



HAL
open science

Diuerbia et cantica dans la Phèdre de Sénèque : un tissage complexe

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. Diuerbia et cantica dans la Phèdre de Sénèque : un tissage complexe. Vita Latina, 2009, 180. halshs-01539901

HAL Id: halshs-01539901

<https://shs.hal.science/halshs-01539901>

Submitted on 19 Jun 2017

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

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

***Diuerbia et cantica* dans la *Phèdre* de Sénèque : un tissage complexe**

Pascale Paré-Rey

HiSoMA (UMR 5189)

Nous n'entendons pas faire ici une étude générale des questions qui agitent la critique sénèqueenne depuis fort longtemps¹. Le propos de cette réflexion est plutôt d'étudier la structure de *Phèdre* telle qu'elle se présente à n'importe quel public, qu'il soit lecteur, auditeur ou spectateur. Pour ce faire, nous proposons de nous attacher au rapport entre les parties parlées et les parties chantées et de souligner les termes et concepts clefs qui traversent ces parties : forêt et chasse, amour et beauté. Nous montrerons que ce sont des fils directeurs de l'œuvre, qui nous permettent de parcourir la tragédie d'étapes en étapes en confrontant dires du chœur et dires des personnages.

Nous ne rappellerons pas la composition générale de la tragédie². Il convient en revanche de soulever le problème du prologue, puisque *Phèdre* se distingue du corpus tragique sénèqueen là-dessus : où se situe-t-il ? Est-il à identifier avec la monodie d'ouverture d'Hippolyte ? La question se pose parce que, à la différence des autres tragédies, la pièce s'ouvre sur des anapestes, c'est-à-dire sur un mode lyrique, ensuite parce que cette monodie semble détachée de l'action, sans que le personnage ne se présente, comme il est d'usage dans un prologue et enfin parce qu'elle est suivie non pas d'un chœur mais d'un monologue parlé. Le prologue est-il alors absent³ ou « différé » aux interventions de la nourrice et de Phèdre, qui, elles, apportent les informations nécessaires au commencement ?⁴ Ou bien cette monodie, autosuffisante et étrangère à l'économie générale de la pièce, se confond-elle avec le premier chœur ?⁵ On peut aussi penser à un double prologue, en diptyque, constitué à la fois par la monodie cynégétique d'Hippolyte et par le monologue suivant de Phèdre, avec lequel elle contraste fortement⁶. Nous verrions quant à nous cette monodie moins comme un prologue traditionnellement informatif que comme un prologue poétiquement et dramatiquement annonciateur des thèmes et de la construction de la tragédie entière⁷.

¹ Mise au point sur ces questions dans les éditions commentées, dans la bibliographie établie par B. SEIDENSTICKER et ARMSTRONG D. 1985, et, plus récemment, par J.-P. AYGON, 2006, p. 139-150.

² Cf. son résumé dans J. C. DUMONT et M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 145-147, et une présentation plus développée dans B. SEGURA RAMOS, 1994, p. 8-11.

³ Suggestion de B. SEGURA RAMOS, *Ibid.*, p. 11.

⁴ C. BRASME, 2004, avance cette hypothèse dans sa thèse avant de considérer que c'est « le couple monodie / monologue de Phèdre qui est le plus porteur de la valeur liminaire attachée au prologue ».

⁵ Position de F. DUPONT, 1991, p. 124-135.

⁶ J. C. DUMONT, M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 156 et J. DANGEL, 2004, p. 84.

⁷ C'est la perspective de F. ZOCCALI, 1997, p. 433-453.

I Forêt et chasse

En effet, la monodie d'Hippolyte contient en germe des thèmes qui seront développés tout au long du drame, tels ceux de la forêt et de la chasse. Véritables fils directeurs de l'œuvre, permettant de dessiner l'*ethos* respectif des protagonistes, ce sont aussi des jalons structurants, soutenant la construction cyclique de la pièce.

1. 1. Le thème de la forêt

1. 1. 1. Les divinités sylvestres dans la monodie d'ouverture (v. 1-84) et la prière à Hécate (v. 406-425a)

À l'ouverture de la tragédie, Hippolyte part vers les montagnes boisées de l'Attique avec ses compagnons et ses chiens, qu'il s'attache à disposer dans l'espace dans la première partie de son chant. De nombreux adverbes et noms de lieux scandent le texte⁸ : Hippolyte se fait metteur en scène, comme s'il répartissait sur scène objets, animaux et figurants. La deuxième partie de la monodie est adressée à une seule divinité, **Diane**, *diua uirago*. Cette prière est d'autant plus remarquable qu'elle ne figurait pas chez Euripide⁹. Son *Hippolyte couronné* s'ouvre sur le prologue prononcé par Aphrodite, qui se plaint de ce que le jeune homme soit totalement dévoué à Artémis et la délaisse. Quand Hippolyte entre en scène, il ne prie toujours pas Artémis mais fait seulement une offrande à sa statue et dépose une couronne sur l'autel. En fait, l'ouverture latine tient davantage de la tragédie hellénistique que classique : Livius Andronicus avait composé une *Ino*, dans laquelle se trouvait un hymne chanté par un chœur en l'honneur d'Artémis¹⁰.

Cette prière à Diane, en qui Hippolyte invoque la divinité chasserresse (il honore ses talents et mentionne ses armes ne ratant jamais leur cible, *telis, tua dextra, arcus tuos*) est à lire en parallèle avec celle de la nourrice à l'acte II adressée à **Hécate** (v. 406-25a). Car cette déesse, plutôt mystérieuse, est apparentée à Artémis¹¹. Alors que dans sa prière Hippolyte révèle son désir de n'aller que par les terres à l'écart des hommes (*pars secreta, in siluas*), soumises à l'empire de Diane, la nourrice de Phèdre invoque une déesse sylvestre (*regina nemorum, montes, montibus, magnas siluas, lucos*) mais pour qu'elle arrache Hippolyte à l'emprise de Diane au bénéfice de Vénus. La nourrice semble aller chercher de l'aide auprès

⁸ Nous nous appuyons sur le texte établi par F.-R. CHAUMARTIN pour la C.U.F.

⁹ Cf. J. C. DUMONT, 1990, p. 18-25. Pour la question plus générale des sources de Sénèque, cf. J. DANGEL, 2004, p. 63-105.

¹⁰ P. GRIMAL, 1975, p. 263.

¹¹ P. GRIMAL, 1951, *ad loc.*

d'une divinité qui règne sur des lieux fréquentés par Hippolyte, mais dont il n'est pas sectateur.

Hippolyte, lui, désire rester dans son refuge, la **forêt**. Sa monodie, parcourue par la mention de divers lieux sylvestres (*silvae* v. 28, *silua* v. 67, *saltus* v. 70 et 74), commence par une incitation adressée à ses compagnons de chasse à entourer les forêts ombreuses (premier vers de la tragédie : *Ite, umbrosas cingite siluas*) et se clôt sur son mouvement vers ces mêmes forêts (v. 82b). Or tant le motif de la forêt que celui de la chasse se trouvent développés de façon significative dans la suite de l'œuvre.

1. 1. 2. Amoureux des forêts : Phèdre et Hippolyte dans les actes II, III et au chant IV

De façon assez inattendue, c'est au tour de Phèdre de proclamer sa nouvelle attirance pour la forêt (v. 110 et suiv.). Elle explique cette tendance par un funeste héritage¹² : la passion de sa mère Pasiphaé pour le taureau de Crète. La reine fait ainsi de la forêt le lieu du crime et de la faute et inverse les connotations de pureté, de virginité et d'innocence qu'Hippolyte y attache. Le public peut aussi interpréter son récent désir de s'exercer à la chasse soit comme une tentative de rapprochement de celui qu'elle aime (et c'est confirmé par Phèdre elle-même v. 233-37) soit, par anticipation et déplacement, comme une chasse symbolique de l'être farouche qui lui résiste. Phèdre fournit une troisième interprétation possible à l'acte II : elle réitère son désir de parcourir les forêts (v. 403 *talis in siluas ferar*) en devenant une nouvelle Hippolytè (v. 398), aggravant ainsi la nature incestueuse de son désir.

L'amour d'une vie passée dans les bois fait ensuite l'objet d'un débat entre la nourrice et Hippolyte. La tirade de la nourrice (v. 435-82) tente d'éloigner Hippolyte de ces lieux sauvages pour l'attirer vers la société des hommes et la ville, antithèse de la forêt (v. 481-82). Mais pour Hippolyte, c'est cette vie à l'écart qui signifie la liberté et la pureté (v. 483-85), lieu d'un nouvel âge d'or (v. 501-39), interrompu par diverses passions et perversions féminines (v. 540-64). En voulant vivre dans ce lieu symbolique, Hippolyte manifeste le désir régressif de revenir dans le royaume maternel des Amazones, au sens figuré et au sens propre.

Enfin, au troisième acte et dans le quatrième chœur, la forêt servira de référence à une réflexion sur les valeurs. Thésée réagit violemment aux accusations portées par Phèdre et emploie toute une série de qualificatifs dont il ne croit plus qu'ils s'appliquent à Hippolyte : *siluarum incola/ ille efferatus, castus, intactus, rudis* (v. 922a-23). Derrière cet habitant des

¹² V. 114 et 127b-128. Cf. le chapitre « *Semper idem* » d'A. J. BOYLE, 1985, p. 1312-1320, pour la construction cyclique de la pièce et le rôle du destin, de la nature, pour chaque personnage.

forêts, qui se pique de chasteté et de sauvagerie, se cacherait en fait « ce fléau, issu d'une race infâme » (v. 905 *ista... generis infandi lues*). Le chœur des Athéniens, lui, déplore le décalage entre le cours des saisons bien réglé et les affaires humaines si désordonnées. Les forêts se situent bien sûr du côté de l'ordre naturel des choses, logiquement dénudées par les frimas hivernaux (v. 966-67a *ut nunc canae frigora brumae/ nudent siluas*). Comme dans l'imaginaire d'Hippolyte, elles s'opposent au monde des hommes et constituent un îlot protégé, symbole d'ordre et de vertu.

Phèdre a tenté de se rapprocher d'Hippolyte en se faisant elle aussi chasseresse et habitante des forêts ; sa nourrice a essayé de l'aider dans cette voie en invoquant Hécate, divinité sylvestre proche de Diane, protectrice d'Hippolyte. Mais les deux êtres ne se sont pas rejoints en ces lieux hautement symboliques ; au contraire la dynamique essentielle qui anime la tragédie est une dynamique de fuite.

1. 2. Chasses, fuites et poursuites

Ce deuxième fil que nous aimerions suivre offre un champ lexical encore plus riche que celui de la forêt et permettra de voir comment les relations entre les personnages principaux se nouent et se dénouent.

1. 2. 1 Hippolyte chasseur

Le *canticum* d'ouverture, nous l'avons vu, est composé d'instructions aux autres chasseurs, précisées par les renseignements donnés sur leurs costumes et techniques de chasse (flair, guet, filets, lacets, javelot, poignard)¹³. On peut imaginer que des figurants, entrant en défilé, portent ces accessoires sur scène¹⁴. Cette monodie chantée par Hippolyte est en dimètres anapestiques, interrompus par quelques monomètres¹⁵. Or l'anapeste (˘ ˘ ˘) est considéré, dans la tradition grammaticale antique, comme un contre-dactyle (¯ ˘ ˘), c'est-à-dire comme un vers anti-héroïque¹⁶. Or Hippolyte refusera d'assumer les fonctions que lui propose Phèdre : prendre la place de Thésée durant son absence, et accepter l'amour de sa belle-mère. Il rejettera tout ce qui contribuerait à asseoir une position virile : pouvoir et sexualité.

¹³ Cette énumération serait à comparer avec le traité de Xénophon sur *L'art de la chasse*, où il décrit l'équipement nécessaire et les diverses races de chiens. Le tout début du traité attribue d'ailleurs l'invention de cet art à Apollon et Artémis ; il cite ensuite des chasseurs célèbres, au nombre desquels Thésée et Hippolyte.

¹⁴ Cf. F. DUPONT, 1991, p. 124-135, pour qui Sénèque s'est inspiré des *uenationes* romaines.

¹⁵ Cf. R. CARANDE, « Métrica », in B. SEGURA RAMOS, 1994, p. 47-72.

¹⁶ Cf. J. DANGEL, 2001, p. 206.

Hippolyte, à l'orée du drame, s'inscrit dans un paysage et une activité parfaitement en harmonie avec son *ethos* : sauvage et farouche, préférant la nature à la civilisation, et la compagnie des hommes à celle des femmes.

1. 2. 2. Hippolyte chassé

Mais le chasseur va devenir une proie, à la fois objet de l'amour de Phèdre et victime de l'assaut de la nourrice, ce qui va le conduire à fuir, fugitif incriminé par son père, et finalement proie tuée par un monstre marin. Les chasseurs ne seront plus ses compagnons mais des femmes, race qu'il a toujours voulu fuir, ainsi que Cupidon, armé de son arc et de ses flèches. Nous avons ainsi un renversement des positions de chacun, qui s'inscrit plus largement dans une esthétique sénèqueenne de l'inversion¹⁷.

Le motif de la fuite d'Hippolyte occupe la fin de l'acte II et se poursuit jusqu'à l'acte IV, lorsque le messager raconte sa mort. Or cette fuite va concrétiser sur scène une fuite théorique, énoncée par Hippolyte lui-même, la nourrice et Phèdre. La nourrice sait en effet que cet homme des bois fuit jusqu'au nom de femme (v. 230 *exosus omne feminae nomen fugit* ; v. 243a *genus omne profugit*) et qu'il fuira si on tente quelque approche (v. 241a *fugiet*). Mais Phèdre n'est pas découragée et proclame qu'elle le suivra même à travers flots (v. 241b *per si ipsa maria si fugiet, sequar*), annonçant tragiquement dans sa proposition conditionnelle la fin d'Hippolyte. À cette fuite de la gente féminine, clairement explicitée par Hippolyte (v. 566 *detestor omnis, horreo, fugio, execror*), s'ajoute la fuite du luxe et de la société en général, exposée dans sa tirade de l'acte II : il aime mettre à distance les richesses (v. 517b-18b *regios luxus procul/ est impetus fugisse*) et s'entourer de la nature bienfaisante, dont la seule course est celle d'un ruisseau parmi les fleurs (v. 513b-14 *siue per flores nouos/ fugiente dulcis murmurat riuo sonus*).

Or Phèdre incarne tout cela réuni : c'est une femme et c'est une reine. Lorsqu'elle va implorer sa pitié lors de la célèbre scène des aveux, Hippolyte a un mouvement de rejet horrifié. Mais la nourrice invente rapidement une ruse pour, encore une fois, renverser les rôles et faire d'Hippolyte le coupable. Elle transforme le mouvement de fuite d'Hippolyte (v. 728b-29 *en praeceps abit/ ensemque trepidam liquit attonitus fuga*) en un indice de sa culpabilité, en même temps qu'elle fait de l'épée qu'il a abandonnée une preuve de son crime, l'arme du crime (v. 726b-29)¹⁸.

¹⁷ Cf. R. TROMBINO, 1988-89, p. 142-144. Sur le thème du « chasseur chassé », cf. A. J. BOYLE, 1987b, p. 81.

¹⁸ Cf. sur le trajet de l'épée d'Hippolyte et son rôle symbolique P. PARÉ-REY, 2006, p. 545-564.

Le deuxième chœur décrit lui aussi la fuite d'Hippolyte en le comparant à une tempête, au Corus et à la flamme. Le premier mot de ce chant est le verbe *fugit*, et l'adjectif au comparatif *ocior*, répété en tête des vers 737 et 738, donne l'avantage à Hippolyte sur ces éléments naturels. L'attitude générale de fuite d'Hippolyte, d'abstraite, devient concrète et ces vers de la nourrice ou du chœur peuvent être interprétés comme des didascalies internes décrivant la course éperdue du jeune homme, devenu la proie de Phèdre et la victime de la nourrice.

Décrite par la nourrice et par le chœur, sa fuite est ensuite notifiée par Phèdre à Thésée, en un vers et demi où cinq mots sur huit disent cette précipitation (v. 901b-02 *Hi trepidum fuga/ uidere famuli concitum celeri pede*). Mais alors que Thésée s'interrogeait sur la destination de son fils (v. 901a *quonam*), Phèdre ne fait que marteler le fait que cette évasion a eu lieu, sans donner plus de précision. Thésée se laisse abuser et qualifie ensuite par deux fois Hippolyte de fugitif (*profugus* v. 929 et *profugum* v. 938), se réappropriant les mots de la nourrice et de son épouse.

Enfin, le récit du messager à l'acte IV reprend ce terme (*profugus* v. 1000), et insiste sur sa rapidité (*infesto gradu, celerem cursum* v. 1000 et 1001), mais montre qu'Hippolyte ne craint pas le monstre marin qui va l'engloutir. Alors que ce sont les autres à présent qui tremblent et s'enfuient (v. 1050 et suiv.), Hippolyte seul résiste à la peur et tente de garder le contrôle de son attelage... en vain. L'adjectif *praeceps* figure au vers 1085, signifiant la chute du fils de Thésée et l'imminence de sa mort. Il rencontrera un dernier écho dans les interrogations de Thésée sur le genre de mort qui l'attend (v. 1225 *...mittarue praeceps saxa per Scironia ?*).

Durant tout le drame, Hippolyte qui se présente d'abord comme un chasseur aura été finalement en fuite : il fuit la société pour gagner la forêt et ses bêtes sauvages ; il veut fuir le luxe, les femmes, le pouvoir, mais sera rattrapé par l'amour de Phèdre qui représente toutes ces valeurs qu'il déteste ; il sera donc obligé de fuir le palais, les accusations de la nourrice, la condamnation de son père, pour se retrouver aux prises du monstre marin envoyé par Poséidon.

1. 2. 3. Phèdre : *fugienda petimus* (v. 699a)

Phèdre éprouve elle aussi non seulement le désir de gagner la forêt, mais aussi de s'y livrer à une activité de chasseresse qui la rapprocherait de la mère d'Hippolyte. Elle ne réalisera pas ces vœux, mais se livrera à un autre type de chasse, la poursuite d'Hippolyte, tout en étant également obligée de fuir.

Elle est tout à fait consciente du mal qui la ronge et l'expose à la nourrice à l'acte I. Elle sait qu'elle est la proie d'un *furor* (v. 178), que son esprit est tiraillé entre deux mouvements contraires – la fuite en avant et le retour à la droite raison – ce que met magnifiquement en avant cette phrase formée de deux propositions indépendantes coordonnées et parallèles :

179b-80 *Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens*

Le premier vers, avec cet adjectif caractéristique récurrent, dit bien la dérive de son âme, contrainte par le *furor*, tandis que le second dit l'arrêt et le recul. À chaque fois le participe présent s'inscrit en faux par rapport au verbe conjugué : la conscience (*sciens*) n'empêche pas ce mouvement vers l'avant (*uadit*) ; le désir de saines réflexions (*appetens*) est vain (*remeatque frustra*). Phèdre sait qu'elle ne peut plus lutter contre sa passion, puisque la partie directrice de son esprit a donné son assentiment à la passion¹⁹ : son *furor* triomphe de sa *ratio* (v. 185-186).

Mais son *pudor* étant inconciliable avec son *amor* (les deux mots sont à la rime²⁰ à la fin des vers 250 et 251), elle prend très vite la résolution de mourir. Elle ne sait encore comment et évoque trois solutions possibles, dont celle-ci :

260 *An missa praeceps arce Palladia cadam ?*

Mais la nourrice refuse que sa *domina* soit précipitée du haut d'une citadelle, et reprend l'adjectif en lui donnant un sens figuré :

262-63 *Sic te senectus nostra praecipiti sinat
perire leto ? Siste furialem impetum.*

Cette fuite vers la mort est le fait d'un « élan furieux » que la nourrice conjure Phèdre d'interrompre. Mais pour Phèdre, l'équation est simple : soit elle fuit avec son amour, comme elle en a dit son intention, soit elle fuit la vie emportant son amour dans la mort. Elle promet que sa poursuite d'Hippolyte sera sans relâche (v. 700-01), tout en étant tragiquement consciente de la vanité de son entreprise. Elle a cette expression que nous avons mise en exergue : *fugienda petimus*, « nous recherchons ce qu'il nous faut fuir », rattachant sa fuite en avant au destin de sa lignée (v. 698). Elle, fille de Minos et de Pasiphaé, appartient à une lignée aux amours monstrueuses : elle se trouve être la demi-sœur du Minotaure par sa mère... Elle prolonge la tradition familiale d'amours contre nature en s'attachant au fils de

¹⁹ Il faut que l'âme veuille d'emblée lutter contre la passion pour en triompher (Sen. *Ira* III, XIII, 1 *Pugna tecum ipse ; si uis uincere iram, non potest te illa*), sans quoi la partie directrice de l'âme, l'*hégemonikon*, se met à produire des jugements erronés (Stob. II, 88, 9-90, 6 ; *SVF* III, 378, 389) et laisse libre cours à l'expansion de la passion.

²⁰ Notion délicate à manier, mais qui n'est pas ignorée des Latins : J. DANGEL, 2005, p. 75-95.

son mari, Thésée. Or Hippolyte la rejette autant, et peut-être plus, en tant que femme qu'en tant que belle-mère : il devrait donc être doublement un être *fugiendus*, à fuir.

Dès lors, Phèdre n'a comme deuxième voie que celle de la mort, celle qui sauvera à la fois son honneur et son amour. En gardant le silence face à son époux sur les raisons qui la poussent à fuir la vie (v. 866b-67 *te quicquid e uita fugat/ expromis ?*), elle maintient pour un temps intacte sa réputation. Mais au dernier acte elle avoue ses crimes, son mensonge et sa passion. Elle veut elle aussi devenir la proie des « monstres de la mer au sombre azur » (v. 1159-60) : autrement dit, elle souhaite la même mort que son amant, mais encore plus cruelle puisque ses bourreaux seront plusieurs. Pourtant ce n'est pas ainsi qu'elle mourra, mais grâce à l'épée qu'Hippolyte avait abandonnée dans sa course (v. 1197-98).

Phèdre a désiré fuir son palais pour rejoindre un paysage affectionné par Hippolyte, la forêt ; pourtant c'est Hippolyte qui, à cause de l'absence de Thésée, l'a rejointe en la demeure royale. Phèdre a ensuite poursuivi le jeune homme de son amour, soutenue dans son entreprise par sa nourrice. Mais c'est sous l'emprise de la passion qu'elle a agi, devenant à son tour une proie. Les trajectoires des deux protagonistes se rejoignent alors, se précipitant vers la mort, à la différence près qu'Hippolyte meurt déchiré par un monstre alors que Phèdre se donne elle-même la mort.

II Amour et beauté

La beauté du jeune homme est donc anéantie par cette mort violente, beauté qui était à l'origine des sentiments de Phèdre. Nous allons voir à présent comment les thèmes de l'amour et de la beauté sont l'objet des discours et des chants d'une tragédie dont ils sont les vecteurs.

2. 1. Sacer est ignis (v. 330a)

L'amour est bien sûr au cœur de la tragédie. En résumant, on peut dire qu'il est proclamé par Phèdre à l'acte I, qu'il est célébré par le premier chœur, mais rejeté par Hippolyte à l'acte II. Enfin, il contribuera à la perte de Phèdre et d'Hippolyte, amants impossibles.

Il y a un lien de **vérification** entre l'expérience de Phèdre telle qu'elle en témoigne au premier acte et les images qu'emploie le chœur dans son premier chant. Dans les deux cas,

l'image du feu, topique, est prégnante²¹ : Phèdre décrit l'action de cette passion par des verbes (*incubat* v. 99, *ardet* v. 102), des substantifs (*flammas* v. 120, *faces* v. 188, *igne* v. 191) et une comparaison avec l'Etna (v. 102-03) éloquents. La nourrice reprend d'ailleurs ce lexique (*flammas* v. 131 et 165, *nefandis ignibus* v. 173) pour encourager Phèdre à éteindre ces feux au plus vite, parce qu'elle sait qu'ensuite il sera trop tard.

Dans le premier chant, qui décrit l'action de Cupidon et les êtres qu'il a blessés de ses flèches, le champ lexical du feu est riche de dénnotations et de connotations : *flammis* v. 216, *flammas* v. 291 et *flamma* v. 337, *igne furtiuo* v. 280 et *ignes* v. 338, *uorat* v. 282, *hos aestus* v. 290, *extinctos reuocat calores* v. 292, *ignoto igne* v. 293, *arsit (dea clara)* v. 309 ; *sacer... nimiumque potens* v. 330-31. Ce champ sémantique appartient tant aux vers saphiques (v. 274-324) qu'anapestiques (v. 325-57). Or la succession de ces deux types de mètre est significative : alors que les hendécasyllabes saphiques peignent Cupidon comme un dieu changeant, tantôt impitoyable, tantôt enfant folâtre, les anapestes radicalisent la position du chœur en décrivant un dieu uniformément cruel²². Le lien est donc très étroit entre la réflexion générale du chœur et la situation particulière du personnage. Non seulement ce premier chant fait référence à ce qui vient d'être dit sur scène mais aussi à ce qui va se produire, car il introduit ensuite aux paroles de la nourrice en l'interrogeant précisément sur les *flammae* de Phèdre (v. 359). La nourrice répond sur le mot au chœur des Athéniens en déplorant qu'il n'y ait ni *modus* ni *finis* à ces feux (v. 360-61). En effet, quand Phèdre exposera son mal à Hippolyte, elle emploiera des termes tout à fait comparables à ceux du chœur. Voici les vers les plus proches (sont écrits en caractères gras les endroits du corps touchés par le feu, droits la façon dont le feu s'insinue – profondément, furtivement, en envahissant progressivement le corps – et soulignés son action destructrice) :

²¹ M. ARMISEN-MARCHETTI, 1989, p. 116-118, rappelle que pour les Stoïciens, la passion est un feu (Sen. *Ira* II, 19, 1 et suiv. ; III, 7, 2), de même que dans tout une longue tradition littéraire et philosophique.

²² J. DANGEL, 2001, p. 240.

Ph. 640b-44 *Pectus insanum uapor
amorque torret. Intimis ferus
penitus **medullis** atque per **uenas** meat
uisceribus ignis mersus et **uenis** latens
ut *agilis altis flamma* percurrit trabes.*

Ch. 279-82 *Labitur totas furor in **medullas**,
igne furtiuo populante **uenas**.
Non habet latam data plaga frontem,
sed uorat tectas penitus **medullas**.*

Ce premier chant offre la **condensation** du mouvement général de la tragédie de Phèdre : l'amour, dans un premier temps, produit chez elle un grand trouble et par conséquent entraîne des réactions contrastées chez la nourrice (encourager Phèdre à résister à ce sentiment, à craindre le retour de Thésée ou lui montrer l'impossibilité de fléchir Hippolyte) ; dans un second temps, l'amour affirme sa domination, soumet entièrement la protagoniste qui prend les décisions radicales qui s'imposent face à la gravité du mal.

En revanche, le rapport entre ce premier chœur et les sentiments d'Hippolyte, qui aspire à la chasteté et à l'innocence des êtres sauvages, est différent. C'est la **contradiction** qui prévaut entre l'affirmation que l'amour touche tous les êtres et s'insinue au plus profond de chacun et le rejet viscéral d'Hippolyte. Tant que la nourrice et Phèdre tiennent un discours assez général, il prend le temps de développer ses arguments (v. 483-564). Mais quand Phèdre entreprend de lui livrer ses sentiments, après s'être inquiété de savoir si c'est un amour légitime (v. 645), il comprend qu'il lui est destiné et sa réaction est sans appel. Il ne parle pas d'amour, mais de *stuprum* v. 684 et 689, de *scelus* v. 685 et 692, de *malum* v. 688 et 697. Lorsqu'il invoque le feu, c'est pour appeler le tonnerre à le transpercer, puisqu'il se sent coupable d'avoir séduit sa marâtre (v. 682-83a).

Enfin, si l'on s'attache aux dénnotations chantées par le premier chœur, on peut parler d'**harmonie** entre la vision qu'a Hippolyte de l'amour et celle du chœur, qui met en lumière ses ravages. Hippolyte aurait très bien pu prononcer l'hémistiche que nous mettons en exergue (*sacer est ignis*), lui qui s'adresse à divers dieux avant d'invoquer son père.

2. Res est forma fugax (v. 773a)

Suivre le fil directeur de la beauté mène à apprécier la complexité de la tragédie sénèqueenne, sous un angle qui n'a pas été encore beaucoup abordé par la critique. Là encore, l'étude permet d'observer les liens entre *cantica* et *diuerbia*.

La beauté d'Hippolyte est chantée par le deuxième chœur : le substantif *forma* y apparaît cinq fois, entouré par *decus* (v. 741 et 829), *pulchrior* et *clarior* (v. 743 et 744). Ces deux derniers adjectifs au comparatif rappellent d'ailleurs l'anaphore de *ocior* dont nous avons

parlé plus haut et renforcent l'assimilation entre Hippolyte qui était ainsi qualifié et celui dont la beauté va être décrite au cours du chant. Il est remarquable que *forma* apparaisse quatre fois sur cinq dans des *sententiae*, ces phrases brèves et générales destinées à frapper le public²³ :

761-63 *Anceps forma bonum mortalibus,
exigui donum breue temporis,
ut uelox celeri pede laberis !*

773a *Res est forma fugax.*

777b-78a *Tutior auis
non est forma locis.*

820-21a *Raris forma uiris (saecula perspice)
impunita fuit.*

La seule occurrence qui n'est pas gnomique, la première du chant (v. 743 *pulchrior tanto tua forma lucescit*), concerne clairement Hippolyte. On peut donc à bon droit supposer que les principes énoncés dans les *sententiae* vont s'appliquer au personnage. Or que disent-ils ? Ils chantent la rapidité avec laquelle la beauté s'enfuit (v. 762-63 et 773a) – faisant ainsi écho aux paroles de la nourrice avertissant Hippolyte de la fuite de la jeunesse (v. 446) –, son ambiguïté (v. 761) et les dangers qu'elle fait encourir (v. 777b-78a et 820-21a). La dernière *sententia* est même interrompue par une incise incitant le public à chercher la confirmation de ce qu'elle avance dans l'histoire. Or ces trois dernières *sententiae* sont en asclépiade mineur, mètre horatien qui allie « gravité hexamétrique » et « tonalité acerbe de l'iambe », « pour une curieuse alliance d'inspiration tout à la fois sublime et âpre »²⁴ : la beauté est bien du côté du sublime, tandis que les risques qu'elle entraîne exposent à de dures épreuves. Cette alliance se retrouve dans le contenu privilégié de l'asclépiade mineur : « apte à célébrer le mythe ou ses *exempla*, il le fait toujours sur un mode subjectif, voire intimiste »²⁵. Quoi de plus adapté dès lors pour relier les *exempla* des *saecula* et la tragédie d'Hippolyte, qui sera une tragédie de la beauté ? Mais, outre des asclépiades, ce chant comprend des vers saphiques, des adoniques, des tétramètres dactyliques acatalectiques et des trimètres iambiques : cette polyphonie reflète parfaitement le signifié du chant, le caractère éphémère et incertain de la beauté humaine.

On trouvera aisément des occasions de **vérification** entre cet avertissement choral sur les deux derniers points (ambiguïté et dangers de la beauté) et la tragédie subie par Hippolyte qui ne se méfie pas de cet *anceps bonum*. Il n'en joue pas, et c'est cette simplicité et cette fraîcheur qui séduisent Phèdre. Dans la tirade de l'acte II qui la mène à déclarer sa flamme (v. 646-71), elle compare d'abord Hippolyte à Thésée en superposant les images des deux

²³ Cf. P. PARÉ-REY, 2008.

²⁴ J. DANGEL, 2001, p. 229.

²⁵ *Ibid.* p. 230.

hommes : le complément d'objet du verbe *amo* est *Thesei uultus illos priores*, développé ensuite par la description des atours de son époux jeune. Mais Phèdre est en réalité autant en train de décrire la scène qu'elle a sous les yeux, le visage d'Hippolyte, que son souvenir. Puis, à partir du vers 657, la confusion du passé et du présent fait place à la comparaison, de laquelle Hippolyte sort vainqueur (cf. les comparatifs de supériorité *magis* v. 657 et *potius* v. 662 à l'avantage d'Hippolyte). Son inclination est dévoilée lorsqu'elle sépare clairement son destin de celui de sa sœur Ariane, en lui réservant Thésée et en s'arrogeant Hippolyte (v. 665-666 *domus sorores una corripuit duas, / te genitor, at me gnatus*). On connaît la réaction d'Hippolyte à ces paroles, sa fuite, interprétée si tendancieusement par la nourrice.

Cette fuite le mènera à la mort. Ainsi la **cataphore** du chœur annonce la catastrophe finale ; mais ce dénouement est-il un **renforcement** de la mise en garde du chœur (l'annonce de la fuite de la beauté devient disparition pure et simple à cause d'une mort précoce) ou un **démenti** (la beauté d'Hippolyte n'a pas eu le temps de se flétrir sous l'action du temps mais est anéantie) apporté à cette prophétie ? En tout cas, le lien entre beauté et danger est vérifié et l'ambiguïté consommée : c'est sa beauté qui a valu à Hippolyte l'admiration ; c'est la beauté du jeune homme qui a causé la passion de Phèdre ; c'est elle qui leur a valu un déshonneur commun.

2. 3. Distractus Hippolytus (v. 1106)

Examinons ce que devient ce corps si beau d'Hippolyte selon le messager. Ce dernier mentionne tout d'abord la fuite du jeune homme sur son char puis la tempête marine, sous l'effet de laquelle il perd le contrôle de son attelage qui précipite à bas.

Le passage qui décrit l'éparpillement des membres d'Hippolyte (v. 1092-1104) disperse lui aussi dans le vers les différentes parties du corps : alors qu'au début *caput* est accompagné de son adjectif *inlissum* et que *comas* figure seul en fin de vers, adjectifs et substantifs se trouvent ensuite séparés (*ora* et *pulchra*, *membra* et *moribunda*, *domino* et *affixo*). C'est qu'Hippolyte, empalé sur un tronc, est déchiré par ses chevaux. Les verbes d'action traduisent des mouvements violents : *auferunt*, *peruoluunt*, *rumpunt*, *secant*, *tulit*. Hippolyte passe du statut de *seminanimis* (v. 1102) à celui de *disiectus* (v. 1106). Ses membres sanglants ne sont pas tous rassemblés par ses serviteurs, ce qui amène le messager à cette question :

1110b *Hocine est formae decus ?*

Alors que Phèdre soulignait les *decor* et *decus* d'Hippolyte, ceux-ci sont maintenant anéantis, dans un *diasparagmos* comparable à celui de Penthée ou d'Orphée. Alors que le démembrement fait parfois partie d'une entreprise artistique, il signe ici la laideur d'Hippolyte

qui n'est plus que *membra disiecta*. La suite du texte continue d'opposer l'état du défunt Hippolyte avec sa beauté passée (en caractères gras les signes de beauté ; droits l'absence de beauté ou la laideur) :

Ph. 1173b-74a *Heu me, quo tuus fugit **decor**
oculique nostrum **sidus** ?*

Ch. 1245b-46 *Absconde ocium
dispersa foede **membra** laniatu effero*

Thes. 1265b-66 *Hoc quid est **forma** carens
et turpe, multo uulnere abruptum undique ?*

C'est que son trépas remet en question un de ses traits distinctifs et empêche qu'il soit reconnu par son propre père. En effet, Thésée s'interroge (v. 1249a *Hippolytus hic est ?*) dans un vers qui rappelle celui qui initiait la rêverie de Phèdre (v. 646a *Hippolyte, sic est*). Mais alors que celle-ci déroulait ensuite une description des plus flatteuses menant à l'aveu de son amour, celui-là avoue maintenant son crime, la condamnation aveugle de son fils innocent. Les interrogations paternelles durent jusqu'à la fin du drame, alors qu'il est aidé par le chœur dans sa difficile tâche de dénombrement et de *collectio membrorum*. Elles portent toujours sur la beauté disparue de son fils (v. 1269a *Haecne illa facies...* ; v. 1270b *Huc cecidit decor ?*), ce qui rend difficile la reconnaissance finale.

Le **contraste** est patent entre la monodie initiale d'Hippolyte et sa fin : sa volonté d'organisation de la nature extérieure, parallèle à sa volonté de domination sur sa nature intérieure, est mise en échec. De chef soumettant hommes et animaux à ses ordres, il devient un homme soumis et détruit par d'autres animaux (ses chevaux qui s'emportent et le monstre marin). En même temps, la **circularité** de la composition de la tragédie se trouve renforcée²⁶ : aux divers échos que nous avons soulignés s'ajoute un dernier, le dépècement du gibier de la monodie (v. 51b-52) annonçant le démembrement du chasseur, réduit au même état que ses bêtes.

La beauté d'Hippolyte a disparu, non pas sous l'effet du temps destructeur comme le laissait entendre la nourrice pour qu'Hippolyte profite de sa jeunesse (v. 446 *Aetate fruere ; mobili cursus fugit*) mais à cause de l'erreur grossière de son père, qui s'est laissé abusé par la ruse de Phèdre. Le chœur se trouve donc confirmé dans son affirmation selon laquelle la beauté est un bien trompeur, bien qui a été repris, pour laisser place à la laideur d'un corps démembré ; il avait également prévu les risques d'une trop grande beauté, et Hippolyte

²⁶ Cf. la comparaison que mène G. GARBARINO, 1980, p. 67-75 entre la monodie initiale et la fin de la pièce.

viendra s'ajouter aux victimes exemplaires qu'il nous invitait à considérer (v. 820 *saecula perspice*).

Conclusion

Les points que nous aimerions reprendre pour conclure peuvent être rassemblés sous quelques-unes des propositions formulées par A. J. Boyle²⁷. La tragédie sénèque est « palimpsestique » : nous avons souligné quelques influences et modèles possibles (Euripide, Sophocle, Livius Andronicus), auxquels il faudrait ajouter Horace, Virgile et Ovide. Mais notre propos était surtout de montrer combien la tragédie sénèque est habilement « tissée » : les images étudiées, loin d'être de simples thématiques transversales, se sont avérées structurantes. Elles nous ont permis de suivre le trajet de protagonistes qui ne devaient pas se rencontrer, mais dont finalement les chemins se croisent pour le malheur de tous. On a ainsi pu apprécier à la fois la solidité et la finesse de la construction dramatique. En effet, la tragédie sénèque est très « construite » : la composition lie *diuerbia* et *cantica* selon les modalités les plus diverses (condensation, contradiction, harmonie, cataphore). Ce jeu de miroirs et d'échos nous fait vérifier que la tragédie sénèque est « morale, sociale et métaphysique » : les valeurs (richesse, beauté, jeunesse, déterminisme familial et naturel) sont mises en question par les personnages et par le chœur. Un aspect resterait à développer : la dimension « autoréflexive » de la tragédie. La *collectio membrorum* finale pourrait être assimilée au processus d'écriture, qui rassemble les fragments épars de la tradition pour faire œuvre nouvelle. Mais il nous semble que Sénèque nous livre des clés de lecture dès la monodie d'Hippolyte : lui qui se fait metteur en scène en disposant sur scène objets animés et inanimés est supplanté par Phèdre qui propose un monologue très différent de ce premier mouvement. Par ce prologue « flottant » qui a dérouté la critique, l'auteur semble nous dire qu'il ne compose pas un *Hippolyte* mais une *Phèdre*, et qu'il rejette une construction géométrique dans le goût du premier, pour lui préférer une composition circulaire, semblable aux méandres dans lesquels la seconde se perd. En effet, les pièges déployés par Hippolyte vont se refermer sur lui, et le quadrillage va devenir encerclement²⁸, malgré ses tentatives de fuite tant dans l'espace scénique que symbolique. Sa beauté n'aura été qu'un bien dangereux et fugace, qui disparaît avec sa mort, de même que l'amour de Phèdre, qui le fait fuir et qui la perd, est anéanti par le trépas de cette dernière. Ainsi se rejoignent-ils ailleurs, dans un hors scène, par des trajectoires qui ne se sont que très peu croisées.

²⁷ A. J. BOYLE, 1987b, p. 78-101.

²⁸ J. DANGEL, 2001, p. 212.

Bibliographie

- ALBINI U. 1984, « Aspetti drammaturgici della *Fedra* senecana », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 133-139.
- ARDINI D. 1995, « Proposta di messa in scena della *Fedra* », *Atti del convegno Seneca e i volti del potere*, Genova, F. della Corte, p. 207-217.
- ARMISEN-MARCHETTI M. 1989, *Sapientiae facies*, Paris, Belles Lettres.
- 1990, « La passion de Phèdre », *VL*, 117, p. 26-36.
- AYGON J.-P. 2006, « Recherches récentes sur les tragédies de Sénèque : aperçu bibliographique », *Pallas*, 71, p. 139-150.
- BOYLE A. J. 1985, « In nature's Bonds : A study of Seneca's *Phaedra* », *ANRW*, II, 32, 2, p. 1284-1347.
- 1987a, *Seneca's Phaedra, introduction, text, translation and notes*, Liverpool.
- 1987b, « Senecan tragedy : twelve propositions », *Ramus*, 16, p. 78-101.
- BRASME C. 2004, *La poétique auctoriale dans les tragédies de Sénèque. Stratégies d'auteur : modalités d'émergence du discours auctorial et élaboration de la communication littéraire au seuil des tragédies sénéquiennes*, Lille, A.N.R.T.
- CASTRO-MAIA de PIMENTEL de M. C. 1987, « A conciliação de estetica literária e da filosofia em Séneca : A tragedia *Phaedra* », *Euphrosyne*, 15, p. 257-268.
- COFFEY M., MAYER R. 1990, *Seneca, Phaedra*, Cambridge University Press.
- DANGEL J. 2001, « Sénèque, *poeta fabricator* : lyrique chorale et évidence tragique », in J. DANGEL (éd.) *Le Poète architecte, Arts métriques et art poétique latins*, Peeters, p.185-292.
- 2004, « Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique », in WICK C., BILLERBECK M., SCHMIDT E. A. (éd.) *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome L, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 63-105.
- 2005, « Les rimes des Latins, entre rhétorique et poétique », in *La poétique de la rime*, M. MURAT, J. DANGEL (éd.), Paris, Champion, p. 75-95.
- DUMONT J. C. 1990, « *Phèdre* d'Euripide à Sénèque », *VL*, 117, p. 18-25.
- , FRANÇOIS-GARELLI M.-H. 1998, *Le théâtre à Rome*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- DUPONT F. 1991, « Le prologue de la *Phèdre* de Sénèque » *REL*, 69, p. 124-135.
- GAHAN J. J. 1987, « *Imitatio et aemulatio* in Seneca's *Phaedra* », *Latomus*, 46, p. 380-387.
- GARBARINO G. 1980, « A proposito del prologo della *Fedra* di Seneca », *BSL* 10, p. 67-75.
- GIANCOTTI F. 1984, « Poesia e filosofia in Seneca tragico. La *Fedra* », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 143-212.
- GRIMAL P. 1951 (2002¹⁵), *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.
- 1963, « L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre », *REL*, 41, p. 297-314.
- 1975, « Le théâtre à Rome », *Actes du IX^e Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F, p. 249-305.
- HEUZÉ P. 1991, « Les aveux de Phèdre », in CHEVALLIER R., POIGNAULT R. (éd.) *Présence de Sénèque, Cæsarodunum*, 24 bis, p. 171-178.
- LEEMAN A. D. 1976, « Seneca's *Phaedra* as a stoic tragedy », *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, p. 199-212.
- LONGO O. 1984, « Ippolito e Fedra fra parola e silenzio », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 79-96.
- MELLET S., ROLLINAT-LEVASSEUR E.-M. 1989, « Sénèque, *Phèdre* : Remarques à propos de l'expression de la personne », *VL*, 116, p. 37-42.

- PARÉ-REY P. 2006, « *Signa amoris et pignus sceleris*. Comment (se) dire dans une tragédie sénèque ? », *Paideia*, 61, p. 545-564.
- 2008, *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Peeters, (sous presse).
- RUCH M. 1964, « La langue de la psychologie amoureuse dans la *Phèdre* de Sénèque », *LEC*, tome 32, n. 4, p. 356-383.
- SEGAL C. 1986, *Language and desire in Seneca's Phaedra*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- SEIDENSTICKER B., ARMSTRONG D. 1985, « *Seneca Tragicus* 1878-1978 (with addenda 1979ff) », *ANRW*, II, 32, 2, p. 916-968.
- SEGURA RAMOS B. 1994, *Fedra. Lucio Annaeo Seneca*, Universidad de Sevilla.
- TARENTINO R. 1984, « Il personaggio della *nutrix* nelle tragedie di Seneca : spunti di analisi », *QCTC*, 2, p. 53-68.
- TREBBI M., 1988-89, « La struttura dei prologhi senecani », *QCTC* 6-7, p. 75-86.
- TROMBINO R. 1987, « Il tema di movimento nella *Phaedra* di Seneca », *Pan*, VIII, p. 83-93.
- 1988-89, « Il nostos nel teatro di Seneca : la struttura dell'inversione », *QCTC*, 6-7, p. 135-144.
- WATTEL DE CROISANT O. 1991, « Sénèque, amateur d'art : les tableaux mythologiques du chœur de *Phèdre* », in CHEVALLIER R., POIGNAULT R. (éd.) *Présence de Sénèque, Césarodunum*, 24 bis, p. 273-290.
- ZOCALI F. 1997, « Il prologo 'allegorico' della *Phaedra* di Seneca », *BSL*, 27, p. 433-453.