



HAL
open science

LE TRAVAIL DE LA MÉMOIRE SUR LA SCÈNE SÉNÉQUIENNE

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. LE TRAVAIL DE LA MÉMOIRE SUR LA SCÈNE SÉNÉQUIENNE. *Eruditio antiqua*, 2023, 15, pp.57-86. hal-04714517

HAL Id: hal-04714517

<https://hal.science/hal-04714517v1>

Submitted on 30 Sep 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.



LE TRAVAIL DE LA MÉMOIRE SUR LA SCÈNE SÉNÉQUIENNE

PASCALE PARÉ-REY

UNIVERSITÉ JEAN-MOULIN LYON 3 / HISOMA UMR 5189

Résumé

En partant du constat selon lequel le théâtre est avant tout un art de l'espace, on se demandera, dans les tragédies de Sénèque, quels passés investissent la scène : passé lointain, récent, du mythe, de l'action tragique ? passé douloureux, heureux ? Mais surtout on se demandera comment le passé fait irruption sur scène et pourquoi. En plus d'être « un cadre a priori de la sensibilité », au même titre que le temps (dans la définition kantienne), le passé nous semble une matière que le poète travaille de façon à la rendre théâtrale. Le passé est ainsi un matériau de composition de l'action dramatique, une composante dramaturgique de la construction des scènes et des personnages, un élément scénique lié au décor et aux objets. On verra par quel travail de mémoire, ou au contraire d'enfouissement des souvenirs, ou encore de travestissement du passé les personnages s'appuient sur ce dernier pour orienter le futur, comprendre le présent ou agir sur lui. On se concentrera sur les modes de présence de ce passé sur scène en cherchant les mots, les objets, les thèmes déclencheurs de réminiscences et en étudiant la façon dont, dans une mise en abyme, les personnages sont spectateurs et interprètes du passé.

Abstract

Starting from the observation that theatre is first and foremost an art of space, we will ask, in Seneca's tragedies, which pasts take over the stage: the distant, recent past of the myth, of the tragic action? the painful, the happy past? But above all, we will be asking how the past bursts onto the stage and why. As well as being "an a priori framework of sensibility", in the same way as time (in the Kantian definition), the past seems to us to be a material that the poet works with to make it theatrical. The past is thus a material for the composition of dramatic action, a dramaturgical component in the construction of scenes and characters, a scenic element linked to the set and objects. We will look at the ways in which characters draw on the past to shape the future, to understand the present or to act upon it. We will focus on the ways in which this past is present on stage, looking for the words, objects and themes that trigger reminiscences and studying the way in which, in a "mise en abyme", the characters are spectators and interpreters of the past.

Introduction

S'il y a mémoire, et travail de mémoire, c'est sur une matière passée qu'ils s'exercent et c'est sur leur rapport dans le théâtre de Sénèque que nous allons réfléchir. Or il peut sembler triplement paradoxal de parler du temps passé, de la mémoire, sur la scène théâtrale. Le théâtre n'est-il pas un art de l'espace ? Les personnages se meuvent dans l'espace scénique, évoquent à l'occasion des espaces extra-scéniques ; les acteurs et le public occupent l'espace théâtral, regardent la scène et ont conscience du hors-scène. Et si l'on veut inscrire le théâtre dans une temporalité, on le caractériserait comme un art du présent, de la parole performative, qui en même temps qu'elle est prononcée, crée la réalité. Enfin, s'agissant du théâtre de Sénèque, on doit considérer que pour les Stoïciens le temps est un incorporel (*De breu. uit.* 8, 1-5) ; et que parmi les *tria tempora* qu'ils distinguent, seul existe vraiment le présent, ou du moins que c'est ce temps seul qu'on peut s'approprier et par là se rendre maître de soi-même :

Sénèque, *De breu. uit.* 8, 1 : *Re omnium pretiosissima luditur ; fallit autem illos, quia res incorporalis est, quia sub oculos non uenit.*

« On se joue du bien le plus précieux de tous ; mais c'est à notre insu, parce que c'est un bien incorporel, parce qu'il ne se présente pas à nos yeux »¹

Sénèque, *Epistulae Morales*, I, 2 : *Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere; sic fiet ut minus ex crastino pendeas, si hodierno manum inieceris.*

« Fais donc, mon cher Lucilius, ce que tu m'écris que tu fais : embrasse toutes les heures. De la sorte, tu dépendras moins du lendemain, quand tu auras eu mainmise sur le jour présent. »

Et pourtant... Le passé existe bel et bien sur la scène des tragédies latines, s'incarne et se matérialise grâce au travail de la mémoire. Certes, la place de ce temps révolu, échappant à la perception immédiate, est très inégale : il est des tragédies plutôt tournées vers le futur comme *Médée*, *Agamemnon* et *Thyeste* structurées autour d'une dynamique de vengeance, comme les *Troyennes* tout entières tendues vers leur sort ; il est des tragédies davantage centrées sur le présent comme *Hercule Furieux* qui met en scène le retour du héros et son accès de folie, comme *Phèdre* déchirée entre son amour et son honneur, comme les *Phéniciennes* mettant aux prises les groupes de personnages formés par Œdipe et

¹ Sauf indication contraire, les traductions sont personnelles.

Antigone d'une part, Étéocle, Polynice et leur mère Jocaste d'autre part. Une seule tragédie fait du passé sa matière même, *Œdipe*. Nous n'avons pas voulu étudier en soi cette pièce construite comme une enquête menée par le protagoniste à la recherche de son passé, cela ayant déjà été fait² et nous ayant paru moins intéressant pour explorer les dynamiques d'incarnation et de matérialisation, mais nous ne nous priverons pas d'y faire allusion quelques fois.

Dans toutes les pièces de Sénèque cependant, le passé joue un rôle important. Hormis de rares cas où les personnages veulent enfouir leurs souvenirs ou faire oublier un certain passé à un autre personnage³, ils tentent surtout de se remémorer le passé, de le convoquer pour comprendre le présent ou pour d'autres fins que nous évoquerons. C'est ainsi que dominent les mouvements d'extraction, de rappel, de redécouverte du passé, qu'ils soient rapides et délectables (Phèdre voit Thésée jeune dans les traits d'Hippolyte et se laisse aller à une rêverie érotique) ou lents et difficiles (Œdipe a besoin de multiples auxiliaires dans la reconstruction de son passé). Toutes les strates du passé semblent possibles : passé récent (l'incendie du palais évoqué à la fin de *Médée*, qui vient d'avoir lieu), passé très lointain (fondation de Thèbes dans le deuxième chant du chœur

² Voir ne serait-ce que le titre de l'ouvrage scolaire de GHIRARDI – DE CHANTAL 2022 (*Oedipus inquisitor. Enquête à Thèbes*) ; ou encore du spectacle de Jean-François Maignon, « Œdipe / enquête », mis en scène au Théâtre Transversal avec la compagnie Fraction, en juillet 2023 (mêlant les textes de Sénèque, Lamaison et Pasolini). Plus classiquement, notre article PARÉ-REY 2013, p. 186-191 ; plus récemment, la présentation de LE CALLET 2018, p. 14-27.

³ Lycus, pour que Mégare accepte la couche de Lycus :

Hercule Furieux 408b Lycus

Sed nunc pereat omnis memoria

« Mais que périssent tous les souvenirs maintenant ! »

Créon, critiquant la perversité de Médée :

Médée 268b Créon

Nulla fama memoria

« Sans te souvenir de ta réputation »

Médée, pour que Jason oublie de mauvais moments :

Médée v. 555b-557a Médée

[...] *melioris tibi*

memoria nostri sedeat; haec irae data

oblitterentur. [...]

« Que le souvenir d'une Médée meilleure demeure en toi ; que mes accès de rage soient oubliés. »

Thyeste, pour essayer de se persuader de la réconciliation avec son frère Atrée :

Thyeste 933b-935 Thyeste

[...] *Sed iam saeui*

nubila fati pelle ac miseri

temporis omnis dimitte notas

« Mais chasse désormais les nuages de ton cruel destin et repousse toutes les marques d'un temps de malheur ».

d'*Œdipe*), passé moins lointain (les travaux d'Hercule chantés par le chœur d'*Hercule Furieux*), passé immédiat (Médée réagit au chant d'hyménée qui a « heurté ses oreilles », v. 116 ; Mégare choquée par les propos de Lycus v. 414)... qui n'est presque pas du passé. Il faut en effet une certaine distance – et c'est dans l'appréciation de cette distance que se loge une subjectivité inévitable – entre l'événement passé et le présent pour que l'on puisse parler de passé.

Mais du passé de qui parle-t-on ? de celui des personnages bien sûr, qui est un passé mythique et littéraire, un passé que lecteurs et spectateurs connaissent, ce qui va permettre des stratégies de connivence et de reconnaissance entre la scène et le public. Car les personnages des tragédies de Sénèque n'ont pas été créés ex nihilo : ils ont une épaisseur qui est celle du mythe (par opposition aux personnages comiques, qui n'ont derrière eux qu'un passé plus récent, à l'échelle d'une vie humaine), et une teneur qui est celle des tragédies précédentes. Ces personnages autant mythiques que littéraires arrivent donc sur scène lourds de leur passé.

La méthode que nous avons suivie a consisté à étudier non le lexique global du souvenir ou de la mémoire, ce qui aurait donné tout un corpus d'évocations passées, mais n'aurait pas ciblé les traces du passé sur scène ; ce fut plutôt étudier le champ de la tradition (*fama*), des marques (*notae*), traces (*uestigia*), qui sont précisément les témoins oraux ou les supports physiques encore vivaces du passé ; ce fut aussi étudier le mécanisme de retour du passé à la mémoire d'un personnage, via les verbes *nosco* ou *agnosco*, ces verbes qui signalent que le personnage est frappé de plein fouet par un souvenir qu'il avait enfoui – on a envie de parler de retour du refoulé ! –, et vit une expérience de reconnaissance, le plus souvent malheureuse⁴. Nous présentons ici des résultats partiels, sous forme de panorama, avec quelques sondages plus approfondis.

1. Pourquoi un travail de mémoire ?

Cela nous a conduit à établir un corpus d'occurrences où l'on repère différentes fonctions assignées à la présence du passé sur scène. Loin d'être évoqué gratuitement ou esthétiquement, dans des rêveries plaisantes ou des souvenirs berçant la mémoire, le passé est le plus souvent instrumentalisé à des fins stratégiques ou heuristiques : il peut être utilisé comme un argument pour orienter le futur, ou prédire le futur ; il peut être un outil pour agir sur le présent ou pour comprendre le présent. Enfin c'est le dramaturge qui tire parti du retour

⁴ Et non heureuse, contrairement à la comédie. Car c'est pour leur malheur que les personnages tragiques ont été aveugles, ignorants, oublieux et pour leur malheur qu'ils accèdent à la mémoire, alors qu'ils ont cherché à mettre à distance un événement traumatique (*Œdipe*) ou qu'ils veulent désormais repousser un passé désagréable, horrible (*Hercule*, *Hécube*, *Médée*...).

du passé sur scène, quand il le fait devenir lui-même présent, quand les mots constituent l'action dramatique.

1.1. *Le passé comme argument pour orienter ou pour prédire le futur*

Plusieurs personnages annoncent un futur devant répéter le passé, utilisant ce dernier à des fins diverses. C'est Électre qui invoque le souvenir de son père pour que Strophius cache Oreste, le seul à pouvoir venger Agamemnon :

Agamemnon 929-931 Électre
Per te parentis memoriam obtestor mei,
per sceptrum terris nota, per dubios deos :
recipe hunc Orestem ac pium furtum occule

« Je t'en conjure, par le souvenir de mon père,
 par son sceptre connu partout, par les dieux incertains :
 prends Oreste que voici et cache ce pieux larcin »

C'est Mégare qui allègue les dieux habituellement vengeurs des superbes pour refuser les avances de Lycus :

Hercule Furieux 385-386a Mégare
Sequitur superbos ultor a tergo deus.
Thebana noui regna. [...]

« Les superbes, un dieu vengeur les poursuit.
 Je connais le royaume thébain. »

C'est Œdipe qui rappelle les destins de son royaume, donc ses crimes, pour en présager de futurs :

Phéniciennes 276b-278a Œdipe
[...] Optime regni mei
Fatum ipse noui : nemo sine sacro feret
Illud cruore. [...]

« Je connais moi-même parfaitement
 le destin de mon royaume : personne n'enlèvera ce sceptre
 sans verser un sang funeste »

C'est le chœur, dans *Médée*, qui parle d'expérience pour déconseiller la témérité qu'ont eue les Argonautes :

Médée 603 Le chœur
constitit nulli uia nota magno

« Suivre les sentiers battus ne coûte cher à personne »

C'est Pyrrhus qui en appelle au savoir acquis pour contredire Agamemnon et défendre les droits de son défunt père Achille :

Troyennes 313b-314a Pyrrhus
 [...] *Supplices nostri patris*
hostesque eosdem nouimus. [...]

« Je sais que les suppliants de mon père
 furent aussi ses ennemis »

C'est Ulysse qui évoque sa légendaire bravoure pour réfuter Andromaque, l'accusant d'oser seulement maintenant un crime au grand jour :

Troyennes 757-758b Ulysse
Virtus Vlyssis Danaidis nota est satis,
Nimisue Phrygibus [...]

« La vaillance d'Ulysse est suffisamment connue des Danaens,
 et trop des Phrygiens. »

D'autres personnages prédisent l'avenir à la lumière du passé, mais plus précisément en fonction d'une conception héréditaire de la vie, d'une croyance en un destin prédit par le passé. Temps tragique et temps stoïcien, tous deux conçus comme cycliques, sont alors parfaitement cohérents. Œdipe, pour nier qu'il puisse engendrer un être bon, fait allusion à ses fils en guerre dans les *Phéniciennes* :

Phéniciennes 82b-84a Œdipe
 [...] *aliquis est ex me pius ?*
Non esset umquam (fata bene noui mea)
Nisi ut noceret. [...]

« Un être pieux est-il sorti de moi ?
 Jamais il ne le serait (je connais bien mes destins)
 sinon pour nuire. »

La Furie, dans *Thyeste*, pour annoncer un autre repas impie, remémore le festin de l'ancêtre Pélops :

Thyeste 62-63a La Furie
epulae instruantur : – non noui sceleris tibi
conuiuia uenies. [...]

« Que le festin soit dressé : – tu viendras en hôte
 d'un crime qui ne sera pas nouveau »

Atrée, dans la même pièce, se fonde sur la connaissance qu'il a du caractère de Thyeste, donnée stable, pour programmer une vengeance adéquate, c'est-à-dire définitive :

Thyeste 199b-200 Atrée
 [...] *noui ego ingenium uiri*
indocile; flecti non potest. Frangi potest.

« Je connais, moi, le caractère de l'homme,
 indomptable ; il ne peut être fléchi. Il peut être brisé. »

Hercule, dans *Hercule Furieux*, pour prédire l'absence de terre d'accueil, rappelle ses faits de guerre :

Hercule Furieux 1331 Hercule
Vbique notus perdidit exsilio locum.

« Connus partout, j'ai perdu tout lieu d'exil »

Médée, pour souhaiter à Jason un mauvais accueil en tout lieu, fait une allusion ironique à ses forfaits :

Médée 22b-23a Médée
 [...] *limen alienum expetat*
iam notus hospes [...]

« qu'il gagne un seuil étranger
 en hôte déjà connu »

Les emplois du verbe inchoatif *nosco*, conjugué à des formes du perfectum (*nota*, *notus*, *noui*), montrent une dynamique qui fait passer les personnages d'une expérience passée à un savoir présent les guidant pour l'avenir. Tous mettent en avant qu'ils ont appris à connaître quelqu'un ou quelque chose, et que ce savoir désormais acquis, grâce à la mémoire du passé, est une force pour les orienter dans leur action future.

1.2. *Le passé comme outil pour agir sur le présent, ou pour comprendre le présent*

Dans d'autres cas, le passé est rappelé parce que les personnages se méfient du présent et ne veulent pas se laisser abuser par le passé trouble de leur interlocuteur.

Ainsi Créon, en observant Médée, note que ses *fraus* et *manus* sont bien connues (voir la répétition du participe parfait *nota*), et en déduit qu'« elle trame quelque chose » :

Médée 181 Créon
Molitur aliquid : nota fraus, nota est manus.

« Elle trame quelque chose : on connaît sa ruse, on connaît sa main. »

En s'exprimant en aparté dans ce v. 181, il veut s'exhorter à la méfiance devant le passé délictueux et la sulfureuse réputation de son interlocutrice.

Les personnages, s'appuyant sur le passé, souhaitent encore agir sur le présent quand ils veulent qu'une reconnaissance⁵ – heureuse ou malheureuse –

⁵ La reconnaissance, ἀναγνώρισις, est un des ingrédients de l'action tragique complexe : Aristote, *Poétique*, 1452a 12. Sénèque utilise le procédé dans des scènes clés des tragédies, traitées ici ; pour d'autres occurrences : *Médée* v. 922 – leçon de *E* – ; *Phèdre* v. 113, 698,

advienne. Les trois exemples suivants comprennent chacun une occurrence du verbe *agnosco* conjugué à la deuxième personne du singulier, à l'indicatif dans une tournure interrogative ou à l'impératif. Médée et Atrée interrogent respectivement Jason et Thyeste sur leur capacité à reconnaître, pour l'un, son épouse, pour l'autre, son frère :

Médée 1021b-1022a Médée

[...] *coniugem agnoscis tuam ?*
sic fugere soleo. [...]

« Tu reconnais ton épouse ?
 C'est ainsi que j'ai coutume de fuir. »

Thyeste 1004-1005 Atrée

[...] *Expedi amplexus, pater :*
uenere : gnatos ecquid agnoscis tuos ?

« Livre tes étreintes, ô père :
 ils sont venus : reconnais-tu là tes fils ? »

Jason devrait, en prenant en compte le passé de Médée, reconnaître la dernière fuite de son épouse comme appartenant à une série de fuites qu'elle a accomplies avec et pour lui. En inscrivant cet ultime départ dans les airs dans la continuité de ses précédents arrachements, elle veut montrer la cohérence de son parcours tout en accusant une dernière fois Jason de n'avoir pas apprécié ses actes à leur juste valeur. Atrée, lui, répond avec une ironie suprême à son frère qui, alors qu'il vient d'ingérer ses propres fils, appelle ses enfants et se demande d'où ils lui parlent. Atrée pose une question horriblement rhétorique puisque son frère ne peut évidemment pas reconnaître en lui les bouts de sa propre chair. Mégare enfin emploie le verbe *agnosco* pour ordonner à son époux qu'il revienne de son accès de folie et reconnaisse ses femme et enfant :

Hercule Furieux 1015b-1017 Mégare

[...] *Parce iam, coniux, precor;*
agnosce Megaram. Gnatus hic uultus tuos
habitusque reddit ; cernis ut tendat manus ?

« Épargne-moi désormais mon époux, je t'en prie,
 reconnais Mégare. Cet enfant que voici a ton visage
 et tes traits ; tu vois comment il tend ses mains ? »

Hormis Médée qui fait du passé un argument d'expérience, un argument abstrait, les autres personnages insistent sur le processus de reconnaissance qui doit avoir lieu grâce à une observation très concrète des corps. Ils tentent ainsi de

1249 ; *Hercule Furieux* v. 624 ; *Troyennes* 95, 504 ; et voir plus loin « Le travail du souvenir sur la scène », « passé mythique ».

changer le regard de leurs interlocuteurs, de leur faire prendre conscience, parfois brutalement, de la similitude entre présent et passé.

Ou encore, et c'est le dernier exemple, les personnages veulent comprendre le présent à la lumière du passé et le chœur d'*Œdipe* illustre cette démarche. Il veut comprendre le fléau qui frappe Thèbes et s'interroge sur les origines de la faute. Il se demande s'il y a des strates du passé qui prévalent : est-ce la faute humaine, récente, d'*Œdipe*, ou une colère ancienne des dieux qui pèse encore sur le destin de la ville⁶ ? Toute l'interprétation de la tragédie est engagée par la réponse, donnée dans les vers 709-712a :

Œdipe 709-712a Le chœur
Non tu tantis causa periclis,
non haec Labdacidas petunt
fata, sed ueteres deum
irae secuntur [...].

« Ce n'est pas toi qui causes de si grands dangers,
 ce ne sont pas les Labdacides que visent
 ces destins, mais ce sont de vieilles haines des dieux
 qui nous poursuivent. »

À la responsabilité plus récente et humaine d'*Œdipe*, le chœur préfère une causalité lointaine et divine pour expliquer les maux de Thèbes. Par conséquent, les actes du passé récent, les parricide et inceste qu'a commis *Œdipe*, sont relégués au second plan pour expliquer la peste thébaine, tandis que ce sont les « vieilles haines des dieux » qui sont avancées comme cause des malheurs de la ville. En réalité, c'est sans doute la vengeance du seul Apollon à laquelle pense le chœur dans cette généralisation : le dieu avait promis de punir Laïos, qui avait enlevé Chrysippe, fils de Pélops, auprès duquel il avait trouvé l'hospitalité après que le trône de Thèbes avait été pris par Amphion et Zéthos. Après avoir recouvré le pouvoir, il épousa Jocaste et en eut tout de même un fils. La voix du peuple thébain déresponsabilise à la fois *Œdipe*, actuel roi de leur ville, et Laïos, en en faisant des victimes des passions (la haine) divines. Le présent est le résultat de ces causes anciennes sur lesquelles les hommes semblent n'avoir pas de prise. Quel que soit le rapport à la réalité de cette interprétation, on voit que le passé, ici un passé choisi et interprété, est convoqué par le chœur, la voix collective, pour éclairer un présent douloureux d'une façon qui désengage les hommes et fait retomber la faute sur les dieux.

⁶ En d'autres termes, la causalité est-elle humaine ou divine ? C'est la question que nous avons posée dans PARÉ-REY 2016.

1.3. *Le passé devient présent ; les mots deviennent action dramatique*

D'autres cas intéressent le travail de la mémoire sur la scène, quand le passé devient littéralement présent, via le texte dramatique. Il peut s'agir d'un détail, comme le rappel du « sanglier fameux » dans *Phèdre* :

Phèdre 27b-30 Hippolyte
 [...] *si quem tangit*
gloria silvae, uocat hunc Phlye :
hic uersatur, metus agricolis,
uulnere multo iam notus aper.

« Si la gloire de la forêt tente
 quelqu'un, Phlyé l'appelle :
 ici se trouve la terreur des paysans,
 un sanglier désormais fameux par ses multiples blessures. »

Hippolyte, en énumérant diverses régions d'origine de ses compagnons, les chasseurs, cite le lieu de Phlyé⁷, interprété par certains comme un dème du Péloponnèse. Pourtant le sanglier connu semble être celui de Calydon, qui ravageait l'Étolie⁸. Il est curieux que Sénèque fasse allusion à une créature connue en la rattachant à un lieu inconnu. En tout cas, le mythe du monstre, dit *notus*, fait irruption sur scène et continue d'agir sur les personnages présents, puisque tout chasseur tenté par la gloire est appelé à se diriger vers ce lieu dangereux où il pourra prouver sa valeur.

Le plus souvent, ces phénomènes de réminiscence, de transport du passé sur scène sont le fait des messagers ou des personnages remplissant cette fonction, qui délivrent un récit constituant l'action à part entière. Par exemple, le messager dans *Thyeste* est sommé par le chœur de rendre présent ce qu'il a appris :

Thyeste 626b Le chœur
Quid portas noui ?

⁷ Hapax, qui est une conjecture de Leo, quand l'*Etruscus* a *flius* et les mss de la branche A *philippis*. BOYLE 1987 édite de façon plus convaincante *Phyle* et précise « a place in Attica in the mountains north of Athens ».

⁸ La confusion est peut-être entraînée par un autre nom propre, celui d'un homme cette fois, Phylée, fils d'Augias et d'Épicaste, compté par Ovide parmi les chasseurs du sanglier de Calydon : *Met.* 8, 301-308 où sont énumérés les hommes rassemblés par Méléagre pour chasser la bête :

Tyndaridae gemini, praestantes caestibus alter,
alter equo, primaque ratis molitor Iason,
et cum Pirithoo, felix concordia, Theseus,
et duo Thestiadae prolesque Aphareia, Lynceus
et uelox Idas, et iam non femina Caeneus,
Leucippusque ferox iaculoque insignis Acastus
Hippothousque Dryasque et cretus Amyntore Phoenix
Actoridaeque pares et missus ab Elide Phyleus.

« Quelle nouvelle apportes-tu ? »

Et les exemples sont nombreux de ces récits qui ouvrent le présent scénique sur une autre dimension, vers d'autres temps et d'autres lieux et donnent corps à cette réalité autre par le biais de longues tirades où l'action se déroule dans les mots. D'ailleurs, ces récits peuvent être vrais (l'incendie du palais dans *Médée*⁹) ou mensongers : pensons à Phèdre qui rapporte à Thésée que son honneur a été souillé par Hippolyte¹⁰ (à la suite, il est vrai, de la ruse de la nourrice qui avait déjà appelé les citoyens à constater la fuite d'Hippolyte et l'oubli de son épée, et en avait fait la preuve du crime¹¹). Dans ces cas, le « nouveau » sur scène est un passé qui devient présent, acquiert une consistance parce que les personnages narrateurs le font exister par leurs mots et parce que les personnages auditeurs en prennent connaissance en même temps que le public. Ce dernier, dans le cas de rapports authentiques du passé, en prend simplement acte mais appréciera des effets d'ironie dramatique puissants dans le cas de rapports biaisés.

La compétence du public est encore sollicitée dans les cas les plus remarquables où le présent d'une tragédie équivaut au passé d'une autre. Le lecteur pourra apprécier ces effets de continuité ou de rupture selon l'ordre de présentation des tragédies dans telle édition ou selon l'ordre de sa propre lecture¹². Le spectateur prendra plaisir à la reconnaissance, lui aussi, d'épisodes antérieurs évoqués dans *Agamemnon* par exemple, respectivement :

- de l'action des *Troyennes* (le double sacrifice d'Astyanax et de Polyxène), dans le chant du chœur :

Agamemnon 640-641 Le chœur
hinc aequaeui gregis Astyanax,
hinc Haemonio desponsa rogo
ducunt turmas, haec femineas,
ille uiriles.

« D'un côté Astyanax, de l'autre la promesse au bûcher hémonien,
 conduisent des bataillons,

⁹ *Médée*, v. 879-890.

¹⁰ *Phèdre*, v. 896-897.

¹¹ *Phèdre*, v. 719-735. Voir *infra*, « Les déclencheurs du retour au passé », « personnages ».

¹² L'ordre de présentation des tragédies fait d'ailleurs l'objet de commentaires dans les éditions récentes de SERS 2011, p. IX : « Faute de tradition sûre, le choix le plus évident est de respecter leur chronologie relative [...] » ; et dans l'édition de LE CALLET 2022, p. 61-62 : « Bien que le classement adopté par la présente édition prétende à une certaine cohérence chronologique concernant les tragédies rattachées au même cycle héroïque, il comporte une part d'arbitraire ». Les deux éditions présentent d'ailleurs une différence, mais mineure, puisque B. Le Callet place *Hercule Furieux* et *Hercule sur l'Oeta* après les deux tragédies du cycle thébain, *Œdipe* et les *Phéniciennes*, tandis qu'O. Sers n'édite que le premier *Hercule* et le place après *Œdipe*, les *Phéniciennes*, et *Médée*. Les quatre dernières tragédies sont présentées dans le même ordre ensuite : *Phèdre*, *Thyeste*, *Troyennes*, *Agamemnon*.

elles de filles,
lui de garçons »

- de l'action de *Thyeste* (le banquet cannibale) rappelée par l'Ombre de Thyeste :

Agamemnon 26b-27 Ombre de Thyeste
[...] *liberis plenus tribus*
in me sepultis uiscera exedi mea.

« Plein de mes trois enfants
ensevelis en moi, j'ai dévoré mes propres entrailles. »

- de l'action des *Troyennes* (les chants de lamentation du chœur) dans la réplique de Cassandre :

Agamemnon 659-661a Cassandre
Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera [...].

« Retenez des larmes que chaque moment réclamera,
Troyennes, et pleurez vous-mêmes vos propres deuils
avec des gémissements plaintifs. »

Alors le passé équivaut à une matière littéraire, retravaillée. Nous y reviendrons, sans plus développer les raisons de la présence du passé en scène, mais en nous attachant désormais aux modalités de son surgissement sur la scène. Il s'agira de voir ce qui fait advenir, concrètement, le passé ; d'examiner les liens construits, exhibés, entre le présent et le passé ; et de déterminer les modes de présence, d'affleurement, de surgissement, de ce temps sur scène.

2. Comment le passé entre-t-il en scène ?

On a commencé à le voir avec le rapide parcours précédent, les personnages supports de mémoire sont le chœur et ceux qui endossent, ponctuellement ou essentiellement, la fonction de messenger, en relatant sur scène des événements d'un passé lointain ou récent, authentique ou non. Mais il faut aller plus loin, car les protagonistes eux aussi sont des supports de mémoire. Plus intéressant que d'établir une typologie, il est à noter que, dans la tragédie comme dans la comédie, en Grèce comme à Rome, les objets et le décor ont aussi leur importance, alors qu'on a encore peu abordé la tragédie latine par ce biais¹³.

¹³ Mais les travaux de KOHN 2013, et avant lui de STAMM 1975, sur « the mirror-technique » ont bien ouvert la voie. Dans l'examen des passages maniant cette « mirror-technique », nous retrouvons nombre de ceux qui sont abordés ici. En effet, R. Stamm étudie tant des passages soulignant les entrées et sorties que les moments à l'intérieur d'une scène. Ils se divisent en

2.1. Les déclencheurs du souvenir : personnages, objets, décor

Seront ici laissés de côté les prologues, passages riches de souvenirs, comme celui d'*Hercule Furieux* (Junon y rappelle les exploits d'Hercule), d'*Agamemnon* (l'Ombre de Thyeste évoque les crimes des Pélopidés), des *Troyennes*. Hécube y décrit les ruines de Troie pour rappeler le passé glorieux de sa ville et souligner le contraste avec un présent de défaite et de deuil. Ce à quoi le chœur des femmes troyennes répond que le malheur est habituel. En termes métathéâtraux, cela veut dire que la tragédie est bâtie sur un principe dramatique de renchérissement perpétuel, que le passé est une matière de base qu'il faut amplifier, modeler et surtout remodeler pour faire du nouveau. En termes métalittéraires, cela signifie que la dimension agonistique est essentielle dans la tragédie latine, que le présent qu'elle met en scène doit lutter pour dépasser le passé dans l'horreur et le malheur.

Nous avons plutôt fait le choix de traiter des éléments non verbaux (attitude, physique des personnages¹⁴, objets et décor), tous éléments qui donnent une existence concrète au passé et contribuent à l'ancrer sur scène, permettant de mettre sous les yeux des personnages et du public une mémoire en acte.

2.1.1. Personnages

Revenons à la ruse initiée par la nourrice dans *Phèdre* et poursuivie par la protagoniste. Juste après que Phèdre a avoué son amour à son beau-fils et qu'elle a tenté de l'approcher, celui-ci s'est soustrait à ce contact qui lui fait horreur et a dégainé son épée. Mais alors que Phèdre se réjouissait de mourir grâce à l'arme de l'être aimé, Hippolyte a préféré lui laisser la vie sauve, comme châtement plus pesant encore que la mort¹⁵, et s'est enfui. La nourrice a alors immédiatement appelé à l'aide la foule alentour, pour, d'une part, réanimer Phèdre (*recreate* v. 731a) mais pour, d'autre part, que personne ne change rien à l'apparence

passages « transitifs », quand un personnage s'adresse à un autre, et « réflexifs », quand il se parle à lui-même. Leurs contenus et fonctions concernent l'apparence, la posture et la démarche, les traits du visage, l'action, l'émotion. Ce sont soit des passages « directs », référant aux événements extérieurs, physiques, soit « indirects », référant aux conditions mentales, intérieures. Enfin, les personnages peuvent faire allusion à la scène concrète qu'ils ont sous les yeux ou à un décor imaginaire.

¹⁴ L'apparence physique des personnages, leurs gestes et expressions ont bien sûr déjà été étudiées, plutôt sous l'angle de la destination des pièces de Sénèque – écrites pour être lues ou jouées ? – (HERRMANN 1924), ou du lien entre l'œuvre philosophique et théâtrale de l'auteur (EVANS 1950). Mais récemment, HAHNEMANN (2015) s'est intéressée à la gestuelle de Phèdre (v. 580-735) et au rôle dramatique de l'épée dans toute la tragédie pour montrer l'importance de la gestuelle corporelle dans le rendu des émotions et la valeur symbolique des objets dans la narration.

¹⁵ C'est un motif récurrent chez Sénèque que la vie comme châtement plus terrible que la mort ; l'énucléation d'Œdipe répond à ce principe.

physique de la reine. Ce sont en particulier ses cheveux qu'elle désire laisser intacts :

Phèdre 732b-733 La Nourrice :
crinis tractus et lacerae comae
ut sunt remaneant, facinoris tanti notae.

« Sa chevelure qu'on a tirée, ses cheveux qu'on a arrachés,
 qu'ils demeurent tels qu'ils sont, les marques d'un si grand forfait. »

Les cheveux en désordre de Phèdre font partie de ces éléments qu'elle transforme, par son discours, en preuves à charge (elle fera de même pour l'épée). Ces cheveux ont bien été touchés et tordus par Hippolyte (il a décrit ce qu'il faisait et disait au v. 707 *crine contorto*) quand il a renversé la tête de Phèdre en arrière, mais c'était alors en légitime défense contre l'étreinte insupportable de Phèdre. Ces cheveux sont le signe vivant d'une faute d'Hippolyte, qui a tenté de blesser Phèdre mais en aucun cas de la violer, comme le laisse entendre la nourrice en disant *nefandi raptor Hippolytus stupri* v. 726.

Toujours dans *Phèdre*, c'est, à la fin, le corps d'Hippolyte qui permet à la fois la mémoire du passé sur scène et une relecture de ce passé. La mort d'Hippolyte n'a été auparavant que racontée par le messager (v. 1000-1114a), dans une *ekfrasis* de faits¹⁶ très circonstanciée, mais relatant des faits appartenant au hors-scène. Thésée avait alors réagi en disant « je pleure de l'avoir fait mourir, non de l'avoir perdu » (*Quod interemi non quod amisi fleo*, v. 1122), soulignant peut-être par là – mais ses paroles ne sont pas très claires¹⁷ – qu'il se maudit d'avoir été l'instigateur d'un tel crime, d'avoir dû endosser cette responsabilité, mais non du résultat, puisqu'il continue de croire son fils coupable. Les aveux de Phèdre vont tout changer, proposant une première modification, par le discours, de ce passé mensonger. Les membres épars que Thésée demande aux compagnons d'Hippolyte sont le deuxième biais par lequel le passé est revisité. Le corps mort et en morceaux d'Hippolyte paraît sur scène comme signe de la faute passée de Thésée, ce dont il prend acte en disant v. 1249 *crimen agnosco meum*, « je reconnais mon crime ». Cette terrible scène de reconnaissance entre un père vivant et un fils mort passe par ces restes amenés sur scène. Ainsi la faute de Thésée ne reste pas au niveau moral mais trouve une traduction physique, matérielle, et sans doute scénique par ce qui reste du corps d'Hippolyte. C'est en effet d'abord un corps évoqué par Thésée (*reliquias corporis*, v. 1247 ; *pondus et*

¹⁶ Nous reprenons la catégorie identifiée par AYGON 2004.

¹⁷ Au point que CHAUMARTIN traduit dans son édition pour la CUF : « je pleure non parce que je l'ai mis à mort, mais parce que je l'ai perdu. ». Comme le note BOYLE 1987, p. 203 la place de *non* est ambiguë et permet à un lecteur de douter sur ce que Thésée entend nier ; mais un spectateur, lui, devrait entendre, au choix de l'acteur, si la négation porte sur *quod interemi* ou sur *quod amisi*. LE CALLET traduit « Je pleure de l'avoir tué, pas de l'avoir perdu », et suit davantage l'ordre des mots de la phrase latine.

artus temere congestos v. 1248 ; *artus* v. 1254) ; un corps ensuite décrit par le chœur entre les v. 1256 et 1265a : *disiecta... membra, errantes... partes, dextrae, laeua, laeui lateris, membra*) ; enfin un corps à nouveau évoqué par Thésée (v. 1265b-1266 *Hoc quid est forma carens / et turpe, multo uulnere abruptum undique ?* v. 1278 *per agros corporis partes uagas*). C'est bien le père qui est l'acteur de cette transformation de la beauté de son fils, en laideur ou en absence de forme (*forma* v. 1266), et c'est par l'intermédiaire de ces débris présents en scène que le passé est reconstruit, la vérité rétablie : Hippolyte n'était pas coupable, et son père l'a condamné injustement.

2.1.2. Objets

On l'a constaté avec *Phèdre*, les objets sont également les vecteurs de la présence du passé sur scène. Revenons sur la scène du prétendu crime d'Hippolyte, juste après qu'il s'est enfui. La nourrice appelle au secours la foule des Athéniens (v. 725 *Adeste* ; v. 726 *fer opem*), et décrit, au présent, un Hippolyte en train de menacer Phèdre ; puis tout d'un coup (il nous semble qu'on peut voir un décrochage énonciatif au milieu du v. 728 et y envisager un aparté¹⁸), elle constate qu'Hippolyte a abandonné son épée dans sa fuite :

Phèdre 728-730a La Nourrice :
ferro pudicam terret – en praeceps abit
ensemque trepida liquit attonitus fuga.
Pignus tenemus sceleris.

« Il terrifie la femme honorable par le fer – voici qu'il est parti précipitamment et qu'il a abandonné son épée, éperdu dans sa fuite agitée. Nous tenons la preuve du crime. »

Avec l'expression *pignus... sceleris* elle transforme l'objet en preuve à charge. C'est bien une transformation qu'elle fait subir à l'objet par son discours, qu'on peut suivre à travers les trois premiers mots des trois vers cités (*ferro, ensem et pignus*). Elle parle tout d'abord du « fer », et évoque par métonymie l'arme qu'Hippolyte brandit. Puis elle prend acte du brusque départ d'Hippolyte avec l'interjection *en* et se focalise sur l'accessoire, « l'épée », restée sur scène. Elle profite de cet oubli malencontreux pour le métamorphoser en gage de culpabilité¹⁹ et le qualifie désormais de « preuve ». Par cet enchaînement très rapide, qui témoigne d'un opportunisme remarquable de la nourrice, l'objet abandonné est chargé d'une signification criminelle et le passé est manipulé. Bien sûr, ce n'est pas qu'Hippolyte ne soit pas coupable, mais il ne l'est pas de ce dont elle l'accuse. C'est donc un gauchissement de ce qui s'est passé v. 705-714 : Hippolyte a bien

¹⁸ Qu'il faudrait ajouter aux corpus proposés par AYGON 2015, p. 103-127 et PARÉ-REY 2015, p. 129-148.

¹⁹ Voir PARÉ-REY 2006.

menacé la reine de son fer – ce qui d’ailleurs ne lui déplaisait pas –, mais c’était pour se protéger de ce qu’il ressentait comme une attaque, donc pour un motif tout autre que celui invoqué par la nourrice²⁰.

Ce sont encore des objets, entendus au sens large, qui déclenchent les interrogations d’Hercule après son retour à la raison : présence de corps sanglants, absence de ses père et épouse, absence de ses armes (dépouille du lion, flèches, arc, bouclier), font qu’il ne comprend pas ce qu’il voit et interroge son père à ce sujet :

Hercule Furieux 1143a-1154 Hercule
 [...] *Vnde prostrata domum*
*uideo **cruenta corpora** ? An nondum exiit*
simulacra mens inferna ? Post reditus quoque
oberrat oculis turba feralis meis ?
Pudet fateri : paveo ; nescio quod mihi,
nescio quod animus grande praesagit malum.
*Vbi es, **parens** ? Vbi illa natorum grege*
*animosa **coniunx** ? Cur latus laevum vacat*
***spolio leonis** ? Quonam abit **tegimen** meum*
idemque somno mollis Herculeo torus ?
*Vbi **tela** ? Vbi **arcus** ? **Arma** quis vivo mihi*
*detrahere potuit ? **Spolia** quis tanta abstulit ?*

« Mais d’où vient que je voie dans ma maison en ruines
 ces corps sanglants ? Mon esprit ne s’est-il pas encore débarrassé
 de ces spectres infernaux ? Même après mon retour,
 leur foule lugubre erre-t-elle devant mes yeux ?
 J’ai honte de l’avouer : je suis épouvanté ; je ne sais quoi,
 je ne sais quel immense malheur mon cœur pressent.
 Où es-tu, mon père ? Où est mon épouse, fière
 de la troupe de ses fils ? Pourquoi mon flanc gauche n’a-t-il plus
 sur lui la dépouille du lion ? Où est passé mon bouclier,
 celui dont Hercule faisait aussi une couche moelleuse pour son sommeil ?
 Où mes flèches ? Où mon arc ? Ces armes, qui, de mon vivant,
 a pu me les soustraire ? Qui a pu emporter de si grandes dépouilles ? »
 (trad. F.-R. Chaumartin légèrement modifiée)

Mais Amphytrion gardant le silence, ou ne répondant pas à ses questions, Hercule revient à la charge un peu plus loin :

Hercule Furieux 1193-1200a Hercule :
Vnde hic cruor ? Quid illa puerili madens
harundo leto ? Tincta Lernaea nece.
Iam tela uideo nostra. Non quaero manum.

²⁰ Ce qu’elle le souligne d’ailleurs v. 723-724 : personne ne saura si elles ont pris l’initiative du crime ou non.

*Quis potuit arcum flectere aut quae dextera
sinuare nervum uix recedentem mihi ?
Ad vos revertor; genitor, hoc nostrum est scelus ?
Tacuere ? Nostrum est !*

« D’où vient ce flot de sang ? Pourquoi cette flèche, dégouttant du sang de cet enfant ? Elle a été imbibée par le massacre de l’hydre de Lerne.

Maintenant je vois mes traits. Je ne cherche pas la main.

Qui a pu bander mon arc, quelle main

courber cette corde que je tire moi-même difficilement vers l’arrière ?

Je reviens à vous, père, ce crime est-il le mien ?

Ils se sont tus ? C’est le mien ! » (trad. F.-R. Chaumartin légèrement modifiée)

Maintenant les questions se précisent : Hercule voit toujours le sang (*cruor* v. 1193 répond à *cruenta* v. 1144), puis une flèche dégouttant du sang de l’enfant et du sang de l’hydre de Lerne. C’est ce qui lui fait comprendre que c’est la sienne (*tela... nostra* v. 1195). Reste un dernier élément à établir : ses armes sont là, ont servi, mais qui les a utilisées ? Hercule use d’une prétérition (*non quaero* v. 1195) et de fausses questions qui ne font que confirmer ce qu’il ressentait. La conclusion (*hoc nostrum est scelus ? puis nostrum est !* v. 1199-1200) lève le voile sur ce qui s’est passé : c’est lui qui a tué les corps qui jonchent la scène. Les trois possessifs qui scandent la réplique (*nostra, nostrum, nostrum*) montrent qu’il passe du constat visuel à l’incrédulité puis à l’acceptation de la réalité. La dernière étape est celle où Amphitryon lui rend ses armes :

Hercule Furieux 1295-1298a

Amphitryon : Reddo arma. Hercules : Vox est digna genitore Herculis.

Hoc en peremptus *spiculo* cecidit puer

Amphitryon : Hoc Iuno telum manibus immisit tuis.

Hercules : Hoc nunc ego utar.

« Amphitryon : Je te rends tes armes.

Hercule : Cette parole est digne du père d’Hercule.

C’est cette pointe, voilà, qui a tué et fait tomber l’enfant.

Amphitryon : Ce trait, c’est Junon qui l’a envoyé grâce à tes mains.

Hercule : C’est celui dont moi, maintenant, je vais me servir. »

Mais Hercule n’a pas fini d’explorer le passé et veut établir les responsabilités. La répétition anaphorique du démonstratif *hoc* en tête des vers 1296, 1297 et 1298 montre la complexité de la situation : le premier, à l’ablatif, qualifie *spiculo* ; le deuxième, à l’accusatif, est l’objet du verbe *immisit* dont Junon est le sujet ; le dernier est à nouveau à l’ablatif, complément de moyen du verbe *utar* dont *ego*, c’est-à-dire Hercule, est le sujet. Sont envisagées trois « agents » du crime : la pointe, Junon qui l’a mise dans les mains d’Hercule, et

Hercule lui-même. Parmi ces trois causes²¹, matérielle, divine et humaine, les deux premières concernent le passé, qu'il est important d'interpréter correctement. Pour Amphitryon, la question n'est pas tant de savoir qui a manié les armes que de savoir pourquoi il les a maniées. Et la réponse se trouve dans la haine de Junon à l'encontre du héros, qui avait programmé dans le prologue de rendre Hercule furieux et de tourner ses armes contre lui-même (*bella iam secum gerat*, v. 85). Le passé convoqué sur scène par la présence des armes est à la fois celui de la scène d'action principale de la tragédie et le passé du mythe, exposé par la déesse. Le fait que ses armes soient à nouveau rendues au protagoniste est le signe que la tragédie est finie et ouvre vers le futur et même vers une autre tragédie qui traitera du sort d'Hercule, *Hercule sur l'Œta*.

2.1.3. Décor

Hercule Furieux permet d'aborder un troisième et dernier déclencheur de mémoire, le décor. Quand Hercule revient des Enfers, il a sous les yeux un spectacle qui l'étonne et qu'il ne comprend pas :

Hercule Furieux 616-617 et 626-628 Hercule :
Sed templa quare miles infestus tenet
limenque sacrum terror armorum obsidet ?

« Mais pourquoi les soldats, prêts au combat, gardent-ils
le temple, et pourquoi la terreur des armes assiège-t-elle ce seuil sacré ? »

Vnde iste, genitor, squalor et lugubribus
amicta coniunx ? Vnde tam foedo obsiti
paedore nati ? Quae domum clades gravat ?

« D'où vient, père, cette tenue négligée et que ma femme
soit enveloppée de vêtements de deuil ? D'où vient que mes enfants
soient couverts d'une crasse si horrible ? Quel désastre accable ma
maison ? »

À tout le moins, soldats, armes, vêtements sales et endeuillés l'orientent vers une hypothèse : un désastre accable sa maison. Amphitryon confirme cette interprétation en détaillant ce qui s'est passé : Mégare est en deuil de son père, Lycus a usurpé le trône et veut tuer toute l'ancienne famille royale. Le décor matérialise la violence du régime en place et montre ses répercussions sur les personnages, dont le costume est en adéquation avec ce qu'ils ont vécu. Le héros, revenant des Enfers, s'attendait à un accueil plus souriant, mais il retrouve l'atmosphère lugubre des ténèbres, comme si l'enfer était désormais sur terre²², et comme si tout le passé qu'il pensait avoir laissé derrière lui le poursuivait encore.

²¹ Voir note 6.

²² Motif récurrent dans les tragédies.

C'est un passé plus lointain et en même temps difficile à situer sur une échelle temporelle puisqu'il s'agit de mythes, que Médée, en procédant à ses incantations²³, rappelle. Dans un passage faisant alterner huit fois trimètres et dimètres iambiques²⁴, elle énumère sept accessoires qui composent les offrandes à Hécate :

Médée 771-784 Médée :
*Tibi haec **cruenta sarta** texuntur manu,*
nouena quae serpens ligat,
*tibi haec **Typhoeus membra** quae discors tulit,*
qui regna concussit Iouis.
*Vectoris istic perfidi **sanguis** inest, 775*
quem Nessus expirans dedit.
*Oetaeus isto **cinere** defecit rogas,*
qui uirus Herculeum bibit.
*Piae sororis, impiae matris, **facem***
ultrici Althaeae uidet. 780
*Reliquit istas inuio **plumas** specu*
Harpyia, dum Zeten fugit.
*His adice **pinnas** sauciae Stymphalidos*
Lernaea passae spicula.

« Pour toi ma main sanglante a tressé ces guirlandes,
 Toutes faites de neuf serpents,
 pour toi sont ces membres,
 Ceux du rebelle Typhée
 qui ébranla le royaume de Jupiter.
 Ici est le sang dont Nessus, le perfide passeur,
 a fait présent au moment d'expirer.
 Voici, reste du bûcher de l'Oeta,
 la cendre qui a bu le sang empoisonné d'Hercule.
 Tu vois le brandon qui sert à la vengeance d'Althée,
 sœur pieuse, mère impie.
 Ces plumes, les Harpyes les ont laissées dans leur antre inaccessible
 en fuyant Zétés.
 Ajoutes-y les ailes de l'oiseau du Stymphale blessé
 atteint par les flèches de Lerne. » (trad. F.-R. Chaumartin)

Hormis les couronnes tressées de serpents, au nombre magique de neuf (trois fois trois), les autres offrandes sont précisément liées à des héros mythiques : membres de Typhée, sang de Nessus, cendre d'Hercule, brandon

²³ Voir le commentaire de BOYLE 1987, *ad loc.*, p. 323. Il note qu'une mise en scène pertinente serait d'avoir Médée installant les offrandes sur l'autel en flammes que lui apporterait des esclaves sur des plateaux.

²⁴ Un *unicum* dans les tragédies, sans doute pour les liens de ce mètre avec la magie. Nous reproduisons ici les sept premières répétitions qui comprennent les mentions relatives à notre propos.

d'Alphée, plumes des Harpyes, ailes de l'oiseau du Stymphale. Or les actes de la magicienne ayant déjà été décrits par la nourrice alors que Médée se trouvait à l'intérieur du palais en train de s'y livrer, on peut comparer leurs listes de maléfices. La nourrice évoquait seulement en général « la troupe porteuse d'écailles » (*squamifera ... turba* v. 685), puis les plantes funestes, fleurs vénéneuses, venin, charmes d'oiseaux, cœur d'hibou, viscères de strige que Médée rassemblait, mais non les six offrandes énumérées par Médée. À l'intérieur de sa description, la nourrice citait au discours direct les paroles de Médée qui, elle, décrivait et nommait cinq serpents célèbres (la constellation du Dragon, le Serpent soutenu par Ophiuchus, parfois nommé Asclepius ou Aesculapius, Python, l'Hydre de Lerne, le serpent gardien de la Toison, v. 684-705). Ainsi, à la nourrice revient de citer des maléfices par des noms communs, produits de différentes terres évoquées au présent ; à Médée revient de citer des maléfices qu'elle rattache à des noms propres, reliés à divers combats mythiques célèbres. Cette complémentarité entre la description *in absentia* par la nourrice de Médée et son actualisation par la magicienne qui paraît ensuite *in praesentia* permet de renvoyer à des strates temporelles différentes : la nourrice est reliée au présent de Médée magicienne tandis que Médée renvoie à la fois au passé très récent de ce qui vient d'être dit sur scène et rappelle des épisodes plus lointains, fameux. Elle veut sans doute, comme souvent, renchérir sur le passé et dépasser tout ce qu'il y a de connu en mêlant dans une sorte de canon indépassable tous les serpents de la tradition :

Médée 693a-694 Médée :
 [...] *iam iam tempus est*
aliquid mouere fraude uulgari altius.

« Maintenant, maintenant il est temps
 d'entamer une action plus grande qu'une ruse ordinaire. »

Et ses incantations sont efficaces : c'est un élément du décor, le bruit des trépieds qu'elle entend v. 785-786 (dernière paire de trimètre et de dimètre iambique clôturant le passage cité plus haut) qui signale que la déesse Hécate lui est propice :

Médée 785-786 Médée :
sonuistis, arae, tripodas agnosco meos
fauente commotos dea.

« Vous avez retenti, autels, je reconnais mes trépieds
 ébranlés par la déesse favorable »

En disant qu'elle reconnaît (*agnosco*) l'ébranlement de ses trépieds, Médée fait référence à toutes les fois où cela s'est produit, non seulement pour elle mais dans la tradition littéraire. Et cette analogie de situation entre présent et passé, au

fondement de la reconnaissance au sens aristotélicien²⁵, est ancrée dans un élément tangible du décor.

2.2. *Le travail du souvenir sur scène*

Une fois que le souvenir est advenu sur scène par ces divers biais, il s'agit de savoir qu'en faire : on assiste à de véritables moments d'interprétation, par les personnages, de ce qu'ils voient ou ressentent, à un véritable travail du souvenir, voire sur le souvenir.

2.2.1. *Passé humain*

Dans *Œdipe*, tragédie où le passé est un moteur de l'action, on voit ce travail de remémoration s'accomplir sur scène. Quand le protagoniste est décidé, malgré les mises en garde de Jocaste, à chercher « l'assurance de son sang » (v. 837 : *sanguinis... fidem*), sont amenés différents personnages qu'il a rencontrés dans sa prime enfance pour que la chaîne des événements se reconstruise. Le premier à paraître est le vieillard corinthien qui a annoncé la mort de Polybe et a dit avoir reçu des mains du berger du roi un enfant blessé aux pieds. Le second est ce fameux berger, lui aussi d'un grand âge (*grandaevus senex* v. 838), Phorbas. La première étape consiste donc à faire reconnaître Phorbas au vieillard, et c'est par l'aspect du personnage que tout passe : quand Œdipe demande v. 840 *Refersne nomen aut uultum senis ?* (« te rappelles-tu le nom ou le visage du vieillard ? »), le vieillard répond :

Œdipe 841-842 Le Vieillard
*Adridet animo forma ; nec notus satis,
 nec rursus iste uultus ignotus mihi.*

« Son aspect sourit à mon esprit ; ce visage ne m'est ni bien connu,
 ni non plus inconnu. »

Comme Œdipe le lui a demandé plus haut²⁶, il scrute les traits du personnage. Car se fier à l'examen visuel (des *facies*, *uultus*, *leuis... nota*) semble de meilleure méthode que de s'appuyer sur la mémoire réputée défaillante des personnages très âgés²⁷. Les signes que l'œil décèle sont des moteurs d'activation

²⁵ Voir note 5.

²⁶ *Œdipe* 819-821 :
*Oe. Potesne facie noscere ac uultu uirum?
 Sen. Fortasse noscam : saepe iam spatium obrutam
 leuis exoletam memoriam reuocat nota.*
 « Œdipe : Est-ce que tu pourras reconnaître l'homme à son visage et à ses traits ?
 Le Vieillard : peut-être le reconnaitrai-je ; souvent un souvenir
 déjà enfoui par le temps et oublié est rappelé par un léger indice. »

²⁷ Le vieillard allègue cette défaillance de la mémoire :
Œdipe 817-818 :

de la mémoire, parlent ou « sourient » (*adridet*) à l'esprit du vieillard. Même s'il reste sur un entre-deux, mal défini (*nec notus... nec... ignotus*), les personnages s'en contentent et passent à la deuxième étape – établir que Phorbas était le berger du roi – puis à la troisième – établir que Phorbas a remis l'enfant au vieillard –. Ce qui nous importe, c'est de voir que c'est grâce au corps de Phorbas, à la forme de son visage (*forma, facies*) et à ses expressions (*uultus*) que tout un pan du passé humain, du début de la vie du protagoniste, peut ressurgir. La mémoire du vieillard a donc trouvé un point d'ancrage dans ce corps de l'autre personnage qu'il revoit après un si long temps.

2.2.2. *Passé mythique*

D'autres personnages font plutôt ressurgir un passé mythique, que la mémoire collective du public, spectateurs ou lecteurs, peut mobiliser. Il est fait appel à cette mémoire collective par l'évocation très allusive des mythes, en particulier de la geste des protagonistes, comme les travaux d'Hercule, les exploits magiques de Médée, dont il est fait mention plusieurs fois dans les tragédies correspondantes.

Strophius, de retour en Phocide après une période d'absence, tombe sur un personnage qui pleure et se demande quelle est cette jeune fille ; Amphitryon se demande si c'est bien son fils qui reparait ; Phèdre s'interroge sur elle-même pour essayer de comprendre où l'entraîne son âme. Tous ces personnages posent des questions à d'autres ou à eux-mêmes, mais ne laissent pas les autres leur répondre ; ce sont eux qui résolvent le mystère, plus (Strophius, Phèdre) ou moins (Amphitryon) rapidement, en disant, là encore, *agnosco*, « je reconnais » :

Agamemnon 922-924 Strophius

Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat

pauetque maesta ? regium agnosco genus.

Electra, fletus causa quae laeta in domo est ?

« De fait, quelle est cette femme qui inonde de larmes son lugubre visage et tremble, dans son affliction ? Je reconnais la race royale.

Électre, pourquoi ces pleurs dans une joyeuse maison ? »

Hercule Furieux 621-625 Amphitryon

Estne ille natus ? membra laetitia stupent.

O nate ! certa et sera Thebarum salus !

Teneone in auras editum, an uana fruor

Deceptus umbra ? tune es ? agnosco toros,

Humerosque, et alto nobilem trunco manum.

Sen. Prima languescit senum

memoria longo lassa sublabens situ.

« Les premiers souvenirs, chez les vieillards, s'émoussent, affaiblis, ruinés par une longue déliquescence. »

Mais on peut se demander si Sénèque n'use pas ici d'un *topos* aussi pour retarder l'avènement des souvenirs et ménager un rythme lent pour cette redécouverte des origines du protagoniste.

« Est-ce mon fils que voilà ? Mes membres sont figés par la joie.
 Ô mon fils ! salut certain, bien que tardif, de Thèbes !
 Est-ce que je te tiens, sorti à l'air libre, ou est-ce que je jouis,
 Abusé, d'une ombre vaine ? Est-ce que c'est toi ? Je reconnais tes muscles,
 tes épaules, ta main illustre grâce à sa fière massue. »

Phèdre 112-114 Phèdre

*Quo tendis, anime ? quid furens saltus amas ?
 fatale miserae matris agnosco malum :
 peccare noster nouit in siluis amor.*

« Où te diriges-tu, mon âme ? Que chéris-tu, dans ta folie, les bois ?
 Je reconnais le mal fatal de ma malheureuse mère :
 notre amour a appris à fauter dans les forêts. »

Ils établissent, à partir d'un indice (les pleurs d'Électre, les curieux mouvements d'humeur de Phèdre) ou de plusieurs (les attributs d'Hercule), une relation entre ce qu'ils voient ou ce qu'ils ressentent et ce qu'ils savent du passé de ce personnage. Strophius décèle dans l'attitude d'Électre sa race royale ; Amphitryon assemble les morceaux d'une sorte de vignette caractéristique de son héroïque fils ; Phèdre identifie son mal à celui de sa mère. Cette dernière, malgré son trouble, analyse les ressorts de la situation et rattache son mal inconnu à un autre mal connu. Ainsi naît la comparaison avec sa mère et même l'assimilation (elle parle de « notre amour ») avec celle dont elle partage la lignée. Elle constate le résultat présent de l'action du destin passé (*nouit*) : elle subit elle aussi le poids de la fatalité attachée aux femmes de sa famille. C'est une prise de conscience de la présence du mythe sur scène, comme pour Strophius et Amphitryon il y a reconnaissance d'un personnage fameux, mythique, parce que justement l'allure du personnage rejoint celle véhiculée par son mythe. Les personnages devant décoder ces signes montrent leurs capacités d'observation et d'interprétation, en véritables exégètes de la réalité scénique présente grâce à leur expertise en matière mythique.

2.2.3. *Passé littéraire*

Enfin, il est un passé qui a une autre épaisseur et fait appel, comme le mythe²⁸, à la mémoire du public, mais cette fois à sa mémoire des textes comme, peut-être, à sa mémoire des représentations.

Alors que nous avons écarté de notre précédente analyse le prologue des *Troyennes*, il convient à présent d'y revenir.

Troyennes 83-97 Hécube
*Fidae casus nostri comites,
 solvite crinem, per colla fluant*

²⁸ Avec lequel il est souvent confondu d'ailleurs : notre typologie sépare, pour la clarté de la présentation, des faits littéraires intimement liés.

*maesta capilli tepido Troiae
 pulvere turpes: paret exertos
 turba lacertos; veste remissa
 substringe sinus uteroque tenus
 pateant artus. cui coniugio
 pectora velas, captive pudor ?
 Cingat tunicas palla solutas,
 vacet ad crebri verbera planctus
 furibunda manus — placet hic habitus,
 placet: agnosco Troada turbam.
 Iterum luctus redeant ueteres,
 Solitum flendi uincite morem :
 Hectors flemus.*

« Fidèles compagnes de notre malheur,
 Dénouez votre chevelure, que sur vos cous accablés
 Flottent vos cheveux souillés par la cendre
 encore chaude de Troie. Que votre troupe se tienne prête,
 bras en l'air ; faites tomber vos vêtements,
 puis attachez-les en laissant vos corps
 découverts jusqu'au ventre. Pour quel mariage
 couvres-tu les seins d'un voile, quand tu es captive ?
 Que votre écharpe serve de ceinture à vos tuniques défaites,
 Que vos mains furibondes soient libres pour répandre
 sur vos corps une pluie de coups. Vous me plaisez en cet état :
 je reconnais ma troupe de Troyennes.
 Que reviennent, aujourd'hui encore, les anciennes lamentations ;
 mais allez au-delà de votre manière ordinaire de pleurer :
 c'est Hector que nous pleurons. » (trad. F.-R. Chaumartin)

Ce que demande Hécube, coryphée, aux membres du chœur, c'est de revêtir l'allure, de prendre le costume, d'adopter les gestes traditionnels de lamentation : chevelure dénouée, cous accablés, cheveux souillés par la cendre, bras en l'air, vêtements défaites, bustes découverts²⁹, mains furibondes, sont autant de postures qui vont faire des Troyennes des femmes et des mères en deuil.

Ce sont également autant de rappels qui renvoient à toute la tradition grecque des thrènes, des rituels, que les femmes assurent dans la cité³⁰. Les femmes devaient effectivement obéir à des prescriptions précises, comme porter des vêtements de couleur sombre, gris ou bruns, mais pas noirs, des vêtements de l'entre-deux ; comme pousser des plaintes, des gémissements, des cris, bref, extérioriser un pathos inhabituel mais justifié et circonscrit par ce cadre³¹.

²⁹ Or les bustes découverts exhibent à la fois le point faible des femmes, où l'on peut les frapper, mais aussi « le point de condensation de toute féminité », puisque le sein est le lieu de la sexualité et de la maternité : LORAUX 1986, p. 98.

³⁰ Nous renvoyons aux travaux de LORAUX 1990.

³¹ LORAUX 1990, p. 55 : l'auteur insiste sur la différence entre la Grèce et Rome, où ici la famille est la base de la vie civique romaine, et où là prévaut la tension entre l'*oikos* et la

Ce sont enfin des mots qui résonnent sinon comme des citations, du moins comme ces lieux intertextuels, pointant vers l'*Illiade*, les *Troyennes* et les *Phéniciennes* d'Euripide³², où Hécube, Andromaque, Jocaste, adoptaient la même posture de deuil.

Chez Homère, retentissent les plaintes d'Hécube sur le cadavre d'Hector souillé par Achille :

Homère, *Illiade*, XXII, 405-407

ἄως τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἅπαν· ἦ δέ νυ μήτηρ
τίλλε κόμη, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα·

« et tandis que cette tête se couvre toute de poussière, sa mère s'arrache les cheveux, et, rejetant loin d'elle son voile éclatant, elle pousse un long sanglot à la vue de son enfant. » (trad. P. Mazon)

Chez Euripide, on a les lamentations d'Andromaque sur Astyanax qui va lui être arraché :

Euripide, *Troyennes*, 757-763

ὦ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον,
ὦ χρωτὸς ἠδὲ πνεῦμα· διὰ κενῆς ἄρα
ἐν σπαργάνοις σε μαστὸς ἐξέθρεψ' ὄδε,
μάτην δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις.
νῦν, οὔ ποτ' αὔθις, μητέρ' ἀσπάζου σέθεν,
πρόσπιτνε τὴν τεκοῦσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας
ἔλισξ' ἐμοῖς νότοισι καὶ στόμ' ἄρμοσον.

« O fils chéri que je presse entre mes bras,
douce haleine que je respire ; c'est donc en vain
que ce sein t'a nourri,
760 en vain je me suis épuisée de peines et de tourments !
Pour la dernière fois embrasse ta mère,
presse-toi contre son cœur, de tes bras entoure mon corps,
et que ta bouche s'unisse à la mienne. » (trad. M. Artaud)

cité ; le débordement de *pathos* n'est admis en Grèce que pour les femmes et qu'à l'intérieur de rites bien définis.

³² Nous citons ci-après des passages précis, mais la tragédie entière des *Troyennes* est parcourue par la plainte. Au premier épisode, Hécube parle de sa tête rasée, déchire ses joues avec ses ongles, demande que les Troyennes pleurent sur elle ; Hécube juste avant le premier chant du chœur parle de son corps comme une guenille, dos flétri, lambeaux de vêtements, « indignes du faste passé ». Au deuxième épisode, les pleurs d'Andromaque et d'Hécube se répondent ; juste avant le deuxième chant du chœur Hécube se frappe la tête et meurtrit son sein. Au troisième épisode, Hécube s'adresse à Ménélas et évoque les têtes rasées, haillons, qui conviennent pour l'esclavage. Dans l'*exodos*, il s'agit de se frapper la terre, tomber à genoux, pousser une lamentation funèbre, avec des membres tremblants. Toutefois, il est davantage question de la servitude (motif de la tête rasée) que du deuil (cheveux déchirés). Dans *Hécube*, voir en particulier le deuxième chant du chœur, avec la mère pleurant, lacérant sa joue d'un ongle sanglant.

ou les lamentations funèbres du chœur des Troyennes et d'Hécube sur Astyanax désormais défunt :

Euripide, *Troyennes*, 1226-1247

(ΧΟΡΟΣ) αἰᾶ αἰᾶ

πικρὸν ὄδυρμα γαῖᾶ ζ', ὦ

τέκνον, δέξεται.

στέναζε, μάτερ (ΕΚΑΒΗ) αἰᾶ.

(ΧΟΡΟΣ) νεκρῶν ἴακχον. (ΕΚΑΒΗ) οἴμοι.

(ΧΟΡΟΣ) οἴμοι δῆτα σῶν ἀλάστων κακῶν.

(ΕΚΑΒΗ) τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ ζ' ἴασομαι,

τλήμων ἰατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τᾶργα δ' οὔ·

τὰ δ' ἐν νεκροῖσι φροντιεῖ πατὴρ σέθεν.

(ΧΟΡΟΣ) ἄρασζ' ἄρασσε κρᾶτα

πιτύλους διδοῦσα χειρός.

ἰὼ μοί μοι.

(ΕΚΑΒΗ) ὦ φίλταται γυναῖκες.

(ΧΟΡΟΣ) Ἐκάβη, σὰς ἔνεπε· τίνα θροεῖς αὐδάν;

(ΕΚΑΒΗ) οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοῖσι πλὴν οὔμοι πόνοι

Τροία τε πόλεων ἔκκριτον μισουμένη,

μάτην δ' ἐβουθουτοῦμεν. εἰ δὲ μὴ θεὸς

ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός,

ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνηθεῖμεν ἂν

μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν.

χωρεῖτε, θάπτετ' ἀθλίωι τύμβωι νεκρόν·

ἔχει γὰρ οἷα δεῖ γε νερτέρων στέφη.

« LE CHOEUR. Hélas! hélas!

cher enfant, de quelles larmes amères

la terre arrose ton corps !

Pleure, mère infortunée ! HÉCUBE. Hélas! hélas!

LE CHOEUR. Fais entendre des lamentations funèbres. HÉCUBE. Ah, dieux!

LE CHOEUR. Ah! je ressens tes douleurs intolérables.

HÉCUBE. Je vais bander ces plaies, hélas ! que je ne puis guérir ;

pauvre médecin, j'en ai le nom sans l'habileté;

mais ton père veillera sur toi chez les morts.

LE CHOEUR. Que tes mains meurtrissent

ta tête à grands coups :

hélas !

HÉCUBE. O compagnes chéries !

LE CHOEUR. Hécube, explique-toi : quels sont ces cris que tu fais entendre ?

HÉCUBE. Il n'est donc d'autre souci parmi les dieux, que mes souffrances,

et la haine qu'ils ont conçue pour Troie entre toutes les villes ?

En vain nous leur avons offert des sacrifices ! Mais si les dieux

ne l'eussent renversée, ne l'eussent précipitée dans la poussière,

nous serions tombés dans l'oubli,

et les Muses n'auraient pas transmis à la postérité les chants qui célébreront notre infortune.

Allez, enfermez ce corps dans la tombe ;
les honneurs funèbres lui ont été rendus selon les rites ordinaires. » (trad. M. Artaud)

Euripide donne enfin à entendre les lamentations de Jocaste sur ses fils mourants :

Euripide, *Phéniennes* 1428-1435

ἐπεὶ τέκνω πεσόντ' ἐλειπέτην βίον,
ἐν τῷιδε μήτηρ ἢ τάλαινα προσπίτνει
{σὺν παρθένωι τε καὶ προθυμίαι ποδός}.
τετρωμένους δ' ἰδοῦσα καιρίουσ σφαγὰς
ᾧμωξεν· ὦ τέκν', ὕστερα βοηδρόμος
πάρειμι. προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα
ἔκλαι', ἐθρήνει τὸν πολὺν μαστῶν πόνον
στένουσ',

« Au moment où ses deux fils tombés quittaient la vie,
voici la malheureuse qui s'élance
[avec la jeune fille, à pas précipités].
En les voyant blessés d'une atteinte mortelle, elle éclate
En gémissements : "O mes enfants, j'accours trop tard à votre aide !"
Elle se jetait sur ses fils tour à tour,
Avec des larmes, avec des plaintes, déplorant tous les soins qu'il avait coûté
à ses mamelles » (trad. H. Grégoire)

Qu'il s'agisse d'un corps vivant auquel on dit adieu (Andromaque à Astyanax), d'un corps mort que l'on pleure (Hécube sur Hector, Hécube et le chœur sur Astyanax), ou encore de corps en train d'expirer (Jocaste sur Étéocle et Polynice), on retrouve les manifestations bruyantes, plus ou moins articulées, des lamentations : paroles, mais aussi cris, gémissements, sanglots. Elles s'accompagnent de gestes caractéristiques (se jeter au sol, se frapper la tête, se dénuder, s'arracher les cheveux), observés par ces femmes, mères et grand-mère.

Interrogeons le rapport entre tragédie grecque et tragédie latine dans le troisième passage cité. Dans les deux cas, il y a un échange entre Hécube coryphée et ses compagnes, mais chez Euripide c'est Hécube qui est encouragée à se livrer à ces manifestations, puis les arrête d'elle-même une fois le rituel accompli, tandis que chez Sénèque c'est la reine qui exhorte les choreutes. Il nous semble que ce rapport symétrique mais inversé explique les derniers mots de l'Hécube latine v. 94-96 : en reprenant l'héritage littéraire euripidéen, c'est-à-dire en reproduisant les « anciennes lamentations » (*luctus... ueteres*) et la « manière ordinaire de pleurer » (*solitum flendi... morem*) des Troyennes, Sénèque imite son prédécesseur et permet la reconnaissance par son personnage de sa troupe (*agnosco... turbam*) et sans doute aussi la reconnaissance par son public de ce passé littéraire. Si Sénèque imite, il veut aussi renchérir, selon le mouvement bien

connu de la littérature latine qui enrichit l'*imitatio* par l'*aemulatio*³³. En effet Hécube recommande d'aller au-delà de cette manière ordinaire (*solitum... uincite morem*) pour pleurer Hector.

Conclusion : interprétation et falsification

Il y aurait sans doute bien d'autres exemples à creuser de cette circulation des mémoires intertextuelles entre tragédie latine et tragédie grecque, et, de façon plus originale, entre les tragédies latines elles-mêmes, pour amplifier ce que nous mentionnions dans notre point « le passé devient présent ».

Quelques remarques viendront pour l'heure souligner les aspects saillants de ce qui précède. Le retour du souvenir sur la scène théâtrale sénèqueienne s'ancre dans de multiples supports : décor, visages, objets, récits. Ses modes de présence sont également variés, mais dominant plutôt le surgissement, l'irruption brusque, que l'avènement doux et programmé. *Œdipe* fait cependant exception dans le corpus dans la mesure où toute l'intrigue repose sur la reconstruction des faits passés et que l'avènement de la vérité, si terrible soit-il, a été préparé tout au long de la pièce. Par ailleurs règnent donc davantage la violence de l'effraction du voile de la mémoire, la violence des répercussions sur le présent. Le passé est ainsi agent de renouveau, car créateur d'un nouvel ordre.

Ce qui frappe, à la lumière des exemples étudiés, c'est la démarche d'interprétation qu'adoptent les personnages, qui se livrent à une véritable stratégie herméneutique : Amphitryon et Hercule échangent dans un dialogue qui est un morceau de casuistique judiciaire ; l'enquête dans *Œdipe* est un lent processus où il faut scruter les visages comme on a scruté les entrailles de la terre. Le travail de la mémoire n'est donc pas un donné mais un processus, difficile, qui exige des compétences de déchiffrement des signes.

Ce travail n'est pas neutre, mais stratégique, car la mémoire peut gauchir et travestir le passé : la nourrice de Phèdre entend faire voir autre chose que le spectacle qu'offre Phèdre ; Phèdre, elle, propose une réinterprétation du passé visant à déplacer les accusations malgré le spectacle accablant des preuves, et par là à innocenter Hippolyte, mais trop tard... Ainsi le passé est-il remanié, réélaboré, travaillé par le dialogue théâtral qui en fait un objet de métamorphose. On peut donc affirmer que le passé est un matériau littéraire, mythique, vivant, malléable, toujours à retravailler. C'est une matière dramaturgique dont se saisit Sénèque pour faire œuvre de création, une création théâtrale par excellence, dans laquelle règnent toujours la transformation, et parfois l'illusion.

³³ Nous renvoyons à la classique étude de THILL 1979.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

BOYLE A. J. 1987, *Seneca's Phaedra, introduction, text, translation and notes*, Liverpool.

CHAUMARTIN F.-R. 1999-2000, *Sénèque, Tragédies*, Paris.

LE CALLET B. 2018, *Sénèque, Œdipe*, Paris.

— 2022, *Sénèque, Tragédies complètes*, Paris.

Etudes

AYGON J.-P. 2004, *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles.

— 2015, « Les apartés dans le théâtre de Sénèque : mode de sélection et corpus », in *L'aparté dans le théâtre antique. Un procédé dramatique à redécouvrir*, P. Paré-Rey (éd.), Vincennes, p. 103-127.

EVANS E. C. 1950, « A stoic aspect of Senecan drama : portraiture », *TAPhA* 81, p. 169-184.

GHIRARDI L., DE CHANTAL L. 2022, *Oedipus inquisitor. Enquête à Thèbes*, Paris.

HAHNEMANN C. 2015, « Nonverbal Behavior in Seneca's *Phaedra* », in *Kinesis: the ancient depiction of gesture, motion, and emotion : essays for Donald Lateiner*, C. A. Clark, E. Foster, J.P. Hallett (eds.), Ann Arbor, p. 160-172.

HERRMANN L. 1924, *Le théâtre de Sénèque*, Paris.

KOHN T. D. 2013, *The dramaturgy of Senecan tragedy*, Ann Arbor.

LORAUX N. 1986, « *Matrem nudam* : quelques versions grecques », *L'Écrit du temps* 11, p. 90-102.

— 1990, *Les mères en deuil*, Paris.

PARÉ-REY P. 2006, « *Signa amoris et pignus sceleris*. Comment (se) dire dans une tragédie sénéquienne ? », *Paideia* 61, p. 545-564.

— 2013, « Le personnage d'Œdipe (*Œdipe*, Sénèque) à la lumière de son modèle grec (*Oedipe Roi*, Sophocle) », *Vita Latina* 187-188, p. 178-199.

- 2015, « Dramaturgie de l'aparté dans les tragédies de Sénèque », in *L'aparté dans le théâtre antique. Un procédé dramatique à redécouvrir*, P. Paré-Rey (éd.) Vincennes, p. 129-148.
- 2016, « Les passions, les hommes et les dieux sur la scène tragique sénèque », in *L'homme et ses passions*, I. Boehm, J.-L. Ferrary et S. Franchet d'Espèrey (éds.), Paris, p. 417-433.
- STAMM R. 1975, *The mirror-technique in Senecan and pre-shakespearean tragedy*, Bern.
- THILL A. 1979, *Alter ab illo: recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris.