



HAL
open science

Le spectacle de l'intime. Espace et circulation de la parole dans l'OEdipe de Sénèque

Marie-Hélène Garelli

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Le spectacle de l'intime. Espace et circulation de la parole dans l'OEdipe de Sénèque. *Vita Latina*, 2013, 187-188, pp.164-177. halshs-02094301

HAL Id: halshs-02094301

<https://shs.hal.science/halshs-02094301>

Submitted on 9 Apr 2019

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 spectacle de l'intime. Espace et circulation de la parole dans l'*Œdipe* de Sénèque

Abstract :

The sight of intimacy. Space and motion of speech in Seneca's *Oedipus*

A study concerning the use of the spatial agreements as well as the internal stage directions in *Oedipus* shows that Seneca knows and respects the dramatical antique conventions (the ones of his model as well as those of the roman theatre).

The comparison of the number, the place and the function of the stage directions in Sophocles' *Oedipus tyrannus* and Seneca's *Oedipus* shows that Seneca makes the choice of stage directions with an emotional value that points out, like « indications », the scenes of exteriorization of Oedipus's inside monsters, when the stage directions which structured the scenes of questioning and of the progressive discovery of his culpability by the hero are neglected. Moreover Seneca stylizes the ritual exchanges prior to the dialogues, cancelling the connections of speech in the beginning of the scene : a stage direction at the end of the chorus transmits the speech to the hero and allows him to exteriorize his culpability, theatricalizing it.

Pour Jacques Scherer ¹, l'*Œdipe* de Sénèque était « un exercice plus littéraire que théâtral ». L'auteur reconnaissait néanmoins la spécificité des choix du dramaturge latin : la mort volontaire de Jocaste, plongeant sur scène, dans son ventre de mère et d'épouse, l'épée qui tua autrefois Laius, ou encore la révélation de culpabilité par l'ombre du roi mort, invoquée par Tirésias ². Chaque tragédie de Sénèque soulève une difficulté particulière, liée à la structure de l'espace

1. J. SCHERER 1987 :163.

2. Il passait sous silence l'étrange scène de l'*extispicium*, qui oscille, aux yeux des critiques, entre la grossière maladresse et la grande scène spectaculaire, cf. J.-P. AYGON 2006.

scénique ou aux modalités de représentation, sur une scène romaine, de ce qui ne saurait y être montré sans entorse aux « règles » et usages de la scène antique ³. Pour qui souhaite en visualiser la représentation, *Œdipe* est sans nul doute la plus étrange de toutes. Le texte continue de défier l'imagination des chercheurs, à travers la scène, fameuse, de l'*extispicium*. Ont été explorées les pistes du spectaculaire et du réalisme à la lumière de travaux sur le contexte qui présidait à la composition théâtrale à l'époque de Sénèque ⁴.

Le théâtre de Sénèque témoigne d'une évolution des modes de composition parallèle à un mouvement général de transformation des modalités de représentation. C'est un aspect spécifique de cette évolution que nous souhaitons développer ici. En prenant appui sur le texte et en évitant tout recours à la restitution d'hypothétiques choix de mise en scène, nous relirons les didascalies internes et observerons les modalités d'annonce des entrées et sorties des personnages, ainsi que leurs modalités de prise de parole. L'usage sénèqueien se révèle, dans ce domaine, respectueux de la structure du modèle grec mais sensiblement différent quant à l'interprétation dramaturgique. Une comparaison de l'*Œdipe Roi* de Sophocle et de l'*Œdipe* de Sénèque permettra de dégager les spécificités dramatiques de la tragédie latine, fondées sur un mode nouveau de circulation de la parole entre les personnages. Le « passage de la parole », moins réaliste et moins ritualisé que chez Sophocle, y est davantage lié à la nécessité d'extérioriser un monde, un « espace » intérieur. Ces particularités découlent d'une intention constante d'objectivation de l'intime, notion clef de la structure de l'*Œdipe* de Sénèque. Nous partirons de deux principes : d'une part, nous tiendrons pour acquis que Sénèque, bon connaisseur du théâtre grec et latin, composa ses tragédies en connaissance de cause ⁵. L'idée que Sénèque ait pu s'appuyer sur

3. *Médée*, qui montre, *coram populo*, le meurtre de deux enfants, enfreint les « lois » de composition transmises par Horace, cf. *Art Poétique*, v. 185. *Thyeste*, plus simple dans sa structure d'ensemble, respecte l'unité de lieu mais laisse le lecteur-spectateur dubitatif devant le récit omniscient d'un messager dont l'autorité est mal garantie. La composition des *Troyennes* implique plusieurs changements de lieux : aussi l'interprétation la plus répandue développe-t-elle l'idée d'une incohérence dramaturgique rendant impossible toute mise en scène, cf., par exemple, E. FANTHAM 2000 : « It was no great problem that this tragedy seemed to require not one but three settings : in front of Hector's tomb for act 1, and acts 3 and 4 : in the Greek camp for the second and possibly the first scene of act 2, and at a third site in the final act from which Hector's tomb was now off stage and out of view. ».

4. Les recherches menées sur l'évolution des modes de représentation comme sur le développement de genres nouveaux susceptibles d'avoir influencé l'écriture des tragédies ont ouvert de nouvelles voies, cf. l'essor de la tragédie chantée, du chant d'extraits, de la citharôdie et, bien sûr, du mime et de la pantomime dont le recueil édité par P. EASTERLING et E. HALL 2002, fournit un panorama complet et richement documenté. L'évolution des modalités de jeu (chanté-joué) sont développées, dans ce même ouvrage, par E. HALL. L'influence de ces pratiques nouvelles sur la composition des tragédies sera, entre autres points, abordée dans un ouvrage à venir de J.-P. Aygon.

5. Cf. J. FITCH 2000 sur la représentabilité.

une représentation mentale issue de sa connaissance des usages de la scène contemporaine semble aujourd'hui admise ⁶. Les travaux récents menés en ce domaine ont permis de dépasser une critique fondée sur la référence systématique à la tragédie attique comme modèle normatif, référence qui a presque disparu de notre horizon critique contemporain ⁷. De ce premier principe découle un second : nous ne nous interrogerons pas sur la « représentabilité » des tragédies de Sénèque.

La comparaison fait l'objet d'un tableau auquel on se reportera au fil de la lecture. L'observation des didascalies et des mouvements de scène nous conduira à étudier le passage d'un *canticum mutatis modis* (chœur en mètres variés) à une scène de *diuerbium* (scène dialoguée) et inversement : on observera comment le chœur prend le relais d'un personnage ou comment il prépare conventionnellement la prise de parole d'un personnage. Mais elle nous conduira aussi à noter précisément quelles transitions combinent, chez Sénèque, didascalie et mouvement de scène marqué, et quelles transitions se passent de cette combinaison, privilégiant ainsi une autre modalité de prise de parole.

L'une des conventions dramatiques les plus stables et les plus riches de sens ⁸ du théâtre antique est la structuration conventionnelle de la scène. La force implicite de cette structuration n'est jamais banalisée : de Plaute à Sénèque, les mêmes conventions sous-tendent, organisent et clarifient la géographie du texte, quelle qu'en soit la complexité. Ainsi, la base simple que constitue le double prolongement de la scène, c'est-à-dire d'un côté la *parodos* de proximité, de l'autre la *parodos* d'éloignement ⁹, permet-elle la représentation de pièces très différemment structurées, qu'elles se situent en ville, à la campagne ou sur un rivage ¹⁰.

6. Cf. J.-P. AYGON 2006.

7. Cf. A.J. BOYLE 1997 ; A. SCHIESARO 2003 ; C.A.J. LITTLEWOOD 2004. Cf. aussi les articles consacrés à Médée dans *Médée et la violence, Pallas* 45, Toulouse, 1996.

8. Même si le port du masque à Rome fait problème, au moins pour la comédie latine, on se référera sur cette question à l'appendice I de W. BEARE 1950 : 303-309 qui réévalue les témoignages des grammairiens latins si souvent mis en avant pour contester le port du masque à Rome.

9. Comme le rappellent plusieurs critiques, le texte de Pollux (*Onomasticon* 4, 126) consacré aux *parodoi* et à leur localisation sur la scène (à gauche ou à droite du spectateur) fait problème, cf. W. BEARE 1950 : appendix B- « Side-entrances and *Periaktoi* in the Hellenistic Theatre » ; G. DUCKWORTH 1952 : 85-87, rappelle et reprend la proposition de Beare : « The Greek convention was the same as the Roman ; in other words, the Roman dramatists took over the use of side-entrances which they found in vogue in the Greek theaters of Southern Italy ». Le « lointain », étranger, campagne, port, se situe à la gauche du spectateur, le « proche » à sa droite.

10. L'inversion des données spatiales dans la *Rudens* de Plaute (port et forum côté « lointain », mer côté « proximité ») n'impliquait aucun complément de mise en scène, ne perturbait aucunement le spectateur. Nul besoin d'artifices : la complexité de l'espace imaginaire était autorisée, peut-être même encouragée par la simplicité stable de l'espace conventionnel de la scène. Cf. J.-C. DUMONT 2000 et notre conférence de 2010 à l'université Stendhal-Grenoble 3 (journée d'études sur la *Rudens* de Plaute, publication en ligne).

1. Locuteurs et interlocuteurs – le chœur, le messager, Œdipe

La critique a souligné l'absence fréquente, chez Sénèque, de didascalies internes précisant les entrées et sorties des personnages. Ce trait de composition, si caractéristique en apparence, fait pourtant partie des différences relevées depuis longtemps entre Plaute et Térence. Quand Plaute fait résonner les coups sur une porte ou construit des scènes entières sur le franchissement du seuil¹¹, Térence va rarement jusqu'à planter un décor, oubliant, en apparence, la matérialité de l'espace scénique¹² que ses comédies esquissent sous une forme stylisée. Dans l'*Œdipe* de Sénèque, ces didascalies ne sont pas systématiquement omises. Comme d'autres tragédies du philosophe, la pièce témoigne d'une évolution du théâtre latin, dont l'une des tendances de composition pourrait être l'omission des références explicites à la matérialité du décor¹³. Aussi nous paraît-il préférable d'étudier la logique des mentions spatiales et les intentions esthétiques auxquelles elle obéit. Dans *Œdipe*, cette logique réside dans l'usage réfléchi et concentré des didascalies, érigé en système normant les situations de don et de prise de parole. Les déplacements normés sont clairs et simples. Ils restent conformes à l'usage des conventions spatiales posé par le modèle sophocléen, comme le montre le tableau ci-dessous, qui fait figurer en gras la présence des didascalies : les scènes « Créon arrive de Delphes » – « arrivée de Tirésias guidé par un enfant » – « retour de Créon » permettent d'observer une correspondance équilibrée entre les mouvements de scène et didascalies du modèle et celles de Sénèque. Les trois scènes d'interrogatoire (celui de Jocaste, du berger corinthien et celui de Phorbas) introduisent un déséquilibre : Sophocle multiplie les mentions spatiales et les descriptions physiques tandis que Sénèque les néglige. Les dernières scènes (sortie du messager, sortie d'Œdipe aveugle, suicide de Jocaste) instaurent un déséquilibre inverse : Sénèque multiplie des mentions liées au décor et à l'apparence des personnages, absentes dans le modèle grec.

11. A propos de la porte, cf. G. MAZZOLI 2001.

12. Plaute fait un usage vraisemblable des didascalies et se livre, par le biais des dialogues, à des références appuyées au décor. Térence néglige davantage les indications de mouvements, la présence d'une porte ou d'une maison. L'*Eunuque* fournit plusieurs exemples de ces « maladresses », qui confirmeraient l'idée d'une négligence des données spatiales au profit de dialogues écrits, cf. M.-H. GARELLI 2007 consacré à l'*Eunuque* de Térence. Plus généralement, sur les différences de traitement de l'espace scénique cf. G. DUCKWORTH 1952 : 120-121. À propos des *Troyennes* de Sénèque, C.W. MARSHALL 2000, a montré que les absences du chœur délimitaient symboliquement l'espace tout autant que ses déplacements.

13. Il peut s'agir d'une tendance esthétique, liée à une adaptation différente du modèle grec. Étant donné l'état lacunaire de notre documentation pour la fin de la période républicaine et les débuts de l'Empire, le rapprochement de Térence et de Sénèque n'autorise aucune généralisation à l'ensemble du théâtre postérieur à Plaute. Nous ne pouvons que noter d'intéressantes similitudes.

Quant au chœur, ses mouvements, rarement mentionnés chez Sénèque, ne sont jamais décrits. Une logique interne préside manifestement aux mentions spatiales et aux didascalies : il nous appartient de la définir. Les tragédies de Sénèque s'inscrivent sans doute comme une étape importante d'un mouvement ¹⁴ irréversible de l'histoire du théâtre antique ¹⁵.

Comme dans d'autres tragédies, la présence effective du chœur sur scène pendant les *diuerbia* reste difficile à déterminer. L'interprétation repose, traditionnellement, sur deux critères, l'un dramaturgique, fondé sur la présence de didascalies internes relatives au chœur, l'autre littéraire, fondé sur l'existence d'un lien thématique entre le chant du chœur et le *diuerbium* précédent : la présence d'un tel lien sert à prouver que le chœur a « entendu » les informations transmises au cours du *diuerbium*. Quel intérêt effectif ces critères revêtent-ils pour une lecture dramatique d'*Œdipe* ? Dans les moments de tension ou de transition dramatique, Sophocle installe, voire impose, une vraisemblance du discours dont le chœur de vieillards de l'*Œdipe Roi* est clairement destinataire. Dans les scènes équivalentes, Sénèque laisse, au contraire, libre cours au monologue autonome du personnage, qui ne trouve, dans le *canticum* qui suit, qu'un écho affaibli, voire inexistant. Ainsi Œdipe sortant du palais à la fin de la *parodos* prend-il soin, chez Sophocle, de rassurer un chœur inquiet ¹⁶ de Cadméens. Son discours crée le statut social et politique du groupe de citoyens auquel il s'adresse en roi protecteur, installant ainsi le chœur comme interlocuteur. Chez Sénèque, le chœur se désigne lui-même, dans le premier *canticum*, comme *Cadmi generosa proles* (v. 110) sans provoquer, en retour, une adresse de la part d'Œdipe susceptible de le constituer et de l'installer comme groupe social : Œdipe poursuit, inexorablement, sur la voie du discours intérieur théâtralisé et extériorisé par la représentation, discours inquiet, tout entier orienté par l'attention portée par le roi à l'arrivée de Créon. Le procédé est réitéré après le troisième

14. Sensible dans les dernières comédies d'Aristophane, ce mouvement tend à une nouvelle interprétation du rôle du chœur, devenu plutôt, comme cela est si fréquemment rappelé, acteur d'intermèdes sans lien direct avec l'intrigue. Notre propos n'est pas ici d'aborder cette question récurrente de l'histoire du théâtre antique. E. CSAPO & W.J. SLATER 1994 : 349-368, en proposent un intéressant panorama, sources à l'appui.

15. Certaines tragédies laissent toutefois penser que Sénèque a joué des différentes nuances de sens et de mise en espace offertes par les variations de rôle ou de fonction du chœur. Celui de *Thyeste* s'exprime en décalage ou en contradiction avec les scènes dialoguées qui précèdent : la fonction d'intermède ne suffit pas, alors, à justifier ses interventions, qui marquent l'infranchissable distance qui sépare l'humanité commune des monstrueux secrets des palais royaux. Le chœur féminin des *Troyennes* partage intensément, au contraire, la douleur d'Hécube et d'Andromaque, qu'il accompagne dans leurs lamentations. La question elle-même n'est-elle pas tributaire d'une critique antérieure, inquiète de l'absence de didascalies et soucieuse d'en tirer des conclusions relatives à l'histoire du théâtre latin ?

16. Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 215 : « J'entends tes prières, et à ces prières c'est moi qui réponds » (trad. P. MAZON, CUF).

canticum : l'évocation lyrique des *monstra* de Thèbes, qui débouche sur le récit de la fuite d'Actéon devant ses propres chiens, ne trouve aucun écho dans le monologue d'Œdipe : dépourvue de destinataire identifiable sur scène, l'intervention d'Œdipe poursuit, en droite ligne, comme une simple variation de l'expression ininterrompue d'une culpabilité terrorisée, depuis l'ouverture de la pièce : *curas reuoluit animus et repetit metus* ¹⁷.

La tragédie se clôt sur le même mode : la description par le chœur de la mort de Jocaste est suivie d'un ultime monologue d'Œdipe invoquant Phoebus, qui n'est en rien une réponse au chœur. Il ne s'adresse que dans les derniers vers aux citoyens de Thèbes symboliquement incarnés par le *chorus*. À aucun moment du drame, le chœur n'est « reconnu » par les personnages comme interlocuteur physique, alors que les fins de *cantica* portent souvent des mentions didascaliques destinées à introduire les personnages. L'exemple le plus marquant est celui de l'arrivée du vieillard de Corinthe. À la recherche d'Œdipe (v. 924), le Corinthien de Sophocle interroge d'abord les « étrangers » (*xenoi*) qui composent le chœur avant de recevoir une réponse du coryphée qui lui désigne le palais et la famille d'Œdipe. Chez Sénèque, le vieillard fait irruption dans le dialogue (v. 784), sans préparation dramatique ni échange préalable susceptible de l'installer sur scène comme interlocuteur à venir du roi. Boyle étudie en détail, dans son édition commentée de la tragédie latine, les déplacements du chœur et montre qu'une présence continue de ce chœur sur scène est plausible : le principe d'une présence constante ne contredit ni le texte ni les règles de dramaturgie. Seul le quatrième *canticum* laisse place au doute : il est sans nul doute assez proche des intermèdes choraux auxquels les comédies de Ménandre comme, probablement, celles de Plaute, avaient recours. Par sa thématique générale, cet éloge de la voie moyenne sans commune mesure avec le très célèbre *stasimon* sophocléen qui chante la soumission pieuse de l'homme (v. 863-910), s'éloigne en effet des développements récents de l'intrigue. Tous les autres entretiennent un lien avec l'action : le troisième *canticum* fait écho au *diuerbium* qui précède : son chant se réfère à l'idée de culpabilité, qui vient d'opposer violemment Œdipe à Créon. À partir du v. 882 et jusqu'à la fin de la tragédie, le chœur occupe la scène, non pour dialoguer avec les personnages mais comme commentateur de l'action scénique. Son chant dit les arrivées successives du messager, d'Œdipe puis de Jocaste, enfin le suicide de la reine *coram populo*. Même si le chœur n'est pas traité comme interlocuteur par les personnages, il fait l'objet de « mentions » de leur part. Avant le deuxième *canticum*, (v. 402), Tirésias invite le chœur à chanter Bacchus. Exemple rare, mais intéressant, d'une adresse au chœur comme à un acteur d'intermède : son chant comblera, dramatiquement, l'espace temporel occupé, hors scène, par une action non représentable : l'ouverture des barrières du Styx

17. Sénèque, *Œdipe*, v. 764.

par Tirésias. L'adresse rappelle une réplique du *Pseudolus* de Plaute¹⁸ où un personnage annonce l'arrivée d'un *tibicen* chargé d'occuper le public pendant l'intermède. L'invitation à « jouer l'intermède », adressée à un chœur physiquement présent, conduit à une hésitation entre la convention classique d'invitation à la parole et le jeu avec les traditions de représentation ou, pourquoi pas, la notation métathéâtrale.

En conclusion, la situation du chœur de l'*Œdipe* de Sénèque se définit, dramatiquement, comme une présence physique, à la fois continue et en retrait, d'un groupe chargé aussi bien de la « compensation conventionnelle » de la temporalité d'une action du hors scène (l'apparition de Laios), que de l'introduction conventionnelle du discours ou de certains moments de l'action scénique : ses mots disent, accompagnent, rendent sensible l'ouverture des portes du palais et l'apparition d'Œdipe ; ils disent, accompagnent, rendent sensible le mouvement irréversible de Jocaste vers une mort sanglante (v. 1004-1009). La lecture comparée des textes grec et latin incite à interpréter le chœur comme un élément de structuration de l'espace et du temps scéniques, préalable à toute prise de parole. Ce que nous oserons nommer ici le « statut » du chœur d'*Œdipe* ne contredit pas le statut habituel d'un chœur sénéquien : celui de *Thyeste* échange certes longuement avec le messager, qu'il interroge sur les meurtres successifs des deux enfants de Thyeste, en un dialogue tantôt serré, tantôt distendu pour céder aux exigences de la narration. Le messager s'adresse à lui comme à un pluriel (*exhorruistis*, v. 744) mais aussi comme à un singulier (*sceleris hunc finem putas ? / Gradus est*, v. 745-746). Certaines scènes des *Troyennes* et de *Médée* sont également construites par recours à ce procédé¹⁹.

Sa récurrence dans les tragédies témoigne néanmoins d'un choix dramatique conscient : Sénèque accorde une fonction dramatique précise aux échanges entre le chœur et certains personnages. Ces personnages sont exclusivement des messagers, locuteurs au statut particulier : ce sont des « récitants », chargés d'introduire sur scène l'action qui vient de se dérouler hors-scène pendant le *canticum* précédent. La fonction du chœur consiste, par le biais d'une didascalie plus rituelle que proprement spatiale, à « transmettre la parole » au locuteur qu'est le messager. Nous avons affaire à une convention normée de prise de parole : un groupe anonyme, chargé d'une expression lyrique, transmet la parole à un personnage anonyme, chargé d'une narration, souvent proche de l'épopée, en un mouvement de continuité. Les propos didascaliques qui viennent clore les *cantica* pour ouvrir sur un discours ou une réplique d'Œdipe ont sans doute, de la même manière, une fonction de « transmission » de la parole et non de

18. *Pseudolus*, v. 573 : pendant que Pseudolus va rassembler ses idées, le *tibicen* divertira le public (avec cette différence que le texte de l'intermède ne figure pas dans le texte de la comédie).

19. Cf. *Médée*, v. 849-887 (le chœur interroge à plusieurs reprises le messager.) ; *Troyennes*, v. 165 (le chœur interroge Talthybius).

préalables construisant l'espace et les conditions du dialogue à venir : c'est le cas lors de l'arrivée de Créon au v. 202 (*quisnam ille propero regiam gressu petit ?*) et pour annoncer la sortie d'Œdipe aveugle du palais, v. 995-997 (*sonuere fores atque ipse suum/ duce non ullo molitur iter/ luminis orbis*). À cette différence près que, pour des raisons liées à son statut social autant que dramatique, Œdipe n'échange pas conventionnellement avec le chœur comme le fait le messager dans cette même pièce. La parole d'Œdipe s'impose d'emblée, sans échange oral conventionnel préalable, de façon toujours abrupte. Non seulement le roi peut prendre directement le relais du chœur (ou d'un personnage comme Créon lors de l'arrivée de Tirésias au v. 288), mais il procède lui-même aux didascalies nécessaires à l'introduction d'un personnage : l'arrivée de Phorbos est placée dans la bouche d'Œdipe qui se charge, sans intermédiaire, de la didascalie (v. 838 : *ecce grandaeus senex/ arbitria sub quo regii fuerant gregis/ Phorbos*), pour enchaîner, tout aussi directement, sur l'interrogatoire. Le « passeur » conventionnel de parole qu'était le chœur chez Sophocle, cet intermédiaire qui procédait aux échanges rituels nécessaires à l'introduction d'un personnage, perd ce rôle chez Sénèque.

Si, dans *Œdipe*, le chœur conserve les didascalies de fin de *canticum* annonçant l'arrivée d'un personnage sur scène, il n'échange plus avec eux (exception faite de l'anonyme messager) pour ouvrir un espace de dialogue fait de récits et de révélations. La parole du chœur s'efface devant celle du roi Œdipe, qui l'attribue et se l'attribue, en maître d'un spectacle qui consiste non à découvrir un coupable, mais à extérioriser des *monstra* dont la présence menaçante pèse sur tout discours dès le début de la pièce. Cette circulation, qui conduit à une exploration et à une « extériorisation » de l'âme n'est pas le fait d'une maladresse de composition de l'auteur, mais relève d'un choix conscient. L'analyse confirme les conclusions de Staley²⁰ concernant la révélation des *monstra* sur scène comme un thème clef de la tragédie.

2. Donner et prendre la parole – L'espace du discours.

Les indications scéniques font l'objet d'un traitement à la fois proche et éloigné de celui du modèle grec, comme nous l'avons souligné précédemment. Les divergences relevées, dans la deuxième (scènes d'interrogatoires) et la troisième série de scènes (scènes de l'auto-punition), montrent, en revanche, que les choix sénéquiens sont inversement proportionnels des choix dramatiques opérés par Sophocle. Nous évaluons traditionnellement cette importance à l'aune de principes aristotéliens tels que la vraisemblance et l'enchaînement des faits. Adoptons la démarche inverse pour observer quelles entrées font l'objet de négligences et quels procédés mettent en lumière les prises de parole importan-

20. G.A. STALEY 2010 : 105-112.

tes. Nous avons souligné que l'intervention, au cours d'un dialogue déjà engagé, de certains personnages venus de l'extérieur ²¹ ne faisait l'objet d'aucune didascalie préliminaire. La différence de traitement entre l'intervention du berger corinthien et celle de Phorbas, décrite par Œdipe, suscite à juste titre la perplexité, de même que la contradiction manifeste entre les différentes entrées de Jocaste, dont la dernière fait l'objet, chez Sénèque, de commentaires physiques détaillés alors que les deux premières (v. 82 et v. 773) sont passées sous silence. A.J. Boyle, qui n'évade pas la difficulté ²², suggère que Jocaste n'entre, dans les deux premiers cas, qu'à la fin du monologue d'Œdipe ²³. Sans douter du bien-fondé que représente l'éclairage du texte par la reconstitution souvent hypothétique des modalités de représentation, nous limiterons le champ d'investigation aux conventions de dialogue et de gestuelle présentes dans le texte.

Les entrées de Créon (v. 202), de Tirésias (v. 288 puis v. 509 où la description du visage de Créon par Œdipe joue le rôle d'une didascalie sommaire marquant, conventionnellement, une arrivée), enfin d'Œdipe lui-même (v. 995) sont accompagnées chez Sénèque de didascalies claires. En renvoyant le lecteur aux mentions déjà présentes dans le modèle grec ²⁴ et conformes aux conventions spatiales en usage sur la scène grecque (c'est-à-dire les prolongements conventionnels que sont les *parodoi* d'éloignement ²⁵ et de proximité ²⁶ ou les praticables du mur de scène), les déplacements de ces trois personnages structurent l'espace scénique en assurant l'extension de la scène et son lien avec le monde extérieur pour Créon et Tirésias, tandis qu'Œdipe (et Jocaste dans la dernière scène) établit le lien avec l'espace intérieur du palais. Sénèque ne fait preuve, dans cet usage, d'aucune maladresse : en privilégiant certaines entrées, il affirme des choix. Les déplacements du roi font l'objet d'un traitement particulier : les retours au palais sont plus clairement mentionnés que ses sorties, sauf lors de sa dernière et spectaculaire apparition. La répartition inégale des mentions d'entrées et sorties varie en fonction des personnages ou des moments de l'intrigue. Cette répartition, qui pose question, invite à deux remarques : Sénèque ne conserve les mentions présentes chez Sophocle que dans des cas précis, qui ne sont pas liés à l'enchaînement des faits.

Si Sénèque respecte les conventions matérielles d'orientation de l'espace et de circulation des personnages déjà présentes chez Sophocle, en déduisons-nous

21. Le berger, venu de Corinthe, arrive par la *parodos* qui indique symboliquement une provenance lointaine. La convention spatiale suffit à éclairer le spectateur.

22. A. J. BOYLE 2011 : 289 et 291.

23. Le traitement variable des entrées de Jocaste, négligées puis mises en lumière, nuance l'interprétation générale de J. SCHERER 1997, selon qui Jocaste n'est pas l'objet des lectures antiques du mythe mais plutôt des relectures postérieures qui l'ont mise en lumière

24. Cf. notre tableau *infra*.

25. Créon vient de Delphes.

26. Tirésias puis Créon, lors de sa deuxième apparition, l'empruntent.

que le souci de la représentabilité est, pour Sénèque, un principe essentiel de composition ? Le principe premier de la composition dramatique n'est-il pas plutôt, pour le philosophe latin, la circulation de la parole, dont, paradoxalement, découle la circulation des personnages ? Cette question ouvre au moins deux voies de recherche. La première sonde l'existence d'un lien éventuel entre la nature du discours et la présence d'une didascalie. La seconde s'intéresse aux modalités de don et de prise de parole, c'est-à-dire aux relais qui constituent le personnage comme locuteur ou interlocuteur. Ces modalités, sensiblement différentes du modèle grec à la tragédie latine, sont porteuses de sens.

Comme l'a montré G.A. Staley²⁷, Sénèque construit sa tragédie sur la base d'une culpabilité connue d'Œdipe lui-même qui, malgré un déni, ne cesse de se voir extériorisée dans les scènes les plus spectaculaires. Œdipe connaît la réponse aux questions existentielles qui se posent à lui. La tragédie n'est pas construite selon le principe de l'enquête grecque, qui aboutit à la découverte par le roi de sa culpabilité. Elle utilise les possibilités combinées du discours et de la scène pour mettre en lumière, dans sa concrétude et sa matérialité scénique, une culpabilité cachée responsable d'une peste extérieure devenue l'objet de tous les discours. Les didascalies ne sont pas liées à l'entrée d'un personnage susceptible de faire avancer l'intrigue selon le principe de l'enchaînement des faits, mais constituent plutôt des préalables (les linguistes parleraient de « marqueurs ») à des actions ou à des discours spectaculaires qui laissent le *logos* se développer jusqu'à devenir une action scénique ou son double. Dégageons les scènes caractéristiques que viennent introduire ces marqueurs à valeur plus rituelle que didascalique. Une étude comparée permet d'aboutir à la présentation suivante :

27. G.A. STALEY 2010 : 102- 104 : « The Return of the Repressed ».

Mouvements scéniques	Discours ou action préparés par les didascalies	Relais de parole - interlocuteurs - Sophocle	Relais de parole - interlocuteurs - Sénèque
Créon arrive de Delphes	Révélation de l'oracle	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Œd.</u> vers <u>chœur</u> : inquiet de l'absence de Créon. 2. <u>Prêtre</u> vers <u>Œd.</u> (relais signes des enfants : Créon approche) – didascalie 3. <u>Œd.-prêtre-Œd.</u> : apparence de Créon - didascalie 4. <u>Œd.</u> vers <u>Créon</u> : l'interroge 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>chœur</u> vers <u>chœur</u> : l'homme qui arrive est-il Créon ? = didascalie 2. <u>Œd.</u> vers <u>Œd.</u> : expression de sa crainte 3. <u>Œd.</u> vers <u>Créon</u> : l'interroge
Tirésias arrive guidé (par des serviteurs ou Mantô)	Avis du devin – Sens de la réponse d'Apollon	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Œd.</u> vers <u>coryphée</u> : Tirésias, appelé, tarde 2. <u>coryphée</u> vers <u>Oed.</u> : on amène Tirésias - didascalie 3. <u>Oed.</u> vers <u>Tirésias</u> : l'interroge 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>chœur</u> vers <u>chœur</u> : Tirésias arrive-description physique = didascalie 2. <u>Oed.</u> vers <u>Tirésias</u> : l'interroge.
Retour de Créon	Evocation de la culpabilité d'Œdipe	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Créon</u> vers <u>coryphée</u> : inquiet des propos d'Oed. 2. <u>cor.-Créon-cor.</u> : les intentions d'Œdipe. 3. <u>cor.</u> vers <u>Créon</u> : didascalie - Œdipe sort du palais 4. <u>Oed.</u> vers <u>Créon</u> : l'interroge 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Oedipe</u> vers <u>Créon</u> : décrit son visage = didascalie – l'interroge
Confrontation Jocaste-Oedipe	Interrogatoire sur le meurtre de Laios	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>chœur</u> vers <u>Jocaste</u> : (Œdipe doit rentrer 2. <u>Oed.</u> - <u>chœur</u> - <u>Oed.</u> : faut-il aller plus loin ? 3. <u>Jocaste</u> vers <u>Oed.</u> : l'interroge 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Oed.</u> vers <u>Oed.</u> : Expression de sa crainte 2. <u>Oed.</u> vers <u>Jocaste</u> : l'interroge sur Laios <p>pas de didascalie</p>
Arrivée du berger de Corinthe	Interrogatoire sur les origines d'Œdipe	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Corinth.</u> vers <u>coryphée</u> : où est Œdipe ? 2. <u>Coryphée</u> vers <u>Corinth.</u> : désigne palais et Jocaste : didascalie. 3. <u>Jocaste-corinth.-Jocaste</u> : mort de Polybe 4. <u>Œdipe</u> vers <u>Jocaste</u> : que se passe-t-il ? 5. <u>Jocaste</u> vers <u>Oed.</u> : il faut entendre le berger - on l'interroge. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Corinth</u> vers <u>Oed.</u> : annonce mort de Polybe 2. <u>Oed.</u> vers <u>Corinth.</u> : l'interroge <p>pas de didascalie</p>
Arrivée de Phorbas	Confirmation des origines d'Œdipe + culpabilité	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Oed.</u> vers <u>chœur</u> : le berger est celui qu'il attend (description physique : âge) : didascalie 2. <u>coryphée</u> vers <u>Oed.</u> : reconnaît le berger 3. <u>Oed.-Corinth.</u> - <u>Oedipe</u> : reconnaissance du berger 4. <u>Oed.</u> vers <u>berger</u> : l'interroge. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <u>Oed.</u> vers <u>gardes</u> : fait chercher le berger en cours de scène 2. <u>Oed.</u> vers <u>Corinth.</u> : dit lui-même l'arrivée de Phorbas : descr. physique (âge) = didascalie

Messageur sort du palais	Aveuglement d'Œdipe et suicide de Jocaste	<u>1. chœur vers Œd.</u> absent néant de l'homme <u>2. messageur vers chœur</u> : annonce un récit pas de didascalie <u>3. cor. vers messageur</u> : l'interroge <u>4. messageur vers chœur</u> : récit suicide de Jocaste et aveuglement	<u>1. chœur vers chœur</u> : la voie moyenne <u>2. chœur vers public</u> : bruit des portes qui retentissent = didascalie <u>3. chœur vers public</u> : le messageur sort : descr. physique = didascalie
Œdipe aveugle sort du palais	Interrogation sur l'avenir d'Œdipe	<u>1. messageur vers coryphée</u> Sortie d'Œd. didascalie = descr. <u>2. coryphée vers Œd.</u> : pourquoi ce geste ? <u>3. Œd. – cor – Œd.</u> : échange lyrique <i>(la suite est spécifique à Sophocle)</i>	<u>1. chœur vers public</u> : annonce sortie d'Œd. : sons, pas = didascalie <u>2. Œdipe vers Œdipe</u> : il s'est réalisé comme Œdipe. (Bref) <u>3. chœur vers public</u> : arrivée de Jocaste *Nombreuses didascalies <u>4. Jocaste-Œd.-Jocaste</u> : culpabilités <u>5. chœur vers public</u> : suicide de Jocaste didascalie

(N.B. : Les mentions « *chœur vers chœur* » ou « *Œdipe vers Œdipe* », propres à Sénèque, signalent les discours *dépouillés d'interlocuteur clairement désigné par le texte*, se déroulant soit sous forme d'une extériorisation scénique de la pensée soit sur un mode plus ambigu laissant ouvertes les interprétations. Les mentions « *chœur vers public* » soulignent la fonction de commentaire que revêtent les interventions chorales à caractère scénique).

À quelles conclusions ce tableau nous invite-t-il ?

Sénèque néglige ou maintient une didascalie du modèle grec en fonction de la charge émotionnelle et spectaculaire confiée au discours ou à l'acte introduits par cette didascalie. Nous parlerons de didascalies « affectives » ou « émotionnelles ». Dans l'*Œdipe* latin, les scènes destinées à dénouer l'intrigue, celles qui portent l'enquête et la révélation, sont pauvres en didascalies et en indications spatiales. Dans le tableau, ce sont les scènes « confrontation Jocaste-Œdipe », « arrivée du berger corinthien », « arrivée de Phorbas ». Il est clair que, pour Sénèque, les scènes d'interrogatoire n'ont pas de valeur émotionnelle, en ce qu'elles n'extériorisent et ne révèlent rien. Elles ne sont signalées par aucun « marqueur » conventionnel.

L'observation des échanges rituels préalables à la prise de parole met en lumière une série de scènes dont Sophocle prépare l'ouverture par une multiplication des relais et des interlocuteurs. Les scènes du premier tiers de la pièce sont presque toutes dans ce cas : l'annonce de l'arrivée de Créon, à son retour de Delphes, l'arrivée de l'aveugle Tirésias, guidé par des serviteurs, le retour sur scène de Créon inquiet du discours que tient Œdipe à son sujet. Les préliminai-

res à la prise de parole du personnage venu de l'extérieur relèvent de l'échange rituel : le coryphée intervient et, par un échange préalable au dialogue, crée un espace de discours qui permet à l'arrivant de s'exprimer comme interlocuteur reconnu. Les mêmes scènes, chez Sénèque, révèlent une recherche de l'écart mais, surtout, de construction de nouvelles modalités de prise ou de don de la parole. Là où Sophocle enchaînait répliques et questions liminaires comportant des didascalies internes, Sénèque néglige le procédé d'échanges préalables. Il simplifie et stylise les échanges sophocléens, pour privilégier deux prises de parole successives, qui ne relèvent pas du dialogue mais d'une continuité du *logos*. Cette succession n'est pas aléatoire ou maladroite : elle répond à un schéma réitéré, celui de la transmission d'une parole qui n'est plus, ou très peu, un objet d'échanges. À l'expression lyrique d'un *canticum*, succède à plusieurs reprises, en effet, une réplique auto-adressée d'Œdipe qui place sur le même plan l'expression chantée et extériorisée du chœur et son intériorité de roi coupable qui relève, quant à elle, du monologue. L'abandon du traitement psychologique de la question de la culpabilité conduit Sénèque à multiplier et à diversifier les modalités d'extériorisation des monstres intérieurs d'Œdipe. Récits, chants du chœur, monologues, actions violentes comme le suicide de Jocaste en sont les diverses voies d'expression.

Sénèque insiste sur les mentions didascaliques dans les scènes les plus novatrices, dont l'équivalent sophocléen est plus sobre : ce sont les scènes « arrivée du messager » et « Œdipe aveugle sort du palais », la seconde développant, avec force didascalies du chœur, des actions que le messager sophocléen réservait au récit dans la scène ouverte par l'« arrivée du messager ». Le dramaturge latin crée des didascalies inattendues pour l'ouverture ou la clôture rituelle des scènes chargées de violence. Cette charge, spécifique à Sénèque, est révélatrice de ses intentions d'auteur. En concentrant les didascalies sur ces points dramatiques, il éclaire les prises de parole destinées à l'extériorisation spectaculaire des terreurs qui habitent le héros ou les actions spectaculaires dont le récit est un équivalent.

Dans l'*Œdipe* de Sénèque, la fonction première et proprement dramaturgique des didascalies est dépassée, pour être détournée vers une fonction émotionnelle. Les didascalies sont des marqueurs. Le chœur, par son chant, est chargé d'une partie de ces mentions. Il arrive qu'Œdipe lui-même se charge des didascalies préalables à un discours qui le touche au plus près, comme au moment du retour de Créon, qui déclenche la série des discours qui feront la tragédie. Œdipe se charge ainsi de donner la parole à sa culpabilité. Dans la pièce de Sophocle, Œdipe se veut maître de l'interrogatoire qui aura pourtant raison de lui. Dans la tragédie de Sénèque, Œdipe se veut maître d'un spectacle qu'il maîtrise jusqu'au dernier mot et jusqu'à sa sortie de scène : emportant avec lui les *monstra* qui détruisent Thèbes, il laisse la scène vide de son personnage et du spectacle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Textes anciens

- Horace, *Épîtres*, F. VILLENEUVE (éd.), Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1967.
- Plaute, *Comédies*, t. V, *Mostellaria, Persa, Poenulus*, A. ERNOUT (éd.), Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1970.
- Pollux, *Onomasticon* 4, *Lexicographi graeci*, vol. IX, E. BETHE (éd.).
- Sénèque, *Tragédies* – t. II – *Œdipe, Agamemnon, Thyeste*, F.-R. CHAUMARTIN (éd.), Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999.
- Sénèque, *Tragédies* – t. I – *Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre*, F.-R. CHAUMARTIN (éd.), Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1996.
- Sophocle, t. II – *Ajax, Œdipe roi, Électre*, P. MAZON (éd.) – dixième tirage par J. IRIGOIN, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1997.

Études critiques

- AYGON J.-P. 2006, « Les tragédies de Sénèque : des textes pour la scène ? L'exemple de l'*extispicium* dans *Oedipus* », *Pallas*, 71, p. 91-112.
- BEARE W. 1950, *The Roman Stage*, Londres.
- BOYLE A.J. 1997, *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, Londres.
- 2011, *Seneca, Oedipus*, Oxford.
- CSAPO E. & SLATER W.J. 1994, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DUCKWORTH G. 1952, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton.
- DUMONT J.-C. 2000, « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Pallas*, 54, p. 103-112.
- FANTHAM E. 2000, « Production of Seneca's Trojan Women », dans G.W.M. HARRISON (dir.), *Seneca in Performance*, Londres, Duckworth, p. 13-26.
- FITCH J. 2000, « Playing Seneca ? » dans G.W.M. HARRISON (dir.), *Seneca in Performance*, Londres, Duckworth, p. 1-12.
- GARELLI M.-H. 2007, « *Ante ostium Thaidis* – 'Devant la porte de Thais'. Espace et représentation dans l'*Eunuque* de Térence », *Vita Latina*, 177, p. 2-18.
- HALL E. 2002, « The Singing Actors of Antiquity », dans P. EASTERLING et E. HALL (dir.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, p. 3-38.
- LITTLEWOOD C.A.J. 2004, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford.
- MARSCHALL C.W. 2000, « Location ! Location ! Location ! » dans G.W.M. HARRISON (dir.), *Seneca in Performance*, Londres, Duckworth, p. 27- 51.
- MAZZOLI G. 2001, « Semantica della porta nella commedia di Plauto » dans *Mascaras, Vozes e Gestos : nos caminhos do teatro classico*, Universidade de Aveiro, p. 241-258.
- SCHERER J. 1987, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, PUF.
- SCHIESARO A. 2003, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.
- STALEY G.A. 2010, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford.