



La mort n'est pas une fin. La scène d'exécution est-elle vraiment une « scène à faire » ?

Caroline LABRUNE
Académie de Versailles

Par essence, l'exécution capitale est intimement liée au théâtre dans les sociétés monarchiques européennes de l'époque moderne. Tout d'abord, elle ne sert pas seulement à châtier un coupable : elle vise aussi, et surtout, à édifier le public et à le dissuader de marcher dans les pas des criminels¹. C'est pourquoi elle constitue en elle-même un spectacle. Le confirme, rétroactivement, le fait que les réalités de l'exécution fondent notamment une « vraie convergence entre les fables de théâtre et le rituel judiciaire » dans la *revenge tragedy*. Son caractère « sanglant, voire sanguinaire », et « l'attention macabre dont le corps [y fait] l'objet² » sont autant de raisons de la présenter non plus au public entendu au sens politique du terme, mais au public de théâtre.

La tragédie française du XVII^e siècle est également particulièrement propre à représenter³ ou à raconter l'exécution. On connaît, tout d'abord, l'importance cruciale que le genre accorde à la mort⁴. On sait également qu'à l'époque, il vise à exciter les passions⁵. Or l'exécution est caractérisée par son efficacité pathétique au sens large du terme. Qu'elle

¹ Voir Jean-Marie Carbasse, entrée « Peines et supplices », *Dictionnaire du Grand Siècle*, François Bluche (dir.), Paris, Fayard, 2005 (1990), p. 1172-1174.

² François Lecercle, « Violence et politique dans la *revenge tragedy* », *Littératures classiques*, n° 73, 2010/3, p. 337-348, p. 339.

³ Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la scène tragique peut être ensanglantée par une exécution au XVII^e siècle, quoique ce soit extrêmement rare. Citons, pour exemples, le *Saint Eustache martyr* de Baro, où le héros, sa femme et leurs fils sont brûlés vifs dans un taureau d'airain (Balthasar Baro, *Saint Eustache martyr, Poème dramatique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1649, v, 6, p. 85-94), et *Le Grand Tamerlan et Bajazet* de Magnon, où Tamerlan condamne Bajazet à mort en lui laissant le choix entre le fer et le poison. L'empereur turc choisit le poison (Jean Magnon, *Le Grand Tamerlan et Bajazet, Tragédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, v, 3-6, p. 99-108). Sur ces questions, voir l'article de Pierre Pasquier dans la présente livraison.

⁴ Sur les rapports entre mort et tragédie au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, voir notamment l'introduction de l'ouvrage d'Essam Safty, *La Mort tragique, Idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, Budapest et Torino, L'Harmattan, 2005 (p. 9-22).

⁵ « Pour les Anciens, comme pour les hommes de la Renaissance et du XVII^e siècle, le but de la tragédie n'est pas de donner simplement à voir à un public passif les malheurs des héros et les passions qui les agitent [...]. C'est là sa modalité fondamentale [...] mais ce n'est pas sa finalité. Celle-ci consiste à produire des effets sur les spectateurs, car on ne les "attache" pas durant cinq actes, comme dit Racine, si l'on n'éveille pas en eux des émotions. » Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 112.

concerne une figure de l'innocence persécutée comme la Marianne de Tristan L'Hermitte, et la première des grandes passions tragiques, la pitié, submerge le spectateur⁶. Que ses modalités soient sordides, elle suscite l'horreur : en se faisant ouvrir les veines, c'est une « affreuse image » que l'Andronic de Campistron a offerte à l'officier des gardes Gélas, qui relate l'événement au public⁷. Souvent, ces deux passions en inspirent une autre tout aussi intense : l'admiration. C'est tout l'enjeu, notamment, des pièces de martyres : plus les spectateurs plaignent le sort de Genest, torturé puis exécuté dans *L'illustre comédien* de Desfontaines, plus ils sont éblouis, par contraste, par son extraordinaire force d'âme⁸.

Enfin, la scène tragique est particulièrement propre à développer l'exécution parce que celle-ci est intrinsèquement liée au pouvoir. Comme, contrairement au meurtre ou à l'assassinat, elle n'émane pas d'une personne privée, mais d'une autorité dont elle vise à affermir la souveraineté, elle peut manifester la légitimité ou l'illégitimité d'un pouvoir en quête, voire en mal de stabilité. C'est pourquoi elle constitue un motif privilégié des tragédies de martyres, dont l'enjeu consiste presque toujours à confronter la foi chrétienne d'un individu à la religion officielle⁹. De façon plus spécifique, l'exécution permet de conceptualiser certains scandales politiques. Dans *Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède, l'exécution de l'héroïne constitue un abus de pouvoir à deux titres. Tout d'abord, elle est illégale : en tant que reine, Jeanne ne dépend pas de l'autorité de Marie Tudor. Mais surtout, son exécution est illégitime car Dieu l'a marquée du sceau de la majesté royale¹⁰, qui manifeste que lui seul peut disposer d'elle¹¹. Le spectateur ne saurait donc considérer Marie Tudor que comme une criminelle sacrilège¹². On voit ici tout l'intérêt de l'exécution dans un genre qui « réclame quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour¹³ ».

⁶ Voir Tristan L'Hermitte, *La Mariane, Tragédie* [1637], éd. Claude Abraham, dans *Les Tragédies*, dir. Roger Guichemerre, Paris, Honoré Champion, 2009, t. 2, p. 106-113.

⁷ Jean-Galbert de Campistron, *Andronic, Tragédie* [1685], dans *Tragédies (1684-1685)*, éd. Jean-Philippe Gersperrin et Jean-Noël Pascal, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2002, t. 10, v. 1373, p. 124-126.

⁸ Voir Nicolas Mary, sieur Desfontaines, *L'illustre comédien ou Le Martyre de Saint Genest, Tragédie* [1645], dans *Tragédies hagiographiques*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004, t. 3, p. 533-538.

⁹ Sur ce point, voir « Déviations politiques ouvertes, ou de l'utilité du concept dans les débats politiques modernes », dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 45-50 ; et « Conflits : le saint rebelle au pouvoir politique », dans Anne Teulade, *Le Saint mis en scène, Un personnage paradoxal*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 49-55.

¹⁰ Voir Gautier de Costes de La Calprenède, *Jeanne, reine d'Angleterre, Tragédie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1638, t. 5, p. 100-106.

¹¹ Sur les idées « que Dieu même grave de son doigt, je ne sais quel trait d'une Majesté non commune, sur le front de ceux qu'il veut autoriser, et rendre utiles à la société des hommes » et qu'il « [choisit] certaines familles qu'il marque comme de son sceau, et donne à tous ceux qui en sortent l'autorité avec le nom », voir Étienne Molinier, *Les Politiques chrétiennes, ou Tableau des vertus politiques considérées en l'État chrétien, divisé en trois livres*, Paris, Martin Collet, 1621, p. 306-307. Sur la « qualité dynamique » de la majesté royale sous l'Ancien Régime, voir Ralph E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine, France, XV^e-XVII^e siècles*, trad. Jeannie Carlier, Paris, Armand Colin, 1987, p. 73-75.

¹² À l'origine, ce scandale est traité par Antoine de Montchrestien dans *L'Escossoise, ou Le Désastre* (1601), publiée sous le titre *La Reine d'Écosse* en 1604 : voir *La Reine d'Écosse*, éd. A. Maynor Hardee, Milan, Cisalpino et Goliardica, 1975, t. 1, p. 147-151. Le motif est repris par Charles Regnault dans *Marie Stuard, reine d'Écosse (Tragédie)*, Paris, Toussaint Quinet, 1639, t. 2, p. 103-105). Sur le traitement de la mort de Marie Stuart dans ces deux pièces, voir l'article de Yan Brailowsky dans cette livraison.

¹³ Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. 3, 1987, p. 124.

Cet intérêt se double d'une vive attente chez les spectateurs quand ils voient représenter certains sujets. Ils ne sauraient ignorer, par exemple, que l'empereur romain Tibère a fait exécuter son favori, le fameux Séjan : on connaît la fortune littéraire de cette figure dans le premier XVII^e siècle¹⁴. Plus récemment, les exécutions de Marie Stuart en 1587 et du Comte d'Essex en 1601 ont marqué les esprits. Ce genre de sujets suppose une véritable téléologie dramaturgique : toute l'intrigue est tendue vers l'exécution, qui constitue le point d'orgue de la représentation.

Pour toutes ces raisons, la scène d'exécution devrait constituer une véritable « scène à faire » au XVII^e siècle, c'est-à-dire non seulement une scène au sens le plus littéral du terme, mais aussi, et surtout, un passage obligé que le public attend et que le dramaturge développe longuement. Cela est d'autant plus vrai que, de façon révélatrice, le premier utilisateur connu de la formule, Francisque Sarcey, présente l'expression de « scène à faire » comme équivalente à celle de « scène capitale¹⁵ » : dans le langage juridique, la peine du même nom désigne la condamnation à mort par décapitation. Pourtant, l'exécution n'est pas toujours dûment développée sur la scène tragique : le *Polyeucte martyr* de Corneille, *Athalie* de Racine, *Le Véritable saint Genest* de Rotrou et *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac passent l'exécution d'un de leurs protagonistes sous un silence presque complet. Ce qui devrait constituer l'acmé de ces quatre pièces se dissout dans le néant, ce qui laisse supposer que la scène d'exécution n'est pas une « scène à faire » en soi, mais à certaines conditions. Que manque-t-il donc à *Polyeucte*, à *Athalie*, à *Genest* et à *Séjanus* pour être ainsi privés de l'hommage funèbre dont les héros tragiques bénéficient d'ordinaire ?

Une « scène à faire valoir »

Rapprocher *Polyeucte martyr* et *Athalie* peut surprendre au premier abord : le martyr chrétien n'a que peu à voir avec la monstrueuse fille d'Achab et de Jézabel. Cependant, tous deux se rejoignent dans le fait que leur exécution ne fait l'objet d'aucune description. C'est à peine si Pauline évoque les derniers instants de son époux alors même qu'elle y a assisté personnellement¹⁶ ; quant à la mort d'*Athalie*, elle est expédiée en quatre vers lapidaires, qui plus est par un personnage anonyme¹⁷.

Corneille a conscience que le spectateur s'attend à voir relater la mort de *Polyeucte* :

Je n'ai point fait de Narration de la mort de *Polyeucte*, parce que je n'avais personne pour la faire, ni pour l'écouter, que des Païens qui ne la pouvaient écouter ni faire, que comme ils avaient fait et écouté celle de Néarque ; ce qui aurait été une répétition et marque de stérilité, et en outre n'aurait pas répondu à la Dignité de l'action principale, qui est terminée par là¹⁸.

Le fait que le dramaturge mette sur le même plan les exécutions de *Polyeucte* et du seigneur Néarque suppose que la première n'est pas originale en elle-même. Cela a quelque

¹⁴ Voir Delphine Amstutz, « Mécène et Séjan. Sur la figure du favori au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 251, février 2011/2, p. 333-350, p. 338-341.

¹⁵ Voir Francisque Sarcey, « Les scènes capitales » [20 mars 1882], dans *Quarante ans de théâtre, La Tragédie, Corneille, Racine, Shakespeare*, Paris, Librairie des annales politiques et littéraires, 1900, p. 35-41.

¹⁶ « Pauline – Son sang dont tes bourreaux viennent de me couvrir / M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir. » Pierre Corneille, *Polyeucte martyr, Tragédie* [1643], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, vol. 1, v, 5, v. 1725-1726, p. 1047.

¹⁷ « Un lévite – Le fer a de sa vie expié les horreurs. / Jérusalem longtemps en proie à ses fureurs, / De son joug odieux à la fin soulagée, / Avec joie en son sang la regarde plongée. » Jean Racine, *Athalie, Tragédie* [1691], dans *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999, v, 8, v. 1809-1812, p. 1084.

¹⁸ P. Corneille, examen de *Polyeucte martyr*, p. 982.

chose de confondant : la tragédie ne s'intitule pas *Polyeucte et Néarque martyrs*. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher l'intérêt principal du sacrifice du héros.

En fait, il importe de prendre ce dernier au pied de la lettre quand il déclare à son épouse : « C'est peu d'aller au Ciel, je vous y veux conduire¹⁹ ». Il manifeste ainsi que son sang achète moins sa propre gloire que le salut de Pauline – de même que celui de son beau-père, Félix, que « sa mort *fait* Chrétien²⁰ ». L'usage du verbe d'action est significatif : il suppose une conséquence. Autrement dit, le martyr de Polyeucte est imparfait. Son exécution ne se limite pas à *être* un simple témoignage de sa foi ; elle s'inscrit dans une perspective téléologique dont elle ne constitue pas le couronnement. En termes théologiques, elle a valeur d'intercession : elle constitue le prolongement logique de la prière que Polyeucte adresse à Dieu pour obtenir la conversion de sa femme, et prépare son entremise en faveur de Félix par-delà la mort²¹.

Aussi n'est-il pas étonnant que Corneille évacue l'exécution de son héros au profit d'autres « scènes à faire » : la brûlante profession de foi de Pauline et la spectaculaire conversion de Félix. Si Polyeucte est un martyr, c'est certes parce que sa mort témoigne de la gloire de Dieu, mais surtout parce que l'exemple qu'il donne a des conséquences effectives. Dieu tire de son exécution l'occasion de faire descendre sa grâce actuelle sur Pauline et sur Félix²² – grâce que Félix reconnaît lui-même en déclarant que son « heureux changement n'appartient qu'à celui qui le fait²³ ».

Dans *Athalie* de Racine, il ne s'agit pas de sauver, mais de maudire : loin de chercher à entraîner son petit-fils, Joas, dans la gloire du martyr, le personnage éponyme le voue à sombrer à sa suite dans le sacrilège. Réduite à l'état de simple formalité, la scène d'exécution disparaît derrière la « scène à faire » des imprécations²⁴.

Or en mettant en valeur les malédictions proférées par Athalie, et non sa fin infamante, Racine introduit un déséquilibre dans sa tragédie. Il fait ainsi comprendre que la victoire de la lignée de David sur celle d'Achab importe peu, en fin de compte. Plus exactement, elle n'a pas de valeur intrinsèque puisqu'elle est promise à se dissoudre dans l'apostasie. Car le spectateur du XVII^e siècle sait que les menaces d'Athalie se réaliseront. Ce n'est pas sur l'exaltation triomphale de Joas que le grand prêtre du Temple de Jérusalem, Joad, conclut la pièce, mais sur une mise en garde²⁵ :

¹⁹ P. Corneille, *Polyeucte martyr*, IV, 4, v. 1284, p. 1032.

²⁰ P. Corneille, *Polyeucte martyr*, V, 6, v. 1777, p. 1049. Nous soulignons.

²¹ Voir P. Corneille, *Polyeucte martyr*, IV, 3, v. 1263-1272, p. 1031 ; V, 2, v. 1553-1556, p. 1041 ; V, 6, v. 1773-1776, p. 1049.

²² La théologie distingue la « grâce actuelle » de la « grâce habituelle » : la première est accordée ponctuellement, en vue d'une action ultérieure – notamment la conversion de celui qu'elle touche ; la seconde est une disposition d'esprit permanente qui permet à un individu de vivre en conformité à la loi de Dieu. Sur ce point, voir Otto Hermann Pesch, entrée « Grâce », trad. Jean-Pierre Bagot, dans Peter Eicher (dir.), *Nouveau dictionnaire de théologie*, adaptation française dir. Bernard Lauret, Paris, Cerf, 1996 (1988), p. 385.

²³ P. Corneille, *Polyeucte martyr*, V, 6, v. 1786, p. 1049.

²⁴ J. Racine, *Athalie*, V, 6, v. 1768-1790, p. 1082-1083. Les imprécations lancées par une figure monstrueuse constituent un *topos* de la littérature tragique du XVII^e siècle. Citons, pour exemple, celles que Cléopâtre de Syrie adresse à son fils Antiochus à la fin de *Rodogune, princesse des Parthes* de Corneille (*Tragédie* [1647], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1984, vol. 2, V, 4, v. 1811-1824, p. 265).

²⁵ « Joad – Par cette fin terrible, et due à ses forfaits, / Apprenez, Roi des Juifs, et n'oubliez jamais, / Que les Rois dans le Ciel ont un Juge sévère, / L'Innocence un Vengeur, et l'Orphelin un Père. » J. Racine, *Athalie*, V, 8, v. 1813-1816, p. 1084.

il voit en esprit le funeste changement de Joas, qui après trente années d'un règne fort pieux, s'abandonna aux mauvais conseils des Flatteurs, et se souilla du meurtre de Zacharie fils et successeur de ce grand Prêtre²⁶.

Tout ne s'arrête donc pas avec l'exécution d'Athalie. Pire encore, celle-ci ne constitue même pas un tournant crucial de la geste biblique. Si elle est, de fait, investie d'une valeur exemplaire, c'est seulement parce qu'elle témoigne de l'imperfection irréductible de l'homme. Rien qui justifie qu'on lui porte une attention particulière.

Dès lors, où le public doit-il porter son attention ? En fait, le déséquilibre mis en place par Racine lui permet d'ouvrir la perspective providentielle caractéristique de la Bible : en dévalorisant la victoire de Joas, c'est l'avènement du Christ qu'il met en valeur, par contraste.

Comme les Prophètes joignent d'ordinaire les consolations aux menaces, et que d'ailleurs il s'agit de mettre sur le trône un des ancêtres du Messie, j'ai pris l'occasion de faire entrevoir la venue de ce Consolateur, après lequel tous les anciens Justes soupiraient²⁷.

Si Racine s'était contenté d'accabler Athalie, quel besoin aurait-il eu de « faire entrevoir la venue » du rédempteur ? Tout eût été dit. En refusant de développer l'exécution de l'héroïne, le dramaturge oriente l'attention du public vers une « scène à faire » bien plus importante, celle que tout chrétien attend, qui est aussi une scène d'exécution et qui, elle, fait date dans la geste biblique : celle de la Passion.

Les exécutions discrètes de Polyeucte et d'Athalie peuvent donc être rapprochées malgré leurs évidentes disparités parce qu'elles ont une fonction de révélation. Cette fonction commune découle du fait que nous avons affaire à deux pièces à sujet religieux. Dans une tragédie de martyr tout comme dans une tragédie biblique, les hommes ne sauraient maîtriser les tenants et aboutissants de leurs actions : ils ont beau proposer, en fin de compte Dieu seul dispose.

Certes, leur volonté peut parfois coïncider avec celle de Dieu : Polyeucte a cette chance. Mais il ne faut pas se laisser aveugler par le dénouement de la pièce sur ce point. Jusqu'au moment fatal, le héros ignore si sa femme va suivre son exemple. Ses derniers mots le montrent : il est toujours possible qu'elle « ne suive point ses pas » au lieu de « quitter ses erreurs²⁸ ». Les voies de Dieu étant impénétrables, il pourrait tout à fait abandonner Pauline à son paganisme : ce n'est que parce que cela lui plaît qu'il la tire d'erreur. Le martyr a beau faire entrer Polyeucte dans la gloire de Dieu, ce n'est qu'au Tout-Puissant que revient celle d'avoir converti Pauline et Félix.

Cet état de fait est plus prégnant encore dans la pièce de Racine. Sur ce point, il importe de prendre en compte toutes les implications théologiques du cri de rage que pousse Athalie quand elle comprend qu'elle est perdue : « Impitoyable Dieu, *toi seul as tout conduit*²⁹ ». Certes, le grand prêtre Joad a organisé la lutte armée avec méthode et minutie ; c'est notamment grâce à lui que la fille d'Achab a pu être isolée de ses Tyriens et acculée dans le Temple de Jérusalem. Cependant, sans le songe que Dieu lui a envoyé, elle n'aurait pas été vaincue : en lui donnant à voir son meurtre futur de la main de son petit-fils, Dieu

²⁶ J. Racine, préface d'*Athalie*, p. 1013. Sur ce point, c'est au deuxième livre des Chroniques (II Chroniques, 24 : 17 et 22), et non au deuxième livre des Rois (II Rois, XII : 2-3), qu'il convient de se référer.

²⁷ J. Racine, préface d'*Athalie*, p. 1013. Sur la dimension providentielle d'*Athalie*, voir « L'esprit de la Bible et la dimension chrétienne » dans la notice de la pièce par Georges Forestier, dans J. Racine, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 1718-1721.

²⁸ P. Corneille, *Polyeucte martyr*, V, 3, v. 1682, p. 1046.

²⁹ J. Racine, *Athalie*, V, 6, v. 1774, p. 1082. Nous soulignons.

« répand sur elle » l'« esprit d'imprudence et d'erreur, / De la chute des Rois funeste avant-coureur³⁰ » qui l'empêchera de faire tuer Joas à la première occasion³¹. Ne considérer que les menées de Joad sans voir la main de Dieu qui les permet et qui les couronne de succès dans le cadre d'un projet au long cours revient à faire preuve d'une myopie impardonnable pour tout bon chrétien du XVII^e siècle.

On comprend maintenant pourquoi l'exécution ne peut être une « scène à faire » dans *Polyeucte martyr* et dans *Athalie*. S'attarder sur la mise à mort de Polyeucte et d'Athalie reviendrait à focaliser l'attention du spectateur sur les actions humaines et non sur la toute-puissance divine, ce qui n'a pas de sens dans les tragédies en question. Comme l'exécution constitue avant tout ici une porte d'entrée vers des réalités plus larges, elle s'efface devant elles. Ainsi la scène d'exécution ne peut-elle être qu'un moyen, et non une fin dans *Polyeucte martyr* et dans *Athalie* : loin d'être une « scène à faire », elle constitue avant tout une « scène à faire valoir ».

Une « scène à éviter »

Le problème que soulèvent les scènes d'exécution expéditives se pose en de tout autres termes dans *Le Véritable saint Genest* de Rotrou et dans *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, quoique la première de ces tragédies traite un sujet religieux.

Son dénouement est véritablement confondant : *a priori*, toutes les conditions sont réunies pour que l'exécution de son héros soit décrite avec force hyperboles. L'attente du spectateur du XVII^e siècle est d'autant plus forte que la scène fait l'objet d'une description très dramatique dans la version concurrente qu'en livre Desfontaines, *L'Illustre comédien*³². Chez Rotrou, le préfet Plancien se contente d'énumérer les supplices qu'il a fait subir à Genest.

Mais ni les chevalets, ni les lames flambantes,
Ni les ongles de fer, ni les torches ardentes,
N'ont, contre ce rocher, été qu'un doux zéphyr,
Et n'ont pu de son sein arracher un soupir ;
Sa force, en ce tourment, a paru plus qu'humaine,
Nous souffrions plus que lui, par l'horreur de sa peine [...]³³.

Aussi Pierre Pasquier ne manque-t-il pas de relever la « déconcertante sobriété » de la scène :

³⁰ J. Racine, *Athalie*, I, 2, v. 292-294, p. 1025.

³¹ « [Le songe d'Athalie n'est pas] un simple songe prémonitoire, beau morceau de poésie évocatrice et signe voilé de ce qui va effectivement se dérouler [...]. Ce songe possède une fonction dramatique directe : mettre en place les conditions de la rencontre entre Athalie et Joas [...]. Le songe sert donc à égayer l'esprit de la reine et à lui présenter celui qu'elle devra ensuite reconnaître non point comme son propre petit-fils, qui doit rester caché en tant que tel, mais comme l'enfant qu'elle a vu en rêve lui plonger un couteau dans le sein. » G. Forestier, *La Tragédie française*, p. 167-168.

³² Voir Desfontaines, *L'Illustre comédien*, v, 3, v. 1432-1516, p. 534-537. Sur la concurrence de ces deux pièces et sur l'incertitude attachée à l'ordre de leur création, voir Sandrine Blondet, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne, du Théâtre du Marais et de l'Illustre Théâtre, Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 225-228.

³³ Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest, Tragédie* [1647], éd. Pierre Pasquier, dans *Théâtre complet*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2001, vol. 4, v, 7, v. 1731-1736, p. 353.

Quel paradoxe, en définitive ! La seule pièce du répertoire français baroque français qui prétende rivaliser avec les grandes œuvres espagnoles, s'avère être la moins spectaculaire de toute la production des années 1640³⁴.

Il nous semble réducteur d'imputer cet état de fait à la seule réticence qu'a pu éprouver Rotrou à l'idée d'ensanglanter la scène. Comme le fait remarquer Pierre Pasquier, d'autres dramaturges n'ont pas eu de tels scrupules. Il nous semble, au contraire, que la sobriété en question découle du traitement fondamentalement original que Rotrou fait du martyr dans sa pièce.

Car si *Le Véritable Saint Genest* est, de fait, une tragédie de la grâce³⁵, c'est une tragédie de la grâce solitaire. Le martyr du héros n'y est suivi d'aucun effet, de quelque ordre qu'il soit. En cela, nous avons affaire aussi bien à un anti-*Illustre comédien* qu'à un anti-*Polyeucte martyr*. Là où le héros de Desfontaines émeut profondément ceux qui assistent à son exécution et force l'empereur Dioclétien à reconnaître la vanité de son pouvoir, là où Polyeucte convertit femme et beau-père, le Genest de Rotrou ne suscite guère de remous. Si ses collègues comédiens le pleurent, c'est parce que la troupe ne lui survivra pas. Ses bourreaux ne font preuve que d'une empathie toute primaire – c'est tout simplement « l'horreur de sa peine » qui les fait « souffrir ». Dioclétien, de son côté, n'est touché par aucune révélation.

Il nous semble que, dans *Le Véritable Saint Genest*, Rotrou dissocie ce que ses pairs associent constamment et en toute logique dans la perspective qu'ils adoptent : un martyr réussi et une exécution manquée. En effet, si Dieu est tout-puissant, les actions des hommes ne sauraient entraver sa volonté : en cherchant à museler définitivement ses témoins, ses ennemis ne parviennent qu'à prouver, de façon magistrale et ironique, sa toute-puissance et l'inanité de leurs agissements propres. Mais c'est là partir du principe qu'il existe une constante contiguïté entre le monde des hommes et les desseins divins : cela suppose que Dieu manifesterait sa toute-puissance au supplice de chacun de ses martyrs.

Ce dont *Le Véritable Saint Genest* nous semble rendre compte, au contraire, c'est du fait que Dieu se retire du monde quand il le souhaite : tout martyr ne lui est pas une occasion d'accorder sa grâce actuelle, comme c'est le cas dans *Polyeucte martyr*. De fait, si le Genest de Rotrou gagne son salut en mourant, Dioclétien rétablit pleinement l'ordre que le héros avait troublé. En faisant décapiter le héros, Plancien « [a] mis la Tragédie, à sa dernière Scène³⁶ ». Et de fait, elle est bel et bien finie : Dioclétien ne risque pas de voir son pouvoir remis en cause. Sa dernière réplique, sur ce point, est significative : « quiconque ose des Dieux irriter la Justice [recevra] un prompt et sévère supplice³⁷ ». L'exécution de Genest a parfaitement rempli le but que l'empereur lui avait assigné : rétablir l'ordre religieux qu'il avait eu l'audace de troubler.

Dans *Le Véritable Saint Genest*, Rotrou montre donc que le martyr n'est pas toujours glorieux ou, plus exactement, qu'il constitue parfois une gloire exclusivement privée, réservée à celui-là seul qui le subit. Contrairement au supplice de Polyeucte, celui de Genest est un pur témoignage : elle ne fait que manifester sa foi. C'est pourquoi, de façon caractéristique, le personnage ne prie pour la conversion de personne : il ne veut désormais que « réjouir les Anges » et « prétendre à des prix immortels³⁸ ». Son exécution est une

³⁴ P. Pasquier, introduction au *Véritable Saint Genest*, p. 231 et 234.

³⁵ Voir « Les merveilles de la grâce » dans P. Pasquier, introduction au *Véritable Saint Genest*, p. 215-221.

³⁶ J. de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, V, 7, v. 1740, p. 353.

³⁷ J. de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, V, 7, v. 1743-1744, p. 353.

³⁸ J. de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, IV, 7, v. 1368 et 1369, p. 331.

affaire entre lui et Dieu : dans ces conditions, la publier sur scène n'aurait guère de sens. Non seulement elle n'intéresse pas ses bourreaux, mais elle s'inscrit en stricte opposition au genre de la tragédie de martyr tel qu'il est pratiqué depuis ses débuts³⁹. Parce que la scène d'exécution est une « scène à faire » dans une tragédie du martyr brillant, elle devient une « scène à éviter » dans la tragédie du martyr solitaire qu'est *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou.

C'est de façon plus globale que *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac s'oppose à la production tragique de son temps. Au moment où le confident de Tibère, le sénateur Nerva, s'apprête à relater la fin du favori Séjanus, l'empereur le coupe et met abruptement fin à la tragédie.

NERVA

J'ai vu la catastrophe

D'une femme sans peur, d'un soldat philosophe ;
Séjanus a d'un cœur qui ne s'est point soumis,
Maintenu hautement ce qu'il avait promis ;
Et Livilla de même éclatante de gloire,
N'a pas d'un seul soupir offensé sa mémoire.
Enfin plus les bourreaux qui les ont menacés...

TIBERE

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

NERVA

Ils sont morts.

TIBERE

C'est assez⁴⁰.

Le refus brutal de développer la scène d'exécution finale s'inscrit dans la droite lignée du sort que Cyrano réserve au personnage éponyme. Sur ce point, le titre de la pièce est programmatique : il promet, comme bien d'autres tragédies contemporaines⁴¹, la mort de son héroïne, en l'occurrence Agrippine l'Aînée, veuve de Germanicus. Pourtant, celle-ci en réchappe : Tibère préfère la livrer à « un trépas éternel dans la peur de mourir⁴² », donc à une agonie exclusivement psychique. Cyrano n'exhibe la perspective du décès de son héroïne que pour mieux frustrer son spectateur. Ce dernier s'attend, dès lors, à ce que le procédé serve à mettre en valeur l'exécution de Séjanus. Cela est d'autant plus vrai que celui-ci a montré une telle force d'âme qu'Agrippine elle-même, son ennemie jurée, a été forcée de reconnaître en lui un « grand homme⁴³ ». Les spectateurs n'en tombent que de plus haut : c'est ainsi que le dramaturge bat en brèche leurs attentes aussi bien pour l'accomplissement de la mort elle-même que pour ses modalités.

Tout cela est dû au fait que nous avons affaire à la pièce d'un libertin qui cherche à heurter son public de front. On connaît, notamment, les propos nihilistes qu'il prête à

³⁹ Cet état de fait posait notamment de délicats problèmes de mise en scène. Sur ce point, voir « Les procédures de la représentation scénique du martyr » et « Violence, homogénéité, action » dans *Tragédies et récits de martyres en France*, Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), p. 93-103.

⁴⁰ Savinien Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine, Tragédie* [1654], dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Théâtre, éd. A. Blanc, Paris, Honoré Champion, 2001, v, 9, v. 1649-1656, p. 347-348.

⁴¹ Seules les tragédies intègrent cette formulation à leur titre au XVII^e siècle.

⁴² Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, v, 7, v. 1620, p. 345.

⁴³ « Agrippine – Marchez ! Je te rends grâce, ô Rome, / D'avoir d'un si grand cœur partagé ce grand homme ; / Car je suis sûre, au moins, d'avoir vengé le sort / Du grand Germanicus par une grande mort. » Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, v, 6, v. 1581-1584, p. 343.

Séjanus⁴⁴. Mais ce n'est pas tant cela qui nous intéresse ici que la façon dont il traite la mort. Plus exactement, il nous semble essentiel de ne pas négliger ce point au profit de la seule dimension religieuse du débat qu'a suscité la pièce. Car c'est bel et bien ce qu'a fait le public de l'époque : comme il ne s'est préoccupé que des « belles impiétés » qui s'y déployaient⁴⁵, celles-ci ont occulté les indéniables audaces littéraires et dramaturgiques de *Cyrano de Bergerac*. Cet état de fait s'est d'ailleurs perpétué : les critiques des siècles suivants se sont principalement appliqués à condamner ou à louer les hardiesses anti-religieuses du dramaturge⁴⁶. Dans ces conditions, se pencher sur l'anti-scène d'exécution de Séjanus pourrait sembler dérisoire.

Cela permet, au contraire, de recadrer les enjeux de *La Mort d'Agrippine*, dont il nous semble réducteur, et même erroné, de faire une pièce à thèse. Contrairement au dramaturge libertin et frondeur Du Bosc de Montandré, *Cyrano de Bergerac* ne cherche pas à défendre une idée. Là où l'auteur de *L'Adieu du trône* s'applique à exalter l'abdication en l'honneur de Christine de Suède⁴⁷, lui se tait : sa dédicace au duc d'Arpajon ne témoigne d'aucune intention doctrinale. C'est pourquoi il nous semble abusif de lire sa tragédie essentiellement sous l'angle religieux : ses audaces littéraires et dramaturgiques n'en sont pas des éléments simplement annexes, mais fondamentaux, au même titre que ses « impiétés ».

Somme toute, *Cyrano de Bergerac* ne passe pas l'exécution de Séjanus sous silence pour mettre en valeur un athéisme scandaleux sous l'Ancien Régime. Le caractère expéditif de la scène d'exécution nous semble, au contraire, participer d'un principe d'écriture plus global. *La Mort d'Agrippine* n'est pas une remise en cause exclusivement religieuse, donc simplement sélective de la société française du premier XVII^e siècle. Elle en est plutôt la remise en cause totale, donc suprême : avec elle, le dramaturge s'applique à écrire une tragédie anti-consensuelle à tout point de vue. C'est donc parce que la scène d'exécution est une « scène à faire » dans la tragédie du XVII^e siècle de façon générale que *Cyrano de Bergerac* doit l'éviter à tout prix. C'est ainsi que le rejet de ce qui lui a probablement semblé être un vulgaire poncif, et le souci de s'opposer strictement à ses pairs lui font rejoindre, paradoxalement, Rotrou, c'est-à-dire un des dramaturges les plus reconnus de son temps.

Conclusion

En refusant de dramatiser l'exécution d'un personnage de premier plan, Corneille, Racine, Rotrou et *Cyrano de Bergerac* montrent qu'elle n'est pas toujours une fin dans la tragédie du XVII^e siècle, de deux manières différentes.

Dans *Polyeucte martyr* et dans *Athalie*, l'exécution ne vaut pas tant par elle-même que par ce qu'elle met en valeur : la volonté et la toute-puissance de Dieu. Comme elle constitue avant tout un moyen de souligner des enjeux qui lui sont supérieurs, elle ne peut donner lieu

⁴⁴ Voir *Cyrano de Bergerac, La Mort d'Agrippine*, II, 4-5, p. 294-301.

⁴⁵ « Un fou nommé *Cyrano* fit une pièce de théâtre intitulée : *La mort d'Agrippine*, où *Séjanus* disait des choses horribles contre les dieux. La pièce était un vrai galimatias. *Sercy* qui l'imprima dit à *Boisrobert* qu'il avait vendu l'impression, en moins de rien : "Je m'en étonne", dit *Boisrobert*. – "Ah ! Monsieur", reprit le libraire, "il y a de belles impiétés." » *Gédéon Tallemant des Réaux, Historiettes*, éd. Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, vol. 2, p. 886-887.

⁴⁶ Sur ce point, l'état des lieux qu'André Blanc fait de la réception de la pièce est révélateur : voir son introduction à *La Mort d'Agrippine*, p. 225-232.

⁴⁷ *Claude Du Bosc de Montandré, L'Adieu du trône, ou Dioclétien et Maximian, Tragédie, dédiée à la reine de Suède*, Bruxelles, François Foppens, 1654. Voir notamment l'imposante épître dédicatoire de la pièce (n. p.).

à une scène véritablement dramatique : c'est ainsi qu'elle devient une « scène à faire valoir ».

Les cas du *Véritable Saint Genest* et de *La Mort d'Agrippine* sont plus complexes : la scène d'exécution y devient une « scène à éviter » parce qu'elle est une « scène à faire » dans la tragédie hagiographique d'une part, et dans la tragédie de façon générale d'autre part. Paradoxalement, les auteurs l'expédient sans autre forme de procès parce qu'ils en reconnaissent le caractère incontournable. C'est ainsi que Corneille, Racine, Rotrou et Cyrano de Bergerac anéantissent ce qui devait constituer un couronnement tragique dans un accès de *brevitas* spectaculaire précisément parce qu'ils rejettent le spectaculaire.