Conclusions de la table ronde Sénèque, un philosophe homme de théâtre? PUM

Marie-Hélène Garelli

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. Conclusions de la table ronde Sénèque, un philosophe homme de théâtre? PUM. Sénèque, un philosophe homme de théâtre?, Jean-Pierre aygon; Brigitte Le Guen, Mar 2012, Paris, France. p.193-198. hal-02093816

HAL Id: hal-02093816

https://univ-tlse2.hal.science/hal-02093816

Submitted on 22 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.

PALLAS, 95, 2014, pp. 193-198

Conclusions

Marie-Hélène Garelli
Université de Toulouse II-Le Mirail

Loin des querelles anciennes, à l'écart des controverses stériles qui occupèrent longtemps le terrain de la recherche sur le théâtre de Sénèque, les intervenants qui participaient à la table ronde « Sénèque, un philosophe homme de théâtre ? » organisée par Jean-Pierre Aygon et Brigitte Le Guen, étaient réunis à Paris, en ce mois de mars 2012, pour une vraie et belle joute scientifique. Ils avaient été sollicités pour leur capacité à déplacer les points de vue, à ouvrir de nouvelles perspectives et à soumettre au lecteur contemporain des hypothèses de lecture inédites des tragédies de Sénèque. La plupart d'entre eux avaient publié, au cours des dix dernières années, un ouvrage reconnu sur la scène internationale, à propos d'une œuvre qui, depuis peu, met à l'épreuve le talent des traducteurs comme la créativité des metteurs en scène. D'autres terminaient une recherche destinée à déboucher, à court terme, sur une publication. Tous les chercheurs réputés dans ce domaine n'ont, malheureusement, pas pu participer à cette manifestation. Leurs travaux n'ont pas été oubliés pour autant : ils ont fait, pendant cette table ronde, l'objet d'échanges nourris, au point de figurer, parfois, au centre des débats.

Il était acquis, d'emblée et de manière implicite, que les combats d'arrière-garde ne méritaient plus l'acharnement ni la passion qui habitaient les chercheurs du XIX^e^ et de la première moitié du XX^e^ siècle. La paternité des tragédies n'est plus aujourd'hui une question sérieuse et les attributions fantaisistes de l'œuvre à Lucain ou tel autre contemporain de l'auteur font désormais partie des archives de l'histoire du texte. La controverse, toujours vivace mais improductive, qui agita la critique sur le point de la représentation effective des tragédies, à l'époque de Sénèque ou plus tard, a été clairement écartée des débats. Gregory Staley, Alessandro Schiesaro, Pascale Paré précisent les raisons de ce choix. L'un des tenants de la thèse de la « non représentabilité » fut Lessing, suivi de Schlegel, Leo et, plus récemment, d'O. Zwierlein. Dans la dernière partie de sa contribution, G. Staley suggère malicieusement que, dans son « jugement », Lessing est, malheureusement, passé à côté de la lecture des tragédies. Avec subtilité, A. Schiesaro reconstruit et interprète ce refus d'accepter la valeur dramatique des tragédies de Sénèque comme un simple moment de l'histoire de la critique littéraire, étape à dépasser et généralement dépassée aujourd'hui. La confrontation souhaitée par J.-P. Aygon se déroulait donc en terrain stable ou, du moins, stabilisé par les acquis récents de la recherche. Dans l'introduction de son récent recueil, *Seneca in Performance*, publié en 2000, George W. M. Harrison prenait position en même temps qu'il reléguait ces vieilles querelles aux archives de la critique littéraire : « The debate about whether Seneca intended his plays to be performed on stage, and whether they

were so performed within his lifetime either with Seneca or someone else as producer, seems a curiously German and Anglophone concern. Colleagues in other countries appear to take it as an article of faith that the plays are capable of being produced and were performed during the course of the first century AD. The nineteenth-century Akademie was not kind to Seneca. Doubts were cast on the authenticity of some of the plays and poems attributed to him, not always without cause, and the value and charm of his work was denigrated. It was at this time and in this climate that the Rezitations-theorie received its current form and found a lasting influence[1] ». G. W. Harrison franchissait une étape décisive en qualifiant sans ambiguïté de théorie, fruit d'un contexte très précis, ce que Zwierlein posait, au point d'en faire le titre d'un ouvrage majeur, comme le résultat des recherches scientifiques les plus solides et les plus sérieuses : les « Rezitationsdramen »[2]. Il affirmait ainsi l'ouverture – mais ne convient-il pas, plutôt, de parler de réouverture puisqu'entre-temps, la Renaissance s'était approprié ces œuvres ? – du champ de la recherche à de nouvelles interprétations comme à de nouveaux regards : la représentation était au cœur de cette table ronde, nous ne l'oublierons pas.

C'était à une confrontation que Jean-Pierre Aygon invitait les intervenants. Les controverses, toujours présentes, ont alimenté les débats. Plus ou moins accentuées, affirmées ou latentes, elles furent, souvent, à la base des interventions ou des discussions qui les ont prolongées. L'échange fut riche en apports, propositions ou suggestions. Les thématiques majeures abordées pendant ces joutes se regroupent sans peine en trois catégories :

- les questions relatives à la composition dramatique et à la représentation : quel lien établir entre la composition des tragédies et la représentation dramatique au Ier siècle ? Ce lien est-il seulement abstrait et « mental » (on parle alors de « représentation mentale ») ? Les tragédies obéissent-elles à de nouvelles modalités d'écriture dramatique ? Peut-on aller jusqu'à défendre la thèse de tragédies — opéras représentées dans de grands théâtres ? Comment comprendre le spectaculaire sénéquien ?
- celles qui ont trait aux fondements philosophiques et esthétiques de la dramaturgie sénéquienne et, plus précisément, au lien entre, d'une part, les théories esthétiques et philosophiques appliquées au théâtre dans l'antiquité et, d'autre part, les spécificités de l'étrange dramaturgie sénéquienne, souvent qualifiée de « baroque », parfois d'« expressionniste ». La construction, à Rome, d'une « autre scène », celle d'un théâtre non artistotélicien, voire anti-aristotélicien, reste une question ouverte, de même que celle de la pertinence des relations établies avec la philosophie du Portique. Une autre question se pose aussi, qui a fait l'objet de deux interventions au moins de cette table ronde : comment se justifie, aujourd'hui, le renouvellement de l'approche psychologique des textes qui s'éloigne des traditions de lecture du XIXe siècle ?
- enfin, la question des usages antiques de la composition dramatique et de l'écriture poétique. Quels sont, par exemple, le rôle et l'apport de l'intertextualité dans les tragédies du philosophe ? La notion de *retractatio* ou, simplement, l'allusion à des textes poétiques antérieurs faisant partie de la culture de Sénèque est-elle intellectuellement satisfaisante ? Comment Sénèque se réfère-t-il à ses modèles grecs ? Ses tragédies ne proposent-elles pas une réflexion sur la réécriture des mythes ?

1 Harrison, 2000, Introd., p. VII.

2 Zwierlein, 1966.

Représentation, spectacle et spectaculaire

Jean-Pierre Aygon et Pascale Paré ont choisi d'aborder ce thème sous deux angles complémentaires. Le premier construit une hypothèse d'interprétation qui rend à deux scènes fameuses d'*Agamemnon* leur cohérence dramaturgique[3]: il s'agit des deux dialogues successifs au cours desquels Clytemnestre tient, ou semble tenir, des propos contradictoires avec des interlocuteurs différents, la nourrice d'abord, puis Égisthe. La contradiction préoccupait depuis longtemps la critique, qui avait exploré plusieurs voies d'interprétation, lorsque, du moins, les chercheurs se détachaient du dogme d'incohérence générale des textes tragiques de Sénèque. J.-P. Aygon propose en effet de faire converger la lecture du texte d'une part et la « représentation » entendue au sens large de « perspective de représentation » pour reconstruire la présence mentale du contexte de représentation au moment de la composition de la scène. Sa lecture, satisfaisante pour l'esprit comme pour le cœur des lecteurs de Sénèque, se fonde sur une méthode originale d'exploration du texte, systématiquement mis en relation avec l'œuvre en prose du philosophe, notamment son obsession pour les formes de duplicité. Par confrontation et déduction, il en tire des conclusions d'un grand intérêt sur la dramaturgie : les silences des personnages sont lourds de sens ; le personnage silencieux n'est pas hors-jeu (ou tout simplement oublié sur scène par un mauvais dramaturge) mais reste acteur de l'intrigue. La méthode comme la démonstration, déjà engagées par l'auteur à propos des *indicia*[4], sont d'un intérêt capital pour la compréhension des principes dramaturgiques qui président à la composition des tragédies.

Pascale Paré reprend la délicate question du spectaculaire dans l'œuvre tragique du philosophe. Le questionnement évite l'écueil, bien identifié, des difficultés de mise en scène, pour se limiter à une analyse du « texte spectaculaire ». P. Paré combine en effet l'étude du texte et celle de la représentation pour mettre en lumière « l'intention » de ces textes dont le spectaculaire repose sur une adresse aux sens : la vue et l'ouïe sont privilégiés. Mais, au-delà des sens, le spectacle s'adresse à l'esprit. Ce travail met en évidence la radicalisation des choix sénéquiens, qui tend à une accentuation des effets[5]. Les « scènes de dupe » sont particulièrement intéressantes : la lecture qu'en fait P. Paré invite à une réflexion, engagée d'ailleurs par certains chercheurs italiens, sur l'usage, dans le théâtre de Sénèque, de schémas dramaturgiques déjà très exploités par la Comédie Nouvelle.

En contrepartie, la contribution de Christoph Kugelmeier, qui n'a malheureusement pu participer à la table ronde, pose des questions de dramaturgie et de mise en scène sans rester dans l'ornière classique de l'argumentation antérieure[6]. Il se fonde sur l'apport des découvertes archéologiques afin d'alimenter le débat. Dans certaines pièces, les changements de lieux ne sauraient être conventionnellement traduits et signifiés par les *periactoi* ou par la structure du mur de scène. Les difficultés soulevées par les usages du hors-scène, par la taille du chœur ou par les récits de messagers, parfois en contradiction avec une logique d'enchaînement des faits, sont minutieusement étudiées. De son côté, pour fournir des confirmations tirées d'une expérience récente de mise en scène – celle de *Phaedra*, postérieure à la Table ronde –, Christian Klees

3 Approfondissant une démonstration esquissée dans un ouvrage publié en 2004, p. 344 *sq.*

4 Cf. Aygon, 2005, p. 397-412.

5 Cf. son ouvrage sur les *sententiae* dans les tragédies de Sénèque, 2012.

6 Cf. sa synthèse sur les « didascalies internes » chez Sénèque, 2007.

souligne l'importance des changements ou des adaptations qu'il a jugés indispensables pour que le texte puisse « passer la rampe », notamment à cause de certaines incertitudes concernant les entrées et sorties du chœur, ou pour représenter symboliquement, à l'acte V, l'exposition macabre des restes du corps démembré d'Hippolyte.

Esthétique, philosophie, psychanalyse. Entre théorie et émotions

Deux intervenants se sont attachés à déconstruire le système dramatique sénéquien, fondé sur des oppositions porteuses de sens. Ces oppositions sont étudiées à un niveau philosophique par Giancarlo Mazzoli, qui dégage clairement, après une relecture de l'œuvre en prose, les liens entre esthétique et philosophie[7]. Sénèque met en lumière la beauté de la *uirtus* en rappelant qu'il existe une esthétique du bien moral. Dans les tragédies, le système stoïcien est reflété sous une forme inversée, si bien que l'on peut parler, à leur propos, de « miroir tragique sénéquien ». G. Mazzoli décrit ainsi un antisystème du mal, ce chaos organisé qui fait des tragédies de Sénèque les supports d'une véritable religion du mal. Se pose alors la question de la relation, consciente ou inconsciente, de Sénèque, à ce chaos organisé, à travers, par exemple, la référence à Ovide qui, bien qu'elle n'entre pas dans le système moral de Sénèque, peut illustrer la problématique de la présence de l'ordre dans le désordre, qui reste, finalement, la question essentielle.

Gregory Staley a, résolument, pris le contrepied de théories critiques très diffusées ces dernières années. Sénèque est, pour lui, un aristotélicien qui offre une image de la vérité[8]. Dans la ligne des démonstrations d'A. J. Boyle dans ses travaux les plus récents (notamment son édition commentée d'Œdipe[9]), G. Staley nous invite à considérer qu'Œdipe a une forme de connaissance inconsciente de la vérité. Au-delà de la lecture freudienne qu'il renouvelle ainsi, qui n'est plus celle du mythe mais celle d'un texte, il montre que le problème d'Œdipe n'est pas la fin de l'épidémie qui frappe Thèbes, mais bien la relation avec la tragédie. Le personnage n'est plus, comme dans la pièce de Sophocle, un héros à la recherche de la vérité, mais un Œdipe spectateur de la révélation d'une vérité qu'il soupçonne déjà. Tirésias est la figure de l'interprète, celui qui **lit** le *monstrum* qu'est Œdipe, devenu le Sphinx lui-même, quand il n'incarnait, chez Sophocle, que la réponse au Sphinx.

Dans une veine assez différente, mais dans la cohérence de travaux publiés depuis 1998[10], Gottfried Mader restaure l'image d'un dramaturge profondément attiré par la dramatisation des émotions. Sa contribution, consacrée aux scènes d'introspection, montre comment Sénèque dissèque, en philosophe-dramaturge, tous les moments où le héros se trouve aux prises avec les conflits internes de sa volonté, ce que G. Mader nomme « conter-volitional crises ». Dans la construction de ces séquences où le personnage est soumis à de violentes pulsions et qui constituent des tournants décisifs, on retrouve, malgré la différence des situations, les éléments d'une matrice commune complexe dans les mécanismes psychologiques mis à nu, en accord avec la réflexion du philosophe sur le fonctionnement des âmes malades. En particulier, dans ces

7 Cf. quelques-uns de ses nombreux articles sur ce thème, depuis le magistral *Seneca e la poesia* (Milan, 1970) : 1991 ; 1997 ; 1998 ; 2008.

8 Cf. Staley, 2010.

9 Boyle, 2011.

10 Cf. Mader, 1998.

moments de crise, notamment identitaire, le personnage trouve l'image de soi qui devient sa motivation à agir. L'un des exemples les plus frappants est sans nul doute celui d'Hercule qui, en décidant de vivre pour sauvegarder sa réputation, accomplit sa treizième épreuve, non plus contre les monstres mais contre sa propre volonté.

Correspondances, renvois, intertextualité. Quand les tragédies pensent l'écriture du mythe

Oriana Mignacca s'est, quant à elle, intéressée aux antithèses et, plus précisément, à celles qui opposent une branche féminine et une branche masculine dans l'ascendance des deux protagonistes de *Phèdre* (Phèdre et Hippolyte). La *rhesis* de la nourrice, la déclaration de Phèdre à Hippolyte sont relues pour une mise en lumière du jeu des correspondances entre les deux sœurs, Ariane et Phèdre. Phèdre choisit de s'assimiler à sa mère, Hyppolite à son père, dans un parcours effectué dans l'amour et dans la faute. La publication de la thèse d'O. Mignacca, consacrée aux structures antithétiques dans les tragédies de Sénèque et que ce travail annonce [11], est attendue avec beaucoup d'intérêt.

Enfin, Alessandro Schiesaro a étendu le champ de recherche en traitant de l'ordre et du désordre dans l'œuvre théâtrale de Sénèque. Après une analyse de la fragmentation et de la complexité de la structure dramatique des tragédies, il montre que ni le lecteur ni l'érudit n'ont, finalement, à choisir entre le désordre et l'unité artificiellement recherchée par certaines lectures. Sénèque crée le désordre dans l'ordre. La forme tragique traditionnelle « implose » : *Agamemnon* devient une réflexion sur les relations étroites, ou interconnexions, qui existent entre les intrigues mythologiques et leurs versions dramatiques. Les tragédies sont porteuses d'une critique de la représentation de l'histoire dans la poésie épique. La manière dont l'*Énéide* recrée le lien entre passé et présent fait l'objet d'une critique centrée sur une remise en question du mythe augustéen selon lequel il peut y avoir une fin du cycle destructeur de l'histoire (celui qui construit l'image de Rome comme une seconde Troie)[12].

La qualité des interventions, le caractère novateur des propositions, la densité et la richesse des débats qui ont occupé nos journées parisiennes, inscrivent cette rencontre internationale parmi les moments marquants de la critique sénéquienne. Le langage théâtral antique, complexe par la multiplicité des références auxquelles il fait appel pour se construire, est aujourd'hui une question majeure, qui occupera encore longtemps les chercheurs. Cette table ronde sera, sans nul doute, suivie d'autres manifestations qui approfondiront cette problématique selon des perspectives nouvelles.

11 Mignacca, 2012.

12 Sur les rapports entre tragédie et épopée cf. aussi sa monographie, 2003.

Références bibliographiques

AYGON, J.-P., 2005, *Veritas numquam perit* (*Troad.* 614) : des « démonstrations théâtrales » dans les tragédies de Sénèque ?, *Pallas*, 69, p. 397-412.

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

BOYLE, A. J., 2011, *Seneca :* Oedipus, *ed. with a commentary*, Oxford - New York.

HARRISON, G. W. M. (éd.), 2000, *Seneca in Performance*, Londres.

MADER, G., 1998, *Quod nolunt uelint* : deference and doublespeak at Seneca, *Thyestes* 334335, *CJ*, 94, p. 31-47.

MAZZOLI, G., 1991, Seneca e la poesia, dans P. Grimal (dir.), *Sénèque et la prose latine. Entretiens sur l'Antiquité classique, Fondation Hardt*, n° 36, Vandœuvres - Genève, p. 177217.

MAZZOLI, G., 1997, Demistificazione del mito e mitizzazione della storia nello stoicismo di Seneca, dans M. Guglielmo et G. F. Gianotti (dir.), *Filosofia, storia, immaginario mitologico*, Alessandria, p. 149-154.

MAZZOLI, G., 1998, Seneca e la letteratura, dans S. Audano (dir.), *Seneca nel bimillenario della nascita : atti del Convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997*, Pise, p. 109/123.

MAZZOLI, G., 2008, La riflessione di Seneca sul teatro nello specchio dell'*Hercules furens*, dans G. Aricò et M. Rivoltella (éd.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milan, p. 193-207.

MIGNACCA, O., 2012, Fugienda petimus. *La* Phaedra *di Seneca come sistema complesso di antitesi*, thèse de doctorat soutenue à l'Università degli Studi de Trente le 12 mars 2012.

PARÉ-REY, P., 2012, Flores et acumina. *Les* sententiae *dans les tragédies de Sénèque*, Lyon.

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 - New York.

ZWIERLEIN, O., 1966, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan.