



## Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies  
2010

---

### Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*

Bruno Méniel

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12675>  
ISSN : 2273-0893

#### Éditeur

Classiques Garnier

#### Référence électronique

Bruno Méniel, « Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, mis en ligne le 27 mai 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12675>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

---

# Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*

Bruno Méniel

---

## RÉFÉRENCE

Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier (« Bibliothèque de la Renaissance » 3), 2010, 1122p.  
ISBN 978-2-8124-0259-3

- 1 La fin de la Renaissance, l'âge baroque et l'âge classique sont des époques de l'imitation. Pour la tragédie, le modèle sénèque est essentiel, et l'ouvrage de Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, nous offre enfin la synthèse attendue. Que les œuvres du dramaturge romain aient été traduites intégralement à trois reprises au XVII<sup>e</sup> siècle et donné lieu à trente-trois imitations différentes pendant la période étudiée suffit à suggérer l'ampleur de leur réception.
- 2 Etant donné la vaste période qu'elle envisage, Florence de Caigny ne pouvait adopter qu'un plan chronologique. Elle analyse d'abord le rapport qu'entretient avec Sénèque la tragédie humaniste. Dans un contexte où prime l'illustration de la langue française, la traduction est moins bien considérée que l'imitation, qui peut aller de ce que Pierre de Deimier appelle l'« imitation attachée » – une imitation plus ou moins fidèle reprenant l'intégralité de l'œuvre-source – à ce qu'il appelle l'« imitation libre » – qui ne suit le modèle que partiellement ou contamine les sources : les pièces de Toustain, Le Duchat et Brisset illustrent la première pratique, celles de Garnier, la seconde. Sénèque connaît une vogue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en raison de la renaissance du stoïcisme et de l'exemplarité de ses pièces, qui s'accorde avec la fonction didactique assignée alors à la tragédie. Il est considéré comme un modèle notamment par deux grands professeurs, Buchanan et Muret, que Raymond Lebègue appelle les « parrains » de la tragédie française. Marc-Antoine Muret le tient pour « un allié du chrétien, prêt à communiquer, de manière efficace parce qu'émotionnelle, un contenu édifiant » (p. 37) et loue son style qu'il juge

sublime. Le modèle sénèque se diffuse en particulier dans les collèges de la Compagnie de Jésus, par l'étude des tragédies et de leurs commentaires, et par la mise en scène de pièces latines composées par les pères pour leurs élèves. Si les dramaturges empruntent si volontiers à Sénèque certains de ses thèmes, c'est que ceux-ci consonnent avec les événements contemporains et qu'ils montrent les égarements de l'homme livré aux passions. Au-delà, Sénèque offre une philosophie, une morale, un style concis et puissant, un modèle théâtral tout à la fois lyrique et pathétique. Il propose aussi un type de personnages dont l'hérédité et le passé déterminent le comportement, même si les dramaturges du XVI<sup>e</sup> siècle ont parfois du mal à concilier la notion de destin éternel qu'il leur lègue et l'idée d'un Dieu souverain. Ses imitateurs ne transforment pas en profondeur les personnages, mais ils leur donnent plus d'humanité et d'épaisseur psychologique. Ils ne dévoilent pas d'emblée leur caractère et ils utilisent le chœur pour éclairer la puissance des passions.

- 3 Ensuite est envisagée la période de la fin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme Sénèque, Mainfray et Prévost accordent au destin une puissance considérable et ils pourvoient leurs héros d'une grandeur d'âme faite de constance et du consentement à une douleur insigne ou à une mort grandiose (on peut se demander si les œuvres de ces deux auteurs, publiées entre 1613 et 1616, n'auraient pas pu être rattachées à la première période chronologique). Les années 1628-1635 marquent un tournant, en raison du débat qui oppose partisans et adversaires des règles : face à la vieille garde représentée par Hardy, qui aime les « belles sentences qui tonnent en la bouche de l'acteur » (p. 466), de jeunes auteurs contestent le modèle sénèque. Les irréguliers rejettent les longues narrations, dénoncent les invraisemblances que produisent les dragons volants de *Médée* ou le respect de l'unité de temps dans *Thyeste*. Sénèque est blâmé pour sa conception de l'action : si l'*Hippolyte* de La Pinelière s'assigne une fonction d'édification morale, l'*Hercule mourant* de Rotrou et la *Médée* de Corneille sont moins nettement orientées vers ce but. Plus généralement, on invoque les impératifs de la vraisemblance et de la bienséance pour critiquer la violence des thèmes de Sénèque, le statisme de ses intrigues, l'outrance de son expression. Les imitations cèdent la place aux adaptations : les dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle combinent les sources d'influence et font un travail sur la disposition. Ils renoncent à la pratique de l'amplification et se rapprochent ainsi davantage de la brièveté sénèque. Ils conservent en revanche le lyrisme.
- 4 Enfin, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on constate une réhabilitation de Sénèque, puis un déclin de son influence. Sa réhabilitation est d'une part le fait des traducteurs, notamment Marolles, dont les notes proposent des explications et des commentaires qui replacent l'auteur latin dans son contexte historique, tout en exprimant les réactions personnelles d'un homme d'Église face à des tragédies païennes. Elle est d'autre part due à un regain d'intérêt pour le théâtre antique qui se manifeste dans le traité du Prince de Conti et la dissertation d'Aubignac comme dans les écrits de ceux qui, à l'exemple de Longepierre, Rapin ou Boileau, prennent parti pour les Anciens. Ceux-ci, hostiles au primat accordé à l'amour galant, trouvent en Sénèque un grand peintre des passions fortes, dont le spectacle engendre à la fois le plaisir et l'instruction. Dans *Phèdre et Hippolyte*, Racine suit les étapes de l'action imaginée par Sénèque, tout en renouvelant le mode de progression : il compose une tragédie de caractères, dont le sublime naît de l'agitation des passions. Les partisans des Modernes ont beau critiquer Sénèque pour sa violence et le peu de place qu'il accorde à l'amour, ils ne le dédaignent pas pour autant. Lorsque *Phèdre* est mise en scène par Bidar et Pradon, *Thésée* par Gilbert, *Hercule* par La

Tuillerie et Dancourt, Agamemnon par Boyer, quand Ulysse et Pyrrhus deviennent des protagonistes chez Pradon, des libertés sont prises avec la fable telle que Sénèque l'avait conçue, l'innovation consistant le plus souvent à présenter un couple d'amants en butte à la tyrannie d'un troisième personnage. Les Modernes délaissent la structure des pièces de Sénèque et, refusant de considérer l'action comme inéluctable dès l'exposition, élaborent une intrigue où cette irréversibilité se construit peu à peu. Désormais on n'imité plus Sénèque, on l'adapte en tenant compte des goûts de l'époque. À la fin du siècle, le dramaturge latin a un moindre crédit, car l'heure est à un théâtre qui n'est plus fondé sur la violence et la terreur, mais sur un pathétique emprunt de tendresse.

- 5 On l'aura compris, Florence de Caigny ne propose rien moins qu'une histoire des deux premiers siècles de la tragédie française, qui examine en détail les rapports dialectiques qui se nouent entre théorie et pratique. Soucieuse de la plus grande rigueur, elle considère toujours avec un regard historique les textes qu'elle commente et refuse de « juger des œuvres du passé selon les critères de son époque et non celles de leur composition » (p. 85). Au cours de son enquête, elle propose des réflexions sur l'imitation, sur la traduction, sur la relation entre langage dramatique et rhétorique, entre théâtre et musique. Le travail accompli est immense, les lectures approfondies innombrables, et on aurait mauvaise grâce à réclamer un surcroît d'information. On aimerait pourtant savoir comment a été formulée, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, l'esthétique de Sénèque. Ainsi que l'indique l'ouvrage, des commentaires de ses tragédies ont été donnés par le jésuite Martin Delrio (1576), par Juste Lipse (1589), par Scaliger et Heinsius (1611), qui ont été largement diffusés. Delrio a aussi rédigé des *Syntagma Tragædiæ Latinae* (1593). Sans doute convient-il de regarder ces textes de plus près et de mesurer l'influence qu'ils ont pu exercer, mais l'ouvrage tel qu'il est répond déjà amplement aux besoins des spécialistes et ensemencera longtemps le champ de la recherche sur la Renaissance et l'âge classique.