

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

VI/2012

LA DESCRIPTION DU CORPS FURIEUX DANS LES TRAGÉDIES DE SÉNÈQUE

Résumé : *Les tragédies de Sénèque abondent en descriptions de furieux. Ces descriptions, qui associent des traits statiques et dynamiques, relèvent de ce que les Anciens appelaient l'ekphrasis : un procédé rhétorique qui consiste, dans une exposition détaillée, à retenir des détails expressifs et saillants, permettant de mettre sous les yeux de l'auditeur (ou du lecteur) le personnage ou la scène qu'on veut donner à voir. Chez Sénèque, dans les ekphraseis du corps des héros furieux, on retrouve la trace des théories stoïciennes à travers la représentation de l'inconstantia caractéristique de l'homme en proie aux passions, ou le lien établi entre les hommes et le cosmos (au furor du héros correspond le désordre des éléments). Mais ces ekphraseis sont aussi marquées par les théories physiognomoniques et médicales de l'époque, selon lesquelles le corps est le reflet de l'âme et qui retiennent pour les passions des traits spécifiques, tels des mouvements incontrôlés ou des variations de la température du corps. La fréquence de ces descriptions s'explique par le fait qu'elles ont un rôle dramaturgique spécifique à jouer dans les tragédies : insérées à des moments clés de l'action, elles confèrent au discours un impact supplémentaire, qui permet de toucher et d'émouvoir le public. Elles permettent en effet de donner à voir en détail aux spectateurs les manifestations physiques (pâleur, rougeur, yeux fous, modifications de la démarche...) qui trahissent le furor du héros et incarnent sa profonde souffrance. Enfin, elles créent, au sein de la pièce ainsi que de pièce en pièce, un réseau intertextuel qui met en résonance les différents personnages de furieux sénéquiens ; l'effet dissuasif de ces descriptions en est renforcé.*

Mots clés : *Sénèque ; tragédie antique ; ekphrasis ; stoïcisme ; furor ; physiognomonie ; médecine.*

Dans les tragédies de Sénèque, abondent les descriptions physiques de héros en proie au *furor*. Par exemple, en *Médée* 849-865, le chœur décrit la rougeur, les gestes saccadés de la tête et du corps de Médée. Ces descriptions, qui associent des traits statiques (couleur du visage) et dynamiques (mouvements désordonnés), s'insèrent dans la trame des échanges entre les personnages, comme autant d'étapes qui marquent la chute progressive du héros tragique dans la folie. Cette capacité à représenter aussi bien un portrait d'action qu'un portrait statique est une caractéristique de l'*ekphrasis* antique¹.

Comme cela a été bien montré dans une série de contributions récentes², l'*ekphrasis* couvre en effet, chez les Anciens, un champ notionnel plus étendu que ce que nous, modernes, appelons « description » (que l'on peut décrire comme une « expansion du récit (...), un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit (...) », pour reprendre les termes de Hamon (1972 : 466). Car l'*ekphrasis* antique est une « exposition détaillée »³, qui se donne pour but de mettre sous les yeux de l'auditeur l'objet de la description, de le

¹ Cf. Aygon 1994.

² Notamment l'ouvrage de référence de Webb 2009.

³ Voir Calame (1991 : 13).

« faire voir » par la parole. Elle tire son efficacité de l'ἐνάργεια⁴, – terme qui sera traduit en latin par *evidentia* –, qui désigne l'aptitude du discours à susciter des images dans l'esprit du public, notamment par le recours aux métaphores, ou par l'évocation de détails frappants⁵. En faisant, par le biais de l'imagination (la *phantasia*)⁶, surgir dans l'esprit de l'auditeur une image vivace, l'ἐνάργεια va réussir à le mettre en quelque sorte en présence du tableau décrit et à toucher ses sens, de manière à l'émouvoir⁷.

En nous situant dans la perspective des Anciens, nous emploierons ici le terme de « description », avec l'acception large, qui est celle de l'*ekphrasis*.

Après avoir précisé ce qu'est le *furor* et comment ses manifestations physiques sont généralement décrites chez Sénèque, nous nous demanderons si la formation stoïcienne de Sénèque, ainsi que la conception des passions qui y est corrélée, influe sur le choix des traits saillants retenus dans les *ekphraseis* de furieux.

Enfin, nous poserons la question de la fonction de ces descriptions dans le déroulement de l'action dramatique. Pourquoi l'auteur tragique y a-t-il si souvent recours ?

1. Qu'est-ce que le furor ?

Avant d'aborder la façon dont Sénèque décrit le corps furieux dans ses tragédies, il nous faut délimiter notre corpus et préciser ce qu'est le *furor* tragique.

Les héros tragiques que nous avons retenus pour cette étude sont, à plusieurs reprises, en proie à cette folie destructrice qu'est le *furor*, et ils le disent. Il s'agit de

Médée, Phèdre et Œdipe (dans les pièces éponymes), Hercule (dans *Hercule furieux*), Déjanire (dans *Hercule sur l'Oeta*), Clytemnestre (dans *Agamemnon*), Atrée (dans *Thyeste*⁸). Le *furor*, que l'on peut traduire par « folie furieuse », est suscité par l'exacerbation de sentiments, dont le point commun est qu'ils sont violents au point de submerger le furieux, qui perd la maîtrise de lui-même. Le furieux se trouve alors coupé de son entourage, avec lequel il n'arrive plus à communiquer de manière sensée⁹ ; il quitte l'humanité pour devenir un monstre. Pour Dupont (1995 : 74), « le *furor* peut être, en dehors des théâtres, provoqué par un excès de douleur, de peur ou de colère qui amène le furieux à agir en dépit des règles de la société, de la morale et plus généralement de l'humanité. »

Ces trois sentiments que sont la douleur, la peur et la colère¹⁰, quand ils sont violents au point de déstabiliser le héros tragique, vont engendrer des manifestations physiques spécifiques : mouvements de va-et-vient, démarche rapide, respiration hachée, éclat du regard, gémissements, tremblements, changement de couleur (rougeur, pâleur) associé à des sensations de froid ou de chaleur¹¹, qui deviennent la marque du *furor*.

Indépendamment des œuvres tragiques, Sénèque décrit précisément ces symptômes dans le *De ira*, 1, 1, 3 sq., à propos de la colère :

⁸ Pour *Oedipe*, *Agamemnon*, *Thyeste*, *Hercule sur l'Oeta*, l'édition retenue a été celle de L. Hermann, Paris : Les Belles Lettres, 1967 ; pour *Médée*, *Phèdre*, *Hercule Furieux*, celle de L. Hermann, Paris : Les Belles Lettres, 1971. Les traductions sont toutes personnelles.

⁹ Nous avons montré ailleurs (Roesch 2008) comment le *furor* fait du monologue le mode d'expression par excellence du furieux.

¹⁰ À la peur, la douleur et la colère, comme sentiments générateurs de *furor*, nous ajouterons l'amour qui, chez Sénèque, suscite des descriptions similaires : voir par exemple la description de Phèdre, emportée par son amour pour Hippolyte en *Phèdre* 640-644.

¹¹ Pour un relevé de ces caractéristiques, voir aussi Tietze Larson (1994 : 140-143).

⁴ Cf. Calboli-Montefusco 2005 et Aygon 2004b.

⁵ Voir Aygon (2004b : 117).

⁶ Sur la notion d'imagination, voir Webb 1997.

⁷ Comme l'écrit Calame (1991 : 12) : « Cicéron voit dans l'ἐνάργεια cette capacité du discours de placer une action pratiquement sous nos yeux, en touchant les sens et en provoquant dans l'âme la plus forte des émotions. »

Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri ; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt : flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quantuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriuntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo prae-ruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium. Nescias utrum magis detestabile uitium sit an de-forme. Cetera licet abscondere et in abdito alere : ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effertur manifestius. Non uides ut omnium animalium, simul ad nocendum insurrexerunt, praecurrant notae [...]. Spumant apris ora, dentes acuuntur adtritu, taurorum cornua iactantur in uacuum et harena pulsu pedum spargitur, leones fremunt, inflantur inritatis colla serpentibus, rabi-darum canum tristis aspectus est.

« Pour savoir que les hommes possédés par la colère ne sont pas sains d'esprit, tu n'as qu'à regarder leur apparence même ; car, si un visage audacieux et menaçant, un front sombre, un air farouche, un pas précipité, des mains agitées, un changement de couleur, une respiration accélérée et bruyante sont des caractéristiques certaines des fous furieux, on retrouve les mêmes signes chez les hommes en colère : leurs yeux sont en feu et brillent, la rougeur est largement répandue sur tout leur visage tandis que le sang afflue du fond de leur cœur, leurs lèvres tremblent, leurs dents sont serrées, leurs cheveux se hérissent et se dressent, leur respiration est forcée et sifflante ; on entend le bruit de leur articulations qui se tordent, leurs gémissements, leurs mugissements, les propos hachés de leurs voix indistinctes ; leurs mains s'entrechoquent sans cesse, leurs pieds frappent le sol, tout leur corps est agité et ils lancent des menaces empreintes de colère. La physiologie de ces hommes au visage difforme et gonflé est hideuse à voir et ef-

frayante. On ne sait si ce vice est plus abominable ou plus laid. Il est possible de cacher les autres vices et de les nourrir en secret ; mais la colère se porte en avant et se manifeste sur le visage et plus elle est grande, plus elle bouillonne manifestement. Ne vois-tu pas combien, chez tous les animaux, dès qu'ils se sont dressés pour attaquer, des signes [de colère] apparaissent. Chez les sangliers, la gueule est écumante et ils aiguissent leurs défenses en les frottant, les cornes des taureaux frappent dans le vide, et le sable vole en tous sens sous leurs coups de sabots, les lions grondent ; le cou des serpents irrités se gonfle ; l'aspect des chiens enragés est sombre. »

Ce passage du *De ira* présente l'intérêt de nous montrer que, quel que soit le genre littéraire, tragédie ou essai philosophique, les traits retenus par Sénèque comme représentatifs de la passion, – et en tant que tels, méritant de figurer dans des *ekphraseis* de personnages en proie au *furor* –, sont les mêmes. Les furieux de tragédie présentent en effet des caractéristiques identiques à celle de l'homme possédé par la colère.

Comme l'explique bien Quintilien (*I.O.* 8, 3, 69), c'est l'accumulation de détails frappants, à l'œuvre dans le passage de Sénèque cité ci-dessus, qui fait l'*ekphrasis* : *minus est tamen totum dicere quam omnia* (« cependant, on dit moins si on emploie un mot pour la totalité que si on évoque tous les détails »)¹². Dans cette *ekphrasis* d'homme en colère, le procédé d'accumulation touche aussi bien les verbes (notamment ceux au passif, qui montrent que le furieux subit ses passions), que les adjectifs (*audax, minax, toruus, citatus, inquietus, creber*) qui insistent sur la

¹² Voir aussi *I.O.* 9, 2, 40 : *Illa uero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec uniuersa sed per partes* (« Comme le dit Cicéron, on met généralement un événement sous les yeux [de l'auditoire] non quand on indique qu'il a eu lieu, mais quand on montre comment il s'est produit, non pas en bloc, mais dans le détail. »).

violence et la rapidité des mouvements et des jeux de physionomies du furieux. C'est cet ensemble d'*indicia* (« caractéristiques, symptômes ») et de *signa* (« signes »), – pour reprendre les termes de Sénèque –, qui permet de susciter dans l'esprit du lecteur une image de l'homme en colère très précise, et donc particulièrement frappante.

Enfin, comme nous le verrons aussi dans les tragédies, Sénèque n'hésite pas, dans ce passage du *De ira*, à comparer le furieux avec un animal. L'image de l'animal enragé, qui surgit alors de manière vivace dans l'esprit du lecteur, lui donne à voir plus clairement certaines des mimiques et des attitudes de l'homme en colère, en quelque sorte caricaturées dans les « instantanés » d'animaux décrits ici. Ce recours à la comparaison est bien connu des rhéteurs, comme on peut le lire sous la plume de Quintilien, en *I.O.* 8, 3, 72 :

Praeclare uero ad inferendam rebus lucem reperiuntur similitudines ; quarum aliae sunt quae probationis gratia inter argumenta ponuntur, aliae ad exprimendam rerum imaginem compositae.

«Les comparaisons ont été brillamment inventées pour éclairer les choses ; parmi elles, il y en a qui figurent parmi les arguments utilisés quand on veut prouver quelque chose ; les autres sont utilisées pour faire naître l'image des choses. »

2. *Éléments récurrents dans la description du furieux*

Afin de mieux comprendre comment Sénèque met en œuvre ses *ekphraseis* de furieux et quelles en sont les caractéristiques, nous nous proposons d'étudier en détail le long récit du messager, qui rapporte les réactions d'Œdipe après que celui-ci a compris quelle est son ascendance et quels crimes il a commis en tuant son père et en épousant sa mère (*Œdipe* 915-979).

Le messager entame son récit à la demande du chœur (v.914 : *ede quid portes*

noui : « apprends-nous ce que tu apportes comme nouvelles ») :

*Inuisa propero tecta penetravit gradu,
Qualis per arua Libycus insanit leo,
Fuluam minaci fronte concutiens iubam ;
Vultus furore toruus atque oculi truces.*

« Il est entré d'un pas pressé dans la demeure qu'il hait, comme un lion de Libye se déchaîne à travers la campagne, secouant sa crinière fauve sur son front menaçant. Son visage est déformé par la fureur et ses yeux sont hagards. »

L'*ekphrasis* commence avec une description de la démarche d'Œdipe (*propero gradu*), ce qui est, chez Sénèque, emblématique des descriptions de personnages qui entrent en scène¹³. Cette précision constitue pour le spectateur une indication précieuse sur l'état d'esprit du personnage.

La colère du héros est présentée à travers un parallèle avec un lion irrité¹⁴ (v.918-

¹³ Voir par exemple *Agamemnon* 387 ; 585 ; *Hercule Furieux* 329 ; *Œdipe* 1004 ; *Hercule sur l'Oeta* 254 ; *Troyennes* 999. Notons que dans toutes ces occurrences, la particule *en* (« voici que ») accompagne cette description de l'allure du personnage qui entre scène. Le locuteur décrit de manière immédiate ce qu'il voit. Sénèque fait souvent décrire par ses personnages le héros qui entre en scène. Le but est double : aider le public à reconnaître le personnage qui arrive, – puisqu'en général il est nommé –, mais aussi laisser deviner, à partir de son apparence, quelles sont ses dispositions.

¹⁴ Le choix par Sénèque du fauve, comme animal emblématique du furieux, s'explique par le fait que, pour lui, cet animal est un symbole d'instabilité : *Quemadmodum rationi nullum animal oportet, non ferum, non domesticum et mite (natura enim illorum est surda suadenti), sic non sequuntur, non audiunt adfectus, quantulumque sunt. Tigres leonesque numquam feritatem exuunt, aliquando summittunt, et cum minime expectaueris exasperatur toruitas mitigata.* « De même qu'aucun animal n'obéit à la raison, qu'il soit sauvage ou domestiqué et doux (en effet, leur nature est sourde à ce que celle-ci peut leur persuader), ainsi les passions, si faibles qu'elles soient, ne la suivent ni ne l'écoutent. Les tigres et les lions ne se dépouillent jamais complètement de leur sauvagerie ; parfois, ils la réfrèment, mais, quand on s'y attend le moins, leur penchant fa-

921). Cette comparaison, récurrente chez Sénèque¹⁵, vise à illustrer les mouvements saccadés et nerveux qui agitent l'homme en colère.

Enfin, on ne manquera pas de remarquer que les adjectifs utilisés ici (*minax, toruus, trux*), dont les sonorités mêmes évoquent la violence (grondement du r, caractère explosif des dentales et du groupe biconsonantique x, qui associe une vélaire à une sifflante), apparaissent déjà dans la description de l'homme en colère du *De ira*, citée ci-dessus. Après la colère et ses symptômes (mouvements de va-et-vient rapides, mouvements saccadés de la tête, regard fou et visage déformé¹⁶), survient la douleur. Œdipe gémit et frissonne¹⁷ :

Gemitus et altum murmur et gelidus fluit

Sudor per artus, spumat et uoluit minas

Ac mersus alte magnus exundat dolor. (*Oedipe* 922-924)

« Il gémit, marmonne sourdement, et une sueur glacée coule sur ses membres ; il écume, répète des menaces, et son immense douleur, profondément enfouie, déborde. »

Le messager interrompt ensuite la description qu'il faisait du héros pour lui donner la parole au style direct (v.926-951). Cette irruption du style direct vise à créer une illusion de présence : c'est comme si Œdipe déclamaient sa tirade sur scène.

rouche, qu'on croyait adouci, s'enflamme » (*Epistulae* 85, 8).

¹⁵ Tietze Larson (1994 : 104) signale aussi les passages d'*Oedipe* 919 ; *Thyeste* 707, 732 ; et *Hercule sur l'Oeta* 1642 pour des comparaisons avec des animaux. J'ajouterai le passage d'*Hercule Furieux* 945-949 où Hercule, dans sa folie, voit les constellations s'animer et le lion en colère se jeter sur le taureau. Voir aussi *Troyennes*, 796-798 ; *Thyeste* 762-765.

¹⁶ Cf. notamment, pour d'autres exemples de furieux en colère les passages de *Médée* 385-390 ; 849-869 ; *Hercule Furieux* 1022 ; *Hercule sur l'Oeta* 276 ; 285 ; 310-311 ; 351.

¹⁷ Bientôt viendront les larmes, traditionnellement associés à la douleur chez Sénèque. Voir aussi *Médée* 389 ou *Phèdre* 381-383.

(...) « *Quid poenas moror ?* »

Ait, « hoc scelestum pectus aut ferro petat

Aut feruido aliquis igne uel saxo domet. » (*Oedipe* 926-928)

« Pourquoi donc retarder mon châtement ? », dit-il. « Que quelqu'un frappe d'une épée mon cœur criminel ou qu'il le brise avec une flamme brûlante ou à coups de pierres. »

Après en avoir appelé à la mort et avoir longuement réfléchi au châtement le plus adapté à ses crimes, Œdipe s'arrête subitement pour décrire les manifestations physiques de son désarroi¹⁸ : il est en proie aux larmes (*Oedipe* 952-953) :

[...] *subitus en uultus grauat*

Profusus imber ac rigat fletu genas.

« Soudain, une pluie abondante inonde mon visage et arrose mes joues de larmes. »

Ici, la description fait en quelque sorte du héros tragique le spectateur de son propre corps, comme si celui-ci lui était étranger et que se produisait chez lui une dichotomie entre le corps et l'esprit. La description est introduite par les termes *subitus en* (« subitement voilà que »¹⁹) ; on dirait que la réalité s'impose soudainement à Œdipe pour se faire une place dans le récit. Cette *ekphrasis* se caractérise par le fait qu'elle est simultanée à la perception par Œdipe de ce qu'il voit et ressent ; en cela, elle se différencie du récit du messager qui est une description *a posteriori* de ce qu'il a vu.

Après quelques vers (954-957), où Œdipe achève, au discours direct, sa réflexion sur la punition qu'il mérite, et après une brève transition, qui permet de

¹⁸ Pour d'autres occurrences où le furieux décrit lui-même les manifestations de son trouble, voir *Médée* 937-939 (où Médée se voit pleurer, tout comme Œdipe ici) ; 926-928 ; *Agamemnon* 136-137 ; *Phèdre* 640-644 ; *Hercule Furieux* 414.

¹⁹ Cette image, qui annonce l'énucléation à venir (décrite plus bas par Sénèque, aux v.962-965), ne pouvait manquer d'être remarquée du public qui connaissait la légende d'Œdipe.

conclure cet excursus au discours direct et de réintroduire le récit à la troisième personne (v.958 : *dixit atque ira furit*), le messager continue la description du héros (*Oedipe* 957-962) :

[...] *dixit atque ira furit* :

Ardent minaces igne truculento genae

Oculique uix se sedibus retinent suis ;

Violentus, audax uultus, iratus, ferox,

Tantum furentis : gemuit et dirum fremens

Manus in ora torsit. [...].

« Il dit et il est emporté par la colère : ses joues menaçantes brûlent d'un feu farouche et ses yeux restent à grand peine dans leurs orbites²⁰ : son visage est violent, audacieux, irrité, féroce, comme seul celui d'un furieux. Il a gémi et, en grondant profondément, il a tordu ses mains devant son visage. »

La colère reprend le dessus sur le chagrin : Œdipe a chaud et il pousse un grondement qui évoque celui des fauves (voir, au v. 961, le verbe *fremere*²¹). On reconnaît par ailleurs, ici encore, le vocabulaire de *De ira* (*minax, audax, torsit*) qui émaille cette longue *ekphrasis* et, par un effet d'écho, renforce l'unité de l'ensemble du passage. La succession chaotique et rapide de sentiments divers, manifeste chez Œdipe, est aussi une caractéristique du *furor* tragique²².

²⁰ Pour l'emploi de ce verbe à propos des fauves en colère, voir aussi Sénèque, *De ira* 1, 1, 3, cité ci-dessus.

²¹ Voir aussi par exemple *Hercule sur l'Oeta* 450-451.

²² Quand l'*ekphrasis* comporte plusieurs tableaux, Sénèque utilise souvent *at* comme cheville pour marquer le glissement d'une scène à l'autre ; ainsi en *Hercule furieux* 1008, où *at* articule le récit du massacre des enfants d'Hercule avec un nouveau tableau : l'entrée en scène de Mégare, qui subira le même sort. Voir encore *Phèdre* 1072 : après avoir décrit les chevaux d'Hippolyte, le messager passe à la description du jeune homme lui-même. Ou enfin, en *Thyeste* 757, *at* permet la transition entre l'*ekphrasis* des entrailles des victimes d'Atrée et celle d'Atrée qui se repaît de son crime.

L'*ekphrasis* connaît un tournant au vers 962 : un nouveau tableau commence et le messager peint maintenant le portrait du héros tragique s'arrachant les yeux et il décrit ses orbites béantes. La rupture entre les deux tableaux est marquée par la particule adversative *at* (« mais voici que »²³) aux v.962-963 : *at contra truces / oculi steterunt...* (« mais voici que ses yeux fous se dressent »), qui sert deux chevilles entre les deux éléments de ce diptyque.

La description de l'énucléation est particulièrement atroce. Elle est évidemment impossible à représenter sur scène et a besoin d'être médiatisée par l'*ekphrasis* du messager qui fait ainsi voir l'action au public (v.965-969) :

Scrutatur avidus manibus uncis lumina,

Radice ab ima funditus uulsos simul

Euoluit orbis ; haeret in uacuo manus

Et fixa penitus unguibus lacerat cauos

Alte recessus luminum et inanes sinus.

« Il explore avidement ses yeux avec ses mains en forme de serres et il arrache entièrement ses deux yeux en même temps depuis le fond de leurs orbites. Sa main reste au-dessus du trou et, profondément enfoncée, lacère de ses ongles les vides profonds et inutiles laissés par ses yeux. »

On ne peut qu'être frappé ici par le phénomène d'*amplificatio* rhétorique, qui provient de l'accumulation de termes indiquant la profondeur du trou laissé sur le visage d'Œdipe par la disparition de ses yeux (*radice ab ima, funditus, uacuo, penitus, alte, cauos, recessus*), comme si cette béance faisait écho au vide que crée en lui la douleur et le remords de ses crimes.

Par ailleurs, un adjectif comme *uncus* (« recourbé ») qui donne à voir la forme des

²³ Cette déformation du corps (ici, les mains recourbées) est fréquente dans les portraits de furieux (on pense en particulier à l'usage récurrent de l'adjectif *toruus*), comme si elle faisait écho à la déformation de leur âme malade.

mains d'Oedipe²⁴, le verbe très expressif *lacerero* (« lacérer ») sont choisis pour que le spectateur puisse visualiser plus aisément la scène dans toute son horreur. Les détails sordides continuent aux v. 973-975 avec l'expression *quidquid pendet* (littéralement : « tout ce qui pend ») : *Quidquid effosis male / Dependet oculis rumpit* (« il arrache tous les filaments qui pendent de ses yeux mal arrachés »). L'expression *quidquid pendet*, en laissant libre cours à l'imagination du lecteur à travers l'indéfini neutre, permet aussi de ne pas nommer l'innommable (ici des lambeaux de chair restés accrochés aux orbites).

L'*ekphrasis* s'achève dans le sang aux v.978-979 :

Rigat ora foedus imber et lacerum caput

Largum reuulsis sanguinem uenis uomit.

« Une affreuse pluie arrose sa face et son visage mutilé et, de ses veines arrachées, jaillit en un abondant vomissement de sang. »

A travers le terme *imber*, Sénèque nous fait voir les gouttes de sang, qui jaillissent de plus en plus violemment (*uomit*). Cette pluie de sang était préfigurée, aux vers 952-953, par les larmes qui échappaient involontairement à Œdipe (on y retrouvait le substantif *imber* et le verbe *rigare*). Ce motif des gouttes qui dégoulinent le long du visage d'Œdipe contribue, par un jeu d'écho, à créer une unité entre les deux tableaux qui constituent cette longue *ekphrasis*.

Les éléments symptomatiques du *furor*, apparus à l'étude de ce passage, sont donc : des gestes violents et saccadés, des tremblements, une démarche rapide avec des mouvements de va et vient, un visage grimaçant, un regard hagard, des cris. Suivant le sentiment qui le suscite, apparaissent en outre des traits spécifiques : une

²⁴ Chaleur qui est aussi ressentie par le furieux quand il est en proie à un amour violent.

sensation de chaleur pour la colère²⁵, de froid pour la peur²⁶, des larmes pour la douleur.

Mais quel est le rôle de cette longue *ekphrasis* dans l'économie de la pièce ? En quoi sert-elle l'action auprès du public ? Dans cette pièce, comme dans de nombreuses autres²⁷, le recours à l'*ekphrasis* se fait à un moment clé de la pièce : celui où Œdipe, ayant atteint un point de rupture, bascule définitivement dans la folie. La tragédie atteint alors son point culminant, avec le passage à l'acte du héros tragique.

Grâce à la puissance d'évocation de l'*ekphrasis*, l'auteur tragique renforce l'intensité de ce moment en jouant avec les émotions du public (horreur et pitié), à qui aucun des détails des actes monstrueux du furieux n'échappe.

Si ce goût marqué de l'auteur tragique pour les *ekphraseis* s'explique, comme nous venons de le dire, par leur puissance d'évocation, on peut aussi y voir une conséquence des convictions stoïciennes de Sénèque. En tant que Stoïcien, ce dernier est profondément hostile aux passions qui conduisent le héros au *furor*, et l'on peut aisément imaginer qu'il cherche, entre autres, à utiliser les descriptions de furieux comme outil de dissuasion.

3. Des *ekphraseis* modelées par les théories stoïciennes

Pour le philosophe stoïcien en route vers la vertu²⁸, il faut affronter différents obstacles, dont la passion qui est conçue par les Stoïciens comme « un mouvement de l'âme contraire à la nature et donc à la

²⁵ La peur n'est pas décrite ici, mais on pourra en trouver des exemples notamment en *Hercule sur l'Oeta* 706-712 ou *Troyennes* 457-458.

²⁶ Voir aussi par exemple *Thyeste* 682-742 ; *Médée* 925-943 ; *Agamemnon* 881-907. Dans ces tragédies aussi, l'*ekphrasis* dit le passage à l'acte du furieux.

²⁷ Sur la philosophie stoïcienne, voir par exemple Virieux-Reymond 1976 et Brun 1980.

²⁸ Cf. Brun (1980 : 100).

raison. »²⁹. Grâce à sa raison et à sa volonté, le sage devra lutter contre le poids des passions, qui sont perçues de véritables maladies de l'âme et qui, en tant que telles, demandent à être guéries.

De cette maladie de l'âme, le symptôme principal³⁰ est l'instabilité (*inconstantia*), qui se manifeste à travers des mouvements erratiques et des sautes d'humeur. Pour un spectateur ou un lecteur de Sénèque, un tant soit peu instruit des théories stoïciennes, l'*ekphrasis* des personnages, avec des caractéristiques physiques telles que des mouvements saccadés, des changements de couleur, des cris et des gémissements, sert de clef de lecture et témoigne d'emblée³¹ de l'instabilité³² du furieux et du danger qu'il représente, pour lui-même comme pour les autres.

²⁹ À l'inverse, l'homme vertueux se reconnaît à la maîtrise de son corps, visible par le biais d'une posture apaisée, de gestes modérés et d'une démarche posée, comme on peut le lire sous la plume de Sénèque, dans un passage d'*Epistulae* 66, 5 où il est dit que le sage stoïcien doit rechercher un *modestus incessus* (« une démarche posée »), un *compositus ac probus uultus* (« une physiognomie calme et honnête ») et enfin un *conueniens prudenti uiro gestus* (« une gestuelle qui convient à un homme sage »).

³⁰ Laurand, (2006 : 203) explique ainsi que, pour déterminer qu'un individu n'est pas vertueux, « il suffit d'un signe qu'on pourrait appeler preuve par défaut. C'est pourquoi les Stoïciens ont pu soutenir que le vice moral se manifeste dans toute l'apparence : un seul signe vicieux infecte toute l'apparence. Et ce signe constitue une preuve, une *katalêpsis* : c'est ce signe qui permet de conclure assurément. »

³¹ Théories que l'on connaît notamment par le traité grec des *Physiognomonica* du Pseudo-Aristote.

³² Et Zucker (2006 : 65), de citer à l'appui de cette remarque le passage suivant des *Phgn.* 806a 22-33 d'Aristote qui rappelle bien cette interdépendance corps-esprit : « la physiognomonie, comme son nom l'indique, traite des manifestations physiques des dispositions de l'esprit et des caractères acquis venant modifier les signes qui font l'objet d'une analyse physiognomonique. [...] On appréhende la caractéristique à partir des mouvements, des poses, des couleurs, des expressions du visage, des cheveux, de la finesse de la peau, de la voix, de la chair, des parties du corps ainsi que de la forme d'ensemble du corps. »

Une tirade du chœur, dans *Hercule sur l'Oeta* 704-705, témoigne d'ailleurs bien du fait que Sénèque croit à cette lisibilité dans le corps des affects de l'âme. Le chœur accueille en effet Déjanire, qui arrive, folle d'angoisse, en lui disant :

Miseranda, refer : licet ipsa neges,

Vultus loquitur quodcumque tegis.

« Malheureuse, raconte ! Même si tu ne le veux pas, ton visage dit tout ce que tu caches. »

3.1. Les Stoïciens et la hysiognomonie

Cette certitude de Sénèque trouve très probablement sa source dans la physiognomonie³³. Comme l'indique Zucker (2006 : 65-67) :

Cette discipline est [...] une technique d'interprétation qui permet de remonter du corps à l'esprit et postule, fondamentalement, à la fois une dualité et une complicité psycho-somatique. [...] L'interdépendance du *σῶμα* et de la *ψυχή* qui constitue le fondement épistémologique de la physiognomonie s'exprime à travers trois axiomes : (1) Les dispositions mentales ne sont pas autonomes et insensibles aux mouvements du corps. (2) Le corps réciproquement est affecté par les affects de l'âme. (3) un trait mental est corrélé à un trait physique³⁴.

Les théories physiognomoniques ont été en effet particulièrement bien reçues par les Stoïciens³⁵. Posidonius affirmait ainsi l'existence d'une relation de *sumpatheia* entre l'âme et le corps³⁶. L'adhésion du Stoïcien Sénèque à cette pratique[□] est d'ailleurs manifeste dans ses *Lettres à Lucilius*. Dans un passage d'*Epistulae* 114, 3, notre auteur évoque ainsi de manière très explicite le lien qui unit le corps et l'âme[□] :

³³ Cf. Raina 1993, Laurand 2006, et Wilgaux 2008.

³⁴ Voir Raina (1993 : 121).

³⁵ Sur cette propension de Sénèque à recourir à la physiognomonie, voir Croisille (1964 : 292-293) et Evans 1950.

³⁶ Voir aussi *Epistulae*, 95, 65.

Non uides, si animus elanguit, trahi membra et pigre moueri pedes? si ille effeminatus est, in ipso incessu apparere mollitiam? si ille acer est et ferrox, concitari gradum? si furit aut, quod furori simile est, irascitur, turbatum esse corporis motum nec ire sed ferri?

« Ne vois-tu pas que, si l'âme se languit, les membres se traînent et les pieds se meuvent avec paresse ? Que, si elle est efféminée, de la mollesse apparaît dans la démarche même ? Que, si elle est active et féroce, le pas s'accélère ? Que, si elle est en furie ou si, – ce qui ressemble à la fureur –, elle est en colère, le mouvement du corps est perturbé et qu'il ne marche pas mais se laisse emporter ? »

Cet intérêt pour la démarche (*incessus / gradus*) comme caractéristique des états d'âme est patent chez Sénèque, comme nous avons pu le dégager ci-dessus. D'après Laurand (2006 : 204), c'est d'ailleurs le propre des Stoïciens que d'adhérer à une physiognomonie qui prend en compte les attitudes globales de l'individu, plutôt qu'à celle qui s'intéresse au corps de manière morcelée.

Signalons enfin que le parallèle fréquent entre le furieux et l'animal, que nous avons relevé dans notre corpus tragique, est, lui aussi, caractéristique des traités de physiognomonie dans lesquels l'animal est pris comme référence : celui-ci est en effet perçu comme moins complexe et plus transparent que l'homme dans la mesure où il ne sait pas simuler³⁷.

3.2. Les Stoïciens et la médecine

La description très précise par Sénèque du *furor*, à travers ses caractéristiques physiques, évoque par ailleurs la manière dont un médecin décrirait les symptômes d'une maladie. En cela Sénèque trahit aussi sa formation stoïcienne : les Stoïciens étaient en effet férus de méde-

cine et ils regardaient le corps à la lumière des théories médicales de leur époque³⁸. Il est fort probable que, pour ses descriptions de corps furieux, Sénèque s'est inspiré de théories médicales sur la folie.

Nous en voulons pour preuve la description par Celse de différents types de folie dans le *De medicina*, 3, 18³⁹ : on y retrouve l'agitation physique décrite par Sénèque. En lisant la description que Celse fait du furieux qui, sous une apparence de raison prépare des actes monstrueux, on ne peut s'empêcher de penser en particulier au personnage d'Atrée dans *Thyeste* :

Phrenesis uero tum demum est cum continua dementia esse incipit, cum aeger, quamuis adhuc sapiat, tamen quasdam uanas imagines accipit perfecta est, ubi mens illis imaginibus addicta est. Eius autem plura genera sunt : si quidem ex phreneticis alii tristes sunt, alii hilares, alii facilius continentur et intra uerba desipiunt ; alii consurgunt et uiolenter quaedam manu faciunt ; atque ex his ipsis alii nihil nisi impetu peccant, alii etiam artes adhibent summamque speciem sanitatis in captandis malorum operum occasionibus praebent sed exitu deprendunt. (...) Tertium genus insaniae est ex his longissimum, adeo ut uitam ipsam non impediatur, quod robusti corporis esse consuevit. Huius autem ipsius species duae sunt : nam quidem imaginibus, non mente falluntur, quales insanientem Aiacem uel Oresten percepisse poetae ferunt : quidam animo desipiunt.

³⁸ Pigeaud (1981 : 245-371) indique bien que les Stoïciens, de Chrysippe à Posidonius, de Cicéron à Sénèque, les Stoïciens se sont approprié les réflexions médicales sur les maladies de l'âme, ainsi que l'idée que la santé du corps et celle de l'âme se répondent. On peut lire ainsi sous la plume de Pigeaud (1981 : 367) : « Chez les Stoïciens, le modèle de la maladie a été vraiment opératoire et efficace du point de vue de la description phénoménologique de la passion ». Voir aussi Auvray (1989 : 107) pour la question de savoir comment les Stoïciens ont repris à leur compte la pensée médicale.

³⁹ Malheureusement pour l'intérêt de ce parallèle, dans le traité de Celse, rares sont les allusions au *furor*, si ce n'est en 2, 7 (où le *furor* est une forme extrême d'*insania*, associée notamment à de la fièvre) et 3, 18 (cité ici, où l'*insania* est aussi accompagnée d'une fièvre intense). Pour un commentaire à ces passages de Celse, voir Pigeaud 1994.

³⁷ C'est ce que montre Zucker (2006 : 63) quand il affirme à propos de la physiognomonie : « Cette τέχνη s'appuie en partie, mais profondément, sur l'observation zoologique qui lui fournit des repères, sinon des modèles, pour accéder au psychisme humain et à sa logique. ». Voir aussi sur cette question Raina (1993 : 123).

On parle de « *phrenesis* » quand la démence commence à être continuelle, quand le malade, tout en manifestant encore de la raison, est en proie à de vaines visions et quand son esprit se laisse dominer par celles-ci. Cette folie présente divers types : si certains de ces frénétiques sont tristes, d'autres sont hilares, d'autres se laissent plus facilement maîtriser et ne délirent qu'en paroles ; d'autres s'agitent et font des gestes violents avec leurs membres. Dans cette dernière catégorie, certains ne se comportent mal que sous le coup d'une impulsion, tandis que d'autres, en donnant une parfaite apparence de raison, déploient leurs artifices pour saisir toutes les occasions de faire le mal, et on les repère une fois leur méfait accompli. (...) Le troisième genre de folie est le plus long de tous, mais il ne met pas en péril la vie des patients car il touche habituellement ceux qui ont un corps robuste. On en rencontre deux sortes : certains sont abusés par des visions, mais gardent leurs esprits (comme Ajax ou Oreste tels qu'ils ont été décrits dans leur folie par les poètes) ; certains perdent la raison. »

Le point commun entre Celse et Sénèque dans leurs descriptions des corps souffrants est une volonté commune de trouver le détail parlant. Comme le souligne Mudry (2005 : 326), il s'agit pour Celse de « sélectionner et de mettre en évidence, c'est-à-dire de placer sous les yeux du lecteur le ou les traits distinctifs qui vont permettre à ce dernier de reconnaître et d'identifier la maladie. » De même, Sénèque cherche à mettre en lumière des traits distinctifs qui vont permettre au public d'identifier le furieux.

Ce sont enfin les théories médicales antiques qui expliquent aussi très probablement les fréquentes allusions de Sénèque aux sensations de chaleur ou de froid ressenties par le furieux. C'est en référence à la manière dont le fonctionnement du corps était décrit par les médecins qu'il choisit les traits pertinents, à retenir dans ses *ekphraseis* (telle la chaleur chez l'homme en colère, ou le froid chez celui qui a peur). On le voit bien dans le *De ira* 2, 19, 1-2⁴⁰ où Sénèque explique que le corps et l'âme des êtres vivants sont composés de

quatre éléments : le feu, l'eau, la terre et l'air⁴¹. L'influence du feu, en particulier, est déterminante dans le déclenchement de la colère :

Opportunissima ad iracundiam feruidi animi natura est. Nam cum elementa sint quattuor, ignis, aquae, aeris, terrae, potestates pares his sunt, feruida frigida, arida atque umida. (...) Refert quantum quisque umidi in se calidique contineat ; cuius in illo elemento portio praeualebit, inde mores erunt. Iracundos feruida animi natura faciet ; est enim actuosus et pertinax ignis. Frigidi mixtura timidus facit ; pigrum est enim contractumque frigus.

« Le tempérament de l'âme ardente est plus enclin à la colère. Car, étant donné qu'il y a quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre, ils ont des propriétés équivalentes : la chaleur, le froid, la sécheresse et l'humidité. (...) Ce qui compte est de savoir combien chacun a en soi d'humidité et de chaleur. Son tempérament viendra de la quantité de l'élément qui sera dominante chez lui. Un tempérament ardent de l'âme donnera des colériques car le feu est vif et tenace. Un mélange avec du froid donne des craintifs car le froid ralentit et renferme. »

3.3. Les Stoïciens et la cosmologie

Ces théories, tant physiognomoniques que médicales s'accordent, de manière générale, à la cosmologie stoïcienne, pour laquelle le monde est un tout homogène et, si l'âme est intégrée dans le corps, le corps est à son tour parfaitement intégré dans le monde.

Pour les Stoïciens, non content d'interagir entre eux, le corps et l'âme sont étroitement liés au cosmos. Le *pneuma*, le souffle qui imprègne le corps et l'âme de l'homme, ainsi que le monde, concourt à la *sumpatheia*, c'est-à-dire le fait que tous les éléments du monde sont interconnectés⁴².

⁴¹ La théorie des quatre éléments ici présentée est en effet ancienne et, s'il faut en croire Pigeaud (1981 : 320-322), elle se rencontre déjà dans le *Timée* de Platon et serait peut-être héritée du médecin Philistion de Locres.

⁴² Voir Rosenmeyer (1989 : 107-108) : « The tensional relationship between the constituents of the cosmos, including the incorporation of man and

⁴⁰ Sur ce passage, voir Armisen-Marchetti (1989 : 353).

La *sumpatheia* trouve son achèvement dans la *krasis* (« fusion, mélange »)⁴³, la fusion qui existe entre l'homme et le monde.

C'est probablement cette notion de *krasis* qui explique la fréquence des comparaisons entre l'*inconstantia* des personnages sénéquiens, en proie au déséquilibre des passions, et les images d'une nature déchaînée. La description de l'homme intègre celle des éléments : l'*ekphrasis* prend une dimension cosmique et est amplifiée à l'échelle de l'univers. Ainsi, l'instabilité du furieux est souvent, illustrée chez Sénèque par l'image de la mer, du flux et du reflux des vagues⁴⁴.

Le passage suivant d'*Agamemnon* 138-143 est particulièrement frappant à cet égard : Clytemnestre décrit à la nourrice ses sentiments, qui allient, à son amour pour Égisthe, sa peur à voir revenir Agamemnon ainsi que sa colère et sa jalousie à l'égard de la jeune captive Cassandre. Le tout est incarné par la métaphore de la barque en proie à des flots opposés :

his life in the larger world, Posidonius called *sympatheia*. It is probable that Chrysippus himself subscribed to this view of cosmic sympathy, or of universal interaction, guaranteed by the *pneuma* that pervades and subtends all (...).»

⁴³ Cf. encore Rosenmeyer (1989 : 113-116) : « *Krasis*, coextension, is the most radical development of the idea of *sumpatheia* (...). Body, in Stoic physics, has neither extremity nor beginning nor end but infinite extension (SVF 2, 485), and there is no contact between bodies, only *krasis* and interpenetration (SVF 2, 487). Senecan drama is replete with extraordinary demonstrations of *krasis*. Here is one example. The nurse tells Medea that she is alone and defenseless. Medea answers : *Medea superest ; hic mare et terras uides / Ferrumque et ignes et deos et fulmina*. « Medea is alive. In me you find both sea and land and fire and sword and gods and thunderbolts. » (*Medea* 166-167).»

⁴⁴ Voir *Hercule sur l'Oeta*, 710-712 ou *Agamemnon* 138-140. À propos de ces images, voir Aygon (2004a : 96-101) ; Armisen-Marchetti (1989 : 351-352) ; Tietze (1988 : 38) : « although the picture of the conflict of wind and waves or sea and ship is commonplace, within the context of Seneca's Stoic vocabulary, it becomes meaningful as an image of *inconstantia*. »

(...) *fluctibus uariis agor,*

Vt, cum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit,

Incerta dubitat unda cui cedat malo.

Proinde omisi regimen e manibus meis :

Quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,

Huc ire pergam ; fluctibus dedimus ratem.

« Je suis poussée par des flots variés, comme l'onde incertaine qui ne sait à quel fléau céder quand le vent entraîne la mer d'un côté, le reflux de l'autre. J'ai donc laissé tomber le gouvernail de mes mains : où que la colère m'emporte, où que la douleur ou l'espoir m'emportent, je persisterai à y aller ; j'ai abandonné ma barque aux flots. »

Ainsi, la formation stoïcienne de Sénèque se fait manifestement sentir dans ses descriptions de furieux, à travers l'idée physiognomonique que l'état du corps reflète celui de l'âme, le choix quasi-médical de symptômes représentatifs du *furor*, et enfin, l'amplification de l'instabilité du furieux à une échelle cosmique.

Il nous reste enfin à nous demander si, ces descriptions du corpus tragique, parallèles à celles que Sénèque nous livre dans ses ouvrages philosophiques, ont un rôle dramaturgique spécifique à jouer dans les tragédies.

4. Des *ekphraseis* avec une fonction dramaturgique spécifique

Pourquoi ces descriptions de furieux, qui peuvent paraître artificielles et répétitives, sont-elles si fréquentes dans les tragédies de Sénèque ?

4.1. Une fonction esthétique et didactique

Nous passerons rapidement tout d'abord sur les fonctions esthétique et didactique des *ekphraseis*, qui sont, certes, présentes dans les tragédies de Sénèque, mais ne leur sont pas spécifiques.

De manière générale, les Anciens insèrent des *ekphraseis* dans leurs discours à

des fins d'ornement et Sénèque utilise certainement les descriptions avec cette finalité. En cela, il ne fait que suivre les recommandations des rhéteurs.

Quintilien explique bien ainsi que l'*enargeia*⁴⁵ (la capacité à susciter des images dans l'esprit de l'auditeur, dont nous avons dit ci-dessus qu'elle est une qualité constitutive de l'*ekphrasis*), est une qualité attendue dans toute description car elle concourt à l'ornement du discours. Il aborde notamment ce point en *I.O.* 8, 3, 61-63⁴⁶, quand il évoque les différents degrés de l'ornement.

[...] *Tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque enargeian [...], quia plus est euidencia uel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas [...], inter ornamenta ponamus. Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures ualet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.*

« Le troisième [degré] est celui qui rend les choses plus éclatantes, ce qui mérite proprement le nom d'ornement. C'est pourquoi nous devons placer parmi ces ornements l'*enargeia*, parce que l'*euidencia*, – ou la *repraesentatio*, comme l'appellent certains –, recouvre plus que la simple clarté. C'est une grande vertu de présenter les choses dont nous parlons avec clarté et de manière à ce qu'elles semblent se présenter devant nos yeux. En effet, le discours n'est pas suffisamment efficace et ne donne pas sa pleine puissance, s'il s'arrête aux oreilles et si le juge croit que ce dont on lui parle lui est raconté, non représenté et placé devant les yeux de l'esprit. »

Mais, comme le dit Quintilien, si l'*enargeia* (et par voie de conséquence l'*ekphrasis* qui permet de la mettre en œuvre) contribue à l'ornement du discours, c'est aussi un outil de persuasion qui permettra d'emporter l'approbation du juge en lui mettant sous les yeux un tableau qui saura susciter dans son esprit l'image du délit

⁴⁵ Pour cette notion, voir Dubel (1997 : 251-252).

⁴⁶ Pour une analyse de ce passage, cf. par exemple Aygon (1994 : 47).

dont il est question, et faire naître en lui des émotions⁴⁷. Quintilien affirme encore, en *I.O.* 6, 2, 29, que celui qui sait faire surgir dans l'esprit de l'auditeur ces visions pourra manipuler ses émotions (*is erit in affectibus potentissimus*)⁴⁸, au point que Longin, dans son traité sur *le Sublime*, va jusqu'à dire que l'*enargeia* réduit l'auditeur en esclavage, tant elle est puissante sur lui.

C'est cette capacité à toucher le cœur de l'auditeur et à le convaincre qui fait de l'*ekphrasis* un outil pédagogique efficace que Sénèque ne répugne sûrement pas à utiliser. La question des intentions de Sénèque, auteur de tragédies, reste évidemment ouverte⁴⁹. Il ne nous semble cependant pas aberrant de supposer qu'en peignant les dégâts qui résultent de la passion, il cherche, au-delà du plaisir esthétique de l'*ekphrasis*, à détourner le public de tels excès et à lui apprendre à privilégier l'équilibre et la modération. En mettant littéralement sous les yeux des spectateurs le résultat déplorable des passions, Sénèque fait de ses descriptions de furieux une efficace arme de dissuasion⁵⁰.

D'ailleurs, il affirme lui-même haut et fort l'efficacité des descriptions pour convaincre, dans un passage d'*Epistulae* 95, 65⁵¹ :

Haec res eamdem uim habet quam praecipere : nam qui praecipit dicit « illa facies si uoles tempe-

⁴⁷ R. Webb précise aussi (1997 : 119) : « Above all, it is clear that the evocation of mental images in the audience was thought of as a means of working directly on the listeners' emotions, making them feel as if they were present at the scene. »

⁴⁸ Sur ce point, voir Goldhill (2007 : 4).

⁴⁹ Pour une bibliographie sur cette question, cf. Aygon (2005 : 399).

⁵⁰ Et sur ce point nous ne partageons pas l'opinion de M. Armisen-Marchetti (1989 : 365).

⁵¹ Il s'agit bien ici de pédagogie par l'exemple. Voir Tietze Larson (1994 : 136) : « I believe that many of the descriptions in the tragedies are exemplary. They work together to cast the characters of the tragedy and their actions in the role of *exempla* of moral imperfection and, in a very few cases, of moral perfection or, in Stoic terms, of that which is *contra* and *secundum naturam* respectively. »

rans esse », qui describit ait « temperans est qui illa facit, qui illis abstinet ». Quaeris quid intersit ? Alter praecepta uirtutis dat, alter exemplar. Descriptiones has et, ut publicanorum utar uerbo, iconismos ex usu esse confiteor : proponamus laudanda, inuenietur imitator.

« Ce procédé [c'est-à-dire : la description des vertus] est aussi efficace que le fait de donner des préceptes. En effet, celui qui donne des préceptes dit : « tu feras cela si tu veux être tempérant », tandis que celui qui décrit dit : « il est tempérant celui qui fait ceci et s'abstient de cela. » Tu demandes quelle est la différence ? L'un donne des préceptes de vertu, l'autre un modèle. Je reconnais que ces descriptions, ces signalements, pour employer un terme de douane, ont leur utilité. Proposons des exemples dignes d'éloges, on trouvera quelqu'un prêt à les imiter. »

On peut déduire de cet extrait qu'un exemple parlant, qu'il soit positif ou négatif, sera plus efficace sur le public qu'une mise en garde verbale.

4.2. Une fonction dramaturgique spécifique

Mais, dans le cas précis des tragédies, l'*ekphrasis* remplit aussi une fonction dramaturgique spécifique : elle permet, soit de donner à voir au spectateur ce qui s'est passé hors scène, soit de renforcer auprès de lui l'effet visuel des masques et des postures du corps de l'acteur.

4.2.1. Faire voir ce qui s'est passé hors scène

Les *ekphraseis* se rencontrent bien souvent dans la bouche de ceux qui sont, par nature les témoins privilégiés de l'action : chœur, nourrice⁵², messenger⁵³. Ils décrivent ce qu'eux-mêmes voient, ou ont vu, hors scène et évoquent ainsi pour le public ce qui s'est passé loin de sa vue, soit parce que la logique de l'action veut que les faits

⁵² Voir par exemple les nourrices de *Phèdre* et *Déjanire*, respectivement en *Phèdre* 365-373 et *Hercule sur l'Oeta* 237-253.

⁵³ Sur le statut de ces personnages, voir Dupont (1999 [1988] : 64-66).

dont il est question aient eu lieu ailleurs, soit (et surtout) parce que certains événements ne peuvent être représentés sur scène.

En effet, ne peuvent être montrés au public directement sur scène les événements qui se caractérisent, par leur importante extension dans l'espace (comme par exemple le spectacle de la tempête qui s'abat sur la flotte grecque en *Agamemnon* 466-578, ou la description du paysage qui entoure le sacrifice de Polyxène en *Troyennes* 1068-1091) ou par leur caractère fantastique (telle la survenue du monstre marin et sa rencontre avec Hippolyte en *Phèdre* 1000-1089) .

On peut aussi difficilement représenter les moments les plus sanglants de la pièce, qui évoquent des mutilations d'une horreur insoutenable. Sur ce dernier point, nous évoquerons, à titre d'exemple, la mort d'Hippolyte, dont le corps, déchiqueté et réduit en lambeaux, est traîné par son attelage sur les rochers en *Phèdre* 1090-1110 ; ou encore le passage de *Thyeste* 705-713, où le messenger raconte au chœur le sacrifice des fils de Thyeste par Atrée, avant de décrire par le détail le démembrement des cadavres des enfants et leur éviscération (v.760-767)⁵⁴.

Par le biais de leurs *ekphraseis*, les personnages qui ont été les spectateurs des faits qu'ils relatent, les « mettent sur la scène » pour le public. De spectateurs qu'ils étaient devenus, ils reprennent leurs rôles d'acteurs, sources du spectacle, créateurs d'images et, ce faisant, ils réinvestissent le public dans son rôle de spectateur.

4.2.2. Doubler et renforcer ce qui se passe sur scène

En dehors de ces récits qui racontent ce qui s'est déroulé en coulisse, il arrive que les *ekphraseis* dépeignent ce qui se passe sur scène, comme le ferait un reportage en

⁵⁴ Voir aussi l'énucléation d'Édipe que nous avons commentée ci-dessus.

direct. *A priori*, il pourrait paraître paradoxal de décrire au public ce qu'il a sous les yeux⁵⁵. Nous pensons cependant que ces descriptions n'ont rien de redondant⁵⁶. Elles viennent en effet seconder la vue et l'ouïe du spectateur, amplifier le jeu de l'acteur et lui donner plus de force, en lui superposant une image du spectacle, vu de l'intérieur⁵⁷.

4.2.3. Compléter ce que le masque ne peut montrer

Mais, plus concrètement, pour revenir au cas particulier des *ekphraseis* de corps furieux, les descriptions permettent en outre de donner à voir, par les mots, des détails de physiologie que les limites physiques de la représentation ne peuvent montrer.

Tout d'abord, comme les acteurs portent des masques⁵⁸, les *ekphraseis* servent à apporter des nuances⁵⁹, de fines précisions sur les émotions des personnages, – émotions complexes et confuses dans la tragédie, nous l'avons dit –, que le masque, simple et caricatural par nature, ne peut suffire à rendre⁶⁰.

Et, dans l'hypothèse (controversée) où les acteurs auraient joué sans masque, les mots permettent de toutes façons de décrire des manifestations physiques impossibles à forcer : les changements de couleur du visage, les cheveux qui se hérissent. Un acteur ne peut rougir ou pâlir sur commande. Sénèque l'explique bien dans ses *Epistulae* II, 7⁶¹ :

Artifices scaenici, qui imitantur affectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristitiam repraesentant, hoc indicio imitantur uerecundiam. Deiciunt enim uultum, uerba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt : ruborem sibi exprimere non possunt ; nec prohibetur hic nec adducitur. Nihil aduersus haec sapientia promittit, nihil proficit : sui iuris sunt, iniussa ueniunt, iniussa discedunt.

« Les acteurs sur scène qui imitent les passions, qui expriment la crainte, les tremblements, qui représentent la tristesse, imitent la honte par le moyen suivant : ils inclinent la tête, baissent le ton, fixent le sol des yeux et les ferment un peu. Ils ne peuvent se faire rougir. La rougeur, rien ne peut l'empêcher ni la provoquer. La sagesse ne promet rien contre ce phénomène et ne sert à rien. Il n'obéit qu'à soi, vient ou repart sans qu'on puisse le lui ordonner. »

En résumé, les *ekphraseis* de furieux constituent probablement aux yeux de Sénèque une approche efficace et parlante, quand il s'agit d'évoquer pour le public les maladies de l'âme ; et c'est sans doute ce qui explique leur fréquence dans ses tragédies. Les théories physiognomoniques et médicales en vogue à l'époque, intégrées par le Stoïcisme, insistent en effet, comme nous l'avons montré, sur le lien intime qui unit le corps et l'âme. Quand Sénèque décrit des furieux qui souffrent dans leur corps, il utilise un modèle opératoire pour

doivent aux masques de théâtre. Les adjectifs s'appliquant à l'homme en colère, explique-t-il, pourraient tout aussi bien caractériser des masques de tragédie : *minax uultus, tristis frons, torua facies*. L'image du masque, qui saute alors sans doute aux yeux du lecteur, vient se superposer au visage du coléreux.

⁵⁵ Dans l'hypothèse bien sûr où les tragédies de Sénèque auraient été jouées.

⁵⁶ En outre, dans le cas où les descriptions annoncent l'entrée en scène d'un personnage, elles ont une fonction supplémentaire : créer un effet d'attente qui rend le public plus réceptif à ce qui va se passer sur scène (cf. Raina, 1993 : 132).

⁵⁷ Si l'on en croit Calame, commentant Aristote (1991 : 18) : « Le propre de l'élocution en tragédie, c'est de "mettre sous les yeux" ; de cette manière, non seulement le spectateur, mais aussi le lecteur "verront" l'intrigue comme s'ils assistaient aux événements eux-mêmes, avec la plus grande évidence (...) ; car, notamment par la musique et la mise en scène, la tragédie a sur l'épopée cet avantage paradoxal de provoquer l'évidence (τὸ ἐναργές), au spectacle, mais aussi à la lecture. »

⁵⁸ Sur cette question du masque, voir Dupont (1999 [1988] : 26-27) ; Raina (1993 : 131) ; Daremberg et Saglio (1877-1919).

⁵⁹ Voir Raina (1993 : 131).

⁶⁰ Et à l'inverse, Aygon (2004-2005) dégage, pp. 188-189, ce que les descriptions de furieux du *De ira*

⁶¹ Voir aussi *Epistulae* II, 1.

dire la souffrance de l'âme ; ce faisant, il s'inscrit dans une longue lignée descriptive et reprend certaines caractéristiques des passions déjà dégagées par les médecins.

L'originalité de Sénèque est d'utiliser ces *ekphraseis* avec des fonctions dramaturgiques spécifiques : outre leur rôle esthétique d'*ornatus*, elles servent surtout à accompagner le spectateur. Elles l'aident à mieux voir et à mieux comprendre l'action, que celle-ci se passe hors scène ou sur scène.

Les descriptions en « temps réel », en particulier, qui peuvent nous paraître superflues, créent un spectacle dans le spectacle et confortent le spectateur dans son rôle de « regardant » (*spectans*). Grâce à l'*euidentia*, recherchée par les rhéteurs antiques, elles remplissent en outre un rôle d'évocation sonore et visuelle qui double l'effet produit sur le public par la représentation théâtrale, – spectacle complet qui s'adresse aussi bien aux yeux qu'aux oreilles. Souvent introduites par les particules *en* ou *ecce*, qui marquent leur enracinement déictique dans la situation d'énonciation, ces descriptions « en direct » se rencontrent régulièrement à des moments clefs de la pièce, dont elles renforcent l'efficacité dramatique (par exemple pour dire le passage à l'acte du héros tragique, à l'acmé de sa souffrance).

Enfin, ces *ekphraseis* de furieux ont une dernière fonction, et non des moindres : elles créent un lien intertextuel entre les différentes tragédies de Sénèque. En se répondant d'une pièce à l'autre, elles tissent un réseau d'images, une vaste trame dans laquelle s'insèrent les différents tableaux de furieux. Grâce à la reprise de traits descriptifs récurrents, derrière un personnage de furieux, le spectateur voit en creux tous les autres furieux tragiques ; et ces tableaux, en se renforçant l'un l'autre, peuvent jouer un rôle d'autant plus dissuasif sur le public. On voit ainsi émerger une figure intemporelle du furieux, avec un grand F, victime de ses passions, embléma-

tique des tragédies de Sénèque, bouleversant par la souffrance qu'il endure et qui est subie dans sa chair.

Bibliographie

1. Armisen-Marchetti, Mireille (1989), *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Paris : Les Belles Lettres.
2. Auvray, Clara (1989), *Folie et douleur dans Hercule furieux et Hercule sur l'Oeta*, Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag, Studien zur klassischen Philologie 36.
3. Aygon, Jean-Pierre (1994), „L'*ekphrasis* et la notion de description dans la rhétorique antique”, *Pallas* 41 : 41-56.
4. Aygon, Jean-Pierre (2004a) *Pictor in fabula. L'ekphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles : Latomus.
5. Aygon, Jean-Pierre (2004b), „Imagination” et description chez les rhéteurs du I^{er} s. ap. J.-C.”, *Latomus* 36 : 108-123.
6. Aygon, Jean-Pierre (2004-2005), „*Torua Erinys* : φαντασῖαι de la colère et des Erinyes dans le *de ira* et les tragédies de Sénèque”, *Incontri triestini di filologia classica* 4 : 181-206.
7. Aygon, Jean-Pierre (2005), „*Veritas numquam perit* (*Troad.* 614) : des “démonstrations” théâtrales dans les tragédies de Sénèque”, *Pallas* 69 : 397-452.
8. Brun, Jean (1980) *Le Stoïcisme*, Paris : Presses Universitaires de France.
9. Calame, Claude (1991), „Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique”, *Études de Lettres*, 4 : 3-22.
10. Calboli-Montefusco, Lucia (2005), „Ἐνάργεια et ἐνέργεια : l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4, 68)”, *Pallas* 69 : 43-58.
11. Croisille, Jean-Marie (1964), „Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque”, *REL* 42 : 276-301.

12. Daremberg, Charles & Saglio, Edmond (1877-1919), *DAGR*, IV, 1, article „*persona*”, Paris : Hachette, 406-417
13. Dubel, Sandrine (1997), „*Ekphrasis et enargeia* : la description antique comme parcours”, in *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques* (dir. Lévy, Carlos & Pernot, Laurent), Paris : L'Harmattan : 249-264.
14. Dupont, Florence (1995) *Les Monstres de Sénèque*, Paris : Belin.
15. Dupont, Florence (1999) [1988], *Le théâtre latin*, Paris : Armand Colin.
16. Evans, E.C. (1950), „A Stoic aspect of Senecan drama : portraiture”, *TAPHA* 81 : 139-184.
17. Goldhill, Simon (2007), „What is ekphrasis for ?”, *Classical Philology* 102 : 1-19.
18. Hamon, Philippe (1972), „Qu'est-ce qu'une description ?”, *Poétique* 12 : 465-485.
19. Laurand, Valéry (2006), „Du morcellement à la totalité du corps : lecture et interprétation physiognomoniques chez le Pseudo-Aristote et les Stoïciens”, in *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (dir. Prost, Francis & Wilgaux, Jérôme), Rennes : PUR : 191-207.
20. Pigeaud, Jackie (1981), *La maladie de l'âme ; étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris : Les Belles Lettres.
21. Pigeaud, Jackie (1994), „La réflexion de Celse sur la folie” in *La médecine de Celse. Aspects historiques, scientifiques et littéraires* (dir. Sabbah, Guy et Mundry, Philippe), Publications de l'Université de Saint Etienne, Mémoires du centre Jean Palerne 13 : 257-279.
22. Raina, Giampiera (1993), „Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca”, *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 11 : 119-134.
23. Roesch, Sophie (2008), „Les débuts de dialogue dans la comédie et la tragédie latines”, in *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine, et néolatine* (dir. Bureau, Bruno et Nicolas, Christian) Lyon : éditions CERGR : 207-222.
24. Rosenmeyer, Thomas G. (1989), *Senecan drama and Stoic cosmology*, Berkeley : Univ. of California Press.
25. Tietze, Victoria S. (1988), „Seneca's tragic description : 'a point of view'”, *Échos du monde classique/Classical Views* 32 : 23-49.
26. Tietze Larson, Victoria (1994), *The Role of description in Senecan tragedy*, Frankfurt am Main : Peter Lang, Studien zur klassischen Philologie 84.
27. Virieux-Reymond, Antoinette (1976), *Pour connaître la pensée des Stoïciens*, Paris : Bordas.
28. Webb, Ruth (1997), „Imagination and the arousal of emotions”, in *The passions in Roman thought and literature* (dir. Morton Braund, Susanna & Gill, Christopher), Cambridge: Cambridge University Press : 112-127.
29. Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham : Ashgate Publishing Limited.
30. Wilgaux, Jérôme (2008), „La physiognomonie antique : bref état des lieux”, in *Langages et métaphores du corps dans le monde antique* (dir. Dasen, Véronique & Wilgaux, Jérôme), Rennes : PUR : 185-195.
31. Zucker, Arnaud (2006), „La physiognomonie antique et le langage animal du corps”, in *Actes du XXXVIIIème congrès international de l'APLAES, Nice, 27-29 mai 2005* (dir. Zucker, Arnaud & Olivi, Marie-Catherine), Nice : Université de Nice-Sophia Antipolis : 63-87.

ОПИС РАЗЈАРЕНОГ ТИЈЕЛА У СЕНЕКИНИМ ТРАГЕДИЈАМА

Резиме

У Сенекиним трагедијама налазимо велики број описа бијесом обузетих ликова. Ови описи, који подразумевају и статичке и динамичке црте, имају коријене у ономе што се у античко доба називало *ekphrasis* – ријеч је о реторичком поступку који се састоји од акцентовања експресивних појединости приликом исцрпног описа одређене ситуације или сцене. Код Сенеке, приликом таквог описа побјесњелих јунака, налазимо трагове стоичких теорија тамо гдје је приказана *inconstantia*, која је карактеристична за човјека изложеног страстима, или представља везу која се успоставља између човјека и космоса, при чему *furor* представља распомамљене елементе. С друге стране, *ekphraseis* су такође условљене физиономијским и медицинским теоријама Сенекиног доба, према којима је тијело само одраз душе. Честа употреба ових описа указује на њихову специфичну драматуршку функцију – уметнуте у кључне моменте радње, дискурс обогаћују додатним елементима вршећи афективни утицај на публику. На концу, описи чине једно интертекстуално ткиво које ставља у непосредан однос ликове из различитих трагедија, те се кроз такву резонанцу појачавају њихови дисуазивни ефекти.

soph.roesch@gmail.com