



HAL
open science

Sénèque et le temps dramatique : Omnium temporum in unum collectio

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Sénèque et le temps dramatique : Omnium temporum in unum collectio. *Vita Latina*, 1997, 147, pp.20-29. <halshs-00514375>

HAL Id: halshs-00514375

<https://shs.hal.science/halshs-00514375v1>

Submitted on 28 Feb 2016

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

Sénèque et le temps dramatique [« Omnium temporum in unum collectio »]

In: Vita Latina, N°147, 1997. pp. 20-29.

Citer ce document / Cite this document :

Garelli-François Marie-Hélène. Sénèque et le temps dramatique [« Omnium temporum in unum collectio »]. In: Vita Latina, N°147, 1997. pp. 20-29.

doi : 10.3406/vita.1997.976

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/vita_0042-7306_1997_num_147_1_976

Sénèque et le temps dramatique :

« *Omnium temporum in unum collectio* »

Fluit tempus et auidissimos sui deserit (1). *Mors me sequitur, fugit uita* (2). *Nulla uita est non breuis...* (3). *Respice celeritatem rapidissimi temporis, cogita breuitatem huius spatii per quod citatissimi currimus* (4)... Au lecteur soucieux de relever tous les passages qui touchent à l'écoulement du temps, à sa fuite inexorable, au gaspillage qu'en font les hommes, l'œuvre morale de Sénèque offre une moisson abondante. Le temps constitue, comme plusieurs analyses l'ont déjà souligné, un thème majeur de sa réflexion philosophique (5). Dans ses *Lettres* et ses traités, Sénèque emploie ce terme en deux sens distincts : *tempus* désigne tantôt la notion philosophique, objet des discussions les plus minutieuses d'Aristote, de Chrysippe ou des Épicuriens, notion souvent mathématisée qui se divise en passé, présent et futur, tantôt (au sens moral) le « temps vécu », la « durée et, finalement, le « présent », comme le note judicieusement J. Moreau (6). C'est, précisément, ce temps vécu qui préoccupe Sénèque et attire toute son attention. Sa *celeritas* et sa *breuitas* font en particulier l'objet de développements nombreux, étendus et parfois répétitifs au point que nous pourrions, sans trop exagérer, parler de thèmes obsessionnels. Tout au long du *De breuitate uitae* et au fil des *Lettres à Lucilius*, notre lecteur se laissera inévitablement toucher par cette angoisse fondamentale que les images et autres figures de style serrent au plus près, qu'elles embellissent sans l'atténuer, angoisse sublimée, dépassée par la philosophie, mais qui touche l'activité littéraire elle-même puisqu'au moment où il écrit, et la forme même des *Lettres* en témoigne, Sénèque a conscience d'écrire dans le temps. L'écriture lui offre (par le biais des récits anecdotiques par exemple) cette possibilité étonnante de retranscrire l'événement dans sa durée avant d'en révéler la portée philosophique et de le hausser, par là-même, au niveau de l'éternité (7). Mais l'écrit constitue aussi, il le note lui-même dans un passage souvent commenté, un moyen exceptionnellement efficace de se dégager d'une temporalité où s'enlisent les *stulti* (8) : ce sont, par exemple, les écrits de ses prédécesseurs qui permettent à Sénèque, au-delà du temps, de

converser avec eux. Les *Lettres* constituent, de fait, une entreprise singulière qui, soumise à la temporalité, tente de se servir d'elle pour la transcender. Elles lui permettent, par exemple, (*Ep.* 26, 1-2 et 4-5) de dialoguer avec lui-même, en observant son propre vieillissement. Notre philosophe se prend au jeu jusqu'à établir divers parallèles entre l'écoulement du temps et l'écriture des *Lettres*. Ce sont souvent des boutades, parfois des réflexions plus sérieuses, fondées sur l'idée que la durée n'existe qu'en fonction de notre conscience de la durée (9) ; or l'écriture constitue un acte de prise de conscience de cette durée. Ainsi Sénèque peut-il écrire : *Ad epistulam, quam mihi ex itinere misisti, tam longam quam ipsum iter fuit...* (*Ep.* 48, 1) ou *Sed in longum exeo : est praeterea materia, quae ducere diem possit. Et quomodo finem inponere uitae poterit, qui epistulae non potest ?* (*Ep.* 58, 37), ou encore, plus gravement, *Hoc animo tibi hanc epistulam scribo tamquam me cum maxime scribentem mors euocatura sit*, caractéristique de cette période de sa vie (*Ep.* 61, 2), sans oublier le fameux *Nihil ex his, quae uidemus, manet : ego ipse, dum loquor mutari ista, mutatus sum*, plus vertigineux encore que la pensée d'Héraclite rapportée plus loin (*Ep.* 58, 22). Aussi notre moraliste ressent-il le plus profond agacement à devoir, par écrit, philosopher sur des *nodi*, des « nœuds dialectiques » (*Ep.* 117, 31-32) ou s'adonner à la critique de syllogismes car, note-t-il, il se voit alors perdre son temps à des futilités (*Ep.* 117,38). Si la vie crée la durée, le parallèle établi entre durée et écriture laisse nettement entendre que, pour lui, écrire appartient au temps de l'action, écrire c'est vivre au sens plein du terme (10), mais dans la mesure seulement où l'écriture touche à la sagesse et à la philosophie. Comme on pouvait s'y attendre, l'évocation obsessionnelle du temps qui passe déborde jusque sur l'œuvre tragique. Le premier chœur d'*Hercule Furieux*, évoquant précisément la brièveté de la vie, incite en des termes plutôt épicuriens l'auditeur à jouir du présent : *dum fata sinunt/ uiuite laeti* (v. 177-178). Mais qu'en est-il, justement, de l'écriture dramatique, par essence liée au temps ? Qu'en est-il de cette écriture qui, au temps du mythe (l'éternité), superpose celui de la représentation (l'éphémère) ? Il serait étonnant que notre auteur, préoccupé comme nous l'avons vu du temps qui passe, n'ait pas exploité les possibilités que lui offrait le théâtre pour donner leur expression artistique à la durée et à la relation entre éternel et éphémère.

Singulos dies singulas uitas puta. (*Ep.* 101, 10)

Les *Lettres* s'attachent à l'idée du *dies*, la journée, comme unité de mesure (11). Loin de nous, bien entendu, la volonté de projeter sur les tragédies les idées philosophiques de Sénèque. Il n'est pas surprenant toutefois qu'il ait tenté, concrètement, d'expérimenter cette conception du *dies* en des œuvres qui, finalement, ne sont que des journées particulières, des vies en raccourci, respectant la règle aristotélicienne de la limitation à une journée de l'action dramatique. Dans un ouvrage déjà ancien, L. Herrmann avait démontré que la durée des tragédies n'excédait guère, en général, l'espace d'une journée (12). L'action des *Troyennes*, celle du *Thyeste* et, surtout celle d'*Hercule sur l'Oeta* soulèvent certes la question des invraisemblances temporelles,

mais Sénèque semble s'être conformé, au prix de quelques artifices admis après tout chez Plaute, à la règle de l'unité de temps. Il est surtout remarquable que dans certaines tragédies, *Hercule Furieux* et *Phèdre* notamment, temps de l'action et temps de la représentation tendent à se confondre. Par rapport à l'original grec, ces pièces apparaissent comme des esquisses, des épures à l'action simplifiée. Mais nous croyons que la simplification de l'intrigue et la limitation de la durée fictive ne sont pas seulement le fruit d'une volonté de respecter des règles dramatiques conventionnelles. Il s'agit, selon nous, d'une conception personnelle de l'action dramatique elle-même. Agir et vivre, Sénèque le montrait bien dans ses *Lettres* (*Ep.* 1, 1-2 et 49, 2), ce n'est pas s'agiter, mais faire quelque chose de la durée, par exemple la mettre à profit pour un progrès moral, philosopher ou écrire. S'il est admis qu'il existe une durée subjective et intérieure parce qu'il existe aussi une vie intérieure, alors les actes de la vie intérieure peuvent être considérés comme des équivalents d'actions. (Dans l'œuvre morale, un passage (*Ep.* 10, 2) évoque peut-être certains monologues trop efficaces et néfastes des tragédies, qui nous dit que les inquiets, les désespérés, ne doivent pas être laissés seuls avec eux-mêmes car ils font un mauvais usage de leur solitude). La *Lettre* 86, longue dissertation sur l'action et la retraite, affirme d'ailleurs : *qui nihil agere uidentur, maiora agunt, humana diuinaque simul tractant*. Dans ses tragédies, Sénèque semble avoir inversé les valeurs, mais les principes de base demeurent inchangés : les monologues apparaissent donc comme des « actions » intérieures, placées sur le même plan que l'action dramatique proprement dite, aussi importantes qu'elle et dotées d'une durée propre. Le personnage sénéquien y use de toutes les possibilités que lui offre la rhétorique pour agir sur lui-même. Il devient à la fois le rhéteur à l'*actio* efficace et son propre public. Ainsi Médée peut-elle dire à sa propre douleur : *melius, a melius, dolor/ furiose, loquere*. « Parle mieux, parle mieux ô ma douleur, dans ta fureur » (v. 139-140). Tous les monologues d'incitation au crime ou à l'acte monstrueux constituent des spectacles incitatifs que le personnage se joue à lui-même. Pour R.-J. Tarrant (13), la durée de certaines de ces scènes se veut purement fictive, entièrement recréée par Sénèque qui suspend, à cette occasion, le temps dramatique. Notre philosophe confère aux monologues déclamés en aparté ou sur une scène vide (celui d'Atrée, dans *Thyeste*, v. 491-511, ou de Clytemnestre dans *Agamemnon*, v. 108-127) une vraie durée dramatique quand, dans la continuité événementielle, ils ne possèdent qu'une durée de quelques secondes (ou pas de durée du tout si le personnage dialogue intérieurement pendant l'action dramatique). Lors de la mise en scène, l'idée d'une action soudain figée qui laisserait librement se dérouler les volutes du discours se révèle fort intéressante (14). Une telle dilatation du temps intérieur ne constitue pas seulement, croyons-nous, un moyen commode de dévoiler au public l'âme d'un personnage : elle rend leur consistance à ces moments non perceptibles que Sénèque transforme en discours-actions.

Nous ne reprendrons pas ici l'idée d'une élasticité du temps qui devient, dans les tragédies de Sénèque, une matière qu'il travaille, qu'il sculpte. J.-A. Shelton a déjà abondamment développé cette notion (15). A partir d'une analyse d'*Hercule Furieux*, elle montre que Sénèque a souvent recours à deux sortes de distorsions temporelles : la

première consiste à présenter en plusieurs scènes successives un même moment temporel, ce moment devenant ainsi l'objet de différents traitements successifs. En second lieu, notre auteur se plaît à faire alterner des scènes statiques et des scènes qui comportent beaucoup d'action, provoquant ainsi des effets d'accélération ou de ralentissement de l'action.

Tria tempora

Il convient de distinguer les trois niveaux temporels qui sous-tendent l'action tragique, avant d'examiner la portée dramatique d'une telle structure. Nous retrouverons, bien sûr, la traditionnelle et stoïcienne distinction entre les *tria tempora*, passé, présent et futur (16). Mais une autre distinction semble se superposer à elle : nous songeons aux différents plans d'un tableau ou à la profondeur d'une scène dont les décors détermineraient des plans successifs. L'arrière-plan, la toile de fond, serait l'*aeternitas*, décor presque toujours esquissé par les chœurs ou par ces personnages-miroirs, spectateurs de l'action, que sont souvent les nourrices. Il ne s'agit pas de vérités à haute portée philosophique, comme l'a bien montré J.-M. Croisille (17), mais plutôt d'interprétations communes de la philosophie, dépourvues d'intention parénétiq ue, où nous reconnâitrons aussi bien des influences stoïciennes qu'épicuriennes. Les chœurs, inlassablement, constatent la fuite éperdue du temps ou son caractère cyclique (*Troyennes* v. 386-389) ; *Agamemnon*, v. 12-21 ; *Thyeste*, v. 1-12 qui évoque les changements de peine de morts). Lorsque son chant s'attache à une évocation plus précise, le chœur se réfère aux mythes : les travaux d'Hercule dans *Agamemnon* (v. 808-866), l'histoire de Bacchus au cours d'un hymne au dieu dans *Oedipe* (v. 403-508), la navigation des Argonautes dans *Médée* (v. 335-339 et 355-379)...

Le plan médian est occupé par un passé plus ou moins proche, passé « historique » par rapport à l'action dramatique : il constitue la référence temporelle qui permet de comprendre ce qui va suivre. Il est planté comme un décor, au cours des *ekphraseis* des récits de messagers, plus rarement au cours de monologues, en des scènes qui confondent les dimensions spatiale et temporelle puisque, par essence, le récit de messager rapporte ce qui s'est passé *avant* et *ailleurs*. Comme dans la tragédie grecque et selon la tradition antique du récit de messager, la narration comble un vide, dans l'espace comme dans le temps, nous permettant d'être informés d'un événement qui se serait déroulé, par exemple, au cours d'un chant du chœur (on peut songer ici au récit du meurtre des enfants dans *Thyeste*, v. 641-788). La remarque serait banale s'il ne s'agissait, pour Sénèque, de lier étroitement, dans ces passages, une profondeur spatiale créée par l'*ekphrasis* (où, d'un point de vue dramatique le messager se fait d'ailleurs le support de scènes voisines du théâtre dans le théâtre, comme dans *Les Troyennes*, v. 1068-1164) et une profondeur temporelle qui nous fait vivre comme présent un événement passé (le présent domine d'ailleurs dans ces récits). Dans *Agamemnon* par exemple, il semble évident que le messager n'est plus sur scène pour annoncer une nouvelle comme dans la tragédie d'Eschyle, mais pour recréer un événement dans

toutes ses dimensions. De même que le récit aboutit à une extension de l'espace dramatique en introduisant sur scène toute la fureur du monde extérieur (18), sa longueur même (il s'étend sur 157 vers !) tend surtout, croyons-nous, à recréer, toutes proportions respectées, l'attente interminable et l'angoisse des naufragés.

Au premier plan enfin, l'action dramatique elle-même, un *praesens tempus* que caractérisent deux éléments : tout d'abord sa division en temps objectif, celui de l'action proprement dite, et temps subjectif, celui de la délibération en soi, temps de « l'*actio* », les deux *tempora* étant traités comme appartenant à une même continuité dramatique. Ensuite, le fait que toute l'action présente semble tendre à la représentation d'un événement précis : la découverte du héros par lui-même au moment où, prenant la mesure de son crime ou de son malheur, il peut s'affirmer comme héros ou comme victime. Ces passages sont, presque systématiquement, mis en valeur par un *nunc* qui échappe rarement à l'anaphore et marque, dans le déroulement de l'action dramatique, un point de non-retour. Ce *nunc* apparaît par exemple dans *Les Troyennes*, lorsqu'Hécube, accablée, s'écrie *nunc uicta, nunc captiua, nunc cunctis mihi/ obsessa uideor cladibus*, mais aussi lorsqu'Ulysse, décidé à être pleinement lui-même, se dit en son for intérieur : *Nunc aduoca astus, anime, nunc fraudes, dolos...* (v. 613-614). Il apparaît dans le trop fameux *Medea nunc sum* de *Médée* (v. 910) ainsi que dans *Hercule Furieux* au moment où le héros prend conscience de son crime : *Nunc parte ab omni, genitor, iratus tona* (v. 1202). Nous le rencontrons également dans *Œdipe*, lorsque le roi a décidé en ces termes de se punir : *nunc aliquid aude sceleribus dignum tuis* (v. 879). Atrée ne manque pas d'y avoir recours dans le *Thyeste*, après le massacre des enfants qui lui arrache ce cri de victoire : *Nunc decora regni teneo, nunc solium patris* (v. 887).

L'intérêt d'une telle structure est que, par le jeu de multiples interférences, elle tend à brouiller la distinction philosophique des *tria tempora* (passé, présent, futur). Loin de se présenter comme un décor figé, l'*aeternitas* se fait toile de fond mouvante. Parce qu'elle est rythmée par la *celeritas* cyclique, elle apparaît comme l'Action en soi, celle qui inclut toutes les autres actions, celle où toute action dramatique finira par s'engloutir. Ainsi l'action dramatique présente est-elle toujours dessinée comme en perspective et destinée à rejoindre le mouvement universel. Tel est le sens, selon nous, de ces vers des *Troyennes* (v. 382-385) : *quicquid sol oriens, quicquid et occidens*

nouit...

aetas Pegaseo corripiet gradu.

Tel semble être aussi celui du chœur de *Phèdre* (v. 736-834) sur la beauté d'Hippolyte, qui situe à sa juste place cette grâce éphémère dans l'évolution universelle et cyclique vers la décrépitude, en faisant précisément référence aux phénomènes célestes. Rien n'est durable, puisqu'éternellement un état succédera à un autre *inuicem*, « tour à tour », comme le déplore le troisième chœur du *Thyeste* (v. 597). La notion de précipitation universelle vers la destruction peut d'ailleurs évoquer la théorie fameuse de l'*ekpyrosis*, c'est-à-dire, selon la physique stoïcienne, la série des conflagrations périodiques du monde qui scande le temps infini. Nous en trouverons un exemple dans

le dernier chœur du *Thyeste* (v. 828-874) qui suggère la possibilité d'un ébranlement de l'univers, ainsi que dans le second chœur des *Troyennes*.

Enfin le lecteur ne peut qu'être frappé par un certain nombre d'ambiguïtés temporelles entretenues par l'auteur. Qui saurait dire en effet à quelle dimension temporelle appartiennent les ombres de Tantale et de Thyeste apparues respectivement au début du *Thyeste* et de l'*Agamemnon* ? Ces personnages, issus d'un temps éternel, mythique, comme les dieux des prologues tragiques grecs, appartiennent de fait au *praesens tempus* pour l'action dramatique, ce qui n'est pas le cas dans les prologues de la tragédie grecque où une distance temporelle est nettement établie. Or ces prologues ont aussi la valeur de passé proche, de cause directe par rapport à l'action principale, le crime. L'ambiguïté est manifeste dans le prologue de l'*Agamemnon* déjà analysé par J.-A. Shelton (19). Sénèque laisse en outre clairement entendre, dans chacune de ses tragédies, que le présent dramatique est aussi un présent éternel qui, sans cesse, se verra renouvelé par la représentation du mythe. Le prologue de son *Agamemnon* est, de ce point de vue, révélateur. Il est fondé sur un jeu très riche sur les différents niveaux temporels.

L'emploi des temps ne renvoie plus à la distinction traditionnelle entre passé, présent et futur. Deux passages entièrement écrits au présent de l'indicatif, méritent un intérêt particulier : il s'agit de l'apparition de l'ombre (v. 1-24), et de sa disparition (v. 49-56). L'emploi du présent tend à uniformiser le récit alors qu'il renvoie, de fait, à trois niveaux temporels différents : les premiers verbes (*adsum, fugio, fugo, uideo...*) ainsi que les derniers (*producunt... moramur*) constituent une série de références claires à un présent dramatique, que nous pourrions définir comme le temps d'une coïncidence parfaite entre le moment de l'action et celui de la représentation. L'ombre s'observe, se parle, décrit ses réactions physiques et morales. Le présent rend l'apparition d'autant plus impressionnante qu'il souligne son « humanité », faite de peur et d'hésitation. Paradoxalement, le présent transforme ce fantôme surgi de l'*aeternitas* des enfers en être de chair et de sang pour le théâtre. Ce présent dramatique constitue un événement ponctuel, qui se détache sur deux « plans » temporels successifs : tout d'abord un présent que nous nommerons « historique » parce qu'il situe chronologiquement et historiquement l'action. C'est le présent du monde des vivants, expression d'une durée sensible, traduit par des verbes comme *<mos> est, sedent, gestantur*. Pour l'ombre qu'est devenu Thyeste, ce présent constitue une durée *post mortem* ou *post fata* comme le précise justement le texte (v. 38). Il se détache aussi sur une toile de fond plus lointaine et déjà mentionnée, l'*aeternitas*, temps des enfers, qui est celui des verbes *refertur, tondet, appetit*. Notre auteur joue sur la superposition et l'ambiguïté dramatique de ces trois niveaux de présent. A ce moment précis de la pièce, l'ombre de Thyeste appartient à ces trois dimensions.

Le corps du monologue mêle, quant à lui, présent, parfait et futur (subjonctif présent d'indignation sans doute pour *uincar*) (20) sans respect de la chronologie. On s'étonnera du passage, au cours d'un récit homogène, des présents *iubet* ou *fert* aux parfaits *hausi, cepi, miscui*. Il ne s'agit plus, croyons-nous, de distinctions temporelles, l'emploi

des temps ne reflète plus une chronologie mais obéit à une logique interne et symbolique. Le parfait caractérise uniquement la faute tragique (*exedi, maculavit, hausit, cepi, miscui*) quand le présent renvoie à un destin écrit de toute éternité (*iubet, fert*) (21). Enfin, l'action à venir pour le public et les autres personnages (*natabit, v. 44*), est encore un présent pour Thyeste, le présent de la vision (*uideo, sunt, parantur, gravat... rogas*). L'ensemble du prologue tend donc à une profondeur et à une ambiguïté temporelles étonnantes qui situent définitivement notre ombre au-delà de l'écoulement du temps. L'ombre de Thyeste dans *Agamemnon*, celle de Tantale dans *Thyeste*, ainsi que le personnage de Médée, comme nous le verrons, se distinguent par une appréhension du temps qui ne relève ni d'une perception chronologique, ni de la logique humaine.

Dans ces tragédies, le temps fait toutefois des victimes et des héros. Hécube et Andromaque représentent sans doute les victimes les plus pitoyables de l'œuvre, quand Médée remporte, au contraire, la plus cynique des victoires.

Tempus aerumnae addidit.

Les Troyennes sont, par excellence, la tragédie du temps qui déborde. Nous sommes au moment où *nondum ruentis Ilii fatum stetit*, « le destin de Troie en ruines n'a pas encore été fixé » (v. 428). Toute la pièce traite de cette portion de temps en trop qui s'écoule entre le moment de la chute de Troie et le départ des captives : des femmes sont là, sans demeure, sans famille, sans raison de vivre, sans identité. Elles survivent. La vie de Troie était liée à la présence des hommes : *quo stetit stante Ilium*, « tant que tu vécus, Ilion vécut aussi », dit Hécube dans sa prière à Hector (v. 31). Rien à faire aujourd'hui sinon pleurer. Pleurs et lamentations devront apprivoiser ce temps inutile, lui donner son rythme. C'est à notre avis le sens du fameux *kommos* des vers 67 à 162 au cours duquel Hécube et le chœur procèdent au rituel de la lamentation. Deux femmes ressentent cruellement les effets du temps qui déborde : Hécube, d'abord, dont la vieillesse interminablement se déroule sans jamais parvenir au terme qu'elle appelle de ses vœux. La pièce se termine sur le cri de désespoir d'une reine qui n'en peut plus de vivre : *Vbi hanc anilis expuam leti moram ?* » s'écrie-t-elle (v. 1169). Plus poignant encore est le désespoir d'Andromaque : privée de son époux, cette femme, jeune encore, subit pour son fils un temps désormais fait de souffrances. Sa vie s'est arrêtée le jour de la mort d'Hector : *Ilium uobis modo / mihi cecidit olim*, dit-elle au vieillard, « Pour vous, Ilion vient de tomber, mais il y a longtemps qu'elle est tombée pour moi » (v. 412-413). Dans sa douleur, elle trouvera pour parler de son fils cette formule surprenante de beauté : *tempus aerumnae addidit*, « il a prolongé le temps de ma souffrance » (v. 421). Ainsi le temps devient-il l'un des personnages essentiels de la pièce, celui dont on parle sans cesse, bourreau et instrument de torture à la fois, principal responsable des souffrances après les Grecs.

Dans d'autres tragédies, certains personnages peuvent, à l'occasion, avoir une perception semblable de ce temps qui vient en trop. Après avoir vu les restes de ses

enfants atrocement assassinés par Atrée, Thyeste se demande pourquoi tous deux continuent d'être de ce monde, pourquoi la terre ne vient pas les engloutir et il lui crie indigné : *Non ad infernam Styga / te nosque mergis ?* « Et tu ne plonges pas dans le Styx, aux enfers, avec nous ? » (v. 1007-1008). C'est au temps-bourreau, au temps en trop, qu'a recours Œdipe pour inventer un châtement digne de son forfait. Ce sera le temps, précisé-ment, qui le torturera, une durée qui ne sera ni la vie ni la mort, un temps hors du temps :

Quaeratur uia / qua nec sepultis mixtus et uiuis tamen / exemptus erres songe-t-il, « il faut chercher une voie pour errer sans te mêler aux morts et sans pourtant faire partie des vivants » (v. 949-950). Plus difficile d'interprétation parce qu'ambiguë est la réponse de Phèdre à Thésée. La reine joue, feint le déshonneur, mais sa douleur est réelle. Lorsque Thésée (v. 880) l'incite à parler : *Quod si luendum morte delictum indica*, « Dis-moi quelle faute du dois expier en mourant », elle avoue *quod uiuo*, « ma vie », réponse à double sens qui, dans le contexte de la feinte signifie « parce que je suis déshonorée » et sous-entend « parce que nulle femme honorable ne saurait survivre à un tel déshonneur », (ce qui nous renvoie aux belles légendes républicaines) et qui, dans le contexte bien connu du spectateur, celui de la scène de l'aveu, signifie ou peut signifier : « parce que je veux abrégé le temps de mes souffrances ».

Breuem moram largire (Tr. 760 ; Médée 288)

Médée est la tragédie du temps par excellence. La Colchidienne esquisse d'ailleurs en ces termes (v. 421-422) une mathématique tragique du temps : *liberis unus dies / datus est duobus*, « On ne m'a donné qu'un jour pour deux enfants », soulignant ainsi l'iniquité de l'échange. Car s'il déborde dans *Les Troyennes*, le temps est compté dans *Médée*. Dès le lever du soleil (discrètement évoqué v. 29-30), Médée sait que chaque heure compte. La première partie du drame est construite autour de l'idée du délai à accorder à la sorcière. Créon semble maître de l'écoulement du temps, libre qu'il est alors d'accorder un jour, tandis que Médée apparaît au contraire comme une victime potentielle de cette temporalité. Mère, comme Andromaque, elle trouvera les mots d'Andromaque (décidément torturée par l'écoulement du temps) pour supplier Créon : *breuem largire ...moram*, v. 288 (Andromaque suppliait en ces termes : *breuem moram largire*, v. 760). Ruse ou dernier sursaut de l'amour maternel ? Sénèque joue sur l'ambiguïté de la situation jusqu'au renversement temporel que constitue la décision. Créon, parce qu'il raisonne selon une logique humaine de la temporalité devient alors victime d'un temps que, confusément, intuitivement, il voyait se dérouler avec angoisse, rappelant sans cesse à la sorcière la nécessité du départ (*Qui seris fando moras ?*, lui demande-t-il v. 280, « Pourquoi ces bavardages qui te retardent ? »). Inversement, la Colchidienne peut jouir de la victoire remportée sur la temporalité humaine et l'une des dernières réplique de la pièce le dit bien : *tempore accepto utimur* « je profite du temps accordé » (22). L'héroïne procède ici, sans nul doute, à une appropriation du temps qui fait d'elle un étrange *sapiens* à l'envers, puisque le sage, d'après les préceptes moraux de Sénèque, doit parvenir à se dégager de la temporalité (23). Quand, dans *Les Troyennes*, le délai accordé n'était qu'un prolongement de la

torture, Médée met à profit le délai, sans laisser se perdre un temps précieux, et peut s'écrier (v. 1017) : *dies meus est*, « ce jour m'appartient ». Si, par le crime, on peut atteindre à une maîtrise équivalente à celle que procure la sagesse, *Médée* ne pourrait-elle être interprétée comme le commentaire cynique des préceptes moraux de notre philosophe sur la temporalité ? Le personnage atteint en tout cas la dimension surhumaine en accédant, par le crime, au sublime. Les derniers mots de Jason le disent clairement qui la situent dans la région céleste soumise aux turbulences atmosphériques, celle du sublime :

*Per alta uade spatia sublimis aetheris
testare nullos esse, qua ueheris, deos.*

Nous constatons, en somme, que si les tragédies constituent une autre expérience sur le temps, tout aussi efficace sans doute que celle des *Lettres*, elles ne tendent pas à proposer un enseignement, mais bien à mettre à l'épreuve du drame cette notion insaisissable. Si le temps était classé par les Stoïciens dans la catégorie des incorporels, Sénèque semble en tout cas avoir acquis, après celle du temps vécu, la maîtrise du temps dramatique.

M.-H. GARELLI-FRANÇOIS
Université de Toulouse le Mirail

ADNOTATIONES

1. Sén. *N.Q.* VI, 32, 10-11.
2. *Ep.* 49, 9.
3. *Ep.* 77, 20.
4. *Ep.* 99, 7.
5. L'analyse la plus récente est celle de M. Armisen-Marchetti, « Sénèque et l'appropriation du temps », *Latomus* 54, Juillet-Septembre 1995, p. 545-567, qui note en introduction « Le temps est compté, le temps presse : Sénèque en fait l'expérience personnelle. » Cf. aussi A. Bertini Malgarini, « Seneca e il tempo nel *De breuitate uitae* e nelle *Epistulae ad Lucilium* », *Annali del Istituto Italiano per gli Studi Storici*, 1983-84, p. 75-92 E. Sangalli, « Tempo narrato e tempo vissuto nelle *Epistulae ad Lucilium* di Seneca », *Athenaeum*, LXVI, 1988, p. 53-67 ; A.-L. Motto & J. Clarks, « *Tempus omnia rapit* : Seneca on the rapacity of time », *Cuadernos de filologia clasica XXI*, 1988 p. 120-138. Cf. aussi l'analyse plus ancienne de P. Grimal « Place et rôle du temps dans la philosophie de Sénèque », *Revue des Etudes Anciennes* 70, 1968, p. 92-109. L'ouvrage de référence demeure bien entendu celui de V. Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, 1953.
6. « Sénèque et le prix du temps », *Bulletin de l'Association G. Budé*, 28, 1969, p. 119-124.
7. Cf. E. Sangalli, *op. cit.*, p. 54, qui souligne, à propos de la forme épistolaire choisie par Sénèque, « la necessità di ancorare la propria speculazione teorica a quell'attimo presente che non si vuole lasciar scorrere in un estraneo e rapido fluire ».

8. *Ep.* 14, 2 : Sénèque peut débattre, entre autres, avec Socrate (*disputare cum Socrate*) grâce aux œuvres de Platon, bien entendu.
9. Cf. Grimal, *op. cit.*, qui montre à quel point Sénèque, par les multiples emprunts faits au stoïcisme comme à l'épicurisme ou à Héraclite, « cherche à revivre l'expérience intérieure » de chacun. Il s'agit pour lui « d'analyser les conditions de la perception psychologique » du temps et la « conscience du temps ».
10. J. Moreau, « Sénèque et le prix du temps », *Bulletin de l'Association G. Budé*, 28, 1969, p. 119-124, se fondant sur les analyses du V. Goldschmidt, *op. cit.*, souligne que pour Sénèque, le sage doit tendre à « l'utilisation de tous les instants, l'adhésion au présent, qui est le temps de l'action ». Or tout au long de sa correspondance avec Lucilius, Sénèque, nous l'avons vu, ne perd aucun instant en bavardages inutiles. Il a hâte de toucher aux questions essentielles et, en cela, l'écriture obéit chez lui aux mêmes lois que l'action.
11. Cf. M. Armisen-Marchetti, *op. cit.*, qui explique l'origine et l'intérêt de cette référence.
12. L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 354-357.
13. « Senecan Drama and its Antecedents », *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXXII 1978, p. 213-263.
14. J.-P. Vincent mit en scène, en 1994, au Théâtre des Amandiers à Paris, le *Thyeste* de Sénèque, en tenant compte de ces distorsions temporelles. Thyeste et ses enfants se pétrifiaient, telles des statues, tandis qu'Atrée, en un long monologue, révélait ses intentions véritables.
15. Cf. J.-A. Shelton, *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style*, Göttingen, 1978, chap. 1, p. 17-25. Cf. aussi, sur le même thème, W.-H. Owen, « Time and Event in Seneca's *Troades* », *Wiener Studien* 4, 1970, p. 118-137.
16. Cf., pour Chrysippe par exemple, Arius Didyme 26 (*Dox. gr.*, 461, 23 sqq.) : selon Chrysippe, « seul le présent existe : le passé et le future subsistent... ». Cf. aussi Sénèque, *de breuitate uitae* 10, 2 : « la vie se divise en trois époques : ce qui a été, ce qui est, ce qui sera. » (*quod fuit, quod est, quod futurum est*).
17. « Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque », *R.E.L.* n° 42, 1964, p. 276-301.
18. Cf. D. Lanza, « Lo spettacolo della parola », *Dioniso* 52, 1981, p. 463-476 qui étudie l'extension de l'espace dramatique dans les discours de messagers en particulier.
19. Cf. « The dramatization of inner experience. The opening scene of Seneca's *Agamemnon* », *Ramus* VI, 1977, p. 33-43, qui évoque une manipulation du temps dans les prologues d'*Agamemnon* et de *Thyeste* et « Problems of time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes* », *California Studies in Classical Antiquity*, VIII, 1975, p. 257-269 insistant, par le biais d'une réflexion sur le temps, sur la responsabilité humaine et non divine.
20. Cf. la ponctuation d'O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae tragoediae, Agamemnon*, v. 26, Oxford, 1986 et le commentaire *ad. loc.* de R.-J. Tarrant, *Seneca, Agamemnon*, Cambridge, 1976.
21. Cette interprétation n'exclut pas que *iubet et fert* soient des présents de narration. Il se peut aussi que Sénèque ait eu recours à ces formes pour des raisons de commodités métriques.
22. Cf. G. Lawall, « Seneca's *Medea* : the Elusive Triumph of Civilization. » *Arktouros. Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox*, 1979, p. 419-426. La victoire de Médée consiste précisément en une restauration de l'ordre ancien, (l'ordre pré-Argonautique), qui efface les rêves de progrès et de civilisation chantés par le chœur.
23. Cf. le passage célèbre du *De breuitate uitae*, 15,5-16,1 : le sage est seul capable de dominer la succession des temps, puisque « seul, il est affranchi des lois de l'humaine condition ».