n° 30, 2013, http://shakespeare.revues.org/1919.

BIANCONI, Piero, *Tout l'œuvre peint de Pieter Bruegel*, trad. S. Darses, Paris, Flammarion, 1968.

BIET, Christian, dir., *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006.

__, et FRAGONARD, Marie-Madeleine, dir., *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e^ – début XVII^e^ siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

BLAZEJEWSKA, Katarzyna, *La femme, la Cour et les arts chez Brantôme*, thèse de doctorat inédite soutenue le 12 juillet 2012 à l'Université de Strasbourg, sous la direction de Gilbert Schrenck.

BOSING, Walter, *Jérôme Bosch (vers 1450-1516). Entre le ciel et l'enfer*, [1988], trad. Hélène Drewitz, Cologne, Taschen, 2010.

BRAUNMULLER, Albert R., *Natural fictions: George Chapman's Major Tragedies*, Cranbury et Londres, Associated University Presses, 1992.

BREITENBERG, Mark, « The Flesh Made Word: Foxe's *Acts and Monuments* », *Renaissance and Reformation – Renaissance et Réforme*, XXV, 4, 1989, p. 381-407.

BRIETZ MONTA, Susannah, « Foxe's Female Martyrs and the Sanctity of Transgression », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXV, 1, 2001, p. 3-22.

BURKS, Deborah, « Polemical Potency: The Witness of Word and Woodcut », dans *John Foxe and his World*, dir. Christopher Highley et John N. King, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 263-276.

BURON, Emmanuel, dir., *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, coll. « Didact Français ».

__, « « L'« art de la tragédie » humaniste comme refus de la « théologie ». *Saül le furieux* de Jean de La Taille », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, dir. Jean-Pierre Bordier et André Lascombes, actes du XLV^e^ Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 01-06 juillet 2002), Turnhout, Brepols, 2006, p. 409-435.

BUZIN, Christine de, et GIROT, Jean-Eudes, dir., *Jean Dorat, poète humaniste de la Renaissance*, actes du colloque international (Limoges, 6-8 juin 2001), Genève, Droz, 1997, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDXX.

CARBONNIER-BURKARD, Marianne, « Le martyre au féminin dans le martyrologe réformé de Jean Crespin », dans *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin,* dir. Véronique Alemany, Monique et Bernard Cottret, Paris, Les Éditions de Paris, 2006, p. 73-103.

CAZAURAN, Nicole, « La "Tragique peinture" du premier dialogue du *Reveille-matin* », *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saunier*, Genève, Droz, 1980, p. 327-346.

CÉARD, Jean, « Le thème du « monde à l'envers » dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle,* dir. Jean Lafond et Augustin Redondo, actes du colloque international de Tours (17-19 novembre 1977), Paris, Vrin, 1979, p. 117-127.

CHARPENTIER, Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste (Jodelle, Garnier, Montchrestien)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1979.

__, « La Guerre des Andouilles, *Pantagruel* IV, 35-42 », dans *Études rabelaisiennes, Mélanges offerts à V. Saulnier,* Genève, Droz, 1980, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 177 », p. 119-135.

__, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1981.

__, dir., « Les tragédies de Jean de La Taille », *Cahiers textuels*, Paris, Université Paris VII, UFR « Sciences des textes et documents », n° 18, 1998.

CONROY, Jane, *Terres tragiques : l'Angleterre et l'Écosse dans les tragédies du XVII^e^ siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, coll. « Biblio 17 ».

CORTI, Laura, *Vasari. Catalogue complet des peintures*, trad. Marc Baudoux, Paris, Bordas, 1991.

CREMONA, Nicolas, « Les histoires tragiques du début du XVII^e^ siècle : vers un texte-spectacle », dans *Corps souffrants, sanglants et macabres XVI^e^-XVII^e^ siècle, op. cit.*, p. 189-201.

DANIEL, Marie-Céline, « « A most inhumane murder » : monstration et instrumentalisation de la violence dans quatre pamphlets parus outre-Manche sur l'assassinat d'Henri IV (1610) », *Shakespeare en devenir*, n° 5, 2011, « Rhétorique de la violence à la Renaissance », http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=551.

DOBBY-POIRSON, Florence, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré Champion, 2006, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance ».

DOTOLI, Giovanni, « Le théâtre de l'histoire contemporaine : la *Tragédie de la Reine d'Escosse* de Montchrestien » dans *D'un siècle à l'autre. Littérature et société de 1590 à 1610*, dir. Philippe Desan et Giovanni Dotoli, Fasano, Schena Editore, et Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, p. 251-281.

EHRMANN, Jean, « Antoine Caron », *The Burlington Magazine*, vol. 92, n° 563, février 1950, p. 34-39.

__, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris, Flammarion, 1986.

ESNAULT, Claire, « Concini fantôme de Coligny ? Une filiation insolite », dans Le Roi hors de page *et autres textes,* éd. cit., p. 425-438.

FANLO, Jean-Raymond, *Tracés, ruptures, la composition instable des Tragiques*, Paris, Champion, 1990.

__, « Les tragédies de La Taille sont-elles didactiques ? », dans « Les tragédies de Jean de La Taille », dir. Françoise Charpentier, Paris, *Cahiers textuels* (Université Paris VII, UFR « Sciences des textes et documents »), n° 18, 1998, p. 75-86.

__, « Sentiment du tragique et piété pénitentielle dans les *Juifves* de Garnier », *Op. cit.*, 15, 2000, p. 43-52.

__, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : *Hippolyte* et les *Juifves* », *Littératures*, 43, 2000, p. 59-70.

__, et LE FLANCHEC, Vân Dung, Les Tragiques. Vengeances *et* Jugement *(Livres VI et VII) d'Agrippa d'Aubigné*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2003, coll. « Clefs concours » et « Lettres XVI^{e} siècle ».

__, « Les mains du martyre : sur quelques représentations des martyrologes protestants », dans *Al incroccio dei Saperi* : *La mano*, dir. A. Olivieri, Padoue, CLEUP, 2004, p. 87-102.

__, « Figures de la divinité dans le théâtre tragique de Robert Garnier », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance, op. cit.*, p. 353-370.

__, « Du monument religieux à l'écriture de l'histoire : la continuation de l'*Histoire des martyrs* par Simon Goulart », dans *Simon Goulart, un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, dir. Olivier Pot, Genève, Droz, 2013, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DXIV, p. 159-172.

FÉRET, Pierre, *Le Cardinal du Perron, orateur controversiste, écrivain. Étude historique et critique*, [1877], Genève, Slatkine Reprints, 1969.

FERRADOU, Carine, *Traduction et commentaire des deux tragédies sacrées latines de George Buchanan : Jephté et Baptiste*, Paris, Atelier national de reproduction des thèses, 2001, 2 vol.

FORSYTH, Elliott, « Le message prophétique d'A. Aubigné », *BHR*, XLI, 1979, p. 23-39.

__, « D'Aubigné, Calvin et le "comble des péchés" » dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saunier*, Genève, Droz, 1984, p. 263-272.

__, *La Justice de Dieu : Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné et la Réforme protestante en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Champion, 2005.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Didier, 1986.

__, LESTRINGANT, Frank et SCHRENCK, Gilbert, *La justice des princes, commentaire des* Tragiques, livres II et III, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1990.

__, dir., *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998.

__, « La mort de Concini : imprécations et dérision », dans *L'actualité et sa mise en écriture aux XV^e^-XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Espagne, Italie, France et Portugal*, dir. Danielle Boillet et Pierre Civil, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 121-137.

FRAPPIER, Louise, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, dir. Marie-France Wagner, L. Frappier et Claire Latraverse, Paris, Honoré Champion, 2007, coll. « Études et essais sur la Renaissance » LXVII, p. 319-341.

__, « Histoire tragique et tragédie : anatomie du pathétique dans les nouvelles de François de Rosset », *Tangence*, n° 96, 2011, p. 11-25.

FREEMAN, Thomas S., et WALL, Sarah Elizabeth, « Racking the Body, Shaping the Text: The Account of Anne Askew in Foxe's "Book of Martyrs" », *Renaissance Quaterly*, vol. 54, n° 4, 1ère partie, hiver 2001, p. 1165-1196.

GAIGNEBET, Claude, *À plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, tome I.

GILMONT, Jean-François, *Jean Crespin. Un éditeur réformé du XVIe siècle*, Genève, Droz, 1981, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CLXXXVI.

GIMARET, Antoinette, « Souffrances extraordinaires ou souffrances civiles ? Les contradictions d'un évêque romancier », *Dix-septième siècle*, 2011/2, n° 251, p. 253-261.

GRAVES MONROE, Amy, *Post tenebras lex. Preuves et propagande dans l'historiographie engagée de Simon Goulart (1543-1628)*, Genève, Droz, 2012, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDXCIX.

HERZ, Alexandra, « Vasari's "Massacre" Series in the Sala Regia: The Political, Juristic and Religious Background », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 Bd., H. 1, 1986, p. 41-54.

HUCHARD, Cécile, *D'encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance ».

__, « Des *Mémoires* de Condé aux *Mémoires de l'Estat de France* de Goulart. Le rôle des compilations pamphlétaires », dans *La mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVIe-XVIIe siècles)*, dir. Jacques Berchtold et M.-M. Fragonard, actes du Colloque international de Paris (15-16 novembre 2002), Genève, Droz, 2007, coll. « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », p. 87-106.

HUCHON, Mireille, « Une source inavouée des *Juifves* de Garnier : un récit pathétique dédié à Catherine de Médicis », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 2000, n° 6, p. 1443-1457.

JOUANNA, Arlette, « Le sujet, le roi et la loi (*Les Tragiques*, livres II et III) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1992, p. 619-629.

KEMP, Theresa D., « Translating (Anne) Askew: The Textual Remains of a Sixteenth-Century Heretic and Saint », *Renaissance Quaterly*, vol. 52, hiver 1999, p. 1021-1045.

KIRK, Andrew M., « Marlowe and the Disordered Face of French History », *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. 35, n° 2, Tudor and Stuart Drama, printemps 1995, p. 193-213.

KNOTT, John R., « John Foxe and the Joy of Suffering », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, n° 3, automne 1996, p. 21-734.

LANDER, Jesse, « Foxe's *Book of Martyrs*: printing and popularizing the *Acts and Monuments* », dans *Religion and Culture in Renaissance England*, dir. Claire McEachern et Debora Shuger, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 69-92.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane, « Livres et lectures d'un mémorialiste : Pierre de L'Estoile », dans *De L'Estoile à Saint-Simon, recherche sur la culture des mémorialistes au temps des trois premiers rois Bourbons*, *op. cit.*, p. 15-32.

LAZARD, Madeleine, *Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, Paris, Fayard, 1995.

LEGGATT, Alexander, « Tone and Structure in Chapman's *Byron* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 24, n° 2, printemps 1984, « Elizabethan and Jacobean Drama », p. 307-326.

LESTRINGANT, Frank, *La Cause des martyrs dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1992.

__, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille », dans *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Études sur Saül le Furieux, de l'Art de la tragédie, La Famine ou les Gabéonites*, dir. Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1998, coll. « Unichamp », p. 167-187.

__, « Sénèque, la Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül* à *La Famine* », dans *Par ta colère…*, *op. cit.*, p. 175-190.

LEVER, Maurice, « De l'information à la nouvelle : les « Canards » et les « Histoires tragiques » de Rosset », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 577-593.

LEVIN, Carole, « Women in *The Book of Martyrs* as Models of Behavior in Tudor England », *International Journal of Women's Studies*, vol. 4, n° 2, mars-avril 1981, p. 196-207.

LINTNER, Dorothée, « Le combat dans le *Quart Livre* : renouvellement d'une topique épique chez Rabelais », *Camenae*, n° 1, juillet 2008, p. 1-13.

MACDONALD, Katherine, « Colorer les faits : le statut du portrait graphique chez Brantôme », *Seizième siècle*, n° 3, 2007, p. 207-223.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *Renaissance and Reformation – Renaissance et Réforme*, t. 23, n° 1, janvier 1987, p. 77-87.

MAURO, Damon di, « Garnier's historical sources in *Les Juifves* », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XVII, 2, 1993, p. 21-31.

__, « La théorie de la « verge de Dieu » dans les tragédies religieuses d'André de Rivaudeau et de Robert Gamier », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXIX, 2-3, 2005, p. 121-138.

MELBOURNE CRAIG, Jane, « Chapman's two Byrons », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 2, printemps 1982, « Elizabethan and Jacobean Drama », p. 271-283.

MÉNAGER, Daniel, « Calvin et d'Aubigné : vocation prophétique et vocation poétique », *Renaissance and Reformation – Renaissance et Réforme*, janvier 1987, p. 15-28.

MEYNIEL, Corinne, *De la Cène à la scène : la tragédie biblique en France pendant les guerres de Religion (1550 – 1625*), thèse de doctorat inédite, soutenue le 7 juin 2010 à l'Université de Paris-Ouest, Nanterre – La Défense, sous la direction de Christian Biet, https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2010PA100077.pdf.

__, « *Le Martyre des Macchabées* de Jean de Virey : spectacle à sensation ou tragédie sacramentelle ? » dans « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^{e}-XVII^{e} s.) », dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, *Littératures classiques*, n° 73, automne 2010, p. 133-141.

MOUFLARD, Marie-Madeleine, *Robert Garnier, 1545-1590, II : L'œuvre*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1963.

PETTEGREE, Andrew, « Illustrating the Book: A Protestant Dilemma », dans *John Foxe and his World*, *op. cit.*, p. 133-144.

POIRSON, Florence, « Le récit de théâtre dans *Hippolyte* et *Les Juifves* », dans *Lectures de Robert Garnier*, *op. cit*., p. 43-51.

RIEGER, Dietmar, « « Histoire de loi » – « Histoire tragique ». Authenticité et structure de genre chez F. de Rosset », *XVII^{e} siècle*, n° 184, 46^{e} année, n° 3, juillet-septembre 1994, p. 461-477.

RIGOLOT, François, *Les langages de Rabelais*, [1972], Genève, Droz, 2008, coll. « Titre courant ».

ROBERT-JONES, Philippe et Françoise, *Bruegel*, Paris, Flammarion, 1998, coll. « Les grandes monographies ».

ROBINSON, Marsha S., « Doctors, Silly Poor Women, and Rebel Whores: the Gendering of Conscience in Foxe's *Acts and Monuments* », dans *John Foxe and his World*, *op. cit.*, p. 235-248.

SHEPARDSON, Nikki, « Gender and the Rhetoric of Martyrdom in Jean Crespin's "Histoire des vrays tesmoins" », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 35, n° 1, printemps 2004, p. 155-174.

SOULIÉ, Marguerite, « La poésie inspirée par la mort de Coligny. Exécration et glorification du héros » dans *L'Amiral de Coligny et son temps*, actes du colloque de Paris (24-28 octobre 1972), Paris, Société de l'Histoire du protestantisme français, 1974, p. 389-405.

SUKIČ, Christine, *Le Héros inachevé. Figure et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559?-1634)*, Berne, Peter Lang, 2005, coll. « Publications Universitaires Européennes ».

TIN, Louis-Georges, « L'univers tragique de Jean de La Taille : Justice, ou vengeance ? », *Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 48, 1999, p. 25-44.

TOURNON, André, « Jeux de massacre. La « tragique farce » du seigneur de Basché », dans *Rabelais-Dionysos. Vin, Carnaval, Ivresse*, dir. Michel Bideaux, actes du colloque de Montpellier (26-28 mai 1994), Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1997, p. 43-50.

VAUCHER-GRAVILI, Anne de, « Loi et transgression dans *les Spectacles d'horreur* de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley », *Studi francesi*, 1982, n° 76, p. 20-31.

VERNET, Max, *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris, Nizet, 1995.

2. Études générales

ALLARD, Julie, *La généalogie d'une figure de l'angoisse. Formes, pratiques et représentations de la place de Grève (Paris, 1667-1789)*, thèse de doctorat inédite (Université du Québec à Montréal et Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne) soutenue en avril 2008, sous la direction de Pascal Bastien et Alain Cabantous.

ARASSE, Daniel, « *Ars memoriæ* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », dans *Symboles de la Renaissance*, dir. D. Arasse, premier volume, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976, p. 57-73.

__, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

ARMAND, Frédéric, *Les bourreaux en France. Du Moyen Âge à l'abolition de la peine de mort*, Paris, Perrin, 2012.

ARNOULD, Jean-Claude, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI^e^ siècle », dans *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Âge classique*, textes réunis par B. Yon, actes du colloque international de Saint-Étienne (10-12 avril 1991), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 49-59.

__, « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI^e^ siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 57, 2003, p. 93-108.

__, « Le juge et le criminel dans les canards (1574-1610) », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e^ siècle*, dir. J.-C. Arnould, actes du séminaire tenu à Rouen (25-26 février 2010), CÉRÉdI, p. 1-16 du document pdf, http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-juge-et-le-criminel-dans-les.html.

__, dir., « Histoires tragiques », numéro spécial de la *RHR*, n° 73, décembre 2011.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BARBICHE, Bernard, « L'exploitation politique d'un complot : Henri IV, le Saint-Siège et la conspiration de Biron (1602) », dans *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, actes du colloque international de Rome (30 septembre-2 octobre 1993), Rome, École Française de Rome, 1996, p. 271-288.

__, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, PUF, 2001.

BASTIDE, Roger, article « Sacrifice », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sacrifice.

BASTIEN, Pascal, « Fête populaire ou cérémonial d'État ? Le rituel de l'exécution publique selon deux bourgeois de Paris (1718-1789) », *French Historical Studies*, vol. 24, n° 3, été 2001, p. 501-526.

__, « L'exécution publique : peine ou pénitence ? » dans *Le châtiment. Histoire, philosophie et pratiques de la justice pénale*, dir. C. Nadeau et M. Vacheret, Montréal, Liber, 2005, p. 39-62.

__, « La parole du confesseur auprès des suppliciés (Paris, XVII^{e}-XVIII^{e} siècle) », *Revue historique*, 2005/2, n° 632, p. 283-308.

__, « Les arrêts criminels et leurs enjeux sur l'opinion publique à Paris au XVIII^{e} siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 53, n° 1, janvier-mars 2006, p. 34-62.

__, *L'exécution publique à Paris au XVIII^{e} siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

__, « Le droit d'être cruel : l'exercice de la cruauté dans l'ancien droit français (l'exemple de Paris au XVII^{e} siècle) », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^{e}-XVII^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 177-187.

__, *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices 1500-1800*, Paris, Seuil, 2011.

__, et RENAUD-JOLY, Normand, « Les exécutions publiques dans la France d'Ancien Régime », janvier 2014, exposition en ligne, https://criminocorpus.org/fr/musee/justice-royale-execution-publique/.

BEAUJARD, Brigitte, « Les violences et les saints dans les villes de l'Antiquité tardive », *Histoire urbaine*, 2004/2, n° 10, p. 113-121.

BÉE, Michel, « Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 38e année, n° 4, 1983, p. 843-862.

BELLANGER, Christine, « Le Christ outragé : une iconographie judiciaire » dans Claude Gauvard et Robert Jacob, dir., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen-Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 2000, p. 145-171.

BELMONT, Nicole « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans *Le Charivari*, dir. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Mouton, 1981, p. 15-21.

BENEDICT, Philip, « The Saint Bartholomew's massacres in the provinces », *The Historical Journal*, vol. 21, n° 2, 1978, p. 205-225.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, [1925], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985.

BENOIST, Stéphane, *La fête à Rome au premier siècle de l'Empire. Recherches sur l'univers festif sous les règnes d'Auguste et des Julio-Claudiens*, Bruxelles, Revue d'Études latines, 1999, coll. « Latomus », vol. 248.

BERCÉ, Yves-Marie, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, [1976], Paris, Hachette, 2006, coll. « Hachette Littératures ».

__, *La naissance dramatique de l'absolutisme 1598-1661, Nouvelle histoire de la France moderne*, tome 3, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points histoire ».

__, et SOMAN, Alfred, dir., *La justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris et Genève, Droz, 1995, Bibliothèque de l'École des Chartes, tome 153.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, [1940], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

BERNABÉ, Alberto, « La toile de Pénélope : a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans ? », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 219, n° 4, 2002, p. 401-433.

BERNARD, Mathilde, *Écrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562 – 1598)*, Paris, Hermann, 2010, coll. « Savoir lettres ».

BERRIOT-SALVADORE, Evelyne, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

BERTRAND, Olivier, « L'évolution sémantico-lexicale du mot *tyran* en ancien et moyen français (X^e^-XV^e^ siècles) », dans *Figures du tyran antique au Moyen Âge et à la Renaissance. Caligula, Néron et les autres*, dir. Denis Bjaï et Silvère Menegaldo, Paris, Klincksieck, 2009, p. 15-32.

BERTRAND, Régis et CAROL, Anne, dir., *L'exécution capitale, une mort donnée en spectacle XVI^e^-XX^e^ siècles*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2003.

BENTHENCOURT, Francisco, *L'Inquisition à l'époque moderne. Espagne, Portugal, Italie XV^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1995.

BIET, Christian, « Introduction. Droit et littérature, un lien nécessaire », *Littératures classiques*, n° 40, « Droit et littérature », dir. C. Biet, Paris, Champion, automne 2000, p. 6-22.

__, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2002, coll. « Lumière classique ».

__, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e^ siècle », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 75-105.

__, BOUTEILLE, Charlotte, CHEVALLIER, Sybile, et JOBEZ, Romain « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e^ au début du XVII^e^ siècle », dans « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e^-XVIII^e^ s.) », dir. François Lecercle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer, *Littératures classiques*, n° 67, Paris, Champion, 2009, p. 231-245.

__, et FRAGONARD, Marie-Madeleine, dir., « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ siècle) », *Littératures classiques*, *op. cit.*.

__, « Discours et représentation : la violence au théâtre », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts », *ibid.*, p. 415-429.

BLAZEJEWSKA, Katarzyna, « Le destin tumultueux de Marie Stuart (1542-1587) : regards croisés entre littérature de la Renaissance et théâtre contemporain », communication faite lors du colloque international « Histoire, Mémoire, Représentation », organisé par le département de théâtre de l'Université d'Ottawa et le Centre for Public History de l'Université de Carleton (tenu à l'Université d'Ottawa du 19 au 21 avril 2012).

BLUM, Claude, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », série 2 – Tome XXII, tomes I et II.

__, « Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance », dans *Le corps à la Renaissance*, dir. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, actes du XXX^e^ colloque de Tours (2-11 juillet 1987), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 147-160.

BORDIER, Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e^-XVI^e^ s.)*, Paris, Champion, 1998.

__, « La violence du mystère », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.*, p. 97-108.

BOROT, Luc, et FRAGONARD, Marie-Madeleine, dir., *Corpus dolens, les représentations du corps souffrant du Moyen Âge au XVII^e^ siècle*, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry, 2002.

BOUCHARD, Mawy, *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au 16^e^ siècle*, New York et Amsterdam, Rodopi, 2006, coll. « Faux Titre ».

BOUCHER, Jacqueline, « La Noblesse française et la tentation du régicide (1589-1610) », dans *Sociétés et Idéologies des Temps Modernes. Hommage à Arlette Jouanna*, dir. Joël Fouilleron, G. Le Thiec et Henri Michel, Montpellier, Presses de l'Université de Montpellier III, 1996, p. 37-58.

BOUCHERON, Patrick, « Théories et pratiques du coup d'État dans l'Italie princière du Quattrocento », dans *Coups d'États à la fin du Moyen Âge ? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale*, dir. François Foronda, Jean-Philippe Genet et José Manuel Nieto Soria, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, « collection de la Casa de Velázquez », vol. 91, p. 19-49.

BOUREAU, Alain, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, Paris, Cerf, 1984.

__, *Le Simple Corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français –XV^e^-XVII^e^ siècles*, [1988], Paris, Les Éditions de Paris, avec le concours du Centre National des Lettres, 2000.

__, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 46^e^ année, n° 6, novembre-décembre 1991, p. 1253-1264.

__, « Ritualité politique et modernité monarchique », dans *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e^-XVII^e^ siècles)*, dir. Neithard Bulst, Robert Descimon et Alain Guerreau, actes de la table ronde de l'École Normale Supérieure (25 mai 1991), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 9-25.

__, entretien avec Martine Robert, *Le Philosophoire*, numéro « L'Histoire », 2003/1, n° 19, http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-1-page-39.htm.

BOURGEON, Jean-Louis, « La fronde parlementaire à la veille de la Saint-Barthélemy », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 148, livraison 1, 1990, p. 17-89.

__, *L'assassinat de Coligny*, Genève, Droz, 1992.

__, *Charles IX devant la Saint-Barthélemy*, Genève, Droz, 1995.

BOUTIER, Jean, SARRAZIN, Jean-Yves, et SIBILLE, Marine, *Les Plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.

BRAILOWSKY, Yan, « Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e^-XVII^e^* siècle, *op. cit.*, p. 325-335.

BRISSON, Jean-Paul, article « Lupercales », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lupercales/.

__, article « Saturne, *religion romaine* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/saturne-religion-romaine/.

BURCKHARDT, Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, [1860], trad. H. Schmitt, revue et corrigée par R. Klein, Paris, Bartillat, 2012.

BURGUIÈRE, André, « Pratique du charivari et répression religieuse dans la France d'Ancien Régime », dans *Le Charivari*, *op. cit.*, p. 179-195.

CAILLOIS, Roger, conférence sur « La fête », donnée le mardi 2 mai 1939, reproduite dans *Le collège de sociologie (1937-1939)*, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Idées », p. 475-521.

__, *Les jeux et les hommes*, [1958], Paris, Gallimard, 1967, coll. « Folio essais ».

CANTARELLA, Eva, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, trad. Nadine Gallet, Paris, Albin Michel, 2000.

CARRIER, Hubert, « Pour une définition du pamphlet : constantes du genre et caractéristiques originales des textes polémiques du XVI^e^ siècle », dans *Le pamphlet en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Cahiers V. L. Saulnier, 1983, coll. « de l'Ecole Normale de Jeunes Filles », n° 25, p. 123-136.

CARRIÈRE, Victor, « Les lendemains de la Saint-Barthélemy en Languedoc », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 27, n° 112, 1941, p. 221-229.

CARRUTHERS, Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, [1998], trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

CASSAN, Michel, *La grande peur de 1610. Les Français et l'assassinat d'Henri IV*, Seyssel, Champ Vallon, 2010, coll. « Époques ».

CASSOU-NOGUÈS, Anne, *La représentation de la violence dans le théâtre de Sénèque et les tragédies « pré-classiques ». Scènes de mort ou de mutilations, présentées sur scène ou rapportées dans le discours*, D.E.A. d'Études théâtrales sous la direction de F. Dupont, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 1999.

CAZALS, Géraldine, et GEONGET, Stéphan, *Des « arrests parlans ». Les arrêts notables à la Renaissance entre droit et littérature*, Genève, Droz, 2014, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DXXXIV.

CAZAURAN, Nicole, « Échos d'un massacre », dans *La littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Henri Weber*, Genève, Slatkine, 1984, p. 239-261.

__, « Le Roi exemplaire dans quelques pamphlets réformés » dans *L'image du souverain dans les lettres françaises des guerres de religion à la révocation de l'édit de Nantes*, actes du colloque de Strasbourg de mai 1983, Paris, Klincksieck, 1985, p. 185-200.

CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle, en France*, Genève, Droz, 1977, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° CLVIII.

CENTLIVRES, Pierre, dir., *Saints, sainteté et martyre : la fabrication de l'exemplarité*, actes du colloque d'ethnologie à l'Université de Neuchâtel, 27 et 28 novembre 1997, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

CHAMPEAUX, Jacqueline, « La fête romaine. Fête publique, fête pour le peuple », dans *Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antique*, dir. André Motte et Charles Marie Ternes, actes du colloque tenu à Luxembourg (24-26 octobre 1999), Turnhout, Brepols, 2003, coll. « *Homo Reliogiosus* série II », p. 161-189.

CHAUNU, Pierre, *Le temps des Réformes. La crise de la chrétienté, L'éclatement 1250-1550*, Paris, Fayard, 1975.

CHAZALON, Christophe, « Les *Icones* de Théodore de Bèze (1580) entre mémoire et propagande », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 66, n° 2, 2004, p. 359-376.

CHARPENTIER, Françoise, « L'Illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, dir. Marie Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 75-87.

CHARTIER, Roger, « Les arts de mourir 1450-1600 », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1976, vol. 31, n° 1, p. 51-75.

__, et JULIA, Dominique, « Le monde à l'envers », *L'Arc*, n° 65 « Le Roy Ladurie », 1976, p. 43-53.

__, *Lecteurs et lectures dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

CHAUVAUD, Frédéric et VERNOIS, Solange, « Croquis, dessins et caricatures : la justice en images », *Sociétés & Représentations*, 2004/2, n° 18, p. 5-35.

CHEVALLIER, Pierre, *Les régicides. Clément, Ravaillac, Damiens*, Paris, Fayard, 1989.

CHRISTIN, Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, coll. « Le sens commun ».

__, *Les Réformes : Luther, Calvin et les protestants*, Paris, Gallimard, 1995.

CLAIR, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Connaissance de l'Inconscient ».

CLARET, Jean-Louis, « Des dangers de représenter « au vif » le spectacle sanglant », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 87-98.

COCULA, Anne-Marie, « Les trois dimensions de la conspiration de Biron », dans *Les lettres au temps de Henri IV*, actes du colloque d'Agen-Nérac (18-20 mai 1990), Pau, J & D Éditions, 1991, p. 341-358.

COHEN, Esther, « Symbols of culpability and the universal language of justice: the ritual of public executions in late medieval Europe », *History of European Ideas*, vol. 11, 1989, p. 407-416.

__, « The Animated Pain of the Body », *The American Historical Review*, vol. 105, n° 1, février 2000, p. 36-68.

COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1926.

COMBE, Vincent, « Histoires tragiques et "canards sanglants" : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle », thèse soutenue le 5 novembre 2011 à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, sous la direction d'Éliane Kotler.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, et VIGARELLO, Georges, dir., *Histoire du corps, Tome 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.

COTTRET, Bernard, *Histoire d'Angleterre. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, [1993], Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

__, *Histoire de la Réforme protestante*, [2001] Paris, Perrin, 2010.

COTTRET, Monique, *Tuer le tyran ? Le tyrannicide dans l'Europe moderne*, Paris, Fayard, 2009.

CROUZET, Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des guerres de religion (vers 1525 – vers 1610)*, [1990], Seyssel, Champ Vallon, 2009.

__, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, tome I, coll. « Agora ».

DAUBRESSE, Sylvie, *Le Parlement de Paris ou la voix de la raison (1559-1589)*, Genève, Droz, 2005, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CCCXCVIII.

DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e^-18^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, coll. « U – Histoire ».

DAUPHINÉ, James, « Le songe d'Hippolyte dans l'*Hippolyte* de R. Garnier », dans *Le Songe à la Renaissance*, études réunies et publiées par Françoise Charpentier, colloque RHR

de Cannes (29-31 mai 1987), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990, p. 191-197.

DAUSSY, Hugues *Le parti huguenot. Chronique d'une désillusion (1557-1572)*, Genève, Droz, 2015, coll. « Titre courant ».

DAVID, Jean-Michel, « Du *Comitium* à la roche Tarpéienne. Sur certains rituels d'exécution capitale sous la République, les règnes d'Auguste et de Tibère », dans *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, table ronde de Rome (9-11 novembre 1982), Rome, Publications de l'École Française de Rome, 1984, p. 131-176.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1548-1635*, I, Paris, Nizet, 1968.

DEMERSON, Guy, dir., *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

DESCIMON, Robert, « La royauté française entre féodalité et sacerdoce. Roi seigneur ou roi magistrat ? », *Revue de synthèse*, IV^{e} S., n° 3-4, juillet-décembre 1991, p. 455-473.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

__, article « Art et théologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-et-theologie/.

DIEFENDORF, Barbara, *Beneath the Cross. Catholics and Huguenots in Sixteenth-Century Paris*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991.

DILLON, Anne, *The Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535-1603*, Aldershot, Ashgate, 2002.

DOLAN, Frances E., « "Gentlemen, I have one more thing to say": Women on Scaffolds in England, 1563-1680 », *Modern Philology*, vol. 92, n° 2, novembre 1994, p. 157-178.

DOMINGUEZ, Véronique, *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e^-XVI^e^ siècles)*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2007.

DOSSAT, Yves, article « Inquisition », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/inquisition.

DUBEL, Sandrine, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans *Dire l'évidence (philosophie et rhétoriques antiques)*, textes réunis par Carlos Lévy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII – Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 249-264.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *La conception de l'histoire en France au XVI^e^ siècle (1560-1610)*, [1977], Genève, Slatkine Reprints, 2011.

__, « David et Saül : L'onction et le droit dans la tragédie biblique française (1563-1601) », *Revue de théologie et de philosophie*, 2001, vol. 133, n° 3, p. 401-420.

DUBOIS-NAYT, Armel, *Gynécocratie et tyrannie dans l'œuvre de John Knox*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Cottret, Université de Versailles Saint-Quentin, soutenue en 2002.

__, « Les représentations de l'héroïsme chrétien de Marie Stuart aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles », dans *Saintes ou sorcières ? L'héroïsme chrétien au féminin*, *op. cit.*, p. 27-48.

__ , « La misogynie au service du tyrannicide », article « John Knox » dans le *Dictionnaire des grandes œuvres juridiques*, dir. Olivier Cayla et Jean-Louis Halperin, Paris, Dalloz, 2010, p. 336-339.

__, « Les Représentations filmiques de Marie Stuart : Une Femme de pouvoir dans l'air du temps », *Anglophonia: French Journal of English Studies (Anglophonia)*, 2010, n° 27, p. 273-284.

DUBOST, Jean-François, *La France italienne XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Aubier, 1997.

__, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot & Rivages, 2009, coll. « Biographie Payot ».

DUBRUCK, Edelgard, *The Theme of Death in French Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, La Hague et Paris, Mouton & Co., 1964.

DUCCINI, Hélène, *Concini. Grandeur et misère du favori de Marie de Médicis*, Paris, Albin Michel, 1991.

__, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

DUCHEIN, Michel, *Marie Stuart. La femme et le mythe*, Paris, Fayard, 1987.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston, et PASTOUREAU, Michel, *La Bible et les saints*, [1990], Paris, Flammarion, 2008.

DUFOUR, Alain, « La paix de Lyon et la conjuration de Biron », *Journal des savants*, 1965, vol. 1, n° 1, p. 428-455.

DUMORA-MABILLE, Florence, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e^ siècle » dans « Le style au XVII^e^ siècle », dir. Georges Molinié, *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, Paris, Klincksieck, p. 75-94.

DUPUY, Bernard, article « Anglicanisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/anglicanisme.

DUVIGNAUD, Jean, *Fêtes et civilisations*, Paris, Librairie Weber, 1973.

EDGERTON, Samuel Y., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985.

EHL, Patricia, « La rhétorique de la violence sur la scène jésuite : l'exemple des tragédies de Pierre Mousson », *Shakespeare en devenir – Les Cahiers de La Licorne*, n° 5, 2011, http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=560.

EHRMANN, Jean, « Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France », *JWCI (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes)*, n° 8, 1945, p. 195-199.

EL KENZ, David, FRANDON, Véronique, GRÄSSLIN, Matthias et ZOMBORY-NAGY, Piroska, « Pour une histoire de la souffrance : expressions, représentations, usages », *Médiévales*, n° 27, 1994, p. 5-14.

EL KENZ, David, *Les Bûchers du roi. La culture protestante des martyrs (1523-1572)*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, coll. « Époques ».

__, « La sacralisation par l'image au temps des guerres de religion (Etude comparée des massacres d'un livret calviniste et d'un livret catholique) », dans *Histoire, images, imaginaires, fin XV^e^ siècle – début XX^e^ siècle*, éds. M. Ménard et A. Duprat, actes du colloque tenu à l'Université du Maine (mars 1996), Le Mans, Presses de l'Université du Maine, 1998, p. 223-233.

__, « Les usages subversifs du martyre dans la France des troubles de religion : de la parole au geste », dans « Martyrs et martyrologes », textes réunis par F. Lestringant et Pierre-François Moreau, *Revue des Sciences Humaines*, n° 269, janvier-mars 2003, p. 33-51.

__, « La propagande et le problème de sa réception, d'après les mémoires-journaux de Pierre de L'Estoile », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [en ligne], 90-91/2003, numéro « Écrire pour convaincre. Libelles et brochures (XVI^e^-XX^e^ siècles) », http://chrhc.revues.org/1435.

__, dir., *Le massacre, objet d'histoire*, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio histoire ».

__, « La civilisation des mœurs et les guerres de Religion : un seuil de tolérance aux massacres », dans *Le massacre objet d'histoire*, *ibid.*, p. 183-197.

__, « La mise en scène médiatique du massacre des huguenots au temps des guerres de Religion : théologie ou politique ? », version française de l'article publié en langue allemande (« Die mediale Inszenierung der Hugenotten-Massaker zur Zeit der Religionskriege : Theologie oder Politik ? », dir. Christine Vogel, *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, Campus-Verlag, 2006), *Sens Public*, 2006, Revue électronique internationale, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=333.

__, « Le bûcher dans le martyre protestant. Tradition et invention d'après les martyrologes français et anglais du XVI^e^ siècle », *Revista Lusófona de Ciência das Religiõs*, 2009, n° 15, p. 183-195.

__, « Le « massacre » est-il né aux guerres de Religion ? », *La Révolution française*, 3/2011, « Les massacres aux temps des Révolutions », http://lrf.revues.org/index185.html.

ENDERS, Jody, *The medieval theater of cruelty. Rhetoric, memory, violence*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1999.

FABRE, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Découvertes Gallimard ».

FAIVRE, Bernard, « Martyrs, bourreaux et spectateurs », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e^-XVII^e^ s.) », *op. cit.*, p. 121-132.

FANLO, Jean-Raymond, « La fête cruelle », dans *La fête à la Renaissance*, actes du colloque du Puy en Velay (septembre 2002), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 185-194.

FARGE, Arlette, et ZYSBERG, André, « Le théâtre de la violence à Paris au XVIII^e^ siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1979, vol. 34, n° 5, p. 984-1015.

FEUILLET, Michel, *Le Carnaval*, Paris, Cerf, 1991.

FLORENTIN, Marie-Claude, et GAIGNEBET, Claude, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, coll. « Le regard de l'histoire ».

FLUTRE, Louis-Fernand, « La partie d'échecs de Dieudonné de Hongrie », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, Professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, J. Duculot, 1969, tome II, p. 757-768.

FOGEL, Michèle, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 1989.

FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le Thème de la vengeance*, Paris, A.G. Nizet, 1962.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOURNIER, Michel, « La mort chrétienne d'un philosophe païen », *Dix-septième siècle*, 3/2006 (n° 232), p. 433-452, www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-3-page-433.htm.

__, « La topique du monde renversé dans le discours pamphlétaire de la première moitié du XVII^e^ siècle : du monde à l'envers à l'Autre Monde », dans *Les figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières. Hommage à Louis Van Delft*, dir. Lucie Desjardins, Paris, Hermann, 2013, coll. « La République des Lettres », p. 133-152.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « *Exquisita supplicia* : l'imaginaire de la machine dans les représentations des martyrs à la fin du XVI^e^ siècle », dans *L'invention au XVI^e^ siècle*, dir. Cl.-G. Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 219-247.

__, « La notion d'image ; un confluent du discours religieux et du discours littéraire », *Figures*, Cahier du C.R.I.S.M., n° 5, « Images religieuses et baroques », Dijon, 1990, p. 66-87.

FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e^ siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.

FREEMAN, Thomas, « "The Good Ministrye of Godlye and Vertuouse Women": The Elizabethan Martyrologists and the Female Supporters of the Marian Martyrs », *Journal of British Studies*, vol. 39, n° 1, janvier 2000, p. 8-33.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, [1990], Paris, Albin Michel, 1994, bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité ».

__, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.

FUX, Pierre-Yves, *Les Sept Passions de Prudence. (*Peristephanon *2. 5. 9. 11-14) Introduction générale et commentaire*, Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 2003.

GALAND-HALLYN, Perrine, « Le songe et la rhétorique de l'« *enargeia* » », dans *Le songe à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 125-135.

GALLET, Michel, *L'ancien hôtel de ville de Paris et la place de Grève*, catalogue de l'exposition ayant eu lieu au Musée Carnavalet entre juin et août 1975, Paris, [sé], 1975.

GARAPON, Antoine, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 1997, coll. « Opus ».

GARNIER, François, « Plaisir, joie et bonheur dans l'iconographie médiévale », dans *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, dir. Thérèse Bouché et Hélène Charpentier, actes du colloque international de Bordeaux (17, 18 et 19 novembre 1988), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 193-200.

GARNOT, Benoît, « La législation et la répression des crimes dans la France moderne (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle) », *Revue historique*, n° 593, janviers-mars 1995, p. 75-90.

__, *Crime et justice aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles*, Paris, Imago, 2000.

__, *Justice et société en France aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles,* Paris, Ophrys, 2000, coll. « Synthèse Histoire ».

__, dir., *La justice et l'histoire : sources judiciaires à l'époque moderne (XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^ siècles)*, Paris, Bréal, 2006.

__, *Histoire de la justice. France XVI^e^ - XXI^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 2009, coll. « Folio histoire ».

GAUTHIER, René-Antoine, *Magnanimité. L'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne,* Paris, Librairie philosophique Vrin, 1951, coll. « Bibliothèque thomiste » XXVIII.

GAUVARD, Claude, *« De grace especial ». Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, volumes I et II.

__, et JACOB, Robert, dir., *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen-Âge*, *op. cit.*.

__, « Les juges jugent-ils ? Les peines prononcées par le Parlement criminel, vers 1380-vers 1435 », dans *Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIII^e^-XV^e^ siècle),* textes réunis par D. Boutet et J. Verger, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2000, p. 69-87.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique ».

GEORGE, André, *L'Oratoire*, Paris, Grasset, 1928, coll. « Les grands ordres monastiques ».

GERGERÈS, Jean-Baptiste, *Le culte de Marie : origines, explications, beautés*, Paris, Ambroise Bray, 1857.

GIESEY, Ralph E., *Cérémonial et puissance souveraine. France, XV^e^-XVII^e^ siècles*, trad. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987, coll. « Cahiers des Annales », 41.

GIMARET, Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant 1580-1650*, Paris, Champion, 2011, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance ».

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6, 1980, p. 3-44.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, [1972], Albin Michel, Paris, 1990, coll. « Hachette Littératures ».

GIRAUD, Yves, « Pibrac, Elvide, Machiavel » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial sur la Saint-Barthélemy, 1973/09, n° 5, p. 804-818.

GIRAULT, Pierre-Gilles, et MERCIER, Mathieu, dir., *Fêtes & crimes à la Renaissance : la cour d'Henri III*, catalogue de l'exposition du château royal de Blois, mai-août 2010, Paris, Somogy éditions d'art, 2010.

GOBLOT-CAHEN, Catherine, « Qu'est-ce que punir ? », *Hypothèses*, 2002/1, p. 87-97.

GODIN, André, *Érasme lecteur d'Origène*, Genève, Droz, 1982, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° CXC.

__, « Politique et imaginaire bibliques : les pamphlets des guerres de religion (1559-1598) », dans *État et Église dans la Genèse de l'État moderne*, dir. Jean-Philippe Genet et Bernard Vincent, actes du colloque organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique et la Casa de Velásquez (Madrid, 30 novembre et 1er décembre 1984), Madrid, Casa de Velázquez, 1986, p. 129-144.

GOLVIN, Jean-Claude, *L'amphithéâtre romain et les jeux du cirque dans le monde antique*, Saint-Amand-Montron, Lacapelle-Miraval, 2012, coll. « Archéologie vivante ».

GOODINE, Elizabeth A., *Standing at Lyon. An Examination of the Martyrdom of Blandina of Lyon*, Piscataway, Gorgias Press, 2008.

GOY-BLANQUET, Dominique ; « « *The Execution of Justice* », Londres et l'autre scène à la fin du XVI^{e} siècle », *op. cit.*, p. 349-360.

GOYET, Francis, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », série 3 – tome XXXII.

GRAPPE, Christian, et MARX, Alfred, *Sacrifices scandaleux ? Sacrifices humains, martyre et mort du Christ*, Genève, Labor et Fides, 2008.

GREGORY, Brad Stephan, *Salvation at stake: Christian martyrdom in early modern Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

GRIMAL, Pierre, « Les tragédies de Sénèque », dans *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, études réunies par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche scientifique, 1964, p. 1-10.

GRINBERG, Martine, « Carnaval et société urbaine XIV^{e} – XVI^{e} siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, tome 4, n° 3, 1974, p. 215-244.

__, et KINSER, Sam, « Combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 65-98.

GRUFFAT, Sabine, « La rhétorique des passions dans les *Oraisons funèbres* de Bossuet », dans *Le temps des beaux sermons*, dir. Jean-Pierre Landry, Genève, Droz, 2006, « Cahiers du Gadges » n° 3, p. 223-234.

GUÉRY, Alain, « Le roi est Dieu. Le roi et Dieu » dans *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^{e}-XVII^{e} siècles)*, *op. cit.*, p. 27-47.

GUILLERAY, Pierre-Emmanuel, *La Fête des fous dans le Nord de la France (XIV^{e}-XVI^{e} siècles)*, thèse de l'École Nationale des Chartes (Paris), soutenue en 2002.

GUITTON, Edouard, dir., *La culpabilité dans la littérature française*, Travaux de littérature publiés par l'Adirel, avec le concours du Centre national du livre, Paris, Klincksieck, 1995.

HALM-TISSERANT, Monique, *Réalités et imaginaire des supplices en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

HEERS, Jacques, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983, coll. « Pluriel ».

HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, coll. « Travaux du Grand Siècle », n° XXIII.

__, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », dans « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^{e}-XVIII^{e} s.) », *op. cit.*, p. 13-32.

HENNEQUIN, Jacques, *Henri IV dans ses oraisons funèbres ou la naissance d'une légende*, Paris, Klincksieck, 1977.

HINARD, François, « Spectacle des exécutions et espace urbain », dans *L'urbs : espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III^{e} siècle ap. J.-C.)*, actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), Rome, École Française de Rome, 1987, p. 111-125.

HOULLEMARE, Marie, *Politiques de la parole. Le Parlement de Paris au XVI^{e} siècle*, Genève, Droz, 2011, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° CDLXXIX.

HROCH, Miroslav, et SKÝBOVÁ, Anna, *Ecclesia militans. L'Inquisition à l'époque de la Contre-Réforme*, trad. J.-M. Verdu, Leipzig, L.G., 1988.

HUBERT, Henri, et MAUSS, Marcel, « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », *L'Année sociologique*, 1898, II, p. 29-138.

HUIZINGA, Johan, *L'Automne du Moyen-Âge*, [1919], trad. J. Bastin, Paris, Payot, 2002, coll. « Petite bibliothèque Payot ».

Images de la femme au XVI^e^ siècle, éd. Françoise Joukowsky, Paris, La Table ronde, 1995.

IVES, Eric Williams, *Anne Boleyn*, [1986], Oxford, Basil Blackwell, 1988.

__, *Lady Jane Grey : a Tudor Mystery*, Oxford, Wiley Blackwell, 2009.

JACOB, Robert, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994.

JAUSIONS, Paul-Ambroise, *Le petit office de la B.V. Marie pour les différents temps de l'année*, Angers, E. Barassé, 1866.

JEANNERET, Michel, *Poésie et tradition biblique au XVI^e^ siècle*, Paris, Corti, 1969.

« Josias, roi de Juda », [sa], article de l'*Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/josias/.

JOUANNA, Arlette, *Le devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne, 1559-1661*, Paris, Fayard, 1989.

__, *La France du XVI^e^ siècle. 1483-1598*, [1996], Paris, PUF, 2012.

__, *La Saint-Barthélemy, Les mystères d'un crime d'Etat*, Paris, Gallimard, 1997.

JOUHAUD, Christian, « Liberté et persuasion. Les placards politiques », dans *Les usages de l'imprimé (XV^e^-XIX^e^ siècle)*, dir. R. Chartier, Paris, Fayard, 1987, p. 309-342.

__, « Les libelles en France dans le premier XVII^e^ siècle : lecteurs, auteurs, commanditaires, historiens », *XVII^e^ siècle*, vol. 49, 1997, p. 203-217.

__, « Les libelles en France au XVII^e siècle : action et publication », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* [en ligne], 90-91/2003, numéro « Écrire pour convaincre. Libelles et brochures (XVI^e-XX^e siècles) », http://chrhc.revues.org/1443.

JUNOD, Samuel, « L'excès autour de 1550 : crépuscule du mystère et aube de la tragédie », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44, 2008, p. 127-137.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957], trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989.

KONIGSON, Élie, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

__, « Les objets de représentation au théâtre (XV^e-XVII^e siècles) », *Nouvelle revue du Seizième Siècle*, 1996, n° 14/2, p. 189-199.

KOOPMANS, Jelle, « L'équarrissage pour tous ou la scène des mystères dits religieux » dans « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », *op. cit.*, p. 109-120.

LAGRÉE, Jacqueline, « La vertu stoïcienne de constance » dans *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophes antiques à l'âge classique*, dir. Pierre-François Moreau dir., tome I, Paris, Albin Michel, 1999, p. 94-116.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, [1997], Paris, Flammarion, 2006, coll. « Tout l'Art ».

LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Hachette, 1920.

LAROQUE, François, « La notion de « misrule » à l'époque élisabéthaine : la fête comme monde à l'envers et comme contre-temps » dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 161-170.

LAZARD, Madeleine, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.

LEBÈGUE, Raymond, *La tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, 1954.

LEBIGRE, Arlette, *La Justice du Roi. La vie judiciaire dans l'ancienne France*, Paris, Albin Michel, 1988.

LEBLANC, Paulette, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

LE BRETON, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 2006.

__, *La Chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organe*, Paris, Métailié, 2008.

LE ROUX, Nicolas, *Un régicide au nom de Dieu. L'assassinat d'Henri III*, Paris, Gallimard, 2006.

__, *Les guerres de religion 1559-1629*, Paris, Belin, 2009, coll. « Histoire de France ».

LA ROY LADURIE, Emmanuel, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Paris, Gallimard, 1979, coll. « Folio histoire ».

__, *L'État royal. De Louis XI à Henri IV. La Monarchie de la Renaissance (1460-1610)*, [1987], Paris, Fayard, 2014, coll. « Pluriel », série « Histoire de France ».

LECERCLE, François, « « Violence et politique dans la *revenge tragedy* », dans le numéro « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^{e}-XVII^{e} s.) », *op. cit.*, p. 337-348.

LE COQ, Aurélien, compte-rendu de la journée d'études « Microhistoire et pratiques historiennes. Échelles, acteurs, formes narratives » (Paris-Est Marne La Vallée), *Memini*, 15, 2011, http://memini.revues.org/419.

LESTRINGANT, Frank, « Catholiques et cannibales. Le thème du cannibalisme dans le discours protestant au temps des guerres de religion », dans *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, dir. J.-C. Margolin et R. Sauzet, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982, p. 233-245.

__, *Le Huguenot et le sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale en France, au temps des guerres de religion*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

__, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

__, *Lumière des martyrs. Essai sur le martyre au siècle des Réformes*, Paris, Champion, 2004.

LETT, Didier, *L'enfant des miracles. Enfant et société au Moyen Âge (XII^e^-XIII^e^ siècle)*, Paris, Aubier, 1997, coll. « Collection historique ».

__, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 2013, coll. « Cursus ».

LEVENE, Mark, et ROBERTS, Penny, éds., *The massacre in history*, New York et Oxford, Berghahn Books, 1999.

LEVER, Maurice, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993.

LÉVY, Carlos, et PERNOT, Laurent, dir., *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Cahiers de philosophie de l'Université Paris XII – Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997.

LOCHERT, Véronique, « Titus Andronicus : une violence proche et lointaine », dans *La violence au théâtre. Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*, dir. Florence Fix, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 33-49.

LOMBARD-JOURDAN, Anne, *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris, Odile Jacob, 2005.

LOUISON-LASSABLIERE, Marie-Joëlle, « Les rituels festifs des étudiants en Avignon au XVI^{e} siècle », *Le Verger – bouquet VI*, « La fête à la Renaissance », novembre 2014, en ligne : http://cornucopia16.com/blog/2014/11/30/le-verger-bouquet-vi-la-fete-a-la-renaissance/.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, et SIOUFFI, Gilles, dir., *Les mises en scène de la parole aux XVI^{e} et XVII^{e} siècle*s, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.

MACCULOCH, Diarmaid, *Reformation. Europe's House divided, 1490-1700*, Londres, Penguin Books, 2004.

MADINIER, Tiphaine, « Le Carnaval, un outil de la Réforme ? Les cas de Bâle et Berne », *Le Verger – bouquet VI*, novembre 2014, en ligne : http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/11/Verger-6-Madinier-4.pdf.

MÂLE, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, Étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, [1908], Paris, Armand Colin, 1995.

__, *L'art religieux après le concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^{e} siècle, du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècles. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris, Colin, 1951.

MARIÉJOL, Jean-Hippolyte, éd., *Ernest Lavisse, Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution. La Réforme, La Ligue et l'Édit de Nantes (1559-1598)*, Paris, Éditions des Équateurs, 2011, tome VI.

« Marie Stuart. Le destin français d'une reine d'Écosse », château d'Écouen et château de Chantilly (octobre 2008 – février 2009), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, coll. « Le sens commun ».

__, « Pour une théorie baroque de l'action politique », préface des *Considérations politiques des coups d'État* de Gabriel Naudé, Paris, Éditions de Paris, 1989.

__, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1994.

MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e^ siècle (1598-1701)*, tome I, Genève Droz, 1999, coll. « Titre courant » 14.

MARTIN, Isabelle, et ZINGUER, Ilana, éds., *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle. Fondements d'une science de la Renaissance*, actes du colloque « Théâtres de l'anatomie et corps en spectacle » (Université d'Haïfa, 17 décembre 2002), Berne, Peter Lang, 2006.

MARX, Roland, article « Oliver Cromwell », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oliver-cromwell/.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La notion de genre », dans *La notion de genre à la* Renaissance, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-33.

__, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

MATTHEWS GRIECO, Sara F., *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1991, coll. « Histoires ».

MAZOUER, Charles, « Abraham du *Mistere du Viel Testament* à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *RHR*, juin 1997, n° 44, p. 55-64

__, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.

__, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002.

MEHL, Robert, *La théologie protestante*, Paris, PUF, 1967.

MELLINKOFF, Ruth, « *Riding backwards: theme of humiliation and symbol of evil* », *Viator*, n° 4, 1973, p. 153-176.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.

MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, coll. « Histoire ».

MEULDER, Marcel, « La *mètis* du tyran ou l'aporie d'un pouvoir malin », *L'Antiquité Classique*, vol. 63, n° 63, 1994, p. 45-63.

MILLET, Olivier, « Exégèse évangélique et culture littéraire humaniste : entre Luther et Bèze, l'"Abraham sacrifiant" selon Calvin », *Études théologiques et religieuses*, année 69 (1994), n° 3, p. 367-380.

__, *Les Réformes. Luther, Calvin et les protestants*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Découvertes Gallimard ».

__, « De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle », *Travaux de littérature* publiés par l'Adirel, VIII, *La Culpabilité dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 57-73.

__, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », dans *Vives Lettres, Complots et coups d'État sur la scène du théâtre, XVI^e-XVII^e siècle*, éd. F. X. Cuche, 1998, n° 4, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Revue semestrielle de l'UFR de Lettres, p. 7-44.

__, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », dans *Par ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille, auteur tragique, op. cit.*, p. 87-100.

MINOIS, Georges, *Histoire de la vieillesse. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.

MOLINIÉ, Georges, dir., « Le style au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, Paris, Klincksieck.

MONESTIER, Martin, *Peines de mort, Histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*, Le Cherche Midi, Paris, 1994.

MONTER, William, *Judging the French Reformation. Heresy Trials by Sixteenth-Century Parlements*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1999.

MONTIGNY, Charles de, *Le maréchal de Biron. Sa vie, son procès, sa mort, 1562-1602*, Paris, Librairie Hachette, 1861.

MOREL, Barbara, « Entre justice et infamie. La figure du bourreau dans l'enluminure à la fin du Moyen Âge », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2006, n° 4, p. 7-17.

__, *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007.

MOUSNIER, Roland, *14 mai 1610. L'assassinat d'Henri IV*, [1964], Paris, Gallimard, 2008.

MUCHEMBLED, Robert, « Les jeunes, les jeux et la violence en Artois au XVI^e siècle », dans *Les jeux à la Renaissance*, dir. Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin, actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes (Tours, juillet 1980), Paris, Vrin, 1982, p. 563-579.

__, *Le temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus. XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1992.

__, dir., *Les XVI^e et XVII^e siècles. Histoire moderne*, Paris, Bréal, 1995.

__, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, coll. « Points », série « Histoire ».

__, *Passions de femmes au temps de la reine Margot 1553-1615*, Paris, Seuil, 2003.

__, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2008.

NELSON, Eric, *The Jesuits and the Monarchy. Catholic Reform and the Political Authority in France (1590-1615)*, Aldershot, Ashgate, 2005, coll. « Catholic Christendom 1300 - 1700 ».

NICHOLLS, David, « The Theater of Martyrdom in the French Reformation », *Past and Present*, n° 121, novembre 1988, p. 49-73.

OFFENSTADT, Nicolas, « Le rite et l'histoire. Remarques introductives », dans « Rites, rituels et histoire », séminaire de l'École doctorale d'histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, *Hypothèses*, 1998/1, p. 7-14.

PACIFICI, Paola, « Chairs mortifiées. Connaissances anatomiques et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au XVI^e et au XVII^e siècle », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e-XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 19-30.

PANICO, Guido, « Les rites de la violence populaire à travers les troubles et les révoltes en Italie du sud à l'époque moderne », dans *Mouvements populaires et conscience sociale XVI^e-XIX^e siècles*, dir. Jean Nicolas, actes du colloque de Paris (24-26 mai 1984), Paris, Maloine, 1985, p. 185-195.

PASCAL, Catherine, « Les recueils de femmes illustres au XVII^e siècle » communication lors des premières Rencontres de la SIEFAR (juin 2013) sur le thème « Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et dictionnaires », http://www.siefar.org/docsiefar/file/Pascal-dicos.pdf.

PASSERON Jean-Claude, et REVEL, Jacques, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Penser par cas*, dir. J.-C. Passeron et J. Revel, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, coll. « Enquête », n° 4, p. 9-44.

PASTOUREAU, Michel, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Hachette, 1976.

PECH, Thierry, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion, 2000.

__, « Le théâtre des supplices », *Littératures Classiques*, n° 40, numéro « *Droit et littérature* », *op. cit.*, p. 309-325.

PETITFILS, Jean-Christophe, *L'assassinat d'Henri IV. Mystères d'un crime*, Paris, Perrin, 2009.

PHILLIPS, James Emerson, *Images of a Queen. Mary Stuart in Sixteenth-Century Literature*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1964.

PINEAUX, Jacques, *La Poésie des Protestants de langue française, 1559-1598*, Paris, Klincksieck, 1971.

PLOWDEN, Alison, *Lady Jane Grey: nine days Queen*, [2003], Stroud, The History Press, 2009.

Poèmes de la mort de Turold à Villon, éd. Jean-Marcel Paquette, Paris, Union Générale d'Édition, 1979, coll. « 10 18 ».

POLI, Sergio, *Histoire(s) tragique(s), Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, Paris, Nizet, 1991.

PORRET, Michel, « Mise en images de la procédure inquisitoire », *Sociétés & Représentations*, 2004/2, n° 18, p. 37-62.

POTTER, Lois, « The Royal Martyr in the Restoration. National Grief and National Sin », dans *The Royal Image. Representations of Charles I,* éd. Thomas N. Corns, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 240-262.

PRÉTOU, Pierre, « Le gibet de Montfaucon : l'iconographie d'une justice royale entre notoriété et désertion, de la fin du XIV^e^ siècle au début du XX^e^ siècle », dans *La mort pénale. Les enjeux historiques et contemporains de la peine de mort*, dir. Jean-Pierre Allinne et Mathieu Soula, actes du colloque organisé à l'Université Montesquieu-Bordeaux 4 (20 et 21 mars 2013), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, coll. « L'Univers des Normes », p. 95-114.

PRUNER, Michel *L'analyse du texte de théâtre*, [2001], Paris, Armand Colin, 2010.

PUPPI, Lionello, *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XII^e^ au XIX^e^ siècle*, *op. cit.*

RATABOUL, Louis J., *L'anglicanisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1982, coll. « Que sais-je ? ».

REULOS, Michel, « La Justice, attribut essentiel du roi de France au XVI^e^ siècle », dans *Le juste et l'injuste à la Renaissance et à l'âge classique*, dir. Christiane Lauvergnat-Gagnière et Bernard Yon, actes du colloque international tenu à Saint-Étienne (21 au 23 avril 1983), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1986, coll. « Instituts d'études de la Renaissance et de l'âge classique », p. 101-108.

REVEL, Jacques, « Micro-analyse et construction du social », dans *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, dir. J. Revel, Paris, Gallimard et Seuil, 1996, coll. « Hautes études », p. 15-36.

REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen-Âge*, Paris, PUF, 1980.

RICHET, Denis, « Aspects socio-culturels des conflits religieux à Paris dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e^ année, n° 4, 1977, p. 764-789.

RICŒUR, Paul, « Interprétation du mythe de la peine », dans *Le mythe de la peine*, dir. Enrico Castelli, actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome (7-12 janvier 1967), Paris, Aubier, 1967, p. 23-42.

ROCKER, Gregory de, « Le rire au temps de la Renaissance : le *Traité du ris* de Laurent Joubert », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1978, vol. 56, n° 56-3, p. 629-640.

ROMIER, Lucien, « La Saint-Barthélemy. Les événements de Rome et la préméditation du massacre », *Revue du seizième siècle*, t. I, 1913, p. 529-560.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1976.

SABATIER, Gérard, « Les rois de représentation. Image et pouvoir (XVI^{e}-XVII^{e} siècle) », *Revue de synthèse*, IV^{e} S., n°3-4, juillet-décembre 1991, p. 387-422.

SADOUL, Georges, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969.

SAÏD, Suzanne, *La faute tragique*, Paris, François Maspero, 1978.

SAUGNIEUX, Joël, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

SAUNDERS, Alison, « « La beauté que femme doibt avoir » : la vision du corps dans les blasons anatomiques », dans *Le corps à la Renaissance*, dir. Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, actes du XXX^{e} colloque de Tours (2-11 juillet 1987), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 39-59.

SCHMITT, Carl, *Théologie politique*, [1922], trad. Jean-Louis Schlegel, Paris, Gallimard, 1988.

SCHMITT, Jean-Jacques, « Les images de la dérision », dans *La dérision au Moyen-Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, dir. Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger, actes de la journée d'étude du 29 novembre 2003, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007, coll. « Cultures et civilisations médiévales », p. 263-274.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'information en France, de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961, coll. « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° XLIV.

__, *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964.

SHARPE, James, « *Last dying speeches*: Religion, Ideology and Public Executions in Seventeenth-Century England », *Past and Present*, n° 107, mai 1985, p. 144-167.

SHEPARDSON, Nikki, *Burning Zeal. The Rhetoric of Martyrdom and the Protestant Community in Reformation France, 1520 – 1570*, Cranbury, Lehigh University Press, 2007.

SOMAN, Alfred, « Le traître sur la sellette : réflexion sur le procès du duc de Biron (1602) », dans *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, *op. cit.*, p. 231-250.

__, « La justice criminelle vitrine de la monarchie française », dans *La justice royale et le Parlement de Paris (XIV^e^-XVII^e^ siècle)*, *op. cit.*, p. 291-304.

SOURIAC, Jean-Pierre et René, *Les affrontements religieux en Europe du début du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, Belin, Paris, 2008.

STAINES, John D., *The Tragic Histories of Mary Queen of Scots, 1560-1690. Rhetoric, Passions, and Political Literature*, Farnham, Ashgate, 2009.

STAWARZ-LUGINBÜHL, Ruth, *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France, 1550-1573*, Genève, Droz, 2012, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », n° DV.

STRONG, Roy, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, [1984], trad. Bruno Cocquio, Arles, Solin, 1991.

STRUBEL, Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal, 2003, coll. « Amphi Lettres ».

SUKIČ, Christine, « "*Enter Antonio, with a book*" : la tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 70-84.

SUTHERLAND, Nicola Mary, « Le massacre de la Saint-Barthélemy : la valeur des témoignages et leur interprétation », [trad. Elisabeth Robinson], *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 38, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 529-554.

TALLON, Alain, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Le nœud gordien ».

TARRÊTE, Alexandre, « Les héros stoïciens, des martyrs païens ? Quelques relectures de la philosophie du Portique à la fin du XVI^e^ siècle », dans « Martyrs et martyrologes », *op. cit.*, p. 87-110.

__, « Le stoïcisme chrétien de Guillaume du Vair (1556-1621) », dans *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, dir. Alexandre Tarrête, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2006, coll. « Cahiers V. L. Saulnier » 23, p. 93-115.

TEMPERA, Mariangela « « Entre […] la reine avec la tête de Suffolk » : bercer des corps démembrés dans *Orbecche*, *Henry VI* (deuxième partie) et *Titus Andronicus* », dans *Corps sanglants, souffrants et macabres XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 203-214.

TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, [1958], Genève, Droz, 1997, coll. « Titre courant ».

THOMINE, Marie-Claire, « Le bon mot sur l'échafaud. Quand les *ultima verba* sont plaisanteries », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e^ siècle*, dir. J.-C. Arnould, actes du séminaire tenu à Rouen (25-26 février 2010), CÉRÉdI, p. 1-31 du

document pdf, http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-bon-mot-sur-l-echafaud-quand.html.

TOUREILLE, Valérie, *Crime et châtiment au Moyen Âge. V^e – XV^e siècle*, Paris, Seuil, 2013, coll. « L'univers historique ».

TRIPET, Arnaud, « Aspects de l'analogie à la Renaissance », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome XXXIX, Genève, Droz, 1977, p. 7-21.

UELTSCHI, Karin, *La didactique de la chair. Approches et enjeux d'un discours en français au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1993, coll. « Publications romanes et françaises », CCIV.

VALCIC-BULIC, Tamara, « Crimes et châtiments dans les histoires tragiques de Jacques Yver et Bénigne Poissenot », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e siècle*, actes du séminaire tenu à Rouen (25-26 février 2010), CÉRÉdI, http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?crimes-et-chatiments-dans-les.html.

VENDRIX, Philippe, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, coll. « Que sais-je ? ».

VENTURA, Daniela, *Fiction et Vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne et Italie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

VERGER, Jacques, « Rites d'initiation et conduites d'humiliation. L'accueil des béjaunes dans les universités médiévales », dans *La dérision au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 73-84.

VERHEYDEN, Alphonse, *Le martyrologe protestant des Pays-Bas du Sud au XVI^e siècle*, Bruxelles, Éditions de la librairie des éclaireurs unionistes, 1960, coll. « Histoire du protestantisme en Belgique », tome 8.

VEYNE, Paul, *Le Pain et le Cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976, coll. « L'univers historique ».

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

VILLARD, Renaud, « La queue de l'âne. Dérision du politique et violence en Italie dans la seconde moitié du XV^e^ siècle », dans *La dérision au Moyen*-Âge, *op. cit.*, p. 205-224.

VINCENT-CASSY, Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e^ siècle. Culte et image*, Madrid, Casa de Velàsquez, 2011.

VUILLEMIN, Jean-Claude, « Tonner contre la tyrannie du verbe : spectacles baroques et discours classiques ? », *Études Épistémè*, n° 9, 2006, actes du colloque de l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle (juin 2005), p. 307-329.

WALLERICK, Grégory, « La guerre par l'image dans l'Europe du XVI^e^ siècle. Comment un catholique défie un protestant », *Archives des sciences sociales de religion*, janvier-mars 2010, http://assr.revues.org/21838.

WECKERLIN, Jean- Baptiste, *L'ancienne chanson populaire en France (16^e^ et 17^e^ siècle)*, Paris, Garnier Frères, 1887.

WEISS, Nathanaël, *La Chambre ardente. Étude sur la liberté de conscience en France sous François Ier et Henri II (1540-1550), suivie d'environ 500 arrêts inédits rendus par le Parlement de Paris de mai 1547 à mars 1550*, Paris, Fischbacher, 1889.

WENZEL, Éric, « Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit », dans *Le massacre, objet d'histoire*, *op. cit.*, p. 25-45.

WIRTH, Jean, « Le dogme en image : Luther et l'iconographie », *Revue de l'art*, n° 52, 1981, p. 9-21.

__, *L'image à la fin du Moyen-Âge*, Paris, Cerf, 2011.

WIESNER-HANKS, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe. Third edition*, [1993], New York, Cambridge University Press, 2008.

YARDENI, Myriam, « Antagonismes nationaux et propagande durant les Guerres de Religion », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 13, n°4, octobre-décembre 1966, p. 273-284.

__, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, Publications de la faculté des Lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, série « Recherches », tome 59, Paris et Louvain, Nauwelaerts, 1971.

YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des Histoires ».

ZEMON DAVIS, Natalie, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e^ siècle*, trad. Marie-Noëlle Bourguet, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

ZERCHIER, Estelle, « Représentations du sujet criminel, entre facétie et pathétique », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e^ siècle*, *op. cit*, p. 1-20 du document pdf, http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?representations-du-sujet-criminel.html.

ZORZI, Andrea, « Dérision des corps et corps souffrants dans les exécutions en Italie à la fin du Moyen Âge », trad. Pierre Savy, dans *La dérision au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 225-240.

III. DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET OUTILS

1. Dictionnaires et encyclopédies

BAILLY, A., *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950.

Dictionnaire de théologie catholique, éd. J.-M. A. Vacant puis E. Mangenot, Paris, Letouzey et Ané, 1902-1950.

Encyclopaedia Britannica, Eleventh Edition, Cambridge, University Press, 1910-1911, https://archive.org/details/encyclopaediabri10chisrich.

Encyclopædia Universalis, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris et Nogent-le-Rotrou, Librairie ancienne Édouard Champion, Didier et Daupeley-Gouverneur, 1928-1967.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1883.

2. Outils

Archives de la National Library of Scotland, http://digital.nls.uk/gallery.cfm.

Early English Books Online (EEBO), http://eebo.chadwyck.com/home.

E-rara, portail pour les imprimés numérisés des bibliothèques suisses, http://www.e-rara.ch/.

Europeana, http://www.europeana.eu/.

Gallica, bibliothèque numérique de la BnF, http://gallica.bnf.fr/.

Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH), http://www.bvh.univ-tours.fr/.

Remacle, site créé par Philippe Remacle qui propose de nombreuses traductions (et textes originaux) d'œuvres (surtout antiques), http://remacle.org.

Web Gallery of Art, (WGA), http://www.wga.hu/.

ANNEXE DES IMAGES

Table des illustrations

Fig. 1. G. Hoyau et O. Truschet, *La ville, cité, université de Paris*, dit « plan de Bâle » 451

Fig. 2. F. Quesnel, *Carte ou description nouvelle de la ville cité université et fauxbours de Paris* 451

Fig. 3. Vassalieu, *Portrait de la Ville, Cité et Université de Paris avec les faubours di celle, dédié au Roy.* 451

Fig. 4. Anonyme, *Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de ville* 452

Fig. 5. « Plan de Bâle », détail du gibet de Montfaucon 453

Fig. 6. Plan de Quesnel, détail du gibet de Montfaucon 453

Fig. 7. Plan de Vassalieu, détail du gibet de Montfaucon 453

Fig. 8. Gravure issue de l'ouvrage intitulé *Praxis criminis* (1541) de J. de Mille 454

Fig. 9. Gravure issue de l'ouvrage *Praxis rerum criminalium* (1554) de J. de Damhouder .. 455

Fig. 10. J. Callot, *Supplicium Sceleri Frœnum* 456

Fig. 11. P. Bruegel, *Justitia* 457

Fig. 12. Anonyme, assassinat d'Henri IV par François Ravaillac le 14 mai 1610 458

Fig. 13. Gravure attribuée à G. Kress, *L'exécution de Ravaillac* 459

Fig. 14. Anonyme, *L'exécution de Ravaillac* 460

Fig. 15. J. Leclerc, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610.* 461

Fig. 16. Gravure attribuée à C. J. Visscher, *Assassinat d'Henri IV et supplice de Ravaillac* 462

Fig. 17. Estampe attribuée à F. Hogenberg, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610* 463

Fig. 18. Anonyme, L'exécution de Biron. 464

Fig. 19. Gravure attribuée à Q. von Kinkelbach, [sans titre] 465
Fig. 20. F. Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* 466
Fig. 21. Anonyme, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* 467
Fig. 22. Anonyme, *La mort de Coligny (massacre de la Saint Barthélémy, nuit du 24 août 1572)* 468
Fig. 23. G. Vasari, fresque de la *Sala Regia* autour de la Saint-Barthélemy 469
Fig. 24. Da Volterra, *Le Combat de David et Goliath* 470
Fig. 25. A. Caron, *Les Massacres du Triumvirat* 470
Fig. 26. Anonyme, *L'assassinat du maréchal d'Ancre* 471-472
Fig. 27. Anonyme, *Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Gréve par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617* 473-474
Fig. 28. J. Ziarnko, *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maître Coyon* 475-476
Fig. 29. Gravure attribuée à F. Hogenberg, *Hispanissche Inquisition* 477
Fig. 30. Anonyme, estampe relative à l'Inquisition en Espagne 478
Fig. 31. Jeux avec les têtes catholiques, gravure issue du *Théâtre des cruautés* de R. Verstegan 479
Fig. 32. P. Bruegel, *Le Combat de Carnaval contre Carême* 480
Fig. 33. P. Bruegel, *Le Triomphe de la mort* 481
Fig. 34. *The order and maner of the burning of Anne Askew, John Lacels, John Adams, Nicholas Belenian, with certayne of the Councell sitting in Smithfield*, gravure issue des *Actes and Monuments* de J. Foxe 482
Fig. 35. *The burning of two Women*, gravure issue des *Actes and Monuments* 483
Fig. 36. *The cruell burning of a woman at Exeter*, gravure issue des *Actes and Monuments* 483
Fig. 37. *The Martyrdome of Alexander Gouch, and Drivers wyfe*, gravure issue des *Actes and Monuments* 484
Fig. 38. L'exécution de Margaret Clitherow, gravure issue du *Théâtre des cruautés* de Verstegan 485
Fig. 39. « L'exécution de Marie Stuart, d'après le rapport officiel de Robert Beale, « The Order and Manner of the Execution of Mary Queen of Scots, Feb. 8, 1587 » » 486
Fig. 40. L'exécution de Marie Stuart, gravure issue du *Théâtre des cruautés* 487
Fig. 41. Anonyme, *Execution of Mary, Queen of Scots* 487

Fig. 42. H. Baldung Grien, *Crucifixion* 488
Fig. 43. Michel Ange, *Christ sur la Croix avec la Vierge et saint Jean* 488
Fig. 44. A. Altforfer, *Le Christ sur la Croix* 489
Fig. 45. L. Cranach le Vieux, *Crucifixion* 489
Fig. 46. M. Grünewald, panneau de la Crucifixion, *Retable d'Issenheim* 490
Fig. 47. Langues catholiques arrachées, gravure issue du *Théâtre des cruautés* 491
Fig. 48. E. Tempesta, figure XXXIII du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio 491
Fig. 49. E. Tempesta, figure XXII du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio 492

CHAPITRE I

Lieux et mises en scène des exécutions capitales



Fig. 1. G. Hoyau et O. Truschet, *La ville, cité, université de Paris*, dit « plan de Bâle », 1550. Vue globale et détail de la place de Grève.

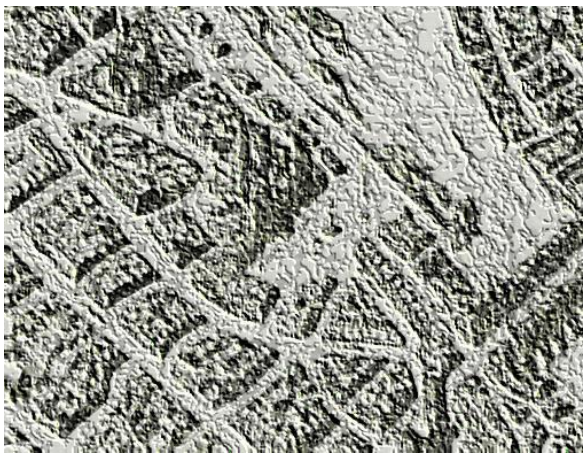


Fig. 2. F. Quesnel, *Carte ou description nouvelle de la ville cité université et fauxbours de Paris*, 1609. Détail de la place de Grève.

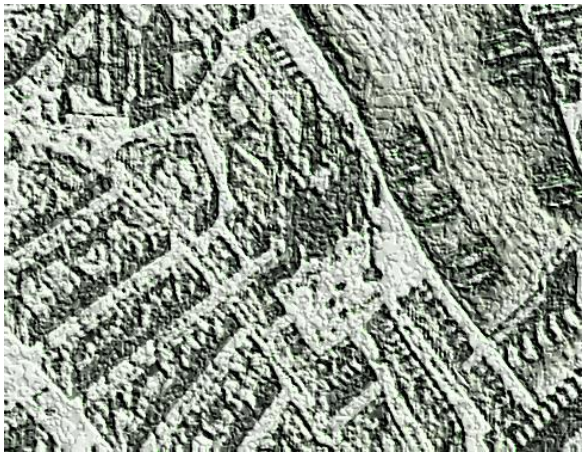


Fig. 3. Vassalieu, *Portrait de la Ville, Cité et Université de Paris avec les faubours di celle, dédié au Roy*, 1609. Détail de la place de Grève.



Fig. 4. Anonyme, *Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de ville*, 1590 ou 1593.

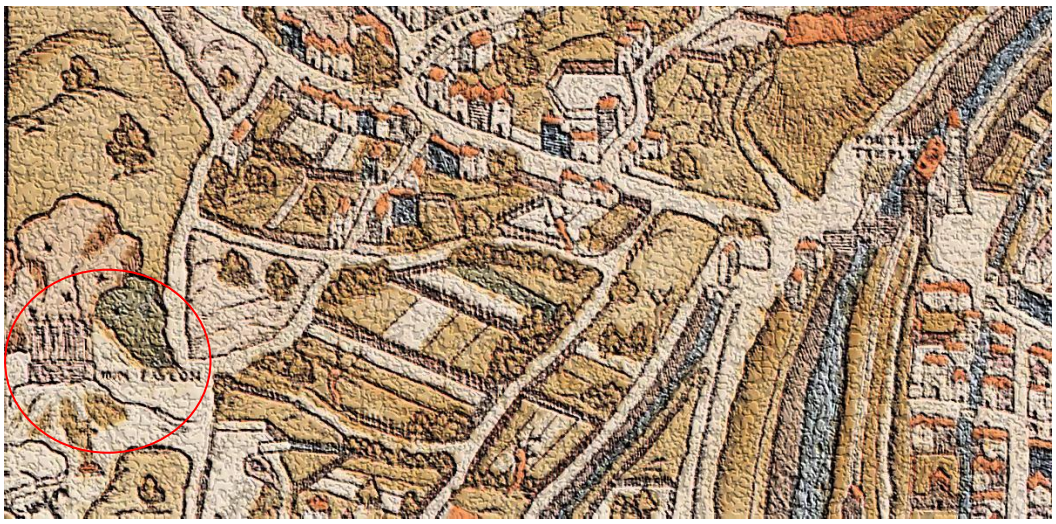


Fig. 5. « Plan de Bâle », détail du gibet de Montfaucon.



Fig. 6. Plan de Quesnel, détail du gibet de Montfaucon.

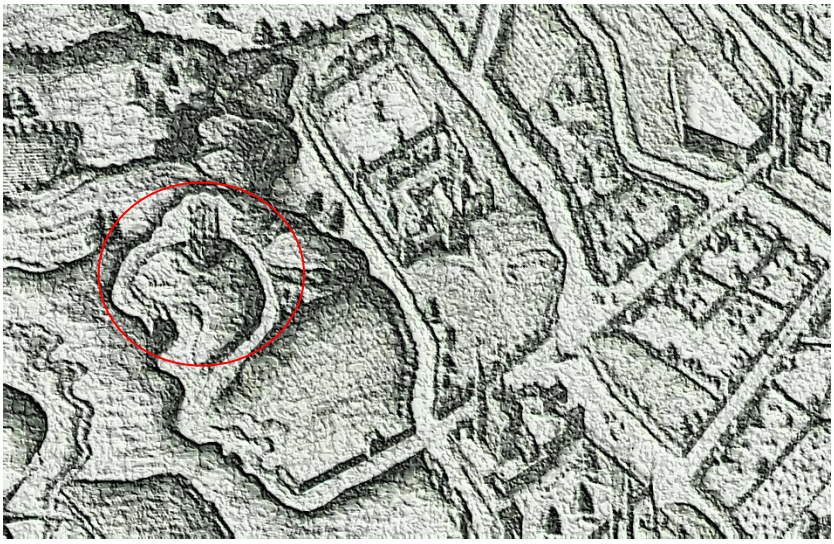


Fig. 7. Plan de Vassalieu, détail du gibet de Montfaucon.

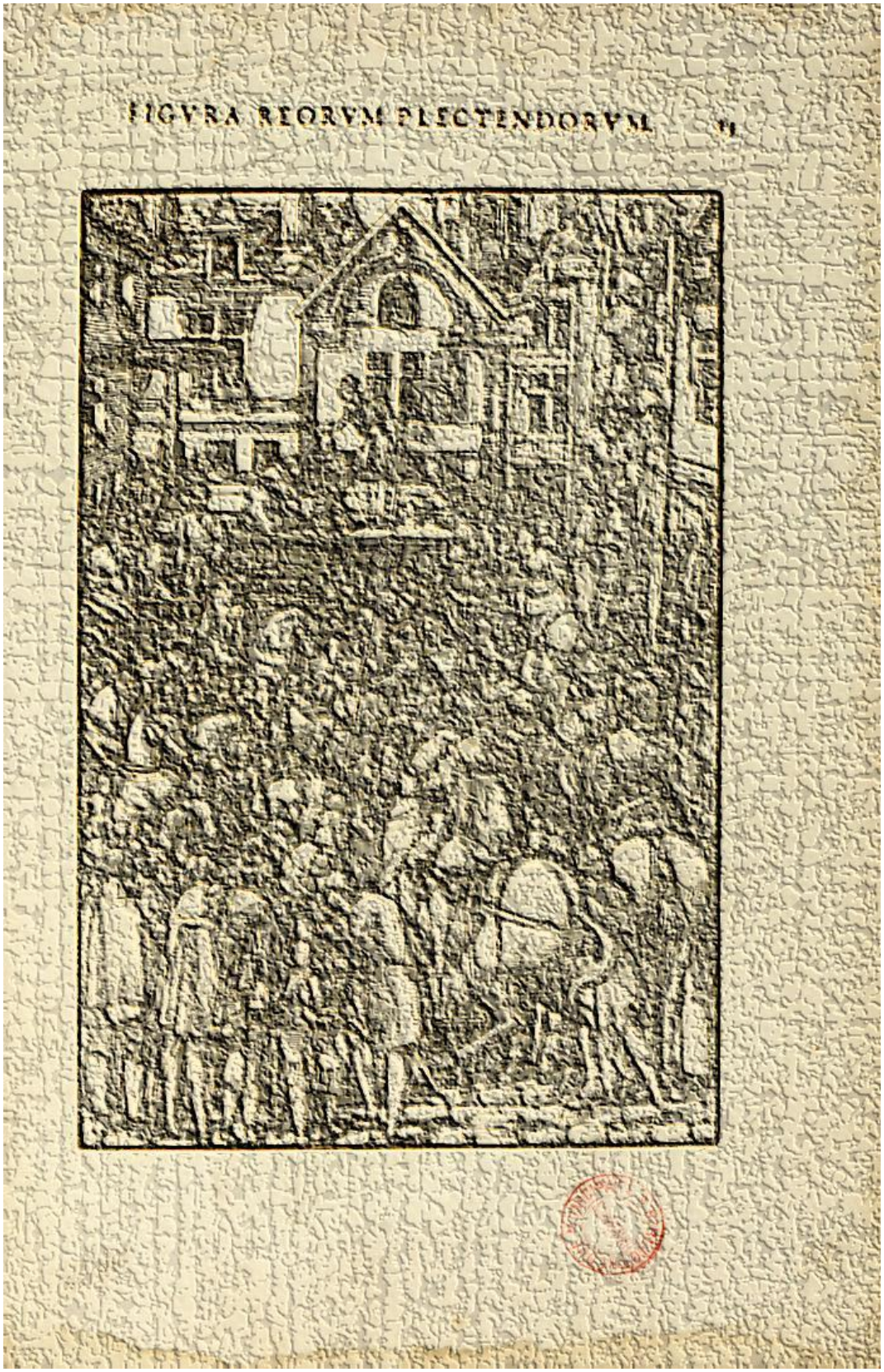


Fig. 8. Gravure issue de l'ouvrage intitulé *Praxis criminis* (1541) de J. de Mille, f. 85.



Fig. 9. Gravure issue de l'ouvrage *Praxis rerum criminalium* (1554) de J. de Damhouder, (tirée de l'édition française de 1555 : *La Pratique et enchiridion des causes criminelles*, f. 362).

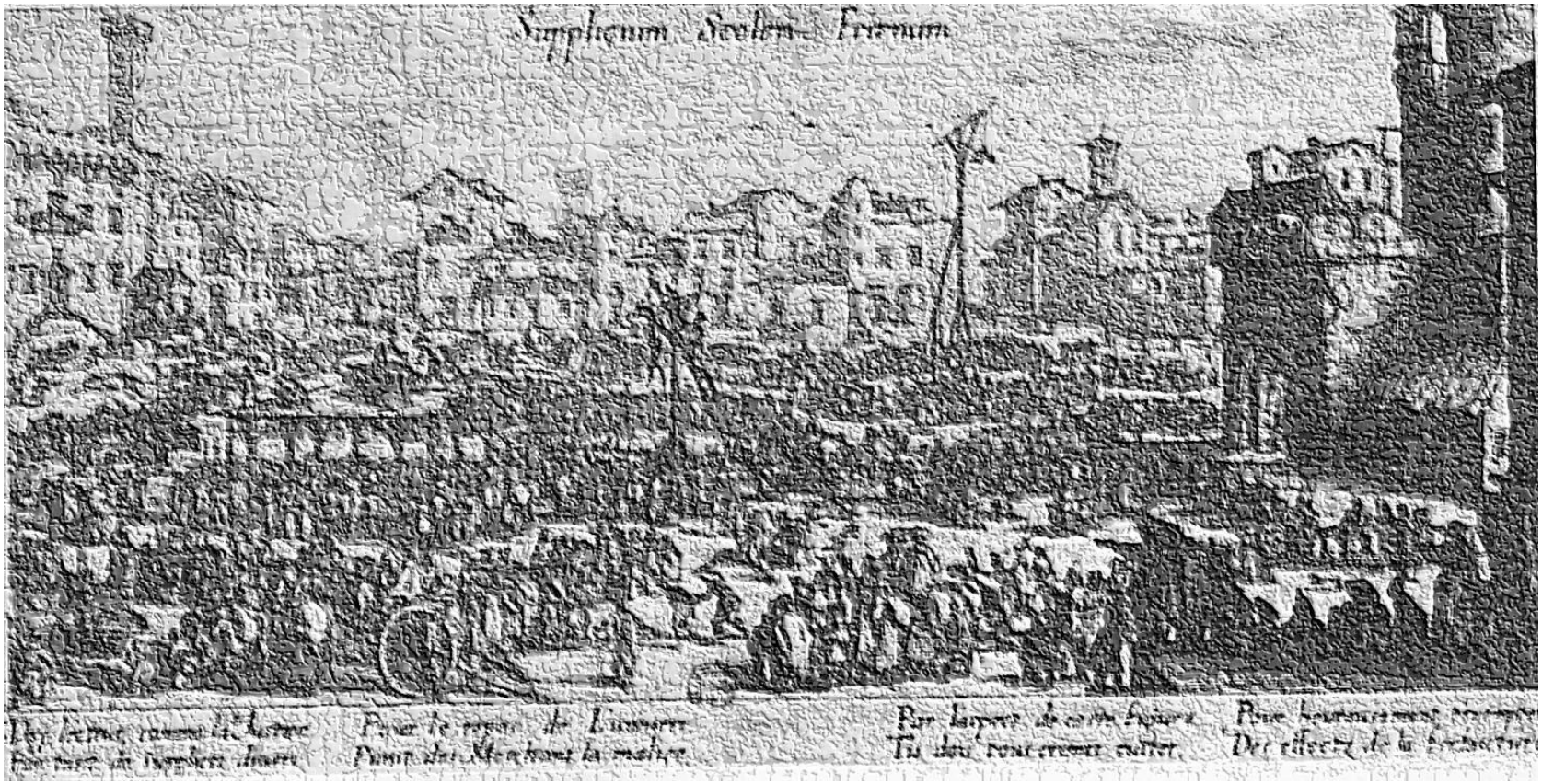


Fig. 10. J. Callot, *Supplicium Sceleri Frœnum*, 1633.



Fig. 11. P. Bruegel, *Justitia*, 1559.

CHAPITRE II

Le supplice de Ravaillac

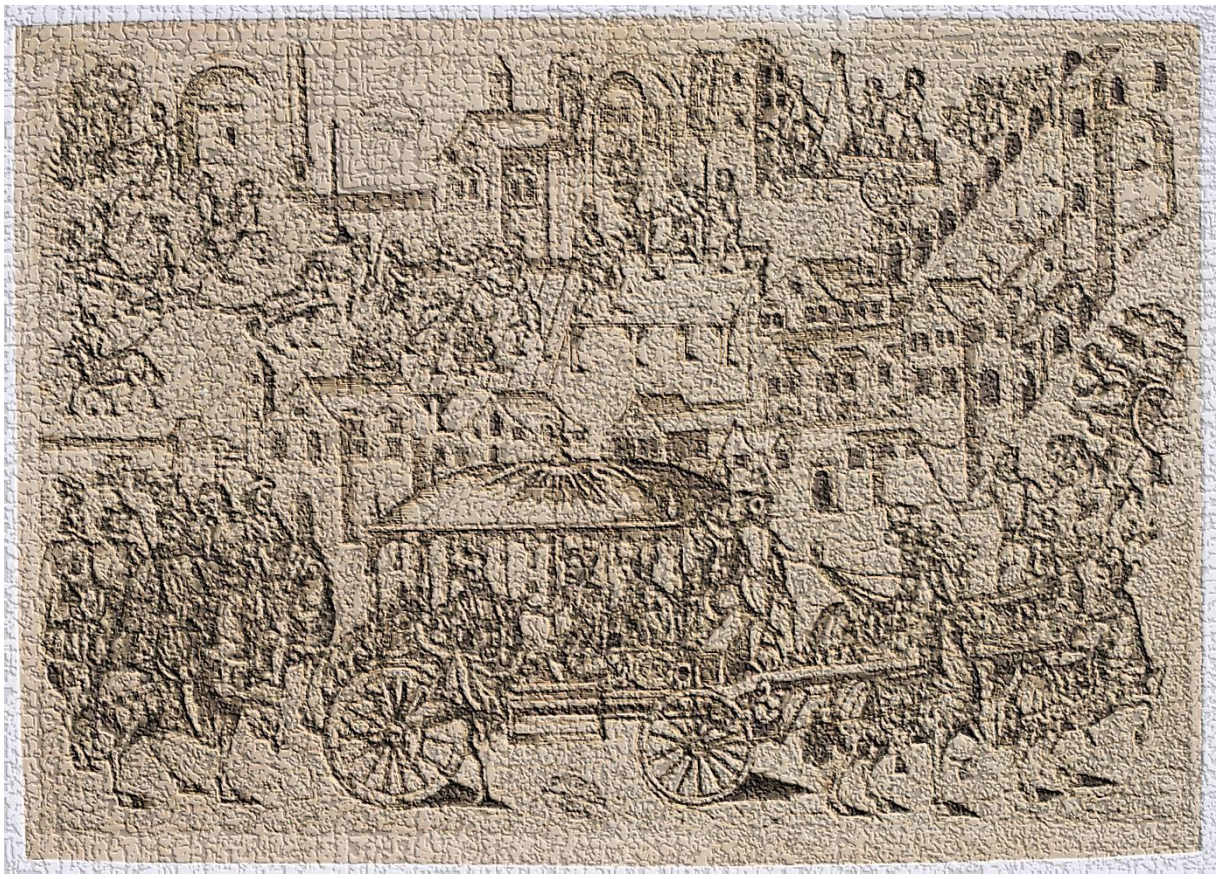


Fig. 12. Anonyme, assassinat d'Henri IV par François Ravaillac le 14 mai 1610, [sd].

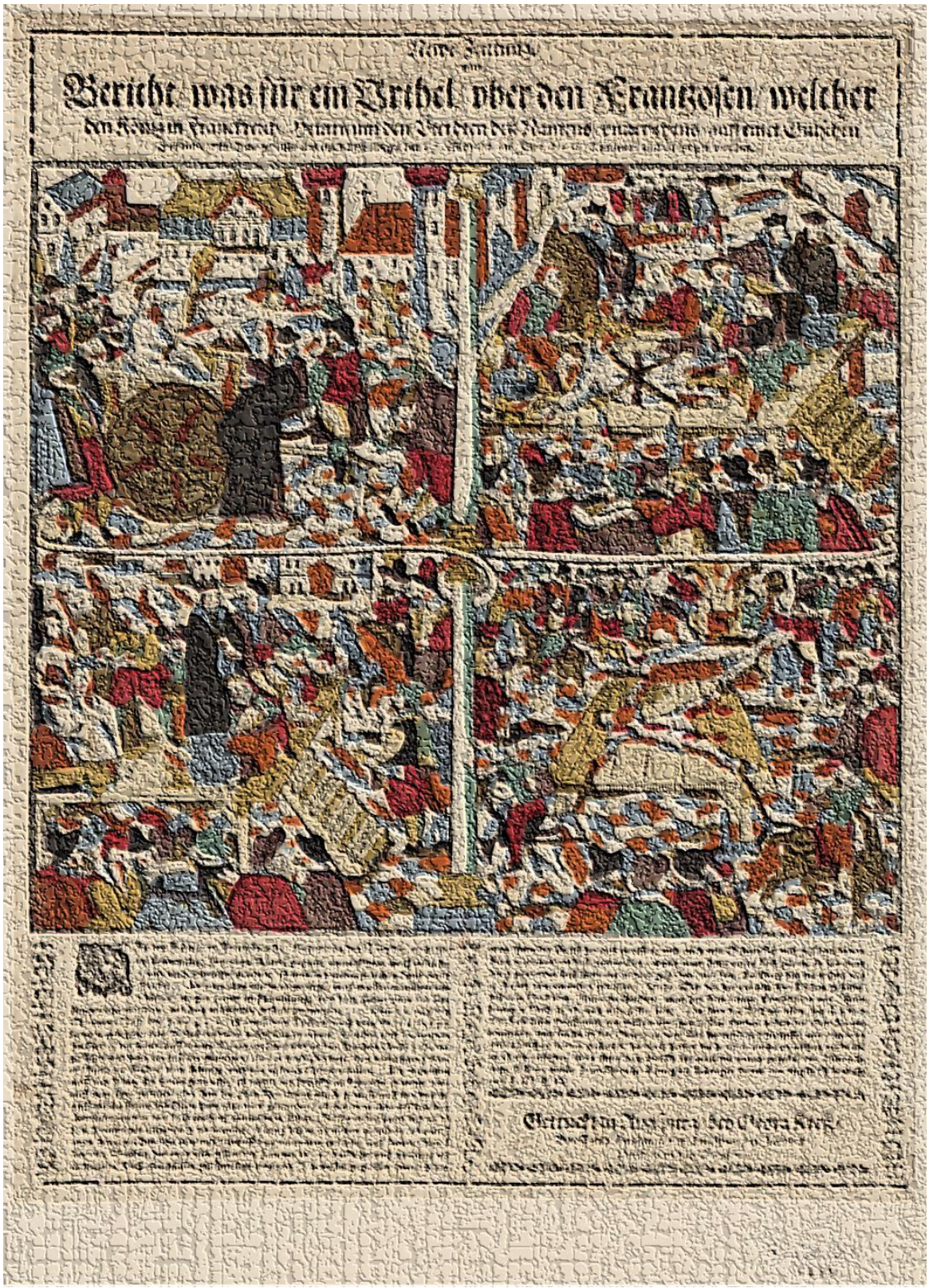


Fig. 13. Gravure attribuée à G. Kress, *L'exécution de Ravaillac*, (titre donné par la BnF), [sd].

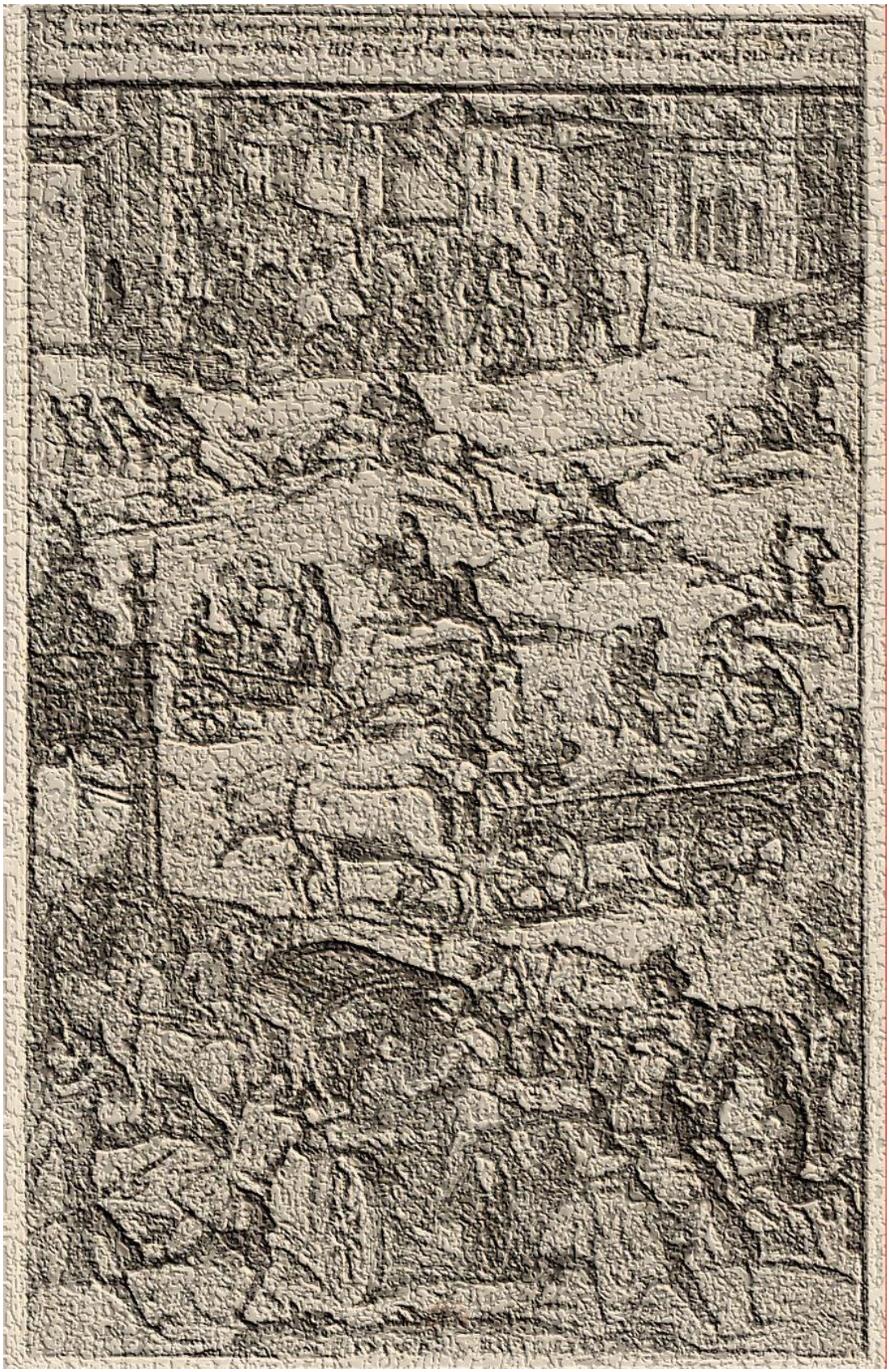


Fig. 14. Anonyme, *L'exécution de Ravaillac*, (titre donné par la BnF), [sd].

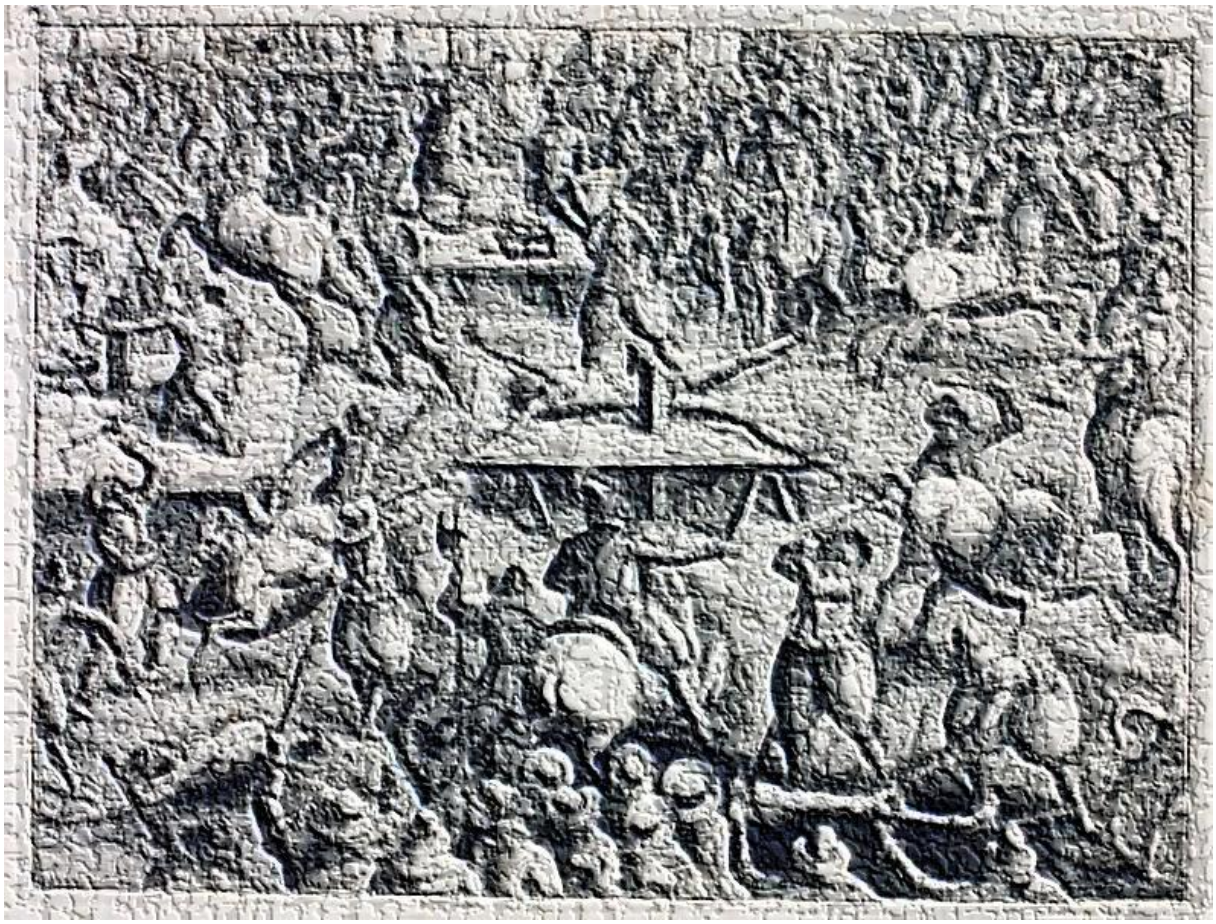


Fig. 15. J. Leclerc, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610* (titre donné par le musée de Pau), 1er quart du XVIIe siècle.

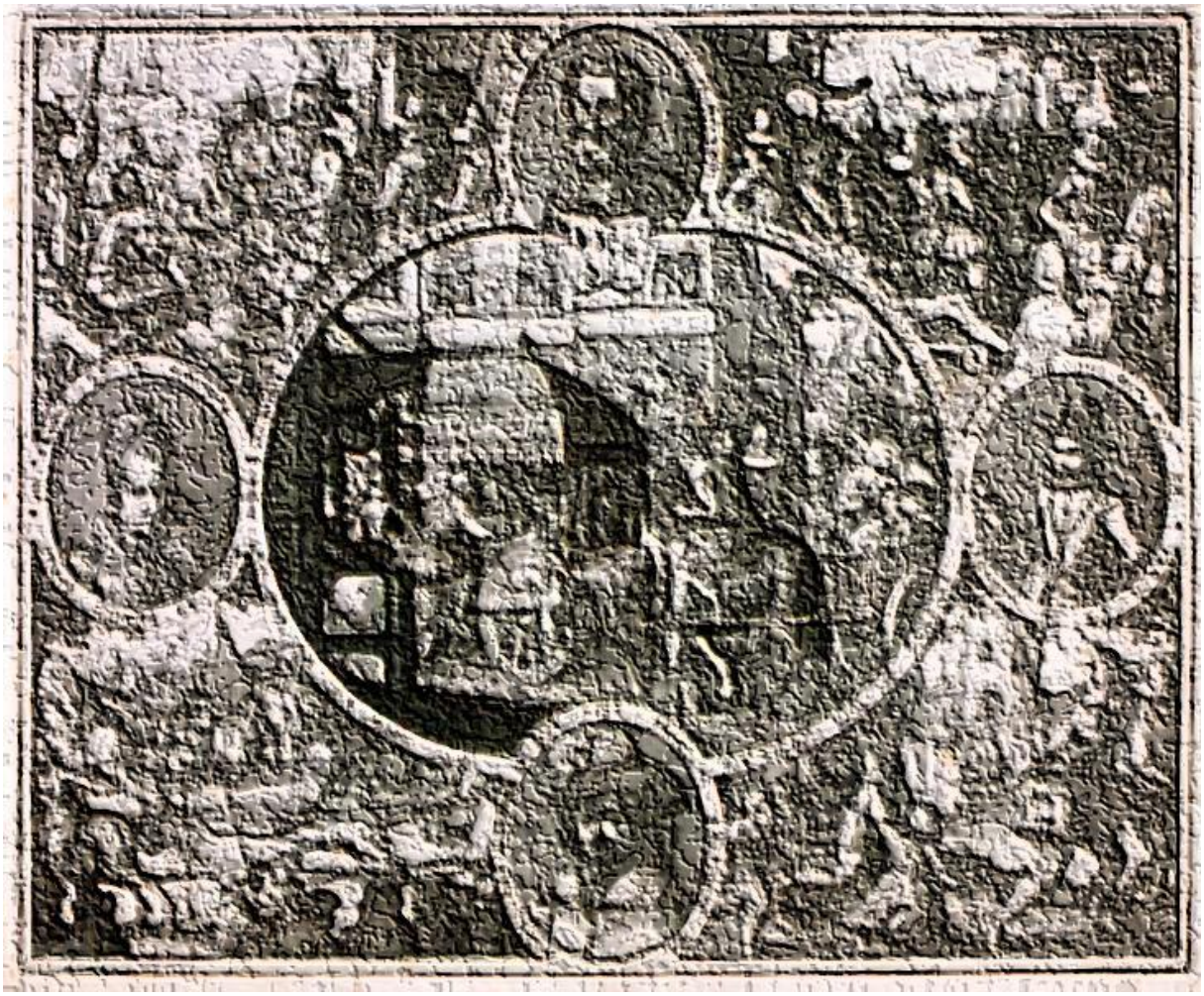


Fig. 16. Gravure attribuée à C. J. Visscher, *Assassinat d'Henri IV et supplice de Ravaillac* (titre donné par le musée de Pau), 1er quart du XVIIe siècle.

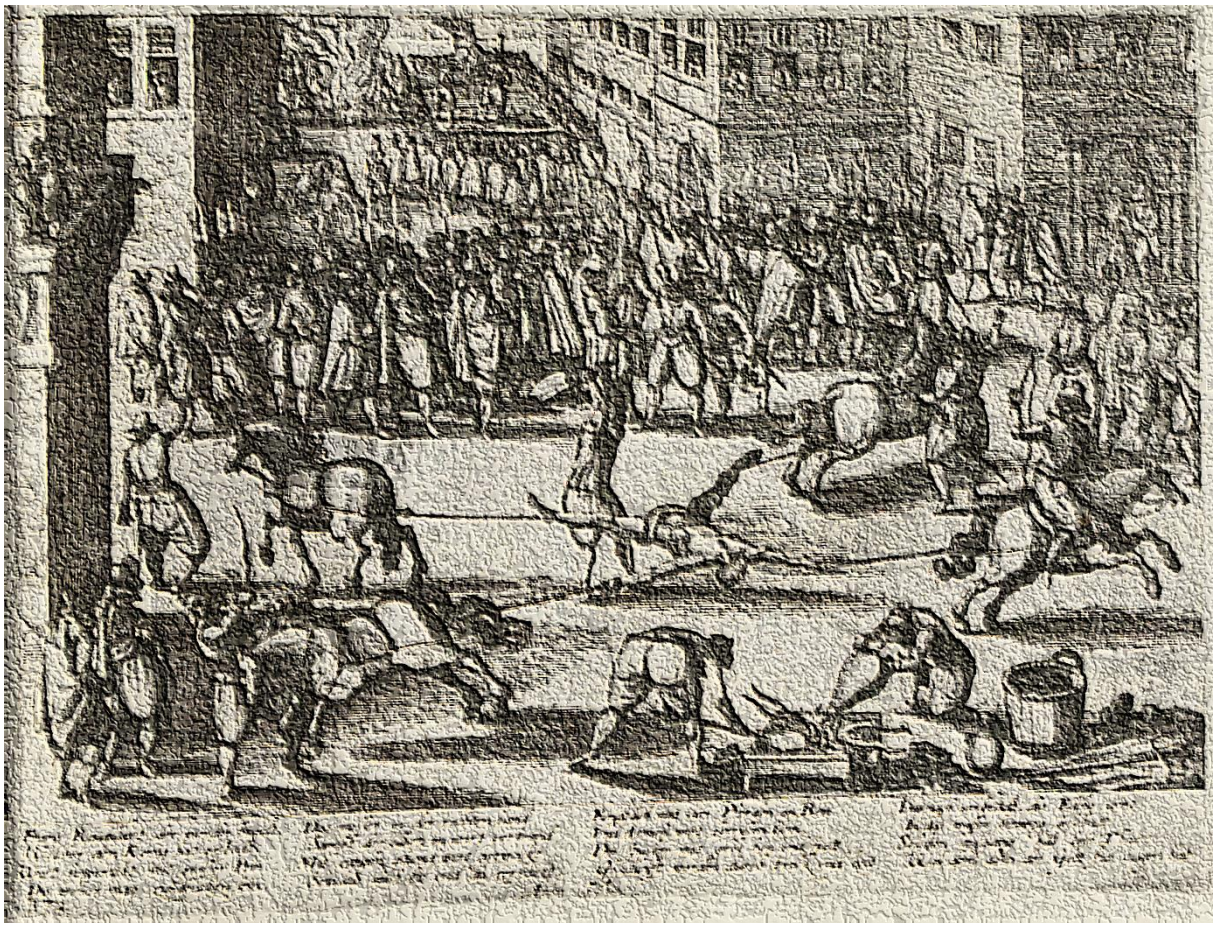


Fig. 17. Estampe attribuée à F. Hogenberg, *Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610* (titre donné par le musée de Pau),1er quart du XVIIe siècle.

Le supplice de Biron

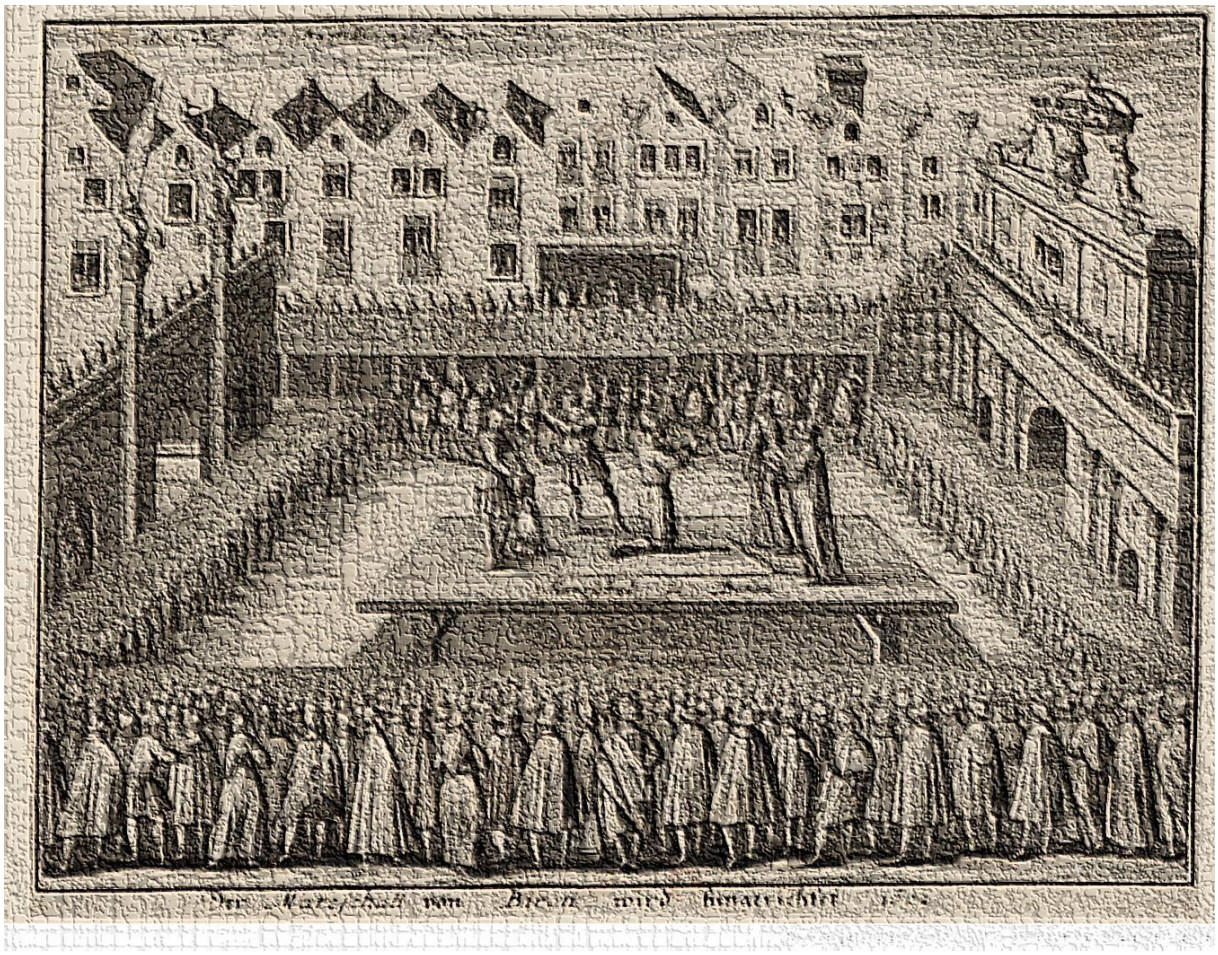


Fig. 18. Anonyme, L'exécution de Biron, [sd].



Fig. 19. Gravure attribuée à Q. von Kinkelbach, [sans titre], premier quart du XVII^{e} siècle.

CHAPITRE III

L'assassinat de Coligny et les affronts commis sur son corps



Fig. 20. F. Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, entre 1572 et 1584.



Fig. 21. Anonyme, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, (titre donné par la BnF), [sd].



Fig. 22. Anonyme, *La mort de Coligny (massacre de la Saint Barthélémy, nuit du 24 août 1572)*, [sd].

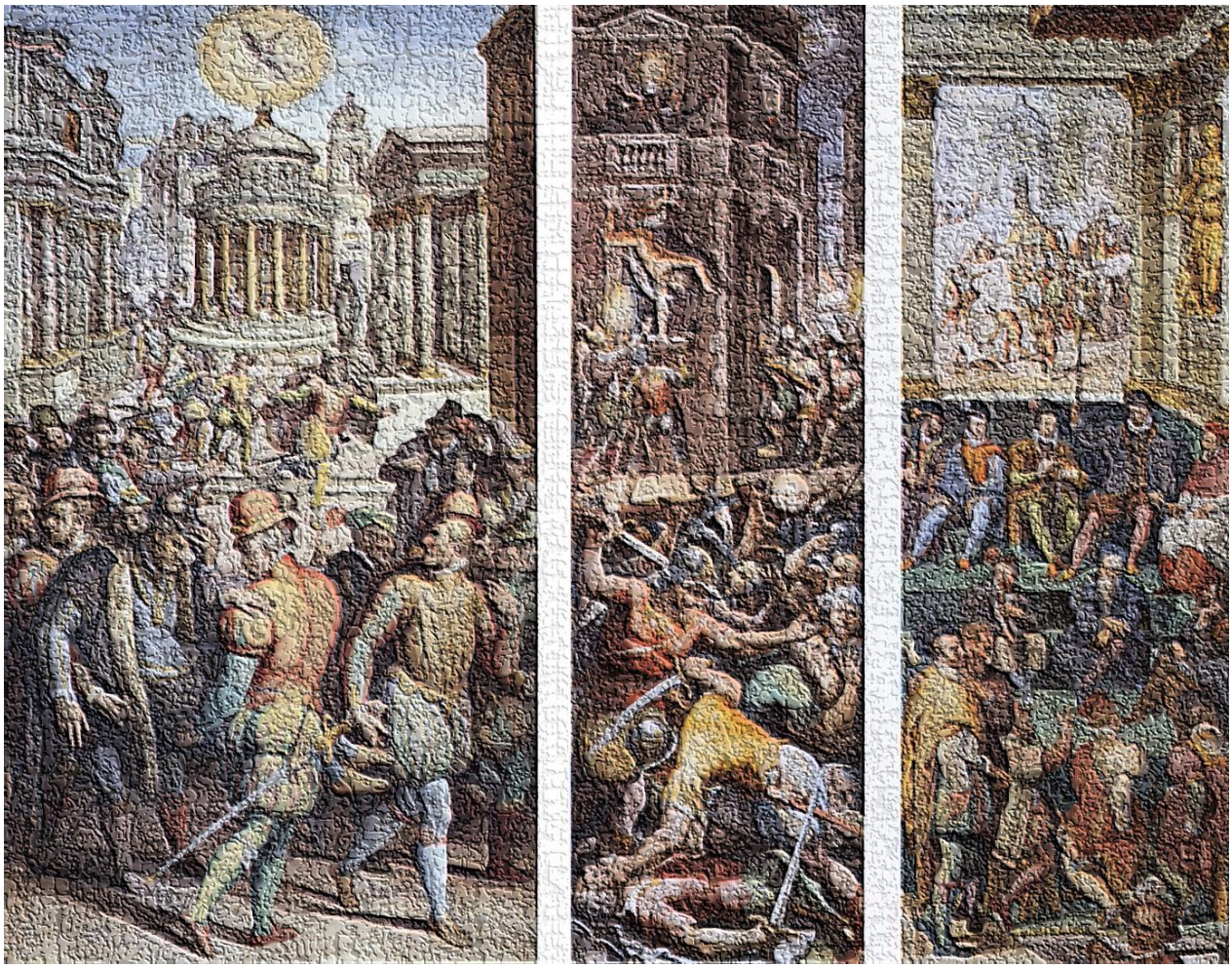
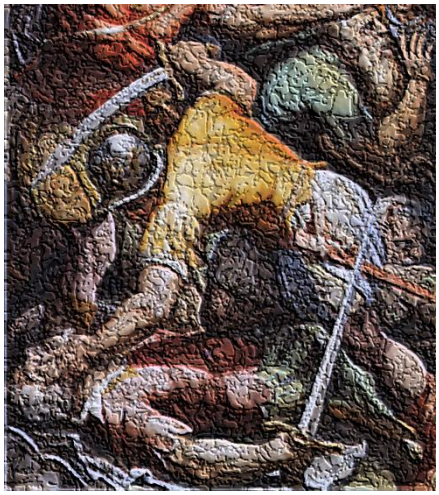


Fig. 23. G. Vasari, Fresque de la *Sala Regia* (palais du Vatican) autour de la Saint-Barthélemy, 1572-1573.



Détail du panneau central de la fresque de Vasari

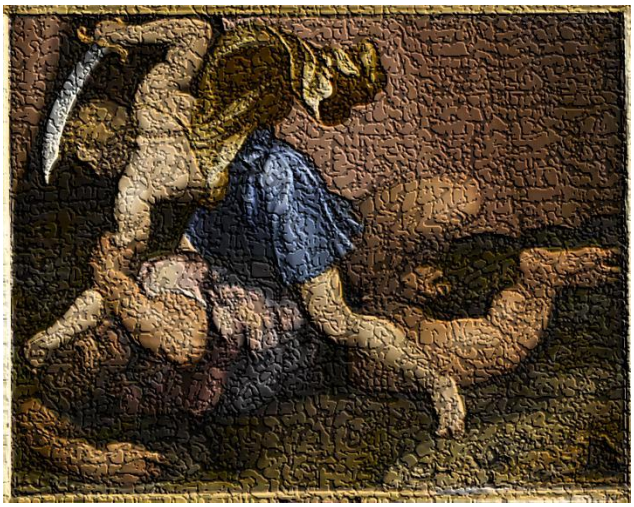
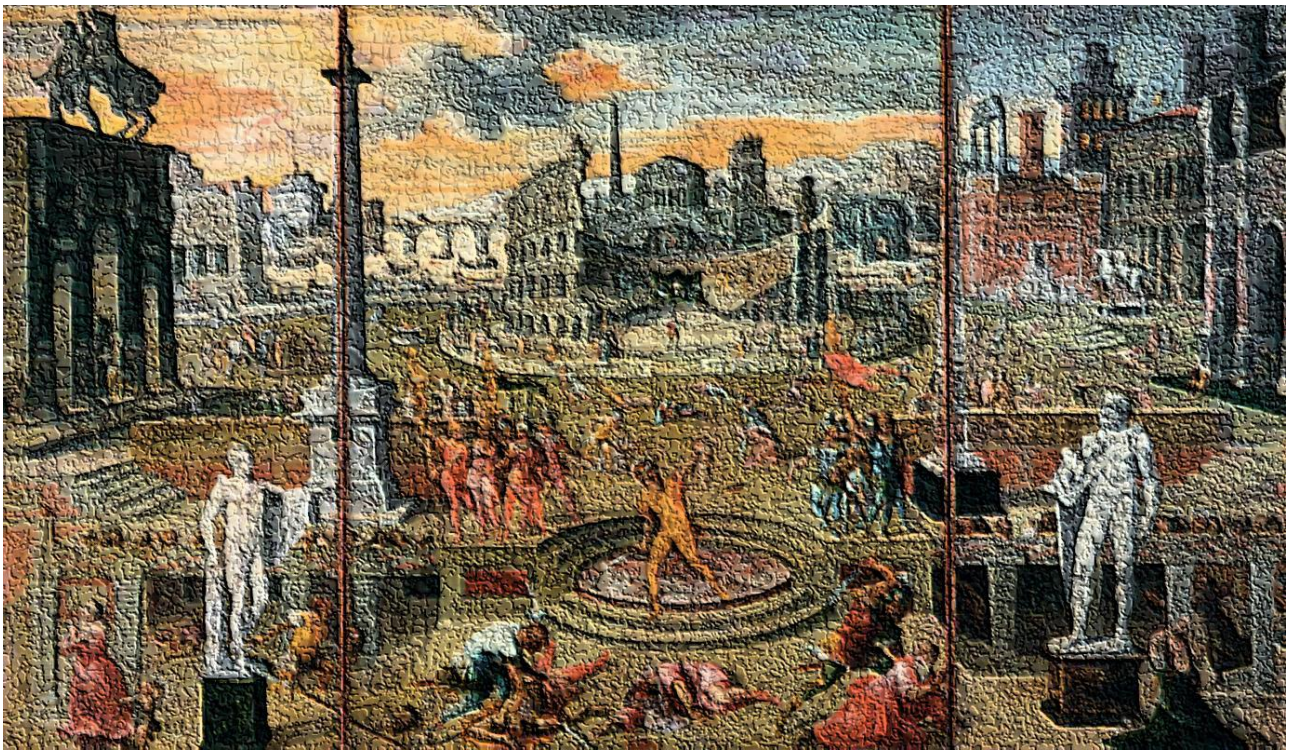


Fig. 24. Da Volterra, *Le Combat de David et Goliath*, vers 1555

Fig. 25. A. Caron, *Les Massacres du Triumvirat*, 1566, et détail**.**





L'assassinat de Concini et les affronts commis sur son corps

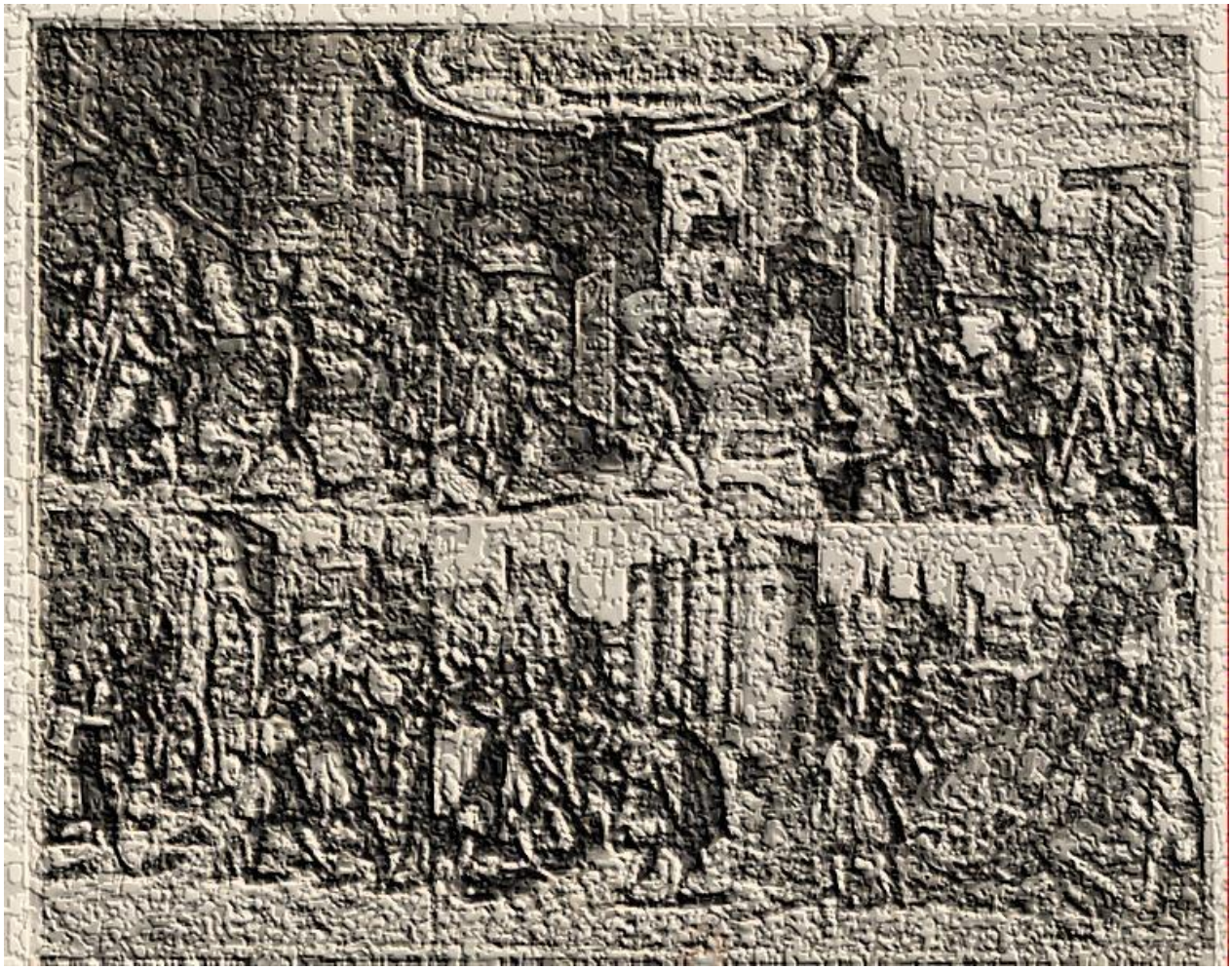


Fig. 26. Anonyme, *L'assassinat du maréchal d'Ancre*, (titre donné par la BnF), 1617. Gravure (légende en page suivante).

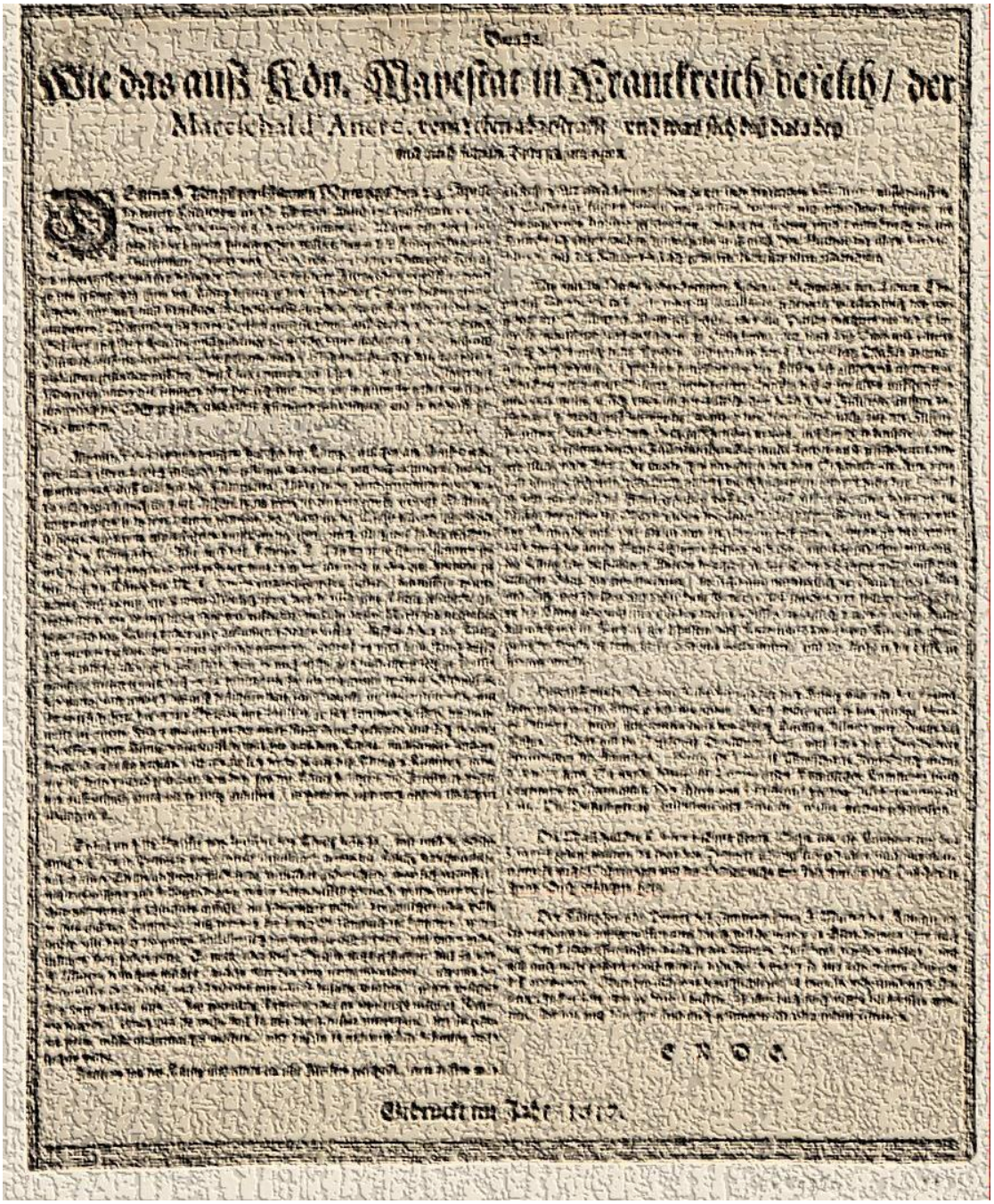


Fig. 26. Anonyme, *L'assassinat du maréchal d'Ancre*, (titre donné par la BnF), 1617. Légende de la gravure en page précédente.

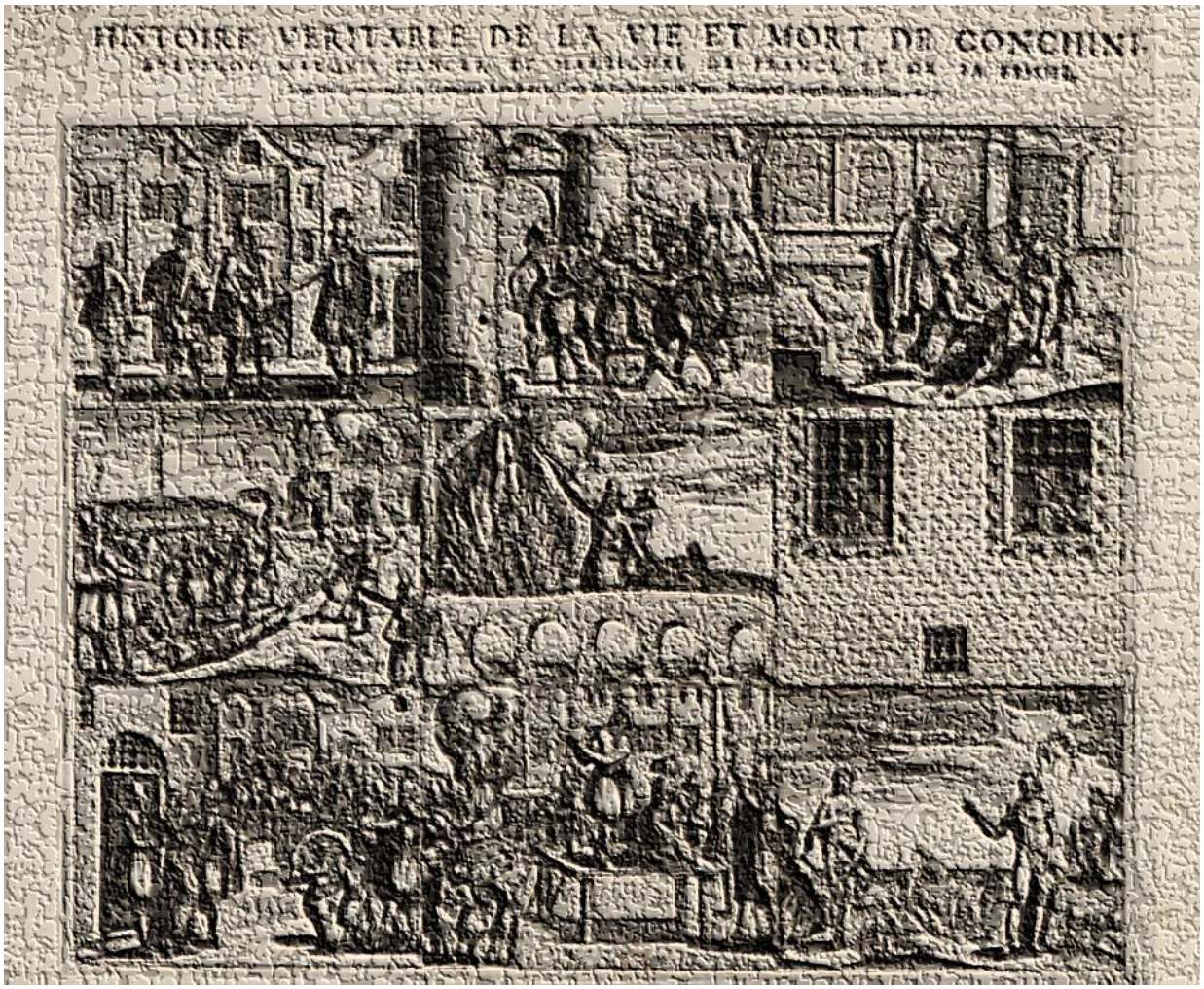


Fig. 27. Anonyme, *Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Gréve par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617*, 1617. Gravure (légende en page suivante).

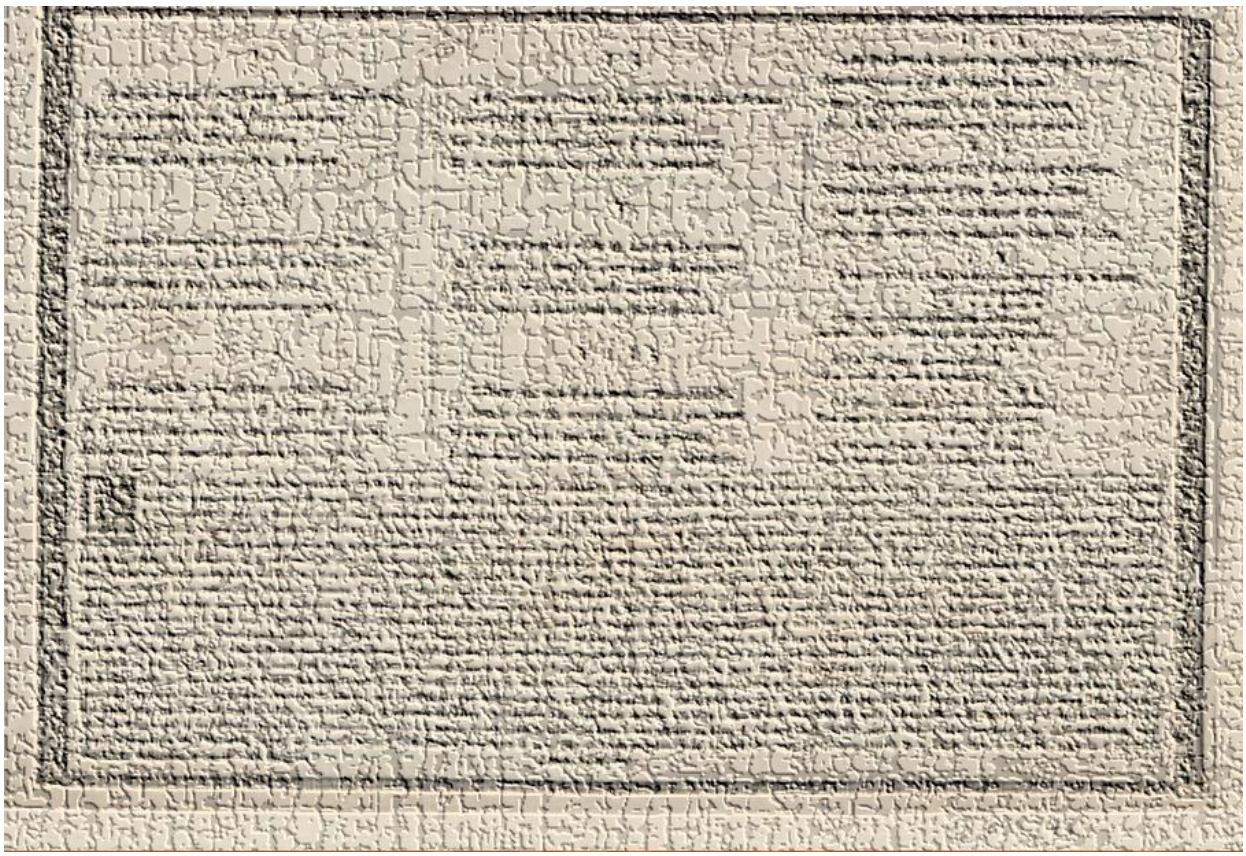


Fig. 27. Anonyme, *Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Gréve par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617*, 1617. Légende de la gravure en page précédente.

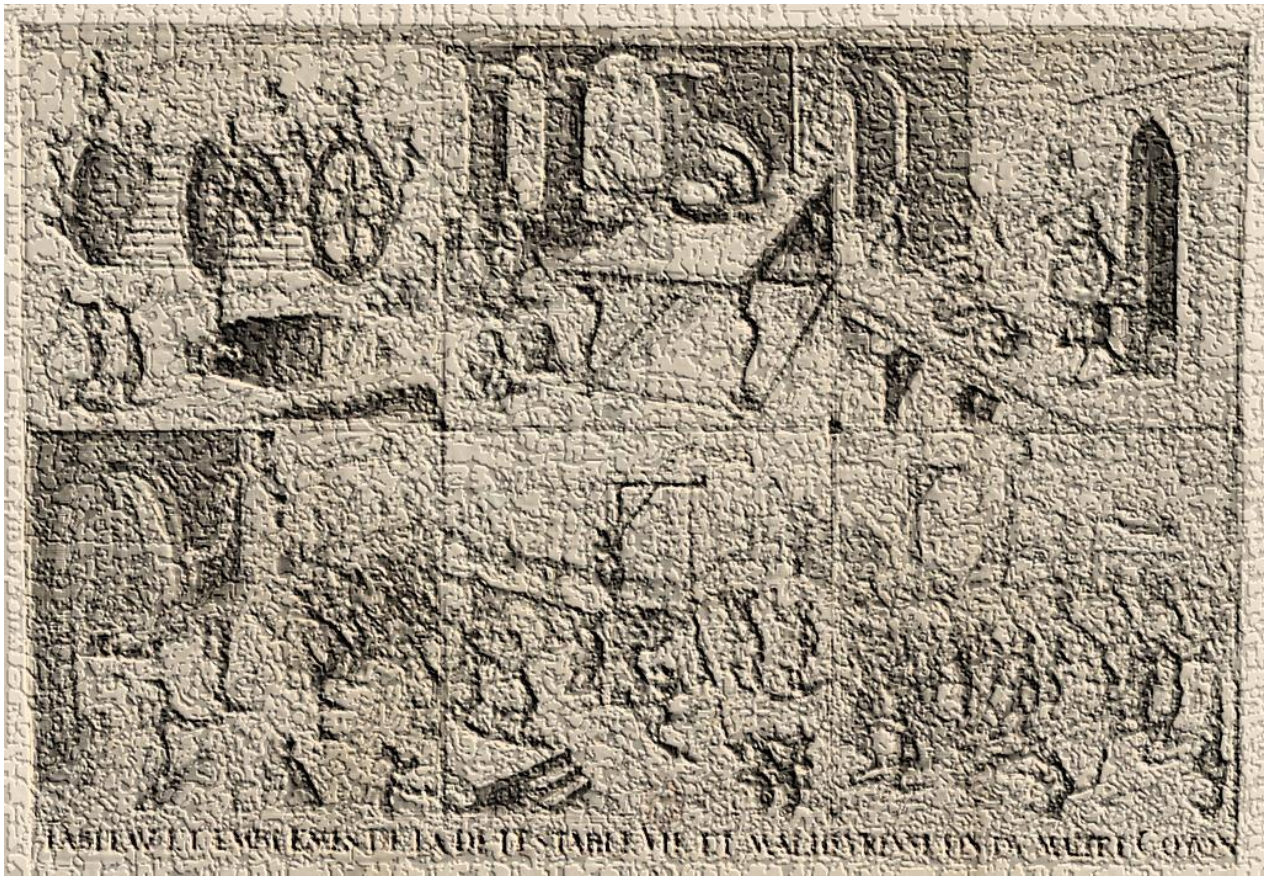


Fig. 28. J. Ziarnko, *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maître Coyon*, 1617. Gravure (légende en page suivante).

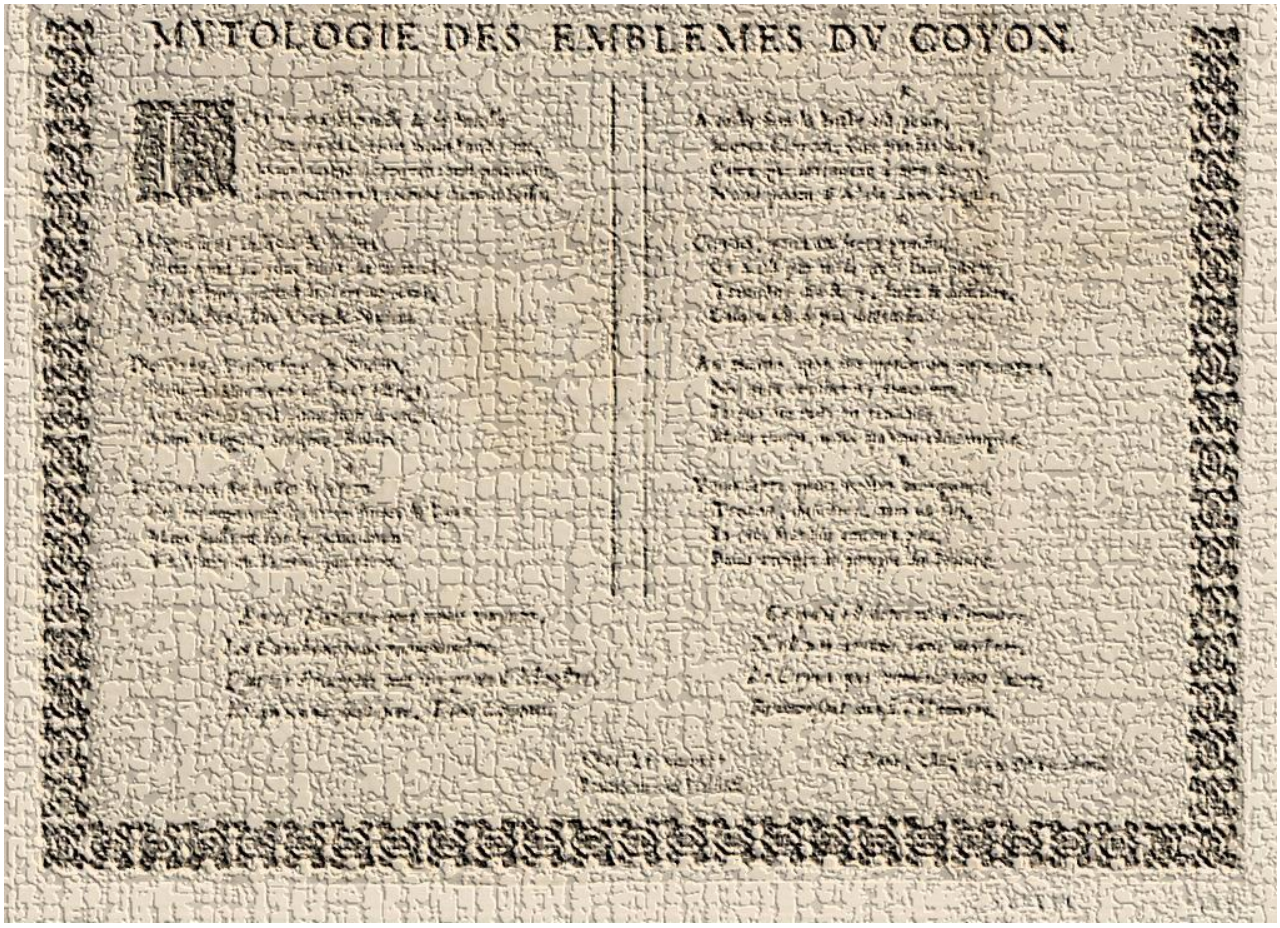


Fig. 28. J. Ziarnko, *Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maître Coyon*, 1617. Légende de la gravure en page précédente.

CHAPITRE IV

La « fête » de l'Inquisition

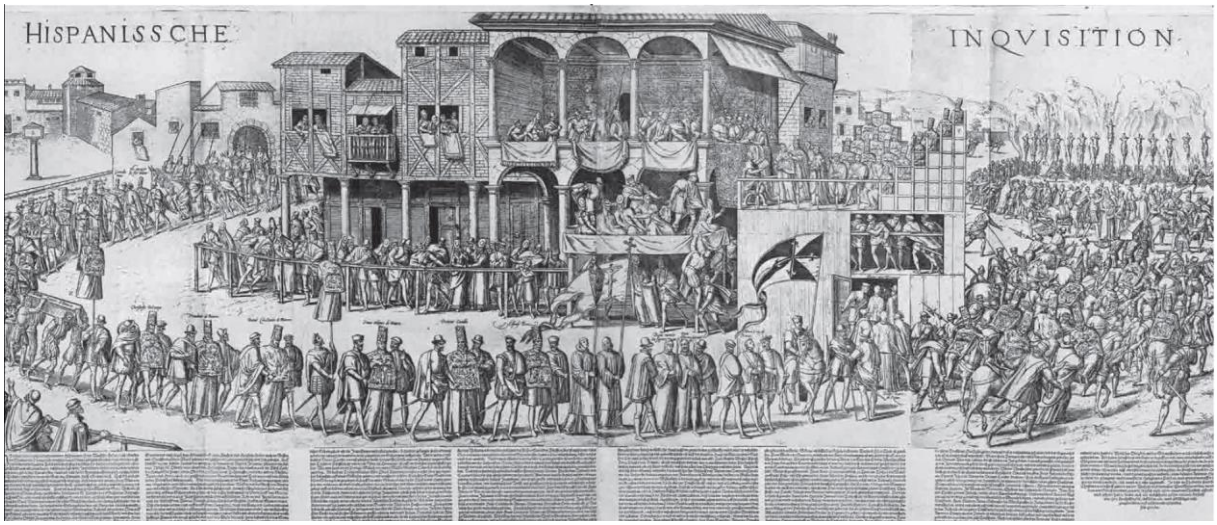


Fig. 29. Gravure attribuée à F. Hogenberg, *Hispanissche Inquisition*, [sd].



Fig. 30. Anonyme, estampe relative à l'Inquisition en Espagne, [sd].

Jeux avec les têtes des catholiques



Fig. 31. Gravure issue du *Théâtre des cruautés* de R. Verstegan, éd. cit., p. 119.

La réversibilité du monde chez Bruegel

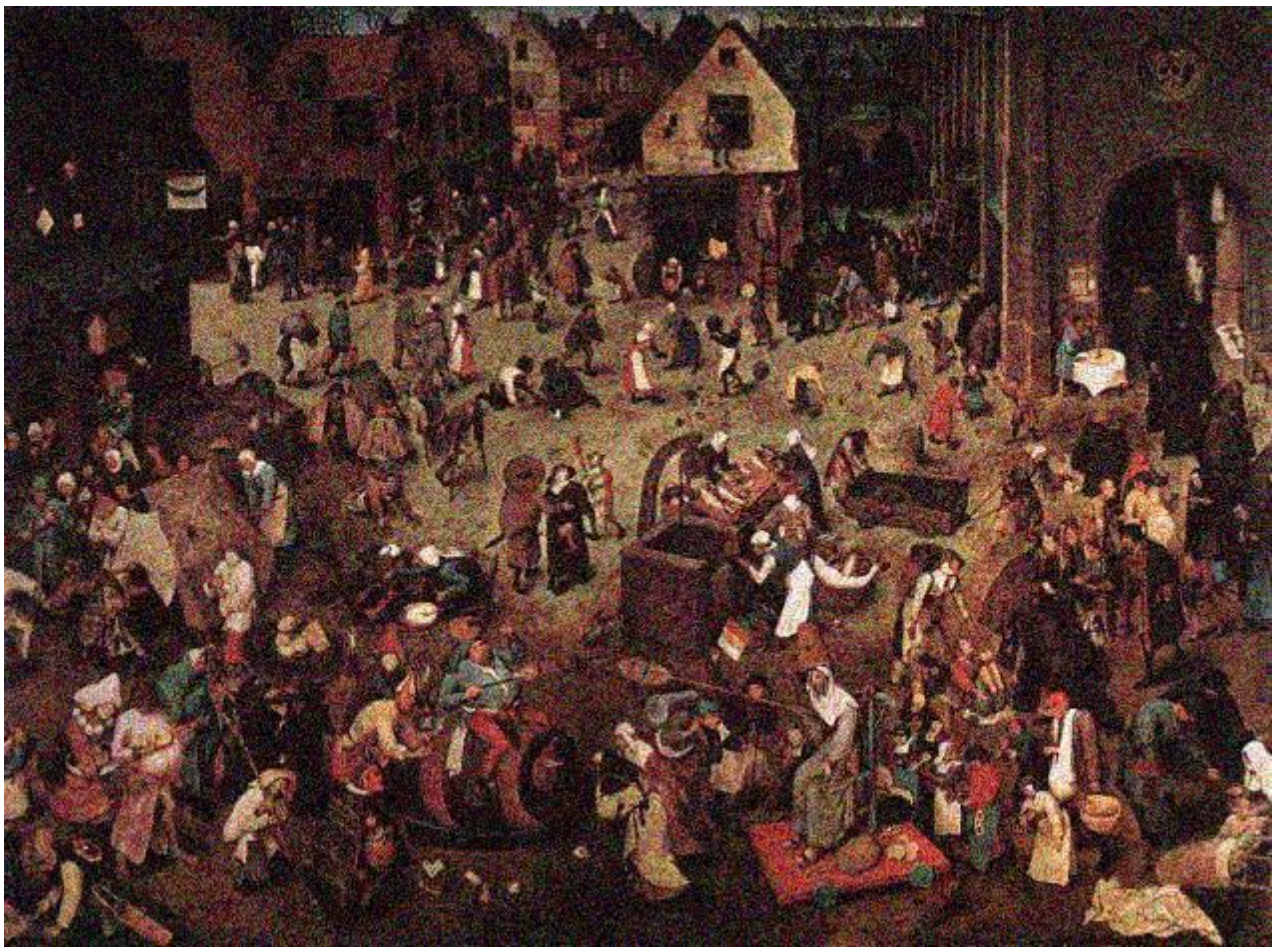


Fig. 32. P. Bruegel, *Le Combat de Carnaval contre Carême*, 1559.



Fig. 33. P. Bruegel, *Le Triomphe de la mort*, 1562.

CHAPITRE V

Les martyres féminines dans *The Actes and Monuments* de J. Foxe

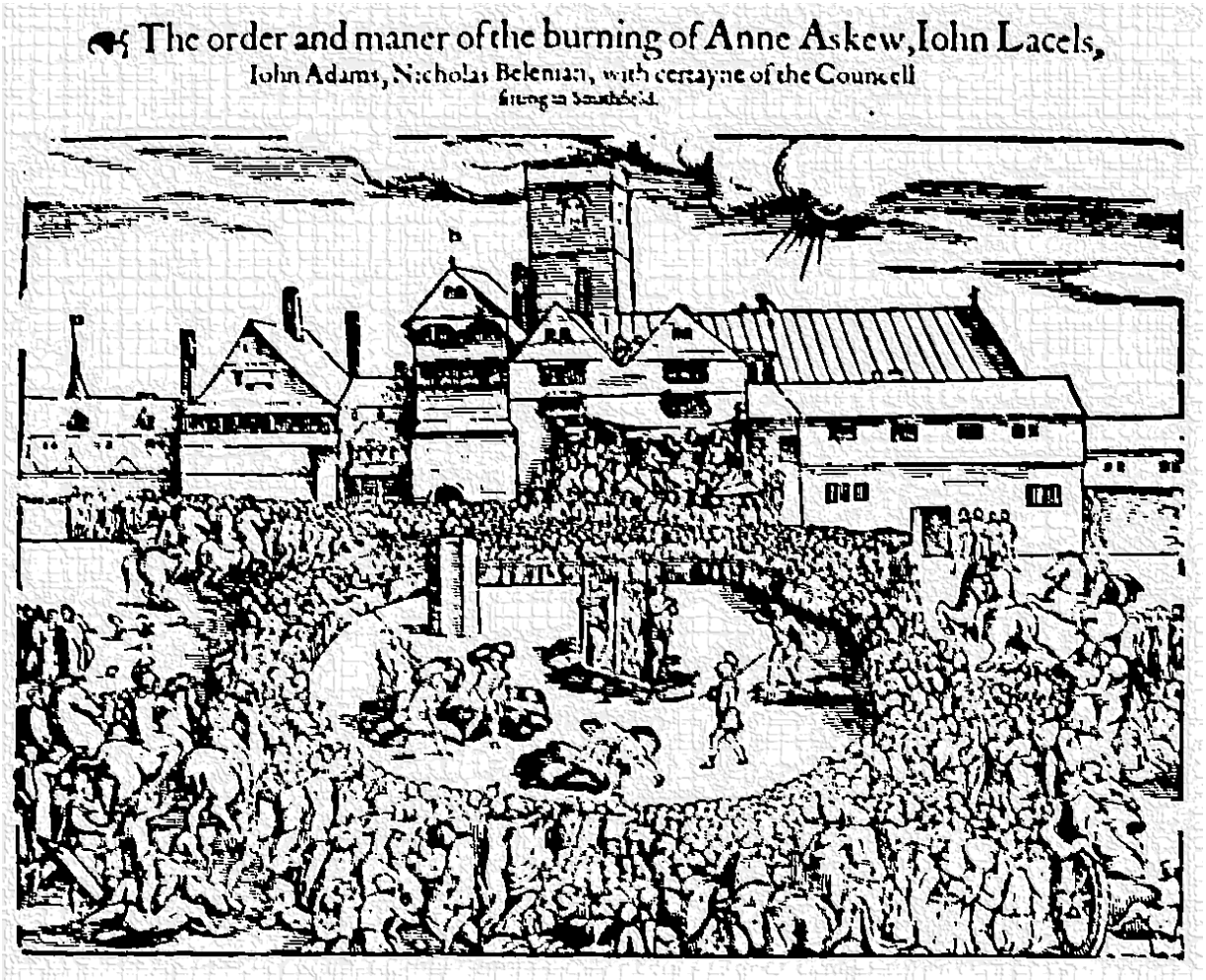


Fig. 34. *The order and maner of the burning of Anne Askew, John Lacels, John Adams, Nicholas Belenian, with certayne of the Councell sitting in Smithfield*, éd. 1583, livre 8, p. 1264.



Fig. 35. *The burning of two Women*, [Agnes Potten et Joane Trunchfield], éd. 1583, livre 11, p. 1917.



Fig. 36. *The cruell burning of a woman at Exeter*, éd. 1583, livre 12, p. 2076.

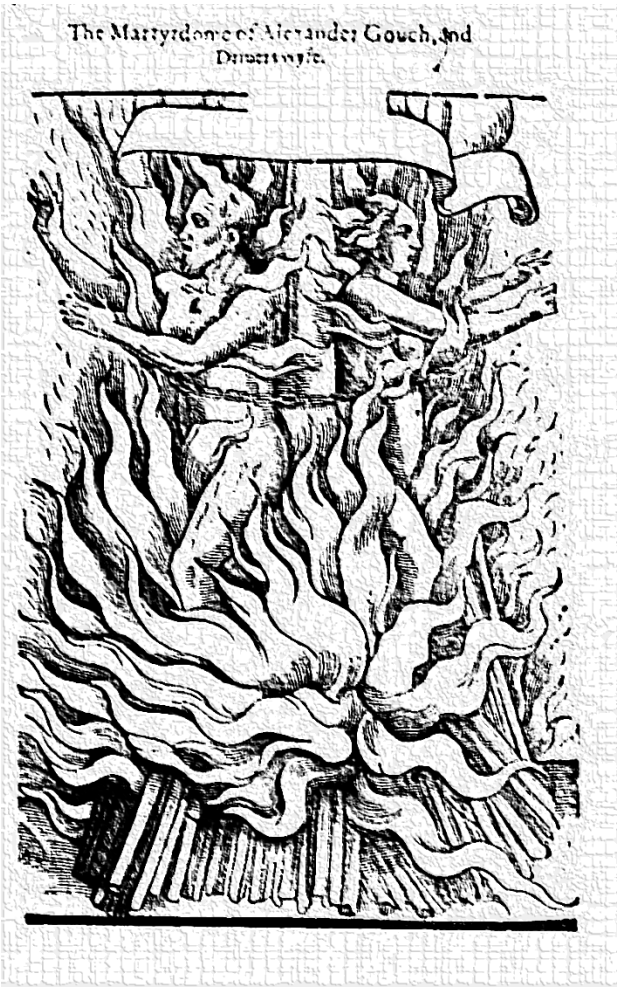


Fig. 37. *The Martyrdome of Alexander Gouch, and Drivers wyfe*, éd. 1583, livre 12, p. 2073.

L'exécution de Margaret Clitherow



Fig. 38. Gravure issue du *Théâtre des cruautés* de R. Verstegan, éd. cit., p. 133.

L'exécution de Marie Stuart

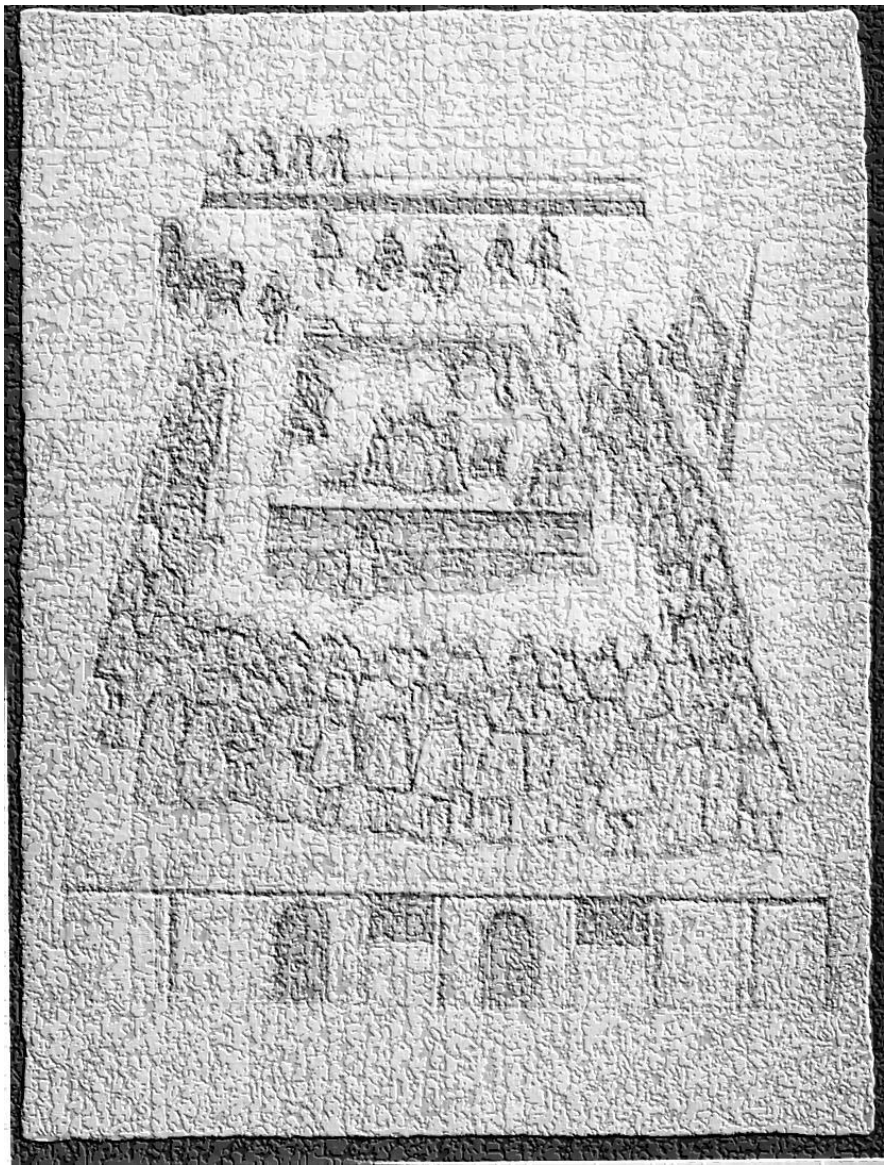


Fig. 39. « L'exécution de Marie Stuart, d'après le rapport officiel de Robert Beale, « The Order and Manner of the Execution of Mary Queen of Scots, Feb. 8, 1587 » », reproduit dans l'étude de D. Goy-Blanquet, « « The Execution of Justice », Londres et l'autre scène à la fin du XVI^{e} siècle ».

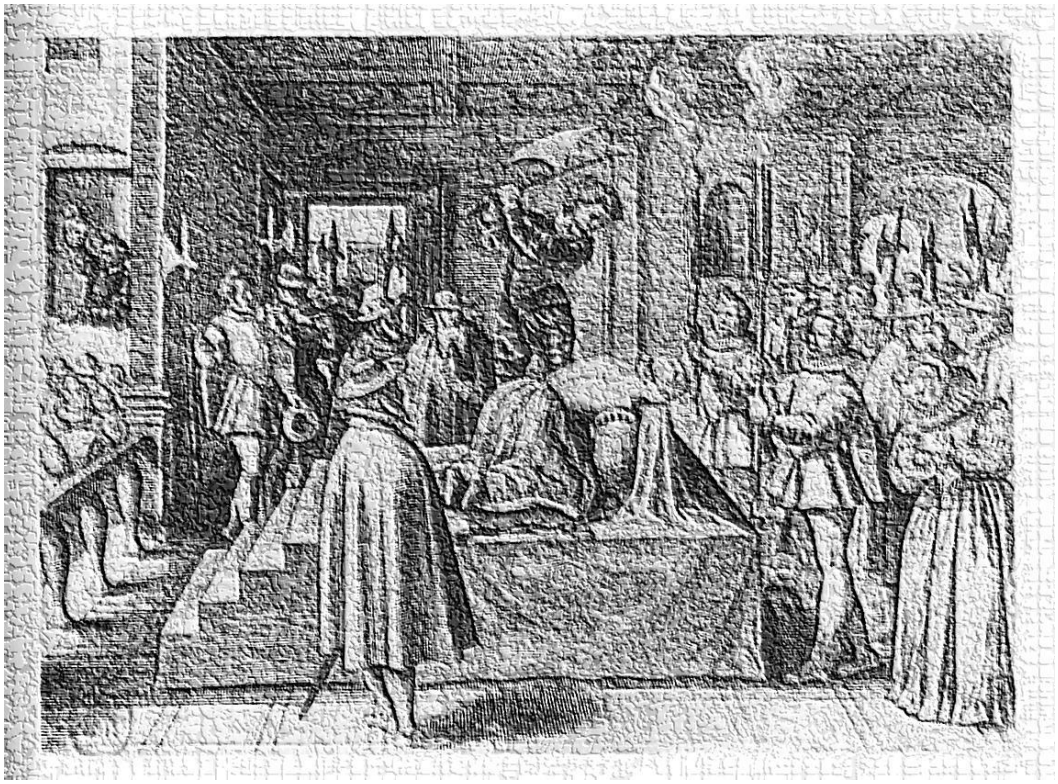


Fig. 40. Gravure issue du *Théâtre des cruautés* de R. Verstegan, éd. cit., p. 141.



Fig. 41. Anonyme, *Execution of Mary, Queen of Scots*, autour de 1613.

CHAPITRE VI

Modèles de la Crucifixion

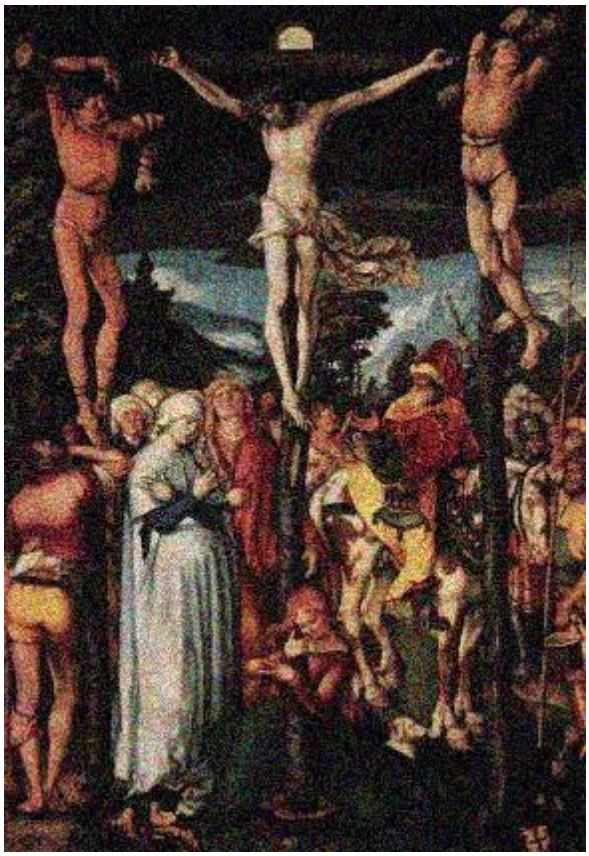


Fig. 42. H. Baldung Grien, *Crucifixion*, 1512.

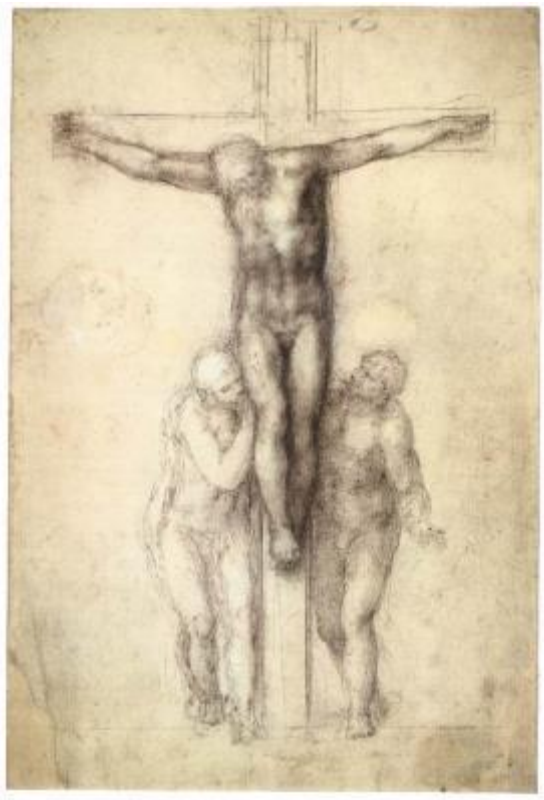


Fig. 43. Michel Ange, *Christ sur la Croix avec la Vierge et saint Jean*, 1555-1564.



Fig. 44. A. Altforfer, *Le Christ sur la Croix*, vers 1520.

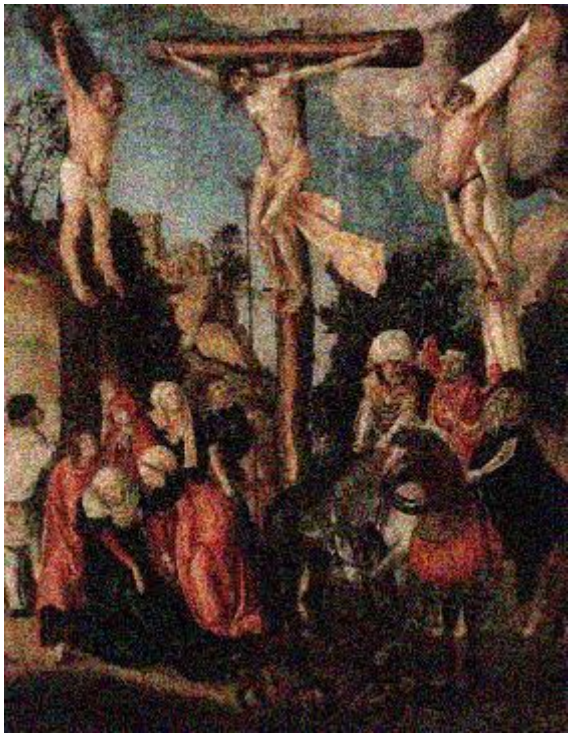


Fig. 45. L. Cranach le Vieux, *Crucifixion*, 1500-1503.

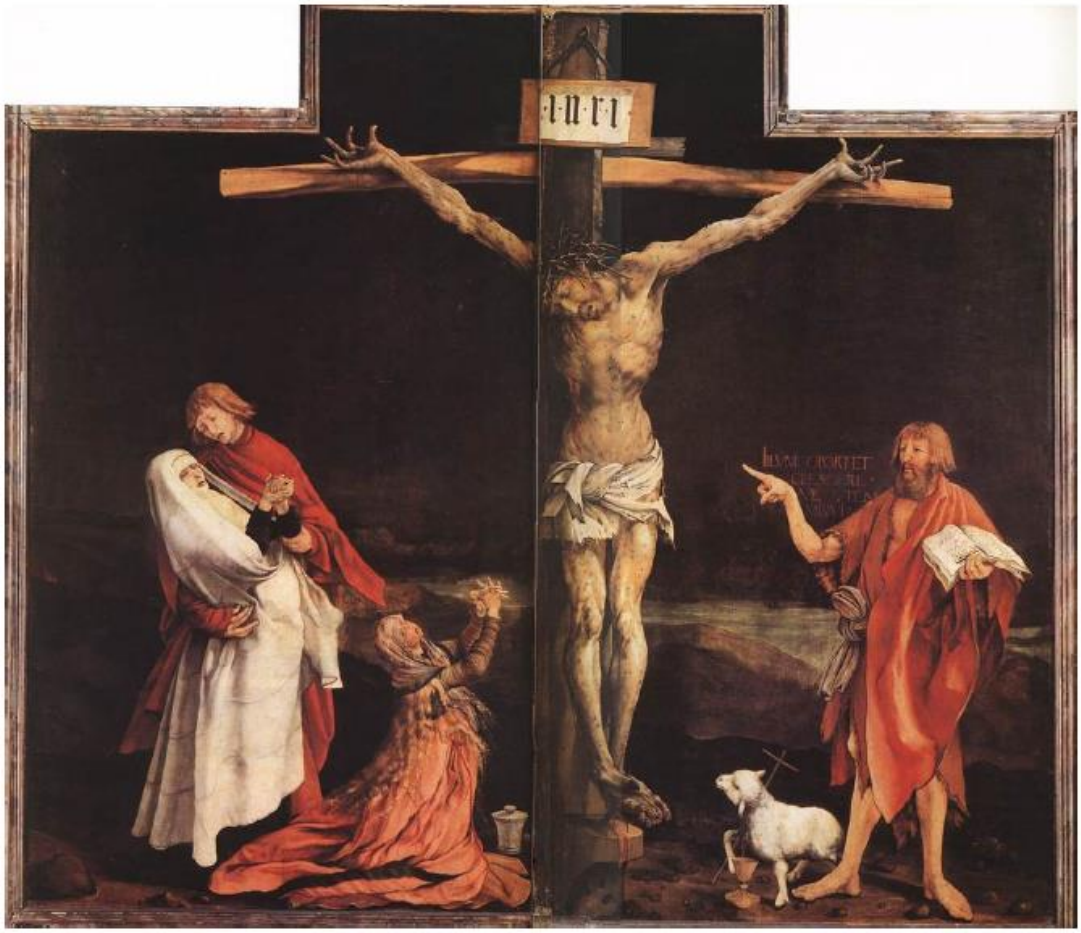
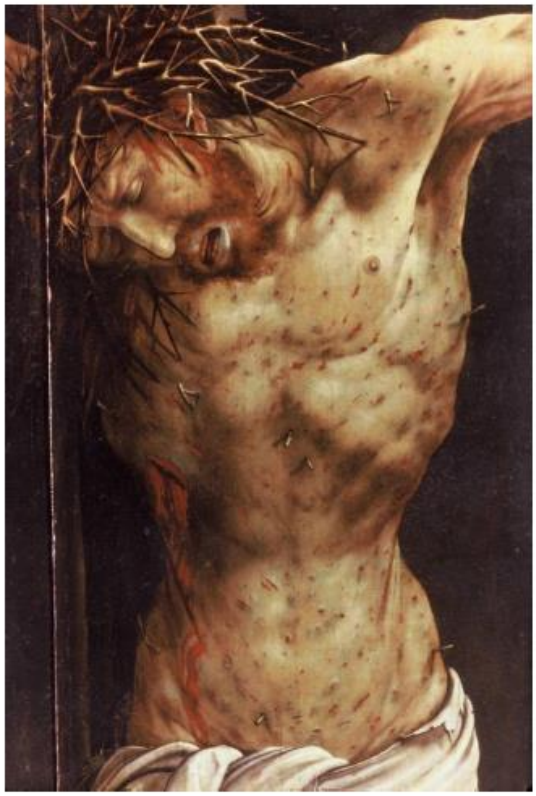


Fig. 46. M. Grünewald, panneau de la Crucifixion, *Retable d'Issenheim*, 1512-1516. Détails du torse, des pieds et de la main droite du Christ.







Tourments infligés aux martyrs



Fig. 47. Langues catholiques arrachées, gravure issue du *Théâtre des cruautés* de R. Verstegan, éd. cit., p. 95.



Fig. 48. E. Tempesta, figure XXXIII du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio (éd. de 1904), située entre les p. 174 et 175.



Fig. 49. E. Tempesta, figure XXII du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio (éd. de 1904), située entre les p. 126 et 127.

Liste des œuvres étudiées

Fig. 1 et **5**. Germain Hoyau et Olivier Truschet
La ville, cité, université de Paris, dit « plan de Bâle », 1550.
Site de l'Université Vrije d'Amsterdam : http://imagebase.ubvu.vu.nl/

Fig. 2 et **6**. François Quesnel
Carte ou description nouvelle de la ville cité université et fauxbours de Paris, 1609.
http://paris-atlas-historique.fr/

Fig. 3 et **7**. Vassalieu, dit Nicolay
Portrait de la Ville, Cité et Université de Paris avec les faubours di celle, dédié au Roy, Paris, Jean le Clerc, 1609.
http://paris-atlas-historique.fr/

Fig. 4. Anonyme
Procession de la Ligue, sortant de l'arcade Saint-Jean de l'Hôtel de ville, 1590 ou 1593
Huile sur toile, 100 x 212 cm
Musée Carnavalet, Paris.
http://www.carnavalet.paris.fr/

Fig. 8. Gravure issue de l'ouvrage de Jean de Mille
Praxis criminis persequendi, elegantibus aliquot figuris illustrata…
Paris, Chez Simon Colin, Arnold et Charles, 1541, f. 85.
http://www.bvh.univ-tours.fr/

Fig. 9. Gravure issue de l'ouvrage de Josse de Damhouder
Praxis rerum criminalium (1554)
tirée de l'éd. française *La Pratique et enchiridion des causes criminelles, illustrée par plusieurs elegantes figures…*
[trad.], Louvain, Estienne Wauters et Jehan Bathen, 1555, f. 362.

Fig. 10. Jacques Callot
Supplicium Sceleri Frœnum, 1633
Eau-forte, 9,9 x 21,6 cm
Musée historique lorrain, Nancy.
Reproduit dans L. Puppi, *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XII^e^ au XIX^e^ siècle*, trad. D.-A. Canal et O. Planchon, Paris, Larousse, 1991, p. 13.

Fig. 11. Pieter Bruegel
Justitia, 1559
Dessin, 22,3 x 29,5 cm
Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^er^.
Reproduit dans L. Puppi, *Les supplices dans l'art*, *ibid.*, p. 10.

Fig. 12. Anonyme
Gravure sur papier représentant l'assassinat d'Henri IV par François Ravaillac, [sd]
29 x 41 cm
Musée des documents français, Paris.
http://www.europeana.eu/

Fig. 13. Gravure attribuée à Georg Kress
L'exécution de Ravaillac (titre donné par la BnF), [sd]
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 14. Anonyme
L'exécution de Ravaillac (titre donné par la BnF), [sd]
Gravure
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 17, pièces 1514-1605, période : 1610
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 15. Jean Leclerc
Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610 (titre donné par le musée de Pau), 1^er^ quart du XVII^e^ siècle

Estampe, 45,5 x 32,4 cm (dimensions à la feuille entière)
Musée national du château de Pau.
http://www.europeana.eu/

Fig. 16. Claes Jansz Visscher (gravure attribuée à)
Assassinat d'Henri IV et supplice de Ravaillac (titre donné par le musée de Pau), 1er quart du XVIIe siècle
Eau-forte sur papier, 27,9 x 33,4 cm (dimensions à la feuille entière)
Musée national du château de Pau.
http://www.europeana.eu/

Fig. 17. Franz Hogenberg (estampe attribuée à)
Figure représentant le supplice et exécution de l'arrest de mort donné contre le très-meschant, très-abominable, et très-détestable parricide Ravaillac, le 27 May 1610, 1er quart du XVIIe siècle
Burin, 26,8 x 32,4 cm (dimensions à la feuille entière)
Musée national du château de Pau.
http://www.europeana.eu/
https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/

Fig. 18. Anonyme
L'exécution du duc de Biron, [sd]
Gravure à l'eau-forte
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 13, pièces 1196-1282, période : 1600-1604
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 19. Quad von Kinkelbach (attribué à)
[sans titre]
Gravure au burin avec portrait et médaillons de Charles de Biron, premier quart du XVIIe siècle, 41 x 34,1 cm (dimensions à la feuille entière)
Musée national du château de Pau.
http://www.europeana.eu/

Fig. 20. François Dubois
Le Massacre de la Saint-Barthélemy, entre 1572-1584
Huile sur panneau, 94 × 154 cm
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
http://www.musees.vd.ch/

Fig. 21. Anonyme
Le Massacre de la Saint-Barthélemy (titre donné par la BnF), [sd]
Estampe
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 7, pièces 608-707, période : 1569-1576
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 22. Anonyme
La mort de Coligny (massacre de la Saint Barthélémy, nuit du 24 août 1572), [sd]
Estampe, 26,4 x 32 cm
Service des collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
http://www.europeana.eu/

Fig. 23. Giorgio Vasari
Fresque de la *Sala Regia* autour de la Saint-Barthélemy, 1572-1573
Palais du Vatican, Rome.
http://utpictura18.univ-montp3.fr/

Fig. 24. Daniele Ricciarelli, dit da Volterra
Le Combat de David et Goliath, vers 1555
Huile sur ardoise, 133 x 172 cm
Musée du Louvre, Paris.
www.wga.hu

Fig. 25. Antoine Caron
Les Massacres du Triumvirat, 1566
Peinture sur bois, 116 x 195 cm
Musée du Louvre, Paris.
www.wga.hu

Fig. 26. Anonyme (allemand)
L'assassinat du maréchal d'Ancre, (titre donné par la BnF), 1617
Gravure à l'eau-forte,
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 20, pièces 1737-1847, période : 1615-1617
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 27. Anonyme
Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Gréve par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617, 1617
Gravure au burin
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 20, pièces 1737-1847, période : 1615-1617
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 28. Jan Ziarnko,
Tableau et emblèmes de la détestable vie et malheureuse fin du maître Coyon, 1617
Eau-forte
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 20, pièces 1737-1847, période : 1615-1617
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 29. Franz Hogenberg (gravure attribuée à)
Hispanissche Inquisition, [sd]
48 x 35,1 cm
Nationaal Gevangenismuseum, Pays-Bas.
http://www.europeana.eu/

Fig. 30. Anonyme
[sans titre]
Gravure à l'eau-forte relative à l'Inquisition en Espagne,
Collection Michel Hennin, estampes relatives à l'Histoire de France
Tome 5, pièces 437-525, 1560-1562
Bibliothèque nationale de France.
http://gallica.bnf.fr

Fig. 31. Gravure issue de l'ouvrage de Richard Verstegan
Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps [1587]
éd. F. Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995, p. 119.

Fig. 32. Pieter Bruegel
Le Combat de Carnaval contre Carême, 1559
Huile sur panneau, 118 x 165 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne.
www.wga.hu

Fig. 33. Pieter Bruegel
Le Triomphe de la mort, 1562
Huile sur panneau, 117 x 162 cm
Musée du Prado, Madrid.
www.wga.hu

Fig. 34. *The order and maner of the burning of Anne Askew, John Lacels, John Adams, Nicholas Belenian, with certayne of the Councell sitting in Smithfield*
Gravure issue des *Actes and Monuments* de J. Foxe, éd. 1583, livre 8, p. 1264.
http://www.johnfoxe.org/

Fig. 35. *The burnyng of two Women*
Gravure issue des *Actes and Monuments* de J. Foxe, éd. 1583, livre 11, p. 1917.
http://www.johnfoxe.org/

Fig. 36. *The cruell burning of a woman at Exeter*
Gravure issue des *Actes and Monuments* de J. Foxe, éd. 1583, livre 12, p. 2076.
http://www.johnfoxe.org/

Fig. 37. *The Martyrdome of Alexander Gouch, and Drivers wyfe*,
Gravure issue des *Actes and Monuments* de J. Foxe, éd. 1583, livre 12, p. 2073.
http://www.johnfoxe.org/

Fig. 38. L'exécution de Margaret Clitherow
Gravure issue du *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* de Vestergan (éd. cit.), p. 133.

Fig. 39. « L'exécution de Marie Stuart, d'après le rapport officiel de Robert Beale, « The Order and Manner of the Execution of Mary Queen of Scots, Feb. 8, 1587 » »
reproduit dans l'étude de D. Goy-Blanquet, « « *The Execution of Justice* », Londres et l'autre scène à la fin du XVI^{e} siècle », dans « Le

Théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe s.) », dir. C. Biet et M.-M. Fragonard, *Littératures classiques*, n°73, automne 2010, Paris, Champion, p. 362.

Fig. 40. L'exécution de Marie Stuart
Gravure issue du *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* de Verstegan (éd. cit.), p. 141.

Fig. 41. Anonyme
Execution of Mary, Queen of Scots, autour de 1613
Estampe colorisée, 21,9 x 26,4 cm
National Galleries of Scotland, Édimbourg.
http://www.nationalgalleries.org

Fig. 42. Hans Baldung Grien
Crucifixion, 1512
Peinture sur panneau de tilleul, 152 x 104 cm
Staalichen Museen, Berlin.
www.wga.hu

Fig. 43. Michel Ange
Christ sur la Croix avec la Vierge et saint Jean, 1555-1564
Dessin à la craie noire, 41,2 x 27,9 cm
British Museum, Londres.
www.wga.hu

Fig. 44. Albrecht Altdorfer,
Le Christ sur la Croix [titre attribué par WGA], vers 1520
Peinture sur bois, 75 x 57,5 cm
Szépmûvészeti Múzeum, Budapest.
www.wga.hu

Fig. 45. Lucas Cranach
Crucifixion [titre attribué par WGA], 1500-1503
Huile et peinture à l'œuf sur bois, 59 x 45 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne.
www.wga.hu

Fig. 46. Matthias Grünewald
Crucifixion, premier panneau du *Retable d'Issenheim*, entre 1512 et 1516
Huile sur toile, 269 x 307 cm
Musée Unterlinden, Colmar.
www.wga.hu

Fig. 47. Langues catholiques arrachées
Gravure issue du *Théâtre des cruautés* de Verstegan, éd. cit., p. 95.

Fig. 48. Eugenio Tempesta
Figure XXXIII du *Traité des Instruments de martyre et des divers Modes de supplice employés par les païens contre les chrétiens* [1591] d'Antonio Gallonio (Paris, Charles Carrington, 1904), située entre les p. 174 et 175.

Fig. 49. Eugenio Tempesta
Figure XXII du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio (éd. cit.), située entre les p. 126 et 127.