HAL
open science

Construire Sénèque

Stéphane Lojkine

To cite this version:

Stéphane Lojkine. Construire Sénèque. Nadine Kuperty-Tsur; Jean-Raymond Fanlo; Jérémie Foa. La construction de la personne dans le fait historique, 16e-18e siècles, Presses de l'Université de Provence, pp.183-220, 2019, 9791032002216. hal-02495175

HAL Id: hal-02495175

https://hal.science/hal-02495175v1

Submitted on 1 Mar 2020

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.

Paru dans *La Construction de la personne dans le fait historique – 16e-18e siècles*, dir. Nadine Kuperty-Tsur, Jean-Raymond Fanlo, Jérémie Foa, PUP, Le temps de l'histoire, 2019, p. 183-220.

Construire Sénèque

Résumé : Fait rare pour un philosophe de l'antiquité païenne, Sénèque est continûment lu et représenté iconographiquement du Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Cette représentation est une construction : construction progressive d'un personnage et révélation, par ce personnage, de l'intériorité et de la posture politique d'une personne. Dans l'enluminure médiévale, Sénèque est un professeur d'université, voire un théologien ; à la fin du Moyen Âge, il quitte la chaire et les bancs de l'école pour le cabinet de l'intellectuel et, face aux puissants, il commence à incarner l'idée d'un magistère possible de l'esprit. Cette transformation s'accompagne d'une historicisation, favorisée par la redécouverte de Tacite en 1470. On veut désormais disposer d'une image authentique de Sénèque : la découverte d'un prétendu buste antique de Sénèque à Rome à la fin du XVIe siècle, son utilisation par Rubens, sollicité par Juste Lipse pour illustrer l'édition des œuvres complètes de Sénèque, fixent la représentation de Sénèque comme statue : statue de révérence, placée dans une niche pour la dévotion du lecteur humaniste et libertin ; mais aussi simple statue, visage hypocrite offert à la moquerie par le courant de la littérature morale anti-humaniste. Cette réduction de l'image à une figure dont Le Brun schématise les traits est en même temps une complexification : le caractère se théâtralise et s'ouvre à une intériorité possible. Parallèlement, l'école italienne popularise le thème de la Mort de Sénèque dans la peinture d'histoire, à partir d'un autre visage de Sénèque, le buste de vieillard de Guido Reni. On constate alors un curieux phénomène de « déport » : les artistes (Giordano, Tiepolo, Battoni) déportent l'attention du spectateur de Sénèque vers l'effet que son suicide produit. La contagion sensible prime sur l'action héroïque : Sénèque s'esthétise. Ce processus trouve son aboutissement avec le Grand Prix de Rome de 1773, dont le sujet imposé était la mort de Sénèque. Le vainqueur, Peyron, comme David son concurrent, partagent leur composition entre Sénèque et Pauline son épouse, en dernier ressort au profit de cette dernière. Sénèque ne sera pour ainsi dire plus représenté après cette date. Un dernier événement doit cependant être mentionné : c'est la publication de la traduction de Sénèque par Lagrange en 1778, et l'*Essai* que Diderot écrivit à cette occasion. Diderot y théorise l'image de Sénèque comme dispositif analogique qu'il se réserve de promener de site en site, pour penser la politique contemporaine depuis la position impossible de l'intellectuel engagé, qui remplace désormais le conseiller du prince. La construction du personnage de Sénèque aura porté cette transformation décisive.

Mots clefs : personnage, personne, figure, scène, site, dispositif, historicisation, esthétisation, Sénèque, David Aubert, Tacite, Théodore de Bry, Juste Lipse, Rubens, Guido Reni, Tristan l'Hermite, Luca Giordano, Giambattista Tiepolo, Pierre Peyron, Jacques-Louis David, Diderot.

Le point de départ de cette étude est presque frivole : comment vous représentez-vous, concrètement, visuellement, Sénèque ? Comme un riche patricien romain ou comme un

vieillard ascétique et décharné ? L'habillez-vous en costume antique ou comme un contemporain ? Vous paraît-il sympathique ou antipathique ?

Ces questions rencontrent des textes certes, mais aussi des images, et de toutes sortes : enluminures, sculptures, gravures, dessins, peintures. Et elles engagent, au-delà de la représentation d'une personne, le rapport exceptionnel que Sénèque a entretenu, dans l'histoire de notre culture, avec l'institution symbolique. Par ce rapport est posée la double question de l'émergence de la personne, de son exposition publique et de son droit au retrait, et de l'émergence de la sphère politique moderne, dans le va-et-vient complexe qu'elle institue avec la morale. Dans ce processus, ici envisagé au très long cours, Sénèque a joué un rôle décisif.

Sénèque au Moyen Âge : un théologien des sentences

Trinité

Sénèque n'est pas une redécouverte de l'humanisme. Il est connu et lu au moyen âge. Le manuscrit Hunter 231 de la bibliothèque universitaire de Glasgow, exécuté vers 1330 pour Roger de Waltham donne une idée de l'importance accordée au philosophe de Cordoue. Un tiers de ce gros *compendium* moral londonien de 485 pages est consacré à Sénèque. La splendide enluminure de la p. 276[1] le représente flanqué de Platon et d'Aristote, comme le Père d'une Trinité philosophique abritée du voile d'or d'un tabernacle[2]. Chacun des

[1] Toutes les références iconographiques sont données dans la base Utpictura18, qu'on peut consulter à l'adresse suivante : https://utpictura18.univ-amu.fr/Presentation.php. Voir ici la notice B3730.

[2] Sur la fonction sémiologique du tabernacle comme dispositif de représentation régulant l'interdit biblique de l'image dans l'iconographie médiévale, voir S. Lojkine, « De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Champion,

philosophes tient devant lui un livre, sur lequel on peut lire une citation le caractérisant. Pour Sénèque :

> *Si vis deo propinquare, bonus esto. Si vis habere honorem, dabo tibi magnum imperium : impera tibi*[3]. (Si tu veux t'approcher de Dieu, sois bon. Si tu veux te conduire avec honneur, je te donnerai un grand empire : aie de l'empire sur toi même.)

On découvre alors avec surprise que le texte n'est pas exactement une citation de Sénèque. Si la première phrase provient *grosso modo* de la lettre 95 à Lucilius[4], la seconde est une sentence de Publilius Syrus[5] paraphrasée à la fin de la lettre 113[6] et reprise dans le livre des Proverbes de Bède[7], qui sera ensuite attribué à Sénèque.

Un second élément d'étonnement tient au vêtement des trois philosophes : c'est la toge et la toque des docteurs de l'université. On distingue même le col d'hermine qui est le privilège des professeurs[8]. Sénèque n'est pas *enseigné* ; il est *enseignant*. L'image ne le représente pas ; elle l'actualise. Tel est le Sénèque médiéval, très différent de celui que nous connaissons aujourd'hui.

Prenons un autre manuscrit, sans doute contemporain du premier. Il provient de l'ancienne bibliothèque d'Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy (1722-

2004, p. 509-531, et https://utpictura18.univ-amu.fr/Dispositifs/DispositifTabernacle.php.

3 Voir Matthias Laarmann, « Seneca the philosopher », in *Brill's Companion to Seneca*, dir. Gregor Damschen et Andreas Heil, Bill, Leyde et Boston, 3014, p. 60. La transcription exacte est la suivante : Si.uis | deo.pr[op]i[n] | q[ua]re : bo | nus : es | to : Si | uis.ha || bere.ho | nore[m] | dabo.t[ibi]. | magnu[m] | imp[er]iu[m] | imp[era] t[ibi]]. Laarman transcrit à la fin, au lieu d'« impera tibi », « imperare », qui n'a pas de sens : l'abréviation t[ibi] n'est pas aussi nette que 3 lignes plus haut.

4 En fait : « Vis deos propitiare ? bonus esto », tu veux te rendre les dieux propices, sois bon (Sen., *Ep*., 95, 50).

5 Publilius Syrus (85-après 43 avant Jésus-Christ) est un poète antérieur d'un siècle à Sénèque, auteur de mimes et de sentences.

6 « *O quam magnis homines tenentur erroribus qui jus dominandi trans maria cupipermittere felicissimosque se judicant si multas pro ! milite provincias obtinent et novas veteribus adjungunt ignari quod sit illud ingens parque dis regnum : imperare sibi maximum imperium est*. » (Sen., *Ep.*, 113, 30.) Oh par quelles grandes erreurs les hommes sont pris, qui désirent porter le droit de dominer au-delà des mers, se jugent les plus heureux s'ils occupent de nombreuses provinces, hélas !, avec la troupe et en ajoutent de nouvelles aux anciennes sans savoir quel est ce pouvoir immense et égal aux dieux : mais c'est commander à soi-même qui est le plus grand commandement.

7 Le livre des Proverbes de Bède se présente comme une liste de sentences classées par ordre alphabétique. A la lettre H on peut lire : « Honorem et imperium si vis habere, dabo tibi magnum, impera tibi. » On retrouve la sentence ensuite par exemple dans les *Collectanea moralis philosophiae* de Louis de Grenade, Paris, Guillaume Chaudière, 1582, « Victoria sui », F°110v°, et dans les *Commentaria in Ecclesiasticum*, de Cornelius a Lapide, Anvers, Nutius, 1634, chap. XI, 1

8 Jean Dauvillier, *Origine et histoire des costumes universitaires français*, Toulouse, Annales de la Faculté de droit, 1958, t. VI, fasc. 1, p. 3-41.

1787), aujourd'hui bibliothèque de l'Arsenal[9]. Le manuscrit est orné de 10 enluminures, dont l'emplacement nous indique certainement les textes qu'il s'agissait de mettre en valeur. Ce sont d'abord les lettres à Lucilius, puis le *De constantia sapientis*, le *De ira*, qui en comporte deux, le *De clementia*, qui en a deux également, le *De vita beata*, et enfin deux textes considérés aujourd'hui comme apocryphes, le *De moribus* et le *De quatuor virtutibus*.

Le *Liber de Moribus*, cité en 567 dans les actes du Concile de Tours parmi les œuvres de Sénèque, réunit des citations de Sénèque, Publilius Syrus, Cicéron, Lactance, du pseudo-Ausone et d'autres. C'est un recueil de proverbes, qui range Sénèque dans la littérature sententiaire. Quant au *Liber de quatuor virtutibus*, l'auteur en est en fait saint Martin de Braga, moine puis archevêque de Dume, dans le royaume Suève, au VIe siècle. Le livre composé par Martin, grand lecteur de Sénèque, s'intitulait primitivement *Formula honestae vitae*. Les copistes en auraient ensuite fait la 1ère partie du *De copia verborum*, la seconde partie étant un recueil de citations de Sénèque. Le *De copia verborum* fut ainsi attribué à Sénèque, et la première partie, quand elle reprit son indépendance, devint le *Liber de quatuor virtutibus* de Sénèque[10].

Leçon

Constance, clémence, vie heureuse, morale, vertu : le Sénèque médiéval offre un enseignement moral, une sagesse. Les enluminures en représentent la pratique et le dispositif.

[9] Sénèque, *Ouvrages et extraits d'ouvrages*, ms Paulmy, Paris, Arsenal, 1085. Voir Utpictura18, série A357, notices B3756 à B3765.

[10] Hypothèse de Gaston Paris, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, année 1889, volume 33, numéro 3, p. 162-163.

Dans la première[11], un vieil homme à barbe blanche, vêtu d'une robe bleue dont l'intérieur est doublé de rouge[12], portant le bonnet doctoral, est assis à son pupitre, livre ouvert, sur une estrade et sous un dais. Le Maître parle l'index de sa main droite levé : il énonce une parole magistrale, il dispense un enseignement. Devant lui, cinq auditeurs sont assis, deux d'entre eux disposent de pupitres portatifs et de livres, sur lesquels ils suivent la parole du maître. Tous sont tonsurés, sauf peut-être au premier rang celui qui porte un bonnet rouge. Ce bonnet, très proche par la forme du camauro pontifical, distingue depuis la bulle pontificale de 1336, les docteurs en droit canonique de l'université de Paris[13].

Sans doute faut-il interpréter cette image comme d'une leçon contemporaine de la composition du manuscrit, et indicative de l'usage ordinaire qui est alors fait du texte qu'on va lire, même si le luxe de l'exemplaire exclut un usage scolaire.

Une autre enluminure, au folio 198[14], est inscrite dans le même cadre quadrilobé bleu, blanc et rouge, et représente également une leçon, avec le même fond rouge et les mêmes pupitres portatifs. Le dais magistral a cependant disparu, et le maître porte un manteau doublé de fourrure blanche, sa tête enveloppée dans un chaperon. Point de tonsure ici, l'auditeur du premier rang porte même de longs cheveux bouclés.

On trouve encore une scène d'enseignement dans la lettre O historiée du folio 284[15], où le maître est cette fois vêtu de rose devant des étudiants plus confortablement assis, non plus sur des bancs, mais dans des fauteuils à large dossier de bois.

Mais revenons au premier folio, le seul à comporter deux enluminures : la seconde est un S historié, et représente un maître face à son disciple[16]. Elle ouvre les lettres à Lucilius, et laisse supposer qu'il s'agit de Sénèque face à son jeune ami. De la même façon, le P historié du

[11] Notice B3756.

[12] « Les auteurs du temps désignent le bleu des robes de la magistrature parisienne par le terme de *pers*, qui signifiait le bleu intense ; l'association du pers et du vermeil fut le retour aux couleurs adoptées du temps du prévôt Marcel » (Jules Étienne Joseph Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1877, p. 323). Étienne Marcel fut prévôt de Paris sous Jean le Bon dans les années 1350, date probable de rédaction du manuscrit.

[13] Cependant les couleurs ne désignent de façon stable les disciplines que depuis le XIXe siècle. Voir toujours Jean Dauvillier, *op. cit.* On retrouve le bonnet rouge sur les têtes de Socrate, d'Assaron et de Sédéchias dans un manuscrit des *Dicts moraulx des philosophes* traduits du latin par Guillaume de Tignonville, manuscrit exécuté à Bourges en 1474 et conservé à la Free Library of Philadelphia, Département des livres rares, Lewis E 209, folios 1r°, 24r°, 58v°, notices B4716, B4720 et B4721.

[14] Notice B3758.

[15] Notice B3764.

[16] Notice B3757.

folio 244 et le Q historié du folio 256[17] disposent face à face Sénèque et Novatus, à qui le philosophe s'adresse dans le *De ira*. Dans le U du folio 278[18], Sénèque et Gallion, son interlocuteur du *De vita beata*, partagent un même banc, dans une discussion apparemment plus animée.

Transhistoire

On ne peut pas pour autant en déduire que les deux enluminures inscrites dans un cadre quadrilobé renverraient à l'usage du texte au XIVe siècle tandis que les huit lettres historiées représenteraient la situation d'énonciation des textes qu'elles ouvrent, au Ier siècle. En effet, le maître enseignant Sénèque et Sénèque lui-même apparaissent interchangeables : la toge ou le manteau comme la toque varient, mais à l'intérieur d'un même code d'identification universitaire où alternent deux couleurs, qu'on peut peut-être interpréter comme le bleu du philosophe, ou du magistrat, et le rose de l'homme de cour[19].

Les deux enluminures du *De clementia*, dans lequel Sénèque interpelle directement Néron, sont plus difficiles à interpréter. Le N historié du folio 268[20] oppose un vieux roi et un jeune homme, qui s'accordent mal avec la réalité historique d'un Néron jeune empereur et d'un Sénèque courtisan vieillissant. Le C du folio 276[21] revient au face à face du maître

[17] Respectivement, notices B3759 et B3760.
[18] Notice B3763.
[19] A moins plutôt que le rose ne soit perçu comme un rouge atténué, un rose de modestie et de sérieux magistral…
[20] Notice B3761.
[21] Notice B3762.

philosophe et de son disciple : mais Sénèque n'était pas en 54 en position de commander à Néron, comme le suggère le doigt qu'il pointe vers lui, ni Néron disposé à argumenter devant Sénèque.

Cette impasse interprétative met en évidence le caractère anhistorique de ces images, qu'il ne faut pas lire dans la continuité d'une histoire vécue, mais comme l'accompagnement interprétatif d'un texte. Le *De Clementia* oppose un roi à un conseiller, nécessairement, hiérarchiquement en dessous de lui : le roi seul peut occuper alors la position magistrale au folio 268, qui détermine alors, en fonction du dispositif établi préalablement, face à lui un écolier, même si cet écolier ne correspond pas avec le personnage de Sénèque. Au folio 276, Sénèque retrouve une représentation cohérente avec la série, mais c'est alors le disciple placé face à lui qui ne correspond plus avec le personnage de Néron. Cependant l'enluminure illustre parfaitement le texte du §3 du livre II qui l'accompagne, *Clementia est temperantia animi in potestate ulciscendi*, la clémence est la tempérance de l'âme en proie à la colère. Alors que le disciple s'échauffe et fait force gestes pour argumenter, le maître lui intime de tempérer ses ardeurs et d'accéder à la clémence. La toge vermillon enveloppée d'un manteau rose redouble le message : il faut recouvrir, envelopper le rouge de la colère sous l'urbanité et la politesse roses de la tempérance, qui est aussi le rose de la cour du prince[22].

Ainsi, bien que Sénèque soit représenté une dizaine de fois dans ce manuscrit, Sénèque n'est pas construit comme un personnage. Il porte une parole, un enseignement, il s'incarne dans cette parole, qui est aussi bien la parole d'un maître de philosophie dans l'université du XIVe siècle, voire, plus paradoxalement, d'un roi de miroir des princes devisant avec son conseiller. Sénèque est une figure d'énonciation, mais n'est pas un personnage historique. Le fait historique n'interfère pas dans la représentation, ce qui empêche la construction d'un personnage.

[22] A moins que l'alliance du rose et de l'orange ne reflète simplement le goût pour les combinaisons de couleur du temps : elle sera célébrée en effet par le héraut Sicile dans *Le Blason des couleurs*. Voir Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, 1919, Payot, 1975, p. 285 et *Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises*, éd. H. Cocheris, Paris, Auguste Aubry, 1860.

Sénèque gothique : le magistère de l'esprit

Sénèque, Augustin, Jérôme : le cabinet de l'intellectuel

Au XVe siècle, l'espace de la représentation va connaître des transformations décisives. Le manuscrit napolitain commandé par Alfonse V d'Aragon, dit le Magnanime, dans les années 1450, et contenant les *Questiones naturales*, le *De Remediis fortuitorum* et le *Liber Proverbiorum*, marque dans son iconographie une évolution qui passe par l'abandon du modèle didactique et magistral précédent. Sur le premier folio du manuscrit[23], Sénèque n'est pas représenté enseignant, mais seul dans son cabinet, rédigeant l'un de ses livres devant des étagères chargées de volumes et de rouleaux.

Le cadre est encore complètement médiéval : le copiste, Pietro Ursuleo, a choisi les textes populaires attribués au Moyen Âge à Sénèque, textes sapientiaux et compilés auxquels la Renaissance préfèrera les authentiques lettres familières à Lucilius, ou les tragédies. Dans la marge, l'enlumineur, Matteo Felice, joue de l'entrelacs stylisé des Bibles les plus anciennes[24] et insère des grotesques, comme cet angelot aux ailes noires chevauchant un lapin qu'il tient par les oreilles : à la sagesse du texte, s'oppose la folâtrie de sa lecture, le danger de l'*acedia* qu'elle peut déclencher[25], la dérive rêveuse qu'elle favorise. Quant à l'espace délimité par le O

[23] Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote Latin 17842. Voir Utpictura18, notice B4597.

[24] Voir par exemple à la Bnf la Bible Mazarine, manuscrit latin 7 du XIe siècle. Utpictura18, notice B4541.

[25] Anne Larue, *L'autre mélancolie : acedia ou les chambres de l'esprit*, Hermann, 2001.

historié, il déploie déjà le *studiolo* humaniste, celui d'Augustin dans son cabinet d'étude[26] qui a succédé à Augustin enseignant la théologie[27], ou celui de Jérôme, dont les représentations se multiplient alors[28] : cet espace est dérangé, le désordre des rayonnages, de leurs paperolles pendantes ou tombées à terre y exprime celui de l'activité intellectuelle ; mais c'est aussi un espace ouvert, avec ses deux ouvertures symétriques vers un jardin qui, à l'opposé, s'ordonne selon une stricte architecture : champ semé à gauche, que guettent des oiseaux concupiscents et surmonte un arbre au frêle feuillage ; le même champ labouré à droite, sans oiseaux et surmonté d'un arbre à la frondaison touffue. De l'un à l'autre a opéré le travail de la philosophie…

Mais surtout, en représentant Sénèque écrivant, et non enseignant, l'enlumineur identifie la figure de Sénèque à celle-même du copiste. En privilégiant l'activité intérieure de pensée, avec ses errances et ses dangers (les grotesques dans les entrelacs), par rapport à l'adresse, au dialogue, à la socialisation du texte copié, Matteo Felice ébauche la figure de l'intellectuel humaniste, qui sera à nouveau privilégiée par Pedro Berruguete, dans le Sénèque qu'il peint en 1476 pour la frise de 28 portraits d'hommes célèbres que lui commande Frédéric III de Montefeltre[29]. Felice comme Berruguete donnent à Sénèque la figure d'un homme de leur temps, d'un universitaire du XVe siècle lisant ou annotant un livre relié[30].

Les deux autres enluminures du manuscrit semblent revenir à une iconographie plus traditionnelle : au début du *De remediis fortuitorum*, on voit Fortune consolant et admonestant le jeune Gallion qui se désespère et tremble à la perspective de la mort[31] : mais la combinaison du modèle allégorique (Fortune n'est pas un personnage réel) avec le dispositif magistral marque que l'enseignement a été délégué au texte, que ce texte est en quelque sorte

[26] Botticelli, *Augustin dans son cabinet d'étude*, Florence, Ognissanti, 1480 (notice B4342).

[27] Niccolò di Pietro, *Saint Augustin conduit à l'école* et *Saint Augustin enseignant la rhétorique*, 1415, Pinacothèque du Vatican, inv. 40205 et 40206 (notice A9103) ; Benozzo Gozzoli, *Augustin enseignant la rhétorique et la philosophie à Rome*, 1464-1465, Dan Gimignano, Église Saint-Augustin (A9056).

[28] Au début du manuscrit des *Miracles de Notre Dame* de Jean Miélot, l'enlumineur a représenté, en 1456, saint Jérôme vérifiant sa plume (A4969) ; voir également le *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude* d'Antonio da Fabriano, 1451, Baltimore, Walters Art Museum, inv. 37.439 (B4343) ; et surtout celui d'Antonello da Messine, dont l'espace est structuré selon le même principe que celui du Sénèque de Latin 17842 (B4271).

[29] Pedro Berruguete et Juste de Gand, *Sénèque*, huile sur bois, 99x77 cm, Paris, Musée du Louvre, MI654, Utpictura18, notice B4692. Voir Patricia Eichel-Lojkine, « *Seneca se necans*. L'histoire distribuée en exemples, emblèmes et "lieux communs" par Boissard et Thevet », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 2001, n°19/1, p. 131-132.

[30] le passage du *volumen* au *codex* se fait au IIIe siècle, deux cents ans après la mort de Sénèque…

[31] Folio 178 verso et Utpictura18, notice B4599.

figuré ici comme pensée ou lecture de Gallion. L'*acedia* de Gallion délègue ainsi, et reporte celle liminaire du vieux Sénèque. Enfin, au début du *Proverbiorum liber*, Sénèque paraît bien enseigner à ses disciples[32]. Mais l'espace n'est plus celui de la chaire, avec son siège magistral, et les disciples assis à leurs pupitres. L'enlumineur au contraire a repris, en les agençant autrement, les éléments architecturaux du *studiolo* liminaire, le plafond décoré, le sol jonché de paperolles, l'ouverture vers le jardin parfaitement ordonné, et même, à distance, le lapin dans l'entrelacs. Tous les personnages sont debout : c'est une conversation informelle, presque entre deux portes, ou comme si le Maître recevait ses disciples chez lui.

Sénèque au-dessus des rois ?

Ouvrons maintenant le manuscrit français 916 de la Bibliothèque nationale[33], qui est une compilation de littérature spirituelle et morale, datant des années 1470, soit la décennie suivante. Au folio 167, l'enluminure qui marque le début de la section consacrée à Sénèque représente encore une scène d'enseignement. Mais Sénèque est-il assis en chaire, ou plutôt trône-t-il au dessus des rois ? Autour de lui ses auditeurs se tiennent debout comme à la cour ; les rois à sa gauche, les prélats à sa droite représentent les autorités, temporelles et spirituelles, réunies sous son égide, tandis que les jeunes gens face à lui, et les enfants assis et jouant à ses pieds constituent le public destinataire de son enseignement. Représentation morale et représentation politique se confondent donc, dans un espace qui n'est plus le diagramme irréel et stylisé du XIVe siècle, mais un espace à trois dimensions, déployé dans la profondeur d'un arc de cercle et ouvert, au-delà des colonnes fantastiques de ce palais merveilleux, sur un

[32] Folio 187 recto et Utpictura18, notice B4600.
[33] Utpictura18, notice B3766.

paysage, une campagne, des habitations, une cité fortifiée, une réalité. L'organisation de l'espace est concentrique : Sénèque au centre est entouré de ses courtisans — les Grands de ce monde — et de ses disciples ; sa cour est délimitée par une colonnade, elle-même enceinte d'une chaîne de collines. Ce qui est organisé ici, c'est une progression excentrique d'un principe symbolique (l'enseignement de Sénèque) vers une diffusion dans le réel (le public, le paysage).

Si ce manuscrit a bien été copié en 1474 pour Jacques d'Armagnac, comte de Nemours, sa réalisation intervient juste avant son arrestation par Louis XI (9 mars 1476), son procès et son exécution, après d'horribles tortures, en 1477[34]. En 1474, l'ancien favori du roi, chef de file des Armagnac retranché à Carlat, dans le Cantal, est en conflit ouvert avec le pouvoir central. Comment ne pas voir dans cette célébration du magistère politique de Sénèque un déni de l'autorité royale et l'invocation d'un recours moral contre l'absolutisme naissant ? Le contexte politique dans lequel s'inscrit la commande de ce manuscrit rejoint ici l'analyse sémiologique du dispositif de l'enluminure, qui inscrit l'utopie merveilleuse du magistère de Sénèque dans le paysage auvergnat du comte de Nemours, articulant ainsi un lieu et un non-lieu, une réalité et une irréalité, de part et d'autre de la colonnade circulaire de marbre et de jaspe.

Discret suicide

Le buste en bois de Sénèque qu'on peut voir sculpté par Jörg Syrlin l'Ancien à l'extrémité des stalles de l'église principale d'Ulm-Münster[35] a été réalisé dans les années 1470, très peu de temps donc après la production des manuscrits Latin 17842 et Français 916. Le capuchon, la toque, la barbe du personnage semblent le désigner à nouveau comme un

[34] Voir à ce sujet Charles Samaran et Lucie Favier, « Louis XI et Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Les instructions secrètes du roi au chancelier Pierre Doriole pour la conduite du procès », *Journal des Savants*, avril-juin 1966, volume 2, n°1, p. 65-77 et Joël Blanchard, « Sémiologie du complot sous Louis XI : le procès de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (Bibliothèque Sainte-Geneviève ms. 2000) », in Corinne Leveleux-Texeira et Bernard Ribémont (dir.), *Le Crime de l'ombre. Complots, conspirations et conjurations au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 63-85.

[35] Utpictura18, notice B3768. Pour l'étude de ce buste et de la culture visuelle du XVe siècle dans laquelle il s'inscrit, voir James Ker, *The Deaths of Seneca*, Oxford University Press, 2009, p. 207-209.

professeur, tandis que sa présence au milieu d'une église indique bien l'intégration du corpus sapiential sénéquien dans l'ordre général du savoir et de l'enseignement théologique institués.

Pourtant l'inscription qui accompagne le buste témoigne d'un changement :

> *Seneca corduensis philosophus neronis preceptor. Ceteri timores habent aliquem post se locum. Mors autem omnia abscindit.* (Sénèque de Cordoue, philosophe, précepteur de Néron. Toutes les peurs se survivent ; la Mort coupe court à tout.)

La citation sur la peur et sur la mort est du début du *De remediis fortuitorum* du Pseudo-Sénèque[36], et relève bien toujours par là de ce Sénèque recomposé, réécrit au Moyen Âge qui va disparaître progressivement au siècle suivant. Mais la présentation de Sénèque est nouvelle : « *philosophus. Neronis preceptor* », philosophe précepteur de Néron, désigne en fait deux Sénèques, le premier figure immémoriale d'une sagesse sententiaire, le second inscrit dans l'histoire de Rome et constituant un fait historique. Or si l'on regarde attentivement la sculpture, on constate que de sa main droite, le philosophe incise au scalpel sa main gauche : discrètement, le buste magistral bascule, en pleine église, vers une scénographie du suicide… De fait, en 1493 sont imprimées les *Chroniques de Nuremberg* d'Hartmann Schedel, illustrées de

[36] « *Unde ergo primum incipimus ? si tibi videtur, a morte. Ab ultimo ? inquis : immo a maximo. Ad hoc praecipue gens humana contremit, nec immerito [videtur tibi hoc facere] : ceteri enim timores habent aliquem post se locum : mors omnia abscindit ; alia nos torquent : mors omnia devorat.* » (D'où commençons nous d'abord ? Si l'on t'en croit, de la mort. Du dernier moment ? demandes-tu : non, du plus grand moment. C'est devant lui que le genre humain tremble, et non sans raison : toutes les peurs se survivent ; la mort coupe court à tout ; les autres choses nous font souffrir : la mort nous dévore. *Pseudo-Senecae De remediis fortuitorum*, I, 2). Dans les éditions imprimées de Sénèque, le texte figure après les œuvres réputées authentiques, sous la pudique rubrique « Excerpta alia » (autres extraits) : voir par exemple *L. Annaei Senecae Philosophi Scripta quae extant, ex editione romana virorum doctorum notis castigata : quadam etiam parte ex veteribus libris aucta*, Paris, A. Beys, 1587, p. 487.

650 gravures sur bois réalisées par Michael Wohlgemut. L'une d'elles représente Sénèque[37], non plus comme un professeur ou un roi, mais nu dans son bain, veines ouvertes, se suicidant : un autre Sénèque est entré en scène, le Sénèque historique de Tacite.

Sénèque avec Tacite : humanisme et souci de l'histoire

1470, première édition de Tacite

Sénèque devient dès lors un personnage historique : cette mutation décisive prend consistance avec la redécouverte de Tacite[38]. Contrairement à Sénèque, Tacite est quasiment tombé dans l'oubli au moyen âge. Un manucrit du XIe siècle contenant la fin des *Annales* et ce qui nous est parvenu des *Histoires* est dérobé au XIVe siècle aux Bénédictins du Mont-Cassin, arrive à Florence[39] et est imprimé à Venise en 1470. L'édition s'ouvre avec le livre XI des *Annales*. L'histoire de Néron, et par conséquent celle de Sénèque, occupe les livres XIII et XIV : elle se trouve ainsi propulsée en tête du Tacite que découvrirent les premiers humanistes. Il faudra attendre 1515 pour que les six premiers livres des *Annales*, retrouvés à Corvey en Westphalie dans un manuscrit de la seconde moitié du IXe siècle[40], soient imprimés

[37] H. Schedel, *Das Buch der Croniken und Geschichten*, Nuremberg, Koberger, 1493, folio 105r°. Voir Utpictura18, notice B3781.

[38] L. D. Reynolds (dir.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983, article « Tacitus », p. 406-411.

[39] C'est le *Mediceus alter*, actuel *Pluteus* 68.2, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence. Il contient les *Annales*, XI-XVI et les *Histoires*, I-V, qui leur font suite. Le *Mediceus prior*, le *Mediceus alter*, la section du *Codex Aesinus* contenant la *Vie d'Agricola*, et le manuscrit Hersfeld contenant les œuvres dites mineures constituent les 4 seules sources manuscrites médiévales pour Tacite.

[40] C'est le *Mediceus prior*, actuel *Pluteus* 68.1, également conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence. Il contient les *Annales*, I-VI.

à Rome, chez Étienne Guilleret de Lorraine, par Filippo Beroaldo[41]. Deux ans plus tard, le Milanais Alessandro Minuziano réédite le Tacite de Béroalde, avec un bref commentaire d'André Alciat en fin de volume. Le Tacite de Minuziano est réédité à Bâle en 1519. Beatus Rhenanus publie un commentaire plus développé, également à Bâle, en 1533, d'abord séparément, puis dans une nouvelle édition des œuvres complètes de Tacite. En 1541, Emilio Ferretti publie à Lyon un commentaire des *Annales*. L'objectif de cette première génération de commentateurs est l'établissement scientifique, la compréhension lexicale voire l'analyse stylistique du texte[42]. Sur le fond, bien que Tacite soit lu comme un biographe beaucoup plus que comme un historien, la figure de Sénèque n'est pas particulièrement interrogée.

Mais les éditions de Tacite se multiplient à partir des années 1570 : une seconde génération de commentateurs entre alors en scène. Marc-Antoine Muret entame à Rome des recherches sur Tacite, sollicite la permission d'en donner un commentaire public. La permission lui est d'abord refusée ; Muret ne donnera son cours qu'en 1580 et 1581[43]. Mais il a reçu en 1568-1570 la visite de Juste Lipse, alors tout jeune secrétaire du cardinal de Granvelle qu'il a suivi à Rome. Juste Lipse publie en 1574 la première édition savante de Tacite à Anvers, chez Plantin, qu'il reprend et accompagne d'un volume de commentaires des *Annales* en 1581[44].

1529-1605 : les premières éditions de Sénèque

Or Juste Lipse est le grand éditeur de Sénèque, sur lequel se fonderont, après lui, toutes les éditions ultérieures et tous les débats sur le personnage de Sénèque. Juste Lipse n'est pas le premier éditeur : c'est Érasme qui en 1529 publie à Bâle, *in officium Febroniane*, la première édition imprimée, accompagnée d'une « Vie de Sénèque » qui confirme

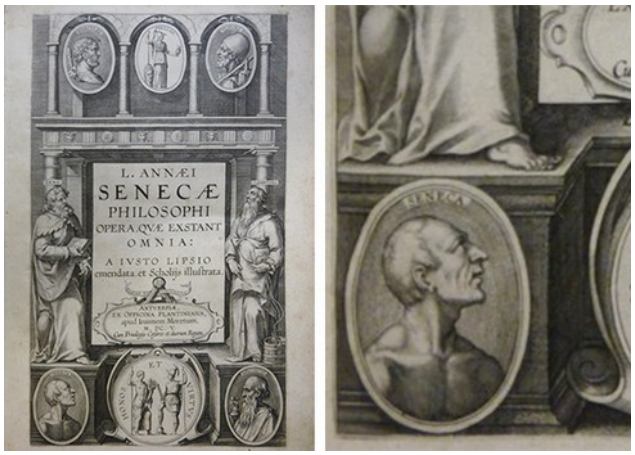
[41] « Bibliographie de C. C. Tacite », in C. L. F. Pancoucke, *Œuvres de C. C. Tacite. Nouvel index*, tome VII, Paris, Panckoucke, 1838. L. Ce second

[42] Lucie Claire, « Commenter les *Annales* de Tacite dans la première moitié du xvie siècle : André Alciat, Beatus Rhenanus, Emilio Ferretti », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n°15, 2012, p. 115-128, https://anabases.revues.org/3725.

[43] José Ruysschaert, « Une édition du Tacite de Juste Lipse, avec annotations de Muret, conservée à la Mazarine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1944, vol. 23, n°1, p. 251-254.

[44] Sur le rôle fondateur de Juste Lipse, à partir de cette édition, dans le développement de l'éloquence humaniste par l'*institutio epistolica*, voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Droz, 1980, Albin Michel, 1994, p 152-158.

l'inscription du personnage dans l'histoire[45]. L'édition est augmentée de commentaires en 1537, toujours à Bâle, et à Lyon, chez Gryphius, en 1555. Suivent les éditions de Muret, la première étant celle de Rome, chez Grassius en 1585 ; puis celles de Junius Gruter qui dérivent de Muret et s'échelonnent au tournant du siècle, jusqu'à l'édition de Juste Lipse à Anvers, de l'imprimerie Plantin, chez J. Moretus, en 1605[46]. Le Sénèque dont Juste Lipse donne l'édition est le Sénèque de Tacite, sur lequel il a suivi l'enseignement de Muret et dont il a produit l'édition et le commentaire des *Annales*. Le fait historique constitue désormais la base de la construction d'un personnage de Sénèque.



L'édition de Juste Lipse[47] est illustrée et son iconographie est révolutionnaire. Il s'agissait pour Juste Lipse de restituer l'apparence physique historique du Sénèque de l'époque de Néron. Il n'est plus question ici de le confondre avec un docteur de la Sorbonne médiévale, ni avec un copiste, ni même avec le prince d'un palais utopique de la philosophie. Le portrait de Sénèque apparaît trois fois, sur la gravure frontispice d'abord, puis en pleine page avant l'*introductio lectoris*, enfin p. XXV dans la notice sur la vie de Sénèque[48]. La première nouveauté, qui concerne les trois images, est qu'il apparaît en buste à la fois glabre et

[45] Une première édition avait paru antérieurement en 1515 à Bâle, chez Johan Frobbon : elle fut désavouée par Érasme.

[46] Pour une présentation détaillée de ces premières éditions de Sénèque, voir Julien Eymard d'Angers, « Le renouveau du stoïcisme en France au XVIe siècle et au début du XVIIe », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1964, vol. 1, n°1, p. 122-147.

[47] L. ANNÆI | SENECÆ | PHILOSOPHI | OPERA QVÆ EXSTANT | OMNIA: | A IUSTO LIPSIO | emendata et Scholijs illustrata. | ANTVERPIÆ, | EX OFFICINA PLANTINIANA, | apud Ioannem Moretum, | M. DC. V. | Cum Priuilegijs Cæsareo et duorum Regum.

[48] Utpictura18, respectivement notices B3738, B3741, B3740.

nu : il est ainsi représenté à la manière romaine, comme effigie de son siècle et non comme lecture, ou présence dans le nôtre. Ses yeux sont levés vers le ciel, qu'il prend ainsi à témoin : Sénèque est un personnage exemplaire, son exemplarité construit la nouvelle relation humaniste du lecteur au philosophe, et se substitue à la relation médiévale d'enseignement. Une distance remplace alors une proximité, une nouvelle élévation — l'ancienne mise à disposition. Sénèque de sa chaire, de sa position magistrale, descendait vers les élèves ; par sa figure ascétique, dépouillée, héroïque, il les fait maintenant monter vers l'horizon sublime qu'il pointe du regard.

Un Sénèque authentique : le buste de Rome

La troisième image établit clairement cette distance : elle ne représente plus un Sénèque vivant, mais un buste de pierre aux yeux blancs, qui atteste de l'authenticité archéologique du portrait ; la distance est gage de vérité. Le portrait ovale pleine page qui se situe entre les deux fait le lien entre le Sénèque vivant du frontispice et la sculpture trouvée à Rome[49]. C'est toujours la même tête, mais, pour emplir l'espace supplémentaire, un corps est suppléé, le corps décharné d'un vieillard.

[49] Juste Lipse reproduit en fait le buste gravé par Theodor Galle en 1598 à Anvers, c'est-à-dire dans la même ville. *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus et gemmis expressae quae extant Romae, Maior pars apud Fulvium Ursinum. Theodor Gallæus delineabat Romæ ex Archetypis incidebat Antuerpiæ M D XCIIX. Antverpiae, e officina plantiniana, sumptibus Theodori Gallæi.* Voir Utpictura18, notice B3752. On sait aujourd'hui que le buste en question, dont il existe de nombreuses copies, n'est pas le portrait de Sénèque, d'où son surnom de « Pseudo-Sénèque » (notices B3748 et B3750). En effet, en 1813 a été découvert un double buste datant des années 50 du 1er siècle, représentant d'un côté Socrate, de l'autre Sénèque (notice B3749). Le buste de Sénèque porte l'inscription « SENECA » et aurait été exécuté du vivant du philosophe, mort en 65 : empâté de visage, avec ses lèvres charnues et dédaigneuses de riche patricien, il ne ressemble pas du tout au visage émaciée et timide déclaré authentique à la Renaissance. Le Sénèque de 1813 est conservé au Pergamonmuseum de Berlin, n° inv. SK391 (R 106).

C'est le corps qui affrontera l'ultime épreuve du suicide, comme le précise clairement l'inscription qui circonscrit l'image :

> *Exstat Romae in marmore, et est effigies, ut videtur, in balneo animam jam exhalantis, et in verbis monitisque aureis, deficientis. Similem insculptam reperiri in gemmis etiam aiunt. Vividum, acre, igneum, aliquid refert.*
> Il se trouve à Rome en marbre et c'est son image, à ce qu'il apparaît, dans le bain exhalant un dernier souffle et défaillant avec des mots et des avertissements en or. On trouve également, dit-on, une image semblable sculptée sur un camée. Elle montre de la vie, du piquant, du feu.

L'image ne reproduit pas une sculpture, mais le texte la ramène au marbre. Pour autant, ce n'est pas le seul marbre, puisqu'il y a également un camée : l'image fait la synthèse des documents, elle fait œuvre de *mimésis*, elle introduit un régime de représentation et quitte ainsi le régime visuel précédent, fondé sur la performance. Or cette représentation repose sur une contradiction : Sénèque est mourant (*animam exhalantis*, *deficientis*) et en même temps il est la vie même (*vividum*, *acre*, *igneum aliquid refert*) ; il est saisi dans l'intimité secrète du bain (*in balneo*) et il parle d'or, il avertit, il délivre un message pour la postérité (*in verbis montisque aureis*). Il n'est pas question ici de construire une scène où Sénèque s'adresserait à ses disciples : son corps seul fait signe et adresse en quelque sorte un défi au regard ; les yeux levés au ciel, il ne nous regarde pas ; par son décharnement, il répugne, il invite à détourner les yeux. Le regard moderne fait ici son entrée, par la négation pure du visible scopique que pourtant il institue. Ce faisant, il problématise la contradiction structurante de l'espace de représentation où vient s'inscrire le Sénèque humaniste : un espace privé, immontrable, et en même temps un espace exemplaire, qui témoigne et qui montre. Ce jeu du montrable et de l'immontrable

recoupe bien entendu celui de la distance et de l'authenticité, de l'exemplarité et de la singularité qu'amène la nouvelle relation critique du régime visuel de représentation.

Déconstruction de la figure : Thevet

Cette nouvelle figure de Sénèque a été préparée par les recueils de vies d'hommes illustres et tout le travail de conversion visuelle et de construction rhétorique des exemplarités qui y a été à l'œuvre[50]. En 1584, André Thevet, cosmographe du roi, publie *Les Vrais Pourtraicts et vies des hommes illustres grecz, latins et payens*, dont le livre VII est consacré aux auteurs latins, parmi lesquels Sénèque[51].

Sénèque y est encore barbu et enveloppé d'un lourd manteau : mais point de toque magistrale, et si d'une main il pointe l'index du maître enseignant, de l'autre il tient le rouleau de l'intellectuel qui écrit. Thevet s'interroge d'abord s'il y a eu un ou deux, voire trois Sénèque : c'est là sans doute l'effet de l'édition d'Érasme, qui vient de révéler des pans entiers, méconnus, de l'œuvre, et notamment le dramaturge. Mais c'est aussi l'indice d'une figure qui ne renvoie plus d'image homogène. Thevet conclut par un curieux éloge de la mémoire prodigieuse de Sénèque, capable de restituer deux mille mots sans faillir,

> « & quant il estoit encores sous la ferule de ses maistres, telle fois estoit, que deux cens de ses compaignons alloyent deuant le regent reciter chascun vn vers different, & tout aussi tost, qu'ils auoyent parachevé, il commençoit par le dernier à les repeter iusques au premier, sans y faillir un mot. » (F°609v°.)

[50] Voir Patricia Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVIe siècle*, Peeters, 2001.

[51] Utpictura18, notice B4601.

La fragmentation, le kaléïdoscope sont les indices d'une figure qui n'est pas construite, d'une machine intellectuelle puissante, vaguement inquiétante, qu'aucun discours, aucune construction politique ne vient ordonner. Thevet minimise le rôle de la conjuration de Pison dans la condamnation à mort de Sénèque (« il n'est vraysemblable qu'il ait voulu se pesle-mesler dans cette coniuration ») et préfère insister sur « son degré de Precepteur » tentant de « redresser » un Néron qui « s'estoit detraqué de la droicte voye d'honesteté »[52]. Le Sénèque qui émerge ici est un personnage de précepteur courtisan, héritier humaniste du *magister* médiéval dont il a cependant perdu et le prestige et l'efficacité. Le précepteur courtisan porte en lui la contradiction du caractère tragique que Tristan l'Hermitte puis Racine porteront à la scène[53] et que *Le Neveu de Rameau* exacerbera comme dialectique politique.

Sénèque réformé : la mise à mort du lettré

Le caractère tragique du personnage de Sénèque ne pouvait pas manquer d'attirer l'attention des humanistes protestants, victimes de la persécution des princes catholiques. Est-ce le hasard d'un simple exercice scolaire de jeunesse, si le premier ouvrage publié par Jean Calvin est un commentaire du *De Clementia* de Sénèque ? Calvin, qui vient d'enterrer non sans peine son père excommunié à Noyon, est alors étudiant à Paris, et suit probablement les cours de grec et d'hébreu du tout nouveau Collège de France fondé par François Ier sur le modèle du Collège des trois langues de Louvain, lui-même inspiré par Érasme. Or le commentaire de Calvin suit la seconde édition par Érasme des œuvres de Sénèque (1529), dans laquelle le plus célèbre des humanistes du temps invitait ses lecteurs à prolonger et compléter son travail de philologue. On ne trouve aucune allusion politique concrète, aucune invitation à un rapprochement précis avec la situation politique contemporaine, dans le commentaire de Calvin : c'est plutôt le choix de l'œuvre qui fait sens[54], mais aussi le

[52] F. 607v°. Voir Patricia Eichel-Lojkine, « *Seneca se necans* », art. cit., p. 142. « Honesteté » fait référence à l'*honestum*, concept clef du stoïcisme de Sénèque.

[53] Tristan l'Hermite, *La Mort de Sénèque*, 1644 (jouée une seule fois au théâtre de l'hôtel de Bourgogne) ; Racine, *Britannicus*, 1669 (reprise en 1680, jouée tous les ans jusqu'en 1685 et très régulièrement ensuite).

[54] *L. Annei Senecae,... Libri duo do Clementia ad Neronem Caesarem, Joannis Calvini Nouiodunæi commentariis illustrati*. [emblème de la tortue et devise : *Tecum habita*,] Parisiis apud Ludouicum Cyaneum sub duobus

personnage du conseiller du prince qui se construit et que Calvin radicalise dans un commentaire d'une extrême virulence :

> « Ce n'est pas témérité si Plutarque écrit qu'il est difficile de conseiller ceux qui sont en charge de l'empire. Ils estiment en effet fort peu royal de vivre selon les préceptes de la raison, ceux qui placent la vraie majesté du Roi dans une licence effrénée. Ils considèrent comme une attitude vile de s'en remettre au jugement d'autrui. C'est pourquoi ils vivent selon leurs lois et leurs mœurs, ou plutôt selon leur désir. Si parmi eux certains sont un peu plus modérés, même ceux-là ne peuvent supporter sereinement qu'on les interpelle : tant l'arrogance est enracinée chez les rois et les princes, comme un mal pour ainsi dire perpétuel et générique[55]. »

Deux ans plus tard, l'affaire des Placards consomme la rupture de François Ier vis-à-vis des protestants ; Calvin s'exile. Son commentaire de Sénèque est réédité à Genève en 1597, un an avant… l'édit de Nantes !

En 1596, Sénèque apparaît dans le *Theatrum vitæ humanæ* de Jean-Jacques Boissard illustré par Théodore de Bry, où Boissard proposait une variation humaniste, à inflexion protestante, du programme des histoires universelles médiévales, partant de la création du monde pour aller jusqu'au jugement dernier. Dans ce parcours, l'écart le plus visible porte sur la pluralité historique des religions, assyrienne, grecque, égyptienne, chaldéenne, romaine[56]. Boissard évoque également au passage Pandore, Ajax, Capanée, le guerrier puni pour son *hybris* dans *Les Sept contre Thèbes*, Rosemonde et Alboïn, héros du royaume lombard mis en tragédie par l'humaniste Giovanni du Bernardo Ruccelai[57].

*Boissart après David Aubert : du martyre à l'*imago vitæ suæ

La mort de Sénèque s'inscrit au carrefour de ces cultures. Représenter Sénèque par la scène de sa mort n'est pas une nouveauté en 1596 : nous avons déjà évoqué le buste en bois de l'église d'Ulm-Münster et la vignette des *Chroniques de Nuremberg*. Il faudrait ajouter l'enluminure du manuscrit 5089 de la Bibliothèque de l'Arsenal, qui contient les *Croniques*

Gallis in via Jacobea. 1532. Sur ce texte, et sur le contexte de sa rédaction, voir François Wendel, *Calvin, sources et évolution de sa pensée religieuse*, Labor et Fides, 1985, p. 11-18.

55 « *Non temere a Plutarcho scriptum est, difficile esse consilium dare ijs qui in imperio sunt. Minime enim regium putant, ad praescriptum rationis viuere, qui veram Regis maiestatem constituunt effrenatam licentiam. Seruile existimant, alieno se arbitrio permittere. Itaque suis legibus ac suo more uiuunt, seu potius sua libidine. Quorum siqui sunt paulo moderatiores, ne ii quidem interpellatorem æquo animo ferre possunt : adeo regibus ac principibus insita est quasi perpetuum ac vernaculum malum arrogantia.* » (Calvin, *op. cit.*, début du commentaire du chapitre 1 du livre I du *De Clementia*, p. 3.)

56 Notices B4632, B4634, B4635, B4636, B4640, B4641.

57 Respectivement notices B4633, B4645, B4646, B4653.

abregies commençans au temps de Herode Antipas, persecuteur de la chrestienté, et finissant l'an de grace mil IIc et LXXVI, du compilateur bourguignon et copiste David Aubert. David Aubert a signé et daté ce manuscrit à la fin de la table qui clôt le volume : « Cy fine la table de ce present livre, fait et escript en la ville de Brouxelles par David Aubert, l'an de grace mil CCCC LXII [=1462]. » L'enluminure du folio 13v°, qui met face à face Néron et Sénèque mourant au bain[58] a donc été réalisée avant la publication du premier Tacite en 1470.

Et de fait, elle ne se conforme pas à son récit : ce n'est pas face à Néron, que Sénèque meurt, mais dans la retraite d'une de ses propriétés de campagne, sur la route de la Campanie vers Rome[59]. Tacite insiste sur la lâcheté de Néron, puis de la chaîne de commandement qui confirme l'ordre de mise à mort donné au philosophe, son ancien premier ministre, en prenant pour prétexte la répression après la conjuration manquée de Pison : il ne saurait y avoir de confrontation. Le tribun Gavius Silvanus, lui-même mêlé à la conjuration[60], envoyé par Néron auprès de Sénèque, n'ose pas signifier à Sénèque sa sentence et, à la porte de la villa, délègue un simple centurion. Sénèque est alors seul avec sa femme et deux amis, dont sans doute Fabius Rusticus d'après qui Tacite rapporte son récit[61]. Sénèque demande à écrire son testament ; le centurion le lui refuse ; en guise de testament, il lègue alors à ses amis *quod unum iam et tamen pulcherrimum habeat, imaginem uitae suae*, le seul bien qu'il lui restait et

[58] Notice B3770.

[59] « *ad eum diem ex Campania remeauerat, quartumque ad lapidem, suburbano rure susbstiterat* » (Tacite, *Annales*, XIV, 60, 4).

[60] *Annales*, XIV, 50, 3 et 61,4.

[61] *Annales*, XIV, 61, 3.

qu'il tenait pour le plus beau, l'image de sa vie[62]. Ce passage est très important, car il définit pour la postérité la scène de la mort de Sénèque comme image synthétique de l'ensemble de sa vie ; il donne valeur philosophique non à la seule œuvre écrite de Sénèque, mais à la figure totale, publique et privée qu'il a lui-même construite. Cette figure s'incarne dans une scène impossible, une séquence sollicitée juridiquement comme testament (« *poscit testamenti tabulas* », « *imaginem uitæ suæ relinquere testatur* »), mais interdite comme telle (« *denegante centurione* »).

David Aubert ne s'inscrit pas dans le cadre proposé par Tacite, que visiblement il ne connaît pas :

> « Lez cruel neron fist morir seneque son maistre a trespeu de cause qui fu telle : car il le vey ung jour deuant luy. Si luy souvint des bateures quil luy auoit faittes en son enfance comme celluy quy estoit son maistre. Il en fu tant espris en air quil luy dist que morir le conuenoit. Mais tant luy seroit de grace quil esleust de quelle mort il vouloit morir. Adont Seneque choisit quil fust saignié des deux bras en ung baing. Et en ce point il rendy lame, dont ce fu grant dommaige. Car il estoit moult bon philosophe et auoit dit de tres belles sentences[63]. »

Sénèque est un maître d'école, et ce qu'il faut retenir de lui, ce sont « de tres belles sentences », c'est-à-dire les proverbes apocryphes qu'on lui attribue encore. Le souvenir des « bateures » du maître déclenche après coup le ressentiment de l'élève devenu empereur despote : point de conjuration de Pison, point d'exercice, de responsabilité politique pour Sénèque ; quant à la honte de Néron, elle n'est pas face à ce qu'il est devenu, mais au souvenir de ce qu'il a été, un garnement tancé par son précepteur… David Aubert insiste sur la futilité du motif (« a trespeu de cause ») et la cruauté gratuite de Néron.

Ainsi se trouvent face à face un empereur cruel et un « moult bon philosophe » injustement mis à mort : l'enlumineur convoque pour mettre la séquence en image le dispositif du martyre. L'enluminure suivante[64] donnera à voir celui de saint Pierre et de saint Paul par le même tyran, reconnaissable à son manteau d'or damassé.

L'espace est double et représente les deux protagonistes chacun deux fois. A gauche, Néron assis sur le siège curule des empereurs et entouré de sa cour écoute parler Sénèque, qui porte la toque rouge des professeurs. De son sceptre, il touche le pied de Sénèque debout

[62] *Annales*, XIV, 62, 1.

[63] David Aubert, *Croniques abregies*, *op. cit.*, f° 13v°-14r°. « Si luy souvint des bateures quil luy auoit faittes » : les corrections que Sénèque lui avait infligées lui revinrent à la mémoire.

[64] Notice B3774.

devant lui, comme pour lui signifier qu'il s'est trop avancé. L'expression des visages est remarquable : sévérité de Néron, échange rapide de regards entre les courtisans qui sourient finement, résignation de Sénèque. A droite, Sénèque nu dans son bain est saigné par un serviteur : il a conservé sa toque. Néron et sa cour sont derrière lui ; devant, deux bassines de sang attestent de l'avancement du supplice. Il n'y a pas de disciples : le martyre témoigne seul de la foi, contrairement à l'assistance des familiers qui est requise pour le testament. A partir d'un même mot, les deux représentations, religieuse et juridique, divergent. Néron et sa cour sont placés derrière Sénèque : ils ne sont pas les spectateurs d'une mort exemplaire, mais les garants, ou les complices, d'une sentence exécutée.

Le bricolage de la théâtralisation

A bien des égards, la gravure exécutée par Théodore de Bry[65] pour Boissard plus d'un siècle plus tard hérite de ce dispositif : il ne s'agit pas ici d'établir une filiation iconographique directe entre le volume de David Aubert, conservé depuis 1462 dans la librairie des ducs de Bourgogne à Bruxelles[66] et les gravures du *Theatrum vitæ humanæ* exécutées à Metz en 1596. Mais ce dont Théodore de Bry dispose pour dessiner la mort de Sénèque, c'est du dispositif du martyre, qu'il s'agit d'adapter. Nous retrouvons l'organisation bipartite de l'espace, soulignée ici par les colonnes cannelées. On peut également comparer le disposition des personnages dans l'enluminure et dans la gravure : à gauche de Sénèque, nous retrouvons l'officier du

[65] Notice B4621.

[66] Constituée entre 1363 et 1477, cette collection n'est achetée à Bruxelles par le marquis de Paulmy, 2e marquis d'Argenson, qu'en 1747-1748. La collection Paulmy deviendra la Bibliothèque de l'Arsenal, ouverte au public sous le Directoire dans l'hôtel particulier de la famille.

supplice, ici un chirurgien patenté[67], tandis que l'assistance reste placée derrière lui. Mais Néron a disparu et sa cour est remplacée par les disciples de Sénèque, qui conversent entre eux avec animation, loin du mutisme ironique des courtisans d'Aubert. Une lourde table posée sur une sorte d'estrade occupe à gauche la place et sans doute la fonction du siège curule : on y voit un coffret à instruments chirurgicaux et un scalpel courbé, posés de part et d'autre d'une aiguière et d'une carafe.

L'ensemble, composite, traduit le bricolage : la table rappelle, d'après le récit de Tacite, que Sénèque est à table quand on vient l'avertir que sa mort a été arrêtée. Mais la table est posée sur un double cadre de bois qui fait estrade et interdit pratiquement qu'on s'assoie autour : Sénèque n'a pas pu être à cette table. Avec son coffret ouvert, la table signifie l'injonction impériale et supplée l'absence de Néron. Mais c'est aussi un meuble d'ornement, sur lequel le chirurgien est venu poser ses outils par commodité : sa présence alors n'est pas symbolique, mais pratique.

D'autre part, le lieu n'est certainement pas la villa de campagne décrite par Tacite : colonnes et arcades évoquent l'architecture d'un château, tandis que l'arrière-plan est celui d'une place de ville bordée de palais, le décor type de la tragédie à l'italienne tel qu'on le trouve dans *Le second livre de perspective* de Sebastiano Serlio (1545), repris dans l'*Architecture* de Vitruve traduite par Jean Martin (1547)[68]. Ce décor est visible à travers les arcades d'un portique, dont les ouvertures ménagent les entrées et les sorties des comédiens sur le modèle

[67] A comparer avec le récit du centenier, dans la tragédie de Tristan l'Hermite : « Un vaste Baßin d'or, où des eaux odorantes / Ornoient de leur parfum mille pierres brillantes, / Ny faisoit éclater une valeur sans prix / Que pour y receuoir son sang & ses esprits. / Un de ses Affranchis, Ministre de l'Estuue, / L'a fait asseoir ensuite, à my corps dans la Cuue ; / Et retroussant ses bras au grand éclat du iour, / A passé promptement le rasoir à l'entour. » (*La Mort de Sénèque*, Paris, T. Quinet, 1645, V, 7, p. 119. Le récit met en relief le luxe du courtisan, pour flétrir l'image du philosophe.) Mais dans le récit de Tacite c'est Sénèque lui-même qui se taille les veines : « *Seneca* [...] *crurum quoque et poplitum venas abrumpit* » (*Annales*, XV, 63, 3). L'introduction d'un tiers pour la mise à mort permet d'éviter la représentation d'un suicide, que l'Église réprouve.

[68] Utpictura18, notices A5526 et B4472.

du *frons scenæ* romain décrit par Vitruve, gravé par Andrea Palladio[69], adapté pour la scène théâtrale de la Renaissance[70] et plus généralement pour la gravure d'illustration[71].

Ces éléments de décor concourent à théâtraliser la représentation, dans la perspective d'un *Theatrum vitæ humanæ* pour lequel chaque épisode de l'histoire constitue un tableau-séquence de l'humaine condition. Sans doute l'adjonction de deux spectateurs, derrière la table à gauche, concourt-elle à la constitution de ce dispositif scénique qui, dans la dernière décennie du XVIe siècle, se généralise dans l'image[72] : ils assistent en effet au spectacle de la mort, contrairement aux personnages de droite qui la mettent en œuvre, selon une logique performative qui est encore la logique de l'enluminure gothique. La forme du tableau-séquence que Théodore de Bry expérimente dans cette série procède certes également de l'emblème, tel qu'Alciat l'a imaginé en 1531[73]. Mais, par sa théâtralité même, elle ouvre à une lecture ouvertement et directement politique de l'image : le ressort fondamental de la passion tragique ne sera-t-il pas, une génération plus tard, l'affrontement du sujet aristocratique au pouvoir politique[74] ?

[69] Notice B4467.

[70] Le système d'ouvertures scéniques mis en œuvre dans l'édition illustrée des comédies de Térence par Josse Bade, Lyon, Treschel, 1493, Bnf Rés M-YC-384 (par ex., notice A5085) est adapté pour déployer un décor derrière le portique, comme on peut le voir dans les *Comœdiæ* de Plaute, Venise, 1518 (Venise, Bibliothèque Marciana, inv. 21138, loc. E 1438 ; Utpictura18, notice A5070).

[71] Par exemple dans cette édition du *Roland furieux* de l'Arioste, Venise, F. Rampazetto, 1570, pour représenter Bradamante dans la grotte de Merlin au chant 3 : l'accueil de Bradamante par Mélisse dans la grotte de Merlin est représenté derrière une arcade à 3 piliers (notice A0600).

[72] Sur la fonction du séquençage dans le basculement vers le dispositif scénique à la fin du XVIe siècle, voir Stéphane Lojkine, « Les trois territoires de la fiction : le *Roland furieux* et ses illustrateurs », *Geographiae imaginariae : Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l'Ancien Régime*, dir. M.-Ch. Pioffet et I. Lachance, Presses de l'Université Laval, Éditions du Cierl, « Symposiums », 2011, p. 165-193, 8 ill.

[73] *Viri clarissimi Adreæ Alciati Jurisconsulti Mediol[ani] ad D. Conradum Peutingerum Augustanum Jurisconsultum Emblematum liber*. MDXXXI (21 rééditions recensées sur le site de l'université de Glasgow jusqu'en 1621, voir http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php). Sur le dispositif que forment l'image et le *motto* dans l'emblème, et sa différence avec le système sémiotique fermé du livre hiéroglyphique, voir Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris Klincksieck, 1993. Plus concrètement, on peut comparer la *Senecæ mors* de Boissart avec l'emblème 96 d'Alciat, *In vitam humanam* (notice A4231) : outre la disposition générale de la page (titre, image, *motto*), que Boissart emprunte à Alciat pour l'ensemble de son recueil, l'emblème 96 présente deux personnages (Héraclite qui pleure et Démocrite qui rit) attablés dans une salle à double ouverture de fond : c'est la situation, également commandée par Tacite pour la mort de Sénèque, que Théodore de Bry va pourtant détourner, en transposant la représentation familière de l'emblème dans le *decorum* aristocratique du grand genre, qui ouvre à une lecture politique de cette littérature morale.

[74] Lise Michel, *Des princes en figures. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2013.

Un régicide inversé

A l'intérieur du *Theatrum vitæ humanæ* on peut en effet repérer une série secondaire des régicides[75] : l'assassinat de Sennacherib au chapitre 20, d'Amon au chapitre 32, de Joas au chapitre 37, d'Ela au chapitre 38, d'Amnon fils de David au chapitre 39, de Simon Machabée au chapitre 40, auxquels on peut ajouter la trahison de Doeg, qui certes calomnie David (chap. 41), mais révèle fidèlement la conspiration contre Saül, ou même le meurtre d'Holopherne (chap. 45), qui est certes un général ennemi, mais représente bien en quelque sorte le roi d'en face et est visé par Judith comme tel. Patricia Eichel-Lojkine a montré comment, s'opposant au conspirationisme des Ligueurs catholiques monarchomaques, le protestant Boissart, favorable à Henri IV, tentait d'empêcher une lecture de ces épisodes bibliques qui légitimerait le régicide, entreprise d'autant plus délicate que les monarchomaques protestants avaient mobiliser ces *exempla* après la Saint-Barthélémy[76].

Sénèque, au chapitre 35, constitue en quelque sorte la représentation inversée du régicide :

> Rome vit Néron riant du meurtre de sa mère
> et les toits de sa patrie brûlés par les bûchers qu'il y fit mettre
> Mais plus encore elle fut frappée de stupeur, quand de son Maître Sénèque
> Il osa tourmenter le destin d'une main cruelle[77].

La mise à mort du *magister* est un sacrilège qui s'inscrit au terme d'une gradation. Venant après l'assassinat d'Agrippine et l'incendie de Rome, ou autrement dit un parricide et un crime contre la patrie, elle occupe ainsi *de facto* la place du régicide[78]. Le processus de politisation de Sénèque s'achèvera quand il ne sera plus désigné comme maître, mais comme

[75] Elle a été mise en évidence et analysée par Patricia Eichel-Lojkine, « Meurtre à Jérusalem : Boissard et la question du régicide », *Cité des hommes, cité de Dieu. Travaux en l'honneur de Daniel Ménager*, Genève, Droz, 2003, p. 75-88.

[76] Patricia Eichel-Lojkine, art. cit., p. 80-81.

[77] « *Roma hilarem vidit materna cæde Neronem : / Et patriæ immissis tecta cremata rogis. / Sed magis obstupuit, Senecæ dum fata Magistri / Crudeli est ausus solicitare manu*. »

[78] La hiérarchisation des crimes est une des grandes préoccupations de la littérature juridique du temps. Voir par exemple *Le Procès civil et criminel* de Claude Le Brun de la Rochette, avocat ès Cour de Lyon, & au Siege de Beaujolais, Rouen, Pierre l'Oyselet, 1619. Le livre I est consacré aux crimes : on y voit se succéder, par ordre croissant de gravité, après les affaires de mœurs et les vols de toutes sortes, les incendiaires (p. 125), le parricide (p. 129), le crime de leze-majesté divine (p. 133, comportant le blasphème et l'hérésie), le crime de leze-majesté humaine (p. 140, et au premier chef « contre la personne du prince souverain »). Le régicide couronne la hiérarchie, au dessus même des crimes contre la religion.

ministre de Néron, c'est-à-dire comme *servus*, au service de l'autorité politique et représentant pour elle un défi, un reproche, un obstacle.

Entre chair et fantôme, avatars de la statue

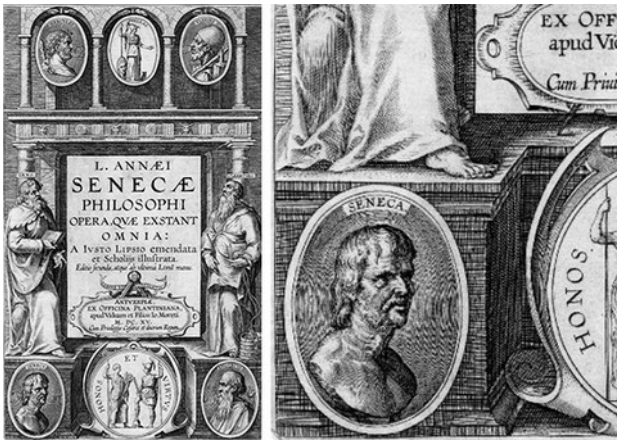
S'il est difficile de dégager clairement les caractéristiques du Sénèque qui émerge au tournant du XVIe et du XVIIe siècle, c'est précisément parce que Sénèque abandonne les fonctionnalités de la figure performative médiévale et de l'emblème moral de la Renaissance pour livrer tous les éléments constitutifs d'un personnage : l'authenticité d'une physionomie historique cautionnée par l'archéologie, la complexité d'un ancrage dans l'histoire, qu'apporte la philologie, le déchirement d'une intériorité et l'exigence éthique d'une position politique à tenir, portés au théâtre et même à l'opéra[79]. La physionomie de Sénèque joue un rôle essentiel dans cette construction : la politisation du personnage passe par l'authentification de ses traits ; la posture politique, publique qu'il vient incarner s'inscrit d'abord dans l'espace privé, intime même où il peut être représenté. On voit ainsi se dessiner la tension fondamentale qui travaille alors la construction de la personne en général, et la représentation du serviteur de l'état en particulier : son inscription politique se manifeste dans la retraite ; son destin public et son statut fonctionnel passent par la singularisation et l'expression d'une intériorité.

L'édition de 1615

La deuxième édition des œuvres de Sénèque par Juste Lipse, en 1615, va jouer dans ce processus un rôle décisif. Juste Lipse fait appel à Rubens[80], qui en remanie profondément l'iconographie :

[79] L'opéra de Monteverdi, *Il Nerone, ossia L'incoronazione di Poppea*, est créé à Venise en 1642 au Teatro San Giovanni e Paolo, quelques mois avant la mort du compositeur, et deux ans avant *La Mort de Sénèque* de Tristan l'Hermite. Le librettiste du *Couronnement de Poppée*, l'avocat Giovanni Francesco Busenello, fréquentait l'Accademia degli Incogniti, haut lieu du libertinage érudit vénitien.

[80] Rubens a illustré cette collaboration par le tableau dit des *Quatre philosophes*, 1611, huile sur toile, 167x143 cm, Florence, Palais Pitti, Galerie Palatine. ; utpictura18, notice B4698. Juste Lipse y trône devant une table jonchée de livres, sous le buste romain alors identifié comme buste de Sénèque, de la collection particulière de Rubens. A sa droite, Rubens et son frère Philippe ; à sa gauche, le conseiller financier du gouverneur des Flandres, qui était également un érudit.



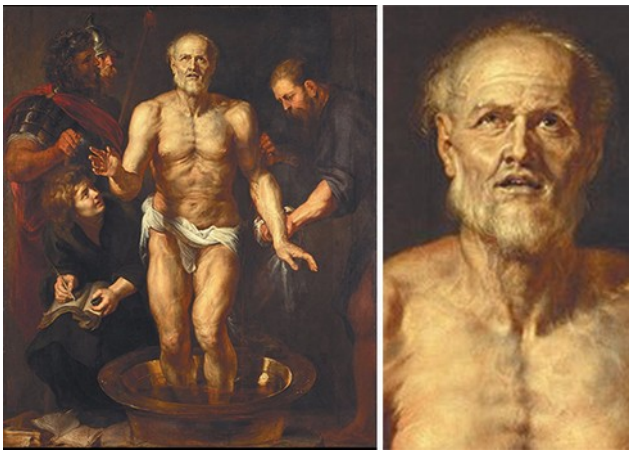
« Dans la 1ère édition, qui fut faite en 1605, la tête du buste de Séneque qui se trouve dans le haut[81], étoit de profil, au lieu que dans celle de 1615, elle est vue de trois quarts. Ce fut Rubens lui-même qui corrigea cette tête pour lui donner plus de ressemblance avec l'Antique. Le reste de cette Estampe n'est point de ce Peintre : c'est lui faire tort & avoir bien mauvoise opinion de son goût, que de l'en faire Auteur. L'on remarquera à cette occasion que lorsque se fit en 1615 la seconde Edition des Œuvres de Séneque, illustrées par Juste Lipse, Rubens se chargea de donner des Portraits du Philosophe Romain, plus ressemblants que n'étoient ceux qui avoient servi dans l'Edition de 1605. Ces Portraits sont ceux dont il est parlé ci-dessus [...]. Voilà toute la part que ce Peintre a eue à cette Edition de Séneque, car la tête du Philosophe, qu'on rencontre à la pag. XIIII, n'est point de son Dessein, c'est une Copie de celle que Fluvius Ursinus a fait graver pour ses Illustrium Virorum Imagines. » (F. Basan, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Paris, Lormel, Saillant, Durand & Dessaint, 1767, n°55, p. 188.)

On peut douter en fait que Rubens soit intervenu pour dessiner la tête de Sénèque sur le frontispice : elle est fort maladroite, comme Basan le reconnaît d'ailleurs. En revanche Cornelis Galle, qui l'a reprise à partir de la première édition de 1605, l'a sans doute adaptée au portrait de Sénèque en buste qui figurait à la page XIV (repris p. XXIV en 1615), exécuté d'après la gravure de son frère Theodor pour les *Illustrium imagines* publiée par Fluvius Ursinus chez Plantin à Anvers en 1598[82] : comme le note Basan, Sénèque de profil devient un Sénèque de trois quart ; d'autre part, le bord du marbre est visible, même si la tête au contraire, avec son abondante chevelure et ses yeux moqueurs, semble prise sur le vif. La ressemblance est une construction : pour la signifier, il faut montrer le marbre, qui est le signe d'authenticité du portrait ; et il faut exprimer la chair, c'est-à-dire, aux antipodes du marbre, le mouvement et la vie.

[81] En fait en bas à gauche. Voir Utpictura18, notices B3738 (1605) et B3739 (1615).

[82] 1598 et non 1570 comme on le lit parfois. Fluvius Ursinus (Fulvio Orsini) publie à Venise en 1570 des *Imagines Et Elogia Virorvm Illvstrivm Et Ervditor[um] Ex Antiqvis Lapidibvs Et Nomismatib[us] Expressa*, dans lesquelles on ne trouve aucun portrait de Sénèque. Voir par exemple l'exemplaire de la bibliothèque universitaire de Heidelberg, cote C 5178-20 Folio RES, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ursinus1570.

Mais la contribution la plus importante de Rubens à l'édition de 1615 n'est pas ce petit portrait biscornu du frontispice ; c'est la gravure pleine page[83] exécutée d'après le tableau de *La Mort de Sénèque* que Rubens exécuta entre 1612 et 1613[84]. Sur la toile, Sénèque debout et nu dans une bassine de cuivre est entouré, à gauche, du centurion et du soldat venus lui signifier sa sentence, à droite, du serviteur ou du bourreau qui lui ouvre les veines, à gauche en dessous, d'un jeune disciple qui prend en note ses dernières paroles, au milieu des livres et des papiers qui jonchent le sol.



Rubens, qui s'inspire d'une sculpture romaine de marbre noir de la collection du cardinal Scipion Borghèse, dite aujourd'hui du *Vieux pêcheur*[85], a saisi par cette disposition très originale le passage du régime performatif, où les assistants signifient et mettent en œuvre le martyre, au régime scénique, où la mort fait tableau pour un spectateur à qui elle communique l'émotion d'une passion tragique : des exécutants au spectateur, on change de génération et donc d'époque ; le jeune homme de la scène se glisse entre les acteurs de la

[83] Utpictura18, notice B3746. La Pierpont Morgan Library conserve un dessin préparatoire à cette gravure, réf. I, 234b ; voir notice B3744. Ce dessin a dû être exécuté d'après le tableau en vue de la gravure : il n'est sans doute pas de Rubens. Il existe également une gravure plus tardive du tableau avec tous les personnages, par Alexander Voet. Voir notice B3737.

[84] P. P. Rubens, *La Mort de Sénèque*, huile sur bois, 185x154,7 cm, Munich, Alte Pinakothek, n° inv. 305 ; Utpictura18, notice B3743. Une version contemporaine, de l'atelier de Rubens, est conservée à Madrid au musée du Prado, avec un Sénèque plus chevelu (notice A0149). Claude Vignon a plus ou moins imité le tableau de Rubens sur une toile de 1633, actuellement au Louvre (notice A4456). Voir également le tableau de Jacob van Oost, 1640, huile sur toile, 234x171 cm, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, notice B4703, qui reproduit le mouvement du jeune homme se glissant par en dessous sur la gauche, ici non plus pour noter, mais pour saigner.

[85] Cette statue, que Napoléon acheta en 1807 pour le Louvre, n'a en fait aucun rapport avec Sénèque, comme d'ailleurs le buste Orsini et le buste de la collection de Rubens… Voir notice B3767.

performance pour saisir à revers le spectacle, et noter les *ultima verba* du philosophe[86]. Ce passage n'est pas une simple glissement de la coulisse à la scène ; il force un barrage humain, il signifie une transgression, il indique que cette mise à mort ne devrait pas être vue, il manifeste un interdit de l'image, de cette *imago vitae suae* que Sénèque dit léguer en mourant à défaut de pouvoir tester.

Tous les personnages disparaissent dans la gravure, au profit du seul Sénèque dans sa bassine, qui devient du coup pour le moins énigmatique aux yeux du lecteur ignorant du tableau. Sénèque est placé dans une sorte de niche votive, il est statufié, non plus comme *seneca se necans*, mais comme *seneca redivivus*, revenant d'entre les morts par la force du livre, qui

[86] « *Et, novissimo quoque momento suppeditante eloquentia, advocatis scriptoribus, pleraque tradidit, quae, in vulgus edita ejus verbis, invertere supersedeo*. » (Et, l'éloquence lui venant pour les derniers moments, ayant appelé des secrétaires, il confia beaucoup de choses, que, comme elles sont disponibles pour le public selon ses propres paroles, je m'abstiens de redire ici en désordre. *Annales*, XV, 63, 3.)

animera la statue placée à son seuil[87]. Sénèque jaillit d'un cercle cryptique[88] : il se manifeste comme image vouée, délimitant du sacré. Il faut comparer cette improbable petite bassine de bain à l'énorme baquet où le Sénèque de David Aubert était plongé cent cinquante ans plus tôt pour en saisir l'invraisemblance foncière : elle n'est pas là pour un usage, mais fonctionne comme signe. Il faut comparer ce signe au cercle que trace Bradamante dans la caverne de Merlin, pour y évoquer les morts[89], ou à celui nocturne du magicien Ismen ensorcelant la forêt près de Jerusalem[90], ou encore à celui que Popilius, ambassadeur de Rome auprès d'Antiochus IV Épiphane, dessine autour du roi belliqueux, lui interdisant d'en sortir tant qu'il n'aura pas renoncé à envahir Alexandrie[91]. Le trait du cercle tout à la fois délimite un retrait et ouvre aux puissances spectrales du politique : l'interface qu'il crée représente, sur le mode magique ou énigmatique, la contradiction fondatrice de la personne politique moderne.

L'édition de 1652

Le Sénèque en pied de l'édition de 1615 disparaît dans la troisième édition de Juste Lipse, parue en 1652. Cornelis Galle revient à un buste, qu'il exécute d'après un dessin de Rubens exécuté en 1638[92], ou d'après la gravure qu'en fit Lucas Vosterman[93].

87 A la fin de *La Mort de Sénèque*, Néron horrifié par le récit que fait le Centenier des derniers moments du philosophe, décrit sa hantise du spectre : « Vne Erinnie infernale à mes yeux se presente ; / Vn Fantôme sanglant me presse & m'espouuente. / Ne voy-je pas venir des bourreaux inhumains / Qui tiennent des serpens & des foüets en leurs mains ? / Ie ne sçay qui me tient en cette horreur extresme / Que ie ne m'abandonne à me perdre moy-mesme. / Qui hâtera ma mort ? Où sont les Conjurez ? » (Tristan l'Hermite, *op. cit.*, V, p. 121-122.)
La dimension spectrale de la mort de Sénèque est exploitée par les peintres caravagesques. Voir par exemple *La Mort de Sénèque* de Gerrit van Honthorst, 1625, huile sur toile, 195x245,5 cm, Tel Aviv, musée des beaux-arts, notice B4713 (une autre version du tableau se trouve au Centraal Museum d'Utrecht), et celle, probablement contemporaine, de Mathias Stomer, huile sur toile, 160x120 cm, vendue au Dorotheum de Vienne en 2011, notice B4710. Stomer a réalisé une autre *Vie de Sénèque* au début des années 1640, dont l'homme qui tient la chandelle est copié de Honthorst (huile sur toile, 221x361 cm, Naples, Galerie de Capodimonte, notice B4728).

88 Voir, dans ce sens, la réinterprétation en 1875 du tableau de Rubens par Joseph-Noël Sylvestre, peintre pompier biterrois, notice B4700.

89 L'Arioste, *Roland furieux*, chant 3, et notice A1390 (1549), A1379 (1566).

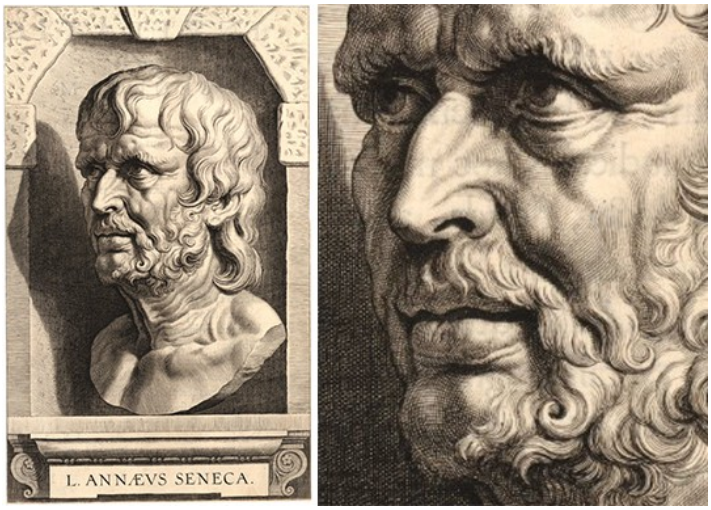
90 Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, chant 13, et notice A0115 (1628).

91 Tite-Live, *Histoire romaine*, livre XLV, chap. 12, et notice B3965.

92 P. P. Rubens, *Portrait de Sénèque à la plume*, 26,5x17,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, collection Robert Lehman, inv. Nn°1975.1.843, et notice B4694.

93 Notice B4696. Cette gravure a visiblement également influencé Charles Le Brun pour son *Tombeau de Sénèque*, vers 1640, huile sur toile, 37x48 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1998-2, notice B4701.

Présenté comme un buste antique, ce portrait est pourtant une pure création de Rubens. Il est placé dans une niche très semblable à celle de 1615 : il pense, il vit, il va parler[94]. Cette gravure est le point d'aboutissement du processus de fabrication de la physionomie moderne de Sénèque, à partir d'un buste romain qui s'est avéré être quelqu'un d'autre, puis de l'insertion de ce buste dans ce qui devient la scène de la mort de Sénèque, puis de l'abstraction de la figure ainsi vivifiée en un fantôme inscrit dans un cercle, puis du découpage d'un portrait à partir de cette figure.



[94] Il faut l'opposer en cela au même buste de Sénèque peint par Rubens dans *Les Quatre philosophes*, avec ses yeux blancs tournés vers le ciel.

Le maître, et son avatar humaniste le précepteur, ont pour ainsi dire disparu : le personnage de Sénèque s'affirme d'un côté comme statue, de l'autre comme physionomie, la statue garantissant l'authenticité de la physionomie, devenue nécessaire au terme du processu d'historicisation de Sénèque. Mais par le couple qu'elles forment statue et physionomie changent de sens et rendent possibles de nouveaux espaces de représentation qui vont structurer le bricolage iconologique de la Renaissance. La Renaissance avait légué, pour Sénèque, deux espaces de représentation, la galerie d'hommes illustres et le théâtre du suicide. Sénèque est présent dans les galeries de Berruguete et Juste de Gand, de Thevet et de Rubens en 1638[95]. Les figures de Berruguete sont des portraits idéaux ; celles de Thevet sont tantôt des portraits tantôt des statues, parfois un mixte des deux[96] ; pour Rubens, toutes les figures se présentent comme des copies de marbres antiques : la forme de la statue, dans la galerie, marque l'achèvement du dispositif. Quant au théâtre du suicide, ébauché par Théodore de Bry pour Boissard, il trouve son accomplissement dans la tragédie de Tristan l'Hermite, représentée en 1644 c'est-à-dire entre la série de Rubens et le recyclage de son portrait de Sénèque dans la 3e édition Juste Lipse en 1652. Or le frontispice de *La Mort de Sénèque*[97] représente… la statue de Sénèque !

Tristan l'Hermite

Posée sur un piédestal dans un vestibule qui donne sur un jardin, cette statue à l'entrée du théâtre de la mort de Sénèque fait converger les deux représentations. Mais la statue n'a plus du tout la même physionomie : vêtu d'une toge coupée parce qu'il s'agit d'un buste, ou déchirée parce qu'il affecte le dénuement, Sénèque baisse les yeux, par humilité ou pour réserver son quant à soi. Il peut donc s'interpréter selon le regard de ses détracteurs comme de ses admirateurs : le vestibule où se trouve la statue du philosophe ouvre sur un jardin au fond duquel on aperçoit une statue de femme nue au centre d'une fontaine jaillissante. Est-ce,

[95] Le portrait de Sénèque de 1638 appartient à une série de douze bustes dessinés par Rubens d'après des marbres antiques, et représentant Sophocle, Socrate, Hippocrate, Scipion et Néron, gravés par Pontius ; Démocrite, Platon, Brutus et Sénèque, gravés par Vosterman ; Démosthènes et Cicéron, gravés par Witdouck, et Jules César, gravé par Bolswert. Rubens a peut-être voulu rivaliser avec le travail de Fulvius Orsinus (*Imagines et elogia*, 1570 ; *Illustrium imagines*, 1598), où Cornelis Galle avait copié le premier buste de Sénèque pour Juste Lipse en 1605.

[96] Par exemple Socrate. Voir l'analyse de Patricia Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes*, *op. cit.*, p. 145.

[97] Utpictura18, notice B3885.

historiquement, le jardin fastueux d'un des plus riches aristocrates de l'empire, dont la décoration contredit de façon criante l'appel au dénuement ? Ou un jardin philosophique idéal au seuil duquel l'effigie du stoïcien passé à la postérité formule une invite et manifeste un exemple ? L'ambivalence de la gravure introduit parfaitement le propos de la pièce, qui opposera les deux points de vue jusqu'à la dernière scène et à l'ultime revirement face à Sabine (Poppée) de Néron horrifié du crime qu'il a commis.

L'épître dédicatoire de Tristan au comte de Saint-Aignan[98] est instructive à ce titre :

> « En effet il semble que ie ne donne cette piece de Theatre au iour, que pour mettre ma recognoissance en veuë : & que ie ne faits publier cette MORT que pour apprendre à tout le monde que ie vous ay voüé ma vie. [...] Possible feray-je vne peinture de vous, qui se pourra deffendre du temps : Possible m'immortaliseray-je comme Phidias, dans vne excellente image de la Vertu. »

Tristan commence par identifier sa pièce à sa vie, selon le mouvement même du Sénèque de Tacite, qui lègue en mourant l'image de sa vie. Il suggère ensuite qu'après cette pièce il pourrait écrire la vie de son protecteur, qu'il compare à une peinture, puis à une image de la vertu, c'est-à-dire, selon l'étymologie latine, à une statue : la comparaison avec Phidias est sans ambiguïté. La statue du frontispice est donc à la fois, comme statue de Sénèque, image de la vertu, c'est-à-dire préfiguration de l'image du comte de Saint-Aignan, et, comme statue votive, l'image d'une vie vouée, vie de Sénèque vouée à la philosophie, vie de Tristan vouée à son protecteur. Cette double identité (Sénèque = Saint-Aignan ; Sénèque = Tristan), dont

[98] François de Beauvillier, comte puis duc de Saint-Aignan (1610-1687), était alors Capitaine des gardes de Monsieur, duc d'Orléans, partageant sa vie entre les campagnes militaires et les plaisirs de la Cour.

l'audace est sans doute chargée de sous-entendus, n'est possible que grâce à l'ambivalence de la statue, qui est à la fois d'un courtisan et d'un philosophe, d'un homme livré aux plaisirs et d'un homme qui s'y refuse.

Le personnage se déploie alors dans la complexité d'une vie et d'une intériorité partagées au moyen de la statue, qui différencie des physionomies et fait coexister des rôles contradictoires : celui du courtisan et celui de l'intellectuel, celui de la vie publique et celui de la retraite, celui de l'humanisme politique et celui de l'anti-humanisme moral[99].

Sénèque libertin, puis anti-libertin : le masque et la scène

La Rochefoucauld et Jacques Esprit

Ce qui reste implicite et latent dans le frontispice de *La Mort de Sénèque* éclate sans doute possible dans celui des *Maximes* de La Rochefoucauld[100]. En tête de la première édition

[99] Sénèque est ainsi invoqué par La Mothe le Vayer, dans la querelle du purisme qui agite les milieux pré-académiques des années 1620-1630, comme l'homme du secret, qui se défie de l'espace public, et comme l'écrivain de la réticence, qui récuse les ressorts populaires, voire vulgaires, de l'éloquence cicéronienne. Mais comme le montre Isabelle Trivisani-Moreau, la posture à laquelle Sénèque définit un fragile compromis, une « sphère intermédiaire, qui, sans être totalement privée, n'affronte le public, par l'acte de publication, que sur le mode du secret » (« Polémique libertine et querelle du purisme : La Mothe Le Vayer ou le refus d'un "art de plaire" au service du vulgaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/2 (vol. 103), PUF, p. 377-396, §44). Sur l'opposition de Sénèque et de Cicéron comme modèles d'éloquence, Sénèque étant à la fois tributaire et adversaire de sa corruption, voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Droz, 1980, Albin Michel,1994, p. 59-63.

[100] Voir l'exemplaire de la gravure conservé à la Bnf, avec les corrections et ajouts pour l'édition : Utpictura18, notice B3753. Sur ce frontispice, qui a fait l'objet d'une littérature abondante, voir la synthèse d'Isabelle Chariatte, « Le frontispice des *Réflexions ou sentences et maximes morales*de la Rochefoucauld : une clé de lecture à plusieurs niveaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/4 (vol. 102), p. 637-643. Mais l'absence de référence à Tristan l'Hermite et à Jacques Esprit ne permet pas d'arriver à une lecture

de 1665, on voit en effet un *putto* représentant « L'Amour de la Vérité » désigner le buste de Sénèque en riant. Il tient à la main un masque de théâtre. Sur le piédestal du buste, on lit « QVID VETAT » (Qu'interdit-il ?). Le *putto* vient de démasquer Sénèque : il tient à la main le laurier de poète et le masque de comédie qui identifient Sénèque au courant libertin, dénoncé par La Rochefoucauld. Le Sénèque qui apparaît alors, au visage renfrogné de vieillard débauché, dévoile la vérité sur le contenu de sa philosophie : *Quid vetat ?*, interroge le *putto*. C'est-à-dire : qu'est-ce qu'un philosophe qui n'interdit rien ?

La statue de Sénèque sur un piédestal, dans un vestibule donnant sur un jardin, reprend le dispositif du frontispice de *La Mort de Sénèque* de Tristan, pour délivrer un message opposé. De la même manière, la couronne et le masque reprennent le motif du frontispice des *Œuvres* d'Horace dessiné en 1642 par Poussin[101], mais en l'inversant : la Muse offrait à Horace son masque de poète et le *putto* le couronnait de lauriers, quand ici il s'agit de destituer Sénèque.

Le message du frontispice est repris et précisé dans celui dessiné quelques années plus tard par Philippe de Champaigne pour *La Fausseté des vertus humaines* de Jacques Esprit[102] : le jeune homme au centre prend par l'épaule une Minerve casquée qui l'entraîne en brandissant devant elle l'épée de vérité ; il se détourne à droite de Sénèque, qui tente de dissimuler son visage grimaçant derrière un masque. Minerve porte sur son plastron la balance de l'égalité dans la justice et l'inscription « VERITAS », et sur son bouclier le calice et l'hostie de la grâce. Le philosophe quant à lui tient sous le bras un volume marqué « SENECA » et un poignard tourné vers lui-même, qui rappelle son suicide. La gravure est accompagnée de la légende suivante : « *Non faciet jam larva pares* », le fantôme (de Sénèque) ne fera pas des égaux.

satisfaisante.

[101] Notice B4702.

[102] *La Fausseté des vertus humaines.* Quis enim virtutem amplectitur ipsam ? Juven. Sat. X. Par Mr Esprit. A Paris, chez Guillaume Desprez, rue Saint Jacques, à Saint Prosper, & aux trois Vertus, M. DC. LXXVIII. Avec Privilege & Approbation, 2 tomes, cote Bnf R-18578 ; Utpictura18, notice B3754.

Normaliser Sénèque

Dans cette deuxième moitié du XVIIe siècle, Sénèque est devenu un auteur classique, qu'on peut lire en français depuis la traduction de Malherbe, complétée par Pierre du Ryer[103]. Mais ce qui reste le plus utilisé, comme en témoignent les nombreuses rééditions jusqu'au XVIIIe siècle, c'est un *Esprit de Sénèque* par Puget de la Serre qui se présente sous la forme d'un recueil de pensées à la manière précisément de Pascal ou de La Rochefoucauld[104]. L'opposition à Sénèque de tout le courant anti-humaniste du XVIIe siècle est donc une opposition idéologique sur un même terrain formel. La réduction, le redécoupage, le formatage du texte de Sénèque, alors même que l'entreprise d'établissement érudit du texte original est achevée[105], prolonge en quelque sorte la tradition médiévale des *sententiæ*[106]. Elle se double cependant, visuellement, d'une réduction de Sénèque à une statue et à un masque : Le Brun intègre la tête de Sénèque d'après Rubens dans ses recherches sur la physiognomonie, dont la première partie, avant les animaux, traite des hommes célèbres de l'antiquité[107]. Au Sénèque de trois quarts gravé par Vosterman il substitue en 1671 une face et un profil[108], qu'il

[103] *Les Œuvres de Sénèque*, de la traduction de Mre François de Malherbe,... continuées par Pierre Du-Ryer,... - *La Mort et les dernières paroles de Sénèque* [par P.-A. Mascaron], Paris, A. de Sommaville, 1658-1659, rééd. 1669.

[104] *L'Esprit de Seneque, ou les plus belles pensées de ce grand philosophe. Enseignant l'art de bien vivre pour servir de guide à conduire nos passions, pratiquer la vertu, & fuïr les vices*, éd. de J. Puget de la Serre, à Paris, 1657, rééd. 1660, 1685, 1697, 1700, 1708, 1709, 1711, 1713, 1723.
Au XVIIIe siècle lui succède la version de La Beaumelle : Sénèque, *Pensées recueillies et traduites en français*, Paris, 1752. Le volume contient : Vie de Sénèque. De Dieu. De la Providence. De l'Homme. De la Vertu. De la Conscience. Des Passions. De la Vie heureuse. De la Philosophie. De la Constance du sage. Du Loisir du sage. De la Brièveté de la vie. De la Colère. De la Paix de l'âme. Rééd. 1754, 1768, 1779.
Les Anglais ont également leur *compendium*, qui est aussi un best-seller : *Seneca's Morals by way of abstract, to which is added a discourse under the title of an After-Thought*, by Sir Roger l'Estrange,... 1682, 4e éd., Londres, W. Freeman, 1688 ; 12e éd. Nathanael James, Londres, J. and T. Dormer, 1735, rééd. 1739 ; J. Thompson, 1764 (pour ne citer que les exemplaires de la Bnf).

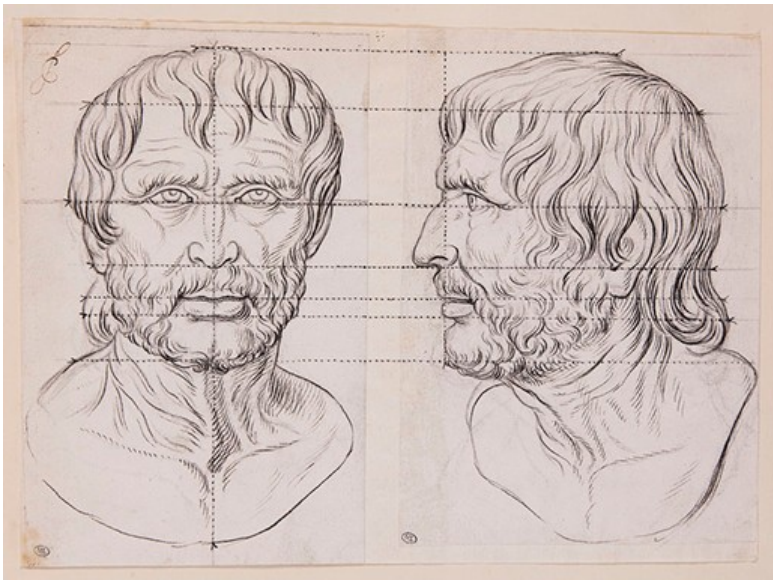
[105] En dehors des dernières éditions d'après Juste Lipse (Amsterdam, 1659, rééd. Lyon, 1659, Amsterdam, 1672, Venise, 1675, Leipzig, 1702, 1741, 1770), il se passe peu de choses du côté des éditions latines de Sénèque : édition des Deux-Ponts, 1782, édition de F. E. Ruhkopf, Leipzig, Weidmann, 1797-1811, 5 vol.

[106] On publie encore, en 1708, un recueil de *sententiæ* mêlant Sénèque à Publilius Syrus : *L. Annaei Senecae et P. Syri Mimi, forsan aliorum, singulares sententiae*, éd. S. Haverkamp, Lyon, J. Du Vivié, 1708. (Voir la note 5.)

[107] Le Brun n'a pas édité de son vivant son discours sur la physiognomonie de 1671, dont le texte est perdu. Sénèque ne figure pas dans *Le Système de Le Brun sur la Physionomie* publié par L.-J.-M. Morel d'Arleux en 1806, qui comporte 37 planches. Les planches les plus proches sont les planches 4 et 5, consacrées à Antonin et à Néron, au gouvernement de la vertu et au gouvernement du vice. Pourtant la tête de Sénèque se trouve bien dans l'album conservé au Louvre où sont les originaux des autres têtes du volume de Morel d'Arleux, avec le même jeu de face et de profil et le même système de lignes.

[108] Notice B4723.

quadrille ensuite pour mesurer les écarts de la physionomie par rapport à la norme d'un caractère neutre[109] : la mobilité du visage s'arrime ainsi à la forme fixe d'une structure géométrique, l'expression devient construction.



Cette construction est une normalisation : Sénèque ne renvoie plus ici à un contenu philosophique, une forme de vie, un rapport à la chose politique ; il entre dans le jeu universel des caractères qui, en retour, le normalise comme élément d'un système général de l'expression physionomique. L'intégration du personnage de Sénèque dans la scène de sa mort participe de la même neutralisation. La scène[110] normalise le personnage : l'émotion qu'elle

[109] Notice B4699.

[110] Il faut peut-être mettre en relation cette théâtralisation du personnage de Sénèque avec la redécouverte d'un Sénèque dramaturge, dont le théâtre fait l'objet d'une très importante activité de traduction et de publication. On peut citer par exemple : *Le Théâtre de Sénèque*, Paris, L. Chamhoudry, 1658 ; *Traduction de la Troade de Sénèque en vers françois*, Paris, C. Barbin, 1674 ; *L. et M. Annaei Senecae Tragoediae*, cum notis [marginalibus] Thom. Farnabii, Amsterdam, Elzevier, 1678 ; *Troades, or the Royal Captives, a tragedy written originally in Latin by Lucius Annaeus Seneca,... english'd by Edward Sherburne... with annotations*, Londres, printed by A. Godbid and J. Playford, for S. Carr, 1679 ; *L. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis Johannis Frederici Gronovii, auctis ex chirographo ejus, et variis aliorum,* Amsterdam, ex officina H. et Vae T. Boom, 1682, rééd. Janssen-Waesberg, 1713, 1723 ; *L. Annaei Senecae et aliorum Tragoediae serio emendatae*. Editio prioribus longe correctior, Lyon, P. Valfray, 1685 ; *[Smutne starożytnośći "teatrum", to iest] "Tragediae" Seneki rzymskiego na polski ięzyk, dla pospolitego przetlumaczone pożytku*, przez W. X. Jana Alana Bardzińskiego, W. Thoruniu, nakł. J. C. Laurera, 1696 ; [Antonio Zaniboni,] *L'Agamemnone*, tragedia tradotta dal franzese, Bologne, per il Longhi, 1719 ; *La Troade, tragedia attribuita a L. Anneo Seneca*,... trasportata in versi sciolti del nostro idioma da Benedatto Pasqualigo, Venise, Angelo Geremia, 1730 ; *Œdipe, tragédie de Sénèque, traduction nouvelle, suivie d'une Comparaison de différentes pièces sur le sujet d'Œdipe*, par M. de Limes, Amsterdam et Paris, Cailleau, 1783 ; *Théâtre de Sénèque.* Traduction nouvelle, enrichie de notes historiques, littéraires et critiques, et suivie du texte latin corrigé d'après les meilleurs manuscrits, par M. L. Coupé, Paris, impr. de Honnert, 1795 ; *Hercules furens*, specimen novae recensionis tragoediarum L. Annaei Senecae,

suscite se manifeste par le jeu commun de la contagion sensible et en dépolitise l'enjeu. Luca Giordano, Giambattista Tiepolo et Pompeo Battoni sont les artisans de cette nouvelle scénographie, qui n'a plus rien à voir ni avec le bricolage magistral de Théodore de Bry, un siècle plus tôt, ni même avec le jeu spectral des mises en scènes caravagesques des années 1620-1640. Sénèque s'est institutionalisé. Il n'est plus la figure et le porte-parole des libertins du XVIIe siècle, héritiers de l'humanisme de la Renaissance. La Mettrie traduit Sénèque[111] : mais c'est pour publier à Potsdam où il est réfugié, en 1750, un *Anti-Seneque ou le Souverain bien*.

Peindre la mort de Sénèque : Luca Giordano

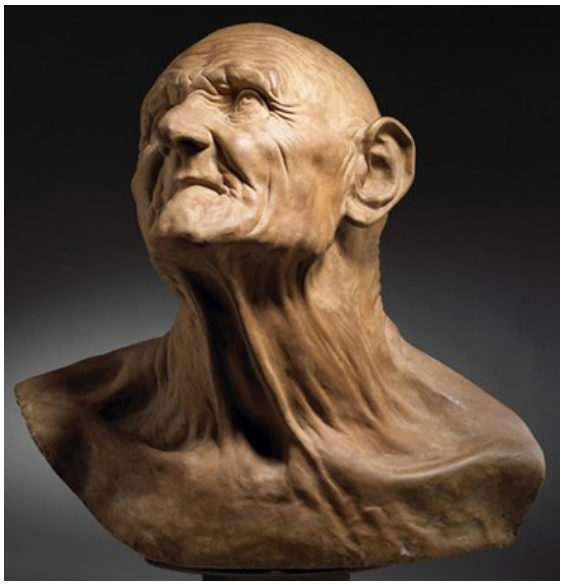
L'élément constitutif de ce nouveau dispositif est la figure du disciple notant le discours de Sénèque. Cette figure, absente chez Théodore de Bry en 1596, avait été introduite par Rubens dans le tableau de 1612-1613[112], mais comme un coup de force : nous avions remarqué comment, en se faufilant entre Sénèque et le centurion pour le prendre comme à revers, le jeune homme de gauche forçait un mur humain pour établir la place complètement nouvelle du spectateur. Un autre modèle va s'imposer aux peintres : c'est *Le Testament*

auctore Torkillo Baden, Kiel, C. E. Bohn, 1798 .

[111] *Traité de la vie heureuse, par Seneque. Avec un discours du traducteur sur le même sujet*, A Potsdam, chez Chrétien Frédéric Voss, 1748, 248 p. Dans le discours, qui précède la traduction, on lit d'abord : « Quelques uns ont mis le souverain bien dans toutes les perfections de l'esprit et du corps. L'honneur et la vertu le constituaient chez Zénon. Sénèque, le plus illustre des stoïciens, y a ajouté la connaissance de la vérité, sans dire expressément quelle vérité. » (p. 4) Puis vient le renversement : « Que nous serons anti-stoïciens ! Ces philosophes sont sévères, tristes, durs ; nous serons doux, gais, complaisants. Tout âmes, ils font abstraction de leur corps ; tout corps, nous ferons abstraction de notre âme. »

[112] Pour rappel, il s'agit du tableau de Munich, notice B3743.

d'Eudamidas de Poussin, popularisé par la gravure de Jean Pesne[113]. N'oublions pas en effet que la première réaction de Sénèque à l'annonce de sa mort est, selon Tacite, de demander à tester ; sur le refus du centurion, il offre en guise de testament sa mort, et le discours qui l'accompagne, comme image de sa vie. Le spectateur se trouve ainsi naturellement placé dans la position de l'ami, du témoin, qui reçoit le testament du mourant.



Avec Luca Giordano, dans la version de Porto Rico de *La Mort de Sénèque*[114], cette figure du témoin est même redoublée : accroupi au premier plan à gauche, et assis à droite face à Sénèque, deux scribes prennent en note les *ultima verba* du fameux discours perdu du philosophe. Sénèque, soutenu par un serviteur alors qu'il se vide de son sang. Le visage de Sénèque reproduit celui d'un modello exécuté par Guido Reni entre 1600 et 1603[115], c'est-à-dire juste avant la première édition de Sénèque par Juste Lipse. Reni a pris le parti opposé de Rubens, qui redonnait vie à une statue et toute la verve sanguine d'un quadragénaire épanoui dans sa maturité ; le Sénèque de Reni est un vieillard décharné, à l'agonie, presque un masque

[113] Nicolas Poussin, *Le Testament d'Eudamidas*, 1643-1644, huile sur toile, 110,5x138,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, notice A0276 ; gravure par Jean Pesne, 1693, Paris, Bnf Estampes, RESERVE AA-5 (PESNE, Jean) , notice B4743.

[114] Huile sur toile, 1660, 282,1x315,9 cm, notice B4712.

[115] B4707. Ce *modello* donne la figure de Sénèque pour toute l'école italienne du XVIIe siècle. Voir par exemple *La Mort de Sénèque* de Cristoforo Savolini, 1660, Galleria dei dipinti antichi della Cassa di risparmio di Cesena, notice B4726, ou celle d'Antonio Molinari, qui doit dater des années 1680 (Vente Cambi, Gênes, février 2012, lot 660 ; notice B4727). Dans le tableau de Savolini, Sénèque nu et le jeune scribe vêtu d'écarlate sont attablés à la même table : le scribe occupe une place aussi importante que Sénèque.

mortuaire, plus proche sans doute des 65 ans et de l'ascétisme du Sénèque historique au moment de sa mort. Blanc et nu, Sénèque apparaît ici paradoxalement comme un Lazare ressuscité ou un Christ descendant dans les Limbes : il se défigure en fantôme, fait dépression dans l'espace de la scène, tandis que la chair, la couleur, la substance du drame se déporte sur les spectateurs qui recueillent sa parole. En un mot, la mort de Sénèque s'esthétise, au sens fort du mot : ce n'est pas l'histoire en train de se produire, c'est l'image d'une vie donnée à sentir, à recevoir, à éprouver. Dans une autre version de Giordano, Sénèque se tourne et tend le bras vers une jeune élève agenouillé qui copie ses paroles[116] : le bras tendu indique au spectateur de la toile la délégation d'attention du protagoniste vers l'assistance : à une poétique de l'action succède une esthétique de la réception, que matérialisent les pages où s'écrit, par le discours de Sénèque, l'*imago vitae suae.*

Luca Giordano a produit plusieurs *Morts de Sénèque*. Celle du Louvre, avec une composition complètement différente, traduit le même renversement de représentation propre au dispositif scénique : Sénèque à droite, hâve et défait, décoloré, déséquilibré par la saignée, s'effondre, s'opposant ainsi au Sénèque surgissant de Rubens. Au premier plan de dos et au second plan à gauche de profil deux scribes vêtus de rouge transcrivent ses paroles. Un troisième même, en vert, écrit au centre de la toile : la réception du discours est l'enjeu de la représentation.

Sénèque des Lumières, l'esthétisation du personnage

Tiepolo

Tiepolo a également été fasciné par le sujet, dès les premières années de son travail d'artiste. Au début des années 1720, il peint, sans doute dans le cadre d'un diptyque, voire d'une série sur les morts antiques, une *Mort de Sénèque* où l'on voit le philosophe retourné vers son épouse, expirant devant quelques spectateurs disposés sur la gauche, au premier et à l'arrière plan[117]. On est frappé, par rapport aux compositions plus anciennes, par la distance

[116] Luca Giordano, *La Mort de Sénèque*, huile sur toile, 220,3x295 cm, vente Roseberys, Londres, 8 sept. 2015, lot 591 ; notice B4729. Le tableau a été gravé par Ravenet (B0724).

[117] Giambattista Tiepolo, *La Mort de Sénèque*, 1720-1722, huile sur toile, 39x49 cm, collection particulière, vente Christie's 1529, New York, 25 mai 2005, lot 54 ; notice B4709. Le pendant probable de ce tableau est *Le Suicide d'Ajax*, qui se trouve dans une collection particulière genevoise (B4730).

mise entre les personnages, qui met en valeur l'espace scénique. A droite, le jeune homme en habit vénitien chamarré jaune et bleu est un homme de Cour : il croise les mains devant lui, et baisse la tête en signe de honte. Il s'agit sans doute de Gavius Silvanus, tribun de cohorte prétorienne, que Néron avait chargé de faire exécuter la sentence de mort. Silvanus, lui-même impliqué dans la conjuration de Pison, n'osa pas se présenter directement devant Sénèque selon le récit de Tacite[118]. La scène de Sénèque mourant est ainsi disposée pour faire honte à Silvanus qui n'ose pas l'affronter du regard ; la honte de Silvanus rend visible le message moral, voire l'enjeu politique de la scène : le destin de la compromission politique se partage entre cette honte drapée de soie et son terme de sang. Cela veut dire que le sujet du tableau n'est plus, en soi, la mort de Sénèque, mais l'effet qu'elle produit sur Silvanus, et la leçon morale de cet effet et du partage de sentiments qu'il induit.

De Tiepolo toujours, *La Mort de Sénèque* dessinée à la plume et réputée des années 1720 est sans doute en fait beaucoup plus tardive[119]. Le dessin représente Sénèque au dernier terme de l'agonie. Une femme le recouvre d'une couverture et l'allonge au bord de deux marches marquant peut-être l'entrée dans un bain. Derrière lui, penché au-dessus de lui, un

[118] « *Voci tamen et aspectui pepercit, intromisitque ad Senecam unum ex centurionibus, qui necessitatem ultimam denuntiaret* » (Il s'épargna cependant la voix et le regard, et il introduisit auprès de Sénèque un des centurions pour lui notifier l'ultime nécessité, *Annales*, XV, 61, 4).

[119] Giambattista Tiepolo, *La Mort de Sénèque*, dessin à la plume, 42,8x28,2 cm ; notice B4708. Pour la composition, ce dessin peut être rapproché de *La Mort de Hyacinthe* (B4731), qui date de la période où l'artiste travailla à Würzburg (1752-1753).

vieillard barbu lui parle en tendant le bras et pointant le doigt vers une fabrique à l'arrière-plan sur laquelle une femme est étendue. S'agit-il du médecin de Sénèque lui montrant sa femme Pauline, également décidée à mourir[120] ? L'architecture ici mise en œuvre est plutôt étrange, et pour ainsi dire onirique. D'un point de vue sémiologique, les marches désignent l'estrade scénique, tandis que la fabrique de l'arrière-plan suggère un hors scène : Tiepolo construit son espace théâtral sans se soucier de vraisemblance. Il organise la délégation d'attention par la main tendue de Statius Annæus : Sénèque s'affaisse, il se déporte en pensée vers Pauline, il sombre dans la mort avec l'image lumineuse de sa femme se sacrifiant, au-dessus de lui, par amour pour lui[121].

Ce déport est plus net encore dans un autre dessin de la fin des années 1730, conservé à l'Art Institute de Chicago. L'embarras de l'historien de l'art se traduit dans le titre donné à ce dessin, *Fantaisie sur la mort de Sénèque*[122]. Tiepolo a représenté Sénèque seul au premier plan, renversé en arrière contre une table, un pied dans la petite bassine héritée de Rubens. Derrière cette table, des personnages plus ou moins indistincts assistent à l'agonie : mais

[120] Selon le récit de Tacite, Pauline avait décidé de mourir avec son époux. Sénèque, qui remarque qu'elle supporte mal l'épreuve, la persuade de se retirer dans une autre chambre (« *suadet in aliud cubiculum abscedere* », *Annales*, XV, 63, 3), avant de demander à Statius Annæus, son ami et son médecin, de lui donner un poison pour hâter sa mort (64, 3). Pauline sera finalement sauvée de la mort sur ordre de Néron.

[121] Dans *La Mort de Hyacinthe*, le noble désespoir d'Apollon au centre de la toile, penché au-dessus du jeune homme expirant, est surplombé, plus haut à droite, par le ricanement du faune de pierre, qui désigne la vile concupiscence du dieu. Le déport est ici parodique et grimaçant.

[122] Notice B4709.

s'agit-il vraiment de spectateurs, ou de créatures sorties de l'imagination de l'agonisant, à la manière des démons de saint Antoine ? Celui de gauche porte un masque noir de carnaval ; le vieillard à droite est affublé d'un étrange chapeau orné d'un insigne mystérieux… Toujours est-il qu'une fois encore le spectateur est invité à se projeter depuis Sénèque vers l'image du monde qu'il représente, c'est-à-dire à abstraire la scène proprement dite au profit de son au-delà[123].

Batoni

Avec Pompeo Batoni[124], le dispositif théâtral devient particulièrement solennel et imposant. Sénèque ne se tient plus sur un siège de fortune ou entre des bras secourables : assis sur une estrade, il trône littéralement. Plus exactement, la fabrique est imaginée pour que quelqu'un trône : estrade, dais écarlate, architecture solennelle, avec au fond une urne fumante d'encens et, en haut à gauche, un groupe sculpté monumental ; tout est disposé pour une scène solennelle de commandement. On songe ici à plusieurs scènes types, que Batoni a d'ailleurs peintes, comme la Continence de Scipion, ou Esther et Assuérus[125]. Mais dans ces scènes même l'effet recherché de contagion sensible conduit à détrôner le prince : Scipion

[123] La tableau de *La Mort de Sénèque* attribué à Tiepolo est beaucoup plus classique

[124] Pompeo Batoni (ou son atelier), *La Mort de Sénèque*, vers 1770 ?, huile sur toile, 291x374 cm, collection particulière, vente Fernando Durán, Madrid, 3 juin 2006, lot 389 ; notice B4704.

[125] Pompeo Batoni, *Esther et Assuérus*, 1738-1740, huile sur toile, 74x99,2 cm, The Philadelphia Museum of Art, 1982-89-1, notice B4732 ; *La Continence de Scipion*, 1771-1772, huile sur toile, 226,5x297,5 cm, Saint-Petersbourg, Ermitage, ГЭ-2609, notice A1627.

renonce à sa captive pour Allucius, Assuérus abaisse son sceptre et satisfait à la demande d'Esther. Le dispositif de commandement est affirmé de façon d'autant plus impérieuse que précisément il s'agit d'y renoncer, d'accéder à la parole du suppliant. Le contraste déclenche l'émotion ; il reprend en l'adoucissant, en l'anesthésiant politiquement, le motif du cantique de la Vierge qu'on entend dans le *Magnificat* : *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles*[126]. Pour produire l'effet recherché, le peintre peut aller jusqu'à inverser complètement les positions de l'humble et du puissant : c'est le cas pour Antiochus et Stratonice, Énée abandonnant Didon, Thétis enlevant Achille endormi[127]...

Si l'on revient maintenant à *La Mort de Sénèque*, la stratégie de Batoni apparaît plus clairement : en haut à droite, la place sous le dais écarlate est vacante, Sénèque est placé en dessous. La scène est en quelque sorte celle de son « indétronisation[128] » sensible. Au-dessus de Sénèque, sa femme Pauline, proclamant théâtralement sa fidélité à son époux jusque dans la mort, désigne de la main gauche la place vacante. Face à lui, l'exécuteur de la mort est le protagoniste. Quant à Sénèque, détourné vers le centurion à droite qui lui donne l'ordre de mourir, il reçoit cet ordre, le subit, quasiment en contradiction avec les deux figures placées aux extrémités de la scène, prêtes à noter son discours : ce n'est pas ici Sénèque qui parle, c'est la mise en scène de sa destitution.

Le Prix de Rome de 1773 : Peyron et David

Le sujet de la mort de Sénèque est mis au concours pour le Prix de Rome en 1773. Pierre Peyron emporte le prix, avec un tableau aujourd'hui perdu, mais dont nous conservons la gravure par lui-même[129]. Le processus d'esthétisation se poursuit : Peyron ne peint pas la mort proprement dite, mais son effet sur Pauline. Sénèque constate que son épouse ne supporte pas la vue de son suicide et Peyron cite, en guise de titre pour la gravure, la phrase de

[126] « Il a renversé les puissants de leurs trônes et élevé les humbles » (Evangile de Luc, I, 52, paraphrasant le cantique d'Anne, 1 Samuel 2, 4). Mais ici en quelque sorte le puissant anticipe son renversement, il descend lui-même de son trône pour relever l'humble.

[127] Notices B4733, B3011, A1626.

[128] Le terme est de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970, p. 171-174.

[129] Notice B4737. Il est intéressant de noter que les sujets des prix des deux années suivantes sont Antiochus et Stratonice et Aman confondu par Esther devant Assuérus, c'est-à-dire les grands sujets combinant indétronisation et contagion sensible.

Tacite : « *Rogat oratque temperaret dolori* », il la prie et la supplie de tempérer sa douleur. Portée par ses femmes, Pauline est emmenée dans sa chambre, afin d'être soustraite à l'affreux spectacle. Les statues d'un somptueux palais romain, à l'arrière-plan, semblent observer la scène. L'exacerbation de la pompe du décor impérial rappelle le décor à trois arcades du Sénèque imaginé par Théodore de Bry, sur le modèle de la scène italienne de la Renaissance, pour le *Theatrum vitæ humanæ* de Boissard : la comparaison fait d'autant plus ressortir la révolution que constitue la promotion de Pauline au centre de la représentation, prise dans le triangle des regards des deux statues. Le dessin préparatoire conservé au Metropolitan Museum de New York[130] nous apprend que Peyron avait d'abord imaginé une scène sans Pauline. Sénèque trône au centre du dessin, on s'affaire autour de lui ; à gauche, ses disciples consternés se désolent. Ce qui se passe à droite n'est pas clair et nous réduit aux conjectures : il semble qu'un soldat s'affaire pour accrocher une tenture à une enseigne qu'un autre soldat fixe apparemment au sol. Sénèque les regarde travailler : faut-il comprendre qu'il a ordonné aux soldats de séparer ainsi la pièce en deux afin que Pauline puisse se retirer hors de sa vue ? Le tableau final de Peyron aurait alors choisi d'expliciter ce geste de Sénèque, que ce rideau transversal échafaudé ne rendait guère lisible. Quoi qu'il en soit, on retrouve ici, comme dans *Le Testament d'Eudamidas* dont Peyron possédait une copie[131], le partage de l'attention et son

[130] Notice B4736.
[131] P. Rosenberg et U. van de Sandt, *Pierre Peyron, 1744-1814*, Arthena, 1983, p. 13.

déport hors scène : construire Sénèque comme personnage passe par cette division qui le consacre comme roi pour le détrôner, qui l'affaiblit pour l'héroïser, qui le donne à voir pour le soustraire au regard.

Le même année 1773, Jacques Louis David avait également concouru au prix de Rome, sans succès. Sa *Mort de Sénèque* est conservée à Paris au Petit Palais[132]. Lui reprocha-t-on une manière trop rococo[133] alors que Peyron avait pris le tournant du néo-classicisme romain ? Toujours est-il que, si l'on met de côté le style pour examiner le moment de l'histoire et la disposition des figures, David fait les mêmes choix que Peyron, et même d'une façon plutôt plus lisible et efficace : pour faire saisir d'emblée au spectateur qu'il a déporté la scène du début vers la fin du suicide, lorsque Sénèque, constatant que ses veines coupées ne suffisent pas, se fait apporter du poison, David place la fiole de poison (invisible chez Peyron) au centre géométrique de la toile ; il installe ses personnages dans une fabrique monumentale ; il partage sa composition entre Sénèque et Pauline ; le copiste des *ultima verba* à l'extrême droite n'est plus qu'un comparse plongé dans l'ombre, tandis que la lumière se déverse généreusement sur Pauline éplorée, dont la tunique blanche et le tablier rose brodé d'or captent immédiatement le regard du spectateur. Ce n'est pas l'épouse effacée d'un philosophe, c'est un couple, c'est

[132] Notice B1063.

[133] Antoine Schnapper compare la manière de David dans ce tableau, « une composition chatoyante et gaie où ondulent draperies et colonnades, robes brodées et couleurs poudrées », à celle du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard. Tout cela ne serait que « pittoresque gratuit », de l'aveu même de David… (A. Schnapper et A. Sérullaz, *Jacques Louis David*, Réunion des Musées Nationaux, 1989, notice 8, p. 52.)

une reine, c'est Cléopâtre expirante, un sujet récurrent au XVIIIe siècle[134] : le suicide du philosophe est en quelque sorte confisqué par celui de son épouse.

Nous avons remarqué, dans les compositions précédentes, l'affaissement progressif du philosophe, debout chez Rubens et ses imitateurs, assis, dans les toiles de Hontherst, Savolini, Molinari, Tiepolo, Batoni, s'affaissant chez Giordano, mais toujours avec la tête relevée. Ici, la tête de Sénèque bascule en arrière, dans l'ombre, sous l'influence peut-être de *La Mort de Socrate* exécutée par Boucher en 1762[135]. Tout se passe comme si David préparait déjà l'Antiochus par lequel il remportera le prix l'année suivante[136]. Mais surtout s'esquisse ici le nouvel héroïsme négatif, dont David sera le très grand peintre pendant la Révolution, dessinant et peignant *Le Pelletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort*[137], *La Mort de Marat*[138], *La Mort de Bara*[139], *La Mort de Dampierre*[140]...

Le Sénèque de Diderot

Alors que le concours du prix de Rome est lancé, Nicolas Lagrange est attelé à une nouvelle traduction des œuvres complètes de Sénèque[141]. D'origine modeste, ce jeune latiniste

[134] On peut citer la *Cléopâtre* de Trevisani (1710, Florence, musée des Offices, A5223), celle de Lemoyne (1724, The Minneapolis Institute of Art, A3212), celles de Lagrenée (1755, musée des beaux-arts de Pau, A1549 ; 1774, Morez, Musée de la Lunette, B3007), celle de Challe (1761, connue par la gravure de J. B. Michel, A5132). Le détail du sein nu de Pauline, qui ne correspond guère à son portrait par Tacite, évoque en revanche le sein de Cléopâtre, qu'elle découvre pour que l'aspic le morde.

[135] David a-t-il pu voir ce tableau en grisaille de Boucher ? Oute le parti pris tout à fait atypique de rejeter Socrate en arrière, l'espace est disposé d'une façon très semblable à celui du *Sénèque* de David, en triangle, avec un grand rideau à gauche et une balustrade au milieu. François Boucher, *La Mort de Sénèque*, 1762, huile sur toile, grisaille en camaïeux de brun, 41x55 cm, dépôt au Mans, musée de Tessé. Ce tableau est une œuvre spoliée pendant la seconde guerre mondiale, MNR 132 ; notice A2212.

[136] David, *Antiochus et Stratonice*, 1774, huile sur toile, 120x155 cm, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts ; notice B4738.

[137] Le tableau a sans doute été détruit par la fille de Lepelletier, royaliste, à qui il fut vendu ; il est connu par la gravure de Tardieu (1793, notice B4017).

[138] Demandé à David par Guirault, porte-parole de la section du Contrat social à la Convention le 14 juillet 1793 : le peintre annonce son achèvement le 14 octobre et demande à l'exposer chez lui. Offert à la Convention le 14 novembre, il est placé dans la salle d'Assemblée en pendant à « Le Pelletier », de part et d'autre de la tribune du président. Les deux sont retirés le 9 février 1795. Le tableau se trouve actuellement aux Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles, voir notice B4009.

[139] Tableau peint sur décision de la Convention du 28 décembre 1793, resté inachevé, conservé à Avignon, musée Calvet. Voir notice B4012.

[140] Dessin au crayon du jeune Dampierre avec sa jambe arrachée par un boulet, Stockholm, Nationalmuseum, notice B4011.

prodige, après avoir étudié comme boursier au collège de Beauvais[142], avait été engagé par le baron d'Holbach comme précepteur de ses enfants. Lagrange traduit d'abord Lucrèce, Diderot et Naigeon révisent le manuscrit avant publication[143]. Il traduit ensuite les *Antiquités de la Grèce* de Lambert Bos, un érudit protestant néerlandais (1769), avant de se lancer, toujours avec la collaboration de Naigeon, dans la traduction de l'ensemble du corpus sénéquien : il meurt à la tâche en 1775, laissant à sa sœur un manuscrit inachevé, que le baron d'Holbach lui rachète ; Naigeon achève le travail, l'annote et le publie à titre posthume en décembre 1778[144].

A la demande de Naigeon et du baron, Diderot entreprend de rédiger une préface à cette nouvelle édition de Sénèque[145]. Il s'attelle à la tâche et relit Sénèque durant l'été 1777[146].

[141] Lagrange pourrait avoir démarré ce travail dès 1768, à l'instigation du baron d'Holbach, qui se réfère à Sénèque dans son *Système de la nature* (1770). Voir Jean Ehrard, « Pourquoi Sénèque ? », préface à l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in Diderot, *Œuvres complètes* (abrégées DPV), t. 25, Hermann, 1986, p. 6. Naigeon évoque « huit ans d'un travail assidu », ce qui fait remonter sa collaboration à 1770 ([Diderot,] *Essai sur la vie de Sénèque*, Paris, De Bure, 1779, note 444 de l'éditeur, p. 453-454. Cette note n'est pas reproduite dans les éditions modernes.)

[142] Le collège de Dormans-Beauvais, haut lieu du jansénisme, se trouvait rue Jean-de-Beauvais, dans le quartier latin à Paris.

[143] *Lucrèce, traduction nouvelle, avec des notes*, par M. L* G**, Paris, Bleuet, 1768, 2 vol. in-12, planches gravées par Gravelot. Cette traduction sera plusieurs fois rééditée au XIXe siècle (1823, 1861, 1865, 1871, 1878, etc). Il est difficile de déterminer le degré de familiarité de Diderot avec Lagrange. Diderot évoque, au Grandval, « l'instituteur [...] excédé de la mauvaise humeur de notre baron » dans une lettre à Sophie Volland de septembre 1767 (*Œuvres*, éd. Versini, t. V, *Correspondance*, Laffont, Bouquins, 1997, p. 769. Cette édition sera désormais abrégée VER). Autre allusion, toujours dans une lettre du Grandval à Sophie Volland : « Après dîner nous avons fait une course au loin, tête à tête [=avec le baron]. Le précepteur et les élèves avaient pris leur essor avant nous. » (24 oct. 1769, p. 986.) Nouvelle évocation, destinée cette fois à Grimm, le 10 novembre 1770, de « l'instituteur et les enfants à leur tâche » (p. 1044). Et dans la suite de la même lettre : « A sept heures et demie, je leur fais la chouette à lui et à Lagrange ; je perds et tout va bien. » (p. 1045 ; « On appelle au jeu de Piquet, faire la chouette, jouer seul contre plusieurs qui jouent alternativement. » Trévoux, éd. 1771, II, 560a.) Dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot écrit de lui : « nous n'avons aucun motif personnel, soit de le louer, soit de le blâmer » (§109, 26e objection, DPV XXV 428). Pourtant, selon Grimm, c'est Diderot qui aurait révisé la traduction de Lucrèce avant publication (*Correspondance littéraire*, 15 août 1768, éd. Furne, 1829, t. VI, p. 23)

[144] *Les Œuvres de Séneque le philosophe*, traduites en français par feu M. Lagrange ; avec des notes de critique, d'histoire et de littérature, Paris, chez les frères De Bure, 1778-1779, 7 vol., Avec Approbation, & Privilege du Roi (avec la collaboration de l'abbé Esquieu, traducteur, du baron d'Holbach, éditeur scientifique, de Jacques-André Naigeon, annotateur). Rééd. Paris, J. J. Smits, An III (1794-1795). « Lagrange est mort avant d'avoir pu mettre au jour son Sénèque. M. N[aigeon] son ami s'est chargé de ce soin. » (La Harpe, *Correspondance littéraire adressée à Mgr le Grand-Duc...*, t. II, 1774-1789, Paris, Migneret, an II, lettre 86, p. 234) L'« Avertissement de l'éditeur », au début du tome II, donne plus de détails.

[145] C'est ce que suggère la dédicace à Naigeon au début de l'*Essai*. Voir DPV XXV 37-38.

[146] Nous le savons par une lettre de Diderot à Sébastien Mercier (VER V 1293-4), qui confirme les « plusieurs mois » évoqués dans la dédicace à Naigeon (note précédente). Selon Jean Deprun, Diderot avait en fait commencé à travailler dès 1775 (Jean Deprun, « Diderot au travail », DPV XXV 19).

Il en sortira en 1778 un *Essai sur la vie de Sénèque* qui, quoique publié avec approbation et privilège du roi, déchaîna la presse contre lui. Diderot rétorque avec une réédition fortement augmentée, qui s'intitule désormais *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1780).

L'ouvrage n'étant pas illustré, il pourrait ne pas figurer dans cette étude, si Diderot lui-même n'y avait pas abordé la question des images :

> « Tous les bustes de Séneque m'ont paru médiocres ; la tête de sa figure au bain est ignoble : sa véritable image, celle qui vous frappera d'admiration, qui vous inspirera le respect, et qui ajoutera à mon apologie la force qui lui manque, elle est dans ses écrits. C'est là qu'il faut aller chercher Séneque, et qu'on le verra. » (DPV XXV 224)

Diderot travaille d'après une édition, ou une réédition de Juste Lipse, peut-être la deuxième de 1615 où figurait le Sénèque au bain d'après Rubens qu'il évoque ici. La déception du philosophe n'indique pas un désintérêt pour la représentation de Sénèque, mais tout au contraire un réinvestissement de l'ensemble de son œuvre à partir et dans la perspective de cette représentation. L'*Essai* de Diderot est une apologie : au-delà de la transformation du titre, sur laquelle on a beaucoup glosé, c'est comme apologie que Diderot désigne constamment, dans le texte, son entreprise. Pourtant, cette apologie ne consiste pas exactement à dresser un portrait.

> « Une expérience que je proposerais volontiers à l'homme de soixante-cinq ou six ans[147], qui jugerait les miennes[148] ou trop longues, ou trop fréquentes, ou trop étrangères au sujet, ce serait d'emporter avec lui, dans la retraite, Tacite, Suétone[149] et Séneque ; de jeter négligemment sur le papier les choses qui l'intéresseraient, les idées qu'elles éveilleraient dans son esprit, les pensées de ces auteurs qu'il voudrait retenir, les sentiments qu'il éprouverait, n'ayant d'autre dessein que celui de s'instruire sans se fatiguer ; et je suis presque sûr que, s'arrêtant aux endroits où je me suis arrêté, comparant son siècle aux siècles passés, et tirant des circonstances et des caractères les mêmes conjectures sur ce que le présent nous annonce, sur ce qu'on peut espérer ou craindre de l'avenir, il referait cet ouvrage à peu près tel qu'il est. » (DPV XXV 36)

L'apologie se transfuse directement de la lecture des textes. Ce qui importe, ce que Diderot apporte, n'est pas un texte, mais la retraite, la lecture, la rêverie, en un mot le dispositif depuis lequel n'importe quel homme de son âge produirait le même texte. Dans ce dispositif, ce qui a de la valeur, ce sont « les choses », « les idées », « les pensées », « les sentiments » qui se forment dans le rapport du texte au lecteur, du contexte d'alors au contexte d'aujourd'hui. C'est-à-dire que le contenu n'est pas dans le texte, n'est pas

[147] C'est-à-dire de l'âge de Diderot, né en 1713, au moment où il écrit ces lignes.
[148] Les miennes : mes réflexions, mes digressions.
[149] Tacite et Suétone sont lus ici comme les biographes de Sénèque.

réductible au texte : la représentation de Sénèque, qui est en même temps son apologie, est le produit d'un dispositif opérant une série de conjonctions. Diderot en explore ensuite encore d'autres :

> « mais si l'on jette alternativement les yeux sur la page de Séneque et sur la mienne, on remarquera dans celle-ci[150] plus d'ordre, plus de clarté, selon qu'on se mettra plus fidèlement à ma place, qu'on aura plus ou moins d'analogie avec le philosophe et avec moi ; et l'on ne tardera pas à s'apercevoir que c'est autant mon âme que je peins que celle des différents personnages qui s'offrent à mon récit. Aucune preuve n'a la même force, aucune idée la même évidence, aucune image le même charme pour tous les esprits. » (*Ibid.*)

S'agit-il vraiment de choisir entre Sénèque et Diderot, ou plutôt l'expérience de la comparaison n'est-elle pas précisément ce que le texte de Diderot met en œuvre[151] ? L'analogie détextualise le texte et déclenche la jouissance du rapport à partir du « charme » de l'image : Diderot n'écrit plus, il « peint » ; il ne peint pas le portrait de Sénèque, mais « autant mon âme ». Parce que l'image est un rapport (par exemple ici entre l'image de soi et l'image de Sénèque), elle n'a pas d'évidence objective : la construction du personnage se parachève ici, lorsque, sa mobilité de personnage étant reconnue et assumée, il est promené à volonté dans les tableaux virtuels et aléatoires que chacun peut produire à partir de lui.

> « J'aurais pu ne recueillir des règnes de Claude et de Néron que les endroits où Séneque est en action, et ne montrer que cette grande figure isolée ; mais il m'a semblé que, placée au centre du tableau, on sentirait plus fortement la difficulté et la dignité de son rôle. Le gladiateur antique[152] serait plus intéressant, s'il avait en face son antagoniste. D'ailleurs, cette manière s'accommodait mieux avec ma nonchalance. Quand on ne présente sur la toile qu'un seul personnage, il faut le peindre avec la vérité, la force et la couleur de Van Dyck[153] ; et qui est-ce qui sait faire un Van Dyck ? Ce livre, si c'en est un, ressemble à mes promenades : rencontré-je un beau point de vue ? Je m'arrête et j'en jouis. Je hâte ou je ralentis mes pas, selon la richesse ou la stérilité des sites : toujours conduit par ma rêverie, je n'ai d'autre soin[154] que de prévenir le moment de la lassitude. » (DPV XXV 37)

[150] C'est-à-dire dans celle de Diderot.

[151] L'*Essai* de Diderot se divise en deux parties. La première est biographique et historique ; la seconde est une revue de ses ouvrages, où Diderot sélectionne un florilège dans la traduction de Lagrange, qu'il réécrit au besoin.

[152] Le *Gladiateur* d'Agasias est une sculpture hellénistique conservée depuis le XVIIIe siècle à la Galerie Borghèse à Rome. Diderot l'évoque dans les lettres à Falconet sur la postérité (1766), à cause de la signature à l'imparfait qui figure sur le socle (ΑΓΑΣΙΑΣ ΕΠΟΙΕΙ), qui montrerait selon lui son souci de ses admirateurs futurs. (Lettre du 15 février 1766, Ver V 601.)

[153] La gravure de Lucas Vosterman d'après le dessin de Rubens (B4696) a été autrefois attribuée à Van Dyck : « *Sénèque dans le* Bain : il a une merveilleuse Expression d'un foible Vieillard. [...] Van Dyck en a gravé le Buste à l'eau forte ; mais il est extrèmement rare. Mon Père en a le Dessein Original, qui est très-fini, & excellent, par le même Maître, & un autre, mais fort léger, par Rubens. » (*Description de divers fameux tableaux, dessins, statues, bas-reliefs, etc, qui se trouvent en Italie*, par Mrs Richardson, Père et Fils. Traduite de l'Anglois [...], Amsterdam, Herman Uytwerf, 1728, t. III, 2nde partie, p. 549.)

[154] Soin : préoccupation.

Sous l'affectation de « nonchalance », Diderot envisage ici les deux séries de représentations existantes de Sénèque : les portraits en buste, c'est-à-dire sa « figure isolée », et les tableaux le mettant en scène, c'est-à-dire les scènes de sa mort. Pour passer de l'un à l'autre, le *Gladiateur Borghèse* est sans doute contaminé par l'*Athlète expitant* du Capitole, que Diderot évoque dès le *Salon de 1765*[155], et auquel il pense encore dans le *Paradoxe sur le comédien* lorsqu'il décrit « l'athlète académisé », « le gladiateur ancien », qui tombent « avec grâce, avec noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque », qui « ne meurent pas comme on meurt sur un lit, mais sont tenus de nous jouer une autre mort pour nous plaire »[156].

Intégrer Sénèque dans la scène d'un tableau, étudier le « rôle » de Sénèque, peut-être même le faire mourir avec le maximum d'efficacité dramatique : c'est là l'achèvement de la construction de Sénèque comme personne, puis comme personnage. Cette construction est aussi une virtualisation : même projeté sur la toile, Sénèque ne saurait être seul ; il faut lui imaginer un antagoniste. C'est bien dans cet esprit que Peyron comme David ont imaginé d'introduire Pauline pour faire pendant à Sénèque[157]. Par la nécessité de cet antagoniste, la scène accomplit, sur le plan du contenu, le dispositif analogique annoncé comme cadre énonciatif de l'*Essai*. Au terme de scène, Diderot préfère d'ailleurs désormais celui de site, qu'il a introduit en 1767 avec la Promenade Vernet[158] : c'est dans le réel que la projection scénique, au gré de la promenade, s'accomplit. En cela, construction du personnage et construction de la personne se superposent : c'est par l'investissement intime de son Sénèque que Diderot réfléchit, vit, et supplée une existence politique, héroïque et tragique que lui fournit son modèle stoïcien. S'il ne fut pas le conseiller de Catherine II, encore moins le ministre de Louis XVI, l'image de Sénèque constitue le support de projection pour développer quand même une pensée politique, de résistance au tyran, de stratégie révolutionnaire, et

[155] DPV XIV 279 / Ver IV 440. Pour le *Gaulois mourant* du Capitole, voir la notice A9586. Il a été copié par Pierre Julien entre 1769 et 1772, voir notice A4537.

[156] DPV XX 62 / Ver IV 1387. Diderot fait lui-même explicitement le lien avec la mort de Sénèque dans l'*Essai* : voir DPV XXV 279 / Ver I 1141.

[157] Pauline est déjà présente dans les compositions de Tiepolo et Batoni, mais comme simple spectatrice du suicide de son époux. C'est Noël Hallé qui introduit le premier le face à face, avec une composition en V (Noël Hallé, *La Mort de Sénèque*, 1750, huile sur toile, 154x122 cm, Boston, Museum of fine arts, notice A3680).

[158] Ver IV 594sq / DPV XVI 175sq.

même d'insertion dans la mondialisation qui est déjà à l'œuvre avec la politique coloniale des empires d'Europe.

Ce nouveau statut de Sénèque, virtuel, mobile, analogique, rompt avec la théâtralité classique : ce n'est pas le Sénèque « en action » de la scène théâtrale qu'il s'agit ici de composer ; c'est un Sénèque de site, offert à la plasticité du jeu sensible. Mais cette rupture sémiologique décisive est en même temps un accomplissement : la destruction de la figure par la statue, la promotion de la scène avec ses systèmes de déport, l'affaissement du personnage ont préparé sur près de deux siècles la fusion de l'intellectuel et du héros politique, fusion impossible, révoltante, et qui revient pourtant toujours, depuis Diderot, comme une injonction pour notre monde.