



HAL
open science

Les lettres 79 et 84 de Sénèque à Lucilius : un art poétique ?

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. Les lettres 79 et 84 de Sénèque à Lucilius : un art poétique ?. Vita Latina, 2023, 202. <hal-03629037>

HAL Id: hal-03629037

<https://hal.science/hal-03629037v1>

Submitted on 3 Mar 2024

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.



HAL Authorization

Cet article a été publié dans *Vita Latina*, 202, printemps 2023, p. 60-73. Nous donnons ici la version de pré-publication avant mise en page par l'éditeur en indiquant les numéros des pages correspondants dans la version publiée.

Les lettres 79 et 84 de Sénèque à Lucilius : un art poétique ?

Maxime PIERRE
Université de Paris
CERILAC – URP 441

Abstract:

By addressing the question of **poetic imitation** in Rome, **Seneca's** letters 79 and 84 to Lucilius extend in many ways the *Poetic Art* of Horace: following the Horatian path, the philosopher uses the image of the bee making honey from many flowers as a symbol of the creator who assimilates his predecessors. This leads him to question the way in which the poet, using his *ingenium*, creates a unique whole from a diversity of sources. Not only this analysis perfectly fits to the Augustan poets, particularly to **Horace** in his lyric poetry, but it can give us new clues to read Seneca's **tragic corpus**. By bringing together the three Greek tragedians in a single work in Latin, Seneca repeats Horace's strategy consisting in the appropriation of Greek prestigious predecessors. By this refoundation of a Greek genre in Rome, Seneca may be seen as the "last Augustan poet".

Dans la célèbre *Épître aux Pisons*, à laquelle il faut adjoindre l'*Épître à Auguste*, Horace affiche le programme poétique d'une génération : composer l'équivalent des monuments poétiques grecs à Rome. Il s'agit pour le poète, pour reprendre la formule des *Bucoliques* qui sert de titre au livre d'Andrée Thill, de devenir *alter ab illo*, l'*alter ego* romain d'illustres poètes grecs¹. Virgile, par sa technique de réécriture, sera, par les *Bucoliques*, un nouveau Théocrite,

¹ THILL 1972 ; DEREMETZ 1995 ; FEENEY 1993. Sur la lettre à Auguste, voir PIERRE 2005.

par les *Géorgiques*, un nouvel Hésiode, par l'*Énéide*, un nouvel Homère. Quant à Horace, en s'appropriant l'autorité poétique d'Archiloque dans les *Épodes*, puis des « neuf lyriques », dans les *Odes*, il sera le *uates lyricus* de Rome. Après ce moment poétique qu'Alain Deremetz analyse comme une seconde fondation², comment aborder l'œuvre dramatique de Sénèque ? Si l'on ne trouve pas à proprement parler le « mode d'emploi » de ses tragédies, deux lettres à Lucilius, souvent négligées ou trop rapidement mentionnées, nous donnent accès à sa conception de l'imitation poétique.

À plus d'un égard, Sénèque prolonge Horace qu'il cite, questionne et renouvelle. Ce n'est pas un hasard s'il choisit la forme de la lettre pour ses réflexions : il ne s'agit pas d'un traité de poétique à proprement parler mais, comme chez Horace, de conseils littéraires inclus au sein d'une œuvre épistolaire caractérisée par la familiarité des liens amicaux³. Que nous disent ces deux épîtres de Sénèque sur le rapport du philosophe à la composition poétique ?

1. Le renouvellement de l'*imitatio*

Les lettres 79 et 84 constituent des textes à part au sein du corpus des *Épîtres* : les conseils philosophiques à Lucilius ne visent pas ici un art de vivre mais une réflexion renouvelée sur l'art d'écrire. Dans les deux lettres, Sénèque, pose la même question fondamentale qu'Horace : l'*imitatio*.

1.1. Approfondir le *topos*, donner de l'ampleur

Dans la lettre 79, Sénèque encourage son ami dans l'entreprise de réécrire, après Virgile et Severus Cornelius, une description de l'Etna. Le sujet constitue un premier questionnement sur l'imitation. La conclusion est la suivante : rien de plus exaltant que de se mesurer au travail de ses prédécesseurs. De fait, pour le philosophe, tant que le sujet n'est pas épuisé, composer consiste à poursuivre et enrichir ce qui a déjà été produit :

Multum interest, utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedes : crescit haec in dies et inuenturis inuenta non obstant. Praeterea condicio optima est ultimi : parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent. Nec illis manus inicit tamquam alienis : sunt enim publica. Aut ego te non noui aut Aetna tibi saliuam mouet : iam cupis grande aliquid et par prioribus scribere⁴.

² DEREMETZ 1995 : 117-128.

³ L'*Épître aux Pisons* ne deviendra véritablement un *Art Poétique* qu'à partir du moment où la réception médiévale la considèrera ainsi. Voir GRIMAL 1968 : 6-7 et GLINATSI 2014.

⁴ Sen. *Ep.* 79, 6-7 : « Il y a une grande différence dans ton entreprise si le sujet est épuisé ou défriché. Avec le temps, il prend de l'ampleur et ce qui a déjà été inventé ne nuit pas aux futurs inventeurs. En outre, celui qui vient en dernier se trouve dans la meilleure situation. Il trouve des mots tout prêts qui, par un nouvel arrangement, reçoivent une nouvelle forme. Et ce n'est pas comme s'il mettait la main sur la propriété d'autrui. Ce sont des biens publics. Ou je ne te connais pas ou l'Etna te fait déjà venir l'eau à la bouche. Déjà tu désires une grande œuvre et aspirés par ton écriture à te montrer l'égal de tes

Si l'existence d'un sujet déjà traité aide à l'écriture, il n'empêche que chacun innove. On retrouve ici l'influence explicite des *Épîtres* d'Horace. Déjà l'*Épître aux Pisons*, abordant la question de l'imitation, mentionnait ce domaine public (*publicus*) dans lequel les poètes puisent pour créer et élaborer leur domaine privé (*priuatus*) :

*Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpres nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex*⁵.

Sénèque reprend les termes horatiens, en particulier la formulation juridique : à la différence des propriétés foncières, les textes ne font l'objet d'aucune propriété privée. En d'autres termes, il n'y a pas, comme c'est le cas aujourd'hui, de droits d'auteur. À l'inverse de biens mobiliers ou immobiliers, protégés par le droit, les mots peuvent être utilisés librement. Comme Horace, Sénèque souligne que les textes des prédécesseurs sont des « biens publics » (*publica*). Le geste littéraire n'est pas pensé comme une simple reprise mais comme une amélioration, selon une logique cumulative : le sujet, selon Sénèque, « prend de l'ampleur » (*crescit*). Poursuivre le travail de ses prédécesseurs ce n'est pas traduire en latin en rendant le « mot pour le mot » (*uerbum pro uerbo*) en « traducteur (trop) fidèle » (*fidus interpres*), c'est renouveler, et explorer des voies inédites, ce qui n'empêche pas des reprises mais selon un réarrangement nouveau. C'est en produisant une « nouvelle forme » (*nouam faciem*) que « l'imitateur » (*imitator*) cherche à se placer ainsi en « égal » (*par*) de ses prédécesseurs, selon une esthétique d'émulation qui se met en place entre la fin de la République et le début de l'Empire⁶.

1.2. Le travail de l'abeille

Le rapport poétique aux prédécesseurs est précisé dans la lettre 84 consacrée à la façon dont la lecture nourrit l'écriture et que nous pouvons considérer comme une suite à la lettre 79. De fait, il s'agit à nouveau de préceptes poétiques concernant l'art de s'appropriier des prédécesseurs. Comme la lettre 79, la lettre 84 poursuit une réflexion entamée par les poètes augustéens :

prédécesseurs ». (Les traductions des lettres 79 et 84 dans cet article sont les nôtres. Pour les autres textes, nous suivons, sauf mention contraire, la traduction des Belles Lettres).

⁵ Hor. *Ars*, 131-135 : « Vous ferez d'une matière prise au domaine public votre propriété privée si vous ne vous attardez pas à faire le tour de la piste banale et ouverte à tous, si vous ne vous appliquez pas à rendre, traducteur trop fidèle, le mot pour le mot, si vous ne vous jetez pas, en imitant, dans un cadre étroit d'où la timidité ou les lois de la composition vous interdiraient de sortir » (Traduction de F. VILLENEUVE modifiée).

⁶ Sur cette question, voir THILL 1972 et PIERRE 2005.

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*⁷.

Ce programme mis sous la bannière de l'*Énéide* de Virgile (*En.* I, 432-433) fait écho à la métaphore de « l'abeille laborieuse » qui, dans les *Odes* d'Horace, figure le travail d'appropriation d'œuvres antérieures par le poète :

*[...] ego apis Matinae
more modoque
grata carpentis thyma per laborem
plurimum circa nemus uuidique
Tiburis ripas operosa paruus
carmina fingo*⁸.

Sénèque poursuit donc une métaphore bien connue. Déjà utilisée en Grèce par Platon ou Pindare pour décrire l'activité créatrice du poète, l'image de l'abeille figure la création poétique : les vers sont assimilés à des rayons de miel⁹. À Rome, l'abeille symbolise plus précisément l'utilisation renouvelée d'un matériau grec. Ainsi, Lucrèce utilise cette image pour figurer l'importation des préceptes d'Épicure en vers latins :

*Tu, pater, es rerum inuentor, tu patria nobis
suppeditas praecepta, tuisque ex, inclute, chartis,
floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
omnia nos itidem depascimur aurea dicta,
aurea, perpetua semper dignissima uita*¹⁰.

Conformément à l'esthétique de l'approfondissement cumulatif exprimé dans la lettre 79, Sénèque renouvelle ce *topos* de l'abeille :

⁷ Sen. *Ep.* 84, 3 : « Nous devons, comme on dit, imiter les abeilles, qui volettent çà et là et butinent les fleurs appropriées à la fabrication de leur miel, puis disposent et répartissent dans les rayons le produit de leur récolte et, comme le dit notre cher Virgile,

“accumulent le miel coulant et remplissent les cellules de doux nectar” ».

⁸ Hor. *O.* IV, 2, 27-32 : « [...] mais moi selon les mœurs et la manière de l'abeille du Matinus, qui butine le doux thym, je me promène dans le bois épais et sur les rives du frais Tibur, façonnant humblement des chants produits par le travail ».

⁹ Déjà, dans l'*Ion* de Platon (534a-b), le poète est une petite abeille qui butine les μέλη dans les bois et les vallons. Le poète est léger, ailé, sacré. Sur cette métaphore, voir WASZINK 1974.

¹⁰ Lucr. III, 9-13: « C'est toi, ô père, l'inventeur de cette matière : tu nous offres des préceptes paternels et, de même que les abeilles dans les vallons fleuris goûtent toutes les fleurs, nous, ô maître glorieux, dans tes livres, nous nous repaissons de tes paroles d'or, toutes d'or, les plus dignes de la vie éternelle ».

*Nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diuersa lectione conuessimus, separare – melius enim distincta seruantur – deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem uaria illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat*¹¹.

Le « nous aussi » (*nos quoque*) – dans lequel Sénèque s’inclut – fait écho aux prédécesseurs romains qui ont importé le matériau des œuvres grecques à Rome. On retrouve, comme chez Horace, l’expression d’un travail du poète : tandis que le poète augustéen souligne la peine (*labor*) et les chants produits par le travail (*operosa carmina*), Sénèque souligne le soin (*cura*) et la faculté ou talent individuel (*facultas*). L’innovation de Sénèque par rapport à Horace réside dans l’unique saveur (*unum saporem*) associée au tempérament (*ingenium*) de chaque poète. En d’autres termes, la diversité des modèles n’empêche pas une unité. Cette remarque est conforme à l’esthétique des poètes augustéens, même si eux-mêmes ne l’ont pas formulée explicitement. Si, par exemple, les *Odes* sont un recueil réussi, c’est autant grâce à la capacité du poète à multiplier les modèles qu’à sa façon de les assimiler dans une forme unique¹².

1.3. L’assimilation par l’*ingenium*

Le talent du poète tient moins à la reproduction des modèles qu’à leur assimilation : à la manière d’aliments, les textes imités sont « découpés » et « digérés ». Nous retrouvons la métaphore lucrétienne de la dévoration, développée ici par l’image de la digestion. Lire ce n’est pas simplement dévorer, ingérer, mais surtout assimiler pour acquérir des forces¹³ :

*Quod in corpore nostro uidemus sine ulla opera nostra facere naturam : alimenta, quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt ; at cum ex eo, quod erant, mutata sunt, tum demum in uires et in sanguinem transeunt. Idem in his, quibus aluntur ingenia, praestemus, ut quaecumque hausimus, non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa ; alioqui in memoriam ibunt, non in ingenium*¹⁴.

¹¹ Sen. *Ep.* 84, 5 : « Nous aussi, nous devons imiter ces abeilles et tout ce que nous avons rassemblé à partir de la diversité de notre récolte, nous devons le décomposer, car cette division permet une meilleure préservation. Puis, après avoir appliqué le soin et la faculté propre à notre tempérament, nous devons, par le mélange, rassembler toutes ces libations pour produire une saveur unique, de sorte que même si un emprunt devient apparent, il soit apparent qu’il est différent de la source à laquelle il a été emprunté ».

¹² Voir LOWRIE 1995 et PIERRE 2017.

¹³ VALETTE-CAGNAC 1993, p. 167-182.

¹⁴ Sen. *Ep.* 84, 5-7 : « C’est ce que nous voyons faire la nature dans notre corps sans aucun travail de notre part : les aliments que nous avons ingérés, tant qu’ils se maintiennent dans leur état naturel et flottent dans notre estomac sous forme solide, sont un fardeau. Mais quand ils se sont transformés, alors seulement ils passent dans nos forces et notre sang. Comportons-nous de même en ce qui concerne la nourriture de l’esprit : ne tolérons pas que les aliments absorbés soient conservés intacts de peur qu’ils ne demeurent des éléments étrangers. Digérons-les sans quoi ils passeront dans notre mémoire, pas dans notre esprit ».

Sénèque va jusqu'au bout de sa réflexion sur le mécanisme d'appropriation : celui-ci ne suppose pas de garder intactes les références mais de les assimiler. D'abord pesantes dans l'estomac, elles sont progressivement réduites et assimilées par la cuisson digestive. Au cours de ce processus, la matière ingérée change de nature : elle n'est plus un objet externe et étranger mais s'assimile au sujet lui-même. Les métaphores du sang (*sanguinem*) et des forces (*uires*) renvoient au corps de l'auteur. Le lieu de métamorphose est l'*ingenium*, l'esprit unique de chaque écrivain, qui assimile, synthétise et crée, et que Sénèque oppose à la mémoire (*memoria*) vue comme simple réceptacle : sur ce point encore, le philosophe assimile et renouvelle une notion horatienne¹⁵.

2. L'unification des modèles

L'importance accordée par Sénèque à l'*ingenium* permet d'amorcer une réflexion sur la façon dont une œuvre est travaillée de l'intérieur par la pluralité des modèles : comment l'*ingenium* du poète se confronte-t-il à cette pluralité des « génies » du passé ?

2.1. Le modèle caché des ancêtres

Contrairement à nos présupposés modernes, l'imitation pour Sénèque ne consiste pas à reproduire les modèles *ut fidus interpretis* mais, conformément à l'esthétique horatienne, à les transformer en tout autre chose, au point, revendique le philosophe, de les rendre invisibles :

Hoc faciat animus noster : omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum ostendat, quod effecit. Etiam si cuius in te comparebit similitudo, quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te uolo quomodo filium, non quomodo imaginem : imago res mortua est. « Quid ergo ? Non intellegetur, cuius imiteris orationem ? cuius argumentationem ? cuius sententias ? » Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni uir ingenii omnibus, quae ex quo uoluit exemplari traxit, formam suam inpressit, ut in unitatem illa conpetant¹⁶.

Deux champs métaphoriques sont opposés ici : la filiation et le portrait. Tandis que la filiation offre une image vivante du père, le portrait (*imago*) en offre une image morte. L'image – portrait ou statue – n'est qu'un simulacre :

¹⁵ Sur l'association du poète et de son *ingenium* voir notamment Hor. *Ep.* II, 1, 88 (l'*ingenium* des anciens poètes romains) et Hor. *Ars.* 295-298 (l'*ingenium* du poète créateur).

¹⁶ Sen. *Ep.* 84, 7-8 : « Que notre esprit procède ainsi : qu'il cache ce dont il s'est servi et fasse voir seulement ce qu'il a produit. Même si on relève une ressemblance de ton texte avec la source que ton admiration a gravée plus profondément en toi, je veux que cette ressemblance soit celle d'un fils par rapport à son père et non pas celle de l'empreinte que l'on fait d'un visage : l'empreinte est chose morte. « Quoi donc ? On ne verra pas celui dont tu imites le discours, l'argumentation, les phrases ? » Je pense qu'on pourra parfois ne pas même le voir, si l'imitateur, doué d'un puissant esprit, a imprimé ses propres traits à tout ce qu'il a voulu extraire de son modèle pour faire converger la multiplicité en un tout unique ».

en la désignant comme chose morte, Sénèque fait allusion aux *imagines* des familles nobles, ces masques de cire moulés à partir du visage des morts, et conservés pieusement dans de petites boîtes dans l'atrium de la maison des grandes familles¹⁷. Précisément, dans la lettre 44, Sénèque affirme que « ce n'est pas un atrium plein de portraits enfumés qui fait la noblesse (*Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus*)¹⁸. L'*imago* d'un ancêtre ne modèlera pas un bon fils : sans l'ardeur de celui-ci à imiter son père, l'exemple familial restera chose morte.

Ainsi, Sénèque, qui se souvient peut-être ici de la méfiance d'Horace vis-à-vis des portraits¹⁹, propose au poète un autre type d'imitation. La forme de la nouvelle œuvre n'est pas tirée de son modèle, comme le masque funèbre qui reproduit les traits du mort, technique que désignerait le terme *exprimere*, c'est-à-dire reproduire une forme préexistante par empreinte²⁰. C'est tout le contraire que doit faire le poète, puisque, loin d'exprimer la forme préexistante de son modèle, il crée, et « imprime » (*imprimit*) « sa propre forme » (*formam suam*). Paradoxalement, le modèle imité deviendra invisible. N'est-ce pas ce que propose Virgile dans l'*Énéide* où les modèles ne sont jamais explicitement mentionnés ? Sur ce point également, Sénèque tire une leçon des poètes augustéens. En fusionnant la multiplicité des modèles dans un nouveau « moule » – c'est le sens littéral de *forma* –, le poète les efface. Il les réduit à une « unité » (*unitatem*) – on serait tenté d'écrire un « moule unique » – qui n'est autre que la forme donnée par son propre caractère (*ingenium*).

2.2. *Vnus ex omnibus*

L'assimilation invisible des modèles par un *ingenium* d'auteur aboutit à définir une notion originale, l'unité (*unitas*), reformulée par le pronom-adjectif *unum*, et qui caractérise le passage de « choses étrangères » (*aliena*) en « choses nôtres » (*nostra*). Cette caractéristique est développée par l'image de la somme des nombres :

*Adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis, sicut unus numerus fit ex singulis, cum minores summas et dissidentes computatio una comprehendit*²¹.

¹⁷ DUPONT 1985 : 167-172.

¹⁸ Sen. *Ep.* 44, 5.

¹⁹ Hor. *Ep.* II, 1, 264-265.

²⁰ C'est précisément ce verbe que Catulle emploie pour désigner son imitation de la *Boucle de Bérénice* de Callimaque : un moulage en quelque sorte (Catul. 65, 15-16). Cicéron utilise le même terme pour désigner la traduction mot à mot de tragiques grecs par Pacuvius et Ennius (Cic. *Fin.* I, 4).

²¹ Sen. *Ep.* 84, 7 : « Accueillons ces modèles fidèlement et faisons-les nôtres de manière à former une sorte d'unité à partir d'une multiplicité, de la même façon qu'un seul nombre est composé de nombres uniques, en réunissant en une somme unique l'addition de nombres plus petits et inégaux entre eux ».

L'*ingenium* permet le passage de l'étrangeté à la propriété, du multiple (*multa*) à l'unité (*unum*). Cette métaphore indique une autre propriété : l'homogénéisation. De même, par exemple, qu'une somme est composée de nombres plus petits et hétérogènes – comme, par exemple 4 plus 2 plus 1 égale 7 –, de même l'auteur efface l'hétérogénéité de ses modèles pour produire une œuvre unique. Bien qu'invisible, la multiplicité des voix est pourtant bien présente. Ce paradoxe est développé par une comparaison avec un chant choral où la diversité des sons des voix humaines et des sons des flûtes converge en une seule harmonie :

Non uides, quam multorum uocibus chorus constet ? Vnus tamen ex omnibus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua grauis, aliqua media : accedunt uiris feminae, interponuntur tibiae. Singulorum illic latent uoces, omnium apparent²².

La singularité de l'*ingenium* du poète n'efface pas la multiplicité des voix : il produit une « voix chorale ». Comme dans un concert, la voix du poète fait entendre ensemble les voix de ses modèles : devenant invisibles (*latent*) individuellement, ces voix fusionnent dans une harmonie qui les contient toutes. Paradoxe qui nous fait revenir à la poésie augustéenne : une poésie dont les commentateurs anciens ont célébré la variété (*uarietas*) tout en minorant la contrepartie de cet aspect, la profonde unité (*unitas*) de chaque œuvre²³. En particulier, la notion de choralité et de multiplicité de voix pointe vers la production lyrique d'Horace qui synthétise ses multiples sources lyriques en un seul recueil. *Reductio ad unum* qui permet de renvoyer vers un seul auteur : Horace le « nouveau lyrique latin ». Car c'est là l'originalité d'Horace par rapport à un Catulle : ce dernier produit dans son recueil un *patchwork* de *nugae* mêlant épigrammes amoureuses, épopées miniatures, invectives et hymnes. Tout en variant les formes métriques et les autorités de ses odes, Horace, au contraire, s'emploie à garder une unité : unité de genre, unité de l'énonciation focalisée sur *ego*²⁴.

²² Sen. *Ep.* 84, 8-10 : « Ne vois-tu pas de quelle multiplicité de sons est composé un chœur ? L'union de tous cependant produit une musique unique. Une voix est aiguë, une autre grave, une autre moyenne. Le son des voix des femmes se joint à celui des hommes, le son des flûtes se joint à eux : ils sont inaudibles individuellement mais on les entend tous ».

²³ Sur la *uarietas* comme caractéristique de l'œuvre lyrique d'Horace, voir FRIIS-JENSEN 1993.

²⁴ Voir PIERRE 2017. Cette réflexion sur l'unité est valable pour les autres œuvres poétiques de la période augustéenne. On sait par exemple comment Virgile dans les *Bucoliques* ne prend pour modèle, parmi les *Idylles* de Théocrite, que les poèmes se référant au monde des bergers, ce qui suscite un effet d'unité plus grand que dans l'œuvre grecque. De même, l'*Énéide* fusionne dans les hauts faits d'Énée l'*Odyssée* et l'*Illiade* : il erre en Méditerranée comme Ulysse avant de combattre en Italie comme Achille.

3. Une clé de lecture pour les tragédies ?

Mais ne peut-on pas aller plus loin ? De même que les *Épîtres* d'Horace sont éclairantes pour expliquer ses propres œuvres, la poétique affirmée par Sénèque dans les lettres 79 et 84 n'est-elle pas applicable à l'œuvre tragique du philosophe ?

3.1. Sénèque à l'école d'Horace

On sait tout ce que Sénèque doit à Horace dans la composition des chants choraux de ses pièces, notamment du point de vue de la métrique²⁵ mais, plus fondamentalement, c'est peut-être la stratégie de réécriture elle-même des pièces tragiques athéniennes qui est horatienne. Comme Horace, Sénèque importe un genre grec. De même que le favori de Mécène compose ses odes en prenant pour référence les neuf lyriques consacrés par les érudits alexandrins, le philosophe reprend le canon des trois grands tragiques attiques, consacrés comme monuments de la culture athénienne dès le IV^e siècle par Lycurgue, puis soigneusement compilés et édités à Alexandrie²⁶. Il pourrait bien s'agir ici de la même esthétique que celle des poètes augustéens : refonder les prestigieux monuments grecs en langue latine à Rome, produire non des copies ou de simples imitations mais des *remakes* romains de ces œuvres²⁷. Ce faisant, conformément à son esthétique du « modèle invisible » Sénèque imprimerait aux tragédies attiques « sa propre forme » (*formam suam*) sans jamais reprendre les poètes grecs mot à mot.

Sénèque n'est certes pas le premier – loin s'en faut – à recourir au modèle des tragiques attiques. Après Ennius ou Accius, nombreux seront les poètes qui s'essaieront au cothurne tel Pollion ou encore Varius et Ovide, auteurs respectifs d'un *Thyeste* et d'une *Médée*²⁸. Néanmoins, il s'agissait là de tragédies isolées. Or, Velleius Paterculus relevait que les *ingenia* d'Eschyle, Sophocle et Euripide, malgré leurs différences, constituaient un tout indissociable :

*Vna neque multorum annorum spatium diuisa aetas per diuini spiritus uiros,
Aeschylum, Sophoclen Euripiden, inlustrauit tragoediam*²⁹.

Restait donc à les rassembler en latin par un *ingenium* romain qui leur donne une unité à Rome, ce que fit Sénèque, conformément à l'esthétique prônée dans ses lettres. De la même façon qu'Horace avait unifié les neuf lyriques grecs et était devenu ainsi leur équivalent à Rome, Sénèque est le premier à constituer

²⁵ CARANDE HERRERO 1998.

²⁶ HANINK 2014.

²⁷ PIERRE 2018.

²⁸ Tac. *Dial.* II-XII.

²⁹ Vell. *Hist.* I, 16, 3 : « Une seule époque qui ne compta que peu d'années, grâce au divin génie de trois hommes Eschyle, Sophocle et Euripide, a donné tout son éclat à la tragédie ».

un corpus tragique qui réunisse et synthétise les trois modèles canonisés au quatrième siècle par Lycurgue.

3.2. L'unification de la tragédie attique

Le travail d'homogénéisation des tragédies n'avait rien d'évident : quoi de plus hétérogène que le corpus laissé par les trois tragiques attiques ? Comment devenir, suivant l'esthétique prônée par la lettre 84, *unus ex omnibus*, un seul à partir de tous ? Les réécritures d'Euripide sont prépondérantes conformément aux préférences qu'ont, selon Quintilien, les Romains pour cet auteur³⁰ : on relèvera *Héraclès furieux*, *Phèdre*, *Médée* et les *Troyennes*. Néanmoins, les pièces d'*Œdipe* et très certainement de *Thyeste* sont sophocléennes³¹. Les *Phéniciennes*, si cette pièce n'est pas apocryphe, utilise le modèle d'*Œdipe à Colone* de Sophocle et celui des *Phéniciennes* d'Euripide. Quant à *Agamemnon*, cette pièce suffit à indiquer que le modèle d'Eschyle n'a pas été oublié. De même qu'Horace place son œuvre lyrique sous l'autorité principale d'Alcée, Sénèque choisit donc un modèle principal, Euripide, auquel il adjoint Sophocle et Eschyle. Les écarts constatés avec les pièces grecques peuvent s'expliquer par un travail d'unification du corpus : il s'agit de manipuler des autorités, de les intégrer à un projet spécifique sans jamais tenter de reproduire le modèle, de même qu'Horace lorsqu'il « pindarise », « saphise » ou « anacréontise » tout en se plaçant sous l'autorité d'Alcée. On relèvera donc comment, tout en gardant une diversité de pièces, Sénèque a sélectionné des œuvres et les a remaniées par un travail dramaturgique pour donner à son corpus une unité. On relèvera surtout le choix de pièces ayant en commun leur aspect « éthique » et « pathétique », pour employer deux termes aristotéliens, centrées sur un protagoniste humain, et non par exemple des tragédies chorales³². Il s'agit également de tragédies à péripéties « qui finissent mal » : chaque pièce finit par des actions violentes, ce qui tient en partie aux modèles grecs mais aussi au travail de réécriture³³.

Plus globalement, une même technique dramaturgique permet d'unifier l'ensemble des pièces selon un scénario qui s'éloigne du schéma grec, notamment :

³⁰ Quint. *I.O.* X, 1, 67. Quintilien, qui préfère Euripide, indique que d'autres préférèrent Sophocle. En revanche, Eschyle est considéré par Quintilien comme « grandiloquent » (*grandiloquus*), « rude » (*rudis*) et « mal composé » (*incompositus*). Tacite, dans le *Dialogue des orateurs* (XII), célèbre la renommée d'Euripide et Sophocle sans mentionner Eschyle.

³¹ Dans les années 80, l'influence des modèles attiques sur Sénèque est remise en cause au motif que les pièces romaines seraient trop différentes des pièces grecques (voir en particulier TARRANT 1978 : 213). Néanmoins, les études individuelles des pièces tendent aujourd'hui à revoir ce jugement (voir notamment HALL 2005 ; PARE-REY 2013 ; PARE-REY 2015).

³² Arist. *Poét.* 18, 1455b33-1456a7.

³³ Une étude globale reste à faire. On notera à titre d'exemple comment Sénèque innove dans sa *Phèdre* et dans son *Œdipe* pour faire mourir Phèdre et Jocaste sur scène d'une mort sanglante auprès de leur époux.

monologue de *dolor* initial, dialogue *domina / nutrix*, affrontements, scène de messenger, scène violente finale³⁴. Cette entreprise s'accompagne d'un travail d'unification métrique : Horace dénonçait dans l'*Art poétique* (v. 251-262) le manque de rigueur de la composition métrique de tous les tragiques romains et appelait de ses vœux un nouveau poète. Or, fidèle à Horace également sur ce point, Sénèque compose en latin des vers tragiques impeccables, aussi bien dans les formes lyriques que dans l'usage du sénaire iambique qu'il compose plus pur que le trimètre grec³⁵.

3.3. Le filtre hellénistique et romain

Le passage par la poétique augustéenne permet aussi de répondre à une contradiction apparente : le recours à des modèles hellénistiques et romains³⁶. L'ode horatienne, par exemple, par son écriture en recueils, ou par sa brièveté, doit beaucoup aux poètes d'Alexandrie³⁷ : le modèle alexandrin, sans être explicitement revendiqué, fournit un filtre unificateur aux modèles classiques. On ne s'étonnera donc pas que Sénèque recoure à des formes hellénistiques pour la réécriture des tragiques athéniens. Le moindre usage du chœur dans les épisodes, la suppression du *kommos*, les monologues d'entrée de rôle³⁸ : autant de traits qui indiquent une forme qui, sans être attique, remodèle les trois grands tragiques suivant des usages nouveaux. En choisissant d'innover, Sénèque se place en rupture par exemple avec la *Médée* d'Ennius et l'*Antiope* de Pacuvius, qui auraient été, selon Cicéron, « moulées mot à mot d'après les œuvres grecques » (*ad uerbum e Graecis expressas*)³⁹.

Simultanément, en composant en latin, l'auteur s'insère, comme Virgile ou Horace, dans une tradition romaine dont Ennius est « le père ». Ainsi, la *Médée* de Sénèque peut rivaliser avec celle d'Euripide tout en utilisant des trouvailles de ses prédécesseurs : la *Médée* d'Ennius ou celle d'Ovide⁴⁰. L'influence localisée d'un modèle, qu'il s'agisse de Virgile, d'Horace ou d'Ovide, n'est pas contradictoire avec le projet de Sénèque, bien au contraire : nous retrouvons la logique cumulative bien décrite dans la lettre 74. L'important est de fondre et unifier toutes ces influences dans une forme unique qui renvoie au corpus des trois tragiques. Sur ce point, le recours fréquent au matériau philosophique, en particulier stoïcien, est cohérent avec cette esthétique : nous pouvons l'analyser comme une façon d'« imprimer » (*imprimere*) la marque de fabrique de l'auteur, son *ingenium* à l'ensemble de l'œuvre. De même qu'Horace imprime

³⁴ Sur l'unité du dispositif dramaturgique des pièces, voir HELDMANN 1974 et DUPONT 1995.

³⁵ CARANDE HERRERO 1998 ; SOUBIRAN 1988 : 4.

³⁶ TARRANT 1978 : 213-215.

³⁷ CODY 1976 ; THOMAS 2007.

³⁸ Sur les spécificités dramaturgiques de Sénèque, voir TARRANT 1978.

³⁹ Voir supra, paragraphe 2.2. : « le modèle caché des ancêtres » (Sen. *Ep.* 84, 7-8).

⁴⁰ Sur ces filiations, voir ARCELLASCHI 1990.

sa marque aux *Odes* en y infusant des préceptes épicuriens, Sénèque « stoïcise » : en surimposant des motifs stoïciens aux modèles attiques, il invente son propre style tragique⁴¹. Technique qui s'avérera utile à la conservation de l'œuvre puisqu'elle sera intégrée dans les manuscrits à la suite de ses traités philosophiques et ainsi préservée...

Conclusion : Sénèque, le « dernier poète augustéen » ?

La façon dont nous avons extrait les lettres 79 et 84 du corpus épistolaire et dont nous les avons nommées « art poétique » est évidemment un artefact. Il s'agit par cette référence à Horace d'indiquer que ces deux lettres, de la même façon que *L'Épître aux Pisons* et *L'Épître à Auguste*, peuvent être isolées pour fournir de précieux outils théoriques. Sénèque prolonge les préceptes d'Horace sur l'*imitatio* : il utilise l'image de l'abeille comme métaphore du poète qui assimile ses sources pour produire son propre « miel poétique ». Prônant un recours aux anciens modèles, en refusant la traduction mot à mot, il prolonge l'esthétique augustéenne en formulant explicitement le recours à une imitation cumulative et en proposant l'image du modèle invisible. En outre, sa réflexion sur la réduction des autorités à l'unité par le biais de l'*ingenium* de chaque poète constitue un apport majeur pour comprendre un trait caractéristique des monuments poétiques augustéens. Mais nous pouvons aller plus loin : la réflexion poétique de Sénèque permet de mieux appréhender son œuvre tragique. Non seulement il répond à la rigueur métrique prônée par Horace qu'il imite dans ses vers lyriques, mais encore l'ambition de son œuvre, rassembler les trois tragiques athéniens en un corpus unique romain, constitue un écho aux protégés d'Auguste. En rivalisant en latin avec les tragiques classiques d'Athènes, en intégrant la tradition grecque et romaine dans un corpus unique, il pourrait bien, si l'on nous permet cette expression un peu hardie, être le « dernier poète augustéen »⁴².

⁴¹ Voir en particulier CURLEY 1986. L'auteur montre comment Sénèque utilise les lieux communs du stoïcisme dans un but plus théâtral que philosophique.

⁴² Nous assumons ici l'anachronisme de la formule qu'il ne faut pas prendre au sens d'une époque mais d'un type de projet poétique, ce qui n'exclut pas de grandes différences, en particulier sur le plan politique : alors que les œuvres augustéennes sont explicitement solidaires du projet d'Auguste, Sénèque se garde de faire explicitement allusion à l'empereur. Voir sur ce point, LE DOZE 2014.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes anciens

- Horace, *Épîtres*, F. VILLENEUVE (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1934.
- Lucrèce, *De la Nature*, A. ERNOUT (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1920.
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, F. PRECHAC (éd.) & H. NOBLOT (trad.), Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1945-1964.
- Aristote, *Poétique*, J. LALLOT et R. DUPONT-ROC (éd., trad. et commentaire), 1980, Paris, Seuil, 1980.

Études critiques

- ARCELLASCHI A. 1990, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, École Française de Rome.
- CARANDE HERRERO R. 1998, « Les vers horatiens de Sénèque », dans M-H. GARELLI-FRANÇOIS (dir.), *Rome et le tragique* (Colloque des 26, 27, 28 mars 1998), *Pallas* 49, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 111-119.
- CODY J. 1976, *Horace and Callimachean Aesthetics*, Bruxelles, Latomus.
- CURLEY T. 1986, *The Nature of Senecan Drama*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- DEREMETZ A. 1995, *Le Miroir des Muses, poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- DUPONT F. 1985, « Les morts et la mémoire : le masque funèbre », dans F. HINARD (dir.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain* (Actes du colloque de Caen, 20-22 nov. 1985, Caen), Caen, Université de Caen, p. 167-172.
- 1995, *Les Monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin.
- FEENEY D. 1993, « Horace and the Greek Lyric Poets », dans N. RUDD (dir.), *Horace 2000: a Celebration: Essays for the Bimillennium*, Londres, Duckworth, p. 41-63.
- FRIIS-JENSEN K. 1993, « The Medieval Horace and his Lyrics », dans O. REVERDIN & B. GRANGE (dir.), *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt, p. 257-303.
- GLINATSI R. 2014, « L'Épître aux Pisons d'Horace à la Renaissance : entre influence rhétorique et subordination à Aristote », *REL* 91, p. 231-248.
- GRIMAL P. 1968, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, S.E.D.E.S.
- HALL E. 2005, « 'Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition », dans F. MACINTOSH (dir.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford, Oxford University Press, p. 53-75.
- HANINK J. 2014, *Lycurgan Athens and the Making of the Classical Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

- HELDMANN K. 1974, *Untersuchungen zu den Tragödien Seneca*, Wiesbaden, Franz Steine Verlag.
- LE DOZE Ph. 2014, *Le Parnasse face à l'Olympe, poésie et culture politique à l'époque d'Octavien / Auguste*, Rome, École Française de Rome.
- LOWRIE M. 1995, « A Parade of Lyric Predecessors: Horace C. I. 12-18 », *Phoenix: Journal of the Classical Association of Canada* 49, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, p. 33-48.
- PARE-REY P. 2013, « Le personnage d'Œdipe (*Œdipe*, Sénèque), à la lumière de son modèle grec (*Œdipe Roi*, Sophocle) », *VL* 187-188, p. 178-199.
- 2015, « Les innovations de Sénèque dans sa *Médée* », *PAN. Rivista di Filologia Latina* 4, Palerme, Università degli studi di Palermo, p. 35-47.
- PIERRE M. 2005, « Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque ? », dans F. DUPONT & E. VALETTE-CAGNAC (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, p. 229-254.
- 2017, « Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du *melos* grec et ses enjeux poétiques », dans M. PIERRE & J.-P. DE GIORGIO (dir.), *Généalogie de l'ode, Camenae* 20 : <https://www.saprat.fr/media/5d3be7303f70a65b4297266343a34059/camenae-20-3-ode-m-pierre-horace-corrige.pdf> (consulté le 20/11/2022)
- 2018, « Qu'est-ce qu'une tragédie romaine ? », dans F. DUPONT (dir.), *Thyeste et le théâtre romain*, revue « théâtre-contemporain.net » : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/thyeste-et-le-theatre-romain/> (consulté le 20/11/2022)
- SOUBIRAN J. 1988, *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénaire iambique et septénaire trochaïque*, Paris, éd. du CNRS.
- TARRANT R. 1978, « Senecan Drama and Its Antecedents », *HSCP* 82, p. 213-263.
- THILL A. 1979, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection d'Études Anciennes ».
- THOMAS R. 2007, « Horace and Hellenistic Poetry », dans S. J. HARRISON (dir.) *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 50-62.
- VALETTE-CAGNAC E. 1993, *Anthropologie de la lecture dans la Rome antique*, Thèse de Doctorat, EPHE, sous la direction de F. DUPONT, Paris.
- WASZINK J. H. 1974, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen, Westdeutscher Verlag.