



HAL
open science

Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ?

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires? : Réflexions sur quelques principes de composition. Pallas. Revue d'études antiques, 2014, 94, pp.33 - 57. 10.4000/pallas.1659 . hal-01445525

HAL Id: hal-01445525

<https://hal.science/hal-01445525>

Submitted on 25 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les tragédies de Sénèque sont-elles spectaculaires ? Réflexions sur quelques principes de composition

Pascale PARÉ-REY
Université Lyon 3

Telle est la question à laquelle nous souhaitons réfléchir ; mais il nous semble que pour clarifier les éléments du débat, il peut être intéressant au préalable de parler des autres questions, connexes, que nous ne discuterons pas. Ainsi, « les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées ? » : c'est une vieille question aujourd'hui sans objet, puisqu'il est impossible de le dire ; ou « les tragédies de Sénèque sont-elles représentables ? »¹ C'est une interrogation plus récente mais non pertinente, puisque les tragédies l'ont été et le sont encore maintenant, même si ce n'est pas dans les conditions de représentation antiques ; ou encore « les tragédies de Sénèque sont-elles théâtrales ? » : la notion de théâtralité soulève de nombreuses difficultés et appelle des éléments de définition assez hétérogènes, aboutissant souvent à reléguer le texte au second plan, voire à le nier, au profit de tout ce qui est scénique² ; c'est donc pour nous une

1 Aygon, 2011, p. 148-150, a récemment fait un point bibliographique sur cette question à la suite de Harrison, 2000, en listant les arguments *pro et contra*.

2 Est « théâtral » selon Pavis, 1980, *s. v.*, ce qui concerne le théâtre et ce qui s'adapte bien aux exigences du jeu scénique (par exemple lorsqu'on parle de 'partie très théâtrale d'un roman') ; le terme peut revêtir des connotations péjoratives, et signifier ce qui vise trop à produire un effet facile sur le spectateur, effet artificiel et affecté, jugé trop peu *naturel* (comme quand on parle de 'jeu trop théâtral'). On peut noter que cette dernière critique est sans objet pour le jeu antique, qui ne s'appuie pas sur une esthétique de la vraisemblance ou du naturalisme, mais au contraire sur un code de jeu très stylisé.

Quant à la théâtralité, sa définition n'en est pas moins plurivoque : le terme peut s'appliquer à un texte et c'est ce qui fait qu'il peut être joué sur la scène, ou à un spectacle, et c'est ce qui fait qu'il peut être tenu pour du théâtre (Ubersfeld, 1996, *s. v.*). Il désigne donc tantôt une qualité favorisant une finalité spécifique, tantôt une sorte d'essentialité. La définition de Barthes, 1954, p. 41, très abstraite (« Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ») ou les remarques complémentaires d'Ubersfeld, 1996, circulaires (« de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre ») ou trop extensives (« le fait que tel échange a la densité d'un échange scénique, ou que l'on peut repérer dans des échanges parlés la présence de jeux de rôles »), puisqu'elles dissolvent la spécificité du théâtral (il peut y avoir des jeux de rôles partout), ne nous aident pas à cerner mieux le phénomène. Peut-être faut-il garder en mémoire, avec Corvin, 1991, *s. v.*, la portée variable que le terme (« caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique ») peut avoir : au

position qui n'est pas tenable. Enfin, « les tragédies de Sénèque sont-elles scéniques ? » On a longtemps répondu par la négative³, mais si l'on se demande dans quelle mesure on peut déceler les indices, dans le texte, d'une conception scénique de l'écriture, avec une réelle mise en espace du texte, la réponse devient affirmative, comme l'a déjà montré J.-P. Aygon⁴. Nous aborderons parfois ces notions, mais seulement de biais, et non de façon frontale.

Il nous a paru plus fructueux de poser la question du spectaculaire, parce qu'elle est à la croisée des problématiques soulevées par les organisateurs de cette table ronde. En effet, elle touche à la destination des pièces (pour qui, quel public, ont-elles été écrites?), à leur composition (par quels moyens ce spectaculaire est-il créé?), ainsi qu'à leur rapport avec la philosophie de Sénèque (d'une part, la recherche du spectaculaire est-elle compatible avec une visée pédagogique ou doctrinale? d'autre part, l'effet spectaculaire est-il compatible avec une réception « philosophique »?).

Il ne faut cependant pas croire que le sujet est plus facile. Le spectaculaire est non seulement une notion floue (elle est proche de « théâtral », « visuel », « scénique »...), mais aussi une notion fluctuante (on peut la prendre dans un sens large ou dans un sens restreint; elle dépend en outre de l'esthétique du moment puisqu'elle relève de la problématique de la réception⁵), et enfin dangereuse: on court le risque, à propos de Sénèque, de dresser le catalogue des monstruosité, des traits macabres ou grotesques, ce qui n'aurait pas grand intérêt. Les Anciens ne nous aident pas vraiment à définir le mot. Rappelons tout simplement que le *spectaculum* à Rome désigne les jeux et combats du cirque, tandis que *theatrum* désigne l'édifice théâtral, et que le « théâtre » au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire les représentations théâtrales, s'appelle des *fabulae scaenicae*, qui ont lieu lors des *ludi scaenici*...⁶. Et même pour parler de la chose, nous sommes un

sens large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale, et surtout dans le texte; au sens restreint, c'est le caractère représentatif des éléments scéniques, en excluant le texte. Cette labilité est due au fait que c'est une notion abstraite, mais aussi historique et évolutive.

- 3 Voir Hubert, 1988 (2e éd. 2008), p. 8: « L'auteur des *Lettres à Lucilius* prête à ses héros la morale stoïcienne – offerte en modèle –, qu'il oppose à la philosophie épicurienne exprimée par les chœurs. Son œuvre dramatique, à cause de ce caractère sentencieux, a parfois été jugée avec sévérité. Sous prétexte que l'exposé de la pensée ralentit l'action, on a prétendu que ses tragédies n'étaient pas destinées à la scène, mais seulement à la lecture ou à la déclamation devant un public de lettrés. ».
- 4 Aygon, 2005, p. 397-412; 2006, p. 91-112; et dans le présent volume, p. XXX. Cette question est liée à celle du texte spectaculaire, que Pavis, 1980, *s. v.* définit ainsi: « le rapport de tous les *systèmes signifiants* utilisés dans la représentation et dont l'agencement et l'interaction forment la mise en scène. Le texte spectaculaire est donc une notion abstraite et théorique, et non empirique et pratique. Elle présente le spectacle comme un *modèle* réduit où l'on observe la production de sens [...]. La 'lecture' du texte spectaculaire dévoile les options esthétiques et idéologiques de la mise en scène. ». C'est cette lecture des tragédies grecques, à laquelle s'est livré Taplin, 1978, où il réfléchit à la dimension visuelle de la tragédie, puis examine, dans neuf tragédies, le système des entrées et sorties, des gestes, objets, bruits et silences, *etc.*
- 5 Pavis, 1980, *s. v.*: « tout ce qui est perçu comme faisant partie d'un ensemble mis à la vue d'un public. Le spectaculaire est une notion assez floue puisque, comme l'insolite, l'étrange, et toutes les catégories définies à partir de la *réception* du spectateur, elle est fonction autant du sujet percevant que de l'objet perçu ».
- 6 Éléments rappelés par Corvin, 1991, *s. v.* « spectacle », qui ajoute que « c'est, semble-t-il, à partir du

peu démunis : les textes théoriques sont rares et l'on se rappelle la condamnation de l'*opsis* chez Aristote⁷, les recommandations d'Horace qui visent à limiter le spectaculaire, entendu au sens de « sensationnel »⁸.

Nous en arrivons au problème sous-jacent, quand on aborde cette question, qui divise les partisans du texte et les partisans de la représentation. Les premiers, dans la lignée d'Aristote, font du spectacle une constituante accessoire, tandis que les seconds leur opposent le primat du jeu, comprenant le théâtre comme un jeu avec les signes⁹. Cette division n'aboutissant qu'à de stériles débats, il nous appartient en quelque sorte de tenir ces deux pôles dans notre approche du spectaculaire et d'envisager à la fois le texte et ses potentialités de représentation. Plus exactement nous partirons du texte pour voir en quoi il peut être spectacle, si l'on en adopte la définition d'A. Ubersfeld¹⁰ : « dans la manifestation théâtrale tout ce qui fait du théâtre une réalisation visuelle et pour les artistes une performance : décor, costume, lumière, gestuelle et parole des comédiens, musique et danse. » On doit adapter cette définition aux tragédies antiques, mais elle a l'intérêt de poser que le théâtre comprend du spectacle, le spectacle étant créé par la dimension visuelle et auditive de la performance ; nous y reviendrons.

xvii^e siècle que le mot [spectacle] commence à désigner la pratique du théâtre, et plutôt par traduction de l'italien *spettacolo* », par extension et triomphe d'une forme de théâtre axée sur le « donné à voir ».

7 Ou plutôt, moins que la condamnation, la mise à distance de son objet d'étude, dans la *Poétique*, 50 b 18 : « quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique » (trad. M. Magnien).

8 Horace, *P.* 179-188 *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.*

*Segnius irritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator; non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

Où l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atreé ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procne se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte. (trad. Glinatsis, 2009).

9 Nous empruntons ces éléments de mise au point à Corvin, 1991, s. v. « spectacle ». Le fait que le théâtre soit désormais intégré dans les arts du spectacle entraîne « une réduction de sens de la notion, pourtant centrale, de *représentation* ».

10 Nous laissons de côté la première acception du terme, générale, qu'elle donne, « toute manifestation produite par des êtres humains devant d'autres êtres humains qui y trouvent plaisir ».

Du spectacle, nous en arrivons à l'adjectif spectaculaire, qui qualifie bien *in fine*, selon nous¹¹, les tragédies de Sénèque. Nous en adoptons une définition large : est spectaculaire tout ce qui frappe le public, en jouant sur le grandiose, le saisissant (par des effets de composition métrique, prosodique, poétique et scénique), mais aussi, tout simplement, ce qui sollicite ce public en lui rappelant qu'il assiste à un spectacle, en établissant un rapport particulier entre acteurs et spectateurs, entre scène et gradins (création de connivence ou de surprise, grâce à des savoirs en décalage entre personnages et public ou entre personnages et chœur ; création d'un rapport en miroir entre public réel et personnages qui deviennent à l'occasion le public fictif d'une scène représentée). Nous ne pourrions aborder tout ce que ces jalons suggèrent mais nous demanderons, pour mieux cibler notre propos, ce qui permet, dans la composition des tragédies, de tels effets. Nous présenterons diverses formes de ce spectaculaire en jouant sur différentes « focalisations » ou échelles de composition : échelle du mot, du vers, d'une tirade/d'un chant, d'une scène, d'une tragédie entière.

« Le spectaculaire est une catégorie historique qui dépend de l'idéologie du moment et qui décide de ce qui peut et doit être montré et sous quelle forme : visualisation, allusion par le récit, utilisation d'effets sonores, etc. S'il est associé, dans l'histoire du théâtre, à la visualité et à la *représentation* d'un référent imaginaire, à la priorité *de facto* du conditionnement visuel dans de nombreuses opérations de l'esprit' (Dekens, 1976 : 11), ce n'est peut-être qu'un accident de civilisation ; on pourrait aussi lier le spectaculaire à l'univers sonore, tactile ou gustatif ». Si P. Pavis va un peu loin dans les conséquences qu'il tire de l'idée d'historicité de la notion – on voit mal comment il pourrait y avoir un spectaculaire gustatif ou tactile – en revanche le spectaculaire frappant les sens de la vue et de l'ouïe (et c'est à ces formes de spectaculaire qu'Horace fait référence) nous semble fondamental, et c'est par là que nous commencerons.

1. Un spectacle pour les sens : le spectaculaire sensible des tragédies

Nous entendons tout simplement montrer comment divers procédés de composition permettent de mettre en œuvre un spectaculaire sensible, susceptible de frapper les yeux ou les oreilles du spectateur. Ce spectaculaire n'est bien sûr pas réservé aux tragédies latines, et l'on peut se rappeler ce que disait T. S. Eliot dans son essai « Seneca in Elizabethan Translations » à propos du théâtre grec :

« Behind *the dialogue* of Greek drama we are always conscious of a *concrete visual actuality*, and behind that of a *specific emotional actuality*. Behind the drama of words is the drama of action, the timbre of voice and voice, the uplifted hand or tense muscle, and the particular emotion. » (nous soulignons)

Il relie les trois termes fondamentaux – la dimension verbale, la dimension visuelle et la dimension émotionnelle – que nous proposons d'étudier à travers le prisme de quelques principes de composition.

11 Et selon d'autres, comme Dupont, 1995, p. 237 : « Cette étude a voulu montrer que les tragédies de Sénèque étaient des spectacles, et d'abord des spectacles, que leur action ne progressait que par le moyen du spectacle, celui des corps, de la musique et des mots. ».

1. 1. Le spectaculaire visuel

On peut penser tout d'abord aux scènes éminemment visuelles, qui s'appuient sur les *descriptions* bien étudiées par J.-P. Aygon¹², sur les images, comparaisons et métaphores, qui font surgir devant les yeux des spectateurs une réalité qui pouvait être représentée sur scène... ou non. Peu importe finalement, car il suffit que la nourrice ou le chœur comparent Médée à une Ménade (*Médée* v. 382-390 et v. 849-856, avec un passage de la comparaison à la métaphore) ou à une tigresse (*Médée* v. 862-63), pour ne citer que ces exemples, pour que le langage fasse surgir cette réalité.

Il y a ensuite les scènes « spectaculaires » (adjectif employé ici au sens restreint d'« extraordinaire », de « sensationnel ») parce qu'elles présentent des événements qui de coutume ne sont pas joués sur scène : scènes de mise à mort (dans *Hercule Furieux*, *Médée*, *Phèdre*) ; scène d'*extispicium* dans *Cédipe*, analysée par J.-P. Aygon¹³ ; scène de magie dans *Médée*¹⁴, sur laquelle nous nous attarderons. L'héroïne est d'abord décrite *in absentia* par la nourrice (v. 675-738), alors qu'elle « a atteint sa funeste retraite »¹⁵ (*attigit penetrale funestum*, v. 676), puis elle revient sur le devant de la scène et se livre, *in praesentia*, à ses incantations (v. 740-844). Cette tirade de Médée magicienne est particulièrement frappante, d'abord parce qu'elle vient redoubler la description de la nourrice et ajouter à la frayeur et au plaisir du spectateur, ensuite parce qu'elle est construite sur des mouvements bien distincts soulignés par les changements de mètres¹⁶, et enfin parce qu'elle fait voir ou imaginer au spectateur, par sa valeur performative, les objets fascinants qu'elle énumère : les guirlandes de serpents, les plumes, les flèches, le sacrifice rituel, les poisons imbibant les vêtements destinés à Créüse. Cette tirade fait de celle qui la prononce, Médée, un objet spectaculaire, vers qui convergent tous les regards.

Entrent enfin dans ce système les scènes que nous qualifierons de « spéculaires », c'est-à-dire qui jouent sur une double focalisation ou une mise en abyme. Fond et forme y sont spectaculaires, grâce à une composition qui fait se redoubler la réception, pour des spectateurs « internes », assistant à un spectacle, et des spectateurs « externes », le public de la pièce. C'est ainsi que dans les *Troyennes*, le récit du double infanticide d'Astyanax et de Polyxène est agencé comme une mise en scène¹⁷. Le messager, qui prend en charge la narration, insiste sur la composition et sur la réception théâtrales de ces deux scènes. Tout d'abord les lieux eux-

12 Aygon, 2004.

13 Aygon, 2006, p. 91-112.

14 C'est précisément le genre de scènes qu'Horace condamne, puisqu'elles passent par les yeux du spectateur et donc le frappent trop directement, alors qu'un récit, plus médiat parce que perçu par l'oreille, adoucit les faits.

15 Les traductions, sauf mention contraire, sont personnelles.

16 Cette scène très travaillée comporte des mouvements qui sont marqués par le changement de mètre (v. 740-751 : tétramètres trochaïques ; v. 752-770 : trimètres iambiques ; v. 771-786 : trimètres et dimètres iambiques ; v. 787-842 : anapestes ; v. 845-848 : trimètres iambiques). Médée commence par des invocations v. 740-751, puis elle rappelle ses actes de magie v. 752-770 (ôter le bandeau, se mettre pieds nus, où elle avait la main sanglante, la poitrine nue), se livre au sacrifice présent et prépare les cadeaux empoisonnés, en imbibant les vêtements de Créüse du sang de Nessus (v. 771-844 : « je me suis frappée, j'ai donné cette liqueur en offrande pour le sacrifice ») ; enfin v. 845-848 elle fait appeler ses enfants pour qu'ils portent ces objets à leur destinataire.

17 Voir Paré-Rey, 2013a, p. 281-295.

mêmes sont propices au spectacle, puisque le tombeau d'Hector fait office de gradins pour un spectateur¹⁸, tandis que le tombeau d'Achille est comparé avec un théâtre¹⁹. Ensuite ces lieux abritent un public, qui n'est pas seulement un spectateur sacrilège, mais est en proie, comme le public réel au théâtre, à des émotions diverses : il se repaît de ces visions qui lui sont offertes tout en haïssant ce qui lui est donné à voir, un *scelus*²⁰. Il éprouve de la stupéfaction²¹, de la peur, de l'admiration et de la pitié, mêlées²². On peut comparer la peinture de ce public à un chœur tragique qui réagit, ici émotionnellement uniquement, aux événements en train de se dérouler sous ses yeux ou venant juste de s'accomplir. Enfin, la scène qui se déroule, on l'a vu, est qualifiée de *scelus* (v. 1129), de *nefas* (v. 1065), et devient même un *monstrum* (v. 1154), avec tout ce que ce terme a d'ambivalent : il désigne tout ce qui sort de la nature, le « monstre », la « monstruosité », mais aussi, au sens premier, le « prodige », signe envoyé en avertissement (selon son rattachement au verbe *moneo*²³) par les dieux. L'objet même de la représentation est donc extraordinaire, et frappe les spectateurs : en effet, Astyanax se jette lui-même du haut des remparts et Polyxène ne faiblit jamais.

Ce sont des événements spectaculaires mis en scène au sein de la tragédie, en une mise en abyme, non seulement du théâtre dans le théâtre (avec la disposition des « acteurs », Astyanax et Polyxène, et du public, Grecs et Troyens, dans l'espace choisi, tombeaux d'Hector et d'Achille), mais du spectaculaire dans le spectacle (par la peinture de la réaction du public – la fascination et l'expression des sentiments – et par la description des faits, l'*actio* spectaculaire, c'est-à-dire héroïque ici, des personnages). Cette scène réflexive fournit un exemple de réception possible d'un spectacle (sans que ce soit un exemple à suivre) et peut fonctionner, nous semble-t-il, comme un miroir tendu au public des tragédies, à l'instar du *De clementia*, miroir tendu au prince²⁴.

18 V. 1087 « et quelqu'un (ô sacrilège) est assis, sauvage spectateur (*ferus spectator*), sur le tombeau d'Hector » ; voir pour le commentaire de cette scène Mader, 1997.

19 V. 1123-1125 « sa façade, une plaine l'entoure et un vallon, sis en son milieu, étagé en pente douce, s'élève en forme de théâtre (*theatro more*) ».

20 V. 1128-1129 *Magna pars uulgi leuis/odit scelus spectatque*, « Une grande partie de cette foule, toute futilité, à la fois hait le crime et s'en fait un spectacle ». Nous gardons ici la traduction de F.-R. Chaumartin pour la CUF qui rend fort bien les jeux de sonorités – *uulgi leuis* – et la critique voilée de l'attitude des spectateurs, décelable dans le substantif *uulgus* et l'adjectif *leuis*.

21 V. 1143 *omnium mentes tremunt*, « la foule tout entière est frappée de stupeur », et v. 1153 *Tam fortis animus omnium mentes ferit*, « Une telle vaillance d'âme frappe tous les cœurs ».

22 V. 1147-1148 *omnium mentes tremunt; / mirantur ac miserantur*, « tous les cœurs tremblent; on admire et on s'apitoie ».

23 Le substantif *monstrum*, comme *monumentum*, est rattaché au verbe causatif *moneo*, « faire penser, appeler l'attention sur, avertir » ; il signifie le « prodige qui avertit de la volonté des dieux » (*Dictionnaire Étymologique de la Langue latine*).

24 Cf. la métaphore du miroir dans le *De clementia*, présente dès la première phrase du traité (*Scribere de clementia, Nero Caesar, institui, ut quodam modo speculi vice fungeret et te tibi ostenderem perventurum ad voluptatem maximam omnium*), étudiée par Armisen-Marchetti, 2006, p. 185-201.

1. 2. *Le spectaculaire auditif*

Nous ne l'avons pas évoqué, mais cette même scène des *Troyennes* résonne des quelques prises de parole, des gémissements et des pleurs des deux peuples²⁵. Les tragédies de Sénèque, elles aussi, sont à même de frapper les oreilles des spectateurs grâce à de multiples effets, et mériteraient à ce titre de prendre place non seulement dans nos théâtres mais « dans l'un de nos plus beaux opéras » comme le suggérait J. Dangel²⁶.

1. 2. 1. Alternance *diuerbium/canticum/cantica mutatis modis*

Pourquoi ? Il faut d'abord penser à la composition de base de la tragédie latine, structurée par l'alternance des parties parlées et des parties chantées, avec parfois un troisième mode d'expression, le récitatif. Il faudrait s'imaginer ce que donnaient les passages déclamés ou chantés, accompagnés de musique et mettant en scène, pour le récitatif, le *cantor* psalmodiant (en monodie) le *canticum* tandis que l'*actor* illustre le texte par sa gestuelle et sa danse²⁷, et pour les *cantica mutatis modis* le *cantor* ou le chœur chantant parallèlement au jeu de l'*actor*, qui là aussi mime le texte. On sait que les tragédies de Sénèque fonctionnent sur un schéma commun, avec quatre interventions du chœur entrecoupant les cinq parties parlées, si l'ont fait exception des *Phéniciennes*, dépourvues de *cantica* certainement en raison de leur inachèvement²⁸ et si l'on accepte d'inclure *Cedipe* dans ce modèle²⁹. Il est aisé de montrer que cette composition rythmique et mélodique suit les grandes étapes de l'action.

Nous ne prendrons qu'un exemple, celui de *Thyeste*, où les rebondissements sont peut-être, il est vrai, les plus marqués. On peut y observer que les chants font office de véritable charnière, en ponctuant un mouvement et en annonçant, très discrètement, un autre. En effet le premier chœur rappelle le supplice de Tantale, dont on a vu l'Ombre apparaître dans le prologue ; mais dans ses vœux pour que s'arrêtent les crimes des descendants de ce même Tantale, on peut voir la préfiguration de la tragédie, où le cycle se répètera pour le malheur de Thyeste, répétant le « bestial festin » (*dapibus feris* v. 150) de l'ancêtre coupable. Le deuxième chœur chante le vrai roi, comme s'il célébrait Atrée qui vient de paraître et dont il a appris qu'il invitait son frère Thyeste à partager le pouvoir avec lui ; mais il chante aussi la réconciliation « de la race de l'antique Inachus » (v. 336-343), qui va se « jouer » (avoir lieu et être feinte) dans l'acte suivant, avec l'arrivée de Thyeste. Le troisième chœur, en référence avec ce qui vient de se passer, célèbre la paix retrouvée au sein du royaume, et, en prédiction de l'avenir, termine sur un avertissement (v. 596-621), car « aucun sort n'est de longue durée » (*nulla sors longa est*, v. 596). Enfin le quatrième et dernier chœur comprend lui aussi ce double mouvement, anaphorique (interrogation sur la

25 V. 1099b-1100a *Non flet e turba omnium/qui fletur* ; v. 1119 *fleuitque Achium turba quod fecit nefas* ; v. 1126-28 *hi... rentur, hi... gaudent* ; v. 1134-36 *...Phryges precantur...* ; v. 1143b-44a *et fere cuncti magis/peritura laudant* ; v. 1147b-46a *omnium mentes tremunt* ; / *mirantur ac miserantur* ; v. 1160-61 *Vterque fleuit coetus* ; *at timidum Phryges/misere gemitum, clarius uictor gemit*.

26 Dangel, 2001, p. 291.

27 Voir là-dessus Arcellaschi, 1977, p. 31-42.

28 Il y a plutôt consensus là-dessus, mais d'aucuns ne considèrent pas cette pièce comme inachevée.

29 L'hésitation vient de la présence d'une cinquième partie chantée (v. 980-997), que l'on peut soit considérer comme un véritable cinquième chœur (introduisant à un sixième acte atypique) soit simplement comme un intermède lyrique faisant partie intégrante du dernier acte. Sur ce point, voir l'édition commentée de Boyle, 2011.

disparition du Soleil alors que la Nuit n'est pas encore tombée) et cataphorique (les Mycéniens redoutent un chaos universel et annoncent une série de catastrophes, préfigurées par le prodige auquel ils assistent). Dans cette tragédie, les effets de rupture entre les *cantica* (ignorant ce qui se trame par ailleurs) et les *diuerbia* sont accusés, mais on voit bien également comment les *cantica* tissent des liens avec les *diuerbia*, qu'ils commentent, même de façon erronée, dupliquant par là l'aveuglement de Thyeste, qu'ils annoncent, même partiellement.

Le cas des passages en récitatif (*canticum*) est également instructif pour notre propos. Le changement de mode est perceptible puisque le mètre employé, le septénaire trochaïque, est différent des *diuerbia* et des *cantica*. Le choix de ce mode de diction ne semble pas indifférent, d'autant que les passages en récitatif ne sont pas plus nombreux que trois, dans l'ensemble du corpus sénéquien : *Phèdre* v. 1201-12, où Thésée s'adresse des malédictions après avoir causé la mort de son fils ; *Médée* v. 740-51, où figurent les invocations de la magicienne aux ombres, aux Mânes, au Chaos et les imprécations lancées contre la nouvelle épouse de Jason, contre son ancien époux, et contre ces noces que Médée abhorre ; et *Œdipe*, v. 223-232, où Créon, à la demande d'Œdipe voulant savoir qui a été le meurtrier de Laius, décrit, bouleversé, ce qui s'est passé quand il est entré dans le temple de Phébus (tonnerre, tarissement de la source de Castalie) juste avant que la prêtresse ne rende son oracle. On voit que ces passages ont des points communs : il s'agit de rituels de malédiction, tournée contre soi ou contre d'autres, ou de rituels préliminaires à un oracle. Il y a en tout cas contact avec une divinité dans un contexte funeste, ce qui justifie l'interprétation stylistique de ce mètre par J. Dangel, mètre selon elle réservé à des « rituels proférés, relevant d'un *carmen* rythmique autant que rhétorique » semblant réclamer une « diction déclamée, cadencée et aiguë »³⁰. Le public entendait ces passages résonner différemment et devait être impressionné tant par leur teneur que par leur forme.

1. 2. 2. Composition des vers

C'est sur la composition des vers que nous voudrions finir ce point. De même que les oreilles sont frappées par les divers rythmes musicaux, elles sont frappées, en microstructure, par l'architecture des vers. Les figures les plus efficaces en la matière sont celles de la répétition, puisque tel mot est alors mis en relief par l'antanaclase, la gémiation, le parallélisme³¹. L'antanaclase consiste à répéter un même signifiant – ici noté en gras – renvoyant à un signifié différent :

H. F. 463 Lyc. *Quemcumque miserum uideris hominem scias*
464 Amp. *Quemcumque fortem uideris miserum neges.*

Quiconque te paraît misérable, sache que c'est un homme
Quiconque te paraît brave, tu ne le dirais pas misérable

Lycus qualifie Hercule de *miserum* pour dévaloriser le héros auprès de Mégare, qu'il veut séduire. Amphitryon reprend l'adjectif pour le nier, et lui substituer *fortem*, et déplacer ainsi

30 Dangel, 2001, p. 202.

31 Nous nous permettons de renvoyer, pour une étude stylistique plus complète, au chapitre « *Placere et ferire*. Esthétique de la *sententia* » dans Paré-Rey, 2012a, p. 299-333.

le débat, en n'opposant plus hommes et dieux mais en se situant sur le plan de la moralité et affirmer ainsi la supériorité d'Hercule.

Un autre procédé de répétition, marquant, est la gémation³², qui souligne la mélodie d'une lamentation (*Tro.* v. 1009-10; *Pb.* v. 1271) ou le chant désabusé (*H. F.* v. 189-191) :

Tro. 1009-1010 Cho. **Dulce** maerenti *populus dolentum,*
dulce lamentis *resonare gentes*

Est doux à l'affligé un peuple de souffrance,
doux que les nations répondent en écho à ses lamentations

Pb. 1271 Th. **O** dira *Fata, numinum o* saeuus *Fauor !*

Ô sinistres destins, ô cruelle faveur des divinités !

H. F. 189-191 Ch. **Nulli** *iusso cessare licet,*
nulli *scriptum proferre diem :*
recipit populos urna citatos.

Nul ne peut se dérober à l'ordre ;
nul ne peut retarder le jour inscrit :
l'urne recueille les peuples convoqués

La gémation, accompagnée par la synonymie (*maerenti* et *lamentis*, *dira* et *saeuus*) et l'allitération (*fata* et *fauor*), martèle le sens de façon à ancrer les vers dans l'esprit, comme un refrain.

Le parallélisme (mots en gras), allié à la gémation (mots soulignés) et à des effets de rimes internes, structure fortement ces vers du *Thyeste* :

Thy. 613-614 Ch. **Quem** dies uidit *ueniens superbum,*
hunc dies uidit *fugiens iacentem.*

Celui que le jour a vu venir avec superbe,
le jour le voit fuir avec abattement.

L'idée frappante, du changement complet de condition d'un homme (*superbum/iacentem*) en l'espace d'une même journée (*dies... dies...*) est exposée grâce à la fausse répétition (*dies uidit... dies uidit...*) qui dévoile en réalité le renversement de fortune (*quem/hunc*).

On peut enfin mentionner la composition de certains vers entrecoupés entre deux locuteurs, dont le morcèlement traduit l'écartèlement d'un personnage entre des forces contradictoires. Nous pensons à Médée, opposée dans de vifs échanges à sa nourrice, au début de la tragédie :

32 Telle que définie par M. Aquien, 1999, dans son *Dictionnaire de Poétique*: « répétition à peu de distance d'un mot ou d'un syntagme portant un accent particulier ».

170 NUT. *Morierē.*

MED. Cupio

NUT. Profuge

MED. Paenituit fugae.

171 NUT. *Medea...*

MED. Fiam

NUT. Mater es.

MED. Cui sim uides.

La nourrice : Tu mourras.

Médée : Je le désire.

La nourrice : Fuis.

Médée : J'ai regretté d'avoir fui.

La nourrice : Médée...

Médée : Je vais le devenir.

La nourrice : Tu es mère.

Médée : Tu vois pour qui je le suis !

On lit très bien dans ces deux vers l'opposition entre la nourrice qui veut réprimer l'élan de Médée alors que cette dernière n'aspire qu'à donner l'assaut. Le morcellement des répliques traduit le déchirement entre le futur de Médée (*morierē*) et le présent (*cupio* : elle désire mourir mais ne le peut encore) ; et entre le présent (*profuge*) et son passé (*paenituit fugae* : elle ne peut fuir encore, alors qu'elle a déjà regretté avoir fui, sa patrie, autrefois). S'ajoute un autre déchirement, non plus entre ses actes mais entre son être même, entre la Médée qu'elle est et celle qu'elle veut devenir, complètement, c'est-à-dire accomplir son rôle mythique, entre la mère qu'elle est (*mater es*) et la mère aux yeux de qui elle l'est, Jason (*cui sim uides*)³³.

Le public ne pouvait qu'être saisi par cet enchaînement rapide de répliques qui s'entrechoquent et se bousculent dans une grande tension. Or, le plaisir éprouvé par un spectacle flattant les oreilles seules est parfois condamné par Sénèque³⁴... mais pas toujours, surtout quand il est lié à ce qui caractérise l'homme, son esprit³⁵.

2. Un spectacle pour l'esprit : le spectaculaire intelligible

2. 1. *Choix de mots*

Le pouvoir de cette poésie dramatique touche bien sûr, outre les sens, l'esprit. Nous aimerions maintenant réfléchir au choix des mots influant sur la composition des pièces, à l'usage que fait Sénèque d'un lexique proprement structurant. On pourrait penser à certains mots massifs, comme le terme de *malum* qui désigne la maladie de Phèdre dans la pièce du même nom. Sénèque n'a pas choisi *morbum*, qui aurait traduit le νόσος employé dans l'*Hippolyte* d'Euripide,

33 On pourra se reporter, pour l'analyse de la trajectoire de Médée, à Biffino-Galimberti, 1996, p. 41-54.

34 *Ep.* 108, 6 *Quidam ueniunt ut audiant, non ut discant, sicut in theatrum uoluptatis causa ad delectandas aures oratione uel uoce uel fabulis ducimur.*

35 Voir Aygon, 2011, p. 19 : les distractions sont acceptées en tant que délassement de l'esprit et le goût des spectacles est lié à la curiosité naturelle de l'homme, et à ce titre n'est pas condamnable.

mais une notion plus vague et plus englobante – puisqu'elle désigne un mal qui frappe tout l'être de Phèdre, mal autant physique que moral – et donc peut-être plus inquiétante. Cependant ce terme, bien que récurrent, n'a pas d'influence sur la composition de la tragédie, à la différence d'autres sur lesquels nous nous concentrerons, qui fonctionnent comme des fils conducteurs et structurants. Ce sont des termes renvoyant à des actes ou à des passions. Nous prendrons deux exemples de pièces structurées autour de champs lexicaux cohérents : *Œdipe* et *Médée*.

2. 1. 1. Œdipe : *metus, scelus, nefas, fatum*

Le destin d'Œdipe est gouverné par la peur : c'est par crainte de l'accomplissement des prophéties qu'il a quitté le foyer de Polybe et de Mérope, dans le temps prédramatique. Dans le temps dramatique, au début de la tragédie, Œdipe est encore soumis à la peur et au dégoût du pouvoir³⁶. Pourtant, si d'aucuns considèrent qu'« Il est terrible de savoir, quand le savoir ne sert pas à celui qui sait » (Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 316b-17a Tirésias *Φρονεῖν ὡς δεῖνδὸν ἔνθα μὴ τέλη/λύη φρονούντι*), Œdipe, dans la tragédie latine, veut comprendre l'origine du mal qui s'est abattu sur sa ville. Paradoxalement, c'est la peur du présent et la peur d'un avenir pire encore qui le poussent à enquêter, ce qu'on voit bien dans le champ lexical du savoir (ou de l'ignorance) mêlé à celui de la crainte³⁷. Puis, à mesure que la tragédie avance, la peur cède le pas à la détermination, voire à l'intransigeance, et Œdipe, de plus en plus inflexible, met tout en œuvre pour aller jusqu'au bout de son enquête. Même quand il pense avoir écarté une partie de ses destins (le parricide), il craint toujours l'autre (l'inceste), mais ne cesse de vouloir avancer³⁸. Puisqu'il se trouve dans une situation désespérée, il privilégie la vérité et ne craint plus d'entendre ce qu'il a rejeté naguère. La leçon qu'il tire de son drame est la suivante :

1014b-15a *Congredi fas amplius
haut est nefandos.*

C'est un sacrilège que des êtres sacrilèges
se rencontrent plus longtemps

La peur le cède à l'horreur quand le héros comprend qu'il a surpassé ses destins. On est passé de la plainte d'un roi à la condamnation d'un être impie (*nefandos*) ; d'une tragédie politique à une tragédie personnelle et familiale ; de l'accusation des autres, en particulier Créon, à une auto-accusation. C'est le crime (*nefas* accompli sans le savoir), le pouvoir (*regnum* lié à tous ses

36 V. 6-7 *Quisquamne regno gaudet? O fallax bonum,/quantum malorum fronte quam blanda tegis!;* v. 18 *Est maius aliquod patre mactato nefas?;* v. 25b-26 *Cum magna horreas/quod posse fieri non putes, metuas tamen;* v. 75 *O saeua nimium numina, o fatum graue!*

37 V. 208-209 *Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,/incertus animus scire cum cupiat, timet* v. 515 *Iners malorum remedium ignorantia est;* v. 684 *Ab inquieto saepe simulatur quies;* v. 699b-700a *Dubia pro certis solent/timere reges;* v. 703b-704 *Odia qui nimium timet/regnare nescit: regna custodit metus.* Voir Paré-Rey, 2012b, p. 58-60 et 2013b, p. 191-197 pour l'analyse de ces passions comme moteurs du drame.

38 V. 792 *Sed pars magis metuenda fatorum manet;* v. 794 *Repetam paterna regna, sed matrem horreo;* v. 800 *Conubia matris Delphico monitu tremo.*

maux) et la peur (*metus, timor*, qui a déterminé ses actes passés mais qui n'a fait que précipiter le *fatum*) qui auront été les moteurs de l'action d'Œdipe.

La peur, aboutissant aux crimes, se mêle à un autre fil directeur majeur de la tragédie : le *fatum*. Il n'est pas moins de trente occurrences du terme, alors que les autres tragédies du corpus n'en comptent environ que le tiers³⁹. Elles sont réparties de façon assez harmonieuse tout au long du drame, mais on note une prédominance au début et à la fin de la tragédie (acte et chœur I, actes et chœurs IV et V, acte VI), soit quand il s'agit de poser le problème agitant le protagoniste, de l'interpréter et d'en tirer la leçon. Sans parler des fois où le destin équivaut à la mort (où il est « avide », « cruel ») ou aux prophéties, on notera que la majeure partie des occurrences concerne, à côté du destin collectif des Thébains, le destin individuel d'Œdipe.

C'est un jalon structurant la tragédie du protagoniste, où l'on peut distinguer le point de vue qu'il porte sur le destin et l'action qu'il mène en réponse. Quand Œdipe considère le destin, c'est pour exprimer un point de vue fait de plaintes (du sort qui lui est échu), de honte et de peur (non seulement des destins prédits, mais de ceux qu'il sent peser, menacer, s'acharner contre lui). C'est pourquoi Œdipe tente de réagir : il explique comment il a tenté d'y échapper, mais prend conscience, tout au long de la tragédie, qu'il n'a en fait qu'accompagné leur accomplissement. À mesure qu'il pensait s'en éloigner, il s'est rapproché de ses destins, prédictions oraculaires et actes promis. Il illustre parfaitement le passage du chœur IV au chœur V : le premier chante le rêve d'une destinée faite de liberté, permise par les destins (*Fata si liceat mihi*, v. 882, « Si les destins me le permettaient ») ; le second chante l'inanité de cette échappatoire et le poids des destins (*Fatis agimur*, v. 980a, « Nous sommes poussés par les destins »). Compte tenu de cet écart entre rêve et réalité, il n'est qu'une solution : céder aux destins (*cedite fatis*, v. 980b, « cédez aux destins »). Mais Œdipe, par son mouvement de refus et de lutte, ne peut connaître l'harmonie résultant de cet acquiescement⁴⁰. Il n'a pas seulement accompli ses destins mais les a surpassés, pour son malheur (*fata superavi impia*, v. 1046b, « j'ai surpassé mes destins impies »). Se pose, *in fine*, la question de son jugement moral : est-il coupable ? de quelle faute ? Jocaste le défend en arguant que « Cette faute est celle du destin : nul n'est coupable à cause du destin » (*Fati ista culpa est : nemo fit fato nocens*, v. 1019 ; « Le destin est coupable de ces crimes : nul n'est rendu coupable par le destin »)⁴¹, mais Œdipe rejette complètement cette interprétation, qui lui enlève la possibilité de se punir et de réparer ses crimes. La pièce ne répond pas frontalement à ces interrogations, mais suggère divers coupables et divers degrés dans la faute. La tragédie entière, qui est celle d'une reconnaissance, par une prise de conscience progressive du héros, peut se lire au fil de ces termes clefs – peur, crime, destin – qui se font écho durant tout le drame.

39 Autour d'une dizaine pour *Hercule Furieux*, *Phèdre*, les *Phéniennes* et *Agamemnon* ; seulement 4 dans *Médée* et 6 dans *Thyeste*. Seules les *Troyennes* sont comparables à *Œdipe* avec 24 occurrences : c'est aussi une tragédie du destin, celui des femmes troyennes vaincues attendant de savoir ce que leur réserve le tirage au sort.

40 On connaît le précepte stoïcien, rapporté par Cicéron et traduit de Cléanthe, plusieurs fois répété par Sénèque sous forme sentencieuse ou plus développée – *ducunt uolentem fata, nolentem trahunt* (*Ep.* 107, 11) – selon lequel « Les destins guident celui qui y consent, traînent celui qui les refuse ». Augustin (*Cité de dieu*, 5, 8) et Pétrarque (*Lettres familières*, XXIV, 5) en assureront notamment la postérité.

41 Sur le sens de cette *sententia*, voir Paré-Rey, 2002, p. 288-292.

2. 1. 2. Médée : *furor, ira et dolor*⁴²

Médée cherche la dévastation, l'abolition des limites, la sortie de l'humain dès le début de la pièce⁴³. En effet, dès son monologue d'ouverture (ou « monologue de la passion »⁴⁴), la protagoniste cherche à se venger de son époux en cherchant un châtement à la mesure de son *dolor* :

49b *gravior exurgat dolor*

que ma rancœur se dresse plus violente.

Le subjonctif d'ordre *exurgat*, les impératifs *accingere* et *para* dans les vers qui suivent montrent que Médée fait de ses passions, *dolor, ira et furor*, des instruments au service de son action, de véritables auxiliaires du crime :

51-52a *Accingere ira teque in exitium para
furore toto.*

Arme-toi de rage, et prépare-toi au meurtre
de toute ta fureur.

Par ces exhortations, elle rassemble les forces dont elle a besoin pour mettre en mouvement tout son être, pour accomplir sa vengeance. C'est encore sur le mode de l'exhortation qu'elle s'adresse à sa « folle rancœur » (*dolor furiose*, v. 140) dans le monologue suivant. L'apostrophe, qui unit le *dolor* et le *furor*, signifie que ces vers 116-149 sont précisément le moment où Médée passe de l'un à l'autre, de la blessure à la réaction⁴⁵. Cette apostrophe intervient dans la seconde moitié du monologue : en lui disant « tiens meilleur langage », on comprend que tout ce qui précède a été dit sous le coup de ce ressentiment, auquel Médée, comme précédemment, s'identifie totalement. Dans son troisième monologue (v. 396-424a), Médée réaffirme la mesure (c'est-à-dire aucune) à donner à sa haine (*odio*, v. 396), la grandeur mais aussi l'accroissement constant de son *furor* (v. 406) et de sa rage (*iras nostras*, v. 414), qu'elle compare à des éléments naturels déchaînés, au désavantage de ces derniers. Elle se montre animée par cet élan (*impetus*, v. 413) qui la caractérise depuis le début et grâce auquel elle promet de tout détruire, tout renverser, tout ruiner (v. 426-428).

C'est précisément cet élan⁴⁶ que la nourrice voudrait arrêter. Elle essaie de freiner son *alumna* non en la ramenant à la raison mais en lui conseillant de se taire (v. 150-154 et 158b),

42 Nous renvoyons pour l'étude de ces termes aux travaux de Dupont, en particulier 1981.

43 Voir à ce propos Dupont, 1995.

44 Dupont, 1985 (2e éd. 2003), p. 191 : « sorte de prolongement du masque, [il] pose l'argument mythologique par le biais d'une affirmation de la passion caractéristique du héros. Placé souvent en prologue, il est le commentaire dramatique de l'affirmation simple : « Me voici, je suis Atrée l'enragé » ou « Médée la cruelle » ou encore « Hécube l'endeuillée ». ».

45 C'est ce que Dupont nomme « monologue du *furor* » : « La première passion, le *dolor* originel, laisse la place à la fureur dans une scène fréquemment jouée en musique. » (*ibid.* p. 191).

46 Qu'elle qualifie de façon négative : *furialem impetum* v. 157b, v. 381 *iras* et *impetum*, v. 425 *turbatum*

au prétexte qu'elle nuira davantage en cachant sa colère. C'est peut-être ce qui attise davantage la rage de Médée, car dans leur dialogue, Médée se montre plus déterminée encore que dans ses monologues et « brûle de donner l'assaut » (*Libet ire contra*, v. 155-157a). Les descriptions que livre la nourrice de Médée sont éloquentes : elle la compare avec une Ménade, à la faveur des signes de folie furieuse qui se lisent sur son visage⁴⁷. Puis la nourrice remarque que « sa fureur déborde » (*exundat furor*, v. 392b), note « les marques de son ancienne rage » (*irae [...] ueteris notas*, v. 394b) et voit en face d'elle « le visage de la fureur » (*uultum Furoris*, v. 396a). On est donc passé d'une sollicitation de la passion à l'incarnation de cette passion ; le *furor* n'est plus un moyen, mais une fin, ce qu'est devenu Médée.

On retrouve d'ailleurs ces images dans la bouche de Jason et du chœur. Le premier remarque, en découvrant la présence de Médée qu'il n'avait pas vue en entrant en scène :

445-446 *Atque ecce, uiso memet exiluit, furit,
fert odia prae se : totus in uultu est dolor.*

Et la voilà, à ma vue elle a bondi, elle enrage,
elle affiche sa haine : sa rancœur tout entière est inscrite sur son visage.

Tout est réuni : *furor*, *odia*, *dolor* forment autant de caractéristiques distinctives et constitutives du personnage. Le quatrième chœur propose également une description semblable en rapprochant Médée d'une Ménade sanglante (métaphore v. 849-851a), puis d'une tigresse (comparaison v. 862-865). Nulle pause n'est observée dans ce déchaînement de ses passions car face à Jason Médée feint seulement leur apaisement :

554 *si qua noster dubius effudit dolor*

si mon confus ressentiment a débordé

556b-557a *haec irae data
oblitterentur.*

que ces manifestations de rage se fassent oublier.

Puis, quand Jason ne l'entend plus, elle invoque ses « forces et techniques » (*uires et artes*, v. 563), autrement dit ses talents de magicienne. Mais c'est toujours sous l'emprise des *dolor* et *furor*, bien soulignés par sa nourrice⁴⁸, qu'elle va les exploiter dans la scène de magie.

Dans « le monologue du passage à l'acte » (v. 893-977)⁴⁹, quand Médée a pensé à faire justice par le biais de ses enfants mais hésite encore à le faire, ce sont ces mêmes *furor*, *dolor*

pectus et animum.

47 V. 382-390 : figure en feu, soupirs, cris, pleurs, puis rayonnement et à nouveau plaintes et gémissements.

48 *dolor*, v. 671 ; *furentem* v. 673 ; *attonito gradu* v. 675 et *uaesano gradu* v. 738.

49 Dupont, 1985 (2e éd. 2003), p. 191 : « Le héros invente le crime mythologique que lui attribue la fable par la médiation et l'alibi du *furor*. Médée invente de tuer ses enfants, Attrée de donner à manger ses enfants à son frère [...]. ».

et *irae* qui l'agitent, mêlés cette fois à ses *pudor* et *amor* de mère. Cette longue tirade, modèle de monologue tragique où le héros est pris dans ses contradictions, nous montre une Médée déchirée⁵⁰, en proie à des mouvements contraires de plus en plus précipités. Elle s'adresse à elle-même en s'appelant *furiosa* (v. 897, « furieuse »), en nommant son *ferox [...] animus* (v. 917-918, « mon esprit furieux ») et rappelle son *puellaris furor* (v. 909, « ma fureur de jeune fille »). Elle fait appel à son *dolor* afin qu'il cède à la *pietas*, mais le sent grandir presque malgré elle⁵¹. Mais ce qui l'emporte, c'est la rage⁵². Certes, elle doit lutter contre cette *pietas* (v. 943b-944a *Ira pietatem fugat/iramque pietas*, « La rage fait fuir la piété, et la piété la rage »), mais c'est bien elle qui triomphe (v. 953a *Ira, qua ducis, sequor*, « Ma rage, là où tu me conduis, je te suis »), elle sous l'emprise de laquelle elle se livre, sur scène, au premier meurtre. C'est encore cette rage qu'elle questionne en se repentant, juste après, de son geste (v. 988b-989 *Potens/iam cecidit ira ?* « Ta rage souveraine est désormais tombée ? »). Enfin, dans « le monologue de la victoire »⁵³, Médée se concentre sur son *dolor*, nommé à trois reprises dans les tout derniers vers de la pièce⁵⁴.

Médée est essentiellement caractérisée par son *dolor*, qui est une blessure béante, une souffrance de tout son être, qui affecte son physique et son âme. Elle est marquée par le feu, l'agitation et encourage encore ses forces à se déchaîner ; c'est ainsi qu'elle provoque sa rage, son *ira*, et sa folie, son *furor*, qui lui permettent de nourrir l'élan, l'*impetus*, qui la conduira vers d'autres crimes de vengeance. Ce sont bien ces termes qui définissent le personnage et tracent les lignes de l'action de toute la tragédie. Le texte tragique, tissé par ces réseaux sémantiques, obéit à une composition subtile destinée à être perçue par l'intellect.

2. 2. *Choix de structures*

Ce sont les yeux de l'esprit qui apprécieront également le choix de structures spatio-temporelles ou logiques par le dramaturge. On soulignera la recherche d'effets notamment par comparaison avec les tragédies grecques.

50 Voir l'analyse comparative de Gill, 1987, p. 25-37.

51 V. 907, 914, 944 et 951.

52 *in iras* v. 902 ; *ira* v. 916, 927, 938, 943, 944, 953.

53 Dupont, 1985 (2e éd. 2003), p. 192 : « Enfin s'élève le monologue où le protagoniste prend acte de son crime, soit qu'il entonne un chant de victoire, c'est le héros furieux exultant – Médée s'envole sur son char, Atrée exulte du malheur de son frère – soit que, revenu à lui, il exhale une douleur infinie [...]. ».

54 V. 1011, 1016 et 1019, dont les deux dernières en fin de vers.

2. 2. 1. Les *Troyennes*

Alors que le poète grec choisit de situer l'action non loin de Troie, dans le camp grec, Sénèque ménage un double décor. L'action se déroule d'abord dans le campement troyen, dans lequel le spectateur est plongé à travers les lamentations d'Hécube, puis elle bascule brusquement dans le camp grec, où prend place le débat entre Agamemnon et Pyrrhus. Après cette *altercatio*, l'action reprend dans le camp troyen, avec de légers changements toutefois : on sait désormais que le tombeau d'Hector est présent alors qu'il n'avait pas été mentionné jusqu'alors (v. 1087). Par le biais du récit de la mort de Polyxène, le spectateur reviendra – en imagination – à nouveau du côté des Grecs (le sacrifice ayant lieu sur le tombeau d'Achille), alors que la mise à mort d'Astyanax se fait du haut de la dernière tour de Troie. Tout un jeu de va-et-vient s'établit ainsi entre ces deux espaces, jeu qui répond à un enjeu dramatique.

En effet, toute l'action de la pièce est orientée vers le départ des Grecs de la Troade, vers leur patrie, alors que leur flotte est retenue sur les rivages. Pour que les vents deviennent favorables, il faut sacrifier des victimes. Mais en attendant, l'action se déroule aux abords de Troie, symbole d'un passé glorieux et d'une déchéance présente. La description du lieu par Hécube à l'orée de la pièce (v. 123-128) et par Andromaque (v. 478-482) est sans équivoque sur ce point. Ainsi la structure bipolaire de la pièce, ménagée par la bipolarité spatiale, est-elle une matrice nécessaire à l'action dramatique, en même temps qu'un principe dramaturgique spectaculaire. Il permet de souligner la thématique du double omniprésente dans la pièce : comparaison du sort des vainqueurs et des vaincus, parallèle entre Astyanax et Polyxène⁵⁵, et, dans une moindre mesure, entre Hélène et Andromaque. Le public, étant transporté entre les deux camps, est constamment incité à faire des rapprochements et comparaisons selon une logique binaire, qui correspond bien à l'enjeu majeur de l'action : retour des Grecs chez eux, exil des Troyennes qui doivent les accompagner.

2. 2. 2. *Phèdre*

Complètement différente est la structure de *Phèdre*. Elle repose sur une circularité et un renversement qui ont déjà été décrits, dont nous ne reprendrons pas la démonstration⁵⁶. Il

55 Sur ces rapprochements, voir Paré-Rey, 2013a, p. 288-294.

56 Voir Dangel, 2001, p. 185-292, et surtout p. 212-222 dans son analyse des anapestes ; voir également Paré-Rey, 2009, p. 76-89. Le rythme anapestique de l'ouverture – l'anapeste étant le mètre des marches rythmées et cadencées – peut signifier la marche inéluctable d'Hippolyte vers son destin. Le quadrillage de l'espace auquel il procède, en répartissant ses compagnons sur des collines, dans des prairies et des bois (par de nombreux adverbes et noms de lieux), préfigure peut-être l'encerclement qu'il subira, le piège qui lui sera tendu par la nourrice (c'est bien elle qui a l'initiative de la supercherie), secondée par Phèdre. Hippolyte, de chasseur, devient proie. On peut étendre encore le raisonnement et considérer un autre renversement : aux chiens qu'il soumettait à ses ordres dans le prologue succèdent ses chevaux qui ne lui obéissent plus dans l'épilogue, et qui le renversent, causant une chute mortelle ; les courroies dont il tente de s'extraire se resserrent de plus en plus (*vs* la dilatation dans l'espace de ses hommes et bêtes dans sa monodie). La forme même de la monodie, surprenante, aura un écho tardif à la fin de la pièce : le chœur intervient de façon originale dans l'action, en se joignant à Thésée dans son entreprise de *collectio membrorum* d'Hippolyte. Ce sont donc, si l'on considère qu'on a un seul et même chœur au long de la tragédie, ses propres compagnons de chasse, dispersés au début par leur

sera plus intéressant pour notre propos de noter simplement combien cette composition est pertinente pour dire tout le tragique attaché au personnage d'Hippolyte. Lui qui était chasseur se retrouve chassé ; lui qui maîtrisait les bêtes, chiens de chasse ou chevaux de son attelage, se retrouve ne plus pouvoir dompter ces derniers et être traîné à mort par eux ; lui qui cultivait la chasteté et la vie sauvage se retrouve accusé de viol par les gens du palais.

Cette composition est d'autant plus notable si l'on pense à l'*Hippolyte couronné* d'Euripide – pièce à laquelle nous devons nous limiter, en l'absence de l'*Hippolyte voilé*. Alors que la tragédie grecque s'ouvre sur le prologue de Cypris et se clôt sur un dialogue entre Thésée, Hippolyte et Artémis, les divinités ne sont pas, chez Sénèque, des personnages agissants de la tragédie. Cet encadrement, chez Euripide, par les interventions des deux divinités correspond au poids qu'elles ont sur la destinée des personnages⁵⁷ et à leur importance dans l'avancée de l'action⁵⁸. Chez Sénèque, ce sont les hommes qui occupent l'espace tragique : Hippolyte ouvre la pièce, son père dialoguant avec le chœur la clôt. Ce n'est pas qu'à l'intérieur de la tragédie les dieux soient absents de la bouche des personnages : Hippolyte invoque Diane (v. 53-82), la nourrice Hécate (v. 406-423) ; mais le premier commet justement la faute d'être un dévot exclusif de la déesse-chasserresse, tandis que la nourrice n'est pas exaucée dans ses vœux d'être aidée à convaincre le jeune homme misogyne de profiter des plaisirs de la jeunesse. Quand c'est au tour de Phèdre d'invoquer le dieu amour pour justifier la faillite de sa raison, la nourrice dénonce avec force ce qu'elle présente comme une fiction forgée par un esprit prisonnier de la passion :

PH. 184-185 *Quid ratio possit ? Vicit ac regnat furor*
Potensque tota mente dominatur deus.

Que pourrait la raison ? La fureur a vaincu et règne,
et un dieu puissant est le maître de mon âme tout entière.

NVT. 195-196a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens*
finxit libido.

Que l'amour est un dieu : c'est une passion honteuse et complaisante au vice
qui a forgé cette fiction.

meneur, qui rassemblent à la fin les membres épars de celui-ci. La structure de la tragédie, circulaire, est ainsi préparée d'emblée par la monodie.

57 Voir Mauduit (à p.), qui montre que dans *Hippolyte* et dans *Phèdre*, la tragédie résulte de la vengeance de la déesse de l'amour, mais que cette vengeance n'a pas le même objet. Celle d'Aphrodite vise Hippolyte ; Phèdre n'est que l'instrument de cette vengeance, et une victime secondaire ; Vénus, chez Sénèque, veut se venger de toute la descendance du Soleil, dont Phèdre a le malheur de faire partie, par sa mère, fille du Soleil (Vénus se venge en effet d'Hélios qui a dénoncé ses amours avec Mars alors que son époux légitime était Vulcain). Toutefois, la tragédie d'Euripide met en question *in fine* le pouvoir d'Aphrodite dans une sorte d'« anti-hymne » à la déesse.

58 Pensons par exemple que le dévoilement de la vérité dans l'*Hippolyte* est assumé par Artémis, alors que c'est Phèdre qui avoue la supercherie dans la pièce latine.

202-203 *Vana ista demens animus asciuit sibi*
Venerisque numen finxit atque arcus dei.

Un esprit dément s'est associé ces illusions
 et a forgé cette fiction de la volonté de Vénus et de l'arc du dieu.

En employant par deux fois le verbe *fingo*⁵⁹, la nourrice dénonce le mécanisme de défense utilisé par Phèdre, qui se dédouane, selon elle, pour rejeter la responsabilité de son trouble amoureux sur Vénus et Cupidon. Comment comprendre alors que le premier chœur chante ensuite la toute-puissance de Cupidon, touchant tous les êtres, partout? Justement, la construction de la tragédie dément cette croyance portée par la voix collective, puisqu'il est bien au moins un homme qui résiste à cette emprise, Hippolyte. Cependant, on l'a vu, ce sera à ses frais et pour son malheur... Sénèque reproduit la mécanique de l'enfermement et de la circularité (du héros par les deux divinités, Cypris et Artémis) présente dans la tragédie grecque, mais la déplace sur le plan humain et y ajoute la dynamique du renversement. Ainsi, dans la tragédie latine, ce ne sont pas les dieux qui exercent leur pouvoir sur les personnages, mais ce sont les hommes qui mènent l'action, ou plutôt les femmes, ce qu'annonce bien le titre: c'est une *Phèdre* et non un *Hippolyte* qu'a réécrit Sénèque.

2. 3. Effets d'ironie tragique et de contrastes

Quand le savoir des divers personnages n'est pas uniforme, cela produit des effets d'ironie tragique frappants. Dans *Thyeste*⁶⁰, ce savoir est en décalage à la fois entre le chœur et les personnages et entre les personnages eux-mêmes. En effet, le chœur croit tout d'abord à la réconciliation entre les deux frères annoncée par Atrée – on en déduit qu'il a quitté la scène et n'a pas entendu les motivations véritables de ce dernier⁶¹ – et célèbre, dans son deuxième chant, la joie de la paix retrouvée (v. 336 et suiv.). Il fonctionne comme une caisse de résonance des affects de Thyeste qui revient ensuite (v. 404), et cette double crédulité, cette joie doublement injustifiée, donneront d'autant plus de force au mensonge d'Atrée qui s'exclamera *fratrem inuauat uidere* (v. 508, « je me réjouis de voir mon frère ») quand il ira à la rencontre de son frère. Juste avant, il a souligné sa difficulté à cacher sa haine et à retenir ses élans, tel un gibier qui sent sa proie s'approcher. On mesure d'autant mieux la duplicité de son langage quand il assure son frère de vouloir conjurer ses haines...

D'autres pièces montrent également des scènes de dupes: Médée trompe Créon; la nourrice de Phèdre abuse les Athéniens en criant au viol de sa maîtresse; les deux femmes se jouent de

59 Qui a le double sens de « façonner » et d'« inventer faussement », que nous rendons par la traduction un peu pesante de « forger une fiction ».

60 Cf. *supra*, p. 6.

61 Comme le précise F.-R. Chaumartin en note à ce début de chant, p. 177 dans la C.U.F.: « il réagit seulement à la nouvelle de l'invitation et du projet de réconciliation ». Mais ceci intervient aux v. 296-304, soit assez loin avant le retour possible du chœur sur scène. À moins de supposer – question que nous travaillons actuellement par ailleurs – que le chœur soit resté mais n'ait pas entendu certaines paroles compromettantes, dites en aparté par Atrée s'adressant au courtisan et faisant du chœur l'allocuté exclu.

Thésée. Les réactions du mari, blâmant le possesseur de l'épée prise en gage de faute⁶² puis celles du père, apprenant qu'il a été le jouet d'une ruse (v. 1199), sont tout aussi rapides et excessives. À la condamnation sans appel d'Hippolyte répond l'auto-condamnation, tout aussi dure, de Thésée. Il en appelle tout de suite à la mort, et se concentre sur son destin, au lieu de revenir, par exemple, sur ses critiques précédentes. Ces brusques revirements de situation et ces tirades contradictoires mettent en relief la fragilité de la connaissance qu'ont ces personnages, limitée à un point de vue partiel, et donc fautif.

Il en résulte des scènes fortement contrastées, qui saisissent le public et provoquent des interrogations diverses. Un des plus beaux exemples est fourni par le retour à la raison d'Hercule, après son accès de *furor*. Il est remarquable que la scène de folie commence par deux questions d'Amphitryon décrivant le héros en train de perdre la raison⁶³. Toute la scène est ensuite scandée par ces mêmes questions⁶⁴. Or quand Hercule revient à la raison, après le dernier chant du chœur, c'est par ces interrogations qu'il commence⁶⁵. Et ce ne sont pas moins de vingt-huit questions qui ponctuent cette tirade de reconnaissance de quarante-neuf vers. Le moins que l'on puisse dire, c'est que personne n'a compris ce qui se passait, ni durant l'accès de folie, ni immédiatement après. Il faut le dialogue avec Amphitryon pour qu'Hercule soit définitivement éclairé sur l'auteur des crimes. Mais ceux qui y ont assisté sont demeurés stupéfaits, tout aussi incapables d'avoir une réaction adéquate.

Ces scènes, engageant au moins partiellement la signification globale de la tragédie dans laquelle elles figurent, ne manquent pas de susciter l'interrogation du récepteur et sa propre réception. Le spectacle auquel il assiste parle à son esprit et engage son interprétation. Lui qui en sait plus que les personnages, comment se situe-t-il quand un personnage en accuse fausement un autre, ou va jusqu'à en tuer d'autres ? L'ironie tragique lui donne-t-elle le plaisir de la maîtrise du sens ? Suscite-t-elle sa pitié ou son admiration pour des penchants plus troubles ?

3. Vers un spectacle « total »

L'on voit que les questions de réception sont mêlées et que le public peut être frappé dans son esprit, ses sens, et/ou ses émotions. Nous avons fait le choix, pour finir, de nous centrer sur quelques prologues, mais la réflexion demanderait à être étendue à d'autres passages des pièces. Nous voudrions ici montrer que les tragédies offrent aussi un spectacle « total », pour les sens et l'esprit.

62 V. 898 *Quod facinus, heu me, cerno ? Quod monstrum intuo ?*

63 V. 952b et 953 *Quod subitum hoc malum est ? / Quo, nate, uultus huc... ?*

64 Hercule se demande ce qu'il voit : *quid hoc ?* v. 976 ; Amphitryon réitère : *Quo se caecus impigit furor ?* v. 991b ; Hercule se demande : *quid moror ?* v. 996 ; Amphitryon s'adresse à Mégare : *Quo misera, pergis ? Quam fugam... ?* v. 1012 ; Mégare demande à son époux : *Quo tendis, amens ?* v. 1021 ; le chœur interroge également Amphitryon dont il ne comprend pas la conduite (*Quo te ipse, senior... ?* et *Quo pergis, amens ?*) par une question qui renvoie aux précédentes ; enfin Amphitryon doute de ce qu'il voit, quand Hercule change à nouveau d'état : *Quid hoc est ?* v. 1042.

65 V. 1138 *Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga ?* « Quel est ce lieu, quelle est cette région, quelle est cette étendue du monde ? »

3. 1. Prologue de Phèdre

Ce début atypique a fait couler beaucoup d'encre, pour de multiples écarts par rapport à une norme supposée⁶⁶ : à la différence des autres tragédies, la pièce s'ouvre sur la monodie d'Hippolyte en anapestes, un mode lyrique ; ensuite cette monodie semble détachée de l'action, ce qui reste à vérifier ; le personnage ne se présente pas, alors que c'est l'usage dans un prologue⁶⁷ ; enfin cette entrée est suivie non pas d'un chœur (comme c'est le cas dans *Hercule Furieux*, après la tirade de Junon ; dans *Médée*, après celle de la protagoniste ; dans les *Troyennes*, avec le dialogue entre Hécube et le chœur ; dans *Agamemnon* ; en revanche, dans *Cedipe* et *Thyeste*, un dialogue précède le premier chant du chœur) mais d'un monologue parlé. Certains ont donc refusé le statut de prologue à cette monodie⁶⁸ ; mais alors on doit se demander où est situé le prologue précisément : est-il absent (et cette monodie, considérée comme autosuffisante et étrangère à l'économie générale de la pièce, se confondrait avec le premier chœur) ou « différé » aux interventions de la nourrice et de Phèdre, qui, elles, apportent les informations nécessaires au commencement ? On peut adopter une position minimaliste (seule la monodie constituerait le prologue, comme pour C. De Meo), maximaliste (tout ce qui précède le premier chœur serait le prologue) ou médiane : on aurait un prologue atypique, en diptyque, constitué à la fois par cette monodie cynégétique d'Hippolyte et par le monologue suivant de Phèdre, avec lequel elle contraste fortement⁶⁹.

Aucun argument n'étant décisif, il nous semble plus pertinent d'interpréter ce début à la lumière de la structure interne de la pièce. Dans ce qui précède le premier chœur, on a, en *canticum*, la monodie d'Hippolyte, qui comprend elle-même deux parties, avec l'adresse aux chasseurs et la prière à Diane (v. 1-82) ; en *diuerbium*, les tirades alternées de Phèdre et de la nourrice puis le dialogue, plus serré, entre les deux femmes (v. 85-128 et 129-273). Ce que l'on peut souligner, c'est que la monodie lyrique d'Hippolyte contraste fortement avec l'entrée en scène de Phèdre, puis de sa nourrice et que cette opposition frappe à la fois les yeux (contraste entre scène collective et scène individuelle ; contraste entre les divers espaces représentés et évoqués), l'oreille (contraste entre les modes récitatif et parlé), et l'esprit (opposition entre les deux protagonistes, dans ce prologue inhabituel et déroutant). Ce sont les points que nous allons développer.

66 De Meo, 1978, souligne le caractère exceptionnel de ce prologue, non seulement par rapport à ceux que délivrent des personnages humains mais aussi divins, tous autres prologues davantage liés à l'action dramatique.

67 Mais on peut répondre que dans *Phèdre*, un personnage qui s'apprête à partir à la chasse, avec compagnons et chiens, ne peut être qu'Hippolyte.

68 Dumont, François-Garelli, 1998, p. 156 : « le premier monologue, celui d'Hippolyte, n'est pas à proprement parler un prologue puisque, ne remplissant pas la fonction d'exposition, il est écrit en dimètres anapestiques, c'est-à-dire en vers lyriques. Il s'agit d'une monodie, qui précède le véritable prologue, prononcé par Phèdre aussitôt après. »

69 Arguments en faveur de cette hypothèse : le monologue de Phèdre, semblable à d'autres monologues introducteurs, instaure l'univers tragique (poids du passé, poids de la lignée). Arguments pour rejeter ce qui suit le monologue de Phèdre : il est difficile de considérer que les 273 premiers vers constituent le prologue ; la tirade de la nourrice puis le dialogue Phèdre – nourrice ensuite sont déjà tournés vers l'action.

Les entrées en scène des trois personnages principaux sont soignées et dessinent des mouvements nettement visibles : ils ne se croisent pas (Hippolyte entre puis sort avant que les deux femmes n'arrivent) et cette distance spatiale est aussi symbolique. Le cadre dans lequel Hippolyte apparaît le définit : c'est un chasseur, adressant une série d'instructions à d'autres chasseurs, dans la forêt, où il désire rester. Sa monodie, parcourue par la mention de divers lieux sylvestres⁷⁰, commence par une incitation adressée à ses compagnons de chasse à entourer les forêts ombrées⁷¹ et se clôt sur son mouvement vers ces mêmes forêts (v. 82b). Ce lieu hautement symbolique est un pôle d'attraction d'Hippolyte, par opposition au monde urbanisé, raffiné, du palais, habité par Phèdre. Or la jeune femme, amoureuse de ce jeune homme, aspire à le rejoindre dans ces lieux qui lui sont chers⁷². Le contraste est patent entre leurs deux univers, mais la passion amoureuse aspire à gommer ces oppositions pour privilégier la réunion.

Le début de *Phèdre* est frappant pour les oreilles d'un Romain. Non seulement il est, contrairement aux habitudes, lyrique, mais il est en outre en anapestes. Or l'anapeste (˘ ˘ ˘) est considéré, dans la tradition grammaticale antique, comme un contre-dactyle (˘ ˘ ˘), c'est-à-dire comme un vers antihéroïque⁷³. Cela rejoint le fait qu'Hippolyte refusera d'assumer les fonctions que lui propose Phèdre : prendre la place de Thésée durant son absence, et accepter l'amour de sa belle-mère. Il rejettera tout ce qui contribuerait à asseoir une position sociale mature : pouvoir et sexualité. Par contraste mais par fidélité à l'usage, le *diuerbium* qui suit ce *canticum* est en trimètres iambiques ; la tension va croissant durant ce premier échange entre Phèdre et sa nourrice, dont la forme et le rythme sont proches de la langue parlée.

Enfin l'esprit peut apprécier, dans tout ce début, la mise en place des deux pôles majeurs de la pièce : le pôle masculin, représenté par Hippolyte, et le pôle féminin, constitué par l'alliance de la *domina* et de la *nutrix*, bien que cette alliance ne soit pas immédiate mais se constitue et se renforce justement dans ce premier mouvement de la pièce. L'homme, dont on peut lire un portrait en creux dans la monodie, s'inscrit dans un paysage et une activité parfaitement en harmonie avec son *ethos* : sauvage et farouche, préférant la nature à la civilisation, et la compagnie des hommes à celle des femmes. La femme est également installée d'emblée dans son rôle : une reine « furieuse », en proie à une passion destructrice. C'est une polarisation intéressante parce qu'elle ne reprend pas les lignes d'opposition présentes dans l'*Hippolyte couronné*⁷⁴. On peut penser également à une opposition secondaire entre jeunesse (Hippolyte) et maturité (Phèdre), que les lois de la nature commandent de ne pas mêler, alors que la tragédie déplorera (via le dernier chant du chœur) et consacrera le bouleversement des affaires humaines.

3. 2. *Autres prologues « spectaculaires »*

Nous ne détaillerons pas autant la facture d'autres prologues, mais on peut évoquer tous ces passages « à effets » qui saisissent d'emblée le récepteur en jouant sur tous ses sens. Ces

70 *siluae* v. 28, *silua* v. 67, *saltus* v. 70 et 74.

71 C'est le premier vers de la tragédie : *Ite, umbrosas cingite siluas*.

72 V. 114 *peccare noster nouit in siluis amor*, « Chez nous, l'amour a appris à fauter dans les forêts ».

73 Dangel, 2001, p. 206 et 210 : les mètres s'organisent « en strophes de longueurs différentes, que clôtüre à des distances variées une clausule monométrique ». Il s'agit d'un emploi exceptionnel des dimètres anapestiques, en strophes de longueurs différentes clôturées par un monomètre, qui ne relèvent pas de l'écriture ordinaire d'un prologue.

74 Cf. *supra*, p. 14.

prologues sont en eux-mêmes spectaculaires, soit à cause de l'identité du personnage qui les assume, revenant d'outre-tombe ou personnage divin, soit à cause du sens qu'ils portent, quand il s'agit de passer outre toute limite et de tomber dans l'excès, dès l'ouverture de la tragédie.

3. 2. 1. *Prologues assumés par des personnages n'appartenant pas à l'humanité ou au monde des vivants*

N'oublions pas que l'apparition des divinités devait se faire avec quelque machinerie et que dans ce cas le spectaculaire prend son sens premier. Mais même sans penser à une mise en scène, on peut être frappé par les paroles de Junon dans *Hercule Furieux*. Le prologue joue sur le cadre spatio-temporel et en appelle à la nuit ou à ses divinités alors que le jour se lève à peine⁷⁵... et peine à se lever. Le public peut être saisi d'effroi à l'évocation de toutes ces divinités infernales, mais aussi devant le mouvement d'ensemble de ce prologue. Il est destiné à attiser la rage de la déesse, qui, en mentionnant également les Travaux d'Hercule, donc ses triomphes, se donne une bonne raison d'exciter sa jalousie haineuse. La mise en tension est immédiate, et le projet de vengeance bien en place.

La même tonalité lugubre se retrouve dans les prologues où ce sont des revenants qui parlent. Les Ombres de Tantale dans *Thyeste* et de Thyeste dans *Agamemnon* ne peuvent que frapper par leur identité même. Elles reviennent des Enfers, y évoquent les êtres maudits qu'elles y ont côtoyés, les supplices subis, mais surtout entendent installer le chaos sur terre. La Furie y pousse l'Ombre de Tantale, l'Ombre de Thyeste s'y exhorte elle-même. Dans *Agamemnon*, une bonne part de nature a déjà été bouleversée puisque le père a mangé ses enfants : l'heure de la vengeance est seulement plus près.

3. 2. 2. *Prologues assumés par des humains*

Quand Œdipe, personnage éponyme, entre en scène, l'ouverture est funeste : il insiste sur le jour tardif et la lumière douteuse, les maux que lui cause le pouvoir royal, sa peur des coups du destin. La tonalité est craintive et plaintive : il se lamente sur ce pouvoir qui le ronge, sur le fléau qui ravage sa ville. L'isotopie de la maladie, de la putréfaction et de la mort qui se profile inscrit déjà la tragédie dans un climax d'horreur dont on voit mal comment il pourrait s'amplifier. Et pourtant... Ce prologue, programmatique, est également réflexif : il introduit les notions de crime⁷⁶ et une réflexion sur les destins, que l'on retrouvera dans la dernière tirade d'Œdipe⁷⁷. Tout son trajet était écrit, son destin annoncé, mais la tragédie a eu lieu, tragédie durant laquelle le protagoniste a compris l'origine du fléau et mesuré l'ampleur des bouleversements des lois de la nature. Par conséquent, à la fin, le changement est net : Œdipe n'est plus guidé par la peur mais désire désormais suivre de plein gré ces funestes guides. Le prologue, saisissant et effrayant par le décor qu'il plante et le personnage qu'il met en scène, retentit sur toute la tragédie et la colore de façon particulière.

Spectaculaires également sont les prologues assumés par deux femmes, Hécube dans les *Troyennes* et Médée, dans la tragédie du même nom. Hécube, comme Œdipe, décrit sa ville, où domine la couleur sombre, grisâtre, des ruines. Elle donne une description très suggestive

75 *Hercule Furieux* v. 86-88, 92-93, 123-124 et *Thy.* v. 51 et 120-121.

76 Voir les répétitions de termes comme *nocens*, *scelus* et *nefas*.

77 Voir aux vers 1042-1061 les termes suivants : *nocens*, *scelere*, *fata*, *regnum*, *mendax* et *fallax*, *pestis*, *mortifera*.

de l'ancienne citadelle, aujourd'hui jetée à bas. Elle oppose effectivement le passé glorieux et le présent désastreux de Troie, que le syntagme *columen euersum* (v. 6, « colonne renversée ») concentre : la verticalité n'est plus, et a cédé à l'horizontalité des ruines. Les nombreux verbes de vision dans cette *ekphrasis topou* véhiculent un spectacle de désolation. Ce qui est tragique, c'est certes l'opposition avec la splendeur passée mais aussi le fait que Troie et Hécube s'offrent en modèle : la reine en appelle au public (v. 4 *me uideat, et te, Troia* « qu'il me regarde, moi, ainsi que toi, Troie ») pour lui faire comprendre que ce drame est exemplaire. Quant à Médée, personnage humain qui a sa part de divinité puisqu'elle est fille du Soleil, elle arrive sur scène pour évoquer d'abord les dieux du mariage, ensuite les divinités infernales. Comme les Ombres, elle entend se venger, et comme Junon, elle attise sa rage pour trouver les moyens de le faire. La magicienne, l'étrangère, veut être assistée des Érinyes, et peut-être a-t-elle elle aussi des serpents dans les cheveux, un costume oriental qui l'identifie et la rend effrayante.

Nous avons essayé de montrer en quoi et sur quels plans on peut dire que les tragédies de Sénèque sont spectaculaires. Certes, il s'agit d'un spectaculaire historique et culturel : les modes de perception d'hier ne sont pas ceux d'aujourd'hui, et ceux d'un spectateur ne sont pas ceux d'un lecteur. Mais on constate que Sénèque a mis en œuvre divers moyens dans ses tragédies, à des degrés divers, pour qu'elles restent spectaculaires, même sans, paradoxalement, être nécessairement des spectacles sur une scène. Elles frappent les yeux, que ce soit d'un lecteur ou d'un spectateur – les moyens mis en œuvre sont les mêmes – en créant des scènes visuelles, et en mettant en scène des spectacles, avec un public, dupliquant ainsi leur propre réception. Elles frappent les oreilles, par des moyens qui nous sont parfois opaques aujourd'hui (telle l'alternance des parties parlées et des parties chantées), par d'autres, à l'échelle du vers par exemple, où l'on peut encore saisir ces effets de composition et de sonorités ; à l'échelle d'une pièce entière, on est toujours frappé par la répétition de mots clefs, qui désignent les moteurs ou les ressorts de l'action (les passions, le crime). Elles frappent l'esprit, d'un point de vue interne (par la mise en tension de savoirs décalés, par le jeu de l'ironie) ou par comparaison avec d'autres tragédies, où l'on voit que l'évolution va dans le sens d'une épure et d'un renforcement des effets. Sénèque, en incluant également des scènes « sensationnelles », fait fi des principes horatiens fondés sur la bienséance, et fait même fi de ses propres considérations qui condamnent à l'occasion le simple plaisir sensoriel que vient chercher le public de théâtre. Mais c'est que ces scènes ne flattent pas uniquement les sens, mais sont toujours signifiantes dans des compositions de l'esprit parlant à l'esprit.

Bibliographie

- AQUIEN, M., 1999, *Dictionnaire de Poétique*, Paris, Librairie Générale Française.
- ARCELLASCHI, A., 1977, Le théâtre latin, tel qu'en nous-mêmes..., *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne, Casarodunum*, 12 bis, Paris, C.U.F, p. 31-42.
- ARMISEN-MARCHETTI, M., 2006, *Speculum Neronis*: un mode spécifique de direction de conscience dans le *De clementia* de Sénèque, *REL*, 84, p. 185-201.
- AYGON, J.-P., 2004, *Pictor in fabula. L'épiphraisis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, volume 280.
- AYGON, J.-P., 2005, *Veritas numquam perit (Troad. 614)*: des démonstrations théâtrales dans les tragédies de Sénèque ?, *Pallas*, 69, p. 397-412.
- AYGON, J.-P., 2006, Les tragédies de Sénèque : des textes pour la scène ? L'exemple de l'*extispicium* dans *Oedipus*, dans J.-C. Dumont (dir.), *De la tablette à la scène*, Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 31 octobre-1^{er} novembre 2004, *Pallas*, 71, p. 91-112.
- AYGON, J.-P., 2011, *Vt fabula uita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, thèse d'HDR, Université de Toulouse II.
- BARTHES, R., 1954, Le théâtre de Baudelaire, *Essais Critiques*, Paris, Seuil.
- BIFFINO-GALIMBERTI, G., 1996, La Médée de Sénèque, une tragédie 'annoncée': *Medea superest* (166) ; *Medea... fiam* (171) ; *Medea nunc sum* (910), *BAGB*, 1, p. 41-54.
- BOYLE, A. J., 2011, *Seneca. Oedipus*, edited with introduction, translation and commentary by A. J. Boyle, Oxford University Press.
- CORVIN, M., 1991, (s.d.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas.
- DANGEL, J., 2001, Sénèque, *poeta fabricator* : lyrique chorale et évidence tragique, dans J. Dangel (éd.), *Le Poète architecte, Arts métriques et art poétique latins*, Louvain, Paris, Sterling, Virginia, Peeters, p. 185-292.
- DUMONT, J.-C. et FRANÇOIS-GARELLI, M.-H., 1998, *Le théâtre à Rome*, Paris, Le Livre de Poche.
- DUPONT, F., 1981, *La fureur et la mémoire. Recherches sur la mythologie dans les Tragédies de Sénèque, précédées d'un essai comparé sur la mythologie et le tragique en Grèce et à Rome avant Sénèque*, thèse présentée en vue du doctorat d'Etat, sous la direction du professeur Alain Michel, Paris, Sorbonne.
- DUPONT, F., 1985, *L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Belles Lettres, Realia (2^e éd. 2003)
- DUPONT, F., 1995, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin.
- ELIOT, T. S., 1951, Seneca in Elizabethan Translations, *Selected Essays*, London, Faber & Faber (1999 pour la trad. fr.).
- GILL, C., 1987, Two Monologues of Self-Division : Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-97, dans M. Whitby, P. Hardie et M. Whitby (dir.), *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol Classical Press and Bolcheyz-Carducci Publishers, p. 25-37.
- GLINATSI, R., 2009, Le traitement de la tragédie dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace, *Melpomène dans tous ses états. Le tragique hors de la tragédie dans la littérature latine, Mosaïque*, 1, juin 2009 ; http://revuemosaïque.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/01/MOSAÏQUE-1.1_Glinatsis.pdf.
- HARRISON, G. W. (éd.), 2000, *Seneca in performance*, Londres.

- HUBERT, M-C., 1988, *Le Théâtre*, Paris, A. Colin (2^e éd. 2008).
- MADER, G., 1997, *Duplex nefas, ferus spectator*: Spectacle and Spectator in Act 5 of Seneca's *Troades*, *Latomus*, 239, *Studies in Latin Literature and Roman History*, VIII, p. 319-351.
- MAUDUIT, Chr. (à paraître), La vengeance de Cypris et la construction de l'*Hippolyte* d'Euripide, communication présentée au colloque en hommage à Jacqueline de Romilly, Paris, 27-28 octobre 2011, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
- PARÉ-REY, P., 2002, Les énigmes du savoir et du pouvoir : la *sententia* dans l'*Œdipe* de Sénèque, *BAGB*, 3, p. 284-302.
- PARÉ-REY, P., 2009, *Diuerbia* et *cantica* dans la *Phèdre* de Sénèque : un tissage complexe, *VL*, 180, p. 76-89.
- PARÉ-REY, P., 2012a, Flores et acumina. *Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Lyon, diff. De Boccard, CEROR.
- PARÉ-REY, P., 2012b, *Silves latines 2013-2014. Sénèque*, Œdipe, Neuilly, Atlande, p. 14-119.
- PARÉ-REY, P., 2013a, Narration et description dans le *Rudens* de Plaute et dans les *Troyennes* de Sénèque, dans M. Briand (dir.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, La Licorne, 101, PUR, p. 281-295.
- PARÉ-REY, P., 2013b, Le personnage d'Œdipe (*Œdipe*, Sénèque), à la lumière de son modèle grec (*Œdipe Roi*, Sophocle), *VL*, 187-188, 2013, p. 178-199.
- PAVIS, P., 1980, *Dictionnaire du théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales (2008, Nouvelle édition entièrement revue, mise à jour et augmentée, Paris, Bordas).
- PETRONE, G., 1984, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo.
- TAPLIN, O., 1978, *Greek Tragedy in action*, London, Routledge.
- UBERSFELD, A., 1996, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Paris, Seuil.