

# CAHIERS TRISTAN L'HERMITE

## XXXI

### 2009

#### SOMMAIRE

Actes de la journée d'étude du samedi 24 janvier 2009: LIRE TRISTAN AUJOURD'HUI Florence ORWAT <i>Présentation</i>	7
Sandrine BERRÉGARD : <i>Le trentième anniversaire des Cahiers Tristan L'Hermite : Bilan et perspectives</i>	10
Patrick RIARD : <i>Réception de l'œuvre de Tristan au vingt et unième siècle. Essai de compréhension des causes d'un oubli historique : Seconde disgrâce pour « Le page disgracié »</i>	20
Laurence RAULINE : <i>Le Page disgracié ou la nostalgie de « l'esprit d'enfance »</i>	30
François DE LAAGE DE MEUX : <i>La postérité de la métrique de Tristan L'Hermite</i>	41
Daniel BOVERO : <i>Comment Tristan permet de voir Poussin</i>	57
Lionel PHILIPPS : <i>Tragédies du mensonge et mensongères : La Mort de Sénèque et La Mort d'Agrippine</i>	70
Myriam DUFOUR-MAÎTRE : <i>Une variante de la Carte du Royaume d'Amour</i>	78
Bibliographie	85
Compte rendu	88
Chronique	91

#### ROUGERIE

TRAGÉDIES DU MENSONGE ET MENSONGÈRES :  
LA MORT DE SÉNÈQUE  
ET LA MORT D'AGRIPPINE

Le lien entre *La Mort de Sénèque*, dont la publication en 1645 suit la composition de deux ou trois années, et de *La Mort d'Agrippine* a été depuis longtemps établi, mais sans pourtant faire l'objet d'une étude particulièrement poussée. On s'est souvent contenté de considérer la tragédie de Cyrano comme une imitation, alors que le succès de *Cinna* encourageait à pratiquer la «tragédie de conspiration»<sup>1</sup>. Or, si l'auteur de *L'Autre Monde* n'a pas manqué d'exprimer une admiration réelle pour Tristan, on sait également qu'une telle reconnaissance l'a moins conduit à n'être qu'un pâle imitateur qu'à prolonger de façon originale les propositions de son prédécesseur. Comme nous avons eu l'occasion de montrer ce que le Génie de Socrate, mystérieux natif du Soleil rencontré sur la Lune par Dyrcona, avait hérité du «philosophe» (moins figure douteuse que figure du doute) du *Page disgracié*,<sup>2</sup> nous voudrions ainsi souligner l'étroite parenté entre les deux tragédies, qui ne se limite pas à une thématique commune, mais se prolonge et s'affirme dans l'exploitation de procédés précis et singuliers.

Jacques Prévot qualifie *La Mort d'Agrippine* de «tragédie du mensonge». *La Mort de Sénèque* ne l'est pas moins, qui constitue en ressort dramatique essentiel, que développera Cyrano, l'abus de la rhétorique : dans chacune des deux pièces, la figure héroïque éponyme est piégée par le succès de sa propre éloquence, devenue habilité sophistique.

La tragédie de Sénèque consiste ainsi dès l'Acte I dans le fait de devoir sa fortune, devenue encombrante puisque jalouée par Sabine (dès la première scène, celle-ci souligne l'hypocrisie qui ressort du contraste entre le stoïcisme austère du philosophe et le luxe dont est entouré le courtisan, entre ses écrits et son train de vie), à cette science du mensonge en quoi se résout facilement la rhétorique, dès lors qu'elle est comprise comme l'art de manipuler son auditeur. Il est parvenu à en rendre maître

Néron et leur remarquable confrontation de l'Acte I est entièrement conçue sur un échange vicieux, où les arguments et la thèse de chacun ne correspondent jamais à ce qu'il pense, l'un prétendant vouloir restituer des dons trop importants pour se consacrer à la philosophie alors qu'il souhaite surtout se débarrasser ainsi d'une faveur devenue dangereuse, l'autre affirmant que, loin de rien lui retirer, il a la ferme intention de multiplier ses présents quand il ne tend à rien moins qu'à l'assassiner.

Mais même ici cependant, le professeur surpasse l'élève. En effet, si le spectateur est immédiatement informé de l'hypocrisie de Néron, qui vient d'exposer ses intentions à sa maîtresse, il ne l'est de celle de Sénèque que bien plus tard. Celui-ci clôt en effet la scène sur une question rhétorique très ambiguë, en guise de réponse à une remarque de Rufus, dont on apprendra plus tard le rôle actif dans la conjuration :

*A parler librement, c'est un étrange Maître,  
Vous le connaissez bien.*

*SÉNÈQUE*

*Qui le peut mieux connaître ?*

Il faut attendre la scène 4 de l'Acte II pour que, se confiant à Lucain, Sénèque nous apprenne le jugement qu'il porte sur son disciple couronné : « c'est un fléau des Dieux ! » A trompeur, trompeur et demi : Néron a pu donner le change à son maître, Sénèque est parvenu à le donner à Néron aussi bien qu'au spectateur.

Sénèque n'est d'ailleurs pas la seule figure héroïque à se caractériser par sa maîtrise du verbe. Comme le vieux philosophe face à son élève, Epicaris s'impose immédiatement en brillante oratrice, dont le récit épique de l'incendie de Rome attise au bon moment le courage chancelant de ses complices. Elle est à cette occasion félicitée par Lucain ; en une autre, elle joue aussi habilement de son éloquence pour détourner les soupçons que fait peser sur elle le témoignage de Procule. De Sénèque à Epicaris, justes qui savent jouer du mensonge, se tisse immédiatement un lien sur lequel nous aurons à revenir.

Dans la pièce de *Cyrano*, l'efficacité de l'éloquence d'Agrippine paraît d'autant plus grande qu'il semble qu'elle en devienne elle-même la première dupe. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier l'usage qu'elle en fait dans la première scène de l'Acte I et la première de l'Acte III. Elle s'adresse dans les deux cas à sa suivante Cornélie, mais le rôle que celle-ci joue auprès de cette princesse blessée s'avère très original. Elle n'est pas seulement celle qui écoute puisqu'elle doit feindre d'abord d'entendre pour la première fois un récit dont Agrippine ne cache pas qu'elle l'a déjà répété, témoignant ainsi de sa propre obsession :

*Je te vais retracer le tableau de sa gloire,  
Mais feins encore après d'ignorer son histoire,  
Et pour me rendre heureuse une seconde fois,  
Presse-moy de nouveau de conter ses exploits. (v. 1-4)*

Le récit se trouve ainsi dépouillé de toute vertu dynamique ; il ne fait pas progresser l'action, comme c'est son rôle traditionnellement. Par contre, *Cyrano* souligne immédiatement, à travers ce dévoilement même, le vice de l'éloquence d'Agrippine, qui ne la déploie pas tant pour en user que pour s'en abuser et s'en griser, quitte à impliquer sa suivante dans une mise en scène fallacieuse. L'intérêt de la première scène de l'Acte III est d'ailleurs de montrer comment la modeste défection de celle-ci suffit à dénoncer le piège qu'Agrippine aime à se tendre par ses propres discours. Comme en ouverture de la pièce, il s'agit toujours d'évoquer les derniers moments de Germanicus et par conséquent le crime de Tibère et Sejanus. Mais cette fois Cornélie coupe cette parole dont la répétition signale la stérilité :

#### AGRIPPINE

*(...) Enfin, je l'ay veû pasle, et mort entre mes bras ;  
Il demanda vengeance et ne l'obtiendrait pas !  
Un si lasche refus...*

#### CORNÉLIE

*L'aimez-vous ?*

AGRIPPINE

*Je l'adore.*

CORNÉLIE

*Madame, cependant, Tibère vit encore.*

AGRIPPINE

*Attends encor un peu, mon déplorable Époux!*

La suivante est sortie du rôle qu'Agrippine lui demande de tenir et souligne l'absence d'action et de résultat que masque mal le déploiement de son éloquence. La princesse veut si peu l'entendre pourtant que, non seulement elle ne répond qu'à l'ombre toute rhétorique de son Germanicus, mais encore ne fournit comme parade, tout aussi peu efficace, que la description de l'assassinat prochain de Tibère – qui n'aura pas lieu.

Une fois soulignée cette parenté entre Sénèque et Agrippine, que leur maîtrise du discours précipite vers l'échec et la mort, il est possible de considérer que certaines des plus grandes réussites dramaturgiques de Cyrano peuvent être également des développements et des amplifications de propositions tristaniennes.

Ainsi en va-t-il des répliques que les didascalies présentent comme des « vers équivoques » dans la scène 4 de l'Acte III ou des « vers qui cachent un autre sens » dans la scène 3 de l'Acte IV ; nous savons que la question rhétorique par laquelle Sénèque conclut sa confrontation avec Néron dans le premier Acte pouvait servir d'exemple efficace.

De même, nombreuses sont, chez Cyrano, les malentendus de la part d'antagonistes assistant sans y être invités ni attendus à des bribes de discours, lorsque dans l'Acte II Tibère surprend les propos factieux d'Agrippine, qui prétend ensuite avoir fait le récit d'un rêve, lorsque Sejanus croit qu'elle le dénonce au tyran, ou quand dans l'Acte IV Livilla assiste à la déclaration d'amour de son amant à sa rivale. La double écoute ne joue pas ici son rôle tradition-

nel de révélation de la vérité, sur le modèle du *Cid* que suivra *Britannicus*; bien au contraire, elle complexifie l'échafaudage de la tromperie.

Or il est remarquable que Tristan lui fait jouer un rôle équivalent dans *La Mort de Sénèque*. Il obtient déjà un effet aussi paradoxal et comparable dans le passage de l'acte IV où Rufus, lui-même conjuré, se voit contraint par la présence de Néron de contraindre Silvanus de livrer le nom des conjurés : Rufus prétend faire parler celui dont il voudrait qu'il se taise. Mais la scène, unique et majeure de ce point de vue, est celle qui réunit Sénèque et Epicaris.

Ces deux personnages enlisés dans le mensonge et que l'inconstance trompeuse des autres brisera, se rencontrent en effet sans entrer en contact dans la troisième scène de l'Acte II, de sorte qu'elle l'entend sans lui parler et sans qu'il le sache, alors même qu'il promet à Lucain de garder le silence sur le complot qu'il lui révèle tout en refusant d'y participer : situation éminemment fautive, où rien ne se résout, où rien ne s'affirme que la communauté de destin de ces deux victimes à venir du tyran, dans un climat de mensonge généralisé au moins aussi dense que celui où évoluent, s'épient et se trompent les personnages de Cyrano.

Enfin, c'est dans le sort très particulier qu'elles font subir à leurs propres titres que les deux tragédies se retrouvent. On ne saurait se contenter de constater leur ressemblance. L'essentiel consiste dans le fait que, aussi différentes que soient les trajectoires des figures héroïques empêtrées dans les mensonges et les faux-semblant, l'une comme l'autre finissent par contredire l'augure fatale qui introduit les pièces.

Dans l'Acte V de *La Mort de Sénèque*, c'est chacun à sa manière que Sénèque et le double que lui est Epicaris résolvent le conflit essentiel entre intention et discours, afin d'imposer la nouveauté de paroles enfin vraies. Paradoxalement, ce dépassement du mensonge, Epicaris le réussit en gardant, malgré tortures et pressions diverses, un silence éclatant. Cette attitude est aussi héroïque, vis-à-vis des autres conjurés qui cèdent à la peur et démentent leur propre engagement, qu'efficace puisque cette affirmation qu'elle connaît un nombre important de citoyens prêts

à assassiner le tyran mais qu'elle n'en nommera aucun est le meilleur moyen pour inquiéter durablement Néron. Se taisant pour ne pas se renier, c'est au moins à double titre qu'elle «tient sa parole».

De son côté, Sénèque atteint à une parole peu à peu dénuée de tout fard, au-delà de toute manipulation. L'échange amoureux et pathétique avec Pauline contraste d'abord heureusement avec les entretiens de Sabine avec Néron, où il s'agit toujours pour elle d'obtenir, quels que soient la situation et ses arguments, la tête de Sénèque. Puis s'impose surtout la parole sainte du «philosophe de Tarse», *alias* Saint Paul, qui lui a enseigné l'avènement du Christ et selon le rite duquel il se baptise lui-même en mourant, comme le rapporte le Centenier (vers 1831-1838):

*Alors levant les yeux,  
Il a dit en poussant sa voix faible et tremblante,  
Dans le creux de sa main prenant de l'eau sanglante,  
Qu'à peine il a jetée en l'air à sa hauteur :  
« Voici ce que je t'offre, ô Dieu Libérateur !  
Dieu, dont le nouveau bruit a mon âme ravie,  
Dieu, qui n'es rien qu'amour, esprit, lumière et vie,  
Dieu de l'homme de Tarse, où je mets mon espoir :  
Mon âme vient de toi, veuille la recevoir. »*

La pièce du mensonge est ainsi amenée aux limites d'elle-même, quand la parole, soit s'accomplit dans le silence, soit s'efface devant la Parole dont la dignité ne s'accorde pas avec la scène. Cette évasion in extremis des pièges tortueux du verbe trompeur – qui est aussi une apothéose hors du théâtre – peut alors remettre en cause rien moins que le titre de l'œuvre. Dans cette *Mort de Sénèque*, le seul personnage à ne pas périr et à accéder à la vraie vie est, d'un point de vue chrétien, justement Sénèque. Les autres, Epicaris comprise, dans le surgissement encore inécoutée de la parole salvatrice, périssent tous. La jeune héroïne ne dit certes pas le contraire, en faisant référence à son modèle :

*Comme eux Brutus est mort, mais son nom ne l'est pas.*

Quant à lui, c'est bien plus que son nom que Sénèque sauve, en s'en remettant au dieu qui est « lumière et vie ». A cette mort ambiguë<sup>3</sup> correspond d'ailleurs le flou dont s'entoure l'ordre de son exécution. Quand l'Acte IV se termine, Néron demeure encore indécis, puisque, à peine convaincu par les médisances de Sabine, il exprime dans la dernière réplique sa volonté d'enquêter :

*Il en faut sur-le-champ savoir la vérité.*

On sait ce que vaut ce genre de souhait dans la Cour que Tristan met en scène ! L'arrêt reste donc suspendu quand s'ouvre le dernier Acte sur les Stances d'un Sénèque qui pourtant « s'apprête en philosophe » à affronter son heure dernière, qu'il sent proche. Le Centenier met fin au suspense au vers 1526 : *Que Sénèque s'apprête à mourir promptement*. Cela n'empêche pas Néron d'exprimer le même ordre avec un décalage surprenant deux scènes plus loin : *Qu'il meure !* (v. 1757). Les deux répliques suivantes permettent au spectateur de comprendre que l'incohérence n'est qu'apparente puisque Néron parle ici en présence de Sabine qui ignorait encore que celui qu'elle hait avait déjà été condamné. Il n'en reste pas moins que Tristan par cette suspension, puis ce retard de l'arrêt de mort de son héros, souligne l'ambiguïté de cette mort même.

Or, il apparaît que *La Mort d'Agrippine* remet également en question son propre titre puisqu'on sait que cette nouvelle histoire de conjuration trahie et dont le tyran ne sort que plus convaincu de la fragilité de son pouvoir se termine par la mise à mort de deux seulement des trois conspirateurs. Dans la scène finale, Nerva informe de l'exécution de Sejanus et de Livilla un Tibère dont la hâte de couper court à tout développement superflu est un avis de plus au lecteur :

TIBÈRE

*Sont-ils morts l'un et l'autre ?*

NERVA

*Ils sont morts.*



## TIBÈRE

*C'est assez.*

Agrippine, âme du complot, n'est pas *morte*. L'empereur vient au contraire, dans la scène 7 de l'Acte V, de la condamner à vivre :

*Pour allonger tes maux je te veux voir nourrir  
Un trépas éternel dans la peur de mourir.*

Ces quelques remarques soulignent donc une série de points communs entre les deux tragédies qui ne permettent plus, ni de douter de leur parenté, ni de l'originalité de la plus récente. Toutes deux sont poèmes du mensonge au point d'en arriver à se démentir elles-mêmes en dénonçant comme mensongers leurs propres titres, en débusquant le mensonge jusqu'en leurs titres. Le travail de Cyrano a ainsi consisté, plutôt qu'à simplement les imiter, à tendre à leur paroxysme les propositions de Tristan, créant ainsi une pièce plus brillante, où ne sont plus ménagées les scènes sereines des stances de Sénèque ou de ses consolations à Pauline, et un tragique plus noir, qui n'aboutit pas, au-delà du théâtre, à l'espoir de quelque parole de vérité que ce soit. Se confirme ici l'admiration féconde et libre dont témoigne également la référence à peine voilée de *l'Autre Monde* au *Page disgracié*.

Lionel Philipps  
*Évreux*

<sup>1</sup> Voir Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac poète et dramaturge*, Belin 1978, p. 184.

<sup>2</sup> *Cahiers Tristan l'Hermite* XXVII, Lionel Philipps : « Tristan chez Cyrano : le page disgracié comme personnage de *L'Autre Monde* ».

<sup>3</sup> On retrouve ici les contradictions du genre de la tragédie chrétienne : hagiographique, elle n'aboutit jamais tant à la mort du héros qu'à son salut désiré (voir à ce propos Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur, Essais sur la Poésie et le Théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1968, pp 159-160). Or, Sénèque n'est pas un saint et sa mort ne convertit personne ; mais il est bien le seul des personnages, pourtant annoncé comme mort par le titre, à bénéficier de la vie éternelle.