



**HAL**  
open science

## ”La tête qui bondit” ou la décollation de Marie Stuart

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. ”La tête qui bondit” ou la décollation de Marie Stuart. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2020, Scènes d’exécution / Execution Scenes, 9, pp.33-49. hal-03065226

**HAL Id: hal-03065226**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03065226>**

Submitted on 29 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « La tête qui bondit », ou la décollation de Marie Stuart

Yan BRAILOWSKY  
Université Paris Nanterre

Au XVI<sup>e</sup> siècle, en France et en Angleterre, le théâtre et l'échafaud sont consubstantiels, tous deux des lieux surélevés qui donnent à voir un spectacle tragique devant un parterre de spectateurs<sup>1</sup>. Ce lien informe la production dramatique de l'époque, marquée par une grande violence, loin encore de l'esthétique classique de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle où les dramaturges étaient sommés de faire preuve de plus de retenue, suivant les règles de bienséance et de vraisemblance. Réciproquement, le théâtre a peut-être contribué à orienter l'interprétation des supplices et exécutions publics, cérémonies qui mettaient en scène et affirmaient le pouvoir de l'État d'après Michel Foucault<sup>2</sup>. Dans *Surveiller et punir*, ce dernier s'intéressait surtout à la *disparition* de ces spectacles publics et à la naissance d'un nouveau système punitif :

un fait est là : a disparu, en quelques dizaines d'années, le corps supplicié, dépecé, amputé, symboliquement marqué au visage ou à l'épaule, exposé vif ou mort, donné en spectacle. A disparu le corps comme cible majeure de la répression pénale. [...] La punition tendra donc à devenir la part la plus cachée du processus pénal<sup>3</sup>.

Si Foucault situe ce changement vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles était, de ce point de vue, programmatique. Dans ces pièces, l'ultime étape du processus pénal est le plus souvent dérobé à la vue des spectateurs, et rapporté par des témoins ou messagers. En effet, lorsque l'un et l'autre de ces lieux d'exécution se confondent, c'est-à-dire lorsque des pièces de théâtre contiennent des scènes d'exécution, des problèmes dramaturgiques se posent aussitôt, qui se soldent généralement par l'occultation de la scène d'exécution proprement dite. En lieu et place d'une monstration funeste qui exigerait des effets dramatiques plus ou moins réalisables ou réalistes, les pièces préfèrent généralement verbaliser l'horreur supposée de la scène. Comment, en effet, montrer une exécution censée être spectaculaire et exemplaire, mais néanmoins *fictive*, sans

---

<sup>1</sup> Christian Biet, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 1 (2003), p. 75-105. DOI 10.7202/1005446ar ; Andreas Höfele, *Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, NRF, 1975.

<sup>3</sup> M. Foucault, *Surveiller...*, p. 14-15.

potentiellement sombrer dans le ridicule ? En admettant qu'une telle scène pût être représentée en respectant l'illusion théâtrale, ce qui semble avoir été possible au moyen de certaines techniques<sup>4</sup>, cet effort de vraisemblance était-il même souhaitable ? La force du théâtre est de pouvoir offrir *autre chose* qu'un spectacle d'exécution, il peut offrir une *interprétation* dudit spectacle, et espérer susciter, ainsi, l'émotion tragique des spectateurs. Une « simple » exécution pouvait, à l'inverse, attiser la moquerie<sup>5</sup>. On songe aux critiques que fit Charles Dickens dans une célèbre tribune publiée dans *The Times* en 1849, dans laquelle il plaidait pour l'interdiction des exécutions publiques, estimant le spectacle délétère, favorisant chez les spectateurs un comportement à l'opposé des bonnes mœurs que ces exécutions étaient censées renforcer :

*I believe that a sight so inconceivably awful as the wickedness and levity of the immense crowd collected at that execution this morning could be imagined by no man, and could be presented in no heathen land under the sun. The horrors of the gibbet and of the crime which brought the wretched murderers to it, faded in my mind before the atrocious bearing, looks and language, of the assembled spectators.*

Je crois qu'aucun homme ne peut imaginer le spectacle si incroyablement infâme de méchanceté et de légèreté offert par la foule immense venue à l'exécution de ce matin, un spectacle tel qu'il ne pourrait être présenté dans aucune nation païenne sur cette terre. Les horreurs du gibet et du crime qui avaient amené les meurtriers jusque-là ont disparu de mon esprit quand j'ai vu le comportement, l'apparence et les propos des spectateurs assemblés<sup>6</sup>.

Dans cette tribune, Dickens n'était pas opposé à la peine capitale, mais à sa mise en scène devant une foule anonyme. Il estimait que la cérémonie devait se dérouler dans l'enceinte de la prison, devant quelques témoins ayant pour charge d'attester que la sentence avait été exécutée. La nature exemplaire de la punition était réduite à ce témoignage symbolique, sans que la populace ne puisse participer activement et directement au processus.

La position du romancier anglais au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle semble renforcer l'analyse foucauldienne. La punition est reléguée à la prison, dans un nouveau système punitif qui symbolise le pouvoir de l'État, montrant à quel point la société a intériorisé le contrôle des corps par les autorités publiques. Suivant la même logique de relégation vers le hors-scène, l'exécution fictionnelle au théâtre doit également faire l'objet d'une médiation pour être efficace, c'est-à-dire qu'elle doit passer par l'entremise d'un intermédiaire qui nous donne une lecture de l'exécution. C'est cette médiation qu'on se propose d'étudier ici, examinant ses différents ressorts, à partir de scènes d'exécution ayant pour objet Marie Stuart, reine d'Écosse.

### **Médiation à double-détente**

La notion de médiation est, en effet, riche en enseignements. Il ne s'agit pas seulement d'expliquer au spectateur comment il faut accueillir une exécution, au lieu de lui *montrer*

---

<sup>4</sup> Le démonologue Reginald Scot fournit ainsi les détails pour faire un numéro de prestidigitateurs (« jugglers ») pour reproduire « la décollation de St Jean Baptiste », décrivant comment présenter une tête fraîchement décapitée sur un plateau, dans *The Discoverie of Witchcraft* [1584], éd. Montague Summers, New York, Dover Publications, 1972, livre 13, chap. 34, p. 198.

<sup>5</sup> Cet aspect n'était pas inconnu de Foucault, qui intégrait les irruptions du carnaval dans son analyse. Foucault, *Surveiller...*, p. 64.

<sup>6</sup> Charles Dickens, « Letters to the editor », *The Times*, 14 novembre 1849, p. 4. C'est nous qui traduisons toutes les citations en anglais.

l'exécution proprement dite ; il s'agit également d'intégrer cet événement dans un cadre théologico-politique qui met cette exécution en perspective, lui donnant un sens. Christian Biet rappelle ainsi qu'il existe un troisième modèle pour le théâtre qui complète celui de l'échafaud utilisé pour les supplices et les exécutions : l'autel religieux, où l'on commémore le sacrifice du Christ. Comme l'échafaud ou la scène de théâtre, l'autel est un lieu placé en surélévation, montrant un fait tragique dans un lieu à part. « Pour que tout cela soit visible, il faut que tout cela soit vu sur un lieu d'exception<sup>7</sup> ». Jusqu'à l'avènement de la Réforme, et souvent malgré celle-ci, ce lieu d'exception est aussi médiatisé, non plus par le bourreau, les autorités, ou le comédien, mais par le prêtre.

Ces trois modèles (politico-judiciaire, spectaculaire ou religieux) sont particulièrement adaptés pour analyser les scènes d'exécutions royales, particulièrement celles concernant Marie Stuart, telles qu'elles apparurent dans les décennies qui suivirent sa condamnation à mort en 1587 pour haute trahison, accusée d'avoir participé à un complot contre sa cousine Élisabeth I<sup>ère</sup>, reine d'Angleterre<sup>8</sup>.

Le cas de Marie imposait plusieurs niveaux de médiation, son histoire étant tout à fait problématique, au moins pour deux raisons. La première relevait de la politique et de la censure, au vu des liens intimes que Marie entretenait avec les dynasties au pouvoir en Angleterre et en Écosse, dynasties dont elle pouvait se réclamer la juste héritière<sup>9</sup>. En Angleterre, il y avait les Tudor, dont Élisabeth fut la dernière monarque, mais dont la légitimité était régulièrement mise en doute au profit de Marie ; en Écosse, il y avait la dynastie Stuart, dont Marie était reine, avant que son fils Jacques monte sur le trône en 1567 lors de l'abdication forcée de sa mère, le même Jacques qui hérita ensuite de la Couronne anglaise à la mort d'Élisabeth en 1603. Représenter l'exécution de Marie, c'était évoquer la culpabilité présumée de l'un ou plusieurs de ces monarques : celle de la reine d'Écosse, et donc du crime qui l'aurait menée jusqu'à l'échafaud ; celle de la reine d'Angleterre, qui aurait participé à un procès injuste, contribuant à la mort infamante d'une reine ; ou celle du roi Jacques, qui ne put (ou ne voulut pas) secourir sa mère, le rendant complice de sa mort ignominieuse. Ainsi, lorsqu'Antoine de Montchrestien représenta *L'Escossoise* en 1602, l'ambassadeur anglais à Paris s'en plaignit vertement, ce qui valut à l'auteur une remontrance officielle<sup>10</sup>. Pour toutes ces raisons, la tentation était forte de censurer cet événement, par exemple en ne publiant pas de pièce sur Marie, ou en proposant une lecture tronquée ou médiatisée de son exécution<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> C. Biet, « Naissance... », p. 83-84.

<sup>8</sup> Il s'agit du « Babington Plot », où Marie fut impliquée, sans doute à la faveur d'un piège tendu par les agents de la reine d'Angleterre.

<sup>9</sup> Marie a même pu prétendre unifier quatre royaumes, comme en témoigne un sceau royal de 1559, alors qu'elle était l'épouse de François II : « François et Marie, par la grâce de Dieu, rois de France, Écosse, Angleterre et Irlande » (« FRANCISCUS ET MARIA D[EI] G[RACIA] R.R.[EGES] FRANCOR[UM], SCOT[IAE], ANGL[IAE] ET HYBER[NIAE] »), Empreinte de sceau François II – Marie Stuart (plomb), Paris, Musée du Louvre, inv. OA7709, <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&ID=2C6NUoAGW47IX>.

<sup>10</sup> Voir James E. Phillips, *Images of a Queen: Mary Stuart in Sixteenth-century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1964, p. 222-223; Yan Brailowsky, « L'Escossoise et la Florentine. Le procès de la gynocratie sur les scènes anglaises et françaises au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle », *Les Théâtres anglais et français (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : Contacts, circulation, influences*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 223-238, p. 228.

<sup>11</sup> La médiatisation peut prendre des proportions considérables, rendant la présence de Marie quasiment fantomatique. Ainsi, Alison Findlay s'est interrogée sur les liens indirects et subtils qu'on pouvait établir entre la destinée de Marie et *Richard II* de Shakespeare. Voir « Good sometimes Queen : *Richard II*, Mary Stuart and the poetics of queenship », *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*, dir. Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves et Stephen Longstaffe, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 67-82.

La seconde pierre d'achoppement rendant délicate toute représentation théâtrale de la vie et mort de Marie Stuart concernait sa place dans les guerres de religion. De ce point de vue, toute pièce sur son exécution était à même d'aviver la colère de ses partisans et de ses détracteurs, opposés par leurs doctrines religieuses, catholiques chez les uns, protestants chez les autres. Nous avons évoqué ailleurs les modèles de ces discours et contre-discours, notamment en opposant les récits de George Buchanan et Adam Blackwood<sup>12</sup>. Paradoxalement, on peut estimer que ce sont d'abord ces pamphlets virulents qui ont proposé des lectures théâtrales des agissements des uns et des autres.

Ainsi, Buchanan revient sur l'un des premiers crimes de Marie, sa complicité dans l'assassinat de son mari, Lord Darnley, en 1567, soulignant la nature fictive du deuil dont elle fit montre alors, qu'il décrit comme un véritable *spectacle*. En lieu et place d'une veuve recluse dans l'obscurité pendant quarante jours, comme cela était la coutume en Écosse, l'ambassadeur anglais surprit Marie vaquant allègrement à ses occupations en plein jour :

*But the myrth of heart far passing the fayned sorrow, she shut the dores in dede but she set open the windowes, and within fower dayes she threw away hir wayling wéede, and gane to behald baith sunne and open skye agayne. But this ane thyng fell very overthwartly. For quhen Henry Killegrée, was come from the quene of Inghland to comfort her, as the maner is, this gentleman strangeris hap was to marre the play and vnvisor all the disguising. For quhen he was, by the quenis commaundement come to the Court, though he beyng an auld courtier and a gud discrete gentleman, did nathyng hastily, yet he came in sa vnseasonably ere the stage wer prepared and furnished, that he found the windowes open, the candeles nat yet lighted, and all the prouision for the play out of order<sup>13</sup>.*

Mais le cœur allègre étant plus fort qu'une peine feinte, elle ferma ses portes, en effet, mais ouvrit les fenêtres, et au bout de quatre jours à peine elle se défit de ses vêtements de deuil, revit le soleil et sortit à l'air libre à nouveau. Mais tout ceci fut découvert malencontreusement. Lorsque Henry Killegree vint de la part de la reine d'Angleterre pour lui apporter quelque réconfort, comme cela se faisait, le visiteur étranger *gâcha toute la pièce et découvrit la mascarade*. Car lorsqu'il répondit à l'invitation de la reine et vint à la Cour, alors même qu'il était un courtisan âgé et fort discret qui ne faisait rien avec précipitation, il parut bien trop tôt *avant que la scène ne fût préparée et décorée*, si bien qu'il trouva les fenêtres ouvertes, les bougies encore éteintes, et *le décor pour la pièce tout sens dessus dessous*<sup>14</sup>.

L'exemple de Buchanan est emblématique du traitement dramatique subi par Marie Stuart, car l'assassinat de son mari apparaît souvent comme un crime originel, la première marche qui la mènerait finalement à l'échafaud. Le crime parricide est le sujet d'une des premières pièces à évoquer la reine d'Écosse, *Horestes* de John Pickeryng, publiée en 1567, quelques mois plus tard à peine après la mort de Darnley. La pièce évoque le cas de Marie de manière détournée, par l'intermédiaire de l'histoire d'Oreste (Horestes, dans la pièce) qui fit exécuter Clytemnestre, sa mère, pour le meurtre de son père. On y trouve une figuration

---

<sup>12</sup> Voir Y. Brailowsky, « L'Écossoise... », p. 225 ; George Buchanan, *A Detection of the Doings of Mary Queen of Scots, touching the murder of her husband, and her conspiracy, adultery, and pretended marriage with the Earl of Bothwell. And a defence of the true Lords, maintainers of the King's grace's action and authority*, [Londres], [John Day], 1571 ; Adam Blackwood, *Martyre de la Roynie d'Escosse, douariere de France Contenant le vray discours des traïsons à elle faictes à la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel les mensonges, calomnies & faulses accusations dressees contre ceste tresuertueuse, trescatholique & tresillustre princesse sont esclarcies & son innocence aueree*, A Edimbourg [i.e. Paris], Chez lean Nafeild, 1587.

<sup>13</sup> Buchanan, *A Detection...*, sigs Eiiiv-Eiiir. Voir également Nathalie Hancisse, « Has-been Queens ? Reception and (Re)figuration of Catherine de' Medici and Mary Stuart in Translation », *GEMCA : Papers in Progress*, vol. 2, n° 1, 2013, p. 83-93, p. 86.

<sup>14</sup> Nous soulignons.

prémonitoire de l'exécution de la reine d'Écosse, avec un argumentaire juridique qui servira de modèle à des pièces ultérieures<sup>15</sup>. En effet, on devine le sort qui sera réservé à la reine quand Horestes exhibe à sa mère Egistus pendu, ainsi que l'indique une didascalie en note marginale : « On lui retire l'échelle, puis on fait venir sa mère [Clytemnestre], pour qu'elle puisse voir Égisthe pendu<sup>16</sup> ».

Peu après, pendant que le cadavre d'Egistus est décroché de la branche, Horestes entame un long discours justifiant sa sentence contre sa mère, alors que celle-ci le prie de sauver celle qui lui a donné forme humaine :

CLYTEMNESTRE.

*Have mercy, sonne, and quight remitte this faute of mine, I praye. [...]*

*Consider that in me thou hadest they hewmayne shape composid;*

*That thou shouldst slay thy mother, son, let it not be disclosyd. [...]*

HORESTES.

*Where punnishment for wycked ones by lawe is so decrede, [...]*

*So call to minde thou wast the cause of Agamemnons death;*

*For which, as death is recompence of death, so eke with the [...]*

CLYTEMNESTRE.

Aie pitié, mon fils, et pardonne ma faute, je te prie. [...]

Souviens-toi que mes entrailles t'ont donné forme humaine.

Tu ne peux laisser exécuter ta mère, mon fils. [...]

HORESTES.

La loi a décrété la punition des méchants [...]

Rappelle-toi que tu as causé la mort d'Agamemnon ;

Comme la récompense est la mort, tu seras mise à mort<sup>17</sup>.

Les fréquentes références à la loi dans son discours soulignent les difficultés à justifier l'exécution, tandis que plusieurs didascalies suggèrent la gestuelle du suppliant adoptée par la reine déchuë : « (Clytemnestre) s'agenouille [...] Laisser Clytemnestre pleurer et sortir, suivie de Vengeance<sup>18</sup> ».

Lorsque les rois Nestor et Menelaus apparaissent quelques scènes plus tard, Horestes justifie sa conduite et la condamnation de sa mère, puis la paix est scellée par un mariage entre Horestes et Hermione, la fille de Menelaus. Nous n'avons aucune information sur la manière dont Clytemnestre est finalement exécutée, comme si l'exécution d'une femme, d'une mère et d'une reine devait être passée sous silence<sup>19</sup>. Contournant cette question, la pièce se conclut en célébrant le retour à l'ordre patriarcal et l'avènement d'un nouveau

---

<sup>15</sup> Pour une réflexion sur la rhétorique judiciaire appliquée aux femmes dans les pièces élisabéthaines, voir Yan Brailowsky, « 'A traitress, and a dear' : The Paradoxes of Women and Forensic Rhetoric in Early Modern Drama », *Unspeakable Acts: Murder by Women*, dir. Émeline Jouve, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas, Bruxelles, Peter Lang, New Comparative Poetics, vol. 37, 2016, p. 49-65.

<sup>16</sup> « *Fling him of the lader, and then let on bringe in his mother, but let her loke wher Egistus hangeth* », John Pickeryng, *A Newe Enterlude of Vice Conteyninge, the Historye of Horestes with the cruell revengment of his Fathers death, vpon his one naturill Mother*, Londres, In Fletestrete, at the signe of the Falcon by Wylliam Gryffith, 1567, p. Diir. La pendaison était la modalité la plus commune à cette époque, et aussi la plus mémorable aux yeux des spectateurs. Voir Charles Mitchell, *Shakespeare and Public Execution*, Lewiston, NY : Edwin Mellen Press, 2004.

<sup>17</sup> Pickeryng, *Horestes...*, p. Diiv.

<sup>18</sup> « *(Clytemnestra) knele downe. [...] Let Clytmnestra wepe and go out, Reveng also* ». Pickeryng., p. Diiv-Diiir.

<sup>19</sup> L'absence de cette scène est peut-être aussi due au fait que Marie Stuart avait échappé à la mort malgré son crime.

régime. Pour le personnage du Vice, la morale de cette histoire est simple : « Comme le dit Socrate simplement, / La plupart des femmes sont nées malicieuses <sup>20</sup> ».

### L'hypotypose et le blason morbide de Jean de Montchrestien

La fortune dramatique de Marie se développe considérablement dans les décennies qui suivent son exécution en 1587, plus de vingt ans après la parution de *Horestes*. Entre 1567 et 1587, Marie avait donné moins de matière aux dramaturges<sup>21</sup>, car outre la censure évoquée précédemment, la reine déchuée était emprisonnée sur le sol anglais. Après son exécution qui fit grand bruit, en 1587, des pièces qui racontent sa mort ont commencé à paraître hors des Îles britanniques, notamment en France, pays dont Marie Stuart était la plus proche<sup>22</sup>. Ainsi, l'une des premières pièces publiées est *L'Écossaise* d'Antoine de Montchrestien, parue en 1601, retravaillée en 1604, et vraisemblablement écrite en 1597 pour commémorer le dixième anniversaire de l'exécution de Marie<sup>23</sup>. L'œuvre propose une lecture hagiographique des dernières heures de Marie, suivant un canevas qui sera largement repris par d'autres dramaturges.

Dans cette tragédie, Montchrestien rappelle le contexte politique et les arguties légales qui justifient la condamnation à mort de Marie par Élisabeth qui voit en elle une rivale qui « brigue mon Sceptre, et minute ma mort » (I, p. 72). Loin d'imputer toute la faute à la reine anglaise ou encore à ses conseillers, Montchrestien propose une dramaturgie aristotélicienne, où la Fortune est le rouage qui explique les déboires de la reine d'Écosse. Ce qui importe, c'est la lecture religieuse qu'on peut y faire, puisque Marie est présentée comme une victime pieuse de la Fortune, mais aussi comme une pécheresse comme tous les hommes : « Tous ont failli, Seigneur, devant ta sainte face » (IV, p. 102). Lorsqu'elle se confesse au quatrième acte avant de disparaître de scène, Marie récite quasiment le Credo et s'en remet à Dieu, espérant voir son fils devenir un roi dévot qui sera « connu jusqu'au Ciel par ses propres louanges » (IV, p. 103). Ce qui fait d'elle une martyre en devenir est son désir de voir son corps préservé après sa mort :

Mais ie vous suppliray (c'est le dernier office  
Que ie requiers de vous pour comble de service)  
Que les mains du bourreau ne profanent mon corps ;  
Le cher soin de l'honneur doit suruiure les morts. (IV, p. 104)

Cet ajout est important, car on sait par le récit d'Adam Blackwood que ce souhait ne fut pas exaucé. Les autorités protestantes firent tout leur possible pour éviter un commerce de reliques et dépouillèrent le cadavre de Marie avant son enterrement<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> « *For as playnely Socrates declareth unto us, / Wemen for the most part are borne malitious.* » Pickering, *Horestes...*, p. Ciiv.

<sup>21</sup> Les pamphlets, ballades et autres publications sur Marie sont néanmoins légion à cette époque. Voir John D. Staines, *The Tragic Histories of Mary Queen of Scots, 1560-1690 : Rhetoric, Passions, and Political Literature*, Aldershot, Ashgate, 2009.

<sup>22</sup> Dans sa lettre-testament adressée à son beau-frère Henri III, Marie exprime même le souhait d'être enterrée en France, « ou iay eu lhonneur destre royne votre soeur & ancienne allyee ». Voir une transcription en ligne, « *Reyne descosse, 8 feu 1587* », National Library of Scotland, <https://digital.nls.uk/mqs/letter1.html>.

<sup>23</sup> Antoine de Montchrestien, « *La Reine d'Écosse. Tragédie* » [1604], *Les Tragédies*, éd. Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, p. 71-112. Nous indiquons entre parenthèses l'acte et la page de cette édition (le titre a été modifié lors de l'édition de 1604).

<sup>24</sup> Blackwood rappelle que tous ses habits furent brûlés ou lavés et note que, bien qu'elle ait été enterrée « à la Catholique » dans la même cathédrale que Catherine d'Aragon, à Peterborough, l'église n'était plus un terrain consacré, « elle est aujourd'huy prophane, comme sont toutes les Eglises d'Angleterre ». *Martyre...*, p. 430-4[31].

La dramatisation de la mort de Marie est donc préparée soigneusement, dès l'acte III, lorsque Davison lit la sentence et parle d'un « noir eschaffaut » (III, p. 96), terme qui revient comme un leitmotiv à l'acte V, comme lorsque le Maître d'Hostel se lamente de la voir ainsi « Exposée au Bourreau sur un theatre infame » V, p. 106). Lorsque paraît le Messenger, celui-ci décrit alors la scène d'exécution proprement dite avec hyperbole :

Cette Dame Royale et d'ame et de courage,  
En qui le plus haut Ciel admiroit son ouvrage,  
Est morte maintenant ; son sang fumeux et chaud  
Ondoye à gros bouillons sur le noir eschaffaut. (V, p. 108)

Comme le suggère ce qui semble être un introït, le Messenger va pouvoir livrer une description à « chaud » de la scène d'exécution, à l'instar du « sang fumeux et chaud » de Marie, sa verve ondoyant aussi « à gros bouillons ». Il est brièvement coupé dans son élan par le Chœur dont l'exclamation nous indique clairement l'orientation interprétative de la scène, où la corporité de Marie est aussitôt associée à la divinité :

Forfait inusité ! supplice abominable !  
Cruauté barbaresque ! attentat execrable !  
D'un visage si beau les roses et les lis  
Par les doigts de la mort ont donc esté cueillis ?  
Cette bouche tantost si pleine d'éloquence  
Est close pour iamais d'un eternal silence ?  
Et cet esprit diuin hoste d'un corps humain  
En est chassé dehors d'une bourrelle main. (V, p.108)

On voit comment « visage, doigts, bouche, corps humain, main » sont associés à « mort, eternal, esprit diuin », dans une lecture christique qui fait de Marie une victime sacrificielle, « esprit diuin hoste d'un corps humain », « chassée » par les hommes, victime d'un « supplice ».

Ce prisme interprétatif étant établi, le Messenger décrit alors la scène d'exécution, évoquant tour à tour le décor (« Une grand' salle estoit funebrement parée », V, p. 108), puis les témoins (« Là des peuples voisins se fait vne assemblée [...] Et ses femmes [de Marie] en pleurs cheminoient à sa suite ») avant de se tourner vers la reine elle-même, décrite à la manière des devises princières, comme *Semper eadem*, « la Reine qui porte vn visage constant », ou *Festina lente*, « Elle qui lentement à la mort se hastoit<sup>25</sup> ». Le Messenger cite, enfin, un discours de Marie long de seize vers qui reprend les poncifs des martyrs chrétiens, et fait écho aux propos déjà tenus par la reine à l'acte IV.

le vous pri' que ma mort ne soit point poursuiuie  
De larmes et sanglots [...]  
Puis qu'il faut tous mourir suis-je pas bien-heureuse  
D'aller reuiure au Ciel par cette mort honteuse ? [...]  
» Les esprits bien-heureux sont des celestes Roses  
» Au Soleil de lustice incessamment escluses<sup>26</sup> (V, p. 108)

---

<sup>25</sup> La première devise était celle d'Élisabeth, cousine de Marie, tandis que la seconde avait été adoptée par de nombreuses maisons depuis l'Empereur Auguste jusqu'à Côme de Médicis, dont une descendante, Catherine de Médicis, fut la belle-mère de Marie lorsque cette dernière était l'épouse de François de Valois, futur François II. La devise était un poncif des livres d'emblèmes.

<sup>26</sup> Les guillemets inversés figurent dans l'édition, convention qui servait à mettre en exergue un distique moraliste, ou une citation.



Le passage développe ainsi la sémantique florale introduite par le Chœur qui évoquait « les roses et les lis », promettant la Résurrection de Marie. Celle-ci prévient ses suivantes : « Si la fleur de mes iours se flestrit en ce temps, / Elle va reflleurir à l'éternel Printemps » (V, p. 108).

Le Messager poursuit alors sa description. C'est à ce moment que l'on s'aperçoit qu'il suit les pas de Marie, comme une *via crucis*, contribuant à créer une puissante hypotypose. La voilà « parvenue au milieu de la salle », lieu central et symbolique qui permet alors à toute l'assistance de s'émouvoir devant le spectacle d'une beauté indomptable, donnant au spectateur de *L'Escossoise* l'illusion de voir le corps de Marie sur scène, et d'assister à l'exécution :

Lors tous les assistans attendris de courage,  
Et d'ame tous ravis, regardent son visage,  
Lisent sur son beau front le mespris de la mort,  
Admirent ses beaux yeux, considerent son port (V, p. 109)

Montchrestien marque alors une nouvelle pause dramatique dans le discours du Messager, puisqu'il fixe alors les regards sur Marie avant de la décrire montant les marches de l'échafaud, alternant ainsi la pause et la marche :

Comme tous demeuroient attachez à sa veuë  
De mille traits d'amour mesme en la mort pourueë,  
D'vn aussi libre pied que son cœur estoit haut,  
Elle monte au coupeau du funebres eschaffaut (V, p. 109)

La comparaison hasardeuse qui associe la légèreté du *pied*, celui-là même qui foule le sol, et la hauteur du *cœur*, prépare l'auditoire à la vue d'une reine consciente de l'ironie du sort, moqueuse même, suivant en cela les témoins historiques de son exécution. Sur l'échafaud, elle adopte à nouveau le discours des martyrs, semblant substituer sa couronne royale à celle du Christ, tout en se montrant consciente de la nature historique de la scène qui se joue :

Puis souriant vn peu de l'œil et de la bouche :  
le ne pensois mourir en cette belle couche ;  
Mais puis qu'il plaist à Dieu vser ainsi de moi,  
le mourray pour sa gloire en deffendant ma foy.  
le conquete vne Palme en ce honteux supplice,  
Où ie fay de ma vie à son nom sacrifice,  
Qui sera celebrée en langages diuers ;  
Vne seule couronne en la terre ie pers,  
Pour en posseder deux en l'eternel Empire,  
La couronne de vie, et celle du Martyre. (V, p. 109)

Ce discours est suivi d'un autre où il est question de sa dernière confession qui, comme l'attestent les témoins historiques comme Robert Wynkfield (ou Wingfield), repris quasiment intégralement par Blackwood<sup>27</sup>, ne put se faire en présence d'un prêtre

---

<sup>27</sup> *Original Letters, Illustrative of English History; Including Numerous Royal Letters: From Autographs in the British Museum, and one or two other collections. With notes and illustrations*, éd. Henry Ellis, vol. 3, Second Series, Londres, Harding et Lepard, 1827, p. 114-118 ; Blackwood, *Martyre...*, p. 420-429. On retrouve ainsi chez l'apologue une même interprétation de l'attitude des témoins de la scène, dans un ton outré repris par Montchrestien : « Sa constance estoit telle que toute l'assistance, mesmement ses ennemis furent esmeuz, & n'y auoit pas trois ou quatre personnes en toute la compagnie, qui peuvent retenir l'humeur qui leur distilloit des yeux, tant ils trouuoient ce spectacle estrange, se condemnans eux mesmes en leur conscience d'une telle

catholique (« C'est trop de cruauté de ne permettre pas / Qu'un Prestre Catholique assiste à mon trespas », V, p. 109). Fidèle encore aux sources, Montchrestien rappelle combien de mal eut le bourreau à couper la tête de Marie (« Vn, deux, trois, quatre coups sur son col il delasche », V, p. 110), avant de nous donner à imaginer le spectacle tragicomique de sa tête qui « Par trois ou quatre fois bondit dessus la place » (V, p. 110).

Ce dernier détail mis à part, Montchrestien tait les éléments les moins dramatiques, ou hagiographiques, de la scène telle qu'elle a pu être décrite par les témoins oculaires, qui ont souligné plutôt la mortalité de Marie, son vieillissement précoce, et le mal qu'eurent les autorités pour que la mise en scène de cette exécution fût « réussie ». Celle-ci fut, en effet, marquée par plusieurs faux pas : de la confession ratée (puisque Marie refusa l'intercession du prêtre protestant), à l'effort besogneux du bourreau pour trancher la tête de la reine, à l'effet douteux produit lorsqu'il brandit la tête de la condamnée et détacha la perruque afin d'exhiber la laideur sous-jacente d'une reine célébrée pour sa beauté, dénonçant les ors trompeurs des catholiques, assimilés à des traîtres.

Plutôt que de s'appesantir sur l'image d'une tête qui « bondit dessus la place », la pièce se clôt sur un long discours du Chœur structuré en douze strophes de six vers, dont quasiment tous les vers introductifs louent, à la manière d'un blason, le corps de la reine déchue dont on retrouve alors la beauté légendaire.

Beauté qui commandois absolument aux cœurs [...]  
Immortel ornement des mortelles beautez [...]  
Beau corps qui la vertu dedans toy renfermois [...]  
Teste où les ieux mignards comme oiseaux se nichoient [...]  
Beau front, glace brulante où les yeux arrestez [...]  
Beaux yeux de ce beau Ciel en clarté nompareils [...]  
Bouche plaine de basme et de charmes coulans [...]  
Helas vous n'estes plus, cheveux, plus beaux que l'or [...] (V, p. 111–112)

Autrement dit, le Chœur conclut la pièce en faisant la louange du corps de Marie au moyen d'un morcellement symbolique, lui-même provoqué par un morcellement littéral, la décollation, rhétoriquement annulé par les liens produits par une anaphore (« Beauté/Beau... ») et des allitérations plosives (/b/, /p/).

### **L'*ekphrasis* funèbre et la tête « fantôme » de Charles Regnault**

Outre la tragédie de Montchrestien, il y eut de nombreuses autres pièces sur Marie Stuart en France, en Flandre, en Allemagne ou en Italie, dont un certain nombre en néolatin pour un public étudiant<sup>28</sup>. Parmi les pièces publiées, nous nous attarderons sur *Marie Stuard, reyne d'Ecosse* de Charles Regnault, imprimée à la fin de 1638 et aussitôt remaniée et

---

iniustice & plus que tyrannique cruauté. [...] Quelle barbarie ? Si elle se fust retirée pardeuers les Canibales demander ayde en son affliction, ils n'eussent pas vsé enuers elle de telle cruauté. Inhumaine & plus que barbare, ils eussent adiuuré sa singuliere vertu : sa constance & grandeur de courage les eust facilement estonnez : sa beauté surpassant toutes autres les eust rauis, le seul nom souverain de Royné les eust meus à pitié. » *Martyre...*, p. 427, 435.

<sup>28</sup> Pour une présentation succincte des pièces publiées à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, voir Jane Conroy, *Terres tragiques : l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 28-38. Dans les chapitres suivants (p. 108-156, et p. 157-206), J. Conroy évoque d'autres représentations littéraires de Marie Stuart, notamment *Marie Stuard Reine d'Ecosse* d'Edme Boursault (jouée en 1683, publiée en 1691).

rééditée<sup>29</sup>, soit peu après le cinquantième anniversaire de l'exécution de Marie, sans doute après la mort des derniers témoins directs. Contrairement à Montchrestien qui proposait une lecture fataliste et néo-aristotélicienne, Regnault pouvait ainsi s'aventurer à dépeindre davantage la reine d'Angleterre et à évoquer les enjeux politiques sous-jacents dans une tragédie qui demeurait malgré tout « une pièce d'actualité »<sup>30</sup>. La pièce fournit une longue scène d'exécution qui reprend, entre autres, le détail macabre de la tête qui « bondit dessus la place » de Montchrestien. Ce détail, nous le verrons, est un élément capital qui fait de ces *réécits* d'exécution de véritables *scènes*.

La narration de cette exécution est médiatisée à plusieurs niveaux. D'abord, l'auditoire n'assiste pas à l'exécution proprement dite, ce qui le rend tributaire des récits qu'en font les différents personnages. De fait, nous accueillons la nouvelle d'abord par les réactions de l'Ambassadeur de France, dont la présence permet de rappeler à l'auditoire français les liens que la reine d'Écosse entretenait avec leur pays. À cette époque, la reine consort du roi britannique, Charles 1<sup>er</sup>, était Henriette Marie, fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, et sœur de Louis XIII. Ce contexte historique favorable aux catholiques en Angleterre pouvait encourager Regnault à prendre quelques libertés, condamnant ouvertement Élisabeth et les protestants<sup>31</sup>.

Ainsi, après avoir appris l'exécution de Marie, l'Ambassadeur prévient la reine d'Angleterre que ce forfait aura des conséquences néfastes : « Les François se joindront aux bandes Escossoises, / Pour combattre l'effort de vos troupes Angloises » (1401-1402). L'Ambassadeur fait montre d'une colère fort peu diplomatique, mais Elizabeth l'en excuse<sup>32</sup> : « Sa generosité bien loing de me déplaire, / Me plaist infiniment, j'approuve sa colere » (1413-1414), dit-elle. Alors que Montchrestien disculpait quelque peu la reine d'Angleterre du sort de sa cousine, Regnault conclut la pièce en montrant comment Elizabeth réagit à la nouvelle de la mort de Marie, alors qu'elle espérait pouvoir encore retarder son exécution. Même si Elizabeth accuse alors ses conseillers d'avoir causé sa perte, et même de fuir leurs responsabilités (« Vous qui me conseilliez de perdre cette Reyne [...] / Les traistres sont en fuitte & ne m'écoutez plus », 1445, 1452), on comprend sa culpabilité à ses récriminations qui prennent un tour nettement méta-dramatique :

Ces ingrats, ces cruels, tous remplis de fureur,  
Ont fait d'une Princesse un spectacle d'horreur ;  
Une execution sacrilege & funeste  
Un Autel de Buzire, un repas de Thyeste.  
J'ay creusé cependant moy-mesme son tombeau,

---

<sup>29</sup> Charles Regnault, *Marie Stuard, reyne d'Ecosse Tragedie*, éd. Anne Teulade, *Études Épistémè*, n° 8, 2005, <http://revue.etudes-episteme.org/spip.php?article81>. Nous indiquons entre parenthèses les vers de cette édition qui s'appuie sur celle de 1641 publiée à Paris chez Toussaint Quinet, au Palais... avec privilège du roi.

<sup>30</sup> On songe à la distinction entre « pièces d'actualité » et « épisode traumatique » proposée par Charlotte Bouteille-Meister, « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélémy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, vol. 2, n° 78, 2012, p. 143-164, DOI 10.3917/licla.078.0143, et aux remarques d'Anne Teulade dans son introduction critique de la pièce de Regnault, *Marie Stuard...*, p. 14.

<sup>31</sup> Regnault dédia sa pièce à Richelieu. Outre le catholicisme affiché de la reine consort d'Angleterre, le roi Charles et l'archevêque William Laud tentaient à cette époque d'uniformiser la doctrine ecclésiastique jusqu'en Écosse en imposant un anglicanisme plus proche du faste catholique, donnant des espoirs aux partisans de la Contre-Réforme outre-Manche. Ces espoirs seront vite frustrés. Les efforts pour uniformiser l'Église en Écosse en 1637 donnèrent lieu à une première guerre, la « Bishops' War », signe avant-coureur de la Guerre civile qui allait se solder par l'arrestation puis l'exécution de Charles I, et l'instauration d'une théocratie puritaine, le Protectorat (1653-1658), sous la férule d'Oliver Cromwell.

<sup>32</sup> C'est l'orthographe anglaise qui est retenue par Regnault ; l'orthographe des autres personnages est approximative et quasi phonétique.

J'ay prononcé l'arrest, j'ay presté le couteau,  
Et cette Isle à servy par nostre perfidie,  
De Theatre sanglant à cette Tragedie. (1459–1466)

La scène d'exécution dépeint non seulement la réaction d'un public acquis à la cause de la reine d'Écosse, représenté par l'émissaire français, mais aussi la réaction de sa rivale, elle-même représentant toute une « Isle », convertie pour l'occasion en « Theatre sanglant », une sorte de funeste *teatrum mundi*<sup>33</sup>. Le récit de douleur est doublement médiatisé, d'abord par l'émissaire français, puis par la reine d'Angleterre, ce qui universalise la douleur produite. L'exécution prend des accents épiques, puisqu'on traverse les époques et on dépasse les frontières avec l'évocation du roi d'Égypte Busiris et de Thyeste, roi de Mycènes.

L'insistance sur la réaction d'Elizabeth répond également, d'après Anne Teulade, à l'esthétique théâtrale de l'époque, telle qu'elle sera plus tard décrite par Corneille, où le pathétique naît du conflit entre personnes proches ou parentes (comme l'étaient Marie et Élisabeth, cousines)<sup>34</sup>. Dans cet esprit, afin de resserrer les liens personnels entre elle et le public, tous unis dans la douleur, Elizabeth demande à Melvin (Andrew Melville, intendant de Marie<sup>35</sup>), de faire « de ce spectacle un tableau memorable » (1474). Au vu du terme choisi par la reine, on pourrait presque imaginer que Melvin fait alors une *ekphrasis* morbide, tant Marie est présentée comme un modèle de beauté, une œuvre d'art dont il faut décrire les atours. Mais la nature dramatique de la scène l'emporte sur le descriptif ou le discours épideictique. Regnault tente, en effet, de nous donner à *entendre* une scène peuplée de personnages à même de transmettre leur émotion aux spectateurs, ou plutôt aux auditeurs.

Le discours de Melvin commence la veille de l'exécution, et reprend un premier discours de Marie qui prie ses soutiens de lui pardonner de ne pouvoir les remercier avec autre chose que des mots. La nuit est paisible, dit l'intendant, mais la Nature devine ce qui se trame, avec une « nuit sans feux & sans étoiles » (1501), une pluie matinale, versant « des larmes sur les fleurs » (1504), et un soleil blafard, car « le Ciel s'est tout couvert de dueil » (1507). Lorsque la reine est menée vers le lieu de son exécution, la foule est là pour assister au spectacle. Plutôt que d'insister sur une description de Marie, Regnault montre alors les réactions du public, un véritable « murmure » contre la reine d'Angleterre :

Le peuple toutesfois, en ondes agité,  
Se coule avecque nous parmy l'obscurité,  
Et court à l'échafaut afin que sans obstacle  
Il puisse regarder ce tragique spectacle.  
Chacun des assistans parle diversement,  
Et chacun veut juger selon son sentiment,  
L'un, dit que ce supplice est de mauvais exemple  
Lors que sans passion son ame le contemple,  
L'autre que cét arrest choque toutes les lois

---

<sup>33</sup> Sur les nombreuses références méta-théâtrales dans la pièce, voir Regnault, *Marie Stuard...*, p. 33-34. Anne Teulade estime que « [l]a mise en abîme de la théâtralité, qui s'intensifie à mesure que l'intrigue progresse [...] met en place une structure à double niveau de lecture, dans laquelle l'héroïne est au centre d'un spectacle interne et externe à la fiction et où les effets produits par l'intrigue sont insérés dans les répliques des spectateurs internes ». Regnault, *Marie Stuard...*, p. 34.

<sup>34</sup> Dans son « Discours sur la tragédie » (1660), Corneille déclare : « C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre [...] ». Cité par A. Teulade, in Regnault, *Marie Stuard...*, p. 28.

<sup>35</sup> Regnault, *Marie Stuard*, p. 120.

Qui respectent du moins le sacré sang des Rois.  
Enfin l'on oit par tout un peuple qui murmure  
Ou de votre ordonnance, ou de cette advanture. (1515–1526)

On remarquera, ici encore, la réflexion sur la licéité de l'exécution de la reine, car on parle de « mauvais exemple [...] cét arrest choque toutes les lois », on ne respecte plus « le sang [sacré] des Rois ». Partant, Melvin évoque des menaces de rébellion (« le peuple [...] agité [...] des assistants parle diversement [...] un peuple qui murmure »). Toutes ces considérations politiques sont absentes de *L'Escossoise*, où le pathos passait d'abord par la description du martyr de Marie, une véritable madone.

La suite du discours de Melvin reprend, en le résumant, quasiment les mêmes propos que Montchrestien et Blackwood, rappelant la beauté de Marie, sa constance, son discours sur l'échafaud – quasiment un passage obligé, appartenant au genre du discours des condamnés. Puis Regnault retourne l'attention de nouveau vers l'assistance, nous faisant entendre le *silence* soudain de celle-ci lors de l'exécution :

Un silence confus qui remplit tout d'horreur,  
Nous arreste la vois & nous serre le cœur.  
Mille images de mort, mille frayeurs soudaines  
Nous alterent les sens & nous glacent les veynes,  
Et d'un commun effroy la mortelle palleur  
Imprime à tous nos frons une mesme couleur. (1547-1552)

L'hyperbole qui, chez Montchrestien, ouvrait le récit d'exécution, est développée ici au moment où la sentence est exécutée (« mille images [...] mille frayeurs »). Le « murmure » du début fait place au « silence confus », les avis divergents de l'assemblée sont remplacés par « une mesme couleur », l'individu dans la foule (« chacun [...] l'un [...] l'autre ») est subsumé dans le collectif (« nous »). Cette insistance sur la réaction de l'assemblée nous fait comprendre que les témoins jouent un rôle chorique. La description de la décollation de Marie vient *après* la description de la *réaction* de l'assemblée. Melvin reprend alors l'image macabre de la tête qui « bondit dessus la place » comme chez Montchrestien (V, p. 110) mais il l'amplifie, puisque Regnault ajoute l'anecdote historique selon laquelle les lèvres de Marie ont continué de remuer un quart d'heure *après* sa décollation<sup>36</sup> :

Mesme tout l'échafaut en demeure sanglant,  
La teste qui bondit donne de l'espouvante  
Murmurant certains mots dans sa bouche mourante,  
Nous les avons oüys avec estonnement,  
Elle a dit à nos piez, *je meurs innocemment*,  
Lors un grand bruiet s'élève, & toute l'assemblée  
Parest de ce prodige avoir l'ame troublée (1572-1578)

L'effet de saisissement a été savamment préparé. Après avoir un temps détourné l'attention du public pour nous faire entendre le silence ébahi des témoins de l'exécution, expression d'une éloquence muette, paradoxale, la description de la décollation proprement dite est surnaturelle, puisque la tête de Marie parle encore après sa décapitation, ses macabres murmures amplifiés par le « grand bruiet [qui] s'élève [de] toute l'assemblée ». Cette image étonnante, épouvantable, est redoublée par la suite de la scène, puisque la tête murmurante de Marie vient hanter la reine Elizabeth. Après avoir exprimé le

---

<sup>36</sup> « Her lippes stirred up and downe a quarter of an hower after her head was cut off ». Voir Ellis, *Original Letters...*, p. 117.

souhait d'aller trouver sa cousine pour lui dire ses adieux, la reine d'Angleterre, d'après une didascalie, s'évanouit ou manque de s'évanouir. La tête sanglante de Marie vient la poursuivre comme un « fantôme », la bouche, les yeux, la voix même de Marie lui reprochant sa faute d'outre-tombe :

*Elle perd le sens.*

Hà! j'apperçoy sa teste & sa Royale face,  
Fume encor dans son sang & bondit sur la place :  
Ses yeux èloquens, ces muëts orateurs [...]  
Ces astres eclispez me reprochent mon crime,  
Cette bouche fermée encore me l'exprime ; [...]  
Je sens desja les feux d'une horrible furie,  
Une trablante vois sort du sang de Marie ;  
Elle, & son triste épous desirent mon trespas.  
Leur Fantômes affreux marchent dessus mes pas. [...] (1596-1599, 1601-1602, 1613-1616)

Cette réplique reprend tous les éléments du récit de Melvin : la tête qui bondit, l'éloquence muette des yeux de Marie, la menace de vengeance que son exécution fait courir. La vision d'Elizabeth (« Hà! j'apperçoy... ») montre comment la médiation de Melvin, témoin du forfait, permet à Elizabeth de revivre la scène et de participer à l'exécution. L'auditrice Elizabeth devient actrice, poursuivie par une « furie », elle aussi promise à une fin terrible<sup>37</sup>.

### Quand dire fait voir, ou le détail qui tue

Nous avons évoqué la notion d'*ekphrasis* pour décrire la scène de Regnault afin de comprendre comment fonctionnaient les différents « tableau[x] mémorable[s] » décrits par Melvin : celui où Marie fait ses adieux à son entourage, celui où elle paraît sur le lieu d'exécution, son exécution proprement dite, et la manière dont l'assistance réagit. Le terme de *tableau* semble, de prime abord, plus approprié que *scène*, car le spectateur de *Marie Stuard reyne d'Ecosse* n'est pas le témoin de ce qui est rapporté, il ne peut qu'en voir une représentation. Comme en peinture, le récit se fait par touches successives, avec des éléments saillants choisis par l'artiste, qui insiste même sur les couleurs (où semblent dominer le rouge, le noir et le blanc). L'ensemble permet au spectateur de s'imaginer la scène qui prend vie par la bouche du narrateur. Cela répond aussi à l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle, puisqu'ici le *dire* fait *voir*<sup>38</sup>. Ainsi, l'exécution n'est pas mise en scène non seulement parce qu'il est difficile de la montrer de façon vraisemblable, elle est dépeinte oralement parce que l'esthétique théâtrale veut que la parole prime sur l'action, et crée la vision.

Nous pourrions aller plus loin et dire que la parole crée le réel, qui fait irruption dans notre imagination, non plus dans le sens rhétorique de l'hypotypose, où la description est si vivante qu'on croit voir la scène décrite, mais dans le sens suggéré par Roland Barthes dans son article sur l'« effet de réel ». Dans celui-ci, Barthes s'interrogeait sur le rôle de la description qui n'est « justifiée par aucune finalité d'action ou de communication »,

---

<sup>37</sup> Que celle-ci n'ait pas eu lieu d'un point de vue historique, puisqu'Élisabeth est morte bien plus tard sans être trop inquiétée, est passé sous silence dans cette tragédie, ce qui souligne sa nature fictionnelle.

<sup>38</sup> « *Dicere*, en latin, c'est en effet, de par sa racine indo-européenne, \**deik* ou \**dik* : montrer, faire voir, créer l'évidence. » Marc Fumaroli, *L'École du silence : Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 177. Sur la rhétorique muette, voir également Lætitia Coussement-Boillot et Christine Sukič, dir. '*Silent Rhetoric*', '*Dumb Eloquence*' : *The Rhetoric of Silence in Early Modern English Literature*, Paris, Cahiers Charles V, n° 43, 2007. Sur les récits d'horreurs qui ont lieu hors-scène, on lira Leo Spitzer, « Le récit de Thérémène », *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, New York/ Princeton, Russel & Russel / Princeton University Press, 1948, 1962, p. 87-134.

contrairement au récit. Partant, se demandait-il, « tout, dans le récit, est-il signifiant<sup>39</sup> » ? Dans la négative, quelle est « la signification de cette insignifiance<sup>40</sup> ? ». Barthes rappelait ici le rôle généralement dévolu à la description : le beau, la finalité esthétique, permettant de s'affranchir des règles de vraisemblance. Or dans les descriptions des scènes d'exécution de Montchrestien et de Regnault, à quoi sert le détail de la « tête qui bondit » ?

Ce détail est absent d'autres pièces sur Marie à la même époque. Dans la première pièce sur Marie, par Jean de Bordes (1591), le détail n'apparaît pas<sup>41</sup> ; Adrien de Roulers, dans sa tragédie latine présentée en 1593 dans le *Gymnasium Marcianense* de Douai, fait apporter la tête de la reine *post facto*<sup>42</sup>. En Italie, la pièce de Federico Della Valle (publiée en 1628, quoiqu'initialement composée en 1591) rapporte uniquement le détail de la tête murmurante, qui reste belle malgré la mort horrible qu'elle vient de subir<sup>43</sup>, tandis que la tragédie de Carlo Ruggieri de 1604 se termine en rapportant un long discours de Marie où elle évoque à plusieurs reprises son fils Jacques, sans décrire l'exécution proprement dite<sup>44</sup>. On ne retrouve la « tête qui bondit » qu'avec la représentation en 1683 de la tragédie d'Edme Boursault (publiée en 1691), quand il fait dire au Comte de Neucastel : « Deux fois sur l'Echaffaut sa Teste bondissante / A repeté deux fois qu'elle estoit innocente<sup>45</sup> ».

La « tête qui bondit » ne répond en aucune manière à l'impératif du beau, de l'esthétique, ni même du vraisemblable. L'image de cette tête hante les témoins de l'exécution, comme les témoins des témoins, c'est-à-dire les spectateurs. Ceux-ci, après avoir ouï combien les yeux de Marie faisaient fondre les cœurs, sont pétrifiés d'horreur lorsqu'ils voient la tête de la reine d'Écosse rebondir sur le sol, comme si elle s'était convertie en la tête de Méduse. On pourrait arguer que cette « tête qui bondit » est le dernier élément médiateur de ces scènes d'exécution, permettant de redonner un sens mystique au corps morcelé de la reine, comme le suggérait le blason morbide de Montchrestien. Pendant quelques instants, la tête décapitée de Marie Stuart semble animée, au sens propre chez Regnault puisque les lèvres de Marie lamentent, *post-mortem*, son martyre. Puis la tête redevient muette et se mue en symbole esseulé d'une martyre qui terrifie ses ennemis. Les paroles de Marie ont alors vocation à être reprises par les témoins de sa décollation, dont les rôles apologétiques deviennent aussi apostoliques, prêchant la bonne parole et l'exemple de la nouvelle martyre des hérésies réformées.

Ainsi, parce qu'il surprend, saisit et horripile le spectateur, le détail descriptif de la « tête qui bondit » rend la scène réelle *malgré* sa nature irréelle. En écoutant le récit des témoins de la décollation, le spectateur peut même entendre la tête frapper le sol sourdement. Elle fait alors l'effet des coups frappés à la porte du château où Macbeth et sa

---

<sup>39</sup> Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89, DOI 10.3406/comm.1968.1158, p. 85.

<sup>40</sup> R. Barthes, « L'Effet... », p. 85.

<sup>41</sup> Voir le résumé du manuscrit qu'en fait James E. Phillips, « Jean de Bordes' *Maria Stuarda Tragœdia* : The Earliest-Known Drama on the Queen of Scots », *Essays critical and historical dedicated to Lily B. Campbell*, Berkeley, University of California Press, 1950, p. 45-62.

<sup>42</sup> Adrien de Roulers, *Adrianus Roulerius. Stuarda tragœdia* [1593], éd. Roman Woerner, Berlin : Weidmann, 1906, p. 63.

<sup>43</sup> « e s'è veduta / la docissima bocca contrar gli spiriti estremi, / riaprisi e serrarsi, graziosa / anco nei moti della morte orrenda, » « on a vu la douce bouche [...] s'ouvrir et se fermer, belle jusque dans la mort la plus horrible », Federico Della Valle, « *La reina di Scozia* » [1628], *Teatro del Seicento*, dir. Luigi Fasso, Milan et Naples, Ricciardi, 1956, acte IV, scène iv.

<sup>44</sup> Carlo Ruggieri, *La Reina di Scotia tragedìa...*, Naples, Per Costantino Vitale, 1604. On retrouve cette insistance sur Jacques chez Jean de Bordes, où le roi se reconvertit au catholicisme à la fin de la pièce. Sur ces pièces, voir également Conroy, *Terres tragiques...*, *passim*.

<sup>45</sup> Edme Boursault, *Marie Stuard Reine d'Écosse : tragédie*, Paris, Chez Jean Guignard, 1691, p. 68.

femme viennent d'assassiner le roi Duncan. Comme dans *Macbeth*, ce bruit nous réveille après l'horreur, et nous réintroduit, paradoxalement, dans le monde des vivants. Pour Thomas de Quincey, ce bruit marque la fin d'un acte diabolique :

[...] *the knocking at the gate is heard; and it makes known audibly that the reaction has commenced; the human has made its reflux upon the fiendish; the pulses of life are beginning to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live, first makes us profoundly sensible of the awful parenthesis that had suspended them.*

On entend les coups à l'entrée du château ; cela permet de rendre audible le fait que l'on commence à réagir ; l'humain a fait reculer le démoniaque ; le pouls de la vie reprend ; notre vie de tous les jours reprend ses droits, ce qui nous rend profondément sensibles à la parenthèse terrifiante qui l'avait suspendue<sup>46</sup>.

Dans les pièces de Pickeryng, Montchrestien ou Regnault, on retrouve ainsi les deux faces d'une même médaille, où Marie est représentée comme meurtrière ou martyre, suivant des positions religieuses et esthétiques bien établies. D'un côté, Pickeryng s'inspire des moralités médiévales pour présenter le portrait d'une Marie traîtresse par détournement, s'appuyant sur un mythe grec ; de l'autre, les tragédiens français ont dépeint une martyre catholique sacrifiée par une reine et des conseillers protestants. Dans les deux cas, la critique des deux reines est indirecte, tout comme l'est la présentation des scènes d'exécution : suggérée par analogie chez Pickeryng, avec l'exemple d'Egistus pendu, médiatisée chez Montchrestien et Regnault, au moyen de récits de témoins ou de messagers, tous incluent des détails macabres qui rendent la description réelle, hyper-présente (l'image du pendu en fond de scène chez Pickeryng suggère ainsi l'exécution imminente de Clytemnestre ; la « tête qui bondit » chez les auteurs français symbolise l'injure irréparable faite au corps de Marie).

Pour mieux saisir la puissance de ces images, on peut contraster ces scènes que l'on ne saurait voir au théâtre avec des adaptations du même sujet au cinéma. Contrairement aux dramaturges, des réalisateurs ont pu donner libre cours à notre appétit pour le spectaculaire, exploitant les solutions techniques du médium filmique afin de représenter la décollation de Marie de façon vraisemblable. Ainsi, un film muet d'une minute intitulé, tout simplement, *The Execution of Mary, Queen of Scots*, terrorisa ses premiers spectateurs en 1895, persuadés qu'une vraie actrice avait été décapitée<sup>47</sup>. On soulignera l'ingéniosité du caméraman qui disposa Marie de profil, pour ensuite brandir sa tête décapitée, de face ; aujourd'hui, avec les films en 3D, la tête aurait été sans doute pratiquement jetée à la figure des spectateurs. Cette version quasi documentaire contraste avec deux versions dramatiques réalisées pour la télévision. Dans l'une, *Elizabeth R* (1971)<sup>48</sup>, l'exécution est filmée comme si le spectateur était parmi l'assemblée, et suit assez fidèlement les sources (qu'il s'agisse des mots prononcés, des objets échangés, des habits et la gestuelle de la reine) ; toutefois, on nous épargne la décollation proprement dite. Dans l'autre, *Elizabeth I* (2006)<sup>49</sup>, on ne nous épargne plus les détails les plus scabreux, dans une scène où le macabre

---

<sup>46</sup> Thomas de Quincey, « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », *The Works of Thomas De Quincey: The art of conversation*, Edimbourg, A. & C. Black, 1863, p. 192-198, p. 197.

<sup>47</sup> Alfred Clark, *The Execution of Mary, Queen of Scots*, Edison Manufacturing Company, 1 min., 1895. Le film est disponible en ligne : [https://archive.org/details/Execution\\_of\\_Mary\\_1895](https://archive.org/details/Execution_of_Mary_1895).

<sup>48</sup> Roderick Graham et al., *Elizabeth R*, BBC, 1971. Réalisé en 6 épisodes (85 min./ép.), avec Vivian Pickles (Marie) et Glenda Jackson (Elisabeth).

<sup>49</sup> Tom Hooper et Nigel Williams, *Elizabeth I*, Channel 4 et HBO Films, 2006. Le film fut réalisé en deux parties (223 min.), avec Helen Mirren (Élisabeth), Jeremy Irons (Earl of Leicester) et Barbara Flynn (Marie), et fut récompensé par plusieurs Golden Globe Awards.



frôle le grotesque (notamment lorsqu'on entend la tête de Marie rebondir par terre après que le bourreau brandit sa perruque et laisse tomber la tête par maladresse). On voit alors la réaction peinée du Comte de Leicester (Jeremy Irons), qui reprend le rôle chorique du témoin affligé. Le contraste avec l'évocation théâtrale d'une « tête qui bondit » est marquant. Si le théâtre redonnait une voix au sacrifice de Marie, et intégrait l'exécution dans un discours eschatologique et hagiographique, le cinéma nous transforme en voyeurs, voire complices, d'une scène dégradante. Marie n'y est plus la « jeune Infante [...] pompeuse & triomphante » (1417-1418) que décrivait Regnault, dont les yeux éblouissaient les spectateurs, mais une femme visiblement enlaidie par deux décennies de captivité, et une mort ignominieuse. La scène d'exécution ne prend vraiment sens que lorsqu'elle est sublimée par la parole.

#### OUVRAGES CITES

- BARTHES, Roland , « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84–89, DOI 10.3406/comm.1968.1158.
- BIET, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 1 (2003), p. 75–105. DOI 10.7202/1005446ar
- BLACKWOOD, Adam, *Martyre de la Royne d'Escoce, douariere de France Contenant le vray discours des traïsons à elle faictes à la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel les mensonges, calomnies & faulses accusations dressees contre ceste tresuertueuse, trescatholique & tresillustre princesse sont esclarcies & son innocence aueree*, A Edimbourg [i.e. Paris], Chez lean Nafeild, 1587.
- BOURSAULT, Edme, *Marie Stuard Reine d'Escoce : tragédie*, Paris, Chez Jean Guignard, 1691.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélémy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, vol. 2, n° 78, 2012, p. 143-164, DOI 10.3917/licla.078.0143.
- BRAILOWSKY, Yan, « 'A traitress, and a dear': The Paradoxes of Women and Forensic Rhetoric in Early Modern Drama », *Unspeakable Acts: Murder by Women*, dir. Émeline Jouve, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas, Bruxelles, Peter Lang, New Comparative Poetics, vol. 37, 2016, p. 49-65.
- , « L'Écossoise et la Florentine. Le procès de la gynocratie sur les scènes anglaises et françaises au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle », *Les théâtres anglais et français (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : Contacts, circulation, influences*, dir. Bénédicte Louvat-Mozolay et Florence March, Rennes, PUR, 2016, p. 223-238.
- BUCHANAN, George, *A Detection of the Doings of Mary Queen of Scots, touching the murder of her husband, and her conspiracy, adultery, and pretended marriage with the Earl of Bothwell. And a defence of the true Lords, maintainers of the King's grace's action and authority*, [Londres], [John Day], 1571.
- CLARK, Alfred, *The Execution of Mary, Queen of Scots*, Edison Manufacturing Company, 1 min., 1895, [https://archive.org/details/Execution\\_of\\_Mary\\_1895](https://archive.org/details/Execution_of_Mary_1895).
- CONROY, Jane, *Terres tragiques : l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999.
- COUSSEMENT-BOILLOT, Lætitia et Christine Sukič, dir. « *Silent Rhetoric* », « *Dumb Eloquence* » : *The Rhetoric of Silence in Early Modern English Literature*, Paris, Cahiers Charles V, n° 43, 2007.

- DELLA VALLE, Federico, « *La reina di Scozia* » [1628], *Teatro del Seicento*, dir. Luigi Fasso, Milan et Naples, Ricciardi, 1956.
- DICKENS, Charles, « Letters to the editor », *The Times*, 14 novembre 1849, p. 4
- ELLIS, Henry, éd., *Original Letters, Illustrative of English History; Including Numerous Royal Letters: From Autographs in the British Museum, and one or two other collections. With notes and illustrations*, vol. 3, Second Series, Londres, Harding et Lepard, 1827.
- FINDLAY, Alison, « Good sometimes Queen: *Richard II*, Mary Stuart and the poetics of queenship », *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*, dir. Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves et Stephen Longstaffe, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 67-82.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, NRF, 1975.
- FUMAROLI, Marc, *L'École du silence : Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994.
- GRAHAM, Roderick et al., *Elizabeth R*, BBC, 1971.
- HANCISSE, Nathalie, « Has-been Queens? Reception and (Re)figuration of Catherine de' Medici and Mary Stuart in Translation », *GEMCA: Papers in Progress*, vol. 2, n° 1, 2013, p. 83-93.
- HÖFELE, Andreas, *Stage, Stake, and Scaffold : Humans and animals in Shakespeare's theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- HOOPER, Tom et Nigel Williams, *Elizabeth I*, Channel 4 et HBO Films, 2006.
- MITCHELL, Charles, *Shakespeare and Public Execution*, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2004.
- MONTCHRESTIEN, Antoine de, « *La Reine d'Escoce. Tragédie* » [1604], *Les tragédies*, éd. Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, 1891, p. 71-112.
- PHILLIPS, James E., « Jean de Bordes' *Maria Stuarta Tragœdia*: The Earliest-Known Drama on the Queen of Scots », *Essays critical and historical dedicated to Lily B. Campbell*, Berkeley, University of California Press, 1950, p. 45-62.
- , *Images of a Queen: Mary Stuart in Sixteenth-century Literature*, Berkeley, University of California Press, 1964.
- PICKERYNG, John, *A Newe Enterlude of Vice Conteyninge, the Historye of Horestes with the cruell reuengment of his Fathers death, vpon his one naturill Mother*, Londres, In Fletestrete, at the signe of the Falcon by Wylliam Gryffith, 1567.
- QUINCEY, Thomas de, « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », *The Works of Thomas De Quincey: The art of conversation*, Edimbourg, A. & C. Black, 1863, p. 192-198.
- REGNAULT, Charles, *Marie Stuard, reyne d'Escoce Tragédie* [1641], éd. Anne Teulade, *Études Épistémè*, n° 8, 2005, (édition de 1641 publiée à Paris chez Toussaint Quinet, au Palais... avec privilège du roi), <http://revue.etudes-episteme.org/spip.php?article81>.
- ROULERS, Adrien de, *Adrianus Roulerius. Stuarta tragoedia* [1593], éd. Roman Woerner, Berlin, Weidmann, 1906.
- RUGGIERI, Carlo, *La Reina di Scotia tragedia...*, Naples, Per Costantino Vitale, 1604.
- SCOT, Reginald, *The Discoverie of Witchcraft* [1584], éd. Montague Summers, New York, Dover Publications, 1972.
- SPITZER, Leo, « Le récit de Thérémène », *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, 1962, p. 87-134.
- STAINES, John D., *The Tragic Histories of Mary Queen of Scots, 1560-1690: rhetoric, passions, and political literature*, Aldershot, Ashgate, 2009.