Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 50 (2004)

Artikel: Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique
Autor: Dangel, Jacqueline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-660680

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II

JACQUELINE DANGEL

DEVANCIERS GRECS ET ROMAINS DE SÉNÈQUE LE TRAGIQUE

Le premier devancier de la tragédie antique est le mythe d'éternité. Sénèque en hérite seulement la matière au terme d'un long et complexe itinéraire. Le mythe qui enferme ses héros dans un rôle auquel ils ne peuvent se soustraire[1] est plus précisément encore capable d'une fonction tragique: il tient lieu d'inéluctable, voire de Destin. La tragédie mythologique est ainsi vouée à donner à voir des personnages dont le futur de l'action en cours est conjointement évocation d'un passé préétabli, connu et inchangeable.

Il reste qu'intégré à une tragédie le mythe atemporel entre dans une temporalité, le temps dramatique de l'histoire. On notera qu'Aristote (*Po.* 8-11, 1451 a-1452 b) inscrit de fait les sujets tragiques dans le *muthos*, dont la vraisemblance inclut une historicité tragique, celle notamment de guerres archaïques et douloureuses, comme la Guerre de Troie et la Guerre de Thèbes. Dans le mythe, de nature itérative, s'inscrit une chronologie événementielle.

De fait, de nature chronologique et, plus exactement encore, épisodique, la tragédie est destinée à donner à voir ce moment particulier qui est celui du plus grand malheur survenant dans l'existence d'un personnage: si atemporel et extraordinaire qu'il

[1] On peut se reporter en ce domaine à G. MAZZOLI, "Les prologues des tragédies de Sénèque", in *Rome et le Tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS–GARELLI, in *Pallas* 49 (1998), 122.

soit, le héros tragique est frappé par une catastrophe inouïe qui le conduit de la vie à la mort. Actes et scènes progressent en ce sens, qu'ils suivent un continuum linéaire ou qu'ils résultent de péripéties complexes. Plus précisément encore, Aristote (*Po.* 18, 1456 a 10-20) définit la tragédie comme un fragment d'épopée. Rome poursuit son héritage, dès la période républicaine. En effet, par-delà des variantes singulières, Lucilius, Accius et Varron en reprennent les données: distinguant *poesis* de *poema*, ils opposent ainsi l'épopée ou *argumentum perpetuum* à la tragédie, forme restreinte et extrait de la précédente.[2]

Le héros tragique est alors d'autant plus pathétique qu'il est appelé à 'revivre', dans la progression temporelle d'une action dramatique, l'éternel recommencement d'une même fin, sans appel. Quelle que soit l'époque et le lieu, dans l'Athènes classique comme dans la Rome impériale, la tragédie montre les mêmes récidives de malheur fondant les histoires d'Atrée et Thyeste, de Clytemnestre, Agamemnon et Cassandre autant que des Troyennes, d'Oedipe et Jocaste ainsi que des Phéniciennes, de Phèdre, Thésée et Hippolyte, d'Hercule frappé de folie au retour des enfers.

Pourtant force est de constater que l'écriture et la réception de ces mêmes histoires diffèrent selon les époques et les auteurs. Le mythe des tragiques grecs et latins et, plus particulièrement, de Sénèque, peut ainsi être en même temps itératif et différencié, universel et singulier.

D'une manière plus générale, on soulignera que le mythe est évolutif, au point d'être malléable: capable de multiples bourgeonnements, il admet, sinon dans sa trame majeure, tout au

[2] Sur tous ces points, voir J. DANGEL, *Accius. Œuvres (Fragments)*, CUF (Paris 1995), 384. LUCIL. 338-340 M, 341-347 M = 9, 2 et 3 Charpin: (2) *non haec quid ualeat quidue intersiet illud / cognoscis. Primum hoc quod dicimus esse poema, / pars est parua poema*...; (3)...*epistula item quaeuis non magna poema est; / illa poesis opus totum, tota Ilias una / est, una ut "Annales Enni, atque opus unum / est, maius multo est quam quod dixi ante poema.* Voir aussi VARRO *Men.* 398 Buech.: *poema est lexis enrythmos, id est uerba plura modice in quandam coniecta formam, itaque etiam distichon epigrammation uocant poema; poesis est perpetuum argumentum e rhythmis.*

moins dans ses réseaux secondaires, de nombreuses variantes. Simples dérivations ou franches déviations, ces modifications contribuent à changer le contexte et, de ce fait, tout ou partie de la signification. Le processus commence avec les Tragiques grecs, qui réorientent le déroulement de l'histoire mythique pour servir un dessein plus tragique autant que cathartique. On peut en illustrer le principe avec le personnage de Phèdre, qui a donné lieu à une véritable recomposition, dont Sénèque ne fera que poursuivre le processus.

Euripide est le premier à revisiter le mythe de cette malheureuse héroïne qu'Homère (*Od.* 11,321-327) cite dans le catalogue des femmes damnées. La révision qu'il présente est d'autant plus intéressante qu'elle est contradictoire. Il écrit en effet une première pièce, *Hippolyte voilé*. Si la reconstruction en est difficile, du fait qu'on n'a conservé de cette tragédie que de maigres fragments (19 fragments totalisant 41 vers), on sait que cette pièce a été mal reçue: elle aurait choqué par son impudence. Aristophane s'en fait l'écho, dans les *Grenouilles*, 1043: Euripide, qui est confronté à Eschyle, se voit reprocher la peinture d'une "Phèdre prostituée". On connaît certes le caractère malveillant de la comédie ancienne à l'égard de ce tragique, si bien que l'allusion pourrait être calomnieuse. Pourtant la découverte du *Papyrus de Michigan* (6222, frg. B et A), si discutable que reste ce document, est propre à confirmer deux données: l'idée d'une séduction malsaine de Phèdre à l'endroit d'Hippolyte; le fait que Thésée découvrirait cette perversité au prix d'un piège tendu par lui-même, — soit sous les traits d'un faux Hippolyte "voilé".[3] On peut seulement s'étonner de la réaction hostile du public d'Euripide, dès lors que le motif est connu du mythe étiologique. Il s'agit du *Potipharmotiv*,[4] dont les variantes

[3] Voir Euripide. Tome VIII, 2ème partie: *Fragments*. Edd. François JOUAN et Herman VAN LOOY, CUF (Paris 2000), 227 et 235-238.

[4] Voir *Euripides. Hippolytos.* Edited with Introduction and Commentary by W.S. BARRETT (Oxford 1964), 7; B. BEUGNOT, "Phèdre", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. par P. BRUNEL (Monaco1988), 1155-1163; F. JOUAN,

parcourent aussi bien l'épopée que la tragédie grecques: comparables à Hippolyte victime de sa belle-mère sont, par exemple, Pélée,[5] Bellérophon, Phénix ou Phrixos, fils d'Athamas.[6]

La *Phèdre* de Sophocle, de peu postérieure à celle d'Euripide, semble être une réponse potentielle à cet échec. Les 13 fragments, comptant 32 vers, rendent une nouvelle fois la reconstruction difficile. Cependant, comme il est possible de le déduire du titre même, Sophocle choisit de s'intéresser au personnage non plus d'Hippolyte, mais à celui de la reine. Et, alors qu'Aristote souligne que Sophocle idéalise ses personnages (*Po.* 25, 1460 b 33), on peut supposer que la Phèdre sophocléenne devait subir un malheur extrême capable de la rendre digne de pitié, de sorte qu'elle ne pouvait être entièrement mauvaise.[7] Plaide en ce sens cet ajout apporté par Sophocle à l'argument: la descente de Thésée aux enfers, qui vise à justifier l'attitude de Phèdre. La reine paraît de fait doublement autorisée à aimer Hippolyte: son époux, parti pour aider son ami Pirithoos à enlever Perséphone, l'a abandonnée; et on le croit mort, comme le donnent à entendre deux fragments, 686 et 687 Pearson.[8]

Mieux encore: Euripide, dont la déconvenue due à son premier *Hippolyte* est attestée,[9] reprend un peu plus tard le sujet dans *Hippolyte couronné,* comme il le ferait d'une controverse. Pour ce faire, il procède à une autre re-visitation du mythe:

"Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide", in *SEJG* 31 (1989-1990), 187-208.

[5] Ce sujet a été traité par Euripide dans *Pélée* (cf. Aristophane, *Nub.*1153-4); par Sophocle dans *Pélée* et les *Phthiotides*, et il a peut-être été évoqué dans la tragédie d'Accius, *Les Hellènes* (voir mon *Accius*, 289).

[6] Voir mon *Accius*, 345 (même si Accius n'a vraisemblablement pas traité ce sujet dans *Athamas*).

[7] ARIST. *Po.* 12, 1452 a et 14,1453 b.

[8] *Frg.* 686 et 687 P = *fr.* G et H B; W.S. BARRETT, *op.cit.* (*supra* n.4), 12 n.1 et 24. Juridiquement il n'y a ainsi ni adultère ni inceste.

[9] L. Annaei Senecae *Phaedra.* — Sénèque. *Phèdre.* Édition, introduction et commentaire de P. GRIMAL, Coll. Érasme (Paris 1965), 4; W.S. BARRETT, *op.cit.*, 13; J. GRIFFIN, "Characterization in Euripides: Hippolytus and Iphigeneia in Aulis", in *Characterisation and Individuality in Greek Literature*, ed. by Chr. PELLING (Oxford 1990), 128-149, ici: 131 ss.

il modifie le caractère de Phèdre pour en réhabiliter partiellement l'image. Il ne donne plus ainsi à voir une Phèdre déclarant son amour à Hippolyte et se livrant à la calomnie auprès de Thésée. Il invente en revanche un aveu indirect de culpabilité, par l'intermédiaire d'une tablette posthume, laissée par Phèdre (v.855-880).[10] Conjointement, il noircit le rôle de la Nourrice: c'est à elle qu'il prête les faux aveux, contre la volonté de Phèdre (v.601-608). Il n'est pas jusqu'à Aphrodite qui ne soit mise en cause: exerçant sa vengeance à l'encontre d'Hippolyte, elle n'hésite pas à sacrifier Phèdre (v.21-28 et 47-50). Si pudique que reste ainsi ce nouvel *argumentum*, Euripide ne renonce pourtant pas au thème de la maladie d'amour, si bien que Phèdre, même victime sacrifiée, reste conforme à l'image mythique d'une femme damnée pour avoir mal aimé. Sénèque dispose désormais d'un riche héritage dont il saura compliquer encore les données.

La transformation tragique extrême reste pourtant celle du personnage de Médée. À la différence de Phèdre, cette héroïne ne figure pas dans le catalogue des femmes damnées d'Homère. De fait, dans les plus anciennes versions du mythe, Médée est une victime innocente, voire une magicienne bénéfique.[11] On doit une fois encore son noircissement à Euripide. C'est lui en effet qui invente une Médée meurtrière volontaire, commettant le crime odieux de l'infanticide. Le fait est d'autant plus marquant qu'Aristote (*Po.* 14, 1453 b 22-29) s'en fait le porte-parole: alors qu'il recommande au poète, sinon "de défaire les histoires traditionnelles", tout au moins de les mettre en œuvre de façon à faire naître du "système même des faits" la frayeur et la pitié cathartiques, il poursuit en ces termes (*Po.* 14, 1453 b

[10] J. GRIFFIN, *art.cit.*, 131: "The two big and striking scenes would be sacrified to a subtler conception".

[11] Sur les différentes représentations positives et négatives de Médée selon les genres littéraires, voir par exemple L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris 1926), 593; J. DUCHEMIN, *Pindare, poète et prophète* (Paris 1955), 155-156; H.S. VERSNEL, "A note on the *maschalimos* of Apsyrtos", in *Mnemosyne* S.IV 26 (1973), 62-63; R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle* I (Paris 1983), 288; E.B. BONGIE, "Heroic elements in the *Medea* of Euripides", in *TAPhA* 107 (1977), 27-56.

27-29): "L'action peut être accomplie, comme le faisaient les anciens, par des agents qui connaissent leurs victimes et les identifient —*c'est ainsi qu'Euripide fait tuer ses enfants par Médée*".[12] Sénèque là encore trouvera une riche matière dont il renouvellera le contenu.

C'est en effet d'un tissu mythique largement revisité dont Sénèque hérite. Aux devanciers grecs, il faut ajouter les apports d'une tragédie républicaine, qui, fondée sur l'*imitatio* —*contaminatio* et *aemulatio*—,[13] a encore complexifié les données. À vrai dire, la *Quellenforschung* des tragédies de Sénèque n'est plus aujourd'hui un problème en soi.[14] Un état bibliographique de la question montre l'exhaustivité des études, qu'il s'agisse de souligner des rappels de mots ou de groupes de mots, une imitation créatrice de séquences entières ou la reprise de *topoi*, personnages et thèmes. L'analyse reste pourtant difficile, dans la mesure où Sénèque privilégie, comme le firent d'emblée ses devanciers latins, dès Ennius, l'hétérogénéité des sources. De l'heuristique des modèles on passe ainsi à un délicat travail

[12] *Aristote. La poétique.* Texte, traduction, notes par R. DUPONT-ROC & J. LALLOT (Paris 1980), 83 (traduction) et 255-259 (commentaire).

[13] On peut se reporter à ce sujet notamment à A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone* (Roma 1970); J. DANGEL, "Accius traducteur des Grecs: notion d'*interpretatio* et lecture colométrique (Frg. 581-584 Ribb.[3])", in *Euphrosyne* 16 (1988), 71-96; EAD., "L'imitation créatrice et style chez les Latins", in *Qu'est-ce que le style?*, éd. par G. MOLINIÉ & P. CAHNÉ (Paris 1994), 93-113.

[14] *Seneca's Troades.* A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary (by) E. FANTHAM (Princeton 1982), 366; M. BILLERBECK & S. GUEX (éd.), *Sénèque. Hercule furieux* . Introduction, texte, traduction et commentaire (Bern 2002), 4-21; K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca. Œdipus.* Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung (Heidelberg 1994), 9-18; *Seneca. Agamemnon.* Edited with a Commentary by R.J. TARRANT (Cambridge 1976), 8-18; *Seneca's Thyestes.* Edited with Introduction and Commentary by R.J. TARRANT (Atlanta 1985); *Seneca. Le Fenicie.* Trad & note a cura di A. BARCHIESI (Venezia 1988); *Medea.* Transl. with Intr. & Comm. by F. AHL (Ithaca, N.Y. 1986); *Medea, Fedra.* Premessa, introd. e note di G.G. BIONDI, trad. di A. TRAINA, testo latino a fronte (Milano 1989); *Phaedra*, 2nd Ed. by G. LAWALL & G. KUNKEL, with a new translation of the *Hippolytus* of Euripides (Chicago 1982); *Phaedra.* Transl. with Introd. & Comm. By F. AHL (New York 1986); *Sénèque. Tragédies.* Texte établi et traduit par F.- R. CHAUMARTIN, CUF, I (Paris 1996) & II (Paris 1999).

d'herméneutique. On citera quelques exemples capables d'en illustrer les principes. Les *Troyennes*[15] de Sénèque reposent non seulement sur un double modèle euripidéen —la tragédie homonyme et *Hécube*—, mais aussi sur le substrat élégiaque des poètes augustéens.[16] *Agamemnon* [17] croise l'héritage d'Eschyle dans la tragédie homonyme, l'*Ajax* de Sophocle, l'épopée homérique[18] et l'héritage latin de la tragédie républicaine tels l'*Égisthe* de Livius Andronicus et *Clytemnestre* d'Accius.[19] *Thyeste* est redevable tout à la fois à Eschyle, à Sophocle et à Euripide, voire à une source hellénistique perdue, ainsi qu'à Ennius dans sa tragédie homonyme et à l'*Atrée* d'Accius[20] ou encore au *Thyeste* de Varius. La figure la plus complexe reste pourtant celle *d'Hercule furieux*. On se reportera à M. Billerbeck,[21] qui fait un excellent point sur l'extrême complexité et richesse des sources dans son édition de la pièce. De ce tissage complexe résultent des personnages d'autant plus reconstruits que cette combinatoire a une hétérogénéité capable d'alliances paradoxales.

Aux problèmes des sources littéraires et d'un mode de mise en œuvre auctoriale, il convient en outre d'adjoindre les contraintes qu'imposent des changements de mentalité et de culture, d'ordre historique, sociologique, politique[22] et esthétique.

[15] F. CORSARO, "Variatio in imitando nelle Troades di Seneca: la saga di Polenissa", in *SicGymn* 44 (1991), 3-34.

[16] F. STOK, "Modelli delle Troades di Seneca: Ovidio", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 6-7 (1988-1989), 235-251.

[17] K. STACKMANN, "Seneca's *Agamemnon*. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnonstoffes nach Aischylos", in *C & M* 11 (1950), 180-221; J.M. CROISILLE, "Le personnage de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* de Sénèque", in *Latomus* 23 (1964), 464-472; S. MARCUCCI, *Modelli tragici e modelli epici nell'Agamemnon di L. A. Seneca* (Milano 1996).

[18] J.C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles. Commentaries.* I: *The Ajax* (Leiden 1953).

[19] J. DANGEL, "Sénèque et Accius: continuité et rupture", in *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum,* hrsg. von J. BLÄNSDORF (Tübingen 1990), 107-122.

[20] Voir sur cette question et pour la bibliographie mon *Accius,* 275-276.

[21] Voir *supra* n.14.

[22] F. CORSARO, "L'*Iliupersis* nell' *Agamemnon* di Seneca", in *Helikon* 18-19 (1978-1979), 301-339. Cassandre, dont Sénèque amplifie le rôle, peut devoir

Ainsi, alors que chez Eschyle la déraison humaine est inséparable d'une folie divine, le sujet de l'*Agamemnon* romain admet une "tragédie sans héros".[23] Accius insiste ainsi sur la lâcheté et l'immoralité du roi des rois autant que sur la sophistique menteuse et susceptible des pires manipulations et traîtrises d'Ulysse.[24] Comme nous le verrons, celui de Sénèque est également victime de causes humaines plutôt que métaphysiques.

Il n'est pas jusqu'aux 'lieux' de la tragédie, hérités de la Grèce et de Rome, qui ne puissent admettre des réceptions différentes, surtout lorsque les thèmes sont d'ordre moral ou politique. Le théâtre latin admet en effet une lecture politique, fût-ce en texte caché, si bien qu'il peut se colorer différemment au gré des événements et des époques.[25] Sont ainsi aptes à des interprétations différenciées les sujets qui touchent à la tyrannie et au despotisme, à la folie et au vol du pouvoir, aux dangers d'un peuple,

cette position clef notamment au fait qu'elle exprime les sentiments de l'ensemble des Troyens en tant que peuple vaincu. Sénèque accorde à cette idée un traitement particulier qui pourrait sous-tendre un hommage à Néron se proclamant volontiers descendant des Troyens. Voir aussi sur l'influence politique P. GRIMAL, "L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque", in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, *Pallas* 38 (1992), 409-416.

[23] A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Seneca's *Agamemnon*. Tragedy without a hero", in *Athenaeum* 63 (1985), 136-144.

[24] Voir à ce sujet mon *Accius*, 38.

[25] Voir J. DANGEL, "Les tragédies mythologiques et prétextes de l'époque républicaine: politique en texte caché", in *Studien zu antiken Identitäten*, hrsg. von St. FALLER (Würzburg 2001), 11-37; EAD. , "Accius et l'altérité à l'œuvre: théâtre idéologique et manifeste littéraire', in *Accius und seine Zeit*, hrsg. von St. FALLER und G. MANUWALD (Würzburg 2002), 105-125. D'une manière plus générale, on rappellera combien Euripide a subi les effets de la politique de son temps. On sait ainsi que *Médée* prend place au moment du conflit de Corinthe et d'Athènes (-432) et le début de la Guerre du Péloponnèse (-431), tandis qu'Athènes combattait contre Sparte alliée à Corinthe. C'est ainsi qu'Euripide fut accusé d'antipatriotisme en raison de l'éloge de Corinthe, cité égalitaire, par la Nourrice. Il en va de même pour les *Troyennes*, représentées au moment de l'expédition de Sicile. Ce contexte sous-jacent peut être mis en relation avec les différences que l'on observe dans la pièce de Sénèque, sans qu'elles soient évidemment déterminantes. Voir à ce sujet F. AMOROSO, "Le *Troiane* di Euripide e le *Troiane* di Seneca", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 11 (Palermo 1993), 149-159.

masse amorphe et irresponsable.[26] Il en va de même de ces *loci communes* d'un *ethos* préétabli: comme le rappelle Horace (*ars*120-124), Achille doit rester *iracundus*, *inexorabilis*, *acer*, comme Médée *ferox inuictaque*, Ino *flebilis*, Io *uaga*, Oreste *tristis*. On se souviendra aussi de thèmes archétypaux comme celui des mères en deuil: M.H. François-Garelli[27] dégage en la matière "des échos, renvois et symétries" qui fonctionnent en surimposition dans *Médée* et dans les *Troyennes*.

C'est ainsi que l'on peut retrouver des reprises formelles jusqu'en autotextualité: le passage de *Médée*, 387-390, peut être mis en regard de *Phèdre*, 360-383: même visage en feu, même délire furieux alliés à une grande lassitude, à une inconstance irrésolue et à une douleur agitée. Une rapide *Quellenforschung* conduirait à conclure que l'on retrouve ici la topique de l'amour-passion, voire de la femme abandonnée, dans la tragédie gréco-latine comme dans d'autres genres littéraires. Pourtant ce thème prend dans la tragédie de Sénèque une couleur particulière, du fait de son entrecroisement avec la pensée philosophique de son auteur, sans qu'il s'agisse jamais de donner à voir une parénèse.

On soulignera à ce sujet qu'une littérarité d'ordre verbal, formel ou thématique ne suffit pas à conclure à l'établissement d'un modèle. L'insertion des mots, propositions, phrases ou thèmes dans un autre contexte actualise un autre réseau de la signification, de sorte que la visée et l'interprétation s'en trouvent changées. On relira en la matière avec intérêt les réflexions de G.B. Conte[28] relatives à l'intertextualité.

[26] Voir notamment à ce sujet Ch. FAVEZ, "Le roi et le tyran chez Sénèque", in *Hommages à L. Herrmann*, Collection Latomus 44 (Bruxelles 1960), 346-349; L.M. GALAN, "El estado ideal en la obra de Séneca", in *Argos* 4 (1980), 93-104.

[27] Voir M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, "Médée et les mères en deuil: échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque", in *Pallas* 45 (1996), 191-204.

[28] G.B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, transl. & ed. by Ch. SEGAL (Ithaca & London 1986). Sur les problèmes d'une intertextualité plus appropriée à celle de Sénèque, on se reportera en particulier à St. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998/2001). Et sur Sénèque même, voir K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Hermes Einzelschriften 31 (Wiesbaden 1974); *Seneca Tragicus*. Ramus Essays on Senecan Drama, ed. by A.J. BOYLE (Berwick, Victoria, Australia 1983).

Sénèque est plus que tout autre écrivain concerné par l'ensemble des questions qui viennent d'être évoquées. La personnalité même de ce tragique, qui est aussi un philosophe, contribue à complexifier les problèmes. Tout se passe comme si l'héritage stimulait une création originale plus encore qu'une imitation créatrice, comme à la République. Pourtant, en même temps qu'une indéniable capacité d'invention, prévaut chez cet auteur le souci d'une convenance d'écriture,[29] *decet* quasi mimétique du contenu. Dans ce travail d'adéquation du mode d'expression au sujet ou au personnage, on assiste à des essais d'écriture qui tiennent lieu de Manifeste poétique.

Instructive est en la matière l'influence qu'exercent sur Sénèque, en plus des sources tragiques attendues, les modèles augustéens. Si une relative proximité historique est propre à justifier cette présence, la poétique et l'esthétique de cette époque en sont aussi une autre explication possible: c'est la période de la première recherche de nouveaux genres littéraires, voire de combinatoires génériques inédites. Virgile, dans l'*Énéide*, ose ainsi une greffe patente de l'épopée, de la tragédie et de l'élégie, dans l'épisode de Didon. Mieux encore: à propos de Didon, il se souvient des personnages tragiques de Phèdre et d'Ériphyle, lorsqu'il reprend le catalogue homérique des femmes damnées:

Verg. *Aen.* 6,445-451:

His Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen
crudelis nati monstrantem uolnera cernit
Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia
it comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus
rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.
Inter quas Phœnissa recens a uolnere Dido
errabat silua in magna. (...)

"(Énée) aperçoit en ces lieux Phèdre et Procris, Ériphyle triste, donnant à voir les blessures portées par un fils cruel, Évadné,

[29] M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistiche Untersuchungen*, Mnemosyne Suppl. 105 (Leiden 1988).

Pasiphaé; Laodamie marche en leur compagnie et Cénée, un temps homme, maintenant femme à nouveau et ramenée à sa forme première par le destin. Parmi elles, la Phénicienne, sa blessure encore fraîche, Didon, errait dans la grande forêt".

Le Champ des Pleurs (*lugentes campi*, *Aen.* 6,441) apparaît plus précisément comme le lieu de "ceux que ronge le dur amour" (*durus amor*) et que "le mal d'aimer continue à tourmenter jusque dans la mort". Parce qu'il s'agit là d'une attitude tragique, Phèdre est bien à sa place à côté de Didon. En revanche, Médée, ennienne et sénéquienne, qui s'enfuit dans le ciel astral, n'y aurait pas sa place: triomphante, elle rejoint, après son double infanticide, le Soleil son ancêtre, même si l'attelage des serpents chthoniens ne manque pas d'inquiéter sur sa véritable destination. Néanmoins, les critiques ont montré, parmi les influences possibles de *Médée* sénéquienne, celles de Virgile.[30] On notera seulement que ces réminiscences ne sauraient prendre le pas sur celles des modèles majeurs que restent Euripide, Apollonios de Rhodes, Ennius, Accius et Ovide (*met.* 7,14; *her.* 12), dont on sait qu'il fut par ailleurs l'auteur d'une tragédie homonyme.

D'une manière plus générale, Sénèque connaît bien Ovide. Outre un goût personnel, Sénèque pourrait avoir été attiré par ce poète dont les "jeux de genre"[31] étaient en accord avec les siens. Emblématique est en la matière, une fois encore, l'exemple de *Phèdre*. Le palimpseste, d'une grande complexité, est très emmêlé.

On commencera par l'héritage double d'Euripide, les deux *Hippolytes, voilé et couronné*.[32] De cette combinatoire résultent deux scènes originales, sinon inédites: 1) celle des aveux personnels et explicites de Phèdre à Hippolyte, v. 646-671,

[30] A. COZZOLINO, "Seneca, Phaedra 338 ss. e il modello virgiliano", in *Paideia* 53 (1998), 145-148; E. FANTHAM, "Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines", in *G & R* 22 (1975), 1-10.

[31] I. MERVAUX, *Jeux de genre dans les* Métamorphoses *d'Ovide* (Paris 2001).

[32] On se reportera en la matière à W.S. BARRETT (Ed.), *op.cit.* (*supra* n.4), 11 et 34-35 et F. JOUAN & H. VAN LOOY (edd.), *op.cit.* (*supra* n.3), 221-248. Un intéressant état de la question a été fait par A. PARIGOT, '*Phèdre': images de femme d'Euripide à Sénèque*, Mémoire de Maîtrise (Paris IV-Sorbonne 2003), 12-43.

culminant sur une déclaration ouverte: *miserere amantis*; 2) celle du retournement calomnieux, où Phèdre qualifiant Hippolyte de *stuprator*, l'accuse auprès de Thésée, donnant à entendre ce dialogue final d'une stichomythie iambique exacerbée:

Sen. *Phaedr.* 894-897:

TH. *Quis, ede nostri decoris euersor fuit?*
PH. *Quem rere minime.*
TH. *Quis sit audire expeto.*
PH. *Hic dicet ensis quem tumultu territus*
Liquit stuprator ciuium accursum timens.

"TH. Qui, révèle-le, est le destructeur de notre dignité? PH. Celui auquel tu penses le moins. TH. Qui est-ce? Je veux l'entendre. PH. Cette épée le dira, elle que le violeur a laissée, terrifié par le tumulte, effrayé par les citoyens qui accouraient".

Si une reconstruction complète des sources[33] reste impossible, on peut aisément comprendre combien le mélange des traits ovidiens et de ceux d'Euripide ont contribué à la création d'une Phèdre proprement sénéquienne. Ainsi, la noirceur de l'aveu peut certes venir de *l'Hippolyte voilé*. C'est en revanche l'intrusion de thèmes élégiaques qui en a réorienté la visée. L'esprit ovidien ressortit en particulier au voilement de l'accusation: la périphrase est moins encore énigmatique que romanesque. En effet, la vérité révélée par l'identification de l'épée n'est pas sans filiation possible avec ces scènes de reconnaissance, qu'Aristote qualifie de péripéties implexes (Arist. *Po.* 10, 1452 a 12-21). Sénèque en accentue seulement le pathétique en surimposant des motifs de l'élégie. Il fait ainsi valoir l'idée d'une trahison d'amour, source de la plainte élégiaque, sans que l'on puisse oublier un rapport conjoint à la tragédie. À l'élégie appartiennent encore les tourments d'amour face à l'objet aimé, si ce n'est qu'Hippolyte prend la place de la *dura puella*. Il n'est pas jusqu'à l'itinéraire complexe

[33] Voir S.G. FLYGT, "Treatment of character in Euripides and Seneca: the Hippolytus", in *Classical Journal* 29 (1934), 507-516.

de la passion de Phèdre, qui ne rappelle l'esclavage d'amour élégiaque, le *seruitium amoris*, si ce n'est qu'au prix d'une nouvelle inversion des rôles, celui de l'amant tourmenté est attribué à Phèdre.[34]

D'une manière plus générale, les disputes et combats amoureux ainsi que la mort, antonyme de l'amour, trouvent dans les tragédies de Sénèque une place égale à celle qu'ils occupent dans l'élégie. Les couples en paronomase, *amor-mors*; *eros-eris*, — amour et mort, passion et combat—, tissent, dans les deux genres, le même réseau de sens. L'échec d'amour possessif et exclusif a pour résultat la plainte élégiaque du regret. Il n'est pas jusqu'à Catulle qui ne puisse ainsi trouver ici une place: les tourments d'Ariane[35] du poème 64 devancent ceux de sa sœur Phèdre, que Sénèque donne à entendre.

Sénèque opère seulement une sélection dans les thèmes élégiaques. Il y est contraint par le genre. De fait, comme le rappelle Ovide dans les *Amours* 3,1,7-10, Tragédie se distingue nettement d'Élégie, que caractérise une faiblesse physique: une dissymétrie dans la démarche, qui d'ailleurs fait son charme.[36] Contribue à ce défaut autant qu'à cette faiblesse l'*erotikon patheticon*, qu'Horace lyrique condamne: les élégiaques, dit-il, sont trop sentimentaux et égocentriques (*carm.* 1,33,2-9).

Précisons seulement que le poète élégiaque donne moins à voir, comme dans la tragédie, un drame passionnel qu'à entendre et à ressasser un idéal d'amour inaccessible qui se résout en poème. Aussi le chant plaintif et déceptif peut-il rester un drame d'écriture, fût-il fondé, en amont, sur un vécu éprouvé, que chaque poète élégiaque exprime à sa manière. À la *puella* se surimpose alors un symbole, voire un programme d'écriture

[34] À vrai dire ces inversions de l'écriture élégiaque latine, la plus coutumière, ont un modèle: les poèmes de la poétesse Sulpicia, dans le *corpus Tibullianum*.

[35] L'histoire d'Ariane et de son abandon par Thésée est précisément évoquée dans *her.* 4,88-104.

[36] Ov. *am.* 3,1,7-11: *Venit odoratos Elegeia nexa capillos, / et, puto, pes illi longior alter erat; / forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis, / et pedibus uitium causa decoris erat. / Venit et ingenti uiolenta Tragoedia passu* (...).

poétique, au point que Lesbie, Cynthie, Délie, Corinne admettent une lecture métaphorique en réflexivité. Aussi, dans ce cas, est-il moins question des souffrances et drames causés par la femme aimée que du "texte-femme".[37]

Au théâtre, en revanche, comme chacun sait, l'écriture poétique, loin d'être une longue variation verbale, se fait représentation mimétique de personnages en action. C'est pourquoi Sénèque se souvient moins de Properce[38] que d'Ovide dans ses jeux d'écriture tragique. Si l'on reprend l'exemple de *Phèdre*, il se souvient en l'occurrence des *Métamorphoses*, 15,492-529: Hippolyte raconte son histoire à Égérie pour lui faire surmonter le deuil de Numa, de telle façon que son récit peut tenir lieu d'*argumentum* à l'ensemble de la tragédie de Sénèque. Conjointement, au point de vue d'Hippolyte répond celui de Phèdre dans l'*Héroïde* 4.[39] Plus qu'une lettre fictive, cette *Héroïde* donne à entendre un monologue de tragédie teinté aux couleurs de l'élégie et d'une rhétorique déclamatoire, dotée d'une force pathétique, dont l'évocation des symptômes d'amour, les plaintes et la supplique sont en parfaite coïncidence avec le premier monologue de Phèdre et la partie de la pièce de Sénèque qui précède l'aveu.

C'est donc une veine tragico-élégiaque du modèle ovidien que sélectionne Sénèque pour enrichir ses personnages. À vrai dire, il ne procède pas différemment avec Euripide, dont il retient les lieux les plus propres à la crainte et à la pitié cathartiques. Il préfère la première version de *l'Hippolyte voilé*, en estompant la figure de l'héroïne de *l'Hippolyte couronné*. Il est

[37] Sur cette métaphore réflexive de la femme et du texte, voir P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs* (Genève 1994), 107-119; EAD., "Corinne et Sapho: *elocutio* et *inventio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide", in *BAGB* (1991), 336-358.

[38] Sur les influences de Properce, voir G. DANESI MARIONI, "Properzio nelle tragedie di Seneca: significato e modi di una presenza", in *Sileno* 21, 1-2 (1995), 5-47.

[39] J.B.T. PRADO, "Uma leitura intertextual da Phaedra de Seneca", in *Revista de Letras* 35 (1995), 195-200.

intéressé par une Phèdre qui, dévorée par sa passion, veut séduire Hippolyte au point de ne pas reculer devant le caractère incestueux de son amour.[40]

Il est certes possible de comprendre cette prédilection de Sénèque pour des sources capables de lui offrir un excès de *pathos* tragique par un goût marqué pour la rhétorique déclamatoire.[41] Les tragédies de Sénèque, si déclamatoires qu'elles puissent paraître, ne relèvent pourtant pas de la rhétorique des controverses et suasoires décrites par Sénèque le Père ou de ces exercices d'école rapportés par Aelius Théon dans ses *Progymnasmata*, même si l'on en trouve des canevas. Certes, leur théâtralité a été fortement mise en doute au profit d'une rhétorique de la déclamation qui justifierait, au lieu d'une représentation théâtrale, une simple *recitatio*. Une analyse rapide démontrera pourtant à quel point le simple repérage d'une réécriture topique ou d'un discours figuré ne permet pas de conclure à un exercice d'école. Quelques exemples suffiront ainsi à montrer la présence d'une rhétorique à visée fondamentalement tragique.

En matière de topique, on s'intéressera au récit du messager. Ce morceau de bravoure, attendu dans toute tragédie, confie à l'imaginaire rhétorique une violence qui ne peut être montrée

[40] P. GHIRON-BISTAGNE, "Phèdre ou l'amour interdit", in *CGITA* 8 (1994-1995), 40.

[41] G. BONELLI, "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca", in *Latomus* 37 (1978), 395-418; H.I. LYONS, "Figures of Speech in Seneca's Medea", in *CW* 35 (1942), 256-257; Ch. SEGAL, "*Nomen sacrum*. Medea and Other Names in Senecan Tragedy", in *Maia* 34 (1982), 241-246; J.A. SEGURADO E CAMPOS, "O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca", in *Euphrosyne* 5 (1972), 185-247; A. TRAINA, "Due note a Seneca tragico", in *Maia* 31 (1979), 273-276; E. WESOLOWSKA, "Silence in Seneca's Tragedies", in *AAntHung* 33 (1990-1992), 77-81; M. ARMISEN-MARCHETTI, "Métaphore, dénomination et concept chez Sénèque", in *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine*, éd. par S. GÉLY, II (Montpellier 1992), 291-294; G. BRADEN, "The Rhetoric and Psychology of Power in the Dramas of Seneca", in *Arion* 9 (1970), 5-41; M. BILLERBECK, "Apostrophes de rôles muets et changements implicites d'interlocuteur. Deux observations sur l'art dramatique de Sénèque", in *Rome et le tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Pallas* 49 (1998), 101-110. On se reportera aussi à *Lo sperimentalismo di Seneca*, a cura di G. PETRONE (Palermo 1999).

aux spectateurs sur la scène. Sénèque ne déroge pas à l'usage. Intéressantes sont à ce sujet les deux figures de Talthybius et Eurybate. Comme le souligne M.-H. François-Garelli,[42] ces deux écuyers diligents d'Agamemnon, couple de hérauts iliadiques, valent dans l'épopée non par leur discours, mais par leur action: ils ont pour mission de reprendre Briséis à Achille. Ils le font avec regret et dans la crainte, sans mot dire (Hom. *Il.* 1,320-347). La tragédie grecque leur donne la parole, au prix de sélections. S'ils paraissent interchangeables, Euripide, dans les *Troyennes* (v.710-717), choisit Talthybius, dont il respecte la psychologie générale du messager homérique: il exerce sa mission en montrant une répugnance et en disant sa difficulté à parler. Pourtant, comme dans *Hécube*, Euripide (v.517-582) le laisse parler longuement, si ce n'est qu'il lui fait dire "laisser le vent emporter les paroles" et qu'il le montre souhaitant agir vite, de sorte que cet homme d'action invite Cassandre à le suivre (Eur. *Tro.* 419). Quant à Eurybate, il paraît absent de la tragédie attique, à moins qu'il ne paraisse dans les *Myrmidons* d'Eschyle?

À côté de ces hérauts singularisés par leur nom, existent des messagers anonymes. Eschyle recourt ainsi à la catégorie générale du κῆρυξ dans *Agamemnon*. Sa manière est pourtant originale: le messager partage son récit avec un chœur, en lamento, au point qu'il laisse couler des pleurs de joie à se voir de retour dans sa patrie (*Ag.* 541). Mais, comme le ferait un Talthybius ou un Eurybate, il se veut sans bavardage inutile.

Sénèque hérite de ces schémas, non sans les repenser, si bien qu'il en use d'une manière à la fois même et autre. Dans *Agamemnon*, il ne suit pas l'anonymat du messager d'Eschyle. Il ne choisit pourtant pas Talthybius, messager spécifique de la tragédie grecque. Il recourt à Eurybate, comme s'il s'agissait de remplacer le premier par son double épique. De fait, il s'agit de faire le récit de la terrible tempête au retour de Troie, célèbre

[42] M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque: l'exemple des récits de messagers", in *Latomus* 57 (1998), 15-32.

dans l'*Odyssée* et chez les poètes du Cycle. Comme le rappelle en outre R.J. Tarrant,[43] Sophocle dans *Polyxène* confie ce récit au fantôme d'Achille, tandis que l'on en trouve une description chez le même tragique dans *Teucer*, source de Pacuvius, dont Sénèque se souvient. Il n'est pas jusqu'au prologue des *Troyennes* d'Euripide, prononcé par Junon, qui ne puisse avoir inspiré Sénèque. La tempête des *Nostoi* reçoit ainsi le substrat grec pour un traitement particulier.

Sénèque redistribue ainsi les voix de messager: si Eurybate est privilégié pour un récit de fondement épique, c'est à Talthybius que revient la voix tragique. Ainsi dans les *Troyennes*, c'est à lui qu'est confié un récit d'autant plus émotionnel qu'il est fait en présence du Chœur et qu'il concerne l'apparition d'Achille réclamant le sacrifice de Polyxène. Conformément au portrait topique hérité, le message reste bref: 35 vers (Sen. *Tro.* 164-165 et 168-202). Dans cette même pièce, Sénèque fait en outre intervenir un second récit de messager, qu'il dissocie du premier. C'est à un Messager anonyme qu'il confie la charge de raconter, en présence d'Hécube et d'Andromaque, le double sacrifice d'Astyanax et de Polyxène (Sen. *Tro.* 1056-1179). C'est d'ailleurs avec lui que se clôt la pièce. L'anonymat prend une valeur symbolique: l'horreur de ces deux sacrifices humains est unanimement ressentie, de sorte qu'elle relève d'une voix universelle. Elle est d'autant plus intolérable qu'elle est entendue par deux mères exemplaires, de toutes les douleurs, symbole parfait des mères en deuil.[44]

D'une manière plus générale, le messager anonyme est privilégié par Sénèque, pour le récit de situations tragiques paroxystiques: l'automutilation d'Oedipe en présence du Chœur (*Oed.* 915-979); le récit de la cuisine sacrilège d'un sacrifice cannibale dans *Thyeste*, 623-788; le récit du démembrement monstrueux d'Hippolyte dans *Phèdre*, 991-1121. Il n'est pas jusqu'aux voix

[43] R.J. TARRANT (Ed.), *Seneca. Agamemnon*, p.20.

[44] N. LORAUX, *Les mères en deuil* (Paris 1990); EAD., *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris 1985).

d'Outre-Tombe qui ne puissent, chez Sénèque, être substituées à celles du messager anonyme ou non. On note ainsi dans *Médée*, à côté d'une très brève intervention du Messager avec le chœur (*Med.* 879-890), la parole de magie de Médée qui est donnée à voir en action. Mais le cas limite reste le remplacement du messager par un personnage de la pièce: ainsi en va-t-il, dans *Hercule furieux*, d'Amphitryon, se livrant à une description en hypotypose de la folie d'Hercule, et dans *Agamemnon* de la vision de la Cassandre voyant et donnant à voir dans son délire prophétique le meurtre d'Agamemnon. Ces images, bien que virtuellement suscitées, ont un fort effet impressif.

On peut arriver à des conclusions similaires en ce qui concerne le discours figuré: employé pour dramatiser l'action, il ne saurait contribuer à une intellectualisation des idées et encore moins à une abstraction du discours. Intéressant est en la matière le cas de l'allégorie. Cette figure d'abstraction intellectuelle est présente dans les dialogues philosophiques de Sénèque. Elle paraît trouver une place aussi dans les parties chantées de ses pièces —lyrique monodique ou chorale—, dans la mesure où l'argumentaire est parfois proche de celui des traités philosophiques. Mais y a-t-il vraiment place sur la scène tragique pour l'allégorie d'interprétation abstraite, méditation symbolique de la signification, voire d'un 'métasens'? C'est en fait réouvrir ainsi le débat qui oppose les partisans d'un théâtre sénéquien non joué, celui de la *recitatio*, à ceux d'une représentation effective autant que spectaculaire.[45]

Pour répondre à ces questions, on prendra pour exemple l'ode chorale en l'honneur de Bacchus dans *Œdipe*, 403-508. Comme le souligne R.J. Tarrant, il est difficile de définir les sources littéraires de ce chant choral. On peut y reconnaître le lyrisme hymnique d'un Pindare croisé avec la lyrique théâtrale d'un Eschyle — notamment dans la première Ode de l'*Agamemnon*.

[45] La bibliographie est si lourde à ce sujet qu'il est impossible de la citer. On se contentera de rappeler l'ancienneté de ce débat avec l'évocation de ce vieil ouvrage, G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?* (Paris 1861).

Mais l'héritage le plus probant paraît être d'époque augustéenne: on peut ainsi y reconnaître Ovide, *Met.* 7,582-691 et, plus encore, Horace lyrique, dans l'hymne à Bacchus, *carm.* 2,19.[46]

L'interprétation du sens de cette ode horatienne n'est pas facile, comme le fait remarquer John A. Stevens.[47] La difficulté vient du fait qu'Horace use subtilement de l'écriture allégorique, de nature notamment politique. De fait l'*Ode* 2,19, en strophe alcaïque, à base iambique, admet une polémique en texte caché. Ainsi, le mythe atemporel montre un Bacchus-Liber, venu, comme Hercule, aider leur père Jupiter à triompher des Géants. Cette évocation sert à rappeler les rébellions dangereuses contre l'ordre de justice olympienne, source de graves désordres. Mais la pensée mythique se surimpose subtilement à l'actualité contemporaine, qui a pour enjeu le présent d'Auguste et le passé récent des guerres civiles et d'Actium, les luttes entre Octave et Antoine. Aussi l'*Ode* 2,19, parce qu'elle est allégorique, admet-elle d'être implicitement référée au contenu de l'*Ode* 3,4, explicitement politique.

Sénèque, qui est nourri d'Horace, au point de lui emprunter la métrique de sa lyrique chorale, pourrait certes en avoir hérité aussi la manière de dire. C'est l'idée défendue notamment par R.J. Tarrant et N.T. Pratt,[48] qui affirment que l'hymne choral à Bacchus dans l'*Œdipe* de Sénèque était un interlude coupé de l'action, —soit un *embolimon* que condamnent Aristote (*Po.* 18, 1456 a 29-32) autant qu'Horace (*ars* 194-195).

[46] R.J. TARRANT, "Senecan Drama and Its Antecedents", in *HSCP* 82 (1978), 213-263.

[47] Voir aussi HOR. *carm.* 3,3,13-15; 25 (*Ode* au dieu de la poésie, différente de 2,19); PROP. 3,17. Mais on se reportera plus encore à John A. STEVENS, "Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. *Carm.* 2,19 and Sen. *Oed.* 403-508)", in *Phœnix* 53 (1999), 281-307.

[48] R.J. TARRANT, *art.cit.* (*supra* n.46), 221-228; N.T. PRATT, *Seneca's Drama* (Chapel Hill 1983), 3-99, insistent sur l'idée d'un *encomion* traditionnel en l'honneur de Bacchus thébain; l'idée d'un lien possible avec l'action est rejetée par D. HENRY and B. WALKER, "The Oedipus of Seneca. An Imperial Tragedy", in *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, ed. by A.J. BOYLE (Berwick 1983), 128-139; D. & E. HENRY, *The Mask of Power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome* (Warminster 1985).

On pourrait admettre cet aspect digressif d'un théâtre intellectuel, si l'ode chorale sénéquienne donnait à entendre fécondité et joie. La digression, comme le rappellent tous les traités rhétoriques, doit en effet être agréable et procurer du plaisir. Mais un examen de l'*encomion* choral de Sénèque montre tout le contraire. On y entend un chant angoissant: outre le fait que la pièce montre la famille d'Œdipe poursuivie par Apollon et Bacchus, le chœur évoque des scènes cruelles, telles que, notamment, le *sparagmos* de Penthée dû au délire bachique d'Agavé (v.436), les malheurs d'Ino (v.445-446), sœur de Sémélè, elle-même mère de Bacchus, le martyre de Lycurgue (v.471). Il n'est pas jusqu'à la métamorphose des pirates en dauphins par Bacchus leur prisonnier (v. 459-467) qui n'aille dans le même sens: plus qu'un châtiment mérité, elle intervient dans le prolongement des autres cruautés du dieu. Elle est ainsi la défaite proclamée de l'homme qui ose résister au dieu intransigeant et cruel. Aussi faut-il comprendre ce chant choral non comme coupé de l'action, mais au contraire bien enraciné en elle: il préfigure les malheurs à venir.

Le contexte de ce chant célébré par le peuple de Thèbes en est la contre-épreuve. Il est suscité par Tirésias (*populare Bacchi laudibus carmen sonet*, v.402), lors d'une scène de nécromancie infernale, véritable *locus horridus*: le devin ouvre les verrous du Styx et l'abyme du Tartare (*Dum nos profundae claustra laxamus Stygis*, v.401). La fonction de ce "*carmen* de louanges" est donc en réalité de caractère paradoxal. Aussi est-il ironique,[49] au point qu'il est dans la continuité même du trouble tartaréen qui l'initie. Puissante est alors sa force dramatique. L'ignorance et l'aveuglement du chœur symbolisent très exactement ceux d'Œdipe: s'il a su triompher de l'énigme de la Sphynge —monstre hybride d'humanité et d'animalité —, ce fils interdit de Laios reste

[49] Voir à ce sujet J.D. BISHOP, *The Choral Odes of Seneca. Theme and Development* (Diss. Univ. of Pennsylvania 1964); J.A. STEVENS, *The Chorus in Senecan Tragedy. The Uninformed Informer* (Diss. Duke University 1992); A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Irony in Senecan Tragedy", in *Philological Papers* (Morganton, West Virginia Univ.) 32 (1987), 1-9.

aveugle à sa propre monstruosité, si bien que lorsque la clarté de Delphes se fera, l'illumination sera si violente qu'il se privera de la lumière.

C'est d'une rhétorique impressive qu'il faut alors parler: elle sert l'émotion et non la raison. Intéressante est à ce sujet la place de l'inversion[50] dans l'écriture tragique de Sénèque. Sa mise en œuvre peut être analysée en termes rhétoriques. Elle correspond en ce cas à la métabole telle que Demetrios de Phalère (*Peri hermeneias* 148) la définit. Pourtant l'application qu'en fait Sénèque n'est pas sans lien avec la manière émotionnelle de Sapho et sa visée pathétique:[51] le renversement de l'écriture est l'illustration de celui des tourments d'amour dont la poésie saphique offre de beaux exemples. Sénèque en exploite seulement les effets en usant de combinatoires inédites et inattendues: il conjugue ainsi la noirceur tragique de l'*Hippolyte voilé* avec les tourments de l'élégie et les pathologies de la lyrique d'amour saphique, de telle sorte qu'il est conduit à revisiter, voire à inverser le rôle même des personnages hérités d'Euripide, dans l'*Hippolyte couronné*.

Une comparaison des débuts respectifs des pièces d'Euripide et de Sénèque en offre une bonne illustration. Le prologue euripidéen, qui a pour fonction de caractériser le personnage, insiste ainsi sur un trait mythique majeur d'Hippolyte, sa chasteté: dans l'invocation à Artémis, le héros se plaît en effet à évoquer un paysage de pureté, en parfaite réflexivité avec son être intérieur. Sénèque n'y fait aucune allusion à l'ouverture de la tragédie. Il ouvre en revanche sa pièce sur une monodie lyrique qui, si elle est un cas particulier dans le corpus théâtral de Sénèque,[52] a des

[50] Voir à ce sujet G. PICONE, "La Medea di Seneca come fabula dell'inversione", in *Atti del I seminario di studi dulla tragedia romana*, a cura di G. ARICO, *QCTC* 4-5 (1986-1987), 181-192.

[51] Le changement d'état d'esprit qui s'ensuit entraîne une modification de l'expression qui peut aller jusqu'au retournement: voir J. COUSIN (éd.), *Quintilien, Institution oratoire*. Tome V: livres VIII et IX, CUF (Paris 1978), 330. Voir aussi J. DANGEL, "Catulle, carmen 51: étude stylistique d'une réécriture de Sapho", in *Euphrosyne* N.S. 24 (1996), 77-97.

[52] Sénèque ouvre en effet ordinairement ses pièces de deux façons: 1) par un personnage protatique: divinité, comme Junon dans *Hercule furieux*, figure

précédents (Eschyle et Accius, notamment[53]). Sa présence obéit ici à des visées précises. Le rythme anapestique, comme je l'ai montré, convient dans la lyrique sénéquienne à l'expression d'une force inéluctable.[54] Aussi confère-t-il à cette ouverture un caractère oppressant, propre à faire ressortir une marche inexorable à la mort. Ce chasseur, qui organise une chasse mortelle, avec méthode, et découpe l'espace en un carré parfait à partir des quatre points cardinaux, dessine sans le savoir un piège symbolique, qui préfigure sa propre marche à la mort.

Cette idée est d'autant plus déterminante que la première évocation de la pureté d'Hippolyte intervient seulement aux vers 236-239. Elle est plus précisément encore évoquée au prix d'une terrible inversion du mythe: Phèdre veut se persuader qu'Hippolyte renoncera pour elle à cette chasteté observée comme un rite (*castos ritus*). Cette illusion, qui deviendra faute tragique, causera la mort d'Hippolyte, pris ainsi au piège de sa propre vertu.[55]

C'est encore un principe d'inversion qui caractérise les rôles de Phèdre et de sa Nourrice. Comme l'écrit J.Ch. Dumont,

infernale, tels Tantale et la Furie dans *Thyeste* ou l'ombre de Thyeste dans *Agamemnon*; 2) par un des acteurs principaux (Hécube dans les *Troyennes*, Médée dans la pièce homonyme, Œdipe et Jocaste dans *Œdipe)*. En outre dans *Phèdre*, il dépossède en partie le prologue de la fonction d'exposition qu'il a chez Euripide. Voir à ce sujet G. MAZZOLI, *art.cit.* (*supra* n.1), 121. On ajoutera que, généralement, le prologue est suivi de l'entrée du Chœur qui annonce le début de l'action. Dans *Hercule furieux*, le chœur entre au vers 125, dans les *Troyennes* au vers 67, dans *Médée* au vers 56, dans *Œdipe* au vers 110 et dans *Agamemnon* au vers 57. Aussi *Phèdre* paraît-elle une fois encore échapper à ce schéma, puisque, à la monodie cynégétique d'Hippolyte, succèdent le monologue de Phèdre et l'*agôn* avec la nourrice en trimètres iambiques, à moins d'interpréter ces deux scènes comme un prologue en diptyque. Les commentateurs montrent en la matière de fortes hésitations. P. GRIMAL (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 42, isole en prologue la monodie d'Hippolyte et interprète le monologue de Phèdre et la scène avec la Nourrice comme l'acte I. Dans ce cas l'arrivée du Chœur est retardée au vers 274. G. MAZZOLI, *art.cit.*,125, choisit un prologue en diptyque.

[53] J. DANGEL,"Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique", in *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latin* (Louvain 2001), 211.

[54] *Ibid.*, 206-222.

[55] S.G. FLYGT, "Treatment of Character in Euripides and Seneca. The Hippolytus", in *CJ* 29 (1934), 507-516.

"d'Euripide à Sénèque, Phèdre et sa Nourrice échangent une partie de leurs rôles":[56] le discours moral de Phèdre euripidéenne est pris en charge par la Nourrice sénéquienne, "comme si la voix de la raison ne pouvait plus qu'être extérieure à la reine amoureuse" et, inversement, Phèdre de Sénèque donne à entendre les raisonnements de la Nourrice d'Euripide.[57]

Il est intéressant de noter que ce renversement admet un palimpseste ovidien. L'argumentation de la Nourrice dissuadant Phèdre de céder à l'amour fonctionne en écho avec les *Remedia amoris* d'Ovide.[58] Ainsi, dès lors qu'il est question de la maladie d'amour, l'élégiaque est convoqué par Sénèque. Les hésitations de Phèdre font partie de cette parole poétique: au début de la pièce, la reine cède aux suppliques de la Nourrice et songe à la mort pour sauvegarder son honneur (v.251-254). Mais, dans la mesure où la passion va jusqu'à son paroxysme, la tragédie reprend le pas sur la plainte élégiaque de déception ou de séparation par une mort violente.

C'est ainsi une Phèdre délirante, décidée à se suicider, qui reparaît au début du deuxième acte, à l'étage du palais. Nombre de commentateurs voient dans cette scène une incohérence de Sénèque qui, contraint de reproduire la trop célèbre scène du délire de l'*Hippolyte couronné*,[59] aurait fait une mauvaise suture.

[56] J.Ch. DUMONT, "Phèdre d'Euripide à Sénèque", in *Vita Latina* 117 (1990), 21.

[57] Ainsi le thème de la toute-puissance de l'Amour est-il pris en charge dans l'*Hippolyte couronné* par la Nourrice pour convaincre Phèdre de l'inutilité de résister à l'amour (v.443-462). Cet argument est repris par Phèdre de Sénèque pour justifier sa passion (v.185-194). J.Ch. DUMONT, *art.cit.* (*supra* n.56), 21, écrit que la Nourrice défend un point de vue moral et oppose un argumentaire rationnel, "comme si la voix de la raison ne pouvait plus qu'être extérieure à la reine amoureuse".

[58] Voir *Seneca. Phaedra*, ed. by M. COFFEY and R. MAYER (Cambridge 1990), 103. On peut lire plus précisément à propos des vers 129-273: "The present speech of dissuasion gives a glimpse of Seneca's imitative technique. Ovid composed a work to help us avoid love, *Remedia amoris*; Seneca borrows from it some arguments for the Nurse to use with Phaedra".

[59] P. GRIMAL, "L'originalité de Sénèque dans la tragédie de *Phèdre*", in *REL* 41 (1963), 304; ID. (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 10-11; W.S. BARRETT (Ed.), *op.cit.* (*supra* n.4), 36; M. COFFEY and R. MAYER (Eds.), *op cit.* (*supra* n.58), 123.

Telle pourrait être en effet l'impression ressentie si l'on oublie que cette scène doit être comprise comme l'hypotypose d'un tel désordre de l'être que le processus de sa déconstruction est en marche. Aussi Sénèque veut-il insister sur la rupture avec la raison, intelligence d'ordre et source d'équilibre. Sa visée est alors celle d'une 're-présentation' mimétique par l'écriture, qui dit l'évidence de ce désordre par une rupture dans le *continuum* même de l'action dramatique. Il n'en reste pas moins que la progression tragique de la pièce n'est inorganique qu'en apparence. Sénèque prépare en réalité subtilement la suite par cette scène spectaculaire, selon une intentionnalité[60] qui est absente du modèle euripidéen:

Sen. *Phaedr.* 384-386:

> *Sed en, patescunt regiae fastigia:*
> *reclinis ipsa sedis auratae toro*
> *solitos amictus mente non sana abnuit.*

"Mais voici que s'ouvre le faîte du palais royal: elle, elle est là renversée sur un lit à l'assise d'or; son esprit malade refuse les vêtements accoutumés".

À première vue, l'ouverture spectaculaire sur l'intérieur du palais offre le spectacle grandiose des appartements royaux, dans une belle mise en scène. Mais elle donne plus encore à voir, en une terrible alliance des contraires, une misère cachée sous des impressions de grandeur altière. De fait, lors de sa troisième apparition (v.583), l'héroïne manifeste clairement une pathologie de l'âme, qui est conforme aux principes de la physiognomonie et des symptômes cliniques stoïciens et qui conduit à l'irréparable. Submergée par sa passion, elle finit effectivement par perdre le respect de soi et par devenir criminelle, au prix de remords qui la conduisent à une mort déshonorante.

L'inversion physique qu'implique l'image de ce corps couché à la renverse (*re-clinis*) fonctionne alors comme une métaphore

[60] Une analyse de l'ensemble des tragédies du corpus sénéquien conduirait aux mêmes conclusions. Voir à ce sujet L. PEREZ GOMEZ, "Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea", in *FlorIlib* 6 (1995), 383-416.

réflexive de l'âme de Phèdre: elle reflète son "théâtre intérieur".[61] Cette reine, bien qu'au sommet du pouvoir, apparaît abattue, dans une attitude qui présage une future gisante:

Sen. *Phaedr.* v.666-671:

En supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut uitae dies.
Miserere amantis.

"Vois en gisante suppliante, effondrée à tes genoux, une descendante d'une maison royale. Éclaboussée par aucune souillure, jamais touchée, jamais coupable, c'est pour toi seul que je me suis métamorphosée. C'est déterminée que je me suis abaissée à ces prières: c'est ce jour-ci qui marquera le terme de ma douleur ou de ma vie. Prends pitié de celle qui t'aime".

Sénèque n'est pas loin de donner à voir sur scène cette métamorphose ovidienne qui a pour visée de révéler, en la mettant au grand jour, la nature profonde de l'être.[62] Aussi l'inversion, dont l'idée sous-tend les deux passages que nous venons de voir, ne saurait-elle être analysée d'un point de vue strictement rhétorique. Elle se fait au contraire moteur dramatique fort. Elle donne à voir les contradictions d'une passion menant l'être à sa ruine.[63]

Les idées et argumentaires de la tragédie rejoignent alors ceux des traités philosophiques de l'auteur.[64] Mais la visée en reste différente. S'il est vrai que la philosophie stoïcienne, très sensible

[61] P. GRIMAL (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 10-11 et 78, v.387; J. GRIFFIN, *art.cit.* (*supra* n.9), 131-133.

[62] P. MARÉCHAUX, *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide* (Paris 2000).

[63] G. MAZZOLI, "L'adynaton in Seneca tragico", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 10 (1992), 133-149.

[64] Chacune des études montre pourtant à quel point cette autotextualité philosophique, si évidente qu'elle soit, n'est jamais littérale. Voir notamment à ce sujet A.D. LEEMAN, "Seneca's *Phaedra* as a Stoic Tragedy", in *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek* (Amsterdam 1976), 199-212; N.T. PRATT Jr., "The Stoic Base of Senecan Drama", in *TAPhA* 79 (1948), 1-11.

aux pathologies de l'âme et à leur manifestation physique, n'ignore pas la théâtralité des passions, sa finalité est de les combattre par une conversion à la sagesse. La tragédie en revanche en exploite les effets. Le *furor*, tel qu'il apparaît chez Phèdre ou Médée, relève très exactement de la passion amoureuse (ἔρως), qui est condamnée par la pensée stoïcienne: c'est "un désir (ἐπιθυμία) qui n'est pas chez les sages". Suscité par une "apparence de beauté (διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον)",[65] il est "désir d'union physique (ἐπιθυμία σωματικῆς συνουσίας)".[66]

Phèdre illustre bien ces principes. Elle est en effet attirée d'abord par la beauté d'un Hippolyte semblable à Thésée jeune (v.646-647). Au spectacle de beauté contemplée se substitue bientôt une sensualité physique que met en évidence le contact avec Hippolyte: alors qu'il la tient dans ses bras au moment de l'évanouissement, elle se livre aux aveux. Mise en échec et repoussée par Hippolyte, Phèdre va alors entrer moins dans une fureur — dépossession de soi jusqu'à la folie — que dans une colère — élan volontaire de l'esprit.

Sénèque décrit ces données dans le *De ira*. Il souligne ainsi que le premier mouvement qui initie la passion est involontaire: il est "une sorte de préparation et de menace de la passion" (*quasi praeparatio affectus et quaedam comminatio*, 2,4,1), qui pourrait être évitée avec l'aide de la raison. Mais l'esprit, frappé par une émotion passionnelle, finit par consentir volontairement. Mieux encore: la violence qui en résulte a la raison pour elle. Elle est raisonnée par un esprit qui donne son assentiment (*assensus mentis*, 2,3,4). Le sentiment d'une offense déclenche alors "l'excitation de l'âme qui marche volontairement et délibérément (*uoluntate et iudicio)* à la vengeance" (2,3,5). La lettre 7,4 établit un parallèle non moins explicite entre la colère, violence

[65] *SVF* III 396; M. ARMISEN-MARCHETTI, "La passion de Phèdre", in *Vita Latina* 117 (1990), 26 et 35 n.4.

[66] *Ibid.*, 26 et 35 n.5. Sénèque développe la même idée dans la *Lettre* 9,11: *amor... animos in cupiditatem formae non sine spe mutuae caritatis accendit* ("L'amour enflamme les esprits poussés vers un désir de beauté non sans espoir de mutuelle affection").

consciente, et l'amour. "L'émotion, écrit plus exactement M. Armisen-Marchetti[67], devient passion par le biais d'un jugement, c'est-à-dire d'une décision de la faculté de raisonnement, qui estime dans le cas de la colère qu'il y a une *iniuria* à venger, dans le cas de l'amour qu'il y a une beauté qui mérite d'être désirée".

Aussi le *furor* sénéquien est-il davantage à comprendre moins comme un délire furieux que comme la manifestation d'une *ira*, démarche d'une violence consentie.[68] Certes l'*ira* faite de violence furieuse et monstrueuse a pour acte fondateur le théâtre d'Accius, célèbre par sa *uis*.[69] Mais Sénèque, si proche qu'il soit en ce domaine de ce devancier, insiste moins sur le spectacle de cette violence que sur celui d'un processus psychologique. C'est là ce qui pourrait justifier le dédain que Sénèque manifeste à l'endroit de ce tragique dont il s'inspire pourtant. Certes les fragments acciens, trop lacunaires, ne permettent que des déductions relatives. Mais il apparaît à la lecture des vers conservés qu'Accius était essentiellement attentif moins à l'écriture réflexive d'une conduite passionnelle qu'à ses manifestations les plus spectaculaires, si bien qu'il ne devait pas prendre en compte les étapes d'une complexification psychologique. Seule devait l'intéresser l'*actio*, diction et jeux gestuels d'extériorisation, en hypotypose de la fureur. Symptomatique en la matière est cette histoire: un acteur, jouant Atrée, l'*iratus* par excellence, se prit si bien à son jeu qu'il tua de son sceptre théâtral un malheureux spectateur qui, lui-même gagné par le spectacle, s'était trop approché de la scène.

Sénèque intègre la mise en évidence scénique de l'*ira* à un véritable historique de la dégradation du personnage par l'irrationnel de la passion. La pensée stoïcienne fonctionne alors comme un révélateur, selon ce goût très romain de l'exemple,

[67] *Ibid.*, 28.

[68] G.A. STALEY, "Speculum iratis: Rhetoric and Philosophy in Senecan Tragedy", in *All the World: Drama Past and Present*, ed. by K.V. HARTIGAN (Washington 1982), 93-105.

[69] Voir mon *Accius*, 15-26.

comme le souligne E. Lefèvre.[70] Il ne s'agit plus ainsi de montrer seulement l'exacerbation passionnelle, mais le processus de la défaite d'une raison qui ne peut rien contre l'affect, si bien que la psychologie est à l'œuvre et que le personnage a une réelle conscience de sa faute tragique. En cela la tragédie sénéquienne est distincte non seulement de la tragédie républicaine, mais plus encore de la tragédie attique: son dénouement, comme le rappelle D. Lanza,[71] intervient du fait d'une accumulation d'éléments tensionnels, formant un nœud inextricable d'où naît une émotion croissante.

Aussi le personnage sénéquien ne saurait-il obéir à un schéma tragique mécanique, qui le conduirait systématiquement et inéluctablement de la souffrance au sacrilège monstrueux en passant par la fureur. Certes sa dérive de l'esprit et de l'âme participe au schéma que F. Dupont[72] a dégagé: la trilogie du *dolor-furor-nefas*. À ce titre, il conduit au "spectacle de la métamorphose d'un homme en monstre".[73] Pourtant, loin d'être monolithique, comme le laisse supposer ce schéma structural, le personnage évolue, si bien que Sénèque montre non pas un héros tragique uniforme, mais des personnalités différenciées. Cette évolution et cette individuation justifient la complexification psychologique.[74] La complexité des sources trouve même là une justification. Elle donne lieu à la construction de personnalités, qui, bien qu'en conformité avec l'*ethos* du répertoire tragique, gagnent en richesse et originalité.[75]

[70] E. LEFÈVRE, "Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama", in *WS* 82 = N.F. 3 (1969), 131-160.

[71] D. LANZA, "Finis tragoediae", in *QCTC* 6-7 (1989), 147-164.

[72] F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine* (Paris 1995), 55.

[73] G. SOLIMANO, "Monstrum in Seneca", in *Grammatica e lessico delle lingue morte*, a cura di U. RAPALLO e G. GARBUGINO (Alessandria 1998), 233-254.

[74] J.-M. CROISILLE, "Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque", in *REL* 42 (1964), 276-301.

[75] M. RUCH, "La langue de la psychologie amoureuse dans la *Phèdre* de Sénèque", in *LEC* 32 (1964), 356-363: le vocabulaire conventionnel de l'amour s'inscrit notamment dans une rhétorique émotionnelle et affective. Métaphores et comparaisons ainsi que descriptions en images fortes (*uisiones*) en renouvellent

D'une manière plus générale, Sénèque veut donner à voir au spectateur la tragédie d'un être conscient de sa propre destruction par les forces intérieures qui l'habitent et l'assaillent avec son consentement.[76] On peut ainsi insister sur la motivation complexe qui conduit Clytemnestre à tuer son époux: pardon jamais accordé pour le sacrifice d'Iphigénie; abandon par Agamemnon; jalousie envers la belle captive et prophétesse, Cassandre, adultère avec Égisthe. Ces thèmes proviennent certes de l'héritage mythique et des tragédies grecques autant que latines. Mais, retravaillés en fonction d'une analyse stoïcienne des affects, ils aboutissent à une autre lecture du mythe.[77] Là se trouve l'explication du rôle restreint que Sénèque confère à Clytemnestre, alors qu'il développe celui de Cassandre. Sa visée est plus précisément d'opposer Clytemnestre à Cassandre. La première vit à soi, très attachée à sa propre représentation des êtres et du monde. Elle apparaît ainsi comme l'envers de la seconde: Cassandre n'a pas souci de sa vie. Capable d'une théâtralité spectaculaire et d'une réflexion tout à la fois morale, philosophique[78] et esthétique, elle devient le personnage principal. C'est pourquoi son rôle est ainsi amplifié[79] par rapport à Eschyle[80] et mêlé à des sources diverses, notamment républicaines, voire philosophiques.[81]

les données et innovent en sensation. Voir plus précisément encore à ce sujet J.P. AYGON, "L'ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique", in *Pallas* 41 (1994), 41-56; E. RODON, "Parole d'ira e parole d'amore nei personnaggi femminili delle tragedie di Seneca", in *Dioniso* 52 (1981), 47-54; E. PARATORE, "Originalità del teatro di Seneca", in *Dioniso* 20 (1957), 53-74.

[76] Voir SEN. *epist.* 95,30; M. SIGNORI, "Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca", in *Aevum* 34 (1960), 217-233; voir aussi W. POETSCHER, "*Nosse peccandi modum* (Seneca, *Phaedra* 141)", in *Emerita* 44 (1976), 159-161.

[77] G. MADER, "*Fluctibus variis agor*. An Aspect of Seneca's Clytemestra Portrait", in *AClass* 31 (1988), 51-70.

[78] Homme et femme sont à égalité, selon la pensée stoïcienne: C.E. MANNING, "Seneca and the Stoics on the Equality of the Sexes", in *Mnemosyne* S.IV 26 (1973), 170-177.

[79] E. LEFÈVRE, "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon", in *Hermes* 94 (1966), 482-496.

[80] A. SAPIO, "La visione di Cassandra in Eschilo e Seneca", in *Pan* 13 (1995), 3-16.

[81] W.M. CALDER III, "Seneca's *Agamemnon*", in *CPh* 71 (1976), 27-36.

Une grammaire des passions jointe à une esthétique de l'évidence indique à quel point on ne saurait confondre les tragédies de Sénèque avec une parénèse. Une théâtralité forte émane de ce théâtre. Y contribue une densité des effets scéniques,[82] qui peuvent aller jusqu'à montrer sur la scène le crime ou toute conduite trop violente que le code aristotélicien confie ordinairement à la narration d'un messager ou d'un tiers. Multiplication des données spectaculaires et crime en direct sont en général conjugués.

On le voit dans la scène finale de *l'Agamemnon.* Le spectateur assiste en direct au meurtre de Cassandre: v.1012 *Furiosa morere*, déclare Clytemnestre après avoir donné l'ordre de s'emparer de Cassandre. Vouée à mourir, la prophétesse et rivale n'en dit pas moins sa joie de mourir après avoir pu assister à la ruine de Mycènes: v.1011 *iam iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat.* Mieux encore: son meurtre intervient après sa propre vision de celui d'Agamemnon. Dans son récit visionnaire, hypotypose qu'elle se donne à elle-même et qu'elle donne aux spectateurs antiques, sa parole est empreinte de l'horreur sacrée autant que du fantastique baroque: elle prédit en effet un futur qui est en même temps un présent capable de rejoindre le passé. Mais le cas limite en la matière reste le double infanticide de Médée, accompli dans la durée d'une longue scène et suivi de l'envol sur un char qui, attelé par des serpents chthoniens, est dit se diriger vers la lumière éblouissante d'un soleil d'où pourrait émaner en même temps la lumière noire des enfers.

Si la monstruosité est finalement au cœur de ces histoires, sa présence paraît destinée moins à engendrer chez le spectateur la peur de l'horrible sous l'emprise de l'enflure d'un *tumor* tragique, que dénonce à la période républicaine Lucilius,[83] qu'à dire une âme en fragments. Il n'est pas jusqu'à la fragmentation physique qui ne puisse être le reflet de ces âmes tourmentées, tels

[82] A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Seneca's visionary Drama", in *LF* 102 (1997), 34-41.

[83] LUCIL. 587 M, 597-598 M, 601 M (= 26, 8; 19; 21 Charpin).

Œdipe l'hybride, seul capable de comprendre la Sphynge monstrueuse, Phèdre fille de Pasiphaé, Thyeste auteur d'un terrible inceste. Quand l'apparence extérieure ne dit pas leur monstruosité intérieure,[84] leurs actes extériorisent leur nature cachée: Phèdre cause le démembrement d'Hippolyte, Clytemnestre assassine Agamemnon, dans une jouissance meurtrière (*Ag.* 947-950), de telle façon qu'elle donne à voir un cou mal tranché (*Ag.* 901-903); Médée, petite-fille d'un Soleil maudit dans sa lignée, prêtresse, magicienne, barbare, se livre à un double infanticide qui la mutile moins encore dans sa chair qu'elle ne mutile Jason, principe originel de la vie de ses enfants; Atrée fait consommer à Thyeste ses enfants qu'il renvoie ainsi à leur source première pour une impossible sépulture —idée qu'il reprend à Accius; il n'est pas jusqu'au héros emblématique des Stoïciens, Hercule, qui, devenu furieux, s'ampute de ses propres enfants.

Pour dire ces corps démembrés et ces âmes en fragments, Sénèque a su s'inventer une écriture en réflexivité.[85] Exemplaire est à ce sujet l'usage qu'il fait de la métrique éolienne d'Horace. Il s'en sert certes parce qu'il y trouve une écriture d'intériorité émotionnelle. En effet la lyrique horatienne est l'expression mimétique des mystères d'un langage intérieur. Pour ce faire, Horace atomise en apparence le sens, alors qu'il tisse en profondeur des relations cachées qu'il convient ensuite d'expliciter et d'interpréter. Il n'éprouve ainsi aucune difficulté à unir dans ses *Odes* ses sentiments personnels les plus simples, y compris ses amours, avec un lyrisme religieux et héroïque ou le *carmen* hymnique des grandes valeurs de la Cité. Sa réussite tient au fait qu'il intègre l'individuel dans une subjectivité collective. Il reste ainsi étranger à la plainte d'amour exclusif, solitaire et déceptif. Il préfère alors le juste milieu d'une sagesse — résignée —, aux excès passionnels. Les figures féminines héritent de ces sentiments sans excès, dès lors que l'être humain, femme et homme,

[84] Voir SEN. *clem.* 2,2,3; 3,11,1; 3,23,1-2: le monstre trouve son plaisir dans la souffrance des autres.

[85] G. MAZZOLI, *art.cit.* (*supra* n.1), 127.

est chose variable et changeante, en perpétuel devenir. Nous sommes loin de la tragédie de Sénèque.

Sénèque reprend cette poétique pour exprimer des excès passionnels et émotionnels. Il s'en sert plus précisément pour donner à entendre l'âme en fragments d'héroïnes féminines victimes des plus grandes douleurs et souffrances. La métrique éolienne polymorphe et polyphonique offre en la matière un instrument privilégié. Sénèque en retravaille seulement les données pour en exploiter précisément l'hétérogénéité et la diversité. Il va le faire dans l'esprit d'une époque néronienne, qui est nourrie de baroque[86] et de l'esthétique du Sublime, et, plus particulièrement encore, selon les principes d'un contemporain, Caesius Bassus. Cet artigraphe néronien défend et pratique une dérivation unitaire des mètres, en une greffe polymorphe.[87] Il en résulte une écriture fragmentée, véritable travail en miettes, d'une hybridité en parfaite convenance avec un émiettement des instants et des âmes.

Le principe d'écriture rappelle la définition que donne Platon, dans le *Timée*, 50 e 7, de l'activité du parfumeur et de l'orfèvre dont les techniques relèvent du μεταπλάττειν et du δαιδάλλειν, travail des impressions bougées et des effets miroitants. Ainsi dans l'art du ciseleur, l'alliance de matériaux mats et brillants, tels l'or, l'argent et l'ivoire, crée l'illusion du mouvement, voire du vivant, du fait de reflets distincts, accrochant la lumière différemment. Cette technique des formes fuyantes crée une illusion de mouvance qui étonne l'esprit, voire le stupéfie.

De la même façon, la polymétrie et la polyphonie des mètres éoliens que Sénèque utilise dans les monodies et ensembles choraux sont propres à participer à une impression de mouvance phénoménale. Dans les vers en *cola libera,* les unités métriques se forment et se déforment pour se reformer aussitôt, tout à la

[86] Ch. SEGAL, "Senecan Baroque. The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides", in *TAPhA* 114 (1984), 311-325.

[87] Cette dernière réflexion est extraite de mon exposé dans *Le poète architecte, art.cit.* (*supra* n.53).

fois mêmes et autres. Mieux encore: en l'absence d'une proforme, le mètre, réceptacle et hypotypose d'une âme ou d'un monde bouleversé, présente une forme si fuyante que les hésitations des éditeurs sont multiples et discordantes, comme le montre cette brève comparaison:

Sen. *Ag.*	Zwierlein	Tarrant
v. 621-624 (Zwierlein) = v. 622-626 (Tarrant)	*Troades summis timuere muris perdidit in malis extremum decus fortiter uinci: restitit annis Troia bis quinis unius noctis peritura furto*	*Troades summis timuere muris perdidit in malis extremum decus, fortiter uinci: restitit annis Troia bis quinis unius noctis peritura furto*
	621: saph.	622: saph.
	622: ascl. 2+ ascl. 2 (*breuibus contractis*)	623: alc. 2
	623: saph. 1+ adon.	624: saph. 1+ saph. 1
	624: saph.1 + saph. 1	625: adon.+ saph. 1
	624 bis: saph. 2	626: saph.

Dans ce mélange subtil et insaisissable de couleurs différenciées, qui fonde la bigarrure alexandrine en ποικιλία, l'effet produit est celui de l'illusoire. Aussi ces morceaux incertains de vers, aux différentes combinatoires possibles, ne sont-ils pas sans faire penser aux vers réverses de l'informe, tels que les définit Platon:[88] "Il est complètement indifférent que tel élément en soit le premier ou le dernier".[89]

[88] PLAT. *Phaedr.* 264 c-d. Nous sommes ainsi loin de l'harmonie et de la proportion d'un texte formant un tout, comme le précise Platon dans le même passage: "Voici pourtant une chose que tu affirmerais, je pense; c'est que tout discours doit être constitué à la façon d'un être animé: avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu et deux extrémités, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout".

[89] Voir aussi QUINT. *inst.* 9,4,6: *Fortius uero qui incompositum potest esse quam uinctum et bene conlocatum? Neque si praui pedes uim detrahunt rebus, ut sotadeorum et galliamborum et quorundam in oratione simili paene licentia lasciuientium, id uitium compositionis est iudicandum.* ("Comment ce qui est désordonné peut être plus solide que ce qui est lié et bien disposé? Et si l'emploi des pieds défectueux enlève de la force aux arguments —ce qui est le cas des sotadéens, des

La jonction avec la métrique horatienne conduit plus encore à intégrer les angoisses et les peines humaines dans une collectivité de souffrance, pour une véritable hypotypose des sentiments personnels, fussent ceux d'une voix collective. Cette métrique brisée est ainsi bien à sa place, lorsqu'il s'agit de donner à entendre l'extrême désarroi de ces femmes troyennes qui sont emmenées comme esclaves sur des terres inconnues et sont endeuillées par la perte massive des leurs. Les formes métriques hésitent et le sens miroite en facettes diverses, à l'exemple des sentiments lancinants et obsédants, en flux et reflux. Exemplaire est en ce domaine ce chant de deuil en antiphonie répétitive: les mots se répondent et se répètent. On commence avec la voix parlée d'Hécube en trimètres iambiques, puis on continue avec un chant d'incitation d'autant plus obsédant que les anapestes ont pris le relais. Lamentations et rites gestuels du deuil se font écho en reprises antiphoniques:

Sen. *Tro.*:

63-65 (Hécube):	(ia^{6}.)	*Lamenta cessant? Turba, captiuae, mea ferite palmis pectora et planctus date et iusta Troiae facite* (...)
67-82 (chœur):	(an^{4}.) (67)	*Non rude uulgus lacrimisque nouum lugere iubes* (...)
83-97 (Hécube):	(an^{4}.) (83)	*Fidae casus nostri comites soluite crinem* (...)
98-115 (chœur):	(an^{4}.) (98)	*Soluimus omnes lacerum multo funere crinem* (...)
116-130 (Hécube):	(an^{4}.) (116)	*Tibi nostra ferit dextra lacertos umerosque ferit tibi* (...)
131-140 (chœur):	(an^{4}.) (131)	*Accipe, rector Phrygiae, planctus accipe fletus* (...)
141-154 (Hécube):	(an^{4}.) (141)	*Alio lacrimas flectite uestras: non est Priami miseranda mei mors, Iliades; — felix Priamus! dicite cunctae* (...)
155-164 (chœur):	(an^{4}.) (155)	*Felix Priamus! dicimus omnes* (...)

galliambes et autres rythmes qui font que la prose s'ébat semblablement presque sans mesure—, il faut bien admettre que ce n'est pas la faute de l'ordre des mots").

Non moins étonnants sont ces anapestes qui donnent à entendre un bel hymne à la souffrance partagée. Chanté par le chœur des Troyennes, il hausse la femme jusqu'au plus haut niveau de la sagesse stoïcienne:

Sen. *Ag.* 664-677:

an[4]. *Lacrimas lacrimis miscere iuuat:*
magis exurunt quos secretae 665
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.
Nec tu, quamuis dura uirago
patiensque mali,
poteris tantas flere ruinas.
Non quae uerno mobile carmen 670
ramo cantat tristis aedon
Ityn in uarios modulata sonos,
non quae tectis Bistonis ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat, 675
lugere tuam poterit digne
conquesta domum (...)

"Il est doux de mêler des larmes aux larmes: les peines gardées secrètes consument plus cruellement les êtres qu'elles déchirent; il est doux de pleurer les siens avec tous! Et, bien que tu sois une femme forte, résistante au malheur, tu ne pourras suffire à pleurer de si grands désastres. Ni le rossignol qui au printemps sur une branche déploie tristement toutes les nuances de son chant, modulant sur des airs variés le nom d'Itys, ni l'oiseau de Bistonie, qui, niché en haut d'un toit, raconte dans ses stridulations le vol impie de son sinistre mari ne pourront dignement pleurer et se lamenter sur ta maison".

Cette Ode lyrique est chantée comme un hymne de foi stoïcienne, alors que la condition des Troyennes est désespérée. Sa forme anapestique jointe au contenu en souligne la détermination: ces femmes affirment leur volonté d'accepter leur condition et de ce fait la douleur, dès lors qu'elles la vivent en partage. Cet acte de volonté dans une résignation libre est d'autant

plus bouleversant qu'il intervient après un premier lamento polymétrique, qui donnait précisément à entendre un chant paradoxal d'espérance dans la désespérance:[90]

Sen. *Ag.* 589-604: (polymétrie en *cola libera* Zwierlein)

Heu quam dulce malum mortalibus additum	ascl. (syll. *longa immissa*)	
uitae dirus amor, cum pateat malis	ascl.	590
effugium et miseros libera mors uocet,	ascl. (*secunda syll. solu.*)	
portus aeterna placidus quiete.	saph.	
Nullus hunc terror nec impotentis	saph. 1 + alc. 1 (*basi iamb.*)	
procella Fortunae mouet aut iniqui	saph. (*adiecta anacrusi*)	
flamma Tonantis.	adon.	595
Pax alta nullos ciuium coetus	alc. 1 + saph. 1	
timet aut minaces uictoris iras,	saph. 2 + alc. 1	
non maria asperis insana Coris,	alc. 2 + alc. 1	
non acies feras pulueremamue nubem	alc. 2 + aristoph.	
motam barbaricis equitum cateruis,	ascl. 1 + saph. 2	600
non urbe cum tota populos cadentis	saph. (*adiecta anacrusi*)	
hostica muros populante flamma	saph.	
indomitumque bellum.	aristoph.	

"Hélas! Quel doux mal attaché aux mortels est cet amour funeste de la vie, toutes les fois qu'à leurs maux est ouvert un refuge et qu'une mort libératrice appelle les victimes du malheur, — port apaisant fait pour un éternel repos —. Aucune terreur ni tempête d'une Fortune alors impuissante ne l'agite, pas plus que la flamme du Tonnant inéquitable; sa paix profonde ne redoute aucun complot, pas plus que les rages menaçantes d'un vainqueur, ni les mers rendues furieuses par un rude Corus, ni les farouches batailles ou les nuages de poussière soulevés par des escadrons de cavaliers barbares, ni la chute des peuples et de toute une ville anéantie par une flamme ennemie dévorant ses murs, pas plus que la guerre indomptable".

[90] A. CATTIN, "L'âme humaine et la vie future dans les textes lyriques des tragédies de Sénèque", in *Latomus* 15 (1956), 359-365 et 544-550.

Ces chants choraux ne sont pas sans lien avec la trame argumentative des Traités philosophiques. Mais les confondre dans une même 'lecture', ce serait oublier le spectacle visuel et auditif de la scène dont la parénèse philosophique est privée. On ne chante pas un Traité de philosophie. Car la voix chantée est incapable de faire entendre un discours intellectuel abstrait. Elle est toujours un chant d'émotion. Avec elle, il ne s'agit plus de raisonner sur l'opposition stoïcienne du pâtir et de l'agir,[91] mais de montrer et de donner à entendre des actes dramatiques et des effets émotionnels. G. Biondi[92] insiste ainsi sur l'intensification psychologique apportée par le chant, voix de l'émotion. Comprenons alors que les thèmes philosophiques chantés en fragments brisés disparaissent en tant que tels pour ne laisser place qu'au spectacle poignant et pathétique d'êtres ballottés par l'incertitude et l'angoisse. Cette écriture en fragments métamorphiques en imite l'illusion et la mouvance jusqu'à communiquer sa force émotionnelle.

Elle atteint son degré extrême, lorsqu'elle mêle à la mouvance et à la polyphonie métrique les différentes strates d'une intertextualité multiple. Un exemple en montrera les capacités expressives mieux que ne le ferait un long commentaire. On retiendra ces quelques séquences relatives au chant polymétrique et polyphonique de l'*Iliupersis,* faisant dialoguer entre eux polymétrie en *cola libera* et anapestes de formes variables:

Sen. *Ag.*627a-636 (polymétrie en *cola libera*)

Vidimus simulata dona	glyc. (*hypercatal. basi troch.*)	627a
molis immensae Danaumque	saph. (*bicatal.*)	
fatale munus duximus nostra	alc. 1 + saph. 1	
creduli dextra tremuitque saepe	saph.	
limine in primo sonipes cauernis	saph.	630
conditos reges bellumque gestans;	saph. 1 + alc. 1	
et licuit dolos uersare ut ipsi	alc. 2 + alc. 1	

[91] A. CHARLES- SAGET, "Sénèque et le théâtre de la cruauté", in *Rome et le Tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, in *Pallas* 49 (1998), 149-155.

[92] G. BIONDI, "Peripezie e cantica: la tragedia tra coscienza e delirio", in *Paideia* 52 (1997), 57-69.

fraude sua caderent Pelasgi:	alc. (decasyll.)	
saepe commotae sonuere parmae	saph.	
tacitumque murmur percussit aures,	saph. 2 + alc. 1	635
ut fremuit male subdolo	glyc. *(secunda syll. solu.)*	
parens Pyrrhus Vlixi.	pher.	

"Nous avons vu la fallacieuse offrande d'une masse énorme et, dans notre crédulité, nous avons conduit l'offrande fatale des Danaens de notre propre main et, bien des fois, a tremblé sur les premiers degrés du seuil le coursier qui portait, cachés dans ses cavités, des rois et la guerre; et il eût été possible de retourner la ruse pour faire succomber les Pélasges eux-mêmes à leur propre piège: bien des fois ont résonné les boucliers qui s'entrechoquaient et un grondement sourd a frappé nos oreilles quand Pyrrhus a maugréé, refusant d'obéir au trop rusé Ulysse".

Sen. *Ag.*637-642:

an[4]. *Secura metus Troica pubes*
sacros gaudet tangere funes.
Hinc aequaeui gregis Astyanax,
hinc Haemonio desponsa rogo
ducunt turmas, haec femineas,
ille uiriles.

"Déliée des tourments de la crainte, la jeunesse troyenne se réjouit de toucher les câbles sacrés. D'un côté Astyanax, de l'autre la future épouse du bûcher hémonien conduisent, elle, des filles, lui, des garçons de leur âge".

Sen. *Ag.* 649-658:

an[4]. *Quid nunc primum, dolor infelix,*
quidue extremum deflere paras? 650
mœnia, diuum fabricata manu,
diruta nostra?
an templa deos super usta suos?
non uacat istis lacrimare malis:
te, magne parens, flent Iliades; 655
uidi, uidi senis in iugulo
telum Pyrrhi uix exiguo
sanguine tingui.

"Ma douleur, quelle infortune première ou dernière, veux-tu maintenant déplorer? Nos remparts fabriqués par la main des dieux, détruits par la nôtre? ou les temples brûlés par-dessus leurs dieux? Il n'y a pas de place pour pleurer sur ces grands malheurs; c'est toi, valeureux père, que pleurent les femmes d'Ilion. J'ai vu, j'ai vu sur la gorge du vieillard l'arme de Pyrrhus se teinter péniblement d'un mince filet de sang".

Comment ne pas reconnaître dans ce récit du Cheval de Troie le palimpseste virgilien? On rappellera en particulier les passages suivants:

Verg. *Aen.* 2,53-56:

hex. *insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.*
Et si fata deum, si mens non laeua fuisset,
impulerat ferro Argolicas fœdare latebras 55
Troiaque nunc staret Priamique arx alta maneres.

"...ses profondes cavernes résonnèrent et firent entendre un gémissement. Or si les destins des dieux, si notre esprit n'avait pas été gauchi, il nous avait poussé à dévaster par le fer les cachettes argiennes et Troie aujourd'hui serait debout et tu demeurerais, haute citadelle de Priam!"

Verg. *Aen.* 2,237-245:

hex. *intendunt; scandit fatalis machina muros*
feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent;
illa subit mediaeque minans inlabitur urbi. 240
O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere;
instamus tamen immemores caecique furore
et monstrum infelix sacrata sistimus arce. 245

"(...) la machine fatale escalade les murs, féconde d'armes. À l'entour des enfants, de jeunes vierges chantent des hymnes et se réjouissent de toucher de leur main les cordages. Elle, elle s'avance et glisse menaçante au milieu de la ville. Ô patrie, ô demeure des dieux, Ilion, et remparts dardaniens si fameux dans

les guerres! Quatre fois sur le seuil précisément de la porte, elle achoppa et quatre fois le ventre retentit d'un bruit d'armes. Nous persistons pourtant, sans mémoire, aveuglés par notre folie et le monstre maudit, nous l'installons dans la citadelle sainte".

Mais comment ne pas aussi souligner que Virgile avait lui-même en mémoire ce très célèbre chant de déploration, chanté par Andromaque dans la pièce homonyme d'Ennius, qui lui-même imitait Euripide? Au douloureux récit d'Énée, commémoration d'un grand drame, les hexamètres héroïques ont eu pour devanciers des anapestes lyriques:

Enn. *Andromacha* 87-93 Jocelyn (Cic. *Tusc.* 3,44-45):

an[4]. *O pater, o patria, o Priami domus,*
saeptum altisono cardine templum.
uidi ego te adstante ope barbarica,
tectis caelatis laqueatis,
auro ebore instructam regifice.

.....

Haec omnia uidi inflammari,
Priamo ui uitam euitari,
Iouis aram sanguine turpari.

"O père, ô patrie, ô demeure de Priam, temple que fermaient des gonds aux profondes résonances! Moi, je t'ai vue debout dans ta richesse asiatique, avec des plafonds ciselés, lambrissés, royalement incrustée d'ivoire et d'or. (...) Tous ces trésors, je les ai vus la proie des flammes, j'ai vu la vie violemment arrachée à Priam, l'autel de Jupiter souillé de sang."

Avec cette Ode pathétique, nous venons de renouer avec l'origine de notre réflexion, les devanciers de Sénèque. Force est de constater que Sénèque recourt à la complexité non pour une combinatoire des formes et de l'écriture, mais pour une véritable 'poiétique', herméneutique de l'âme. Le langage, écriture, parole et chant, est là non plus pour rapporter les choses, mais pour les donner à voir, non plus pour les argumenter, mais pour les interroger, non plus pour les organiser et construire, mais pour les traduire jusque dans leur déconstruction existentielle.

Aussi, alors que les critiques ont beaucoup insisté sur le baroque hyperbolique et sur une forme de prédication philosophique dans le théâtre de Sénèque, il convient, au terme de cette réflexion, d'insister sur la poétique d'un Sublime de méditation.

L'esthétique du Sublime[93] côtoie le tragique pour poser les énigmes de l'être puissant et misérable, du pouvoir et du savoir. Pseudo-Longin (*subl.*12,4-5) la définit comme la "résonance d'une grande âme" (Ps.-Longin. *subl.*9,2) qui confère au sens (1,4) "un pouvoir et une force irrésistibles, exerçant sa domination sur l'âme de l'auditeur" (ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα πάντως ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται). De nature impressive fût-elle éloquente (Ps.-Longin. *subl.*15,2), elle a pour visée l'étonnement (τὸ θαυμάσιον),[94] dont le support expressif privilégié ressortit à l'hypotypose pathétique, aux images puissantes (*descriptiones* et *uisiones*): le résultat est une émotion communicative dans laquelle la peur est alliée à la fascination.

Cette esthétique du Sublime, alliance du spectaculaire et de la violence, aboutit à montrer et dire l'évidence de forces obscures, source d'interrogations dramatiques. De fait Pseudo-Longin, *subl.* 44, lui attribue une fonction morale et idéologique, voire politique. Elle permet très exactement de frapper les esprits, dans une dénonciation vigoureuse des perversions majeures de l'homme et du monde. Le *Traité* en dresse une liste qui rejoint les sujets des tragédies de Sénèque: la tyrannie, l'abject du non-droit, la recherche insatiable du pouvoir, la cupidité, l'amour passionnel, l'insolence et l'impudence. Ces divers dévoiements sont au cœur des tragédies de Sénèque. La manière du Sublime y est plus encore: les personnages tragiques étonnent jusqu'à une torpeur qui invite à la prise de conscience et aux remises en cause. En cela, le théâtre rejoint l'engagement philosophique de l'auteur.

[93] A. MICHEL, "Rhétorique, tragédie, philosophie. Sénèque et le Sublime", in *GIF* 21 (1969), 245-257.

[94] Ce type de Sublime prévaut ainsi, chez Pseudo-Longin, *subl.* 15, par un pouvoir de l'image ou figuration mentale. Exemplaire est en la matière Eschyle, cité parmi les modèles de référence.

Par-delà cette écriture de toutes les métamorphoses et de tous les mélanges et par-delà la parole polymorphe et les sens polyphoniques des héros et héroïnes tragiques, il reste encore le silence de Polyxène, dans *les Troyennes*. L'hypotypose sans parole se fait ici Sublime de beauté. Absente de la scène, Polyxène marche à ses noces avec l'Hadès, dans une sérénité grandiose que rehausse l'éclat d'une beauté parfaite. Elle manifeste une grandeur stoïcienne que commentent deux femmes de toutes les douleurs: Andromaque (945-948) et Hécube (955-968), dans un *makarismos* du Sublime.

Au total, l'écriture tragique de Sénèque référée à ses devanciers invite à évoquer un travail en ruche. L'image est sénéquienne. Elle parcourt la *Lettre* 84: Sénèque qui réfléchit précisément sur la réécriture en intertextualité compare le travail d'assimilation et l'alchimie qu'elle requiert à celui des abeilles transformant le pollen des fleurs en miel. Il écrit ainsi (*epist.* 84,3): *Apes, ut aiunt, debemus imitari quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per fauos digerunt et ut Vergilius noster ait*: "... *Liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas*". ("Nous devons, comme on dit, imiter les abeilles qui vagabondent et butinent les fleurs faites pour fabriquer du miel; ensuite elles rangent tout ce qu'elles ont apporté et le répartissent par rayons, et, comme le déclare notre cher Virgile: "Elles distillent le miel liquide et répartissent le nectar par cellules"").

De l'assemblage en hétérogénéité complexe peut ainsi naître une unité harmonisée, voire concertante. Pour en donner la pleine mesure, Sénèque (*epist.*84,9) prend précisément comme exemple les voix qui composent un chœur tragique et, mieux encore, qu'apprécient les philosophes. C'est avec cette unité, quasi alchimique, entre la philosophie et la tragédie et dite par Sénèque même, que nous conclurons cette réflexion: elle exprime très exactement une herméneutique du langage et des formes pour une heuristique des mystères de l'âme humaine:

Non uides quam multorum uocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus redditur; aliqua illic acuta est, aliqua grauis, aliqua media; accedunt uiris feminae, interponuntur tibiae; singulorum illic latent uoces, omnium apparent. ("Ne vois-tu pas de quelle multitude de voix un chœur se compose? c'est pourtant un seul son qui sort de l'ensemble; l'une est aiguë, une autre grave, une autre moyenne; les voix de femmes s'ajoutent à celles des hommes; les flûtes se surimposent; pourtant aucune voix singulière ne se remarque, c'est un ensemble qu'on entend").

DISCUSSION

W. Schubert: Eigentlich wollte ich mich erst später in die Diskussion mit einer kleinen Ergänzung einschalten; aber da ich der erste der Fragesteller bin, möchte ich mich zunächst ganz herzlich bedanken und Sie beglückwünschen zu diesem außerordentlich kompetenten und weit gefächerten Beitrag, in dem Sie viele 'Fäden' Senecas zu vorausgehenden Autoren nachgewiesen haben. Besonders hat mich persönlich interessiert, welche Rolle Ovid dabei spielt, bei dem solche Fäden in ähnlicher Weise zusammenlaufen.

Was ich zur Diskussion stellen möchte, bezieht sich nur auf ein Detail gegen Ende Ihrer Ausführungen. Sie haben gesagt, man singe nicht in einem philosophischen Traktat. Das gilt wohl für Seneca; man kann es aber nicht verallgemeinern. Es gibt immerhin in zugegebenermassen späterer Zeit das Werk *De consolatione philosophiae* von Boethius, wo ja Prosa und Dichtung — philosphische Dichtung — in ganz markanter Weise miteinander verschränkt werden. Wie Seneca, greift Boethius auf den Bestand der vor allem durch Horaz vermittelten lyrischen Verse zurück. Es wäre nun zu fragen — aber ich weiss, dass das nicht Ihr eigentliches Thema betrifft —, ob Sie es für moglich halten, dass Boethius hier Tendenzen fortsetzt, die bei Seneca zumindestens präfiguriert sind. Zwar sind in Senecas philosophischen Schriften keine Dichtungen integriert; aber der philosophische Charakter vieler seiner Chorlieder ist evident. Kann man sagen. dass Boethius die beiden von Seneca gepflegten Textsorten 'Chorlyrik' und 'philosophischer Traktat' miteinander kreuzt? Könnte rein formal gesehen sogar die Fünfzahl der Bücher der *Consolatio* etwas zu bedeuten haben (im Sinne einer Analogie zu fünf Akten)?

J. Dangel: Si j'ai en effet affirmé que l'on ne chante pas un traité de philosophie, intéressante est cette forme apparente de contre-exemple que peut représenter Boèce. Une consolation philosophique en *prosimetron*, voire une écriture en cinq 'actes' donnent à réfléchir sur des actes fondateurs dont Sénèque serait un initiateur. Je répondrai à ce sujet, avec prudence, par la métrique. Chez Sénèque, le chant théâtral atteint son émotion extrême dans la polymétrie en *cola libera*, écriture d'une métrique fragmentée, véritable *mimesis* réflexive d'âmes en fragments et en errance. Or ce chant d'émotion irrationnelle est absent en tant que tel dans les *Consolations* de Boèce: y prédominent en effet, outre le trimètre iambique parlé, le distique élégiaque (parlé), les mètres dactyliques et anapestiques (récitatif chanté ou chant rythmé) et, pour l'éolien, le saphique, le glyconique et l'asclépiade, connus, pour le premier, par sa gravité, pour le second, par un ton humble, pour le troisième, par une parenté du premier hémistiche avec l'hexamètre de solennité. La distance avec la prose n'est plus ainsi aussi antinomique que le supposerait une polymétrie en *cola libera*. On pourrait alors penser que, si Sénèque a été pour Boèce un devancier capable de faire interférer l'expression philosophique et le chant théâtral, c'est au prix d'une sélection des dictions les moins théâtrales. Boèce ne retient en effet que les registres métriques intermédiaires, entre la réflexion parlée et la méditation chantée, permettant un dialogue raisonnable de l'Intellect et de l'émotion. J'ajouterai que, curieusement, ce même corpus métrique constitue l'essentiel de l'*Hercule sur l'Oeta*, dont la paternité est le plus souvent refusée à Sénèque et où la tonalité des chœurs est cette fois très philosophique: ils donnent à entendre de véritables exercices de réflexion, sous la forme d'une leçon éthique, qui, trop exemplaire, manque de théâtralité.

J. Luque Moreno: Ante todo felicito a J. Dangel por su conferencia llena de acertadísimas observaciones sobre les peculiaridades temáticas y formales de este teatro.

En cuanto a la cuestión antes planteada sobre la relación entre pensamiento filosófico y expresión lírica, quiero decir que, en mi

opinión, no se trata de dos términos contradictorios; más bien, al contrario, la expresión lírica (el canto, el verso, e incluso la posible gesticulación o danza) es un medio idóneo para transmitir unos contenidos doctrinales, ya que tiene la capacidad de macarlos especialmente y de ponerlos así de relieve ante los oídos (y los ojos) del receptor, de acuerdo con la "función poetica" del lenguaje.

Aparte de esto, quisiera preguntar a la J. Dangel si considera que en la reelaboración de la tradición mitológica que Séneca lleva a cabo en su teatro tiene alguna importancia la evidente relación (S. Mariner, "Sentido de la tragedia en Roma", en *Revista de la Univ. de Madrid* XIII-51 [1964], 463-492) que en Roma mantuvo siempre la tragedia con la épica.

J. Dangel: On peut en effet comprendre le théâtre de Sénèque comme une sublimation expressive de la philosophie: une poétique au sens jakobsonien — capacité du langage à valoriser le sens et de ce fait sa réception —. Ce niveau de lecture reste seulement celui des fonctions du langage. Il me paraît pourtant insuffisant, lorsqu'il s'agit de poésie et, plus précisément encore, d'écriture spectaculaire de l'émotion, comme l'est celle des tragédies de Sénèque. Les trimètres iambiques au contenu émotionnel, où prédominent les *descriptiones* et les *uisiones*, et, plus encore, les *cantica*, voire les arias, cantates, ensembles choraux en métrique éolienne et, davantage encore, en *cola libera*, ne sauraient assumer une fonction doctrinale: la raison cède la place à une méditation, voire à un *thaumaston* irrationnels. Il est pourtant possible de rejoindre l'esthétique du Sublime de Ps.-Longin qui confère précisément à la poésie de l'étonnement une fonction éthique et cathartique: elle provoque une prise de conscience, capable de remises en question et d'engagements actifs.

Cette hypotypose du sens et cette provocation donnent à réfléchir et ne sont pas étrangères à la seconde question. Il est certain que Rome a toujours établi un lien étroit entre les deux genres mimétiques que sont la tragédie et l'épopée. Dans le pro-

longement d'Aristote, qui définit la tragédie comme un extrait épique, les premiers poètes latins, qui ont vraisemblablement hérité d'une vulgate aristotélicienne, ont écrit conjointement des épopées et des tragédies puisées aux mêmes sources mythiques. On le voit avec le fondateur de la littérature latine, Livius Andronicus, et, plus encore, avec Ennius et Naevius. À l'époque augustéenne, Virgile en poursuit le principe, si ce n'est que les deux genres sont mêlés à l'intérieur d'une même œuvre comme l'*Énéide*, sans qu'il n'y ait jamais fusion. L'écriture tragique apparaît seulement en épisodes, tel le drame de Didon et Énée. Ainsi prédomine la grande veine épique d'un héros souffrant, mais exemplaire, capable de se sacrifier pour le salut collectif. En revanche à partir de l'Empire, le mélange des genres devient plus fusionnel, de sorte que l'épopée se fait tragique (Lucain; Stace) et la tragédie épique (Sénèque). Il s'agit désormais de chanter un Sublime du Mal, comme on le ferait d'une geste épico-tragique. Cette nouvelle perspective d'écriture peut aider à comprendre la place des hexamètres dans les tragédies de Sénèque: ignorés de la tragédie républicaine, telle qu'elle nous a été transmise, ils peuvent chez Sénèque donner à entendre la tonalité tragique de l'épique. Peut-être étaient-ils chantés?

J. Luque Moreno: En mi opinión es no sólo posible sino probable que los hexámetros que aparecen en el teatro de Séneca impliquen, según los casos, una "ejecución" no ya recitada o salmodiada (p.e. los oráculos) sino incluso cantada (p.e. el coro de *Oed.* 405 sq.).

W.-L. Liebermann: Auch ich habe Schwierigkeiten mit der allgemeinen Opposition von lyrisch-poetischer Form und Philosophie. Schon Horaz könnte man durchaus — die Einzelheiten sind hier nicht zu diskutieren — als philosophischen Dichter bezeichnen, und dies auch in seinem lyrischen Werk, ja, man könnte weitergehen und die erotische Elegie eines Properz mit ihrem Lebensprogramm, überhaupt die Dichtung der Lebensentscheidung, die den Leser vor Alternativen stellt, als 'philosophisch' einstufen. Schliesslich will ich darauf hin-

weisen, dass ja gerade in der römischen Tragödie philosophische Reflexion ihren Platz hat, ich nenne nur — und dies präzis in Chorliedern — Ennius, *Iphigenia* (*fr.* XCIX Jocelyn) über das *otium* und Pacuvius, *Chryses* (?) (*fr.* X d'Anna) über *fortuna*. An die Kategorie 'Reflexionslyrik' will ich einfach erinnern. "Man singt keinen philosophischen Traktat" ist zwar zunächst suggestiv, aber es verdeckt doch eher das eigentliche Problem.

Für die beeindruckende Fülle von Einflüssen und Gesichtspunkten, die Sie zusammengetragen haben, verweisen Sie auf das Bienengleichnis Sen. *epist.* 84. Bleibt man bei diesem Gleichnis (das sich dort allerdings nicht auf Dichtung bezieht), dann stellt sich die Frage: Was genau ist der 'Honig', der produziert wird? Welchen Erkenntnisgewinn hat man in dieser Hinsicht etwa, wenn man weiss, dass Hippolytus eine *dura puella* ist (die Richtigkeit der Deutung steht nicht zur Debatte), was trägt die Elegie als Referenzsystem für den Konflikt zwischen *ratio* und Affekt aus?

Schliesslich zu einem speziellen Problem: Ich habe Zweifel, ob es berechtigt ist, Ps.-Longin, *De subl.* in umfassender Weise für das Verständnis der Senecatragödien heranzuziehen — obwohl das natürlich auch schon von anderen unternommen wurde. Ps.-Longin kennt — in Analogie zu Platon — den Aufschwung der Seele (*epairetai*), dabei werden positives und negatives Pathos unterschieden, zu den zu vermeidenden *pathe tapeina* gehören ausdrücklich *oiktoi*, *lypai*, *phoboi* (8,2). Das scheint einer Applikation auf die Senecatragödien eher zu widerraten.

J. Dangel: La philosophie est en effet omniprésente dans l'écriture littéraire latine. Elle l'est jusque dans les genres qui paraissent le moins propices à cette présence: si le lyrisme hymnique des *Odes* d'Horace en admet la présence — puisque la morale n'est pas étrangère à une certaine pensée philosophique —, plus étrange semble, en revanche, son intrusion dans l'élégie érotique, notamment d'un Properce. Quant à la tragédie, elle privilégie la méditation philosophique dans les chœurs,

dès ses débuts à Rome, dans la continuité en particulier d'Euripide. Tel est le cas, en effet, de l'*Iphigénie* d'Ennius, *fr.* XCIX Jocelyn, relatif à l'*otium*, ou de celui du *Chrysès* de Pacuvius, fr. X d'Anna, concernant *Fortuna*. On pourrait ajouter l'*Antiope* de Pacuvius, dont l'argument majeur est un débat en forme de controverse: Zéthos et Amphion défendent, chacun avec leurs arguments, deux modes de vie contraires, l'action guerrière et la vie contemplative.

Mais si le contenu de ces lieux philosophiques est commun au philosophe et au poète tragique, lyrique ou élégiaque, peut-on affirmer que leur réception est identique, selon que l'auditeur s'initie à la philosophie ou regarde une pièce de théâtre, voire lit une poésie lyrique ou élégiaque? La tragédie, *mimesis* de personnages mythiques en action, pose ces problèmes, moins encore en vraisemblance fictive qu'à partir du mythe. Or, comme nul ne l'ignore, Platon et, après lui, Varron sont loin de confondre le philosophe et le poète: ils bannissent le second de la Cité. Plus précisément, dans une tragédie, qui est un drame pathétique et non un argumentaire explicatif, la philosophie devient un témoignage indirect. Reconstruite en théâtralisme, elle n'explique ni ne raisonne. Elle contribue à une *catharsis* émotionnelle, à partir de la crainte et de la pitié. Aussi Sénèque introduit-il dans ses tragédies le lyrisme et l'élégiaque jusqu'à l'inversion générique, dans cette intention émotionnelle. De ce mélange, comparable à la transformation alchimique du pollen en miel, naît une esthétique du *pathos*, celle du Sublime d'un Ps.-Longin. Certes, Ps.-Longin (8,2) dénonce les passions basses et étrangères à cette esthétique, comme les lamentations, l'affliction et la peur. Mais il souligne aussi (12,5) combien "le jeu des passions violentes peut ébranler l'auditeur" au point de provoquer en lui une prise de conscience propre à le faire réagir, sur le plan moral et idéologique, voire politique (44). Mieux: Ps.-Longin fait remarquer que l'opposition de Platon à Homère aurait permis une poétisation de son discours philosophique, doté ainsi d'une plus grande force de persuasion (12,4). Il reste que, dans ce cas, la poétique est mise au service

de la philosophie, et non l'inverse, ce que fait, en revanche, Sénèque dans ses tragédies. La richesse exceptionnelle de sa métrique monodique et chorale le montre: elle suppose un récital vocal et instrumental dont la visée est le spectacle d'un *pathos* tragique. La dimension philosophique de ses pièces ajoute seulement à la tension de l'ensemble, dès lors qu'elle conduit à un affrontement dramatique entre la raison et la déraison, à propos des grandes questions de la condition humaine.

E. Malaspina: Ho apprezzato il Suo contributo, che definirei 'di terzo livello': non solo dà per scontati i risultati della *Quellenforschung*, ma supera anche il secondo livello dell'allusività e dell'intertestualità (ormai i commenti traboccano dell'una e dell'altra) in immagini isolate ed in singoli versi, per individuare la funzionalità complessiva del rapporto di Seneca tragico con le sue fonti letterarie, anche se, naturalmente, non si dovrà essere per forza tutti d'accordo con la Sua proposta di un'estetica del sublime. Interessanti, come ho detto (p. 59), sono anche alcune coincidenze interpretative con W.-L. Liebermann, nonostante i differenti punti di partenza.

L'autore su cui Lei si è meno soffermata è Virgilio; ora io Le domando se pare anche a Lei, come ai più, che Seneca, soprattutto nelle descrizioni degli Inferi, ribalti il quadro ottimistico e teleologico virgiliano, o se invece Lei vede nelle *Tragedie* tracce di quel Virgilio dissidente ed antiaugusteo caro a certa scuola anglosassone (ricordo l'isolato tentativo di M.C.J. Putnam, in *La storia, la letteratura e l'arte a Roma. Da Tiberio a Domiziano*, Mantova 1992, 231-291).

Sulla metrica, ora: vorrei capire meglio il valore simbolico che Lei attribuisce ai distinti metri lirici. E' possibile, ad esempio in *Oed.* 403-508, comprendere la funzione espressiva dei singoli passaggi tra metro e metro?

Un'ultima curiosità: che cosa mi dice della cronologia relativa delle parti liriche? Secondo Lei, i cantica polimetrici vanno collocati all'inizio o alla fine dell'attività poetica senecana?

J. Dangel: On ne saurait effectivement nier les discordances de pensée entre Sénèque et Virgile. Certains critiques vont même jusqu'à dénoncer le caractère 'anti-virgilien' des tragédies sénéquiennes. Chez Sénèque, nous sommes en effet loin du message, sinon de confiance, tout au moins d'espérance stoïcienne de l'*Énéide*. Il y a pourtant, peut-être, une autre manière de penser cette antinomie apparente. L'*Énéide* comporte des zones d'ombre importantes, toutes les fois qu'un Mal inexplicable et excessif intervient. On peut même s'interroger sur Énée, à la fin du poème. Il n'est pas interdit, dans ces conditions, de supposer que Sénèque (comme Lucain qualifié également d'anti-virgilien) donne à entendre ce que Virgile aurait écrit, s'il avait vécu à l'époque impériale, moment de confrontation extrême avec un Mal moins encore poétique que réel, voire existentiel: les guerres civiles, en récidives constantes depuis la période augustéenne, les noirceurs du régime des empereurs et, en particulier, de Néron — même si les historiens cherchent actuellement à le réhabiliter —, sont autant de faits qui auraient vraisemblablement conduit le poète augustéen à développer une écriture du désordre, voire du Chaos, c'est-à-dire les implicites mineurs de l'*Énéide*.

Quant à la fonction expressive de la polymétrie polyphonique en séquences continues dans *Oed.* 403-508, j'en ai donné l'interprétation stylistique dans une réflexion consacrée à ce sujet (*Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins* [Louvain-Paris 2001], 267-269). J'en résumerai ici les conclusions: la tirade s'ouvre et se ferme sur des hexamètres (403-404; 503-508), qui sous-tendent des rituels de célébration (évocation de Bacchus; acte de foi dans l'ordre du monde). Ils sont chaque fois suivis d'une polymétrie en *cola libera*, bien en accord avec le sujet: les ondoyances mystérieuses de Bacchus. Ils ont en outre trois relais, à l'intérieur de la séquence, sur lesquels se greffent de fortes discordances métriques, lourdes de sens: 1) *Oed.* 429-431; 2) 445-448; 3) 467-471. Dans le premier cas, alors qu'ils donnent à entendre un chant dissonant, relatif à un Silène camard et aux mystes licencieux, ils s'inversent (*Oed.* 432-444) en anapestes (ou "anti-dactyles"), consacrés au délire orgiastique

et au *sparagmos*. Dans le second cas, ils mutent en tétramètres dactyliques lyriques (*Oed.* 449-466), qui servent à évoquer la métamorphose des pirates tyrrhéniens, avant de retourner à leur forme hexamétrique, destinée à célébrer alors la geste punisseuse de Bacchus. Seule échappe à ce jeu de correspondances et d'emboîtements parfaits une stance saphique que clôture un adonique, au début de la tirade (*Oed.* 416-428). Elle fait en réalité suite à la première polymétrie, si bien qu'elle en intègre les effets: elle dit en gravité un Bacchus efféminé, mais redoutable. Aussi la polymétrie polyphonique reflète-t-elle en parfaite *mimesis* pathétique la mouvance phénoménale et la disharmonie d'un Bacchus dangereux.

Reste le problème de la chronologie des pièces de Sénèque: je répondrai par un *non liquet*. Je serais seulement tentée de penser (très subjectivement), à l'inverse de ce qui a pu être dit, que les deux pièces lyriques (*Agamemnon* et *Oedipe*) sont les dernières, en raison précisément de cette perfection expressive et esthétique de la polymétrie, reflet parfait d'âmes en fragments.

H.M. Hine: I very much like the subtlety of your approach to Seneca's predecessors, but can I ask about two specific points you made in your discussion of Stoic elements in the tragedies? 1) I was interested that you think that Phaedra turns from love to anger after Hippolytus rejects her. It has always seemed to me that her reaction is rather opaque: after Hippolytus leaves at 718, only the Nurse speaks; in the scene with Theseus at 864-902 Phaedra is reluctant to say anything (or perhaps she pretends to be reluctant); and after Hippolytus' death, at 1159ff., she seems still to be in love with him. So where do you see her anger displayed? 2) You describe the choral ode at *Ag.* 665ff. as Stoic, and I can see that there is an element of resignation, but is their unrestrained weeping not rather un-Stoic (cf. 691 *non est lacrimis, Cassandra, modus*)?

J. Dangel: 1) Effectivement le parcours (psycho)logique des sentiments de Phèdre à l'égard d'Hippolyte apparaît obscur, si

l'on s'en tient à une lecture rationnelle des faits: son absence de réaction 'exprimée' après le départ d'Hippolyte (*Phaedr.* 718), ses calomnies haineuses auprès de Thésée (*Phaedr.* 864-902), son amour conservé intact après la mort d'Hippolyte (*Phaedr.* 1154 sqq.) sont autant d'énigmes. Je pense qu'en réalité, nous disposons là d'un excellent exemple, propre à montrer la déconstruction et la ruine tragiques de l'être sous l'effet d'une passion qui a pour nom, moins encore le *furor* que l'*ira*, en conformité avec le traité homonyme de Sénèque, dont j'ai rappelé les principes fonctionnels dans cet exposé. Ainsi, cette pièce de Sénèque pourrait donner à voir en émotion ce que le Traité explique à l'Intellect, si ce n'est que l'*ira* y est définie précisément comme le moteur des plus grandes tragédies humaines: *nihil ergo habet in se utile taeter iste et hostilis affectus, at omnia ex contrario mala, ferrum et ignes* (*ira* 3,41 3).

2) Vous avez pleinement raison en faisant remarquer que j'ai qualifié de stoïcien le chant choral d'*Agamemnon*, 665 sqq., alors que les Troyennes donnent à entendre une résignation non stoïcienne. À vrai dire, comme le rappelle Cicéron, un stoïcien peut pleurer: on se souviendra des *Tusculanes* (2,55) et du *De finibus* (2,94) où, évoquant les souffrances de Philoctète, il condamne les "cris à la Philoctète", mais semble se contredire en admettant les mêmes cris, dès lors que la souffrance devient surhumaine. Les Troyennes qui viennent d'assister à la ruine de Troie, des leurs et de leur patrie, sont dans ce cas extrême qui autorise les larmes. Mieux: au moment où elles partent pour un monde inconnu, ignorant encore de quel Grec elles vont devenir l'esclave, elles pleurent certes sur elles-mêmes; pourtant elles le font non pas individuellement, mais collectivement. Chacune d'elles vit ainsi non 'à soi', mais pour et avec les autres, dans la grande patrie stoïcienne, fût-ce celle de toutes les douleurs, au point que les limites en sont inconnues: *Ag.* 691 *non est lacrimis, Cassandra, modus.*

E.A. Schmidt: Warum nehmen Sie an, dass Seneca für seinen *Thyestes* nicht selbst die drei entsprechenden Stücke der attischen

Trias herangezogen, sondern dass dies ein tragischer Dichter des Hellenismus bereits getan hat, dessen Tragödie nun seinem Drama zugrundeliegt? Bei den anderen Stücken rechnen Sie doch mit Senecas produktivem Umgang mit einer Vielzahl von Texten.

J. Dangel: J'ai évoqué en effet, à propos du *Thyeste* de Sénèque la possibilité d'un modèle hellénistique perdu. Je l'ai fait, parce que cette source virtuelle a été proposée à propos de l'*Atrée* d'Accius, dont Sénèque se souvient nettement dans son texte, même s'il a toujours refusé d'admettre une filiation quelconque entre sa tragédie et les pièces républicaines. Pour l'historique de cette question, je renvoie à mon édition d'*Accius* (Paris 1985), 276, et plus encore, à O. Zwierlein, "Der Schluss der Tragödie *Atreus* des Accius", in *Hermes* 111 (1983), 124. S'il ne s'agit là que d'hypothèses, la supposition 'hellénistique' est requise pour une justification des versions rares du mythe atride non seulement chez Accius, mais aussi chez Sénèque. Peut-être vaudrait-il mieux parler d'un "maillon manquant" par rapport à la tragédie grecque classique?

E.A. Schmidt: Spricht Seneca in *epist.* 84,9 von einem tragischen Chor? Es geht um den Gesang von Männern und Frauen. Gibt es gemischte tragische Chöre in der griechischen oder römisch-republikanischen Tradition? Es ist im übrigen zu beachten, dass Seneca seiner Äusserung über den Chor hinzufügt (§10): *De choro dico quem veteres philosophi noverant.* Würden Sie für Seneca mit gemischten Chören rechnen, also in den Stücken, in denen selbst grammatische Formen fehlen, die auf das Geschlecht der Choreuten verweisen?

J. Dangel: La lettre 84 de Sénèque fait effectivement allusion à des chœurs de femmes et d'hommes dont les voix se mêlent en harmonie. D'une manière générale, les chœurs tragiques, depuis la tragédie grecque classique, donnent à entendre ces voix d'une manière séparée, voire alternée, et surtout féminine. À Rome, à l'époque républicaine, on a des chœurs de voix

masculines vraisemblables, malgré l'état lacunaire de la transmission textuelle. Je citerai ainsi, chez Accius, le prologue chanté du *Philoctète* (*fr.* II, 200-211 Dangel = 525-536 Ribbeck[3] = 527-540 Warmington): les critiques sont nombreux à admettre un chœur de Lemniens, chantant le caractère sacré de leur île, consacrée aux Cabires et évoquée en un regard circulaire. Il est en revanche plus difficile d'affirmer l'existence, dans la tragédie républicaine, de chœurs mêlant des voix de femmes à celles d'hommes. Livius Andronicus, célèbre par son art hymnique, pourrait l'avoir fait, dès lors qu'il organisait ses chœurs tragiques comme des hymnes rituels. Mais, si Tite-Live 27,37,7 sqq. évoque la cérémonie de l'hymne de Junon Reine, confié précisément à Livius Andronicus, les circonstances exigeaient des voix de femmes, qui pouvaient certes dialoguer en demi-chœur (voir mon article, "Tragédie républicaine méconnue: les actes fondateurs de Livius Andronicus", in *Pallas* 49 (1998), 53-71). En revanche, chez Sénèque, un chant choral, unissant les deux voix, masculine et féminine, n'est pas impossible. Il est alors hymnique, si bien qu'il peut rappeler "les chœurs que connaissaient les anciens philosophes", de la lettre 84. Il pouvait alors fonctionner selon les principes du *Carmen saeculare* d'Horace, si bien qu'il s'agirait moins de voix concertantes que d'alternance en demi-chœur de jeunes gens et de jeunes filles. Pourtant à la lumière du contenu, des ensembles vocaux ne sont pas à exclure. On citera Sénèque, *Agamemnon* 310-387: dans cet hymne en l'honneur de Phébus, le maître de chœur lance un appel collectif: *o pubes inclita*, v.310, et *femina uirque*, v.380 (voir en ce sens R.J. Tarrant [Ed.], *Seneca. Agamemnon* [Cambridge 1976], 232-233). On peut encore se reporter à *Oed.* 403-508: cet hymne à Bacchus est annoncé comme un *populare carmen* (v.401-402).

M. Billerbeck: Zu Recht heben Sie den starken Einfluss der augusteischen Vorbilder (insbesondere Vergils und Ovids) auf die Tragödien Senecas hervor. Inwieweit muss man diesen Einfluss für die Struktur der Seneca-Tragödien — und dies durchaus im Unterschied zu der republikanischen Tragödie — veranschlagen?

Ich gehe hier von Ihrem Begriff der 'extraits' aus, speziell von Ihrem Beispiel von Dido sowie der "Phèdre funeste" und frage nun simplifizierend: Hat die Figurenzeichnung von Vergil und Ovid (Heroinen) entscheidend zu Senecas Komposition von Einzelszenen beigetragen und dadurch die 'Auflösung' des Dramenkörpers begünstigt? Könnte man, auf den kleinsten Nenner gebracht, sagen: Den Mythos, die Handlung der Tragödie, findet Seneca bei den attischen Tragikern (vor allem Euripides) vorgebildet, die Figurenzeichnung verdankt er den Augusteern?

J. Dangel: Je vous remercie pour cette question difficile, mais riche de perspectives, tant pour la structure profonde des tragédies de Sénèque que pour une histoire de la tragédie romaine en général. Virgile, Ovide sont en effet des devanciers déterminants, chez lesquels Sénèque puise, pour ainsi dire, en affinité d'esprit et de goût. On peut alors admettre effectivement que le caractère discontinu de son action tragique pourrait s'expliquer notamment par un mode de composition en extraits expressifs. Aussi, à la différence de ce qui se passe avec ce 'fil rouge' qui caractérise les tragédies de Sophocle, Sénèque userait-il d'un fil discontinu: au lieu de construire une histoire progressant inéluctablement vers sa fin, il pratiquerait une *iunctura* de scènes à effets. Il puiserait alors chez Virgile et Ovide, chez lesquels il trouverait les séquences emblématiques d'une émotion forte. Il le ferait d'autant plus naturellement que Virgile et Ovide pratiquent eux-mêmes l'esthétique alexandrine du médaillon et des tableaux séparables. Le style même de Sénèque, "ce sable sans chaux", et l'esthétique du Sublime vont également dans le même sens. Pourtant j'oserai une seconde réponse, qui n'est pas incompatible avec la précédente. L'expérience que j'ai de l'édition des fragments du théâtre républicain me conduit à me demander si cette transmission lacunaire a vraiment pour seule explication un accident de l'histoire des textes. Dès la République, l'écriture théâtrale romaine pourrait déjà avoir été fondée sur une jonction, plus ou moins habile, de séquences à effets, ce qui aurait favorisé les extraits, centons et citations qu'un Cicéron, un

Varron, voire les *Grammatici* latins nous ont transmis. Va dans ce sens le reproche d'illogisme de l'action que l'on adresse souvent aux pièces latines, comparées à leur modèle grec. Les Latins ne sont pas étrangers, sinon à ces "fables à épisodes" (*Po.* 9, 1451 b 33-35), qu'Aristote condamne, tout au moins à une action "complexe", en "péripéties" (Arist. *Po.* 10-11, 1452 a 12-29).

C. Wick: Votre démonstration a très bien montré que les tragédies de Sénèque s'inscrivent dans toute une tradition, aussi bien grecque que latine (romaine). Ce principe vaut pour le contenu et le style. Il ne faut donc pas trop vouloir chercher l'innovation, mais plutôt les aspects ou sujets privilégiés par Sénèque. Dans ce contexte, je voudrais vous demander s'il y a, selon vous, des explications pour l'importance de la violence, de la cruauté et pour les descriptions répugnantes, bref, pour ces fameuses 'scènes d'horreur' chez Sénèque. Le phénomène n'est pas nouveau: chez Euripide (surtout *Médée* et les *Bacchantes*), il y a des récits d'une cruauté excessive, avec maint détail 'pathologique'. Des cadavres déchirés et blessures atroces apparaissent aussi dans les fragments latins. Mais chez Sénèque, on va souvent plus loin (le même phénomène s'observe dans l'épopée entre Virgile et Lucain, en passant par Ovide). Quelle place dans la tradition et quelle importance et fonction attribueriez-vous à ces scènes et motifs?

J. Dangel: La question des 'tragiques horreurs' de Sénèque est très intéressante. On doit certes rappeler, comme vous le faites, que c'est un topique du genre qui a ses fondements dans la tragédie grecque classique, tels vos exemples d'Euripide. La tragédie est en effet un lieu de catastrophe exacerbée, de passions destructrices et de mort violente, dont le mythe transmet l'héritage, sans que l'on puisse en modifier les données (Arist. *Po.* 14, 1453 b 22 —1454 a 15). Il en va de même pour le genre épique dès Homère. En outre, par-delà les tensions du mythe, la guerre, sous toutes ses formes individuelles et collectives, est un lieu naturellement violent et furieux; les corps déchiquetés

en sont des formes d'hypotypose autant que des symboles. Voyez à ce sujet Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile* (École Française de Rome 1985). Il reste que ces lieux de violence et d'horreur s'accentuent en effet nettement, en particulier avec Lucain et Sénèque. Ovide a, en la matière, une écriture plus 'intellectuelle', admettant une interprétation réflexive de sa poésie, capable d'une distance de réception. L'une des raisons propres à expliquer cette surenchère de l'horrible à l'époque impériale est le changement d'esthétique: y contribuent la déclamation, le baroque et l'esthétique du Sublime. Aussi faut-il comprendre que cette montée des excès finit par créer une habitude apte à neutraliser la réception des effets, de sorte que ceux-ci pouvaient être perçus comme moins effrayants qu'ils le paraissent. Mais cette progression est plus encore à comprendre comme celle d'un Sublime du Mal, qui n'est pas sans lien avec l'histoire romaine factuelle. Après les diverses guerres civiles et horreurs de l'histoire qui font suite à Pharsale, Lucain développe la monstruosité d'une Méduse se diffractant en une multiplicité de serpents auteurs des morts les plus cruelles, comme il multiplie les crimes les plus inadmissibles. Sénèque, à la même époque, donne à voir et ressentir une horreur, sinon identique, tout au moins apparentée, à partir de *descriptiones* et *uisiones* fondées sur les émotions les plus impressives. Aussi les 'tragiques horreurs', loin d'être, dans ce cas, de simples *topoi* littéraires ressassés et amplifiés, sont-elles autant d'angoisses exprimées en métaphores et capables d'être reçues en vécu éprouvé.