

2m11.3047.6

Université de Montréal

## **Octavie, ou la tragédie latine méconnue**

par  
Karen Gallot

Centre d'études classiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts  
en études classiques  
option langues et littérature

Mars, 2002

©, Karen Gallot, 2002



PB

13

U54

2002

V.002

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

***Octavie, ou la tragédie latine méconnue***

présenté par :

Karen Gallot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

William B. Kinsley  
président-rapporteur

Benjamin Victor  
directeur de recherche

Pierre Bonnechère  
membre du jury

## RESUME

Dans un contexte littéraire romain désireux de se démarquer de ses modèles grecs, l'*Octavie* s'impose, au I<sup>er</sup> siècle, comme une des premières œuvres tragiques à sujet national et historique, relatant un des hauts faits du règne de Néron. Cette pièce fait encore l'objet d'une large controverse quant à sa paternité, bien qu'elle ait été conventionnellement rattachée au corpus tragique du philosophe dès le Moyen Age, de par certaines ressemblances stylistiques qu'elle présentait avec les neuf tragédies sénéquiennes. Cette étude s'emploie ainsi à réhabiliter la pièce par une approche évolutive de la dramaturgie latine, s'impliquant dans le débat d'authenticité en attribuant *Octavie* à Lucilius Junior, et proposant une analyse littéraire approfondie de l'œuvre.

Mots clés : *praetexta*, pseudo-Sénèque, authenticité, Lucilius Junior.

*In the 1st century A.D., the Octavia appears to be one of the first tragic plays built on a national and historical subject, relating one of the principal and most dramatic events of Nero's reign. Wrongly attributed to the Younger Seneca, its authenticity has been widely discussed through the ages, although medieval scholars had conventionally attached it to the Senecan corpus, due to its striking resemblance in style and ideas with the other nine tragedies written by the philosopher. Thus, this study tends to rehabilitate the Octavia by placing it in the evolution of the Latin theater, introducing a new point of view in the debate of attribution by proposing Lucilius Junior as a potential author, and providing a complete literary analysis of the play.*

*Keywords: praetexta, pseudo-Seneca, authenticity, Lucilius Junior.*

## TABLE DES MATIERES

|  |     |
|--|-----|
| <i>Liste des abréviations</i> .....  | vi  |
| <i>Remerciements</i> .....   | vii |
| <b>Introduction</b> .....  | 1   |
| <b>CHAPITRE PREMIER — Des origines grecques à la tragédie romaine</b> .....                    | 2   |
| A.— <i>La naissance de la tragédie</i> .....   | 2   |
| B.— <i>La tragédie républicaine à Rome : de Livius Andronicus à Accius</i> .....               | 4   |
| C.— <i>Sénèque</i> .....   | 10  |
| 1.— Sa vie, son œuvre.....   | 11  |
| 2.— Les tragédies.....   | 12  |
| <b>CHAPITRE II.— Octavie, tragédie prétexte : problèmes d’attribution et de datation</b> ..... | 13  |
| A.— <i>La trame historique</i> .....   | 13  |
| B.— <i>La transmission du texte</i> .....  | 15  |
| 1.— Les manuscrits.....  | 15  |
| 2.— Références et citations.....   | 20  |
| C.— <i>La paternité de l’œuvre</i> .....   | 25  |
| 1.— <i>Octavie</i> et les tragédies de Sénèque : similitudes et dissemblances.....             | 26  |
| 2.— Théories en faveur de Sénèque : présentation et réfutation.....                            | 28  |
| a. La tradition.....   | 29  |
| b. Les anachronismes.....  | 30  |
| c. Les allusions.....  | 34  |
| d. Le style et la métrique.....  | 36  |

|   |           |
|---|-----------|
|   | v         |
| 3.— Théories de non authenticité .....  | 41        |
| a. Problèmes de datation.....   | 41        |
| b. Hypothèses d'attribution diverses.....   | 46        |
| c. Attribution à Lucilius.....  | 48        |
| <br>  |           |
| <b>CHAPITRE III.— Analyse littéraire de l'œuvre.....</b>                                | <b>50</b> |
| A.— <i>Sujet de la pièce</i> .....  | 50        |
| B.— <i>Schéma dramatique</i> .....  | 51        |
| C.— <i>Commentaire</i> .....  | 54        |
| 1.— Contenu dramatique.....   | 54        |
| 2.— Symétrie de l'œuvre.....  | 64        |
| 3.— Procédés poétiques.....   | 67        |
| 4.— Les personnages.....  | 68        |
| D.— <i>Tragédie latine idéale ?</i> .....   | 75        |
| <br>  |           |
| <b>Conclusion.....</b>  | <b>81</b> |
| <br>  |           |
| <b>Bibliographie.....</b>   | <b>82</b> |
| <br>  |           |
| <i>Appendice : Schéma métrique des Tragédies de Sénèque par rapport à Octavie</i> ..... | viii      |
| <br>  |           |
| <i>Curriculum Vitae</i> .....   | x         |

## LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

### **Ouvrages antiques :**

|                |  |
|----------------|--|
| <i>Aen.</i>    | <i>Aeneis virgiliana</i> , commentaire de Servius sur l' <i>Enéide</i> de Virgile. |
| <i>Agam.</i>   | <i>Agamemnon</i> (Sénèque)   |
| <i>Ann.</i>    | <i>Annales</i> (Tacite)  |
| <i>Ars</i>     | <i>Ars poetica</i> (Horace)  |
| <i>Cath.</i>   | <i>Cathemerinon</i> (Prudence)   |
| <i>De leg.</i> | <i>De legibus</i> (Cicéron)  |
| <i>Ditt.</i>   | <i>Dittochaeon</i> (Prudence)  |
| HF             | Hercule furieux (Sénèque)  |
| HO             | <i>Hercule sur l'Oeta</i> (Sénèque)  |
| <i>Med.</i>    | <i>Médée</i>   |
| <i>Met.</i>    | <i>Métamorphoses</i> , d'Ovide   |
| <i>Oct.</i>    | <i>Octavie</i> (Pseudo-Sénèque)  |
| <i>Oed.</i>    | <i>Oedipe</i> (Sénèque)  |
| <i>Perist.</i> | <i>Peristephanon</i> (Prudence)  |
| <i>Phaed.</i>  | <i>Phèdre</i> (Sénèque)  |
| <i>Phoe.</i>   | <i>Les Phéniciennes</i> (Sénèque)  |
| <i>Thy.</i>    | <i>Thyeste</i> (Sénèque)   |
| <i>Troy.</i>   | <i>Les Troyennes</i> (Sénèque)   |

### **Notes bibliographiques**

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <i>Am. J. Ph.</i>            | <i>American Journal of Philology</i>      |
| CIL                          | <i>Corpus inscriptionum latinarum</i>     |
| CJ                           | <i>Classical Journal</i>                  |
| CQ                           | <i>Classical Quarterly</i>                |
| CR                           | <i>Classical Review</i>                   |
| Diss.                        | <i>Dissertatio</i>                        |
| HSPh                         | <i>Harvard Studies in Philology</i>       |
| <i>Jahrb. F. kl. Philol.</i> | <i>Jahrbuch für klassische Philologie</i> |
| PhW                          | <i>Philologische Wochenschrift</i>        |
| <i>Pr. Jahrbücher</i>        | <i>Preussische Jahrbücher</i>             |
| PUF                          | <i>Presses universitaires de France</i>   |
| REL                          | <i>Revue des études latines</i>           |
| RhM                          | <i>Rheinisches Museum</i>                 |
| <i>Suppl. Band</i>           | <i>Supplement Band</i>                    |

### **Autres**

|       |  |
|-------|--|
| Frgt. | Fragment   |
| Ribb. | Ribbeck, référence à <i>Scaenicae romanorum poesis fragmenta. I. Tragicorum Romanorum fragmenta.</i> |

## REMERCIEMENTS

*Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce travail, par leur soutien et leurs bons conseils, notamment Monsieur Benjamin Victor, mon directeur de recherche, qui m'a suivi au fil de mes études universitaires. Toute ma gratitude et mon admiration vont aux merveilleux professeurs de latin qui ont jalonné mon cursus scolaire, eux qui ont su me transmettre leur passion pour l'Antiquité et le monde romain : merci à Madame Helmann, Madame Toulotte, Monsieur Lalane, et un merci tout particulier à Madame Liébert. Enfin, je remercie surtout mes parents, mes fans les plus fidèles, lecteurs et re-lecteurs assidus qui m'ont amenée jusque-là dans mes études et dans la vie.*



## INTRODUCTION

---

La prédominance de la tragédie grecque nous fait bien souvent, sinon oublier, du moins laisser dans l'ombre l'existence d'un théâtre tragique latin. Il est vrai que celui-ci, confronté à une tradition littéraire poétique enrichie par l'hellénisme, ne put un temps que présenter des œuvres directement inspirées de ces modèles grecs, voire même parfois seulement traduites, jusqu'à faire dire aux plus acerbes littéralement plagiés. Et pourtant, l'émergence de ce théâtre romain en pleine période républicaine n'aura de cesse, au fil du temps, de tenter de se démarquer de ces canons grecs, en vue d'une latinité naissante et constante, cherchant à s'affirmer dans un contexte primitivement colonisé. C'est ainsi que les balbutiements tragiques des Livius Andronicus, Ennius et Pacuvius, aboutiront à un théâtre tragique pleinement reconnu en l'œuvre de Sénèque, sous l'impérialisme de l'époque néronienne. Toutefois, si là encore les thèmes sont grecs, la pensée, elle, est toute latine, empreinte de préoccupations politiques, religieuses et philosophiques purement romaines. En ce sens, la dernière œuvre sénéquienne, *Octavie*, se montre particulièrement intéressante, puisqu'elle se présente comme la seule pièce tragique à sujet romain – d'où la dénomination de *prétexte* –, marquant ainsi au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., l'apogée et l'accomplissement de la tragédie latine. C'est d'ailleurs dans cette optique que nous avons décidé de nous attacher à l'étude de cette œuvre singulière, texte bien souvent considéré apocryphe par de nombreux savants, et dont la paternité, attribuée conventionnellement au précepteur de Néron, reste cependant largement contestée. L'on comprend donc qu'il est impossible de présenter l'*Octavie* sans aborder cet aspect incontournable de la paternité de l'œuvre, et c'est pourquoi, dans un premier temps, nous nous proposons de redécouvrir le contexte de sa création, afin de la réhabiliter aux yeux d'un public littéraire parfois sceptique. A cet effet, nous tenterons de mettre également en relief ses caractéristiques tragiques, autant sur le plan structural que stylistique, et de voir ainsi de quelle façon cette *praetexta* s'inscrit dans un cadre de tragédie idéale, tel que défini par les commentaires d'Horace et de Cicéron. Enfin, à travers l'émotion tragique – ou pathos – que suscite la pièce dans ce contexte néronien baigné de passions troubles et agitées, nous essaierons de comprendre l'impact indéniable de l'*Octavie* dans l'histoire de la littérature, ultime et fragile lien avec une Antiquité déclinante.

## **CHAPITRE PREMIER.— Des origines grecques à la tragédie romaine**

---

Lorsqu'on aborde le sujet de la tragédie latine, l'on est inévitablement conduit à introduire la comparaison avec les tragiques grecs, initiateurs du genre. En effet, au moment où écrit Sénèque, aux environs de l'an 60 ap. J.-C., il se présente alors comme le réceptacle de tout un héritage littéraire tragique, dont les débuts remontent aussi loin que le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et à la triade classique d'Eschyle, Euripide et Sophocle. Ce sont donc plus de six cents ans de tragédie qui contemplent le philosophe stoïcien sous le règne de Néron. Mais à Rome, la tragédie apparaît comme un genre littéraire importé par les premiers colons grecs. Par conséquent, il est nécessaire, en premier lieu, de nous intéresser aux origines de la tragédie grecque et aux circonstances ayant favorisé son émergence, avant d'établir sa continuité dans le monde romain et d'en comprendre ainsi les similitudes et dissemblances.

### **A.— La naissance de la tragédie**

Aristote, dans sa *Poétique*<sup>1</sup>, définit la tragédie, genre poétique par excellence selon lui, de la façon suivante :

*«La tragédie est l'imitation (mimesis) d'une action noble [...] faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié ou de la crainte accomplit la purgation (catharsis) des émotions de ce genre».*

Il fait remonter la tragédie à ceux qui conduisaient les dithyrambes<sup>2</sup>, chants d'improvisations ayant lieu dans les Cités lors des Fêtes en l'honneur du dieu Dionysos (Bacchus chez les Romains).

L'étymologie même du mot «tragédie» reste encore assez obscure, bien que quelques hypothèses soient avancées : en effet, on retrouve dans *tragoidia* (τραγοιδία) le terme *aidō* (αἰδῶ), qui signifie en grec «chanter», ayant donné en français «aède» et «ode», et qui désigne clairement l'origine des parties chorales que l'on retrouve dans la tragédie; mais on y retrouve également *tragos* (τραγός),

---

<sup>1</sup> Aristote., *Poétique*, 1449a, VI, 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1449a, IV, 9-11

qui veut dire «bouc», animal symbolique associé à Dionysos<sup>3</sup>. Les manifestations tragiques semblent donc, dans tous les cas, présidées par ce dieu de vertige, puisant leur caractère pathétique dans les situations extrêmes et monstrueuses qu'elles mettent en scène.

L'auteur de la *Poétique* ajoute que la tragédie s'ennoblit tardivement<sup>4</sup>, jusqu'à trouver ses premières lettres de noblesse avec Eschyle, Sophocle et Euripide. Nous ne nous attarderons pas sur ces canons du genre qui méritent pour chacun la consécration de volumes complets, ayant été déjà largement étudiés, mais il est important toutefois d'y attacher une attention toute particulière, puisqu'ils s'imposent véritablement comme les initiateurs de la tragédie dite classique, et référence ultime des générations suivantes. Nos auteurs latins ne manquèrent d'ailleurs pas non plus de se tourner vers ces modèles hellènes pour inspirer leurs écrits, et Sénèque ne fait pas exception. L'on retrouve en effet, dans ses tragédies, nombre de passages similaires à ceux des poètes grecs sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

Ce nonobstant, il est essentiel d'établir une chronologie rapide de ces poètes de façon à mieux cerner la progression de la tragédie dans le temps et dans l'histoire. Ainsi, c'est Eschyle, au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., qui se présente comme un innovateur en matière de tragédie, dans une Grèce archaïque empreinte d'un caractère religieux et mythique tangible. En effet, tout en préservant l'aspect récitatif et choral de la tragédie, il met en scène un deuxième acteur, permettant ainsi l'élaboration du dialogue tragique. Son œuvre se ressent toutefois grandement d'une influence divine omniprésente, ce qui la fait qualifier de «tragédie de la justice divine»<sup>5</sup>. Quelques années plus tard, en plein V<sup>e</sup> siècle athénien, siècle d'or du tyran Périclès, émerge Sophocle, digne successeur tragique du précédent, qui fera connaître à la tragédie son apogée - d'après Aristote -, parvenant à concilier, dans sa tragédie du héros solitaire, l'ordre cosmique et la responsabilité humaine. Du point de vue technique, il introduit un troisième acteur, donnant ainsi une nouvelle dimension à la mise en scène et des personnages plus consistants, dont les dialogues ne sont désormais plus que ponctués par les intermèdes lyriques du chœur. Toujours sur fond mythologique, la tragédie se déroule autour d'une intrigue soutenue et revêt alors la forme d'un *drama*. C'est une tragédie marquée par l'intellectualisme de son temps et la philosophie toute naissante de cette époque faste, opposant aux destins et aux figures divines le problème de l'erreur humaine.

De fait, cette évolution de l'équilibre hommes-dieux et de la réflexion philosophique proposée par la tragédie de Sophocle connaîtra sa pleine éclosion en l'œuvre d'Euripide, fondateur du théâtre moderne, qui développe une tragédie des passions où les interventions divines se font rares, dans un monde absurde où l'homme est seul responsable de ses actes. L'on tend désormais au drame au sens moderne du terme : l'action prime avant tout, les passions sont exacerbées et les chœurs deviennent presque inexistantes. La tragédie du IV<sup>e</sup> siècle est devenue

<sup>3</sup> J. de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p.15-17

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1449a, IV, 21

<sup>5</sup> J. de Romilly, *La tragédie grecque*, p.51.

spectaculaire, et c'est essentiellement sur celle-ci que les auteurs tragiques postérieurs calqueront leurs écrits.

Voilà donc l'héritage et la tradition littéraire qu'importeront les Grecs en Italie et qui inspireront tant de grands talents. Certaines mauvaises langues ont tendance à parler de déclin d'un genre dans le monde romain, les Grecs ayant, dit-on, atteint un degré de perfection en la matière. Ainsi, Jean-Marie Domenach écrit en 1967 :

«Unique exemple dans l'histoire de la culture humaine, la tragédie est apparue parfaite à son commencement, chez les Grecs, au point que toutes les œuvres qui suivirent ont plus ou moins un air d'imitation et se nourrissent de ses éléments constitutants.»<sup>6</sup>

En effet, les tragédies s'articulant autour de récits mythologiques inaltérables offriront des sources d'inspiration inépuisables pour la postérité.

### **B.— La tragédie républicaine à Rome : de Livius Andronicus à Accius<sup>7</sup>**

Nous faisons volontairement l'impasse sur le théâtre grec de l'époque hellénistique, qui s'attacha surtout à représenter les pièces du répertoire classique, privilégiant particulièrement Euripide, pour nous tourner maintenant vers la façade italienne du monde antique.

- *Livius Andronicus* (env. 280 - env. 207 av.J.-C.)

Les historiens romains, et Tite-Live en particulier<sup>8</sup>, prétendent que l'origine de la tragédie à Rome est diverse, résultat d'un amalgame criant entre l'hellénisme colonial importé et la culture étrusque indigène, comme semblent le confirmer les fragments subsistant de l'œuvre de Livius Andronicus. Celui-ci passe en effet pour le fondateur de la tragédie romaine, lui auquel on attribue la première œuvre tragique en langue latine<sup>9</sup>, représentée en 240 av. J.-C. Or, il semble que cette pièce fut à l'image de son auteur — qui était un Grec de Tarente —, inspirée par ce biculturalisme étrusco-grec, intégrant des éléments lyriques tirés des *ludi scaenici* étrusques, mais conservant tout de même les règles métriques et dramatiques des

<sup>6</sup> J.M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

<sup>7</sup> Cf. O. Ribbeck, *Scaenicae romanorum poesis fragmenta. I. Tragicorum fragmenta*, Hildesheim, G. Olms, 1871 [1962].

<sup>8</sup> Tite-Live, VII, 2, et avec lui Valère-Maxime, 2, 4, 4.

<sup>9</sup> Cicéron, *Brutus*, XVIII, 72.

classiques hellènes, ce qui, selon Jacqueline Dangel, «représente tout à la fois une découverte artistique et une formation culturelle»<sup>10</sup>.

Malheureusement, cette première œuvre tragique, une *fabula* qui lui avait été commandée par les magistrats locaux pour les *ludi Romani*, ne nous est connue qu'indirectement à travers des témoignages morcelés<sup>11</sup>, la pièce elle-même étant perdue. Il est cependant nécessaire de se pencher sur le contexte de création de cette œuvre dramatique — à défaut de parler de «tragédie» — afin de mieux en comprendre l'élaboration tragique.

Livius Andronicus réussit un véritable tour de force en s'imposant comme le premier «Romain» à mettre en scène en latin une intrigue suivie, cousue sur un fond lyrique dominant. Ce dernier point est relativement digne d'intérêt, dans la mesure où Livius s'était avant tout fait connaître pour ses compositions hymniques<sup>12</sup>, ce qui explique peut-être la place importante qu'il réserva dans sa pièce à l'élément musical. L'ensemble des fragments que nous possédons sont essentiellement récitatifs, en vers iambiques, en septénaires trochaïques ou en crétiques, mais il sous-tendent la présence d'un accompagnement musical. Ce sont souvent des vers graves, à consonance liturgique et presque austère<sup>13</sup>. Ainsi souligne-t-on les lourdes paroles de Cassandre dans le *Cheval de Troie*<sup>14</sup> ou la sagesse d'Ajax dans *Ajax au fouet*<sup>15</sup>. Il s'inspira donc largement de son goût avéré pour le lyrisme théâtral dans les parties chantées et les chorégraphies de son œuvre tragique en les doublant d'une solennité sacrée, gardant ainsi les composantes artistiques des premières tragédies grecques essentiellement chorales.

Dans la mise en place de ce nouveau théâtre latin, Livius resta d'ailleurs toujours fidèle aux principes tragiques grecs qu'il ne se contenta bien souvent que d'adapter. De cette façon, il appliqua la prosodie grecque à la langue latine, et aussi eut-il égard de respecter l'aspect religieux de la tragédie attique, non seulement en ce qui a trait à la forme du poème avant tout lyrique, mais aussi au lieu de représentation sacré (sur l'Aventin), et aux vêtements portés par les acteurs : Livius introduisit effectivement la *duplici toga* («toge d'épaisseur double»)<sup>16</sup>, qui était alors portée par les prêtres Flamines, de même qu'antérieurement Eschyle avait introduit la *stolè* (στολή), vêtement des prêtres d'Eleusis.

<sup>10</sup> J. Dangel, «Tragédie républicaine méconnue : les actes fondateurs de Livius Andronicus», *Pallas*, 1998, 49, p.55, note 4.

<sup>11</sup> Tite-Live, VII, 2, 3; Cicéron, *Brutus*, XVIII, 72.

<sup>12</sup> On lui attribue un hymne à Dis et Proserpine datant de 249 av. J.-C. cf. Varron, *De lingua latina*, 6,94. Il composa par la suite d'autres hymnes et Cicéron insiste également sur son talent lyrique : *De legibus*, 2, 38. cf. pour une analyse détaillée des productions de Livius Andronicus J. Dangel, «Tragédie républicaine méconnue : les actes fondateurs de Livius Andronicus», *Pallas*, 1998, 49, p.53-71.

<sup>13</sup> Cicéron, *De leg.*, 2, 38.

<sup>14</sup> Ribbeck, *Livius Andronicus, Equos troianus*, 20-22.

<sup>15</sup> Ribb., *Ajax mastigophorus, frgt.* II, 16-17.

<sup>16</sup> Servius, *Aen.*, 4, 262; cf. aussi *Glossae Salomonis*, composées au IX<sup>e</sup> siècle pour Salomon III, évêque de Constance, édition de Birgit Meineke, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1990.

De fait, en réunissant les caractères lyrique et sacré dans son théâtre et en adaptant la métrique grecque au latin, à la fois avant-gardiste et conservateur, Livius Andronicus marque la transition entre l'histrion étrusco-romain et la tragédie grecque pour donner son envol au théâtre romain. Nous vous renvoyons sur le sujet aux analyses particulièrement détaillées et approfondies de Jacqueline Dangel et de Dominique Briquel, qui font de Livius Andronicus un *conditor* de la tragédie latine<sup>17</sup>.

Il faut également mentionner les autres tragédies attribuées à Livius Andronicus, aussi fragmentaires que son œuvre fondatrice, et dont on ne sait que très peu de choses : *Achille*, *Egiste*, *Ajax au Fouet*, *Andromède*, *Danaé*, *Le cheval de Troie*, *Hermione*, *Térée*, *Ino*. La lecture de ces titres confirme l'affiliation de l'auteur à ses modèles grecs, représentant les grands thèmes chers à la littérature des Anciens, à savoir notamment le cycle troyen et celui des Pélopidés. Par conséquent, si la tragédie latine s'ébauche timidement, elle reste encore profondément ancrée dans l'hellénisme autant sur son fond que dans sa forme, et jusque, même, dans sa portée mythologique et religieuse. Il faudra quelques décennies avant qu'elle ne connaisse ensuite une laïcisation progressive, et de l'interrogation sacrée et sacrale, la voix théâtrale passera peu à peu à une éthique philosophique – avec Ennius et Pacuvius notamment – jusqu'au débat rhétorique avec Sénèque.

- *Naevius* (env. 270 - env. 201 av. J.-C.)<sup>18</sup>

Mais avant d'aborder les auteurs pré-cités, il nous paraît important de souligner l'apport littéraire d'un poète contemporain de Livius Andronicus, Naevius, qui passe pour le créateur de la tragédie prétexte, la «*fabula praetexta*». Par prétexte, on entend les pièces dont les sujets étaient tirés de l'histoire romaine et dont les acteurs étaient vêtus de la toge prétexte blanche bandée de pourpre. Les deux œuvres tragiques prétextes que nous connaissons de lui ne se constituent que d'infimes fragments dont les titres sont des plus éloquents : *Claustidium* (lieu d'une victoire remportée sur les Gaulois en 222 av. J.-C.) et *Romulus*. Pourtant, nous avons mentionné précédemment que l'*Octavie* était la première prétexte connue, pour la seule et bonne raison qu'elle fut effectivement la seule à présenter une véritable structure tragique. Jusque-là, les œuvres tragiques de Naevius s'apparentent davantage à des espèces d'oratorios avec récitatifs et intermèdes musicaux<sup>19</sup>. On ne peut donc vraisemblablement pas encore parler de tragédie à part entière. Toutefois, les fragments et témoignages ont transmis à la postérité les titres de tragédies suivants : *Andromaque*, *Le départ d'Hector*, *Danaé*, *Le cheval de Troie*, *Hésione*, *Iphigénie*, *Lycurgue*. On retrouve déjà des titres communs avec

<sup>17</sup> J. Dangel, *loc. cit.* ; D. Briquel, «A la recherche de la tragédie étrusque», *Pallas*, 1998, 49, p.35-51.

<sup>18</sup> Cf. J. Dangel, *loc. cit.*; E.V. Marmorale, *Naevius poeta*, 2è éd., Florence, La Nuova Italia editrice, 1967.

<sup>19</sup> H. Zehnacker et J.C. Fredouille, *Littérature latine*, «Naevius», Paris, PUF, 1993, p.20-22.

ceux de Livius Andronicus, ce qui dénote une possible rivalité entre ces deux auteurs contemporains. Mais les sujets grecs mythiques sont encore généralement de mise, miroir d'une civilisation toujours rayonnante sur ce continent romain et romanisant en devenir. Néanmoins, avec Naevius apparaissent les premiers pas tragiques d'une histoire nationale qui se crée et se bâtit graduellement, et qui offrira bientôt les sujets de choix d'une littérature tragique pleinement romaine.

- *Ennius* (239 - 169 av. J.-C.)<sup>20</sup>

Ennius est une autre figure importante de la dramaturgie latine, marquant l'épanouissement littéraire et tragique de la civilisation romaine. Cicéron ne tarit pas d'éloges sur le style de ce poète<sup>21</sup>, dont il souligne tout de même les nombreux emprunts aux œuvres de Naevius<sup>22</sup>. Nous avons conservé d'Ennius une vingtaine de titres, et quelques 425 vers ou fragments de vers. C'est toutefois toujours sur un fond mythologique grec que se trament les intrigues, dont les titres eux-mêmes ne laissent pas de doute sur leur source : *Alexander*, *Andromacha aechmalotis*, *Medea exul*, *Hecuba*, *Iphigenia*, *Thyestes*, *Telamo*, *Andromeda*, etc. La plupart de ces tragédies furent mêmes simplement transposées d'Euripide comme les *Eumenides*, en plus d'un *Achille* qu'il traduisit littéralement en latin du poète grec Aristarque (contemporain d'Euripide). Ennius exploite donc à son tour le cycle troyen dans toutes sa conception chronologique et tragique.

Or, bien que grecque dans ses sujets, la tragédie ennienne, au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., témoigne en fait d'une évolution manifeste vers la philosophie morale, et les notions chères aux Romains de *Virtus* et *Fortuna* sont les égéries de ce théâtre. Ennius met ainsi en scène des personnages grandement éprouvés par le Sort impitoyable, émettant des réflexions sur la fragilité de la condition humaine face au destin qui les accablent<sup>23</sup>. On voit déjà se dessiner les contours d'un stoïcisme tragique que Sénèque matérialisera pleinement dans ses pièces. Le pathétique trouve désormais son fondement dans l'élaboration d'une ample *miseratio*, que soulignent les plaintes déchirantes d'Hécube, d'Iphigénie, ou d'Andromaque<sup>24</sup>, et où le pathos hellénistique se traduit par de nombreux présages, songes et prodiges en tous genres<sup>25</sup>.

Il est à noter également la composition par Ennius de deux tragédies prétextes, *Ambracia* et *Sabinae*, et le parallèle avec Naevius est sous-jacent, puisque l'un des thèmes est tiré de l'histoire romaine contemporaine (Ambracie était une ville d'Etolie conquise par Fulvius Nobilior en 187 av.J.-C.) et l'autre dans la lointaine

<sup>20</sup> On se reporte à l'ouvrage de H.D. Jocelyn, *Ennius*, Cambridge, University Press, 1967.

<sup>21</sup> Cicéron, *Brutus*, XIX, 76.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> Ribbeck, *op.cit.*, *Q. Ennius Alcumeo frgt.* II, 20-24; *Iphigenia frgt.* III, 183-190; *Erectheus, frgt.* II, 130.

<sup>24</sup> Ribb., *frgt. Hecuba frgt.* IV, 165-167, *frgt. VI*, 172; *Iphigenia frgt.* IX-X, 202-203; *Andromacha aechmalotis frgt.* IX, 75-88.

<sup>25</sup> Ribb., *Alexander frgt.* VI, 41-53; *Iphigenia frgt.* VIII, 199-201.

légende romaine (le rapt des Sabines par Romulus), pièces dont il ne subsiste que peu de fragments, pas assez malheureusement pour en déterminer la valeur tragique.

On constate par contre que si le modèle de Livius Andronicus était essentiellement Eschyle, l'évolution latine philosophique suit le même cours, car siècle plus tard Ennius s'inspire plutôt d'Euripide. Ainsi, la tragédie latine connaît plus ou moins le même processus de maturation que le théâtre grec, et le cheminement tragique se déroule logiquement vers une philosophie rhétorique influencée par les mouvements déclamatoires de l'époque républicaine. Ennius a pressenti cette inspiration oratoire qui s'affirmera avec ses successeurs, Pacuvius et Accius.

- *Pacuvius* (220 - env. 131 av. J.-C.) et *Accius* (env. 170 - env. 86 av. J.-C.)

Enfin, nous réunirons en une même partie les deux derniers grands poètes tragiques de cette période républicaine que sont Pacuvius et Accius, figures fondamentales dans l'évolution de la tragédie latine, présageant déjà à plusieurs égards le théâtre de Sénèque.

Au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Pacuvius, neveu d'Ennius, que Varron définira comme modèle d'*ubertas* (qui signifie en latin richesse, abondance)<sup>26</sup>, s'impose par une qualité théâtrale exceptionnelle, dans des tragédies toujours à sujets grecs et d'inspiration classique. Une fois encore, le manque de matière brute fait défaut, hormis quelques fragments, mais il est encore possible de juger de «*l'abondance de son expression, la variété de l'ornementation et la richesse de la pensée*»<sup>27</sup>, jusqu'à tendre à un style sublime. C'est pourtant le pendant négatif de ses qualités littéraires qui poussèrent Lucilius et Cicéron à dénoncer son écriture trop pompeuse et excessive dans ses images, exprimées parfois dans un mauvais latin<sup>28</sup>. Il fut un auteur moyennement prolifique, et ce qu'il nous reste de son œuvre est fragmentaire : il ne nous est parvenu de lui qu'une douzaine de titres et environ 435 vers ou fragments. De nouveau, l'inspiration est grecque, puisée dans les modèles tragiques attiques que sont Eschyle, Sophocle et Euripide : *Antiopa*, d'après Euripide, *Atalante*, *Hermiona*, *Niptra*, d'après Sophocle, *Armorum iudicium*, d'après Eschyle, et aussi *Durolestes*, *Medus*, *Periboea*, *Teucer*, *Pentheus*, *Chryses* et *Protesilaus*. Il composa également une prétexte, *Paullus*, en l'honneur de son protecteur L. Aemilius Paullus, le vainqueur de la bataille de Pydna (168 av. J.-C.).

Du reste, il se dégage de son théâtre une violence et un excès presque jusqu'à la laideur et au dégoût, annonciateurs des monstres de Sénèque. Que ce soit l'apparition du fantôme de Polydore dans *Iliona*, la violence de Zétus et d'Amphion dans *Antiopa*, ou la véhémence d'Ulysse dans *Niptra*<sup>29</sup>, l'ensemble des

<sup>26</sup> Varron, *De lingua latina*, 5, 7.

<sup>27</sup> J. Dangel, «Tragédie républicaine méconnue», p. 71.

<sup>28</sup> Lucilius, *Satirae*, 26, 587M ; Cicéron, *Brutus*, LXXIII, 258.

<sup>29</sup> Ribb., *M. Pacuvius Iliona frgt.* IV, 196-201 ; *Antiopa* ; *Niptra frgt.* IX, 263-69.



fragments laisse supposer que les tragédies de Pacuvius s'articulaient autour d'un tragique spectaculaire et démesuré, dans lequel évoluaient des personnages furieusement pathétiques<sup>30</sup>. Paradoxalement, les fragments isolés revêtent la forme de sentences morales, *sententiae* philosophiques qui témoignent du goût de l'auteur pour une rhétorique complexe et affirmée. De même retrouve-t-on, à l'instar d'Ennius, les préoccupations stoïciennes de ces héros tragiques accablés par le destin, comme en fait foi le passage du *Durolestes* dans lequel le protagoniste prie la Fortune inexorable<sup>31</sup>, ou encore lorsque les Grecs quittant Ilion sont assaillis par la tempête<sup>32</sup>.

La tragédie pacuvienne regroupe donc déjà des notions dramatiques fondamentales qui constitueront les bases mêmes de la composition tragique sénèqueenne, alliant en son sein violence et morale en un admirable duo de contradiction et de complétude, d'où surgit un tragique romain redéfini.

Accius<sup>33</sup>, quant à lui, marque l'apogée de l'évolution pathétiquement tragique de Pacuvius, et il fut, pour la qualité reconnue de son œuvre, un des poètes les plus célèbres de son temps. Malgré seulement 726 vers conservés, sa production fut vaste et certes diversifiée dans les thèmes qu'il aborda. On retient de lui près de 50 titres parmi lesquels : *Atreus*, *Tereus*, *Armorum iudicium* (en concurrence à Pacuvius?), *Chrysippus*, *Astyanax*, *Hecuba*, *Troades*, *Phoenissae*, *Epinausimache*, *Bacchae*, *Telephus*, *Clytaemnestra*, etc. Lui aussi traita la matière mythologique que les classiques grecs et ses prédécesseurs avaient déjà exploitée, tirant ses sujets autant du cycle troyen, que du cycle thébain ou des légendes argonautiques. Il écrivit aussi deux prétextes : *Brutus* (dédiée à son protecteur D. Junius Brutus Callaicus, consul en 138 av. J.-C.) qui relate la chute des Tarquins, et *Aeneadae sive Decius*, hommage aux *Decii* et récit de la dévotion d'un membre de cette *gens* romaine lors de la bataille de Sentinum contre les Samnites en 295 av. J.-C.

Tantôt admiré<sup>34</sup>, tantôt décrié<sup>35</sup> pour les raisons inverses, on retient du théâtre d'Accius un asianisme certain dans l'écriture et dans le traitement des mythes choisis. Son style ampoulé et recherché s'applique ainsi à mettre en scène des versions mythologiques rares et peu connues, parfois différentes des modèles attiques ou homériques dont il se sert, et que reprendra Ovide dans ses *Métamorphoses*. On donnera les exemples de Philoctète recouvert de plumes et non plus de peaux de bêtes, ou encore Ajax foudroyé par Jupiter et non plus noyé par Poséidon<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Ribb., *Pentheus* (Serv. In Aen. IV 469): «*Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse, de quo fabula talis est* » (Trad. : «Penthée, selon la tragédie de Pacuvius, et à cause duquel l'histoire est telle, fut lui-même dément»).

<sup>31</sup> Ribb., *Durolestes frgt.* VII, 125-27, 155-56.

<sup>32</sup> Ribb., *Teucer, frgt.* XIV, 333-34.

<sup>33</sup> On se reportera aux notes précieuses de J. Dangel, *Accius*, Paris, Belles Lettres, 1995.

<sup>34</sup> Cicéron, *De oratore*, I, 98; Horace, *Epitres*, II, 1, 55-56.

<sup>35</sup> Sénèque, *Epistulae ad Lucilium*, LVIII, 7.

<sup>36</sup> Accius, *Philocteta*, 219 et Ovide, *Met.* 13, 45-54; Accius, *Clytemnestra*, 293 par opposition à Homère, *Odyssée*, IV, 496. cf. J. Dangel, *Accius*, p.29 note 55, et p.321.

Or, le génie d'Accius repose avant tout sur l'agencement général de son œuvre en cycles successifs, retraçant une généalogie funeste marquée par une gradation monstrueuse des crimes mis en scène d'une génération à l'autre. Ainsi, le cycle des Pélopidés s'ouvre sur Œnomaüs dont le meurtre primordial par Pélops initie une descendance néfaste qui aboutira au festin cannibale de Thyeste, puis à l'inceste de celui-ci avec sa fille de laquelle naîtra Egisthe. De la sorte, une tragédie humaine se met en place et se déroule implacablement d'un mythe à l'autre, suivant le fil de la continuité familiale, se calquant également sur la chronologie des épisodes de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*. Toutefois, dans l'ensemble de cette fresque tragique, Accius se montre davantage soucieux de recréer les liens éventuels entre les différents caractères de ses pièces, et de faire se chevaucher les ramifications généalogiques, comme en fait preuve la construction cyclique de son théâtre. Les personnages qu'il met en scène ne sont d'ailleurs plus des héros homériques adulés des leurs et adorés des dieux, mais incarnent plutôt des anti-héros euripidéens dont les portraits dépréciateurs rehaussent le pathétique qu'ils dégagent, pathétique d'autant plus accentué par une condition psychopathologique accablante : Achille devient ainsi un traître de guerre<sup>37</sup>; Ulysse un sophiste surnois et manipulateur<sup>38</sup>. Le théâtre accien s'attache donc à une analyse psychologique pointue des sentiments et de la condition humaine, enrichie par une rhétorique recherchée et souvent emportée. En effet, les *sententiae* philosophiques du poète traduisent bien souvent l'expression de la colère et de l'horreur suscitée par la monstruosité des crimes commis par les personnages. A cet égard, l'on ne peut manquer de relever le célèbre «*Oderint dum metuant*» de l'*Atrée*<sup>39</sup>, maxime terrifiante et abominable dans la bouche d'un tyran, dont l'idée est reprise par le Néron de l'*Octavie* au v.458.

Par conséquent, avec Accius, la tragédie romaine atteint un degré élevé dans l'expression et la technique dramatique, relevée par la théâtralité d'un pathos émotionnel exacerbé, rehaussé par une violence tragique que soulignent les sujets traités. Ainsi, Rome, à l'aube de l'ère impériale, est désormais prête à voir éclore un genre qui, loin du déclin, semble plutôt en pleine expansion, et qui après une pause épique et élégiaque, atteindra ensuite sa pleine maturité avec Sénèque.

### C.— Sénèque

Ce cheminement tragique nous conduit donc enfin au I<sup>er</sup> siècle, riche de ce glorieux passé littéraire. Nous avons bien vu que la tragédie, jadis religieuse et à vocation cathartique, tend désormais à un débat plus philosophique, et l'on ne s'étonnera point que le plus grand tragique de l'époque, Sénèque, se soit avant tout fait connaître pour ses écrits philosophiques et sa morale stoïcienne.

<sup>37</sup> Accius, *Myrmidones*, frgt. I, 108-113.

<sup>38</sup> *Neoptolemus*, frgt. III, 184; *Deiphobus*, frgt. III-IV, 256-59.

<sup>39</sup> *Atreus*, frgt. X, 47.

## 1.— Sa vie, son oeuvre<sup>40</sup>

Lucius Annaeus Seneca, né en 4 av. J.-C. à Cordoue (Espagne), se présente comme l'un des personnages dominants de son époque, autant sur le plan littéraire que politique. Nourri aux leçons de son père rhéteur, Sénèque s'intéressa d'abord au pythagorisme avant d'adopter définitivement la position stoïcienne, tout en menant parallèlement un brillant *cursus honorum*, qui en fera l'une des figures les plus influentes à la cour. Alternativement dans les grâces de l'empereur régnant, puis exilé, il est enfin rappelé par Claude en 49 — plus précisément par Agrippine, sa troisième épouse — pour devenir alors précepteur du jeune Néron. Après l'avènement de celui-ci en 54, le poids politique de Sénèque grandit en même temps que les excentricités du Prince. Aux côtés de son ami Burrus, alors préfet du prétoire, Sénèque fera connaître au règne néronien ses plus belles années, avant que l'Empire ne commence à sombrer dans une vague décadente teintée de sang royal, engendrée par les multiples assassinats que perpète l'Empereur. En effet, ces drames de palais initiés par la mort de Britannicus en 55 et d'Agrippine en 59, n'auront de cesse d'accroître le despotisme de Néron marqué par la folie, jusqu'à la disgrâce de Sénèque en 62, lorsqu'il se prononça ouvertement en faveur d'Octavie. L'on retrouve ici les ébauches du drame relaté par le philosophe dans la tragédie qui nous intéresse. Sénèque mourra en 65 sur l'ordre de Néron, accusé d'avoir pris part à la conjuration de Pison<sup>41</sup>.

On voit ainsi se dessiner le contexte historique dans lequel rédige le philosophe et l'on peut déjà entrevoir l'évolution littéraire suivie dans son œuvre. En effet, la première partie de sa vie, marquée par une tranquillité relative, donna lieu à des ouvrages en prose à vocation moraliste et prônant un mode de vie oisif (sans connotation péjorative), voué à l'étude de la philosophie et à une quête de sagesse ataraxique. Ce sont donc des dialogues, des traités, des consolations et des lettres. Puis dans un second temps, ses dernières années, assombries par les troubles politiques que nous avons décrits, semblent avoir motivé la composition des pièces tragiques, dont on situe approximativement la datation autour de l'an 60. Son œuvre est donc le reflet de la vie qu'il vécut, empreinte d'abord de quiétude et de sérénité, mais achevée dans le drame et dans les passions.

<sup>40</sup> Cf. R. Waltz, *Vie de Sénèque*, Paris, Perrin, 1909 et P. Grimal, *Sénèque, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF, 1957.

<sup>41</sup> Tacite, *Annales*, XIV, 53-60.

## 2.— Les tragédies

Le corpus tragique de Sénèque retenu par la tradition compte neuf pièces dont la paternité n'est nullement remise en cause : *Hercule furieux* (*Hercules furens*), *Les Troyennes* (*Troades*), *Les Phéniciennes* (*Phoenissae*), *Médée* (*Medea*), *Phèdre* (*Phaedra*), *Œdipe* (*Œdipus*), *Agamemnon*, *Thyeste* (*Thyestes*), *Hercule sur l'Oeta* (*Hercules aetaeus*). Nous ne nous attarderons pas à l'analyse détaillée de chacune, et nous laisserons *Octavie* de côté pour le moment. A la lecture des titres, l'on devine immédiatement les thèmes grecs, et pourtant, même si la trame dramatique elle-même se rapporte au «vieux» continent, la mise en forme est pour sa part bien latine. En effet, Sénèque reprend les mythes grecs en leur donnant une nouvelle dimension beaucoup plus spectaculaire, et par là-même plus adapté au goût des Romains, friands de grandiose et de sensations fortes. L'on rapproche alors le théâtre sénéquien davantage de la tragédie républicaine et de la violence tragique exprimée dans les œuvres de Pacuvius ou d'Accius, où sont représentées des scènes monstrueuses de meurtres d'enfants ou d'imprécations magiques. Plus que des dialogues, Sénèque préfère se servir de la rhétorique et met dans la bouche de ses personnages de longs monologues qui expriment leurs souffrances et leur impuissance face aux malheurs qui les accablent. Le rôle du chœur est désormais réduit et semble parfois porte-parole de l'auteur dans un discours à contenu essentiellement moraliste et moralisateur. Toutefois, outre le caractère philosophique que peut revêtir la forme du discours, l'idée première est toujours d'amplifier la fonction spectaculaire, soutenu par le concept fondamental du *furor* tragique, force motrice de la pièce sans cesse doublée d'une esthétique de l'émotion<sup>42</sup>. Ainsi, c'est le *furor* qui s'empare d'Hercule, d'Atrée ou de Médée, qui déclenchera les actes ignominieux de ces personnages, et qui provoquera, par là-même, le déroulement de la pièce. Le pathos, de ce fait, s'en trouve redoublé, et il s'en dégage une émotivité plus latente que dans la tragédie grecque, les héros mis en scène se présentant comme des personnages actifs à part entière, n'étant plus eux-mêmes les jouets du destins mais les créateurs de leurs propres tourments. Il en ressort donc des personnages beaucoup plus consistants, plus complexes aussi dans leur approche psychologique, et de ce fait même, plus pathétiques.

Voilà ainsi une rapide vue d'ensemble des principaux éléments constitutifs de la tragédie sénéquienne, qui vont nous permettre d'établir à plusieurs égards le profil de l'*Octavie* et qui nous serviront d'outils argumentatifs dans le débat entourant, entre autre, la paternité de l'œuvre. Jetons-nous donc maintenant au cœur de notre sujet, forts de ce récapitulatif historique, afin de nous consacrer à l'étude de l'*Octavie* dans son intégralité.

<sup>42</sup> A. Michel, «Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux modernes», *REL*, 1976, 54, p.284.

## **CHAPITRE II.— Octavie, tragédie prétexte<sup>43</sup> : problèmes d'attribution et de datation**

---

### **A.— La trame historique**

La pièce *Octavie* est une tragédie prétexte, la première véritable en ce genre tel que nous l'avons mentionné précédemment, et donc à sujet romain. Il s'agit alors de replacer la pièce dans son contexte et de comprendre ainsi de quels événements historiques s'inspira l'auteur, puisque ce ne sont point, dans ce cas-ci, des récits légendaires, mais bien des faits réels qui nous furent relatés, outre à-travers la tragédie elle-même, par des historiens renommés parmi lesquels notamment Suétone, Tacite et Dion Cassius.

En nous appuyant sur les récits des auteurs susdits, seuls garants de cette histoire si lointaine, retraçons donc rapidement les événements historiques entourant la conception de la pièce, en remontant d'abord jusqu'au père d'Octavie, l'auguste Claude. L'empereur Claude, dont l'histoire a toujours transmis l'image d'un homme débile et manipulé par les femmes<sup>44</sup>, eut de sa seconde épouse Messaline deux enfants, Octavie et Britannicus, dont ce dernier était héritier légitime de l'Empire. Mais les mœurs débauchées de Messaline furent vite rapportées à l'empereur par son affranchi Narcisse, ce qui la conduisit à sa perte et la fit exécuter. Claude convola alors en troisième nocces avec sa propre nièce, l'intrigante Agrippine — une sœur de Caligula —, qui n'avait alors d'autre souhait que de parvenir à mettre au pouvoir son fils Néron, né de son union précédente avec Cn. Domitius Ahenobarbus. Le «règne» d'Agrippine fut ensuite jalonné de multiples assassinats, à commencer par celui du fiancé d'Octavie, Silanus, dont le suicide forcé n'avait d'autre but que de favoriser ses projets de mariage entre Octavie et Néron, premier pas vers l'accès au pouvoir suprême. On doit pourtant à Agrippine le retour de Sénèque à la cour impériale en 49 — exilé jadis sur ordre de Messaline pour une sombre histoire d'adultère —, lui qu'elle institua dès lors précepteur de son fils. Tacite prétend que le rappel de Sénèque était en réalité un moyen pour l'impératrice d'accroître sa popularité auprès du peuple, et surtout de se créer un allié reconnaissant<sup>45</sup>. Puis Claude meurt en 54, dans des circonstances

---

<sup>43</sup> Nous renvoyons à Léon Herrmann, qui consacra un ouvrage entier à l'étude de la pièce et qui s'avère être notre source principale en la matière. Cf. *Octavie, tragédie prétexte*, Paris, Belles Lettres, 1924.

<sup>44</sup> Suétone, *Claude* 1-4. On ne peut ignorer non plus l'*Apocoloquintose* (littéralement «la transformation en citrouille») que Sénèque rédigea à la mort de Claude, véritable parodie de son apothéose dans laquelle il dénonçait la faiblesse de caractère de cet empereur.

<sup>45</sup> Tacite, *Annales*, XII, 8.

suspectes, la rumeur ayant répandu<sup>46</sup> qu'il avait été empoisonné par son épouse avec la complicité de son beau-fils, afin de laisser le trône vacant. Or, avant sa mort, Claude avait adopté Néron, le rendant ainsi prétendant direct au trône impérial. Il restait cependant un dernier obstacle aux funestes desseins de ce terrible tandem mère-fils, puisque le successeur légitime de Claude, Britannicus, aspirait lui aussi aux honneurs de l'Empire. Mais de nouveau les poisons eurent vite fait d'éliminer cette dernière embûche<sup>47</sup>, et c'est finalement en 54 que Néron monte sur le trône. Le rôle d'Agrippine dans ce dernier assassinat demeure toutefois contesté par Tacite<sup>48</sup>, qui la décrit choquée et bouleversée par la mort de Britannicus, pressentant peut-être déjà le sinistre présage qui la menaçait à son tour.

Nous avons déjà décrit précédemment le rôle politique que joua Sénèque à cette époque, ainsi que l'inconscience doublée de mégalomanie du Prince plus ou moins régnant alors, jusqu'à ce que tout bascule en 59, lorsque l'empereur décide de se débarrasser définitivement de cette mère possessive et envahissante. Le meurtre d'Agrippine nous est brillamment et lucidement relaté par Tacite, qui nous expose la première tentative manquée de noyade près de Baïes, sous le couvert d'un naufrage, puis l'exécution décisive de la «Reine-Mère» par les soldats de Néron, une fois qu'elle eut regagné le rivage<sup>49</sup>. Cet épisode de la mort d'Agrippine constitue véritablement l'un des points tournants du règne de Néron, qui lui attira les premières défaveurs du peuple et du Sénat. Dion Cassius soutint que Sénèque et Burrus avaient pris part à ce projet d'assassinat, de connivence avec Poppée<sup>50</sup>, alors maîtresse de l'empereur. Leur arrivée (trop) rapide sur les lieux du crime auraient suffi à porter sur eux les soupçons. Cela semble néanmoins difficile à croire connaissant le peu d'affinités entre Sénèque et Poppée, et même Tacite se montre beaucoup plus réservé dans ses propos, représentant plutôt la lâcheté du philosophe qui n'aurait pas pris les mesures nécessaires pour empêcher le crime, mais aurait choisi de fermer les yeux en adoptant une attitude résignée<sup>51</sup>.

Cet événement placera alors Sénèque dans une situation délicate, et marquera le début de son retrait progressif de la scène politique. Parallèlement, le pouvoir exercé par Néron grandit et se durcit, se faisant d'autant plus cruel et laissant enfin transparaître la véritable personnalité du tyran. La mort de Burrus en 62 ne fera qu'affermir la toute-puissance du Prince, qui décide d'unir à ce moment-là sa destinée à celle de la belle Poppée, ce qui le «contraignit» à répudier son épouse légitime, Octavie. Ce nouvel acte condamnable, qui constitue le thème central de notre tragédie, ne le rendra que plus haïssable aux yeux du peuple. Octavie est en effet la dernière descendante des *Claudii*, elle qui avait emmené en dot à Néron l'Empire. Pourtant, ayant jusque-là survécu à toutes ces tourmentes de cour, elle finira aussi par devenir encombrante pour les projets de son redoutable mari, qui

<sup>46</sup> *Ann.*, XII, 66-67; Suétone, *Claude 4 et Néron* 33; Dion Cassius, 60,34-35.

<sup>47</sup> *Ann.*, XIII, 15-18; Suétone, *Néron*, 33; Dion Cassius, 61,7.

<sup>48</sup> *Ann.*, XIII, 19.

<sup>49</sup> *Ann.*, XIV, 8.

<sup>50</sup> Dion Cassius, 61, 7.

<sup>51</sup> *Ann.*, XIV, 7.

non content de la répudier, la fera exiler et périr à son tour le 9 juin 62<sup>52</sup>, à l'âge de vingt ans<sup>53</sup>.

## B.— *La transmission du texte*

Après ce résumé historique des événements, il faut nous pencher sur l'histoire du texte lui-même, puisque l'historicité et l'authenticité de la pièce reposent avant tout sur la transmission qui nous en a été faite à travers les âges. Nous allons voir en effet que cela soulève de nombreuses controverses, car la datation de l'œuvre est l'argument fondamental qui va permettre de déterminer la paternité de celle-ci. Les théories à ce sujet sont aussi nombreuses que les savants à s'être penchés sur le problème, bien qu'il se dégage deux grands groupes : à savoir si la pièce est antérieure ou postérieure aux *Annales* de Tacite, et donc si elle leur sert de source, ou l'inverse. La majorité se rallie à la première hypothèse, quoique ces partisans *ante-Annales* se divisent une nouvelle fois sur le fait que la pièce serait contemporaine ou légèrement postérieure à la mort de Néron, tandis que d'autres la situent plus ou moins sous le règne de Domitien. L'on voit donc l'ébauche de la polémique qui émergera dès le Moyen-Age, et dans laquelle nous allons nous engager à notre tour, en nous appuyant sur les manuscrits, les divers témoignages, ainsi que les multiples argumentations proposées par les érudits contemporains, et en établissant également une comparaison systématique de la pièce avec les *Annales* de Tacite, pour nous aider dans notre démarche de datation.

### 1.— Les manuscrits<sup>54</sup>

Il y a lieu, dans un premier temps, de nous intéresser à la transmission physique du texte, à travers les près de quatre cents manuscrits subsistants des tragédies de Sénèque.

<sup>52</sup> Cf. Clinton, *Fasti Romani*, I, p 44.

<sup>53</sup> *Ann.*, XIV, 63.

<sup>54</sup> Pour l'établissement et la classification des manuscrits de Sénèque et d'*Octavie*, nous nous sommes référés à : L.D. Reynolds, éd., *Texts and transmission, a survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983; L.D. Reynolds et N.J. Wilson, *Scribes and scholars : a guide to the transmission of Greek and Latin literature*, London, Oxford University Press, 1968; mais aussi à L. Hermann, *op. cit.*; de même qu'aux éditions des tragédies de Sénèque d'Herrmann, F. Léo, G. Richter et O. Zwierlein.

Les premiers extraits des tragédies de Sénèque se retrouvent sur un palimpseste italien du V<sup>e</sup> siècle, Ambr. Lib. G 82 (R). Puis il faudra attendre le IX<sup>e</sup> siècle pour que l'on commence à voir circuler les premiers manuscrits des œuvres sénéquiennes, dans le Nord de la France. Mais aucun de ceux-là ne fait alors figure des tragédies dans leur intégralité. Toutefois, dans la deuxième moitié du IX<sup>e</sup>, un premier manuscrit de tragédies, contenant uniquement les *Troyennes*, *Médée* et *Edipe*, fait son apparition dans le Nord de la France, vraisemblablement à Fleury (Paris, lat. 8071 ou *florilegium thuaneum* désigné par Th). Ce ne sont là encore que des extraits. Il faut attendre le XI<sup>e</sup> pour voir circuler un exemplaire plus complet des tragédies — exception faite de l'*Octavie* —, le codex *Etruscus*, Florence, Laur. 37.13 (E), probablement celui dont mention est faite dans le catalogue du monastère de Pomposa, datant de 1093, et pouvant même dériver d'une copie empruntée au monastère de Montecassino. Celui-ci est considéré comme la version la plus ancienne et arbitrairement la plus correcte, de laquelle découle un grand nombre de manuscrits. Il aurait existé également une copie de E assez conforme bien que beaucoup plus tardive (XIV<sup>e</sup> siècle), Σ, perdue aujourd'hui, regroupant elle-même trois manuscrits, tous italiens et datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle: Paris lat. 11855 (F), Milan Ambros. D.276inf (M) et Vatican lat. 1769 (N).

Il ne s'agit malheureusement avec E au XI<sup>e</sup> siècle que d'une apparition sans lendemain, et Sénèque, n'ayant pas encore acquis sa popularité médiévale, restera en hibernation jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. C'est alors que surgit l'autre branche de la tradition manuscrite des œuvres sénéquiennes, désignée par A, dans le Nord de la France et en Angleterre. Cette seconde classe de manuscrits à se développer parallèlement à l'*Etruscus* constitue véritablement la branche dominante à l'époque médiévale, bien qu'elle apparaisse plus tardivement que E. Or, elle est de toute première importance en ce qui nous concerne, car elle est la seule à contenir l'ensemble du corpus tragique sénéquien, et surtout à nous faire connaître le texte de l'*Octavie*. En réalité, presque tous les autres manuscrits connus appartiennent à ce groupe A, dont les premiers datent du début du XIII<sup>e</sup>. Le plus ancien de cette tradition serait le manuscrit de Cambridge, Corpus Christi College 406 (C), du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette tradition A dériverait elle-même d'une copie du XII<sup>e</sup> venant d'un monastère du centre ou du Nord de la France sur laquelle nous n'avons pas davantage de précisions.

Les manuscrits de A se subdivisent en deux hyparchétypes perdus, δ et β. Il semble que δ s'accorde davantage avec la tradition de E, et témoigne de la contamination certaine entre les deux branches de manuscrits. δ est clairement d'origine française et comprend deux manuscrits complets : Paris lat. 8260 (P) datant du XIII<sup>e</sup>, qui fut la copie faite pour la bibliothèque de Richard de Fournival, chancelier de la cathédrale d'Amiens et collectionneur de volumes rares; et Paris lat. 8031 (T) plus tardif, datant du XV<sup>e</sup>. Il faut également ajouter à ce groupe un manuscrit qui nous intéresse ici particulièrement, puisqu'il est un des premiers à contenir l'*Octavie* : Exeter 3549B, manuscrit anglais du XIII<sup>e</sup> désigné par G. Tout



le reste fait partie de  $\beta$ , manuscrits presque tous anglais ou italiens, et parmi lesquels les moins corrompus sont : Cambridge Corpus Christi College 406 (C) du XIII<sup>e</sup> (anglais), le plus ancien de la tradition A que nous avons évoqué ci-haut, Escorial T.III.11 (S) du XIII<sup>e</sup> et d'origine italienne, Vatican lat. 2829 (V) du XIV<sup>e</sup> (italien) et Naples IV.E.1 (d) du XIV<sup>e</sup> (italien). Les autres manuscrits dans lesquels apparaît l'*Octavie* sont plus tardifs, datant plutôt du XIV<sup>e</sup> siècle, dont le codex Laurentianus 37.6 de 1368 (L), ainsi que le Laurentianus 24 sin.4 de 1371 (I), dans lesquels notre pièce est intercalée parmi les autres tragédies. Ceci dit, P, T, C, S et G se présentent comme les plus fiables dans la reconstitution de l'archétype A. Tous les autres manuscrits de la famille A sont plus ou moins le résultat d'une contamination de E, et ces *codices* plus tardifs ne font que témoigner de la convergence de ces deux traditions en un seul et même corpus.

On se doit également de faire mention au sein du groupe A de ce que l'on nomme les manuscrits «trévétiens» ( $\tau$ ), du nom d'un frère dominicain d'Oxford, Nicholas Trevet, qui entreprit en 1315 d'établir un commentaire des tragédies de Sénèque afin de les rendre plus accessibles aux lecteurs. Trevet, s'appuyant essentiellement sur les manuscrits du groupe  $\beta$  et sur C notamment, contribua largement à la propagation de ces pièces, devant l'intérêt croissant qu'elles suscitaient alors. Intérêt tel que certains prétendent même que Pétrarque lui-même se familiarisa avec ce théâtre tragique lors de son passage en Avignon, son écriture ayant été reconnue dans les marges du manuscrit S, un des plus anciens du groupe  $\beta$  (XIII<sup>e</sup> siècle) mais aussi le plus répandu. Il existe également une autre copie des tragédies que l'on retrouva dans la bibliothèque de Coluccio Salutati (1331-1406), ce chancelier de Florence grand humaniste et commentateur de Sénèque, copie qu'il avait transcrite entièrement de sa main (Brittanica Libraria., Additional 11987).

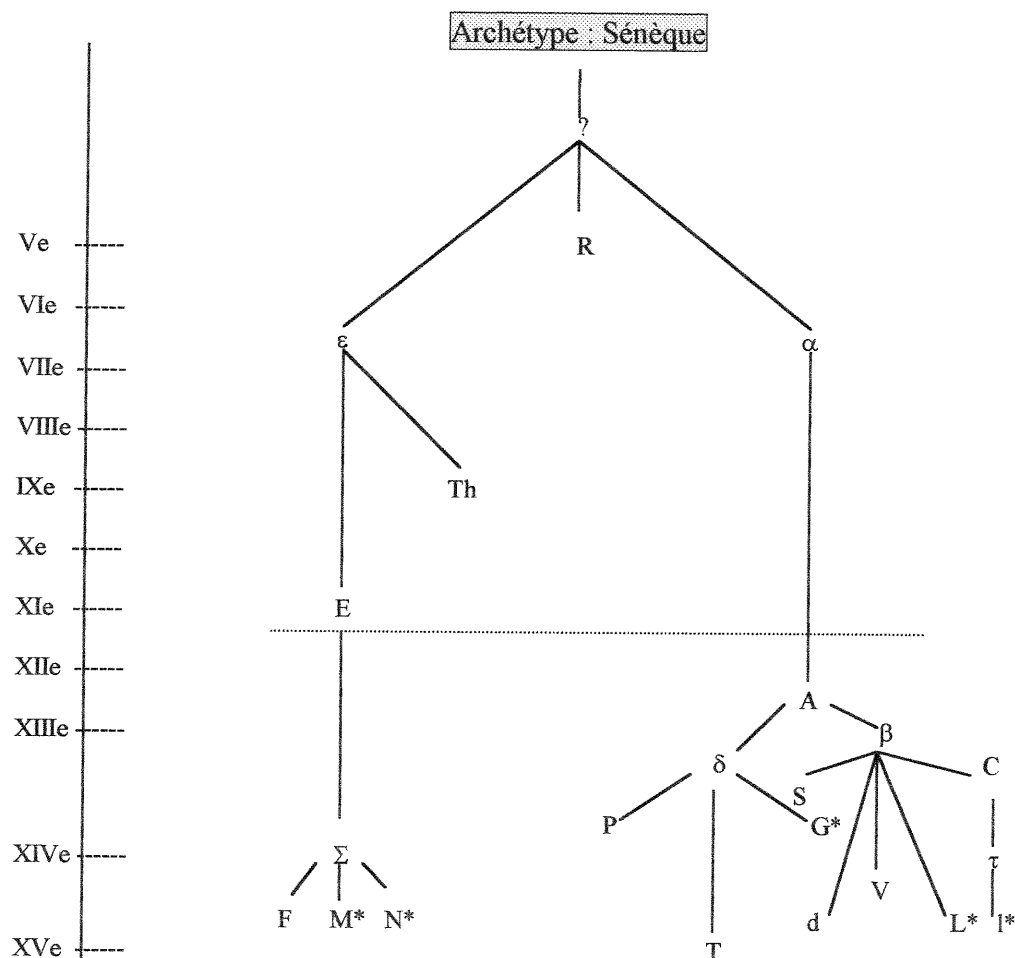
Enfin, leur popularité amena à l'édition complète des tragédies de Sénèque telle que nous la connaissons aujourd'hui, imprimée pour la première fois en 1484 à Ferrera, par Andreas Belfortis. Il est cependant intéressant de noter qu'au XIII<sup>e</sup> siècle déjà, le moine dominicain érudit Vincent de Beauvais, dans son ouvrage encyclopédique monumental qu'est le *Speculum majus*, recensa dix pièces de Sénèque, dans l'ordre suivant : *Médée*, *Hippolyte*, *Les Troyennes*, *Agamemnon*, *Œdipe*, *Thyeste*, *Hercule Furieux*, *Hercule sur l'Oeta*, *La Thébàïde*, *Octavie*. Il s'appuyait sur des sources de seconde main mais vraisemblablement issues de la recension du groupe A, puisqu'il incluait l'*Octavie* dans son édition. Or, la version définitive de l'œuvre de Sénèque telle que nous la connaissons maintenant est celle de Belfortis, qui nous la présente de la façon suivante: *Hercule furieux*, *Les Troyennes*, *Les Phéniciennes*, *Médée*, *Phèdre*, *Œdipe*, *Agamemnon*, *Thyeste*, *Hercule sur l'Oeta*, (*Octavie*). C'est donc l'ordre que les éditeurs de la Renaissance — Scaliger, Lipse, Delrio — et les plus tardifs adopteront et transmettront jusqu'à nous, avec toujours l'*Octavie* en dixième position de cette liste.

Néanmoins, des erreurs communes prouvent bien que E et A descendent du même archétype<sup>55</sup>, bien qu'une chose nous frappe en particulier : la présence unique de l'*Octavie* dans A et son absence quasi complète du groupe E. Et quoique souvent les manuscrits issus de  $\beta$  et  $\delta$  s'accordent avec l'*Etruscus*, l'autorité est généralement attribuée à ce dernier que Leo jugea le plus valable dans l'établissement du texte de son édition de 1878. Par conséquent, l'absence de l'*Octavie* du groupe E se présente bien sûr comme un argument de poids pour réfuter l'authenticité de la pièce, et laisse supposer une interpolation tardive de l'œuvre au sein du corpus sénéquien. De plus, outre le fait que A soit la seule tradition à contenir l'*Octavie*, les deux familles de manuscrits témoignent de dissemblances importantes quant à l'ordre des œuvres poétiques de Sénèque, et parfois même les titres diffèrent. En effet, E nous transmet neuf pièces dans cet ordre : *Hercules*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercules*. D'autre part, A nous transmet dix pièces dans cet ordre-là : *Hercules furens*, *Thyestes*, *Thebais* (= *Phoenissae*), *Hippolytes* (= *Phaedra*), *Oedipus*, *Troas* (= *Troades*), *Medea*, *Agamemnon*, *Octavia*, *Hercules oetaeus*. A la lumière de ces deux listes, on constate clairement l'indépendance de ces deux branches l'une par rapport à l'autre, bien que le corpus classique sénéquien désormais conventionnellement adopté présente une réelle dichotomie fusionnelle entre les deux familles de manuscrits, soulignant leur affiliation originelle. En ce qui concerne l'*Octavie*, il est bien sûr difficile de parler de contamination étant donné l'absence de ligne directrice ou comparative avec les copies de E, due à son absence de l'*Etruscus*.

Or, si on constate que les *codices* de A contenant notre prétexte sont G, L, et I, tel que nous l'avons mentionné précédemment, on trouve aussi la pièce dans les manuscrits M et N, qui eux dérivent de la version  $\Sigma$ , donc de la tradition E. De même étonnement des traces de la pièce apparaissent dans F, également issu de  $\Sigma$ . L'on est manifestement en présence d'ajouts plus tardifs, d'interpolations nettement postérieures aux premières copies du manuscrit E. En revanche, il est intéressant de remarquer que dans les manuscrits L et I, l'*Octavie* a été intercalée parmi les autres tragédies, alors que dans M et N, elle est rejetée à la fin, au dixième rang qu'elle occupe encore aujourd'hui dans les éditions modernes. Toutefois, un détail nous frappe dans la préface de l'*Ambrosianus* (M), puisque cette dernière annonce neuf pièces et en contient pourtant bien dix. Doit-on en conclure à une simple erreur du copiste, ou plutôt l'expression d'un doute de ce même copiste quant à l'authenticité de la pièce et à son inclusion dans le corpus sénéquien?

La tradition manuscrite est tout de même assez fermée pour nous permettre d'établir une construction stématique simplifiée, qui nous donnera une meilleure vue d'ensemble dans cet enchevêtrement de *codices*.

<sup>55</sup> De nombreuses leçons sont exposées et détaillées chez R. H. Philp, «Manuscript tradition of Seneca's tragedies», *CQ*, 1968, N.S. 18, p.150-179.



N.B. \* manuscrits comportant l'*Octavie*

R = Milan Ambrosiana Libreria G82 (palimpseste du V<sup>e</sup>, Italie)

Th = Paris latinus 8071 ou *florilegium thuaneum* (IX<sup>e</sup>, France)

E = *Etruscus*, Florence Laurentianus 37.13 (XI<sup>e</sup>, Italie)

Σ = Copie perdue de E (XIV<sup>e</sup>, Italie)

F = Paris latinus 11855 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

M = Milan Ambrosianus D276 inf. (XIV<sup>e</sup>, Italie)

N = Vatican latinus 1769 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

G = Exeter 3549b (XIII<sup>e</sup>, Angleterre)

P = Paris latinus 8260 (XIII<sup>e</sup>, France)

T = Paris latinus 8031 (XV<sup>e</sup>, France ou Flandres)

C = Cambridge, Corpus Christi College 406 (XIII<sup>e</sup>, Angleterre)

S = Escorial T.III.11 (XIII<sup>e</sup>, Italie)

L = Florence Laurentianus 37.6 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

I = Vatican latinus 1647 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

V = Vatican latinus 2829 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

d = Naples IV.E.1 (XIV<sup>e</sup>, Italie)

τ = Manuscrit perdu de Trevet (XIV<sup>e</sup>, Angleterre)

Nous avons donc pu voir de quelle façon le texte nous est parvenu, plus ou moins bien conservé, depuis le Moyen-Age, et par le biais de nombreux intermédiaires. Nous n'entendons pas entrer dans l'étude approfondie et détaillée des multiples manuscrits qui nous ont été transmis par ces deux traditions; les éditeurs des tragédies se sont longuement penchés sur ces questions d'élaboration du texte et l'on se référera à eux pour des exposés plus complets. L'essentiel est de retenir pour la suite que notre *Octavie* est absente de la tradition E, uniquement recensée dans A, ce qui aura des conséquences certaines dans le débat de l'authenticité.

La question qui se pose alors est celle de l'établissement même de ces manuscrits, de l'archétype, duquel nous souhaiterions pouvoir déterminer la date d'écriture originelle avec certitude, ou tout au moins délimiter un champ de datation assez réaliste. Remontons plus loin que l'époque médiévale, aux sources plus antiques de ces *codices* des âges sombres, et tournons-nous désormais vers les indices de l'Antiquité tardive, en cherchant les traces d'une *Octavie* oubliée.

## 2.— Références et Citations

Outre par les manuscrits, qui constituent une preuve physique de la transmission du texte, la pièce nous est connue par des sources indirectes, remontant aussi loin que l'Antiquité tardive, et qui montrent bien, à travers de simples allusions ou de citations complètes, que l'œuvre était déjà diffusée dans le monde antique. Ces multiples références à l'*Octavie* dans la basse Antiquité et tout au long de la période médiévale vont alors nous permettre de circonscrire un champ plus précis de datation de l'œuvre.

Alors que la distinction entre les traditions manuscrites E et A est encore inconnue, dès le III<sup>e</sup> siècle, il semble que Lactance Placide attribuait déjà à Sénèque dix pièces, incluant donc l'*Octavie* dans le corpus tragique<sup>56</sup>. Un siècle plus tard, c'est dans l'œuvre de Prudence que l'on retrouverait des traces marquées d'influence sénèque, à tel point que G. Sixt<sup>57</sup> est à même de constater des expressions similaires chez les deux auteurs. On savait déjà que Prudence s'inspirait constamment des écrits de Sénèque et de Lucain, mais la recension directe de certains vers ou locutions n'en demeure pas moins notables. De fait, Sixt s'est attaché à relever ces passages, et a pu faire les rapprochements suivants :

<sup>56</sup> Cf. L. Herrmann, *op. cit.*, p.26.

<sup>57</sup> G.Sixt, «Des Prudentius Abhängigkeit von Seneca und Lucan», *Philologus*, 1892, 51, p.501-506.

| <b>Octavie</b>  | <b>Prudence</b>   |
|---|---|
| v.676-681 : <i>Ubi Romani vis est populi, fregit claros quae saepe duces [...].]feras gentes domuit</i> | <i>Perist.</i> , II, 5-6 : <i>reges superbos vicerat populosque frenis presseras Anrede an Roma</i> |
| v.224 : <i>roscidae nocti</i>   | <i>Cath.</i> , V, 149-150 : <i>roscidae noctis</i>  |
| v.576 : <i>libet experiri</i>   | <i>Perist.</i> , X, 881 : <i>libet experiri</i>   |
| v.438bis : <i>referat abscissum caput</i>   | <i>Ditt.</i> , 134 : <i>caput abscissum quod... reportet</i>  |
| v.699 : <i>residens in aula</i>   | <i>Cath.</i> , VI, 72 : <i>dominae resedit aulae</i>  |
| v.233-234 : <i>qua plaustra tardus noctis aeternae vice regit Bootes</i>                                | <i>Cath.</i> , V, 147 : <i>qua bosphoreum temo regit jugum</i>                                      |
| v.454 : <i>calcat jacentem volgus</i>   | <i>Perist.</i> , XIV, 112 : <i>haec calcat</i>  |

Ces exemples répétés pourraient certes dénoter d'une influence éventuelle sur les écrits de Prudence, mais ils ne sont à vrai dire pas tout à fait convaincants. Une étude plus poussée dans le *Thesaurus Linguae Latinae* nous révèle en effet que ce ne sont là que des expressions ou locutions relativement banales et usitées, loin de démontrer de façon irréfutable une filiation possible entre les deux auteurs. Si l'on s'attarde par exemple sur la citation comparée du «*caput abscissum*», il s'avère que le verbe «*abscido*» s'emploie généralement avec un accusatif, souvent pour désigner des membres du corps, en l'occurrence la tête dans ce cas-ci. Ce n'est donc pas une expression particulièrement insolite, mais bien plutôt l'usage normal de ce verbe et de son complément. De même pourrait-on avancer que le «*residens in aula*» que relève Sixt est le sens courant de ces deux termes et leur association n'est pas inhabituelle. Il n'est certes pas improbable que Prudence se soit inspiré de Sénèque et plus spécifiquement de l'*Octavie*, et bien que certains de ces exemples ne soient pas tout à fait probants, il serait néanmoins maladroit et arbitraire de les écarter trop rapidement ; car ils pourraient peut-être suggérer un

lien linguistique et syntaxique sous-tendant la lecture et l'adaptation de certaines formules de notre pièce à l'époque de Prudence.

Dans le même ordre d'idée, Peiper a cru percevoir à la lecture de Boèce (mort en 525) des traces d'influence certaine de l'*Octavie*, et d'ailleurs nous fait-il à son tour une recension complète des passages que Boèce aurait empruntés à l'ensemble des tragédies de Sénèque<sup>58</sup>. Voici les rapprochements qu'il a tenté avec les vers de l'*Octavie* :

| <i>Octavie</i>  | Boèce : <i>Consolation de la Philosophie</i>   |
|---|--|
| v.328-330 : <i>Scindit vestes Augusta suas, laceratque comas rigat et maestis fletibus ora.</i>                         | I, 1, 3-4 : <i>Ecce mihi lacerae dictant scribenda camenae et veris elegi fletibus ora rigant.</i> |
| v. 390 : <i>lateque fulgens aetheris magni decus</i>  | I, 2, 7 : <i>suetus in aetherios ire meatus</i>  |
| v.1 : <i>Jam vaga caelo sidera fulgens Aurora fugat.</i>  | II, 2, 4: <i>Caelo sidera fulgent</i>  |
| v. 895-98: <i>Bene paupertas humili tecto contenta latet: quatiunt altas saepe procellae aut evertit Fortuna domos.</i> | II, 4, 15: <i>Humili domum memento certus figere saxo.</i>   |
| v.935-36 : <i>nomen clarum toto fulsit in orbe</i>  | II, 7, 11 : <i>Et magna titulis fulgeat claris domus.</i>  |
| v.791 : <i>quos jam tenet Poppaea concordi fide</i>   | II, 8, 1-2 : <i>Quod mundus stabili fide concordans variat vices</i>                               |
| v.716-17 : <i>nec diu placida frui quiete licuit</i>  | III, 10, 4-5 : <i>Haec erit vobis requies laborum, hic portus placida manens quiete.</i>           |
| v.692 : <i>Cur genae fletu madent ?</i>   | III, 12, 33 : <i>Jam maestae lacrimis madent.</i>  |
| v.806 : <i>Quid fera frustra bella movetis ?</i>  | III, 4, 8: <i>Injustas acies et fera bella movent.</i>   |

<sup>58</sup> R. Peiper, «*Index locorum quos boetius ex Senecae tragoediis transtulit*» in *Boetii Consolatio*, Leipzig, Teubner, 1871, p.228-233.

|  |  |
|--|--|
| v.233-234: <i>qua plaustra tardus noctis<br/>aeternae vice regit Bootes</i>  | III, 5, 3 : <i>Cur legat tardus plaustra<br/>Botes.</i>  |
| v.222-23 : <i>jungentur ante saeva<br/>sideribus freta et ignis undae...</i> | III, 6, 20-22 : <i>Elementa modis, ut<br/>pugnantia vicibus umida siccis<br/>jungantque fidem frigora flammis.</i> |
| v.86 : <i>Vincam saevos ante leones</i>                                      | III, 7, 15 : <i>Abstulit saevo spolium<br/>leoni.</i>  |
| v.740 : <i>Quaecumque mentis agitat<br/>infestus vigor</i>                   | V, 4, 10 : <i>Sed mens si propriis vigen</i>   |

Une fois de plus, ces rapprochements peuvent paraître frappants à première vue, mais en réalité rien ne nous semble particulièrement témoigner d'une influence indéniable de l'*Octavie* sur cette littérature postérieure. De nouveau la majorité ne sont que des termes ou associations de termes répandus. Ainsi, si l'on se penche sur la locution «*caelo sidera fulgens*», on note également qu'il s'agit du sens courant de «*fulgeo*» normalement employé en corrélation avec un corps céleste pour souligner son éclat. Rien d'exceptionnel non plus dans l'expression «*concordi fide*» (avec variante syntaxique chez Boèce), le mot *concors* étant communément apposé à des substantifs décrivant des valeurs ou vertus morales<sup>59</sup>. Enfin, le passage le plus long qui pourrait paraître révéler une source d'inspiration éventuelle, celui des v. 223-24 de l'*Octavie* mis en parallèle avec Boèce III, 5, 3, ne montre là encore que l'emploi d'un cliché poétique largement galvaudé, celui de la constellation du Bouvier, le même — et cela renforce notre point de vue — que celui que nous retrouvons ci-haut chez Prudence, *Cath.* V, 147. Par conséquent, il nous faut être prudents dans ces comparaisons quelquefois abusives, et relativiser la valeur d'irréfutabilité qu'elles ont pu revêtir aux yeux de ces savants.

En revanche, il existe un poème — et non le moindre nous allons le voir —, l'*Etna*, qui suscita beaucoup de controverse dans le milieu littéraire quant à sa paternité, et qui lui, pour sa part, présente de nombreuses — et troublantes — similarités de versification avec l'*Octavie*. Des passages complets se rapprochent des vers de notre prétexte, permettant de faire des rapprochements textuels singuliers. Ainsi, O. Gross<sup>60</sup>, complété par M. Vessereau et L. Herrmann, établit les comparaisons versificatrices suivantes :

<sup>59</sup> Cf. Sénèque, *Agam.*, v.112 : *concordes pietas*; Silius, 9, 386 : *concordi virtute*; Lucain, 5, 635 : *concordes moras*.

<sup>60</sup> O. Gross, *De metonymiis sermonis Latini a deorum nominibus petitis*, Halis Saxonum, 1911; J. Vessereau, *L'Etna*, Paris, Belles Lettres, 1923; L. Herrmann, *L'âge d'argent doré*, Paris, PUF, 1951.

| <i>Octavie</i>  | <i>Etna</i>   |
|---|---|
| v.385 : <i>O quam juvabat, quo nihil majus parens natura gemuit, operis immensi artifex, caelum intueri.</i>    | v.601 : <i>Artificis naturae ingens opus adspice : nulla cum tanta humanis rebus spectacula cernes ; v.226 : ingenium sacrare caputque attollere caelo ; scire quot et quae sint magno natalia mundo principia.</i> |
| v.3-4 : <i>radiante coma mundoque diem reddit clarum.</i>   | v.68: <i>tum pax est reddita mundo.</i>   |
| v.621 : <i>poenasque quis et Tantali vincat sitim.</i>  | v. 81-82: <i>Tantale poena sollicitantque siti.</i>   |
| v.203-207 : <i>Cum se formas vertit...fluxit in imbri ; v.762-67 : Si vera loquax... raptam Europen taurum.</i> | v. 88: <i>conjugia et falsa quotiens... fluxerit imber.</i>   |
| v.391-92 : <i>qui si senescit, tantum in caecum chaos casurus iterum, nunc adest mundo dies supremus...</i>     | v.173-74 : <i>Inde neque est aliud, si fas est credere, mundo venturam antiqui faciem veracius omen ; v.249 : cur aestas ipsa senescit.</i>   |
| v.387-89 : <i>solis et currus sacros mundique motus... orbemque Phoebes.</i>                                    | v.230 : <i>solis scire modum est, quanto minor orbita lunae est.</i>  |
| v.417-22 : <i>Sed in parentis viscera... aut petit praedae imminens.</i>  | v.256-58 : <i>Torquemur miseri in parvis... nunc aurea vena ; v.275-77 : caelestis migrasse... nullo foedere pax sit.</i>   |
| v.390 : <i>lateque fulgens aetheris magni decus.</i>  | v. 332 : <i>purpureoque rubens surgat jubar aureus ostro.</i>   |
| v.474-75 : <i>tempus atque irae dare, orbi quietem, saeculo pacem suo.</i>                                      | v.356 : <i>tanta quies illi est et pax innoxia rapti.</i>   |

Cette fois-ci, il n'est plus permis de douter quant au lien incontestable qui semble unir ces deux œuvres. Du reste, il est fondamental de nous pencher sur le contexte de composition de l'*Etna* pour la suite de nos recherches. En effet, la datation et l'attribution de ce poème a longtemps soulevé la controverse et fait



l'objet d'un vaste débat, le situant temporellement, selon les divers savants, entre l'époque de Virgile et le règne de Vespasien. Dans tous les cas, sa datation remonte à l'Antiquité. Nous n'entendons pas prendre part à ce débat — celui concernant la paternité de l'*Octavie* nous suffit largement ! —, toutefois, les théories de Wernsdorf<sup>61</sup>, Birt<sup>62</sup> et d'autres, auxquelles s'ajoutent les travaux plus récents de L. Herrmann<sup>63</sup>, ont conduit à attribuer ce poème à nul autre que Lucilius Junior, contemporain et ami de Sénèque, ce qui implique nombre de déductions et supputations au sujet de la datation et de l'attribution de l'*Octavie*, question sur laquelle nous reviendrons plus loin. Pour l'instant, contentons-nous de constater les similitudes de fond et de forme que nous venons d'énumérer.

Par conséquent, si l'ascendance de l'*Octavie* que certains ont décelée dans les œuvres de Prudence et Boèce n'est pas aussi évidente que ces savants ont voulu le montrer, il nous a paru tout de même nécessaire de mettre véritablement l'emphase et d'attirer l'attention sur des rapports évidents entre l'*Etna* et notre prétexte. En ce sens, ces relevés détaillés témoignent déjà de la diffusion de notre tragédie dans le monde antique, et peut-être de son impact auprès des successeurs plus ou moins lointains de Sénèque. Forts de ces éléments recueillis chez les écrivains de l'Antiquité, nous allons désormais pouvoir tenter de déterminer de façon plus circonspecte la datation et l'attribution de notre œuvre, en nous attachant, dans un premier temps, à l'examen minutieux des diverses hypothèses et théories avancées jusqu'ici.

### C.— *La paternité de l'œuvre*

Nous entrons désormais dans le cœur du problème, puisque les plus acerbes tendent à dire que le seul intérêt de l'*Octavie* réside dans cette controverse entourant la paternité de l'œuvre. Loin de leur donner raison, il n'en reste pas moins que c'est effectivement l'un des points de discussion incontournables qui se présente lorsque l'on aborde cette œuvre tragique. C'est pourquoi il semble que les théories d'attribution et de datation soient tout aussi nombreuses que les divers savants à avoir étudié la question, et nous nous proposons donc d'examiner les principales hypothèses avancées, avant de tenter à notre tour de résoudre cette véritable énigme d'authenticité.

<sup>61</sup> J. C. Wernsdorf, *Poetae latini minores*, Altenburg, s.n., 1780, t. III, préface, p. 16 sq.

<sup>62</sup> T. Birt, «Zum Aetna», *Philologus*, 1898, LVII, 4, p. 603-641.

<sup>63</sup> L. Herrmann, *L'âge d'argent doré*, Paris, PUF, 1951, p. 99-101.

### 1.— *Octavie* et les Tragédies de Sénèque : similitudes et dissemblances

Si l'*Octavie* fut très tôt intégrée au corpus sénéquien, ce n'est certes pas sans raison, et en effet l'étude comparative de ces œuvres tragiques révèle de nombreuses constantes d'une pièce à l'autre, mais aussi certaines différences fondamentales qui nous font alors douter de l'authenticité de la prétexte.

Outre le fait que celle-ci soit plus courte que les autres tragédies avec seulement 983 vers (contre une moyenne de 1055 vers dans les autres pièces, à l'exception des *Phéniciennes*, inachevées), l'on décèle tout d'abord dans l'*Octavie* la présence d'un double chœur — le chœur des partisans d'Octavie et celui des partisans de Poppée —, tout comme dans l'*Agamemnon* (chœur de Mycéniennes et chœur de Troyennes) et dans *Hercule sur l'Oeta* (chœur d'Oechaliennes et chœur d'Etoliennes). Il faut toutefois remarquer que l'implication du chœur dans l'*Octavie* est différente des autres pièces puisqu'il prend part de façon tangible à l'action, participant à une émeute et interagissant avec les personnages, tandis que les chœurs sénéquiens s'en tiennent généralement à une fonction d'observateurs et de moralisateurs. De la même manière, l'auteur de l'*Octavie* introduit une apparition de fantôme — celui d'Agrippine —, procédé commun aux œuvres de Sénèque : l'ombre de Thyeste dans l'*Agamemnon* et celle de Tantale dans *Thyeste*. Toutefois, une différence subsiste dans ce dernier procédé, puisque les fantômes de Thyeste et de Tantale font leur apparition dès l'incipit de la pièce, et jouent un rôle annonciateur et de mise en place des éléments tragiques, opérant également un processus de remémoration des faits passés et contextuels. L'ombre d'Agrippine, pour sa part, surgit en plein milieu de la pièce et occupe une scène centrale et déterminante dans le déroulement tragique, véritable ressort pathétique de l'œuvre. Par ailleurs, l'élément du songe est commun à l'*Octavie* et aux *Troyennes*, à la différence qu'il y a en réalité un double songe dans la prétexte, celui de l'héroïne et celui de Poppée. Double chœur, double songe, double héroïne, double nourrice également, l'on voit bien que cette constante dualité dans l'*Octavie* confère à la pièce un équilibre inusité dans sa composition par rapport aux œuvres du corpus sénéquien. Nous reviendrons sur ces composantes tragiques particulières dans un chapitre ultérieur.

D'autre part, les personnages de l'*Octavie* présentent des caractères bien différents de ceux des autres pièces. Outre leur historicité, l'on constatera que l'héroïne de la prétexte est beaucoup plus passive dans le déroulement de l'action et n'influe nullement sur les faits relatés, contrairement à des personnages comme Médée ou Phèdre, dont le pouvoir néfaste transcende l'évolution tragique de la pièce. De ce point de vue, Octavie ne possède pas cette force dramatique et subit inexorablement les événements dont elle est victime, mais de façon comparable à Hécube dans les *Troyennes*. Cependant, dans la prétexte, le ressort tragique n'en demeure pas moins identique aux autres pièces et s'appuie sur les mêmes notions de colère (*furor* ou *ira*) et de *nefas*, c'est à dire d'inhumanité des personnages. Or,

il est vrai que cette force dramatique n'existe pas, nous l'avons dit, dans le caractère d'Octavie ; toutefois, c'est bel et bien le personnage de Néron qui incarne ce concept de *nefas* dans la prétexte et qui dirige les actes criminels susceptibles de susciter le pathos de la tragédie. En ce sens, le moteur tragique de notre pièce repose sur les mêmes interactions entre les protagonistes, et les mêmes caractères s'y retrouvent, mais à un degré certes moins exacerbé de par, avant tout, l'humanité concrète et concrétisée des personnages mis en scène, personnages ancrés dans une réalité historique qui les restreint.

Enfin, le dernier point de comparaison que l'on puisse établir s'appuie sur l'élaboration des monologues et dialogues de personnages. En effet, les monologues de l'*Octavie* répondent assurément aux mêmes critères que les monologues sénéquiens, et revêtent la forme de longues tirades plaintives et douloureuses, ce que Mazzoli — dans une étude très complète sur les prologues sénéquiens — nomme le «*skètliaσmos*» (σχετλιασμος)<sup>64</sup>. Généralement, un premier monologue constitue le prologue des pièces de Sénèque, et comme l'a montré Mazzoli, tous ces prologues ont une fonction incitative, comportant une intention diégétique et une introspection du personnage. Cependant la prétexte diffère quelque peu à cet égard. L'*Octavie* s'ouvre effectivement sur une longue tirade de l'impératrice éplorée, mais la scène en elle-même est en réalité un dialogue émouvant entre la malheureuse héroïne et sa nourrice, et par conséquent, si la motivation d'exposition contextuelle subsiste, la forme choisie diverge. Cela dit, à l'instar de tous les prologues sénéquiens, le monologue introductif d'Octavie remplit sa fonction dramatique, nous plongeant dès l'ouverture *in media res* en nous projetant dans la douleur tragique de l'héroïne. Ce soliloque se distingue toutefois par son contenu, prenant la forme d'une litanie plaintive qui dépasse la vocation plutôt informative des monologues sénéquiens. Ainsi, la prétexte se détache une nouvelle fois des autres pièces de par son prologue original. En ce qui a trait aux dialogues, ils sont dans l'ensemble similaires à ceux de Sénèque, et ne présentent pas de différences fondamentales dans leur composition, et en ce sens nous soulignerons plutôt un emploi analogue des joutes verbales stichomythiques dans toutes les tragédies.

Ces divers points de comparaison nous confirment donc l'existence d'un véritable rapport de structure et de sens entre l'*Octavie* et les autres tragédies du corpus sénéquien, et l'on ne peut blâmer les scholiastes d'avoir longtemps assimilé la prétexte aux œuvres tragiques de Sénèque. Aussi, l'établissement de ces parallèles va désormais nous permettre d'aborder les problèmes d'attribution qui se posent, en examinant les nombreuses théories subsistantes autant favorables que défavorables à la paternité du philosophe.

<sup>64</sup> G. Mazzoli, «Les prologues des tragédies de Sénèque», *Pallas*, 1998, 49, p.121-34.  
«*Σχετλιασμος*» signifie en grec «plainte, lamentation».

## 2.— Théories en faveur de Sénèque : présentation et réfutation

De façon générale, la majorité des spécialistes s'accordent pour rejeter l'intégration d'*Octavie* au sein du corpus tragique sénèque, et le doute est déjà installé depuis bien longtemps dans les esprits. En effet, dès le Moyen-Age, et avec l'étude et une diffusion plus large des manuscrits, l'authenticité de la pièce fut remise en question aussi tôt que le XIV<sup>e</sup> siècle, notamment de par son absence complète des manuscrits de l'*Etruscus*, argument de réfutation de poids comme nous l'avons vu précédemment. Ainsi, dans une lettre datée du 15 octobre 1371, Coluccio Salutati<sup>65</sup> écrivait : «*Ego vero, cum diu de ceteris dubitarem eo quod longe a saeculo Senecae viderentur extraneae, Octaviam post ejus fata compositam certissime conjectabam*<sup>66</sup>». Le débat s'engagea donc rapidement, quoique l'ensemble de la période médiévale semble plutôt tendre alors à accorder la pièce à la plume de Sénèque ; en effet, l'établissement de son œuvre tragique à cette époque s'appuya essentiellement sur la tradition des manuscrits de A, conservant et perpétuant la prétexte sous le nom de Sénèque. Ainsi l'établit Vincent de Beauvais, ainsi Belfortis. Et pourtant, face à cette vague d'authenticité, les arguments contradictoires se multiplient et le doute persiste jusqu'à nous. Désormais, les défenseurs de l'authenticité sénèque se dressent en véritables héros littéraires, de par la fragilité de leur cause, mais aussi héros solitaires, de par leur nombre réduit. Nous allons voir qu'ils sont effectivement fort peu à continuer de croire en la paternité du philosophe.

Suivant l'attribution conventionnelle et traditionnelle qu'avait déjà imposé les âges sombres, certains savants ont persisté dans cette voie d'authenticité sénèque en obéissant aux recensions des manuscrits de A généralement adoptées. Ainsi, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Pease<sup>67</sup>, Flinck<sup>68</sup> et Siegmund<sup>69</sup> s'imposent dans les milieux littéraires comme les trois principaux défenseurs de l'authenticité de l'*Octavie*. Leur argumentation repose sur quatre éléments principaux : la tradition, les anachronismes, les allusions et le style<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> *Epistolario di Coluccio Salutati* a cura di Francesco Novati, I, p.150, tome III, lettre 8, Roma, Forzani, 1891.

<sup>66</sup> «Je pensais avec certitude que l'*Octavie* avait été écrite après les œuvres de Sénèque, comme j'avais longtemps douté des autres parce qu'elles semblaient grandement étrangères au siècle de Sénèque».

<sup>67</sup> A.S. Pease, «Is the Octavia a play of Seneca?», *CJ*, 1920, 15, p.388-403.

<sup>68</sup> E. Flinck, *De Octaviae praetextae auctore*, diss. Academica, Helsingfors, 1919.

<sup>69</sup> A. Siegmund, *Zur Kritik des Tragödie Octavia*, Leipzig-Vienne, Deuticke, 1907.

<sup>70</sup> Pease, p.389.

### a. La tradition

En ce qui a trait à la tradition, nous avons vu que désormais, et ce depuis l'édition des tragédies de Sénèque par Leo<sup>71</sup>, l'autorité manuscrite est reconnue à la recension de l'*Etruscus*, communément admis plus ancien et plus sûr dans sa transmission. Par conséquent A perd de sa valeur et est remis en cause quant à l'établissement des textes tragiques sénéquiens. Pourtant, à cela Pease, suivant Siegmund, soutient que les manuscrits de E et de A, loin d'être contradictoires ou indépendants, seraient en réalité complémentaires, y voyant deux éditions successives, l'une parue du vivant de Sénèque, et contenant uniquement les pièces à sujets grecs, et l'autre étant une édition revue et corrigée par l'auteur lui-même, et vraisemblablement publiée à titre posthume. Flinck introduit une variante et voit plutôt en la recension de A une édition anonyme, que Sénèque aurait gardée par-devers lui et remise à un ami ou bienfaiteur juste avant sa mort, afin de montrer au peuple les vices et travers de leur empereur. Par conséquent, dans tous les cas selon nos trois savants, l'*Octavie* aurait été un ouvrage de vengeance du maître déchu envers son élève décadent. Ce nonobstant, en admettant les théories des partisans du philosophe, peut-on réellement envisager que l'auteur, dans sa seconde édition, aurait été amené à remanier complètement son œuvre, jusqu'à changer l'ordre et les titres de ses pièces ? De plus, comment justifier alors de telles différences de recensions entre les deux traditions manuscrites, et comment expliquer également que la seconde édition A n'eût pas prévalu dans le temps, et laissé tomber dans l'oubli une première édition dès lors désuète et dépassée ? A la lumière de ces questionnements, l'hypothèse de deux éditions nous paraît donc fragile et très peu probable, outre par ailleurs si l'on prend en compte les considérations d'ordre personnel qu'avance Herrmann<sup>72</sup>. Il évoque en effet qu'il eût été dangereux pour Sénèque de garder cachée une œuvre si véhémante à l'égard de l'empereur, car il est certain que la découverte d'un tel ouvrage par Néron eût entraîné sa perte, surtout à une époque où Sénèque cherchait plutôt à prendre du recul par rapport à la cour et à la vie politique. Et à ce propos Desprez<sup>73</sup> renchérit :

*«Comment supposer que le précepteur de Néron ait composé contre son élève, uniquement pour soulager sa haine, dans l'ombre, un ouvrage qu'il ne pouvait ni faire jouer pendant la vie du tyran, ni répandre par [...] une lecture en public ? [...] Ce moyen n'était pas sans danger car de vils espions se mêlaient aux hommes éclairés : la lecture du Caton de Maternus lui coûta la vie.»*

<sup>71</sup> F. Leo, éd., *L. Annaei Senecae tragoediae*, Berlin, 1878-79, 2 vol.

<sup>72</sup> L. Herrmann, *Octavie*, p.4

<sup>73</sup> E. A. Desprez, *De l'art dramatique sous les empereurs romains*, Thèse de littérature, Université de France, Académie de Paris, 1828, p.15.

## b. Les anachronismes

Voyons maintenant le second aspect de leur argumentation : les anachronismes. Par anachronismes, Pease entend les passages de l'œuvre où sont décrites ce qui prend la forme de prédictions, c'est-à-dire des faits traités ou évoqués dans la pièce et qui se sont avérés vérifiés dans l'histoire. Certaines de ces prédictions sont effectivement troublantes, et semblent ne pouvoir être l'œuvre que d'un auteur ayant connu le dénouement de ces événements. Toutefois, nos trois partisans ne voient là que de simples coïncidences.

Ils s'intéressent dans un premier temps au monologue de l'ombre d'Agrippine, v.593-645, dans lequel l'Auguste mère réclame vengeance et prédit la mort de l'empereur aux vers 619-23 :

*«Ultrix Erinys impio dignum parat letum tyranno, verbera et turpem fugam poenasque quis et Tantalus vincat sitim, dirum laborem Sisyphi, Tityi alitem, Ixionis membra rapientem rotam»<sup>74</sup>*

et 629-31 :

*«veniet dies tempusque quo reddat suis animam nocentem sceleribus, jugulum hostibus desertus ac destructus ac cunctis egenus»<sup>75</sup>*

Si l'on se reporte aux récits de la mort de Néron qui nous sont faits pas Suétone<sup>76</sup> et Dion-Cassius<sup>77</sup>, l'on y trouve qu'en juin 68, Néron, ayant été condamné par le Sénat au supplice des verges, s'enfuit dans la villa de Phaon, son affranchi, et une fois là, cerné par ses ennemis qui le poursuivaient, il se plonge un glaive dans la gorge, une autre version voulant que ce fut un des centurions qui se chargea de cette funeste mission. On apprend aussi dans ces narrations que pendant sa fuite, Néron fut accablé par la faim et par la soif<sup>78</sup>, ce qui expliquerait la référence à Tantale, et aussi qu'il n'était accompagné que de quatre personnes<sup>79</sup> (trois seulement selon Dion), ce qui justifie le terme «*desertus*». De fait, les vers de l'*Octavie* semblent étrangement calqués sur la réalité des événements, et il se révèle alors difficile d'observer ici une pure coïncidence qui revêtirait alors la forme d'une formidable prophétie. Sénèque était-il le Nostradamus des temps

<sup>74</sup> «L'Erinye vengeresse prépare un digne trépas au tyran impie, des verges, une fuite honteuse et des châtiments qui surpasseront la soif de Tantale, le dur labeur de Sisyphe, l'oiseau de Titye, et la roue qui arrache les membres d'Ixion».

<sup>75</sup> «Un jour et un temps viendront où il rendra son âme néfaste pour ses crimes, et tendra sa gorge aux ennemis, abandonné, détruit et dénué de tout».

<sup>76</sup> Suétone, *Néron*, 48.

<sup>77</sup> Dion Cassius, 63, 27.

<sup>78</sup> Suétone, *Néron*, 48 : «*fameque siti interpellante panem quidem sordidum oblatum aspernatus est, aquae autem tepidae aliquantem bibit*».

<sup>79</sup> *Ibid.* : «*quattuor solis comitantibus*».

anciens ? Et cependant, Pease prétend que les châtiments dépeints dans ces vers ne répondraient qu'à des exigences rhétoriques, s'appuyant sur les modèles apocalyptiques alexandrins, représentations récurrentes dans l'évocation du monde de la mort et des Enfers<sup>80</sup>. C'est également l'opinion de Siegmund<sup>81</sup>. L'on ne serait donc ici qu'en présence d'une imagerie mythologique galvaudée, portant l'emphase sur le caractère sinistre et menaçant des paroles prononcées par le fantôme d'Agrippine. Néanmoins, il nous semble dépréciateur et pour l'œuvre et pour l'auteur, de réduire cette scène prophétique à une simple énumération stylistique. En effet, nous pencherions à croire que ce procédé technique serait plutôt employé dans cette scène afin de susciter l'émotion tragique chez le spectateur, et cela ne serait rendu possible que dans la mesure où l'auteur — de même que le public — connaîtrait déjà l'issue fatale de cette prophétie, qui ne serait alors non plus une prédiction en tant que telle, mais alors un élément d'ironie tragique<sup>82</sup>, où le personnage mis en cause n'a pas conscience du destin malheureux qui l'attend. Ainsi, lorsqu'Agrippine annonce la mort de cet odieux fils, un auteur et un public post-néronien sont les seuls à mêmes de comprendre la portée réelle de ces paroles, puisqu'ils connaissent déjà le sort de Néron. Un public contemporain serait sans doute resté sceptique et dubitatif — et ce surtout avant l'année 65 où Néron n'était pas encore en complète disgrâce — face à de si fielleuses sentences, ne percevant là que désir de vengeance et rancœur d'une mère assassinée, dénaturant complètement la dimension tragique de ce passage. En conséquence, et en objection aux arguments de Pease et de Siegmund, il nous paraît plus probable que la prophétie d'Agrippine se veuille davantage un procédé d'ironie tragique que le reflet d'un discours purement rhétorique, procédé nécessaire au déroulement de la pièce et à l'émergence d'un pathos.

Flinck, pour sa part, affirme lui aussi que ces vers font uniquement références aux célèbres châtiments mythologiques énoncés, et qu'ils ne peuvent en aucun cas se rapporter aux événements postérieurs, puisque syntaxiquement parlant, la position de «*Erinyes*» et de «*letum*» en tête de phrase implique l'allusion directe aux profondeurs tartaréennes. L'ensemble de ces vers empêcheraient selon lui toute autre interprétation, étant donné que les «*verbera*» ne peuvent alors qu'être celles de l'Erinye vengeresse, et la fuite est celle de tous les criminels devant cette même divinité. La soif de Tantale, l'oiseau de Titye, le rocher de Sisyphe et la roue d'Ixion ne sont plus que lieu-communs mythologiques pour illustrer l'horreur du sort des scélérats. Le point d'orgue de cette argumentation vacillante repose sur le «*reddere jugulum hostibus*», qui, d'après Flinck, ne correspond pas du tout au suicide présumé de Néron tel que décrit par Suétone : «*ferrum jugulo adegit*»<sup>83</sup>. Pourtant, si l'on traduit dans le sens de la phrase, ici «*reddere*», qui gouverne également «*animam nocentem*», veut alors dire non pas «rendre» dans le sens de «tendre» quand il s'agit de la gorge, mais bien «payer en retour», et donc

<sup>80</sup> Pease, p.390 : «*we have simply a list of the stock punishment in the underworld*».

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p.20.

<sup>82</sup> Ce concept d'ironie tragique est commenté chez J. De Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p.104-113.

<sup>83</sup> Suétone, *Néron*, 48, 2-3 ; «il plongea le fer dans sa gorge».

«*jugulum*» s'assimile alors à la vie. On comprend alors «payer en retour ses ennemis de sa vie», ce qui laisse le champ libre à la façon dont Néron perdit la vie, et n'est par conséquent pas du tout en contradiction avec le «*ferrum jugulo adegit*» de Suétone. Le fragile argument de Flinck subséquemment s'écroule.

Enfin, il est également intéressant de constater dans le récit de Suétone cette association réitérée des verges, de la Furie et du fantôme maternel, qui, de l'aveu même de l'empereur, ne cessaient de le hanter et de le tourmenter depuis l'assassinat de sa mère<sup>84</sup>. Ainsi, seul un auteur postérieur à la mort de Néron serait parvenu à insérer habilement dans une tirade à caractère prophétique, ces terreurs du Prince publiquement connues, en dégageant le tragique de la pièce à travers la concrétisation de ces terreurs dans la description des derniers moments de sa vie. Mais cette même concrétisation ne prend sa véritable dimension que dans la mesure où ces événements, que nous avons déjà relatés, correspondent en tous points à la véracité des faits. Nous en revenons à l'ironie tragique évoquée précédemment.

Ce type de procédé ou d'association n'est en effet rendu possible que par le recul plus ou moins lointain avec les événements, et nous doutons grandement qu'un auteur comme Sénèque ait pu se montrer à ce point clairvoyant en exposant si précisément la mort de son élève. Et cela d'autant plus que ce n'est pas le genre de mort qui fut planifiée pour Néron lors de la conjuration de Pison à laquelle Sénèque prit part. Comment, assurément, envisager que Sénèque eût décrit la mort de Néron telle qu'elle apparaît dans la vaticination d'Agrippine, alors que les conjurés — du nombre desquels le philosophe était — avaient prémédité sa mort soit par noyade, soit par empoisonnement ou encore — et ce fut leur plan décisif — par le poignard<sup>85</sup>. Par conséquent, ces éléments nous confortent dans l'idée que les vers 619-631 de l'*Octavie* sont nécessairement l'œuvre d'un dramaturge post-néronien, qui avait pleinement connaissance de la fin tragique de ce funeste empereur.

Dans son discours, Pease relève un second anachronisme au sujet de la mort supposée de Crispinus — ex-mari de Poppée — dans les vers 732-33 : «*irrupit intra tecta cum trepidus mea / ensemque jugulo condidit saevum Nero.*»<sup>86</sup>. Dans ce passage, Poppée terrifiée raconte à sa nourrice le rêve sinistre qu'elle a fait, et dans lequel elle a vu son ancien mari Rufius Crispinus l'étreindre, lorsque surgit Néron. Alors naît la controverse au sujet de ces vers, suscitée par l'interprétation que l'on en fait, puisque l'absence de pronoms possessifs nous empêche de déterminer clairement quelle est la gorge transpercée par le glaive de Néron. En effet, certains éditeurs de l'*Octavie* comprennent que c'est Néron qui se tranche la gorge, d'autres avancent que c'est en réalité Crispinus qui est la victime du Prince. Le

<sup>84</sup> Suétone, *Néron*, 34, 7 : «*saepe confessus exagitari se materna specie verberibusque Furiarum ac taedis ardentibus*» («il avoua qu'il était poursuivi par le fantôme de sa mère, par les verges et les torches ardentes des Furies»).

<sup>85</sup> Tacite, *Ann.*, LI-LII. Ils avaient effectivement prévu de se jeter sur lui et de l'égorger lors des jeux du cirque.

<sup>86</sup> «Néron, tremblant, fait irruption sous mon toit, et enfonce son épée cruelle dans la gorge».



contexte n'est en outre guère plus révélateur, puisque l'ambiguïté semble être entretenue tout au long de la scène. Aussi, au vers 730, Poppée évoque son ancien époux («*meum quondam conjugem*»), et reprend la même expression «*mei conjugii*» au vers 739, sans qu'il soit cette fois permis d'identifier avec certitude de quel époux il s'agit. Toutefois, bien que la plupart des éditeurs modernes tendent à attribuer la gorge tranchée à Néron, ce qui décrirait alors le suicide de l'empereur par le fer dans la villa de Phaon, Pease prétend plutôt qu'il s'agit ici de la mort de Crispinus. Il y voit encore une vision prophétique de la fin de ce personnage, mais vision néanmoins arbitraire car elle ne correspond pas selon lui à la véracité des faits. Tacite relate effectivement que Crispinus, exilé en Sardaigne en 66, reçut de Néron l'ordre de se suicider, après avoir été confondu dans la conjuration de Pison<sup>87</sup>. Pease en fait un de ses arguments en faveur de Sénèque, puisque la fin exposée dans le songe de Poppée n'est aucunement en relation avec la réalité, et ne serait alors que pure fiction de la part d'un Sénèque tragique, d'autant plus que Crispinus mourut après lui. Cela ne nous semble pourtant pas convaincant dans la mesure où, en suivant les théories de P. Kragelund<sup>88</sup>, l'ambivalence de ces vers et de toute la scène paraît avoir été maintenue volontairement par l'auteur.

Effectivement, l'absence de pronoms et adjectifs possessifs est suspecte chez un écrivain qui a l'habitude de les utiliser à profusion, ce que l'on peut constater dans le passage même qui nous intéresse : «*mei somno*» (v.714-15), «*meos thalamos*» (v.718), «*mei cruore*» (v.722), «*mihi*» (v.725), «*meos jugales*» (v.727), «*meum conjugem*» (v.729), «*meos complexus*» (v.730), «*mea tecta*» (v.732)... Par contre, omission de cette précision fondamentale au moment crucial. De fait, le double sens des vers 732-33 s'avère plutôt un procédé stylistique et poétique habile, et surtout délibéré, étant donné que seul un auteur postérieur à la mort de Néron aurait pu, à l'intérieur du même vers, suggérer la mort de Crispinus et à la fois celle de Néron. Et en ce sens, la mort de Crispinus correspond indirectement à la réalité, puisque son ordre de mort vint de l'empereur lui-même ; il périt par le fer, puisqu'il s'ouvrit les veines. Quant à la fin de Néron, comment ne pas y voir plus clairement la concordance avec l'histoire ? Encore une fois, Sénèque aurait-il pu être à ce point perspicace sur les destins tragiques de ces deux personnages, d'autant plus que leurs morts sont ici annoncées chronologiquement ?

Cet aspect de la temporalité est relevé également par Chickering<sup>89</sup>, qui perçoit dans le passage précédant les vers 732-33 — lorsque Poppée raconte comment, dans son rêve, Agrippine l'entraîne dans les profondeurs de la terre (v.721-29) — l'annonce de la mort de la nouvelle impératrice, et il souligne alors l'ordre des morts anticipées, sachant que Poppée mourut en 65, Crispinus en 66, et Néron en 68. Ne devrait-on voir là que hasard et coïncidence de la part d'un Sénèque prophète, comme voudrait nous le faire croire Pease et avec lui Flinck, ou bien

<sup>87</sup> *Ann.*, XVI, 17.

<sup>88</sup> P. Kragelund, *Prophecy, Populism and Propaganda in the Octavia*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1982, p.13.

<sup>89</sup> E.C. Chickering, *An introduction to Octavia Praetexta*, diss. of Columbia University, New York, Marion Press, 1911.

plus vraisemblablement l'agencement pertinent d'un poète averti cherchant à susciter l'émotion tragique du spectateur?

D'autre part, la présence de Sénèque dans la pièce dépeint sous un jour aussi flatteur, a fortement contribué à remettre en cause l'attribution de la pièce au philosophe. Cependant, Pease considère que la mise en scène du précepteur de Néron dans la pièce se veut avant tout une apologie pour lui-même, en admettant que la tragédie n'était destinée à être diffusée qu'à titre posthume. Sénèque aurait alors poursuivi l'ambition de faire connaître au monde et aux générations suivantes le rôle qu'il tint auprès de cet empereur devenu incontrôlable et inflexible, et c'est pourquoi il aurait inséré cette scène charnière entre le maître et l'élève. Mais là encore, en supposant une mission apologétique, Socrate fut défendu par un de ses disciples et non par lui-même : Sénèque eût-il mis en scène sa propre défense ? De plus, Pease soutient que cette auto-représentation de l'auteur est un procédé technique déjà exploité par d'autres de ses prédécesseurs, parmi lesquels Ennius, Pacuvius, ou encore Balbus et Fulvius Nobilior<sup>90</sup>. En premier lieu, la présence de Sénèque dans une pièce comme l'*Octavie* nous apparaît absolument indispensable, étant donné que le rôle politique et la prépondérance qu'il avait à cette époque sont indissociables des événements relatés dans la pièce. En effet, l'on sait, par les historiens, qu'il réprova la répudiation d'Octavie et qu'il tenta d'intervenir auprès de l'empereur sourd à ses doléances. De ce fait, une œuvre traitant du destin d'Octavie se devait nécessairement de faire intervenir le personnage de Sénèque, en tant que précepteur, ministre et intime de Néron.

Nous reviendrons plus en détail sur la présence de Sénèque et sur sa crédibilité historique dans l'œuvre lors de notre étude sur les personnages de la pièce, et nous verrons à quel point l'image que renvoie le Sénèque de l'*Octavie* ne présente qu'un amalgame philosophique du personnage, dénaturé et assez lointain des descriptions que nous en fait Tacite.

### c. Les allusions

Pease développe ensuite un autre type d'argument pour plaider en faveur de la paternité de Sénèque : les allusions. Tout d'abord, l'allusion à l'incendie de Rome, qui se produisit en 64, aux vers 831-33, ainsi qu'à la «Maison dorée» aux vers 624-26, incite notre savant à situer la date d'écriture forcément après 64<sup>91</sup>, et donc juste avant la mort de Sénèque en 65. Antithétiquement, il affirme que l'absence d'allusions aux événements de la guerre civile de 69 confirme son

<sup>90</sup> Pease, p.395.

<sup>91</sup> Pourtant, Pease situe la date d'écriture de la pièce entre 62 et 65, ce qui est incohérent avec le reste de son raisonnement; cf. p.398.

hypothèse pro-Sénèque dans la mesure où un auteur contemporain de la mort de Néron n'aurait pas manqué d'aborder les faits sanglants et les troubles qui suivirent la destitution et la mort de Néron. Mais pourquoi, dans un ouvrage ciblé, entourant un événement précis de l'époque néronienne, pourquoi l'auteur aurait-il fait allusion à des faits tout à fait hors contexte ? En contrepartie, ne pourrait-on comprendre le dernier vers de l'*Octavie* «*civis gaudet Roma cruore*»<sup>92</sup> comme une possible allusion à ces événements des guerres civiles ?

Par ailleurs, Pease s'appuie sur le fait que de nombreux passages de la pièce peuvent être rapprochés de certaines des œuvres philosophiques de Sénèque, auxquelles ils font indirectement allusions. Ainsi, il cite en exemple les vers 488-89 à mettre en parallèle avec le *De Clementia*, i.I.2. Cela suffirait selon lui à admettre l'authenticité de la pièce. Il est vrai que l'*Octavie* contient beaucoup de références aux différents ouvrages sénéquiens, et l'on retrouve ces références — ou devrait-on dire ces clins d'œil ? — essentiellement dans la bouche du personnage qu'incarne Sénèque dans la pièce. En effet, lors du monologue de Sénèque (v.377-437), ou encore dans la scène qui confronte Sénèque et Néron (v.438-592), tous les thèmes stoïciens chers au philosophe semblent y être concentrés : l'évocation de son exil (v.381-82) nous fait penser à la *Consolatio ad Helviam* ; l'éloge du loisir (v.382-85) au *De Otio*, ou encore au *De brevitae vitae* ; le thème de la fin du monde (v.387-97) rappelle les *Quaestiones naturales* ; le mythe des âges (v.400-420) est tiré des *Lettres à Lucilius*, 90, v.36-46, ici retranscrit presque mot à mot ; son exhortation à la clémence (v.442) lorsqu'il tente de dissuader Néron de répudier son épouse légitime, sont les sujets du *De Clementia* et du *De Ira* ; enfin, sur l'éphémère de la beauté (v.547-50), la nature de l'amour et du mariage et les vertus d'une épouse (v.557-565), on se réfère au *De matrimonio*, dont nous possédons quelques fragments chez Jérôme. Si Flinck prétend que cette correspondance si conforme aux originaux prévient toute forme d'imitation possible de par le nombre de passages ressemblants et la force philosophique contenus dans ces vers<sup>93</sup>, l'argument est un peu faible. Selon nous, cette énumération exhaustive des allusions éventuelles aux authentiques traités de Sénèque ne prouve en rien que le même Sénèque soit l'auteur de l'*Octavie*, et montrerait au contraire davantage le travail d'un disciple appliqué, ou d'un proche, qui possédait une connaissance approfondie de la pensée et des écrits sénéquiens, qu'il s'emploie à rendre fidèlement dans ce qui s'apparente ici à une mosaïque de thèmes empruntés aux œuvres du philosophe, plaqués au gré du texte par le savoir zélé d'un bon élève.

<sup>92</sup> «Rome se réjouit du sang de ses citoyens», v. 983.

<sup>93</sup> Flinck, p.18-22.

#### d. Le style et la métrique

Aussi cela nous permet-il de faire la transition avec l'analyse des similitudes et dissemblances stylistiques et structurelles de la prétexte par rapport aux autres tragédies de Sénèque, ce qui constitue le dernier élément du raisonnement de Pease, Flinck et Siegmund. Car si la tragédie a été très tôt intégrée au corpus sénèqueien, c'est forcément qu'elle n'était pas dénuée d'une analogie certaine avec les autres tragédies circulant sous le nom de Sénèque. En effet, les rapports de structure et de forme sont multiples et reposent pour l'essentiel sur l'étude comparative du vocabulaire, de la métrique, des chœurs et des prologues. Les rapports de fond, ou d'idées, sont peut-être moins flagrants puisque d'emblée divisés par les sujets traités et l'unicité de l'*Octavie* en tant que prétexte, mais il est tout de même intéressant de relever les liens tragiques qui s'en dégagent.

Concentrons-nous d'abord sur l'analyse des mots et des vers. Les différents savants, selon l'hypothèse qu'il soutiennent, se sont largement appliqués à recenser l'occurrence de certains mots ou expressions au sein du corpus sénèqueien<sup>94</sup>. Toutefois, nous allons voir que c'est un argument à double tranchant avec lequel l'on se doit d'être prudent. Ainsi, B. Schmidt<sup>95</sup> note que le mot «*retro*» se retrouve dans toutes les tragédies attribuées à Sénèque sauf dans *Octavie*, de même pour «*modus*», et selon une recension très complète de J.C. Austin<sup>96</sup>, il en va également de plus de 40 autres termes communs à toutes les autres pièces et absents de la prétexte, parmi lesquels «*eo*», «*abeo*», «*locus*», «*corpus*», «*de*», «*sub*», «*unde*»<sup>97</sup>. C'est aussi le cas de «*pontus*», qui est pourtant utilisé 56 fois dans les autres tragédies<sup>98</sup>. Inversement, il y a exactement 36 mots employés dans l'*Octavie* que l'on ne retrouve pas dans le reste du corpus tragique, dont «*discidium*», «*praefectus*», «*princeps*», «*senatus*», termes spécifiquement romains, attribuables fort vraisemblablement au genre de la pièce. Dans le même ordre d'idée, l'on rencontre dans la prétexte une utilisation abusive de certains termes tels «*aula*» (12 fois), «*diu*» (17 fois), «*mox*» (8), «*procul*» (7), «*saepe*» (9),

<sup>94</sup> A cet effet, nous nous référons essentiellement à Oldfather, Pease et Canter, *Index Verborum quae in Seneca Fabulis necnon in Octavia Praetexta reperiuntur*, Hildesheim, 1964; pour le parallèle avec les œuvres philosophiques, cf. Delatte et al., *Lucius Annaeus Seneca opera philosophica index verborum*, Hildesheim-New York, 1981, vol.1-2.

<sup>95</sup> B. Schmidt, *De emendandarum Senecae tragoediarum rationibus prosodiacis et metricis*, Berlin, 1860.

<sup>96</sup> Cf. Pease, p.400, note n.1.

<sup>97</sup> C.J. Herington en dresse la liste complète que nous reproduisons ici, nous appuyant sur l'*Index Verborum* : *adimo*, *adolescencia*, *audacia*, *caenum*, *clementia*, *cometes*, *commendo*, *comprobo*, *confestim*, *confirmo*, *consecro*, *cratis dementia*, *destruo*, *discidium*, *enitor*, *flammeum (n.)*, *foedare*, *illustris*, *insitivus*, *insociabilis*, *intermitto*, *juste (adv.)*, *luxuria*, *monumentum*, *no*, *obsequium*, *ominor*, *praecipio*, *praefectus*, *praepotens*, *princeps*, *probitas*, *procreo*, *proveho*, *recolo*, *satelles*, *senatus*, *senesco*, *singuli*, *solor*, *studium*, *stulte (adv.)*. cf. p.25.

<sup>98</sup> Flinck, p.32-33

«semper» (17), «subicio» (8), «tandem» (12), «temere» (8), ou encore «dirus», ce dernier employé 17 fois rien que dans l'*Octavie* en comparaison de 75 occurrences dans toutes les autres pièces<sup>99</sup>. Et si tout cela tendrait plutôt à rejeter l'*Octavie* en dehors des œuvres de Sénèque, Pease fait objection en montrant qu'à la lecture de l'*Index Verborum*, l'on se rend compte que «munus» est présent dans toutes les pièces sauf le *Thyeste*, que «mos» et «potius» se retrouvent dans toutes excepté *Hercule sur l'Oeta*, que «nempe» est absent de *Médée*, qu'il n'y a aucune recension de «parum» dans *Phèdre*, ni de «nimirum» dans les *Phéniciennes*. Semblablement rétorquait-il à Richter, qui avait remarqué que les adjectifs en «-fer» et en «-ficus» étaient très nombreux dans les tragédies sénéquiennes mais inexistantes dans l'*Octavie*<sup>100</sup>, que l'on recueillait 31 adjectifs en «-fer» dans les pièces mais aucun dans les *Troyennes*, et qu'il n'y avait pas non plus d'adjectifs en «-ficus» dans *Thyeste* ni dans *Hercule sur l'Oeta*. Par conséquent, il en déduit qu'on ne peut tirer aucune certitude absolue de l'authenticité d'*Octavie* par l'unique examen de la fréquence des mots, point sur lequel nous nous accordons pleinement avec lui.

Flinck, quant à lui, n'est pas aussi nuancé, et a plutôt tendance à expliquer toutes les dissensions morphologiques ou syntaxiques par le genre de la pièce. Ainsi, il souligne l'usage des synonymes<sup>101</sup> et montre qu'en dépit d'un ordre de fréquence identique dans toutes les pièces de «ferrum», «ensis» et «gladius», le terme «natus/a» est généralement préféré dans l'*Octavie* à «filius/a» dans les autres tragédies, pareillement pour «metus» employé à la place de «timor», et «genetrix» plutôt que «mater». Selon lui, «filius», «timor» et «mater» sont des termes à caractère mythique et donc sacré, qui ne se justifient pas dans une tragédie prétexte dans laquelle les personnages ne sont ni des divinités ni des héros mythologiques. Une pièce à sujet romain nécessite alors l'emploi de termes davantage encrés dans la réalité historique qu'elle représente. Mais on ne saurait, à l'instar de Flinck, attribuer toutes les divergences de l'*Octavie* avec les autres pièces uniquement au fait qu'il s'agit d'une prétexte.

On retrouve certes dans cet ensemble tragique des procédés stylistiques semblables. Outre la fréquence commune de «quamvis», «licet» et «cum» — comme le souligne Flinck<sup>102</sup>, mais qui ne saurait être que l'utilisation normale d'un vocabulaire basique —, l'*Octavie* recèle de ces procédés familiers à Sénèque, qu'un imitateur — admirateur serait sans doute plus juste — n'aurait pas omis d'intégrer à son œuvre. Ainsi, parmi ces moyens rhétoriques, on rencontre dans l'*Octavie* des accumulations de mots, procédé semble-t-il peu usité chez les auteurs antiques mais dont se sert souvent Sénèque<sup>103</sup>. On le constate en effet dans les exemples suivants :

<sup>99</sup> J.J.G. Vürtheim, *Octavia praetexta*, Leyde, Sijthoff, 1909, p.432-35.

<sup>100</sup> G. Richter, *De Senecae tragoediarum autore commentatio philologica*, Bonn, s.n., 1862, p.3.

<sup>101</sup> Flinck, p.30 sq.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>103</sup> Selon L. Müller, *De re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri VII*, Leipzig, Ricker, 1894, 651p.

*Oct.* v. 86 : *leones tigrisque truces fera* ;  
 v.176 : *Dolor, ira, maeror, miseriae, luctus* ;  
 v.546 : *Probitas fidesque, mores, pudor* .

*Agam.* v.112 : *mores, jus, decus, pietas, fides* ;  
 v.547 : *caelum, Palladem, fulmen, mare, fluctusque*.

Il y a également des analogies syntaxiques, que ne manque pas de souligner Flinck, notamment dans le positionnement de verbes ou substantifs de la même famille ou antithétiques placés en tête et en fin de vers, créant de la sorte un chiasme poétique dont la symétrie rhétorique rehausse alors la force tragique du vers. L'on se référera pour cela aux vers 174, 455, 973, 261 de l'*Octavie*, à mettre en parallèle avec le vers 20 de l'*Edipe*, et le vers 307 du *Thyeste*<sup>104</sup>. De la même façon retrouve-t-on certaines expressions ou analogies verbales avec les autres pièces de Sénèque :

|   |  |
|---|--|
| <i>Oct.</i> v. 264 : <i>sanguine extinxit</i>                   | <i>HO</i> v.339 : <i>sanguine extingam</i>               |
| v. 538 : <i>teneris in annis haud satis<br/>clara est fides</i> | <i>Thy.</i> v.317-18 : <i>fides non est in<br/>annis</i> |
| v.797 : <i>membra per partes</i>                                | <i>Thy.</i> v.60 : <i>membra per partes</i>              |

Néanmoins, à ces relevés réalisés par Flinck, on note une différence dans l'emploi du verbe «*litare*» dans la prétexte, que l'auteur fait suivre de l'accusatif, alors que Sénèque l'emploie d'habitude avec le datif<sup>105</sup>. Mais à l'instar des tragédies sénéquiennes, nous constatons que l'auteur de l'*Octavie* ne se sert que des formes contractes des génitifs en «*i*», ainsi que pour les parfaits verbaux aux 1<sup>ère</sup> et 3<sup>e</sup> personnes du singulier. De plus, sur un plan stylistique, il est à voir également que l'allitération est similaire, ainsi que l'emploi des stichomythies dans les dialogues de personnages.

Cela dit, il ne nous paraît toutefois pas réellement pertinent de nous attarder au catalogue des particularités verbales et syntaxiques, en l'occurrence fort complet dans les écrits de Flinck, car tous ces exemples nous semblent peu probants dans l'établissement d'une authenticité sénéquienne. Nous n'y voyons plutôt que figures de style et licences poétiques dont l'usage s'impose de lui-même dans la poésie tragique, car malgré les ressemblances certaines, des différences persistent,

<sup>104</sup> *Oct.* v.174 : *Extinguat et me, ne manu nostra cadat* ; v.455 : *Calcat jacentem vulgus. Invisum opprimit* ; v.973 : *Lenes aurae zephyrique leves* ; v.261 : *oblita nostri, conjugis, legum immemor*.  
*Oed.* v.20 : *Thalamos parentis Phoebus et diros toros*.

*Thy.* v.307 : *Leve et miserias ferre, perferre est grave*.  
<sup>105</sup> Cf. *Oct.* v. 757: *litare nomen deum* ; v.981: *litatur numen superum* ; *Med.* v.1019: *tibi litarem* ; *Agam.* v. 577: *litatum est Ilio*.

et le genre de la prétexte ne saurait fournir toutes les explications convaincantes pour valider de telles dissemblances.

Or, ce qui ressort en réalité de cette étude, c'est surtout que le vocabulaire de l'*Octavie* s'avère beaucoup plus limité et nettement plus simplifié que celui des autres pièces, ce qui, d'après Flinck, serait imputable au genre de la pièce, qui requiert une écriture plus pragmatique et plus ancrée dans les faits, et donc moins lyrique que les tragédies à thème mythologique. Pease l'explique plutôt par une plus grande subjectivité dans l'écriture, du fait d'un Sénèque éprouvé par les événements vécus qu'il met en scène. Pourtant, tous les écrits philosophiques de Sénèque se rapportait déjà à sa propre subjectivité en relation directe avec les différents épisodes de sa vie et les épreuves qu'il rencontra au cours de celle-ci, et malgré cela, la qualité de son écriture n'en fut à aucun moment affectée. C'est pourquoi, loin de vouloir discréditer les qualités littéraires de l'*Octavie*, il nous semble toutefois difficile d'imaginer une telle régression stylistique de la part d'un homme de plume aussi expérimenté que Sénèque.

Passons désormais à la comparaison de la métrique dans nos tragédies. Ce qui frappe en premier lieu dans l'*Octavie*, c'est la composition lyrique globale de la pièce, uniquement en anapestes pour les parties chorales, et en trimètres iambiques pour tout le reste. Il s'agit donc d'un agencement métrique très élémentaire, très méthodique même si l'on regarde la régularité dans le schéma prosodique, constitué essentiellement de monomètres. A cet égard, la prétexte est bien loin de la versification complexe que l'on rencontre habituellement dans les tragédies de Sénèque — exception faite des *Phéniciennes* uniquement en trimètres iambiques mais inachevées — qui présentent toutes des passages polymétriques et une diversité poétique faisant appel à toute la panoplie versificatrice de la prosodie latine. Un relevé systématique des différents vers utilisés par Sénèque dans ses pièces révèle ainsi l'utilisation et la combinaison de vers saphiques, glyconiques, phérécrétiens, iambo-trochaïques, d'hexamètres dactyliques et d'asclépiades, outre les anapestes et trimètres iambiques précités<sup>106</sup>. Mais cette variété lyrique ne se trouve nullement dans l'*Octavie*, et surtout dans les parties chorales en vers anapestiques. Une fois de plus, Flinck reprend son argument de genre plus populaire de la prétexte, peu convaincant<sup>107</sup>. Il convient en effet de comprendre que la composition lyrique est intrinsèque au ton de la pièce et en étroite corrélation avec l'émotion tragique qu'elle va susciter chez le spectateur. La versification est la mélodie sur laquelle va se jouer le drame. Comme l'a clairement montré Bishop<sup>108</sup>, le type de vers correspond au type de situation évoquée : le choix des vers est donc déterminé par les personnages dans la bouche desquels ils sont placés, ainsi que par la force tragique impliquée. Il observe du reste que les anapestes se prêtent plutôt à des passages plaintifs et désastreux, très

<sup>106</sup> Pour une recension complète et détaillée, on se reportera à l'appendice. Cf. également O. Zwielerin, *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p.464-69.

<sup>107</sup> Flinck, p.90

<sup>108</sup> J.D. Bishop, «The meaning of the choral meters in Senecan tragedy», *RhM*, 1968, 111, p.197-219.

appropriés dans les odes chorales, comme c'est le cas dans *Octavie*. Et Flinck soutient que des vers à consonance plus solennelle eussent été inopportuns dans un contexte de réalité historique<sup>109</sup>. Malgré cela, on ne peut que constater la simplicité du système métrique de l'*Octavie*, très rigoureux néanmoins, mais dénué de la complexité prosodique des autres œuvres tragiques.

Par contre, si l'on entre dans des considérations plus techniques, Pease souligne une particularité métrique dans l'emploi de «*mōdō*» au vers 273<sup>110</sup>, habituellement accentué avec deux longues dans toutes les autres pièces. Cependant, il y a également 11 occurrences normales de «*mōdō*» dans *Octavie*, et Pease ne manque pas de faire observer d'ailleurs que Sénèque alterne «*subitō*» et «*subitō*», de même que «*serō*» et «*serō*» dans ses autres tragédies<sup>111</sup>. Nous ne saurions donc voir là que licences poétiques destinées à répondre à des exigences de versification, puisque l'usage des deux est attesté, non pas un critère d'authentification de l'œuvre. A cet égard, Richter<sup>112</sup> remarque que de façon générale, ces mêmes licences poétiques sont moins nombreuses dans les anapestes des odes chorales de la prétexte, si ce n'est des hiatus au contraire plus fréquents, ce à quoi Flinck objecte qu'on relève 11 cas similaires dans les anapestes de l'*Agamemnon*<sup>113</sup>. Cependant, la similitude est presque complète dans l'emploi des iambes et des élisions. Encore une fois, nous ne tenons pas à dresser une énumération détaillée des points de métrique débattus, et allons de préférence nous tourner désormais vers les rapports éventuels de structure et de composition entre les tragédies.

Par conséquent, il apparaît qu'il existe réellement un rapport d'idées, de composition et d'écriture entre l'*Octavie* et le reste du corpus tragique de Sénèque, mais certaines dissemblances notables nous empêchent de soutenir les hypothèses d'authenticité voulant à tout prix attribuer la pièce au philosophe. D'ailleurs, après Pease, Flinck et Siegmund, les théories d'attribution ont été délaissées par les savants postérieurs, et aujourd'hui, le monde littéraire classique s'entend pour considérer unanimement l'*Octavie* comme apocryphe. Et si la prétexte fut d'abord intégrée aux textes tragiques sénéquiens, si elle parut ensuite sous le nom d'un pseudo-Sénèque, les éditions modernes l'exclut désormais définitivement de l'ensemble de ces tragédies ou la rejette en fin d'ouvrage. A la lumière de cette première série d'arguments pro-Sénèque que nous nous sommes employés à réfuter systématiquement, notre position semble donc être claire en s'inscrivant dans la tendance actuelle à ne pas reconnaître en Sénèque l'auteur de l'*Octavie*. Nous nous rangeons ainsi dans cette ligne de pensée à la suite de nombreux autres, puisque, nous l'avons vu, le doute sur l'authenticité de la pièce jaillit dès le XIV<sup>e</sup> siècle, et nous nous proposons désormais d'exposer les diverses théories suivant ce

<sup>109</sup> Flinck, p.90.

<sup>110</sup> Pease, p.401.

<sup>111</sup> cf. *Phoe.* v.887 «*subitō*» et *Agam.* v.470 «*subitō*» ; *Agam.* v.993 «*serō*» et *Phoe.* v.135 «*serō*».

<sup>112</sup> G. Richter, *op. cit.*, p.3.

<sup>113</sup> Flinck, p.90.



point de vue, et de voir éventuellement les noms avancés pour répondre au besoin d'éclaircissement de ce mystère de la paternité.

### 3.— Théories de non authenticité

Nous avons vu que le doute au sujet de l'authenticité de l'*Octavie* s'installa dans les esprits dès le XIV<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle renaît un intérêt marqué pour la tragédie antique, et plus particulièrement pour les œuvres de Sénèque. Dans ce regain de vie de la poésie sénèque, une étude approfondie et une recension plus précise font alors envisager la possibilité que cette unique tragédie prétexte, singulière dans son fond et dans sa forme, bien que ressemblante, fût l'œuvre d'un autre dramaturge, d'un pseudo-Sénèque, ou d'un Sénèque tragique. Dès lors, la non-reconnaissance d'attribution de la pièce à Sénèque a donné lieu aux hypothèses d'authenticité et de datation les plus diverses et parfois même les plus farfelues, échelonnant la période d'écriture d'avant Sénèque jusqu'à la fin du Moyen-Age ! En ce sens, après avoir examiné et réfuté méthodiquement les différents aspects argumentatifs nous permettant d'acquérir la certitude qu'il s'agissait bien d'un texte apocryphe, alors surgit le véritable problème de savoir qui eut eu intérêt à diffuser la pièce sous le nom de Sénèque, pour quelle raison l'eut-il fait, ou bien s'agissait-il d'une erreur — volontaire ou non — d'interpolation ? On se retrouve donc confronté à une multitude de questions difficilement solubles, face auxquelles l'on ne peut qu'offrir hypothèses et suppositions, sans être réellement en mesure de définir avec conviction le portrait de cet auteur anonyme. De plus, l'étude de la paternité de l'œuvre divise les savants quant à la chronologie relative de la pièce par rapport aux *Annales* de Tacite. Lequel des deux textes a servi de source à l'autre ? Néanmoins, nous ne saurions rien affirmer de façon formelle, et ne pouvons à notre tour que tenter de déterminer une période de composition ou quelque date approximative, éventuellement d'envisager un auteur potentiel. Examinons donc tout cela de plus près, et voyons ce que nos prédécesseurs ont proposé comme théories d'attribution.

#### a. Problèmes de datation

- *Datation post-tacitienne*

Dans un premier temps, tous s'accordent à reconnaître l'antiquité de la prétexte sauf un, W. Braun, d'après lequel la pièce serait l'œuvre d'un homonyme

médiéval de Sénèque, né à Camerino à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. Il ne nous semble guère pertinent de tergiverser sur cette théorie insoutenable, à la lumière de ce qui a déjà été dit dans notre chapitre sur la transmission des manuscrits, sur les allusions et citations qui remontent jusqu'à l'Antiquité tardive. Notons simplement que lorsque Braun proposa cette hypothèse, il s'appuyait sur une datation de manuscrits qui s'est depuis avérée fautive, d'autant que nous sommes désormais en mesure de dater les manuscrits aussi loin que le XI<sup>e</sup> siècle.

D'autre part, parmi ceux qui considèrent l'*Octavie* inspirée des *Annales* de Tacite, Richter et Birt<sup>115</sup> ont plutôt pensé, pour des raisons de métrique<sup>116</sup>, que le texte aurait été l'œuvre d'un copiste du IV<sup>e</sup> siècle, qui aurait glissé sa composition dans le corpus tragique sénèqueien, afin de la transmettre à la postérité. Il aurait également inséré la pièce en neuvième position, pour tromper les générations futures, et serait par là-même à l'origine de la recension manuscrite A. Toutefois, ces deux érudits prétendent que l'usurpateur se serait fait prendre à son propre piège, ignorant que la mort de Sénèque était survenue avant celle de Néron — ce qui expliquerait les anachronismes —, et que sa ruse à vouloir faire passer la pièce pour une œuvre sénèqueienne authentique aurait ainsi été découverte. Or, il est évident que l'auteur de la prétexte avait une connaissance approfondie des œuvres de Sénèque, autant philosophiques que tragiques, sources littéraires qu'il manie et intègre à la pièce avec beaucoup d'aisance. Comment pourrait-on alors envisager qu'il eût ignoré des éléments biographiques et chronologiques d'une telle importance, quand il semble parfaitement avisé des moindres événements de l'époque néronienne qu'il introduit dans le déroulement de la tragédie sous la forme d'allusions et d'insinuations subtiles? Comment également comprendre, s'il aspirait à la célébrité et à la canonisation littéraire, qu'il eût préféré que son œuvre fût diffusée sous le nom de Sénèque et non pas sous le sien propre? Décidément, cette théorie ne nous satisfait pas.

Toujours dans cette tendance d'attribution post-taciteenne, Cima<sup>117</sup> date la pièce du II<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> siècle, période à laquelle jaillit un soudain regain d'intérêt pour Sénèque, mais sans être en mesure de donner de date précise. De même Santoro et Albini<sup>118</sup> considèrent que l'*Octavie* n'est qu'une maladroite accumulation d'emprunts à Tacite, Suétone et Dion Cassius, ainsi que Vürtheim<sup>119</sup>, qui veut voir dans les vers 185 et suivants de l'*Octavie* («*vis magna populi est*») une imitation du livre (XV, 36) de Tacite («*populum romanum vim plurimam habere*»). Albini étaye son argumentation par le fait que la prétexte ne semble que reprendre des éléments déjà développés par Tacite, et il établit de la sorte nombre de parallèles entre les deux œuvres. Aussi montre-t-il que l'entretien de Sénèque et de Néron

<sup>114</sup> W. Braun, *Die tragödie Octavia und die Zeit ihrer Entstehung*, Kiel, Schröder, 1863.

<sup>115</sup> G. Richter, «Zur Frage über den Ursprung der tragödie Octavia», *Jahrb. F. Kl. Philol.*, 1867, 95, p.264; Th. Birt, «Zu Senecas Tragödien», *RhM*, 1898, 34, p.558-59.

<sup>116</sup> Richter considère en effet que la métrique de l'*Octavie* serait presque contemporaine, ou pour le moins peu antérieure, à Boèce.

<sup>117</sup> A. Cima, *La tragedia Romana Octavia e gli Annali di Tacito*, Pisa, 1904.

<sup>118</sup> A. Santoro, *Incerti poetae Octavia a cura di Nic. Zanichelli editore con prefazione di Giuseppe Albini*, Bologna, 1917.

<sup>119</sup> J.J.G. Vürtheim, *op. cit.*

s'inspire des *Annales* (XIV, 52-53), que le récit de l'assassinat d'Agrippine se rapporte aux *Annales* (XIV, 5-6 ;8), et il fait un relevé détaillé de tous les rapprochements de sens et de forme possibles<sup>120</sup>. A sa suite, Santoro renchérit en démontrant que l'auteur de l'*Octavie* se serait plutôt servi de Dion Cassius comme source principale et de Tacite accessoirement. Il avance de cette façon que les paroles d'Agrippine seraient tirées de Dion (61,7), et il souligne surtout l'attribution de l'incendie de Rome à Néron commune à l'*Octavie* (v.830-33) et à Dion (61,16).

On peut en effet recenser nombre de similitudes entre les historiens et notre mystérieux dramaturge, et à plusieurs égards les versions corroborent. Toutefois, Herrmann insiste avec justesse sur les divergences historiques qui subsistent, principalement entre Tacite et *Octavie*<sup>121</sup>. Il souligne en particulier la mention dans la prétexte du monument élevé par Acté, affranchie et maîtresse de Néron, aux vers 196-97, élément étranger à Tacite, mais dont les découvertes archéologiques ont permis de confirmer l'existence. De même constate-t-il que le récit du naufrage d'Agrippine dans *Octavie* fait allusion à la dislocation de la coque du navire (v.317-19), tandis que Tacite soutient que le bateau avait été saboté —chargé d'une masse de plomb — de façon à ce que le plafond s'écroule sur ses passagers<sup>122</sup>. La *damnatio memoriae* d'Agrippine, évoquée aux vers 609-10 de la prétexte, est attestée par les preuves épigraphiques<sup>123</sup>, mais Tacite ne fait nulle part allusion à des statues renversées ou à l'effacement du nom de l'impératrice sur les monuments, outre la mention de la décision de mettre le jour anniversaire d'Agrippine au nombre des jours néfastes<sup>124</sup>. Ces quelques exemples, marquant des différences historiques importantes dans l'appréhension et le traitement des faits, ne permettent pas, selon nous, de conclure à une imitation ou même réelle inspiration empruntée aux *Annales*, ou encore aux œuvres d'autres historiens. En effet, Herrmann<sup>125</sup> démontre de manière convaincante que l'*Octavie* se doit d'être envisagée comme un document indépendant, dont il s'agit de reconnaître la valeur historique au même titre que Tacite, Suétone ou Dion. Aussi, le premier reproche qui a pu être fait aux savants que sont Albini et Santoro, c'est d'avoir négligé de considérer la possibilité de sources communes, au lieu d'une corrélation directe, indirecte ou assimilée avec les historiens que la tradition a préservés.

- *Datation pré-tacitienne*

A cet égard, les érudits en faveur d'une datation pré-annaliennes ont avant tout orienté leurs recherches autour de l'examen minutieux de ces éventuelles sources

<sup>120</sup> Il présente ainsi les analogies de texte entre *Oct.* v.438-39, 462sq et *Ann.* XIV,57 ; *Oct.* v.932sq, v.103-105, v.659-60 et *Ann.* XIV,63.

<sup>121</sup> L. Herrmann, *Octavie, tragédie prétexte*, chap. III, p.80-81.

<sup>122</sup> *Ann.*, XIV, 5-6.

<sup>123</sup> Notamment à une inscription de Pouzzoles de 55 ou 56, cf. CIL, X, 1574 (Henzen-Orelli 5416).

<sup>124</sup> *Ann.*, XIV, 12.

<sup>125</sup> Herrmann, *op. cit.*, p.80-81.

communes entre l'*Octavie* et les autres historiens classiques. Leur divergence repose cependant sur la proximité de la prétexte aux événements qu'elle relate, élaborant dès lors un champ de datation qui s'échelonne de la mort de Néron jusqu'au règne de Domitien. C'est notamment le cas de Gercke<sup>126</sup>, qui, s'appuyant sur l'étude comparative des sources historiques, prétend que la pièce devrait être soit antérieure à 69, année des guerres civiles dont l'*Octavie* ne fait aucune mention<sup>127</sup>, ou bien située entre 79 et 100. Dans cette dernière éventualité, il aurait tout d'abord fallu, pense-t-il, que la tragédie fût publiée avant ou après le règne de Domitien (81-96 ap. J.-C.), empereur au moins aussi cruel et tyrannique que Néron, et sous lequel une telle œuvre diffusée eût été dangereuse pour son auteur. Sur ce point, Nordmeyer agréé, invoquant que l'*Octavie* eût alors été perçue comme une diatribe sévère visant celui que l'on surnommait le «Néron chauve»<sup>128</sup>. Par la suite, Gercke délimite comme borne supérieure l'année 80 en établissant une série de rapprochements entre certains passages de l'*Octavie* et de Dion (62,16), ainsi que de Suétone (*Néron*, 38), et en déduisant de cette démonstration thématique que le dénominateur commun aux trois est l'œuvre de Pline l'Ancien, *A fine Aufidii Bassi*<sup>129</sup>.

Toujours en ce qui a trait à la collectivité des sources, Ussani<sup>130</sup> renchérit en affirmant lui aussi que Pline sert de modèle au père de la prétexte, introduisant cependant l'absence de référence marquée à une autre source, Fabius Rusticus, pourtant souvent utilisée par Sénèque et également par Tacite<sup>131</sup>. Il souligne que Rusticus n'a pas pu servir de modèle à l'*Octavie* car son récit du naufrage d'Agrippine est différent de celui rapporté dans la tragédie, de même que celle-ci ne fait nulle mention d'une tentative d'inceste de la mère de Néron que relatent et Rusticus et Tacite<sup>132</sup>. Par conséquent, sachant que l'ouvrage de Rusticus parut en 83 ou 84 — pourtant rien n'est moins sûr —, Ussani situe la date d'écriture de notre pièce entre 79 et 84.

- *Datation contemporaine ou proche des événements relatés*

Néanmoins, en nous rangeant aux arguments d'Herrmann, si nous sommes d'avis que la prétexte se doit d'être dégagée de toutes considérations tacitéennes, nous ne croyons pas nécessaire non plus de développer outre mesure sur les possibles sources communes, car il nous semble que l'*Octavie* s'impose à nous non pas comme une source historique littéraire, mais bien davantage comme un témoignage apologétique émouvant, rendu par un auteur contemporain aux

<sup>126</sup> A. Gercke, «Seneca studien», *Jahrb. F. kl. Philol.*, Suppl. band., 1896, 22, p.196.

<sup>127</sup> Cf. ci-haut où nous avons déjà montré en réfutation à Pease qu'une allusion aux guerres civiles eût été hors contexte et non pertinente, à moins d'interpréter le vers 983 différemment.

<sup>128</sup> G. Nordmeyer, «De Octaviae fabula», *Jahrb. F. kl. Philol.* Suppl. band, 1893, 19, p.310.

<sup>129</sup> Inachevé en 79 à la mort de Pline.

<sup>130</sup> V. Ussani, «Su l'Ottavia», *Rivista di filologia*, 1905, 33, p.449.

<sup>131</sup> R. Syme, *Tacitus*, Oxford, Clarendon press, 1958, 2 vol.

<sup>132</sup> *Ann.*, XIV, 2.

événements qu'il décrit. Témoignage d'un poète dramatique puisant son inspiration dans l'œuvre de Sénèque qu'il admire et défend, qu'il a peut-être connu intimement, ainsi que dans son expérience propre de faits qu'il a sans doute vécus. Et c'est là l'opinion partagée par le dernier groupe de savants éclairés, concordant à placer chronologiquement la pièce en contemporanéité avec la chute de Néron, poussant les limites de datation au plus loin au règne de Vespasien.

En effet, la première lecture de la prétexte nous donne le sentiment d'une véritable *damnatio memoriae* littéraire à l'endroit de Néron et de ses méfaits, sorte de psychanalyse post-mortem à une époque où l'ancien empereur est alors tombé en pleine disgrâce. Or, cette *damnatio memoriae* prononcée par le Sénat romain en 68, fut amplifiée et concrétisée sous Vespasien, qui s'en servit pour mieux asseoir son pouvoir, et faire ainsi tomber dans l'oubli le règne sanglant et néfaste de son prédécesseur. Ainsi, dès l'avènement de la dynastie flavienne incarnée alors par Vespasien en juillet 69, l'on assiste à une véritable résurgence de la culture latine, un temps étouffée par les troubles intérieurs. La politique anti-néronienne du nouvel empereur se matérialisa, entre autres, dans le démantèlement de la *Domus Aurea* que Néron avait fait construire, la restauration du temple du Divin Claude que le même Néron avait transformé en nymphée, et dans une devise monétaire significative : «Rome relevée»<sup>133</sup>. Un pamphlet dénonciateur de la tyrannie néronienne abusive, comme se présente l'*Octavie*, aurait certes trouvé sa place au sein d'une telle propagande contre l'ex-empereur, l'événement choisi par l'auteur marquant réellement un point tournant du règne de Néron, et le début de sa défaveur. Par ailleurs, sa date d'écriture doit être assez proche de la mort de Sénèque puisque les œuvres du philosophe bénéficient encore alors de leur popularité<sup>134</sup>, au point de vouloir réhabiliter sa mémoire tâchée par son infâme élève. Élément tout à fait plausible, donc, dans un contexte de renaissance littéraire. Notre cadre temporel de datation de l'œuvre se retrouve désormais compris entre 68 et le début du règne de Vespasien, soit 71 ou 72, moment où les esprits pouvaient encore être restés sur l'impression douloureuse du règne précédent, et susceptibles de déverser leur rancœur avant que le nouveau César ne ramène le calme et la paix au sein de son empire. Et effectivement, dans ce contexte de sécurité sociale rétablie, l'on voit alors apparaître un déchaînement de compositions littéraires, parmi lesquelles des tragédies prétextes comme l'est notre *Octavie*. Pline le jeune et Suétone, à cet effet, nous indiquent qu'il y eut, à cette époque, des représentations théâtrales et des lectures publiques<sup>135</sup> destinées à exalter le patriotisme et la grandeur de Rome, en même temps que la gloire de l'*Imperator*.

C'est d'ailleurs ce qui a conduit plusieurs savants – notamment Ritter, éditeur de Sénèque, Stahr, Engel, Chickering et Franck<sup>136</sup> – à attribuer l'*Octavie* à

<sup>133</sup> M. Le Glay, J.L. Voisin, Y. Le Bohec, *Histoire romaine*, Paris, PUF, 1991, p.269.

<sup>134</sup> Avant l'ascension de Quintilien, comme le souligne Nordmeyer, p.310.

<sup>135</sup> Suétone, *Vespasien*, 18-19 ; Pline le Jeune, I, 8 et IV, 13.

<sup>136</sup> Fr. Ritter, *Octavia praetexta. Curatio Materno vindicatam*, Bonn, Habicht, 1843 ; A.Stahr, *De Agrippina Neronis matre*, Berlin, s.n., 1860 ; J.Engel, «Kaiser Nero in der Dichtung», *Pr.*

Curatius Maternus, et ce qui va nous amener désormais à examiner les différents noms d'auteurs potentiels proposés pour l'attribution de notre pièce.

## b. Hypothèses d'attribution diverses

- *Attribution à Maternus*

Maternus s'impose en effet, dans un tel contexte, comme un candidat de choix. Il nous est connu par l'œuvre de jeunesse de Tacite, *Dialogus de Oratoribus*, dans lequel il est fait mention des différentes œuvres tragiques perpétuées sous le nom de ce dramaturge. Orateur et poète apprécié sous le règne de Vespasien, on lui attribue des prétextes républicaines dont un *Caton*, un *Domitius*, et, fait intéressant, un *Néron*<sup>137</sup>. Ce *Néron*, composé entre 70 et 74, s'inscrit dans ce cadre de propagande anti-néronienne développée par le nouvel empereur flavien, en vue d'exorciser ce passé haï face au bonheur retrouvé<sup>138</sup>. Il aurait alors pu composer une *Octavie*, poussé par les mêmes motivations. Du reste, Maternus aurait également composé une *Médée*, dans laquelle T. Franck veut voir en la répudiation de Médée par Jason un parallèle probant avec la répudiation d'Octavie par Néron, ce qui aurait fait de cette *Médée* une œuvre initiatrice à l'*Octavie*. En tenant compte du passé littéraire et mythologique du héros des Argonautes et de la magicienne, une telle interprétation du mythe nous paraît quelque peu abusive. De plus, si comme Franck nous admettions la paternité de l'*Octavie* à Maternus, pourquoi prêter alors au dramaturge une intention qu'il n'avait sans doute pas lors de la composition de sa *Médée*?

Dans tous les cas, la tentation est grande d'attribuer sans contredit l'objet de notre étude à ce poète tragique de l'époque flavienne. Malheureusement, aucun de ses textes ne nous est parvenu, sinon des titres ou citations à travers d'autres auteurs, hormis l'*Octavie* intégrée au corpus sénèqueien. Cependant, sachant que Maternus fut également l'auteur d'un *Thyeste*, il serait peut-être envisageable qu'il y ait eu confusion dans la transmission de notre prétexte, que la tradition aurait alors amalgamée et assimilée par erreur aux œuvres de Sénèque. Ce serait une théorie acceptable, si l'on ne tenait compte de tous les rapports de composition dont nous avons parlé entre l'*Octavie* et les pièces de Sénèque, et qui nous incitent à croire que la référence explicite aux tragédies sénèqueiennes relève davantage d'une inspiration — voire imitation — volontaire que d'une erreur de transmission. Par conséquent, en l'absence de toute preuve matérielle et étant donné que l'existence même des textes de Maternus demeure allusive, l'on ne saurait octroyer, de conserve avec Ritter, Stahr, Chickering et Engel, la paternité de

---

*Jahrbücher*, 1901, 105, p.472; Chickering, *op. cit.* ; T. Franck, *Curatius Maternus and his tragedies*, *Am. J. Ph.*, 1937, p.225-229.

<sup>137</sup> H. Bardon, *op. cit.*, vol.2, p.214-216. cf. aussi Tacite, *Dialogus de oratoribus*, 2-3.

<sup>138</sup> *Ibid.* p.216.

l'*Octavie* à ce poète flavien. En outre, l'on ne connaît aucun lien amical ou affectif entre Maternus et Sénèque, justifiant une telle apologie du philosophe et un portrait aussi flatteur de son personnage, d'autant plus dans ce contexte d'anti-néronisme auquel la figure de Sénèque aurait pu être associée.

- *Autres attributions*

Ce nonobstant, si l'hypothèse de Maternus semble avoir été la plus pertinente et la plus suivie, d'autres théories ont également été envisagées. En effet, dès le XVI<sup>e</sup>, les éditeurs de Sénèque y vont chacun de leur idée. Scaliger<sup>139</sup> suggère Scaevus Memor, contemporain de Juvénal et de Martial, auteur présumé d'une tragédie intitulée *Hercule*, apparemment composée en vers anapestiques<sup>140</sup>. Mais nous l'avons montré, publier une œuvre comme l'*Octavie* sous Domitien eût été suicidaire pour son auteur, la pièce ayant pu être perçue comme une attaque directe contre l'empereur. De plus, il ne s'agit que d'une conjecture arbitraire, car encore là, toute la production littéraire de Scaevus Memor — s'il en fût une — est perdue. Avant Scaliger, Delrio<sup>141</sup> avait déjà attribué la pièce à un certain Staius. S'il est question d'un Annaeus Staius, la seule connaissance que nous en ayons est sa mention par Tacite (XV, 64) en tant qu'ami de Sénèque présent lors de son suicide forcé, et médecin de profession («*arte medicinae probatum*»). Autrement, il s'agirait de Stace (P. Staius), ce qui est hautement improbable car l'on ne saurait retrouver dans la prétexte le style ou le genre affectionné par l'auteur de la *Thébaïde*, qui fut, par ailleurs, l'un des poètes favoris à la cour de Domitien. Voss<sup>142</sup>, quant à lui, proposa ensuite un certain Annaeus Florus, issu de la gens Seneca et ayant vécu à l'époque d'Hadrien, auteur de courts poèmes mais avant tout historien. Cependant, l'hypothèse est douteuse car d'une part elle ne repose sur aucune démonstration solide, sinon un éventuel lien de parenté qui justifierait une telle prise de position, d'autre part, Voss semble faire la confusion avec Annius Florus, orateur de l'époque de Domitien originaire d'Afrique. Lucain fut également envisagé par Nisard<sup>143</sup>, mais l'objection première réside dans le fait que l'auteur de la *Pharsale* mourut la même année que Sénèque, lui aussi impliqué dans la conjuration de Pison en 65, et l'on peut donc lui opposer les mêmes arguments que pour une authenticité sénéquienne. Par conséquent, aucune de ces propositions n'est réellement satisfaisante.

Pourtant, il en est une dernière plus récente qui retiendra notre attention et que nous avons adoptée pour être parvenus aux mêmes conclusions, c'est la théorie

<sup>139</sup> J. Scaliger, *Seneca*, Anvers, 1611.

<sup>140</sup> H. Bardon, *op. cit.*, p.216-217.

<sup>141</sup> M.A. Delrio, *Syntagma tragediae latinae*, Anvers, 1593-94.

<sup>142</sup> G.J. Voss, *Tractatus philologici de rhetorica, de poetica, de artium et scientiarum natura ac constitutione quarum catalogum pagina post praelationem exhibet*, Amsterdam, 1697.

<sup>143</sup> D. Nisard, *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Gosselin, 1849, vol. 1, p.91.

émise par Herrmann dans son ouvrage de 1951<sup>144</sup>, selon laquelle il concède la paternité de l'*Octavie* à nul autre que Lucilius Junior, l'ami et interlocuteur de Sénèque.

### c. Attribution à Lucilius Junior

Tout notre raisonnement a tendu jusqu'ici à définir l'image susceptible de correspondre à l'auteur éventuel de notre prétexte. De là, nos déductions, ainsi que l'impression dégagée par la lecture même de la pièce, nous portent à croire que notre dramaturge ne put être qu'un contemporain de la chute de Néron, et que les événements dépeints dans l'*Octavie* se doublent d'une émotivité latente et d'une lucidité de perception qu'un spectateur direct aurait davantage été en mesure de rendre. Si l'on comprend ainsi la tragédie comme un témoignage condamatoire de l'époque néronienne, associé à une fonction apologétique visant à réhabiliter la mémoire de Sénèque, nous avons alors la conviction que l'homme qui l'a écrit fut un intime<sup>145</sup> ou un disciple du philosophe, qu'il fut un poète habile et respectable de sa plume étant donné que l'*Octavie* n'est certes pas dénuée de qualités littéraires, et qu'il maîtrisait parfaitement l'œuvre de Sénèque. En ce sens, Lucilius Junior remplit tous ces critères d'attribution. Il fut en effet un ami proche et élève assidu de Sénèque qui lui dédia plusieurs ouvrages<sup>146</sup>, et avec lequel il entretint une correspondance soutenue, preuve en sont les *Lettres à Lucilius*, à travers lesquelles nous avons appris à le découvrir.

Sa naissance est obscure ; on sait néanmoins qu'à l'époque des *Lettres*, il était procureur de Sicile et activement impliqué dans les affaires de l'Etat, ce que Sénèque ne manquait pas de lui reprocher dans son éloge du loisir. D'abord épicurien puis converti au stoïcisme par son maître, il est évident que Lucilius connaissait les moindres subtilités de la pensée sénéquienne, assez pour pouvoir les employer et se les approprier comme le fait l'auteur de l'*Octavie*. Nous savons également par Sénèque qu'il était un poète de talent<sup>147</sup>. Pourquoi n'eût-il pas alors publié la pièce sous son nom ? On pourrait imaginer aisément qu'il eût inclus l'*Octavie* au sein du corpus tragique sénéquien en hommage à son mentor, sorte de contestation muette de l'injuste mort qui lui avait été imposée par Néron. Peut-être

<sup>144</sup> L.Herrmann, *L'âge d'argent doré*, p.98-100.

<sup>145</sup> C'est aussi l'avis de K. Münscher, *Bursian's Jahresbericht*, tome CLXXXII, 1922, p.211.

<sup>146</sup> Sénèque lui dédia en effet le *De Providentia* et les *Naturales quaestiones*, outre l'ensemble des *Epistulae morales ad Lucilium*, soient les *Lettres à Lucilius*. Il lui aurait également consacré un *Traité de Philosophie morale*, ouvrage perdu mais dont les allusions qui y sont faites dans les *Lettres* 106, 108 et 109 laissent supposer qu'il fut destiné à son plus fidèle disciple. Cf. L. Delatte, «Lucilius, l'ami de Sénèque», *Les Etudes Classiques*, 1935, 4, p.367.

<sup>147</sup> *Lettre* 19,3 : «*scriptorum elegantia*».



aussi fut-ce par prudence dans un contexte de guerres civiles, puisqu'il occupait de hautes fonctions et qu'une telle œuvre l'eût certes compromis politiquement. Suivant cette hypothèse d'attribution, les rapports de fond et de forme s'expliquent d'eux-mêmes dans la mesure où le fond s'emploie à réhabiliter l'image ternie de Sénèque, en le mettant en scène sous son meilleur jour, ainsi qu'en se servant des préceptes stoïciens chers au philosophe pour déplorer les mœurs de l'empereur. Quant à la forme, l'opinion de Lucilius sur les imitations nous éclaire ; en effet, dans la *Lettre* 84, 8, Sénèque critique la conception de l'imitation littéraire de son élève, qui affirme que l'imitation doit laisser entrevoir le modèle imité, et qu'il est essentiel que le lecteur puisse reconnaître de qui sont le style, l'argumentation et les pensées<sup>148</sup>. Comment ne pas voir là un aveu de l'auteur présumé de l'*Octavie* ?

Pour finir, notre dernier point d'argumentation s'appuie sur le poème *Etna* dont nous avons déjà évoqué les rapprochements de versification avec notre prétexte. Il a été fait mention précédemment de l'attribution de ce poème à Lucilius Junior, notamment parce que, lors de son séjour en Sicile, Lucilius avait déjà fait une description lyrique de la fontaine d'Aréthuse et que, par ailleurs, Sénèque l'avait incité à écrire un poème sur le volcan sicilien dans la *Lettre* 79 ; que de plus, le poème correspond à la langue de l'époque néronienne et de ce que l'on nomme la latinité d'argent. On constate également que l'*Etna* ne présente que les formes contractes des génitifs en «*ii*», tout comme notre prétexte. Nous n'entrerons pas davantage dans les technicités stylistiques qui confirment la paternité de l'*Etna* à Lucilius, et nous référons pour cela, entre autres, aux travaux de MM. Gross, Vessereau et Herrmann. Mais ce qu'il importe de retenir, c'est une communauté de langue et de syntaxe entre l'*Etna* et l'*Octavie*, soutenue par le relevé que nous avons transcrit dans notre chapitre antérieur.

A la lumière de ces comparaisons et pour toutes les raisons que nous avons développées, il nous paraît plausible et pertinent d'admettre que Lucilius Junior fut l'auteur de l'*Octavie*, qu'il composa en dédicace à la mémoire de l'homme qu'il affectionnait, et du philosophe qu'il admirait.

---

<sup>148</sup> L. Delatte, «Lucilius, l'ami de Sénèque», p. 551.

### **CHAPITRE III.— Analyse littéraire de l'œuvre**

---

Nous avons vu jusqu'ici tous les problèmes périphériques que soulevait la pièce, et il est désormais nécessaire d'aborder l'œuvre pour ce qu'elle est, c'est à dire en sa composition dramatique, dégagée de tous les préjugés dont elle a fait l'objet quant à sa valeur littéraire, et sur lesquels nous ne jugeons pas utile de nous attarder. L'*Octavie* est ainsi la seule tragédie prétexte à nous être parvenue, ce qui en rend l'analyse difficile, étant donné l'absence de repères ou de critères comparatifs avec d'autres œuvres semblables. C'est pourquoi nous nous devons de considérer la pièce dans sa spécificité et dans la nature théâtrale de son texte, et de là, nous nous proposons d'en dégager les lignes directrices, les structures dramatiques et les procédés stylistiques employés par l'auteur, en vue de démontrer les qualités littéraires qu'elle présente. Nous verrons par là-même de quelle façon elle parvient à créer des sentiments de crainte et de pitié susceptibles de faire surgir chez le spectateur un pathos tragique jusqu'à l'exaspération des passions. A cet effet, et en l'absence de tout élément de comparaison possible, nous nous servons des commentaires poétiques d'Horace et de Cicéron, descendants spirituels d'Aristote, pour tenter de voir dans quelle mesure notre prétexte peut s'inscrire dans le cadre d'une tragédie idéale tel que le définissait ces deux commentateurs latins, nous permettant ainsi une approche plus définie, afin de rendre à l'*Octavie* sa place légitime au sein de l'histoire de la tragédie latine.

#### **A.— *Sujet de la pièce***

La scène se passe à Rome, en 62, sous le règne de Néron. L'épisode présenté ici relate la répudiation d'Octavie, première épouse légitime et sœur par alliance de l'empereur, exilée et mise à mort par Néron qui souhaite prendre pour femme sa maîtresse de longue date, Poppée, enceinte de lui. La tragédie se concentre donc sur cet événement alliant, en un laps de temps réduit, le divorce et subséquemment la mise à mort de l'impératrice, en simultanéité avec l'union de Néron et de Poppée. Cependant, cette décision de l'empereur ne fait pas l'unanimité ; une faction populaire en faveur d'Octavie se révolte, renversant les statues et anéantissant toutes les effigies à l'image de Poppée, mouvement révolutionnaire rapidement réprimé par le Prince, qui précipitera alors l'arrêt de mort de la malheureuse Octavie. En arrière-plan de ce meurtre impérial plane le spectre d'Agrippine, lourd de menaces et de présages funestes dans cet hymen sacrilège, doublé de la présence d'un Sénèque idéalisé, conseiller de l'empereur

dont la vocation protreptique est marquée par son insuccès à persuader son élève de renoncer à ses sinistres desseins. Il est à noter la présence d'un double chœur composé de citoyens romains, l'un partisan d'Octavie et engagé, l'autre en faveur de Poppée et beaucoup plus liturgique. L'intrigue se déroule donc inexorablement vers une issue fatale, sublimée par l'accomplissement inéluctable du destin douloureux de notre héroïne, récit d'une vérité historique et témoignage émouvant de la fin tragique des Julio-claudiens.

### **B.— Schéma dramatique**

#### **EPISODE 1 :**

Scène 1 (v.1-272): OCTAVIE, SA NOURRICE  
 Prologue, dialogue entre Octavie et sa nourrice.  
 Scène d'exposition où nous sont présentés les faits antérieurs et la situation actuelle déplorable d'Octavie.  
 Lamentations, Octavie pleure les malheurs qui l'accablent, sa nourrice renchérit et tente de la consoler.  
 Evocation des meurtres de Claude, Agrippine et Britannicus. Dénonciation de la tyrannie de Néron.

*1<sup>er</sup> chœur* (v.273-376) : *CHŒUR DES PARTISANS D'OCTAVIE*  
 Le chœur s'indigne de la répudiation de l'impératrice.  
 Comparaison de Néron avec les forfaits de Tarquin.  
 Récit de l'assassinat d'Agrippine.

#### **EPISODE 2 :**

Scène 1 (v.377-437) : SENEQUE  
 Monologue de Sénèque : considérations philosophiques et morales, reflet des préoccupations stoïciennes.

Scène 2 (v.438-592) : NERON, SENEQUE, LE PREFET  
 Néron entre en scène, ordonnant l'exécution de Plautus et Sylla, sénateurs romains et proches de l'impératrice.  
 Dialogue stichomythique au cours duquel Sénèque tente de le dissuader d'une décision si arbitraire, et critique également la répudiation d'Octavie. Néron, brutal et cruel, congédie Sénèque sans plus de formes.

**EPISODE 3 :**

- Scène 1 (v.593-645) : *OMBRE D'AGRIPPINE*  
Apparition de l'ombre d'Agrippine. Elle maudit l'union de Néron et de Poppée, relate son assassinat, et prophétise la mort de son infâme fils.
- Scène 2 (v.646-668) : *OCTAVIE*  
La répudiation ayant été décidée, Octavie se retire, éplorée et redoutant la mort.
- 2<sup>e</sup> *chœur* (v.669-689) : *CHŒUR DES PARTISANS D'OCTAVIE*  
Indignation et colère du chœur qui exhorte le peuple romain à se révolter.

**EPISODE 4 :**

- Scène 1 (v.690-761) : *POPPEE, SA NOURRICE*  
La nourrice de Poppée fait le récit des noces de Néron et de sa nouvelle épouse, louant la beauté de sa maîtresse. Poppée, effarée raconte en retour le sinistre songe qu'elle a fait, dans lequel elle y a vu une apparition d'Agrippine prophétisant sa propre mort, celle de Néron et celle de son premier époux Crispinus. Terreur de Poppée, qui décide de prier pour conjurer le mauvais sort, malgré les vaines tentatives d'interprétations optimistes de sa nourrice.
- 3<sup>e</sup> *chœur* (v.762-779) : *CHŒUR DES PARTISANS DE POPPEE*  
Le chœur en faveur de Poppée fait l'éloge de sa beauté, comparable à celle d'Hélène.
- Scène 2 (v.780-805) : *UN MESSAGER, CHŒUR DES PARTISANS DE POPPEE*  
Un messager annonce au chœur la révolte du peuple provoquée par la répudiation d'Octavie.
- 4<sup>e</sup> *chœur* (v.781-819) : *CHŒUR DES PARTISANS DE POPPEE*  
Le chœur, indigné et terrifié, vante l'indestructibilité de l'Amour.

**EPISODE 5 :**

- Scène 1 (v.820-845) : NERON  
 Monologue de Néron dans lequel il exprime sa fureur contre le peuple révolté et contre Octavie. Décide l'arrêt de mort d'Octavie et médite les châtements à infliger aux insurgés. Il projette d'incendier Rome dans un désir de répression absolue.
- Scène 2 (v.846-876) : NERON, LE PREFET  
 Le préfet annonce à Néron que la sédition a été étouffée et que Plautus et Sylla ont été tués. Dialogue entre les deux hommes au cours duquel Néron ordonne l'exécution d'Octavie. Le préfet hésite et tente timidement de l'en dissuader. Colère de Néron et ordre décisif d'exiler et de tuer la jeune femme.
- 5e chœur (v.877-898) : *CHŒUR DES PARTISANS D'OCTAVIE*  
 Les partisans d'Octavie, résignés, déplorent le triste sort de la malheureuse. Réflexions sur les caprices de la Fortune.
- Scène 3 (v.899-923) : OCTAVIE  
 Monologue plaintif d'Octavie, traînée par les prétoiriens. Désespoir et terreur face à la mort qui l'attend.
- 6e chœur (v.924-957) : *CHŒUR DES PARTISANS D'OCTAVIE*  
 Nouvelles réflexions sur l'instabilité du sort. Le chœur pro-Octavie invoque toutes les femmes de la *gens Claudia* ayant connu une destinée similaire à celle d'Octavie.
- Scène 4 (v.958-983) : OCTAVIE, CHŒUR DES PARTISANS D'OCTAVIE  
*Exodos*. Résignation d'Octavie dans ses dernières paroles. Le chœur en sa faveur, plein de rançœur, termine la pièce en la comparant à Iphigénie, innocente victime sacrifiée.

## C.— *Commentaire*

### 1.— Contenu dramatique

**EPISODE 1** (v.1-376) - La première scène de notre pièce nous fait découvrir une héroïne éplorée et esseulée, en proie aux plus vives douleurs. Dès l'ouverture, nous sommes plongés au cœur du malheur qui frappe cette triste descendante impériale, dans une atmosphère de désespoir et de pitié, alourdie par la tirade plaintive d'Octavie qui constitue le prologue de notre prétexte. Ce premier épisode est très long, le plus long de la pièce (v.1-272 + 1<sup>er</sup> chœur v.273-376), et revêt la forme d'un dialogue entre Octavie et sa nourrice, outre le monologue initial de la princesse.

Dans un premier temps, Octavie est dans sa chambre nuptiale (v.74-75), seule au lever du jour (v.1-4), et son soliloque débute par une invocation mythologique aux femmes ayant connu des destins aussi funestes que le sien (v.7-8) ; et il ne s'agit pas seulement d'images mythologiques, car elle évoque aussitôt sa mère, cause de tous ses maux (v.9). Puis elle s'étend en une pathétique élégie de la *gens Claudia*, résumant tous les malheurs s'étant abattus sur sa famille, accusant directement Agrippine du meurtre de son père (v.31), et allant jusqu'à faire l'éloge de celui-ci<sup>149</sup> (v.25-30). Dans ce premier discours commence à planer l'ombre d'Agrippine, puisqu' Octavie la définit déjà comme *tristis Erinys* (v.23), et anticipe alors son apparition prochaine dans le drame. Paradoxalement, elle ne mentionne pas encore la mort récente de son frère Britannicus, qui sera plutôt évoquée par sa nourrice dans les vers suivants. Ici, Octavie s'apitoie sur son triste sort, victime des erreurs et des faiblesses de ses parents, et maudissant sa marâtre qui fit périr son fiancé Silanus pour la marier à Néron (v.23-24).

Nous avons donc là un prologue à contenu informatif, une mise en situation qui nous renseigne d'emblée sur les circonstances tragiques ayant conduit à cet état des choses et à la lourde destinée qui a accablé notre héroïne jusqu'alors. Toutefois, cet incipit est incomplet. Certes, il est confié à la protagoniste et à sa douleur, répondant en partie aux exigences de sa fonction exposition-information, mais la présentation de soi y est absente. Octavie fait une narration rapide des événements antérieurs, mais malgré l'assimilation d'Agrippine à l'Erinnye, il n'y a aucune annonce du futur ou du possible déroulement tragique de la pièce. C'est un prologue statique, lié au présent trop accablant du personnage qui reste impuissant face au pathos qui l'envahit, véritable «*skèliasmos*» (σκελισμος) qui nécessite alors l'introduction d'un second personnage — la nourrice — pour compléter cette scène d'ouverture, et pour apporter les éléments nécessaires à la mise en place de

<sup>149</sup> En ce sens, ce portrait flatteur de Claude est un élément qui empêche d'attribuer la pièce à Sénèque qui le détestait, preuve en est son *Apocoloquintose*. cf. *supra* p. 13 note 44.

la tragédie. Nous sommes ici en présence d'un prologue pathétique, visant à une objectivation du pathos marquée par la passivité du personnage, et qui ne fait nullement progresser l'action.

C'est pourquoi l'auteur fait alors intervenir le personnage de la nourrice pour permettre de surmonter le paradoxe pathétique, mais la nourrice à son tour retombe dans le même schéma narratif et liturgique, proférant un monologue de longueur presque équivalente à celui de sa maîtresse. Ainsi, la nourrice d'Octavie commence par déplorer les caprices de la Fortune — et en ce sens transparaissent déjà les prémices de la morale stoïcienne qui baigne notre pièce —, et s'attarde elle aussi en termes flatteurs sur les bienfaits du divin Claude (v.37-44). Cependant, si son discours semble faire écho à celui tenu par Octavie, en réalité il le complète, faisant pour la première fois allusion au meurtre d'Agrippine et à celui de Britannicus, et ébauchant le *nefas* de Néron — c'est à dire son inhumanité — en relatant les crimes et tyrannies de l'empereur au pouvoir. Elle conclut sa tirade en redoutant un malheur à venir (v.55-56). Par conséquent, la tirade de la nourrice apporte l'effet désiré à la progression de l'action, puisque de prologue pathétique, l'on commence à glisser vers une fonction poétique, permettant alors une objectivation cette fois-ci non pas du pathos, mais d'un *nefas*, à travers la présentation du tyran, premier contact avec un Néron souillé du sang des siens. Dans ses paroles mêmes, la nourrice pressent l'approche du drame, et cette annonce implicite va permettre le déclenchement du mécanisme tragique et soutient l'élaboration du crime liée à l'issue catastrophique de la pièce. De ce fait, l'introduction du personnage de la nourrice s'avère essentielle au déroulement dramatique de la pièce pour surmonter le paradoxe de passivité dans lequel la condition pathétique intrinsèque de l'héroïne l'a enfermée. Par la suite, le dialogue se rétablit de façon plus systématique entre ces deux personnages dont la confrontation ne laisse déjà plus de doute sur l'issue fatale et inexorablement tragique de l'action.

L'auteur établit également, dans cette scène d'ouverture, un parallèle mythologique important en rapprochant le sort d'Octavie de celui d'Electre (v.57-71), ce qui en plus de lui donner une crédibilité littéraire en puisant ses modèles dans les héros tragiques classiques, fait en sorte de donner également une consistance toute nouvelle et une sublimation pathétique de l'héroïne dans son malheur. A cette différence près, c'est qu'Octavie n'a plus son Oreste pour la venger. Le mythe modifié et l'absence de l'instrument de vengeance rend donc impossible la possibilité d'entrevoir une fin heureuse à l'*Octavie*, comme c'est le cas des pièces d'Eschyle et d'Euripide, et de nouveau le pathos exacerbé laisse présager la tragique destinée de l'impératrice.

Or, dans ces deux monologues d'exposition, les personnages se trouvent dans des lieux séparés, et c'est après cette explosion pathétique qu'Octavie et sa nourrice se retrouvent pour mêler leurs lamentations et permettre alors à l'action dramatique de prendre son envol. Tout au long de leurs échanges, la mort s'impose comme l'issue inévitable à la situation désespérée de la princesse, et celle-ci, enfermée dans son pathos émotionnel, nous apparaît résignée dans le sort tragique

qui l'attend (v.81-82). La nourrice se veut réconfortante, mais se montre peu convaincante, tentant de combattre le fatalisme qui accable sa maîtresse. Cependant, après cet apitoiement émouvant auquel nous avons assisté dans la scène d'exposition, le ressort tragique se déroulant lentement au gré des vers, une transformation s'opère dans le pathos de la protagoniste, et l'état de passivité et de léthargie initial laisse place désormais à la fureur d'Octavie, gradation logique dans une situation de *dolor* se développant en marge du *nefas* évoqué par la nourrice. Nous allons souvent évoquer ces notions fondamentales de *furor*, *dolor* et *nefas*, qui traduisent la condition psychique d'une émotivité débordante et s'avèrent l'expression directe et évolutive d'un état d'être du personnage.



Les longues plaintes répétées autant par Octavie que par la nourrice reprennent les mêmes *topoi* d'une tirade à l'autre, à savoir l'évocation des deuils multiples (v.102-104, v.144, v.164-67), l'éloge de Britannicus (v.167-70), les faiblesses de Claude comme source de tous leurs maux (v.140-142), et la référence constante à Agrippine assimilée plusieurs fois à l'Erinye (v.23 ; v.161). Néanmoins, au fil du texte, le discours d'Octavie se fait plus virulent et accusateur, et il nous révèle la haine et le mépris qu'elle éprouve envers Néron. Elle le dépeint en «cruel tyran» (v.87-88), en «ingrat» (v.93), en «ennemi» même (v.110). C'est alors que sa fureur explose à l'égard de celui-ci en laissant libre cours à son ressentiment (v.86-95 et v.108-112), bien qu'elle demeure résignée à mourir (v.79, 81-82, 101, 130). Or, ce qui semble la révolter davantage sont les accusations portées contre elle plutôt que le crime projeté (v.106-107). Car elle est réellement consciente du danger qui la menace. Pour la première fois, elle semble réagir aux cruautés de l'empereur, restant tout de même ancrée dans sa passivité malgré quelques soubresauts. Un moment, sa fureur atteindra son paroxysme lorsqu'elle conçoit le désir de tuer l'empereur (v.174), mais comme le souligne la nourrice au vers suivant, notre protagoniste est un personnage faible et non une Médée furieuse et agissante, et son *furor* retombe aussitôt. Ainsi, si l'espace d'un instant le cours tragique de la pièce a semblé prêt à basculer par l'action d'une héroïne déchaînée, offrant alors un renversement dans la construction dramatique, cela est annihilé par le caractère même d'Octavie fondamentalement passif et résigné, prostrée dans l'expectative de l'accomplissement de son destin déjà tracé.

Le premier chœur à faire son entrée en scène et qui met un terme au premier épisode, est un chœur de Romains favorables à Octavie, indignés par la nouvelle de la répudiation de leur favorite. Enumérant les qualités de la Princesse, ils remémorent tout d'abord les forfaits des premiers rois de Rome, chassés par le peuple et à cause desquels chaque fois des jeunes filles furent injustement sacrifiées, victimes de leurs méfaits. Néron est ainsi implicitement assimilé à ces



anciens tyrans, et le chœur stigmatise son attitude à l'égard d'Octavie, dénonçant également son matricide. En effet, les partisans d'Octavie enchaînent avec le récit de l'assassinat d'Agrippine, relatant le naufrage prémédité, le sauvetage de celle-ci, puis l'exécution commandée. Ce passage ne fait pas réellement avancer l'action, mais il est important dans la mesure où il vient compléter les derniers éléments de mise en place de la tragédie, achevant de dresser le portrait pour le moins dépréciateur de l'empereur. En plus de montrer qu'une partie du peuple réprouvait la répudiation d'Octavie, il souligne le caractère néfaste de Néron, nécessaire pour l'évolution tragique du schéma de la pièce. Le *nefas* de l'empereur se dessine plus précisément, et la tension dramatique est amplifiée par l'horreur que suscite cette peinture finale du premier chœur.

Ainsi, cet épisode initial remplit de façon satisfaisante sa fonction informative, malgré quelques longueurs dans les litanies redondantes de l'héroïne et de sa nourrice. Si le prologue ne fait pas véritablement progresser l'action, il définit néanmoins les éléments tragiques nécessaires au déroulement dramatique, confrontant d'entrée le *dolor* pathétique de l'héroïne au *nefas* destructeur de son époux, sublimés par la menace infernale du fantôme d'Agrippine.

**EPISODE 2 (v.377-592)** – Le second épisode de notre prétexte s'ouvre sur un monologue de Sénèque, marquant de la sorte une pause dans la tension dramatique soulevée par le chœur précédemment. Ce monologue n'est pas vraiment relié à l'intrigue, mais il est une occasion d'introduire le personnage du philosophe, image d'un contemplatif fondamentalement bienveillant et bien intentionné, véritable chef d'œuvre apologétique d'un admirateur sénéquien. En effet, les vers prononcés par Sénèque dans ce passage regroupent — nous l'avons déjà relevé — un condensé de tous les thèmes stoïciens dont les références explicites se retrouvent dans l'intégralité de l'œuvre de Sénèque. Evoquant tour à tour la versatilité de la Fortune (v.377-80), son exil en Corse (v.381-84), s'émerveillant des beautés de la nature (v.385-90), puis retraçant le mythe des races (v.391-425), il conclut son discours par une prêche de la morale ascétique en fustigeant les effets nocifs du luxe et des richesses (v.426-435), clin d'œil manifeste aux excès de l'empereur, qui surgit d'ailleurs dans la scène suivante.

Le dialogue qui succède met aux prises Sénèque et Néron, c'est à dire le maître et l'élève, dans une joute oratoire serrée que traduit l'emploi des stichomythies. C'est la première apparition de Néron dans la pièce, et l'ébauche de son *nefas* envisagée dans le premier épisode se concrétise ici, puisque ses premières paroles sont les ordres d'exécution de Plautus et Sylla (v.438-438bis). Après l'interlude moraliste de Sénèque, l'entrée en scène d'une figure forte et dont l'inhumanité a été jusque là suggérée, arrive à point pour donner un nouveau souffle au déroulement dramatique de l'intrigue. Ainsi, l'échange soutenu entre Sénèque et Néron précipite le rythme de l'action et suscite une nouvelle tension chez le

spectateur, anxieux de l'issue de ce duel. Si alors le philosophe déplore les décisions arbitraires de son pupille (v.440) et implore sa clémence (v.442), Néron se montre inflexible aux doléances de son précepteur et finit par avoir le dernier mot en le congédiant brutalement. Tout au long de ce dialogue, dont les paroles revêtent la forme de véritables maximes dans la bouche du philosophe, l'auteur fait de nouveau appel à tous les sujets chers à la morale stoïcienne où la modération de Sénèque fait contraste avec l'arrogance et l'emportement de l'empereur. Mais l'on y découvre également un Néron habile, dont les réparties se servent des mêmes arguments que ceux du maître<sup>150</sup>. Cependant, le discours de Néron est rempli de haine, comme en fait foi un champ lexical de la violence et de la mort particulièrement développé<sup>151</sup>, et peu à peu le personnage, envahi par son *furor*, dépasse les bornes de son humanité et se retrouve enfermé dans un *nefas* qui s'affirme. L'apothéose tragique de ce passage survient à la fin de la scène, où en quelques vers Néron confirme la répudiation d'Octavie, son mariage avec Poppée et leur enfant qui est à naître (v.590-92), point de chute et climax pathétique où désormais le sort d'Octavie, un instant défendu avec ardeur par Sénèque, est irréversiblement fixé. De plus, la dernière réplique, qui est à Néron, marque un point final à la discussion, l'empereur se dégageant physiquement mais aussi symboliquement de l'emprise de son précepteur, et éclipsant définitivement de la pièce le personnage de Sénèque. Ainsi, l'allusion est frappante : l'auteur de l'*Octavie* souligne ici une sorte de chant du cygne du philosophe dans son ultime tentative d'influencer le tyran ; et s'il s'agit dans la pièce de la dernière apparition de Sénèque, c'est aussi, dans les faits, l'époque de son retrait politique et du déclin de son influence à la cour impériale. De fait, il se retire avec panache, fidèle à ses idées et cohérent avec sa pensée, toutefois impuissant face à la monstruosité néfaste du Prince.

**EPISODE 3** (v.593-689) – C'est alors que surgit l'ombre d'Agrippine, qui hantait déjà l'atmosphère de la pièce depuis le premier épisode. Remontée des profondeurs tartaréennes, elle survient à la suite de la décision catégorique de Néron d'épouser Poppée.

Dans la scène précédente, nous avons vu l'explosion tragique et la consécration du *nefas* de l'empereur, et cette nouvelle apparition marque le déchaînement des fureurs soulevées par les paroles de Néron. De fait, l'assimilation d'Agrippine à une Erinye se confirme ici dans le rôle de vengeresse qu'elle semble tenir, brandissant une torche infernale (v.594-95). Son discours se teinte d'une horreur fantastique qui accentue le côté mystique et prophétique de sa tirade, vaticination

<sup>150</sup> Au vers 477, Sénèque décrit les bienfaits d'Auguste, mais Néron au vers 505 reprend l'exemple en dénonçant les méthodes brutales parfois employées par le même Auguste, renversant de la sorte l'argument avancé par le philosophe.

<sup>151</sup> On notera en effet la redondance de termes évoquant la mort ou la violence : *metus* (v.494,507,526), *mors* (v.498, 507), *cruor* (v.503, 514, 521), mais aussi *caedis* (v.498, 514, 517), *nefando* (v.502), *occidit* (v.502), *scelere* (v.502), *interemit* (v.507), *periturus* (v.520), etc.

formidable d'une mort annoncée. En effet, maudissant dans un premier temps l'union de Néron et de Poppée (v.595-97), elle renforce l'inhumanité de son fils en relatant le meurtre dont elle fut la victime (v.598-609), énumérant ses nombreux forfaits (v.614-617), et soulignant de la sorte l'ingratitude et la cruauté de ce terrible enfant. Alors elle réclame vengeance et prédit la mort de Néron dans ses moindres détails : «les verges, la fuite honteuse et les pires châtiments» (v.619-23), souhaitant ainsi un juste retour des choses pour tous les crimes dont il s'est rendu coupable, déplorant enfin d'avoir mis au monde un tel monstre (v.636-38). Par conséquent, ce passage central se présente comme une scène charnière dans l'évolution tragique de la pièce, renforçant le *nefas* de Néron déjà affirmé dans les vers précédents.

Nous nous sommes penchés précédemment sur la prophétie d'Agrippine, dont il nous paraît évident qu'il s'agit d'un procédé d'ironie tragique, employé dans le but de relever la tension dramatique de la pièce. Les personnages, ancrés dans leur état et dans leur pathos émotionnel, ne peuvent avoir conscience de leur destinée, mais le spectateur averti peut saisir toute la portée tragique de la situation. Ainsi, ce monologue d'Agrippine s'avère être un ressort tragique essentiel au déroulement de l'intrigue, notamment de par le caractère fantastique et spectaculaire qu'il revêt, insistant de façon plus marquée sur l'horreur de cet infâme tyran, et la notion de *nefas* — élément indispensable à la composition tragique — s'y retrouve renforcée, atteignant un degré paroxysmique dans cet escalade dramatique. De plus, en corrélation avec le concept de *nefas*, l'on note également le *furor* d'Agrippine qui contribue à mettre l'emphase sur la fonction tragique de ce soliloque, laissant espérer un renversement proche dans la situation de Néron, véritable dénonciation et réprobation des actes néfastes de l'empereur.

A la suite de ce funeste monologue, on découvre Octavie, sortant de la chambre nuptiale, humiliée par la nouvelle épouse du Prince. Toutefois, si l'on comprend que son arrêt de mort n'a pas encore été prononcé, si l'héroïne a encore un mince espoir de rester en vie, acceptant désormais de n'être plus que «la sœur d'Auguste» (v.658), l'ironie tragique est alors à son comble car le spectateur initié comprend la portée sinistre de ce vain espoir et l'issue fatale de la destinée d'Octavie. Ce nonobstant, la mort est omniprésente dans ce passage, véritable épée de Damoclès au dessus de la tête de la Princesse, qui redoute tout de même le trépas, à la lumière des antécédents criminels de son ex-époux (v.661-62). S'il s'est déjà rendu coupable des meurtres de son frère et de sa propre mère, pourquoi l'épargnerait-il, elle qu'il abhorre ? L'attitude émouvante d'Octavie est donc sublimée par cette soudaine prise de conscience de la fatalité de son sort et de la mort certaine qui lui est réservée. Le tragique de cette scène réside alors dans la lucidité et dans la vulnérabilité du personnage, victime innocente et sacrifiée par l'inhumanité du tyran. Enfin, les derniers vers de son discours nous laissent entrevoir une Octavie épouvantée et paniquée, quittant le palais et laissant la place à sa rivale, détrônée et injustement déchu(e) (v.667-68).

Le chœur des partisans d'Octavie clôt ce douloureux épisode, confirmant la rumeur de la répudiation et corrélativement le mariage avec Poppée (v.671-73).

D'abord accablé et indigné par la situation (v.674-75), le chœur explose soudain en une exhortation violente au peuple romain à se révolter, désireux de chasser cette usurpatrice (v.676-82). On assiste donc à un chant farouche et frénétique (v.685-89), véritable rebondissement qui permet d'entrevoir la possibilité d'un renversement de l'action. Animé par un *furor* soudain, ce chœur semble être la réponse aux paroles proférées par Agrippine dans l'ouverture de l'épisode, l'exécutant potentiel de ses sombres prophéties. Moteur tragique de l'intrigue, cette implication active des partisans d'Octavie précipite le drame et augure momentanément une issue éventuellement favorable à la destinée de la Princesse bafouée.

**EPISODE 4** (v.690-819) – Ce quatrième épisode marque l'entrée en scène de Poppée et de sa nourrice, et fait écho à l'épisode d'ouverture dans lequel évoluaient Octavie et sa nourrice.

La scène débute par un monologue de la nourrice de Poppée qui nous relate la cérémonie nuptiale, soulignant à plusieurs reprises la beauté de sa maîtresse (v.695, 698, 700) et la magnificence de ses noces, introduisant un parallèle mythologique avec les noces de Pélée et Thétis (v.706-09). Toutefois, un voile d'inquiétude recouvre ce tableau, et cet éloge à l'Amour est terni par l'approche d'une Poppée éplorée et bouleversée par le songe funeste qui emplit sa nuit de noces. Singulièrement, le rêve de Poppée semble avoir coïncidé avec l'apparition de l'ombre d'Agrippine, car les détails du cauchemar correspondent à la malédiction de la mère de Néron. Ainsi, Poppée décrit sa vision de celle-ci et des torches ensanglantées (v.723), accompagnées de toute l'imagerie conventionnelle du deuil (v.719-23), et de même entrevoit-elle la mort de son époux (v.732-33). A cet égard, nous avons déjà vu l'ambiguïté entretenue par l'auteur au sujet du mari tué, à savoir s'il s'agissait de Néron ou de Crispinus. Nous en avons conclu que cette ambivalence, soutenue dans tout le passage, était un procédé stylistique volontaire de la part de l'auteur, allusion directe et attaque dénonciatrice visant à souligner encore une fois le *nefas* de l'empereur qui ordonna la mort de Crispinus en 66, mais aussi afin de les doubler d'une ironie tragique latente dans la fin pressentie de Néron. Sinistres présages donc, que la nourrice — encore sous le charme de la noce — s'emploie toutefois à réfuter un à un en proposant pour chacun une interprétation optimiste bien que très tendancieuse (v.740-755), discours fallacieux qui ne parvient pas à convaincre et à rassurer sa maîtresse. De ce fait, la nouvelle impératrice, épouvantée par son terrible songe, décide de conjurer le mauvais sort en allant faire des sacrifices aux dieux (v.756-761).

Cette scène introduit l'usurpatrice sous un jour plutôt sympathique dans sa détresse manifeste, sans réellement faire progresser l'action. L'auteur semble davantage vouloir introduire Poppée pour créer un équilibre dans la pièce avec Octavie, présentant les deux rivales dans un parallèle patent, dans le but d'accentuer l'antagonisme qui existe entre les deux. Ce passage s'avère en quelque sorte une nouvelle scène d'exposition, qui fait pendant au prologue d'ouverture. Cependant, le ressort tragique en est bien différent. En effet, le rêve de Poppée

donne à la pièce une teinte fantastique, d'autant plus terrifiante lorsque l'on sait la révolte qui se prépare. Une nouvelle fois ce discours est empreint d'ironie tragique que seul un public initié peut déceler dans les paroles de la jeune femme, elle qui n'a que le sentiment d'une vague prémonition sans être en mesure de saisir la portée dramatique de ces avertissements.

Par ailleurs, cette scène nous fait également découvrir une faction favorable à l'avènement de la nouvelle impératrice, donnant un nouveau mouvement à l'intrigue, puisque l'on comprend l'adversité tangible à laquelle la situation d'Octavie se retrouve confrontée. C'est un nouvel obstacle qui se manifeste, bien que ce nouveau chœur de Romains soit beaucoup plus effacé que son opposant, se complaisant en des litanies élogieuses parées de symboliques mythologiques (v.762-72), et dévoué à la beauté de Poppée (v.773-77).

Nous nous sommes jusque-là installés dans un déroulement linéaire au cours de cet épisode, édulcoré par les louanges à Poppée, quand l'action est soudain précipitée par l'arrivée imprévue d'un messager, élément tragique conventionnel du renversement, qui vient annoncer la nouvelle de la révolte des partisans d'Octavie (v.780-784). Alors la fureur dramatique est à son comble, portée par ce déchaînement populaire incontrôlable, que le messager décrit avec un vocabulaire étendu de l'excès et du débordement<sup>152</sup>. Le rythme s'accélère, et il semble que ce ne soit que dans un souffle que le *nuntius* fait ce récit au chœur en faveur de Poppée ; mais celui-ci ne semble pas comprendre la raison de cette rébellion, étant donné la légitimité de l'union entre Néron et Poppée (v.791). Ce nouveau renversement de l'intrigue est donc habilement intégré à l'action par le biais d'un intermédiaire impérial, et un vent de panique s'empare du palais. Un instant, la répudiation d'Octavie est mise en suspens, et cet événement de révolte — véritable péripétie — amène un élément d'indétermination dans le déroulement dramatique de la pièce. Cet imprévu nous laisse en effet la possibilité d'envisager un revirement de situation et une fin peut-être heureuse pour la fille de Claude, en fonction de la victoire des insurgés. L'angoisse suscitée par cette inconnue se traduit par l'inquiétude du dernier chœur de ce quatrième épisode, qui évoque alors la force et l'invincibilité de l'Amour face aux obstacles éventuels (v.806-819), supposant tout de même un dénouement relativement imminent.

**EPISODE 5** (v.820-983) – La révolte des partisans d'Octavie a provoqué la fureur de l'empereur et c'est à une terrible explosion de colère et à la matérialisation complète du *nefas* de Néron que l'on assiste dès le début de ce dernier épisode. Nous l'avons dit, le dénouement est proche, l'action s'est brusquement précipitée, et le monologue de l'empereur furibond affirme son inhumanité à travers les actes sacrilèges qu'il projette. Son discours prend la forme d'une incantation maléfique, d'une redoutable malédiction, dépassant les bornes de l'humanité.

<sup>152</sup> *furor* v.780, 785, *in furorem* v.793 ; *rabies* v.784 ; *nefas* v.787 ; *ruunt* v.787 ; *vires* v.789 ; *fulgens* v.795 ; *irae* v.802 ; *civium motus* v.804 ; etc.

En effet, dans ce passage, Néron vient d'apprendre le soulèvement de la plèbe et réagit violemment à cette annonce. Au fil de ce soliloque se dessinent de plus en plus clairement les châtiments discrétionnaires qu'il infligera aux rebelles, et il évoque son désir de vengeance en préméditant les crimes les plus monstrueux (v.820-26). Alors est catégoriquement décidée la mort de l'ex-impératrice (v.828-30), cause de la révolte et, subséquentement, de sa fureur, mais il planifie également une répression absolue du peuple Romain par une destruction apocalyptique de Rome, désireux d'incendier la ville et de l'anéantir (v.830-33). Une fois de plus, pour un lecteur d'après 64, année du grand incendie de Rome, comment ne pas voir l'emploi du procédé d'ironie tragique dans les paroles d'un Néron possédé, procédé peut-être à vocation étiologique dans la mesure où l'auteur tente alors d'apporter une explication — en même temps qu'une accusation formelle — au malheur qui s'abattit sur Rome à cette époque-là. La force tragique est portée à son apogée, combinant en un même discours le *furor* et le *nefas* d'un personnage sorti des limites de l'humanité, dont la violence démente fait en sorte de sublimer la terreur pathétique qu'elle dégage, faisant redouter les pires excès d'un personnage dont la condition psychopathologique est asservie par ses passions exacerbées. Sa raison est annihilée et sa folie démesurée est amplifiée par le pouvoir qu'il détient et dont il abuse. Néron est désormais le jouet d'un pathos néfaste et destructeur. Cette scène s'inscrit donc dans la continuité de la précédente, et le grand malheur que nous attendions se précise, puisque dans sa démence, l'empereur vient de décréter la mort d'Octavie. Cette fois, le paradoxe pathologique est insurmontable, et l'on se dirige inexorablement vers un dénouement tragique où la mort de l'héroïne est désormais certaine et irrévocable.

Le ressort tragique, bandé jusque-là, se détend maintenant inéluctablement vers l'accomplissement de cette funeste destinée, et dans la scène suivant le monologue de Néron, l'empereur va faire mettre à exécution sa décision, intimant l'ordre à son préfet de tuer Octavie (v.861). Même si l'espace d'un instant, un dernier espoir de calmer sa fureur a jailli en apprenant de la bouche du préfet la répression de la révolte (v.846-47), Néron s'enfonce plus avant dans son *nefas* en confirmant l'arrêt de mort de l'ex-impératrice. Après un bref dialogue stichomythique entre Néron et son préfet qui semble hâter le dénouement du drame, dialogue au cours duquel le préfet hésitant tente dans un timide effort de défendre la cause perdue d'Octavie, Néron conclut sur le mode impératif en énonçant les conditions funèbres de la fin de la Princesse déchue. Ainsi sera-t-elle exilée sur l'île de Pandateria où elle sera ensuite exécutée (v.870-76), en véritable victime expiatoire. Ces derniers vers accentuent le *nefas* et l'inhumanité de Néron, pour lequel un sacrifice semble être nécessaire pour apaiser sa colère et son *furor* et le faire redevenir humain. De la sorte, Néron s'assimile lui-même à un dieu déchaîné dont une mort piaculaire s'avère être le seul moyen de réconcilier les passions et la raison (v.876), ce qui permettra alors de surmonter le paradoxe pathologique dans lequel il s'est enfermé jusque-là. Le tragique naît de cette dialectique pathétique doublée du spectaculaire que renforce le *furor*, auquel vient s'ajouter la passivité et l'impuissance douloureuse de la victime sacrifiée.

Après ce débordement dramatique qui a fixé définitivement le sort d'Octavie, le chœur de ses partisans marque un intermède émouvant et liturgique, dans lequel il déplore le malheur de la fille de Claude, traînée désormais vers la mort (v.890-94). Renchérissant sur les personnages illustres condamnés eux aussi injustement et fauchés dans la force de l'âge (v.882-89), le chœur termine sa plainte par une pensée typiquement stoïcienne sur les revers de la Fortune et les bienfaits de la pauvreté (v.895-98), théorie purement sénéquienne et thème redondant dans la pièce, qui revêt toute sa force morale dans ces circonstances ultimes et désespérées.

C'est alors que paraît pour la dernière fois Octavie, dont le monologue final, par son caractère vulnérable et douloureux, fait contraste avec le précédent soliloque furieux de l'empereur, véritable chant du cygne d'une héroïne résignée (v.906). La fin est là, son sort est irrévocablement déterminé, elle est emmenée vers la mort. Sa douleur est touchante dans un dernier sursaut de révolte et d'indignation, consciente qu'il n'y a pas d'issue possible, ayant perdu la foi dans un monde foncièrement mauvais (v.911-13). De nouveau, les réminiscences infernales surgissent par l'évocation et l'omniprésence de l'Erinye toujours assimilée à l'ombre d'Agrippine (v.909-10 ; v.913), comparaison d'autant plus significative que c'est également par bateau qu'Octavie sera conduite au trépas (v.907), comme jadis Agrippine. Epouvantée et confrontée à une mort imminente, l'ex-impératrice souhaite alors, dans un ultime instinct de survie, pouvoir être transformée en oiseau et fuir (v.916-23), allusion mythologique aux dernières plaintes d'Iolé qui formulait les mêmes vœux dans sa captivité.

Or, le destin tragique d'Octavie semble s'inscrire dans une triste lignée généalogique des femmes julio-claudiennes, et c'est ce que souligne le chœur en interrompant la litanie rêveuse de l'héroïne, trouvant une sorte de justification à ce sacrifice injustifiable, sinon une consolation dans cette funeste énumération. Empreint de considérations philosophiques sur les vicissitudes et les chaos de l'existence humaine, le chœur retrace les destins d'Agrippine l'Ancienne, de Livie, femme de Drusus, de Julie sa fille, de Messaline, et enfin d'Agrippine la Jeune, mère de Néron, toutes condamnées et assassinées. De fait, ce passage lyrique montre qu'en réalité le destin d'Octavie était déjà indiqué par ce sinistre schéma familial, renforçant l'idée d'inexorabilité et de passivité de l'Homme face à une destinée à laquelle il ne peut échapper. Aussi les dernières paroles d'Octavie soulignent-elles cet accablement du destin auquel elle ne peut désormais que se soumettre, tirade dont la touchante et douloureuse résignation constitue l'aboutissement tragique de la pièce. La jeune femme souhaite maintenant la mort pour se dégager d'un pathos émotionnel devenu intolérable. C'est la dernière apparition du personnage résolu à accepter son sort pour surmonter la condition pathologique qui l'étouffe, et sortir dès lors du cercle tragique. Le *dolor* initial trouve sa fin en même temps que sa complétude dans la mort et sublime les passions pour tendre enfin au bonheur de l'âme, c'est à dire à l'ataraxie stoïcienne.

Pour clore la pièce, un dernier chœur compare le sort d'Octavie à celui d'Iphigénie, également jeune victime innocente immolée par la folie et la démesure des hommes (v.973-78), et la Rome de Néron se présente comme un

autel sanglant servant aux sacrifices cruels d'un empereur dément. A cet égard et à propos du dernier vers prononcé par le chœur (v.983), l'on peut y voir — nous l'avons mentionné — une possible allusion aux guerres civiles de 69, mais nous serions plutôt tentés de relever une stigmatisation des terribles forfaits qui jalonnèrent le règne de Néron, dans un chant de fermeture rempli de rancœur et de ressentiment, qui nous laisse sur cette dernière impression de tragique injustice face à la monstruosité d'un tyran abusif.

Par conséquent, l'étude analytique de notre prétexte, envisagée dans sa plus grande objectivité et dégagée des préjugés qui l'entourent, nous a montré que l'auteur de l'*Octavie* a su admirablement mêler à l'intrigue un intérêt psychologique qui fait évoluer la tragédie harmonieusement, malgré la cloison historique qui restreint le cadre dramatique des personnages. Ainsi, la pièce allie adroitement — notamment dans le cinquième et dernier épisode — les éléments de *dolor*, *furor* et *nefas*, composantes fondamentales et initiatrices du drame conduisant à l'exaspération des passions et donc au paroxysme de la tragédie. Sans pour autant déployer la puissance pathétique d'un Eschyle ou d'un Euripide, qui demeure néanmoins très respectable si l'on considère le contexte historique astringent, l'on est toutefois touché par le triste sort de cette princesse déchue, et si la pièce en elle-même n'impose pas la situation tragique, c'est la situation tragique historique qui crée la pièce, drame véritable d'un fait vécu mis en scène par un auteur soucieux de réhabiliter la mémoire des personnages qui marquèrent l'époque néronienne, victimes de la cruauté de l'empereur.

## 2.— Symétrie de l'œuvre<sup>153</sup>

Après avoir abordé l'œuvre dans sa construction dramatique linéaire et mis à jour les différentes constituantes tragiques, nous allons désormais pouvoir l'examiner dans son schéma d'ensemble, et observer alors l'étonnante symétrie par laquelle elle se distingue, autant dans son unité de temps que dans son unité de lieu, et qui témoigne de la qualité littéraire d'un dramaturge méthodique et consciencieux, symétrie qui, outre les concepts tragiques intégrés à l'action, confère à la pièce une nouvelle dimension dramatique.

L'on est en effet frappé, au premier abord, par la parfaite symétrie de l'œuvre. Double héroïne, double nourrice, double chœur, double songe, double préfet peut-être<sup>154</sup>, bref, tout dans la pièce suggère une dualité latente dans un rapport de

<sup>153</sup> En ce qui a trait aux études structurelles de l'*Octavie*, l'on se reporte aux articles de F.L. Lucas, «The Octavia», *CR*, 1921, 35, p.91-93, et C.J. Herington, «Octavia praetexta : a survey», *CQ*, 1961, 55, p.18-30.

<sup>154</sup> En effet, une incertitude demeure quant au rôle du préfet, puisque le vers 782 utilise le pluriel «*praefecti*». Il y eut bien deux préfets qui succédèrent à Burrus en 62, l'infâme Tigellin et Faenius



structure pyramidal équilibré, dominé par la figure imposante de Néron au sommet de la hiérarchie, symbolisant le paroxysme néfaste de la tragédie. L'auteur respecte ainsi cette construction symétrique dans l'agencement même des personnages qui évoluent autour du personnage central de l'empereur, flanqué de ses ministres, c'est à dire d'une part Sénèque, de l'autre le préfet. De même la gradation veut placer d'un côté Octavie et sa nourrice, en opposition à Poppée également accompagnée de sa nourrice, et chacune soutenue par un chœur de partisans. Au dessus de ce schéma régulier plane l'ombre omniprésente d'Agrippine.

Ce dualisme se retrouve également dans le contenu même du discours des personnages. Octavie évoque son funeste songe avec sa nourrice, Poppée pareillement. Quant aux chœurs, ils semblent utiliser les mêmes exemples, les adaptant à la situation et au point de vue qu'ils défendent. Ainsi, dans le premier chœur en faveur d'Octavie, le peuple romain assimile Néron à Jupiter, comparant alors Octavie à Junon, épouse et sœur de ce Dieu des dieux qui, malgré ses diverses infidélités, revient toujours auprès de sa légitime compagne (v.282-85). Il reviendra donc à elle comme Jupiter revint à Junon en abandonnant Léda, Danaé et Europe. Le chœur des partisans de Poppée reprend les mêmes clichés mythologiques en les inversant, faisant éloge de ces semblables infidélités de Jupiter qui lui font préférer l'Amour et la beauté de ses amantes à la chasteté de son épouse (v.762-772). Néron aimera Poppée comme Zeus aima Léda, Danaé et Europe. Si le chœur pro-Octavie fait l'éloge de la légitimité de la fille de Claude, invoquant sa virginité, sa pudeur et sa lignée impériale (v.285-87), en contrepartie le chœur adverse louange la beauté éclatante de la maîtresse de Néron (v.773-77). Enfin, si le chœur des rebelles reproche à Rome de ne pas se dresser face à la répudiation d'Octavie et au remariage de Néron (v.676-89), semblablement le chœur pro-Poppée réprimande le peuple romain de faire obstacle à l'Amour véritable qui unit l'empereur et sa nouvelle épouse (v.806-19).

Le drame se déroule donc constamment dans cette dichotomie antagoniste qui permet à l'intrigue de progresser dans un paradoxe que seule une approche dialectique va pouvoir surmonter, la synthèse de cette antinomie reposant sur l'unité pathétique du personnage de Néron. En effet, si l'on perçoit les deux rivales que sont Octavie et Poppée comme l'expression du *dolor* dans la pièce, parallèlement aux figures modérées de Sénèque et du préfet qui apportent un élément rationnel — contradictoire dans un tel contexte tragique, mais qui s'avère une pause nécessaire dans le déroulement dramatique —, Néron réunit alors à lui seul les concepts de *furor* et de *nefas* qui transcendent la structure symétrique de la pièce pour marquer un mouvement de crescendo-decrescendo dans la construction et le rythme de l'œuvre. De plus, dans l'élaboration même de leur *dolor*, et conséquemment de leur pathos, Octavie et Poppée, bien qu'antagonistes, présentent des similitudes marquées dans les représentations oniriques qu'elles

---

Rufus. L'attitude relativement clémente du préfet de la pièce qui se porte à la défense d'Octavie, nous laisse à penser que le personnage correspondrait plutôt à Faenius Rufus dont Tacite souligne le caractère honorable et bonasse, en opposition à l'exécrable lieutenant néronien que fut Tigellin. Cf. à ce sujet L. Herrmann, *Octavie*, p.62-63.

évoquent. Dans les deux cas le rêve se déroule dans la chambre nuptiale (*meos thalamos* v.120 ; v.718), et toutes deux y voient un être cher mourir dans leurs bras, tué par Néron : Britannicus pour Octavie (v.121-22), Crispinus pour Poppée (v.730-33).

Néanmoins, si le schéma de la pièce présente une symétrie irréfutable, la longueur des épisodes ne respecte pas cet équilibre, et au fil du déroulement dramatique de l'œuvre, on constate une diminution significative des scènes. Ainsi, le premier épisode contient 376 vers, le second 216, le troisième 97, le quatrième 130, et le dernier 164 vers. Cette irrégularité métrique nous montre donc que si l'auteur a particulièrement soigné le plan structurel de son œuvre, il en a malheureusement négligé le contenu.

En outre, on peut relever, à l'instar de C.J. Herington<sup>155</sup>, une symétrie dans l'unité de temps, et établir un découpage chronologique de la pièce étalé sur trois jours. Le jour du mariage correspondrait au deuxième jour, encadré par les événements de la veille et du lendemain de ce jour-clé. La pièce s'ouvre en effet sur Octavie et sa nourrice, à l'aube du premier jour (v.1-4). Cette première journée prend fin au vers 592, lorsque Néron fixe le mariage au lendemain («*proximum diem*»). Le deuxième jour ne couvre qu'une centaine de vers, incluant l'apparition d'Agrippine et le retrait d'Octavie. L'indication temporelle nous permettant de déterminer le jour du mariage est contenue dans les paroles mêmes d'Octavie, quittant le palais lors de ce jour de fête : «*festo laetoque die*» (v.646), et, en ce qui a trait à l'ombre d'Agrippine, nous avons vu qu'elle a coïncidé, chronologiquement parlant, avec le songe funeste de Poppée survenu lors de la nuit de noces. Enfin, le troisième jour se lève sur Poppée et sa nourrice, et de la même manière, dans le récit que la nouvelle impératrice nous fait de son cauchemar, l'on comprend qu'une nuit s'est écoulée depuis la cérémonie nuptiale. Il y a donc une remarquable symétrie entre le jour 1 qui présente Octavie, sa nourrice et son chœur de partisans, marqué par la narration du songe de la Princesse et s'achevant par un plaidoyer de Sénèque en faveur d'Octavie, en rapport avec le jour 3, qui à son tour expose Poppée, sa nourrice et son chœur, la narration d'un songe, et s'achève lui aussi sur un plaidoyer — plus timide — du préfet en faveur d'Octavie. Le jour 2, jour du mariage, est un pivot dans la pièce autour duquel s'articule le drame. Il est à noter également que le seul personnage commun aux trois jours évoqués est Octavie, véritable leitmotiv du *dolor* qui conditionne l'émotion tragique de l'œuvre.

Par ailleurs, la symétrie de la construction dramatique est relevée par la régularité du schéma prosodique de notre prétexte, et par l'alternance systématique des vers anapestiques et des trimètres iambiques, ce que nous avons déjà souligné précédemment.

Par conséquent, la tragédie se déroule selon un plan particulièrement méthodique, et l'on ne peut qu'admirer la rigueur de composition de la pièce, en déplorant néanmoins que l'auteur n'eût pas été capable de maintenir ce rythme

<sup>155</sup> Herington, p.22-23.

dramatique dans le remplissage de ses épisodes successifs. Par ailleurs, si notre dramaturge fait preuve d'un talent architectural dans l'élaboration de son plan, il n'est certes pas dénué non plus d'habileté d'écriture, maniant avec aisance certains procédés poétiques que nous allons nous employer désormais à relever.

### 3. — Procédés poétiques

En relation directe avec l'idée de symétrie et de redondance stylistique dans la construction dramatique, nous nous devons de souligner dans un premier temps le procédé de «*ringkomposition*» (composition en boucle) dont se sert l'auteur pour faire naître le tragique dans la pièce. Ce procédé technique s'appuie tout d'abord sur l'utilisation de leitmotifs<sup>156</sup>, au nombre de trois dans l'*Octavie*, qui réapparaissent dans chacun des trois jours que nous venons de détaillés. Ainsi, le premier est l'assimilation d'Agrippine à une Erinye, incarnation de la malédiction julio-claudienne aux vers 23, 162, 263, 721, 913, accentuée par sa personnification dans la pièce. Elle est omniprésente, et cela est d'autant plus révélateur que Néron, de son propre aveu, affirmait être poursuivi sans cesse par le fantôme de sa mère<sup>157</sup>. Le second leitmotiv, en étroite corrélation avec le précédent, est la référence réitérée au funeste navire d'Agrippine, allusion métaphorique à la barque de Charon, symbole du dernier voyage vers la mort. Aussi retrouve-t-on cette image aux vers 127, 312, 601, qui culmine dans sa force tragique au vers 907, lorsqu'Octavie comprend qu'elle est désormais condamnée à mourir. Le dernier leitmotiv que nous décelons est la comparaison soutenue d'Octavie avec Junon, toutes deux sœurs et à la fois épouses d'un Tout-Puissant, relevée aux vers 46-47, 219-20, 282-83, 535, 658. On remarque alors que toutes ces allégories tendent à se rattacher à des figures mythologiques, ce qui contribue à donner à la pièce une autorité tragique prépondérante, dans la mesure où elle libère les personnages de leur carcan historique en les assimilant à des symboles mythiques. De plus, ces leitmotifs suggèrent une complexité structurelle et s'imposent comme les piliers stylistiques de la symétrie de l'œuvre, répétitions nécessaires et véritable fil d'Ariane dans l'émergence soutenue d'un pathos.

Dans ce même ordre d'idée, d'autres effets rhétoriques plus techniques mettent également l'emphase sur des procédés réitératifs tels que l'asyndète, et, corrélativement, l'énumération simple ou coordonnée. Aussi, l'utilisation d'asyndètes aux vers 676-82, 839-43, 851-54, 983, provoque des effets de cassures et d'interruptions brutales, traduction de l'explosion du *furor* lorsque les passions prennent le dessus sur l'élément rationnel. De la même façon avions-nous déjà remarqué les accumulations de mots ou épithètes, énumérations visant à amplifier

<sup>156</sup> F.L. Lucas, p.93.

<sup>157</sup> Tacite, *Ann.* XIV, 10 ; Suétone, *Néron*, 34, 7-8.

le ton pathétique de la pensée exprimée et ajoutant à l'emphase dramatique du passage: v. 86 «*leones tigresque truces fera*» ; v.176 «*Dolor, ira, maeror, miseriae, luctus*» ; v.546 «*Probitas fidesque, mores, pudor*» ; v.645 «*noverca, conjunx, mater*» ; v.885 «*pietate, fide, lingua*» ; etc.

Notre auteur se délecte également d'associations analogiques ou antithétiques et témoigne de la sorte de ses habiletés rhétoriques, unissant parfois en tête et fin de vers deux mots de même famille ou de sens opposés, ou opérant certains rapprochements verbaux : v.260 «*nupta...nupsit*» ; v.574 «*unus...cunctis*» ; v.808 «*Flammis...ignes*» ; v.886 «*fortes...acres*» ; etc.

On notera encore un large emploi de l'allitération, élément phonétique dont l'harmonie imitative permet de suggérer une sorte de matérialisation de la pensée évoquée, qui cependant relève parfois davantage du pur jeu de mot oratoire dans notre texte: v.316-18 «*resonant remis...ratis...resoluto robore*», l'allitération en «r» supposant un son dur s'apparentant au grondement des flots ; v.745 «*pulsata palmis pectora*», où l'allitération en «p» traduit le bruit sourd des coups sur la poitrine ; mais aussi v.767 «*taurum tergo portasse trucem*», v.977-78 «*procul a poena portate, precor*» ; etc.

Ces listes d'exemples sont exhaustives, mais elles reflètent certainement le goût de l'auteur pour les complexités stylistiques, enrichissant ses vers d'une rhétorique recherchée et de figures emphatiques qui rehaussent la tension dramatique lorsqu'elles sont combinées les unes aux autres. A ceci, nous ajouterons l'utilisation récurrente des métaphores et comparaisons mythologiques que nous avons déjà citées au sujet d'Agrippine et de l'Erinye, d'Octavie et de Junon, de Néron et de Jupiter, qui renforcent les figures de ces personnages en les élevant presque au rang de divinités, afin de leur conférer une force tragique plus crédible.

#### 4.— Les personnages

Il ne nous reste qu'un dernier aspect de la pièce à aborder : les personnages. Nous allons tâcher d'analyser leurs interactions et leur intégration à l'action dramatique, en voyant de quelle manière ils modifient ou subissent le déroulement de l'intrigue, en fonction de leur condition psychologique et de leur pathos émotionnel. Les personnages de notre prétexte sont assez fidèles aux personnages sénéquiens, véritables héros solitaires blessés et douloureux. A tout moment, ils avancent vers l'irruption tragique poussés par l'irrationnel, soumis complètement à leur propre pathos. Ils se retrouvent alors enfermés et impliqués dans cette situation dramatique, aveuglés par leurs passions et pris dans le cercle vicieux du triptyque tragique *dolor-furor-nefas*.

Notre pièce s'articule essentiellement autour du triangle amoureux d'Octavie, Néron et Poppée, personnifiant à eux seuls les trois principes tragiques évoqués, sublimés par l'apparition fantasmagorique d'Agrippine. C'est pourquoi l'intrigue

repose sur l'équilibre actif-passif de ces protagonistes, produisant une dramatisation intrinsèque soulignée par leur interaction. En marge, ou plutôt en complément, à ces personnages, les rôles de Sénèque et du préfet sont des éléments rationnels et modérateurs, permettant à l'action de ménager des pauses opportunes lorsque la tension dramatique trop intense l'exige. Nous avons donc déjà dans ses grands traits l'exposition des personnages progressant dans notre prétexte, et nous allons maintenant les envisager dans leur individualité, afin de mieux comprendre l'impact de leur rôle sur le déroulement dramatique de l'œuvre.

**OCTAVIE** : Notre héroïne est la première à faire son apparition dans la pièce. Personnage douloureux, chargé du prologue qui nous plonge d'emblée *in media res* et nous met au fait de sa triste situation, son but devient alors d'agrandir l'espace de sa douleur, véritable contamination de nos affects. Fondamentalement passive, puisqu' accablée par son destin, elle est enfermée dans son état pathétique, qui est sublimé par sa jeunesse éprouvée et par son apparente fragilité. Elle est en effet le personnage faible de la tragédie, cherchant à échapper à sa condition frustrante par l'objectivation de son pathos, source du *dolor*. Mais sa vulnérabilité, sa résignation sont autant de facteurs qui contribuent à rendre l'héroïne éplorée plus touchante encore dans son malheur. Cela n'en fait toutefois pas un personnage terne et soumis, car l'explosion occasionnelle de son *furor* permet de rehausser le caractère de la jeune femme et de lui donner davantage de consistance dans sa complexité.

Il est intéressant de remarquer que le personnage d'Octavie est, d'une certaine façon, l'incarnation d'une conversion stoïcienne — semblable à celle de Lucilius par Sénèque d'ailleurs — qui s'opère progressivement au fil du texte. Ainsi, l'auteur s'emploie sans cesse à souligner la rigueur morale de l'impératrice face à son malheur et met l'emphase sur cet évolution vers le stoïcisme, dans la mesure où Octavie, malgré un *dolor* omniprésent, parvient à surmonter sa colère passagère pour rechercher, dans sa résignation et dans l'acceptation de sa mort, la paix de l'âme, c'est à dire l'ataraxie. Dans cette optique, le contraste est d'autant plus marqué par la mise en opposition systématique avec Poppée ; Octavie est louée pour sa chasteté et sa pudeur, à l'inverse on fait éloge de la beauté de Poppée. A plusieurs reprises évoque-t-on la stérilité et la chasteté d'Octavie (v.279-80 ; 287 ; 297 ; 537...), par contre Poppée attend un enfant (v.188 ; 590-92). L'une est Junon, l'autre est Léda, Europe ou Danaé, renforçant ainsi la disparité dans la notion de légitimité entre les deux héroïnes. Toujours la vertu d'Octavie est exaltée, faisant de la Princesse un personnage modelé selon un idéal stoïcien sous-jacent, de façon à faire surgir un sentiment de pitié porté à son comble par le pathétique qui en découle. Octavie est donc un personnage touchant, émouvant et éminemment tragique, qui traverse la pièce d'un bout à l'autre en contaminant son *dolor*, personnage statique sans influence directe sur l'action, mais dont la présence est nécessaire au déroulement du drame, puisqu' Octavie est la cause implicite et l'instigatrice passive et involontaire des événements qu'elle subit.

**NERON** : En parallèle à cette pâle image de la pauvre Octavie se trouve son antithèse diamétrale, le personnage dominant de l'empereur, rehaussé par le contraste violent entre lui et sa sœur-épouse, c'est à dire entre le bon et le mauvais, le bien et le mal, la victime et le persécuteur. Le caractère de Néron dans la pièce réunit tout ce qu'il y a de vices et de cruauté, et ce dès le prologue, dans lequel Octavie et sa nourrice ébauchent déjà un portrait inquiétant du tyran (v.33 ; v.48-50 ; 86-96 ; etc.). L'on a d'entrée l'énumération de ses forfaits, introduction à un personnage criminel et élaboration de son *nefas*. Ce sombre tableau, sur lequel insiste le chœur des partisans en relatant dans ses moindres détails le meurtre d'Agrippine, laisse pressentir que Néron sera le véritable moteur tragique de l'intrigue, figure forte susceptible de faire progresser l'action, voire de la provoquer de façon totalement démiurgique vers un dénouement qu'il détermine. A cet égard, il est comparable aux personnages sénéquiens de Médée ou d'Agamemnon, sortant de son humanité par des actes néfastes dépassant les références purement humaines du mal.

La première scène qui lui est consacrée occupe d'ailleurs une position centrale au vers 438, charnière entre le statisme pathétique dans laquelle nous ont engourdis les lamentations d'Octavie et les réflexions de Sénèque, qui marque le déchaînement de son *furor* et la confirmation de ce *nefas* jusque-là pressenti. Ses premières paroles sont des ordres d'exécution, ce qui valide l'image dépréciatrice que nous avons déjà. Il s'impose alors en incontestable ressort tragique de l'œuvre, personnage pleinement actif dont le déroulement du drame dépend étroitement, en fonction des décisions qu'il émet. Il est celui qui détient le pouvoir, pouvoir politique mais également dramatique, puisqu'il est celui qui précipite l'action et conditionne dès lors l'issue funeste de l'intrigue.

Ses apparitions ponctuelles dans la pièce ne sont que des déchaînements furieux soulignés par l'emploi de trimètres iambiques, par un vocabulaire violent et une imagerie sanglante, qui mènent le drame au paroxysme de l'exaspération passionnelle. Mais on a aussi paradoxalement l'image d'un artiste, amateur du beau, véritable esthète que nous révèle la conception de son amour pour Poppée aux vers 544-46, 551-52, 566-71, désireux de sacrifier la vertu à ses convictions hédonistes. Tout au long du texte, on a donc la peinture d'un monstre de cruauté et de perversion, d'un être éminemment lâche et déréglé, dont la mégalomanie est entretenue par un désir de répression et de complète domination qu'il assouvit. L'on serait presque tenté de parler de complexe néronien dans un contexte freudien, dans lequel les pulsions criminelles de l'empereur traduisent avant tout sa lâcheté et la crainte de ses semblables, crainte qui apparaît nettement dans le dialogue avec Sénèque (v.441, 462-69, 498-99). C'est un caractère caricatural dans sa monstruosité, représentation d'un anti-héros dont le *nefas* est relevé par sa propre assimilation à un dieu (v.449). De ce fait, Néron se considère au-dessus de toutes les lois humaines qu'il a déjà surpassées de par son statut d'empereur tout-puissant, qu'il a affirmé par ses actes scélérats.

Il surgit alors de cet être-étant une inhumanité qui transcende l'action dramatique de la pièce et qui résulte en une émotion tragique suscitée par la douleur qu'il engendre. Cette vision manichéenne du mal incarné n'est rien autre

que l'expression convaincue de la *damnatio memoriae* de Néron, vilipendé ici dans une diatribe qui met à jour un personnage odieux assoiffé de sang et de barbarie, et qui, dans la pièce, s'avère l'élément déclencheur du drame et la cause directe de tous les maux.

**POPPEE** : Le personnage de Poppée n'a qu'une présence assez effacée dans la pièce, bien qu'il soit tout de même au cœur du drame. Si elle est présentée de façon allusive dans le prologue d'Octavie en tant que rivale, sans jamais être directement nommée (v.125 ; 186 ; 188), elle n'apparaît dans la pièce qu'au quatrième épisode, larmoyante et affolée par le songe qu'elle vient de faire. Cette image de la nouvelle impératrice bouleversée tend à nous la rendre plutôt sympathique, et le spectateur est amené à partager son *dolor*, éprouvant presque de la pitié à la vue de son touchant désarroi. Or, cette représentation de Poppée ne correspond pas aux descriptions historiques de Tacite<sup>158</sup>, qui la désignait plutôt comme une femme perfide et manipulatrice, maîtresse de l'empereur depuis plusieurs années, et qui aurait été l'instigatrice de l'assassinat d'Agrippine.

La nouvelle princesse de notre prétexte se caractérise avant tout par sa beauté et par sa féminité (v.199 ; 544-46 ; 551 ; 695 ; 700 ; etc.), que chacun des personnages évoque tour à tour, l'exécrant ou l'exaltant, et qu'un chœur de courtisanes n'a de cesse de louer. Elle est comparée à Vénus (v.545 ; 697), à Hélène (v.775-77), assimilée aux diverses amantes de Jupiter (v.762-72), et tout en elle dégage une symbolique de charme et de passion amoureuse. Elle semble être l'incarnation empirique de l'amour et de la volupté, voire de la luxure, passion funeste dans laquelle se complaît et s'aveugle l'empereur, initiatrice implicite de son *nefas*. Malgré cela, elle n'en demeure pas moins aussi sa victime, victime de la terreur oppressante qu'exerce le Prince sur son entourage, d'où jaillit alors sa douleur. Ainsi, la crainte qu'elle éprouve se manifeste à travers son cauchemar, dans lequel elle voit sa mort et celle de Crispinus tué par Néron. Sa clairvoyance sur le caractère de son époux semble donc plus subconsciente que réelle, mais on perçoit déjà son sentiment trouble face à cette perspective prémonitrice inquiétante.

A l'instar d'Octavie, elle contamine l'espace tragique par son *dolor* en tentant de l'objectiver à son tour. Par contre, si Octavie représente l'idéal stoïcien, l'auteur donne l'impression d'avoir avili le personnage de Poppée en la montrant comme une femme crédule et superstitieuse, remettant son destin à des dogmes sacrificiels qui suscitent alors la pitié du lecteur face à cette créature épouvantée (v.754-61). Il en ressort la figure d'un personnage dont la force tragique est amoindrie, n'influant nullement l'action dramatique, mais dont l'introduction dans la pièce est nécessaire pour souligner de façon plus percutante le contraste entre elle et Octavie, et mettant l'accent sur l'injustice pathétique du choix de l'empereur.

---

<sup>158</sup> *Ann.*, XIII, 45-46; XIV, 1.

**PRESENCE DE SENEQUE**<sup>159</sup> : Le personnage de Sénèque, nous l'avons vu, a été très controversé au sujet de l'authenticité de la pièce, mais il apparaît évident que sa présence est indispensable, quand on connaît le rôle déterminant qu'il joua dans la vie politique de l'époque néronienne, en tant que ministre et précepteur de l'empereur. Or, c'est une représentation stylisée du philosophe que nous avons ici, image du moraliste stoïcien obnubilé par ses préoccupations philosophiques et détaché des considérations politiques, ce qu'il n'était pas tout à fait d'après ce que l'on apprend des récits de Tacite. Son implication politique aux côtés de son ami Burrus est unanimement reconnue, surtout au début du règne de son élève, et malgré son retrait progressif, notamment à la suite de l'assassinat d'Agrippine auquel il fut soupçonné d'avoir pris part, on ne peut croire complètement à un désintéressement total des affaires d'état que laisse supposer l'auteur de l'*Octavie*.

C'est pourquoi la présence de Sénèque dans la pièce, nous l'avons suggéré précédemment, s'imprègne davantage d'une vocation apologétique de la part d'un disciple et admirateur du philosophe — ce qui fait de Lucilius un candidat idéal —, désireux de rendre un ultime hommage à son mentor. Il nous en dresse un portrait flatteur et élogieux, image d'une noblesse morale idéalisée, à travers un discours purement sénéquien dans son fond, mais bien plutôt amalgame philosophique de thèmes empruntés. Le monologue de Sénèque dans la prétexte n'a pas vraiment d'influence sur l'action, si ce n'est de permettre une sorte d'entracte dans la tension dramatique. Il introduit un élément rationnel et modérateur, qui a pour effet de rehausser d'autant plus le *nefas* de Néron, véritable faire-valoir de la dégénérescence incontrôlable de l'empereur. Il confère aussi à l'œuvre une teinte stoïcienne déjà esquissée par le personnage d'Octavie. Ainsi, évoquant successivement la Fortune (v.377-80), l'étude contemplative (v.381-84), les questions naturelles (v.386-90), le mythe des âges (v.391-425) et la dépravation des mœurs (v.426-35), puis face à Néron la clémence (v.442), le thème du despote éclairé (v.472-78) et enfin la nature de l'amour (v.508-09, 557-65) et de la vertu conjugale (v.546-50), Sénèque se dresse vainement en défenseur du Bien confronté à un Néron dont la perversion n'a plus de limites. Lui-même redoute son terrible élève (v.436-37), et il s'avère impuissant à le détourner de ses néfastes desseins.

L'on pourrait également percevoir la présence de Sénèque dans la pièce comme l'affirmation de sa non culpabilité dans le meurtre d'Octavie, peut-être avec une réminiscence allusive à son implication supposée dans l'assassinat d'Agrippine. Le congédiement brutal du philosophe par Néron, qui marque d'ailleurs sa dernière apparition dans la pièce (v.588-89), peut également être mis en parallèle avec son retrait de la cour impériale en 62, justement après la répudiation d'Octavie.

Dans tous les cas, on ne peut que constater la crédibilité relative du personnage de Sénèque mis en scène, et bien que l'image rapportée soit fidèle aux idées stoïciennes du philosophe, nous ne sommes en présence que d'une représentation déformée et nettement idéalisée, d'une *imago imaginis* pour reprendre l'expression

<sup>159</sup> Une très bonne étude a été faite sur la présence de Sénèque dans l'*Octavie* par M. Armisen-Marchetti, «Le Sénèque de l'*Octavie* : *imago imaginis*», *Pallas*, 1998, 49, p.197-209.



de Madame Armisen-Marchetti<sup>160</sup>. Par conséquent, le Sénèque de l'*Octavie* témoigne d'un hommage sincère et émouvant de la part d'un ami fidèle à la mémoire de son maître spirituel, avide de le réhabiliter aux yeux de ses détracteurs et de le dissocier de manière définitive des forfaits de l'infâme Néron.

**L'OMBRE D'AGRIPPINE** : le personnage infernal d'Agrippine est le seul élément fantastique et seule intervention pseudo-divine de la pièce, et pourtant cette allégorie tartaréenne ne nuit pas à la crédibilité de l'œuvre historique, étant donné qu'elle est l'incarnation même des tourments de Néron.

Déjà amalgamée à l'image vengeresse de l'Erinye dans le monologue d'Octavie (v.23), son assassinat largement relaté dans les vers précédant son entrée en scène a laissé planer sa malédiction, qui se matérialise dans l'épisode qui lui est consacré. Pourtant, bien que revêtant les attributs d'une Furie, c'est une Agrippine beaucoup plus nuancée que l'image qu'en a projeté Octavie dans le prologue, et dont la présence semble justifiée par l'horreur suscitée par son fils juste avant. En effet, Néron s'apprête à épouser celle qui manigança — ou du moins incita — le meurtre d'Agrippine, et celle-ci ne peut que surgir au moment opportun, pour manifester son indignation et sa fureur face à l'union légitime des deux amants. Le concept de l'ombre apparaissant confère à la pièce une atmosphère plus terrifiante et la malédiction s'en trouve plus angoissante. Maudissant d'abord cet hymen criminel («*thalamis scelestis*», v.593-97), puis dénonçant le lâche assassinat dont elle fut la victime (v.598-613), elle confesse le meurtre de son époux (v.614), pour finalement laisser exploser sa fureur (v.619-631), puis successivement son désarroi, véritable *dolor* d'une mère blessée dans ses propres entrailles, horrifiée d'avoir engendré un tel monstre (v.632-43).

Le personnage d'Agrippine est donc avant tout passionné, lui aussi étouffé par un empirisme latent, matérialisé par un *furor* plein de rancœur et d'une haine exacerbée qui le dépassent. Elle est l'incarnation d'une certaine justice divine, la seule à véritablement détenir un pouvoir d'intimidation sur l'empereur. Et sans avoir une influence directe sur l'action, sa malédiction n'ayant strictement rien à voir avec l'issue du drame, elle apporte néanmoins des informations tragiques qui renforcent le *nefas* de l'empereur. En tant que mère, elle est finalement la cause première et fondamentale de tous ces malheurs, puisqu'elle est la créatrice de cet infâme tyran, surpassée par sa création. C'est pourquoi son intervention, à l'instar du personnage de Sénèque, accentue l'éthique perverse de Néron, en faisant ressortir de la même façon l'inhumanité de son fils, mais par un moyen plus radical et plus sombre. Le personnage d'Agrippine est donc à lui seul un procédé tragique à part entière, qui, par le biais de ses funestes prédictions et de son *furor*, sublime l'aspect dramatique et pathétique de l'intrigue par sa puissance maléfique, et par sa douleur maternelle.

<sup>160</sup> *Loc.cit.*

**LES NOURRICES, LE MESSAGER, LE(S) PREFET(S) :** Nous avons regroupé ces personnages car ils occupent tous dans la pièce un rôle secondaire et traditionnel, destiné à mettre en valeur les personnages principaux. Toutefois, cela ne doit pas diminuer leur importance car ils sont fondamentaux dans la construction dramatique, véritables rouages de l'intrigue, intervenant bien souvent pour donner un nouveau souffle à l'action qui s'enlise dans les paradoxes pathétiques des protagonistes qu'ils assistent. Ce sont des personnages de soutien, satellites conventionnels qui gravitent généralement dans les œuvres théâtrales et qui constituent un élément tragique de première importance puisqu'ils permettent, par leurs interventions, de faire évoluer le déroulement de l'intrigue.

C'est donc ce que l'on constate dans un premier temps avec les deux nourrices, autant celle d'Octavie que celle de Poppée, répondant aux plaintes lancinantes de leurs maîtresses, apportant réconfort ou écho à leurs lamentations. Dans le cas de la nourrice d'Octavie, elle brise le cercle vicieux et tragique dans lequel se complait l'héroïne, et vient en même temps compléter les informations exposées dans le prologue, permettant alors l'enclenchement de l'action. La nourrice de Poppée est plus passive, mais elle préserve tout de même la fonction informative en relatant la cérémonie nuptiale. Elle s'ancre pourtant davantage dans la condition psychiquement éprouvée de Poppée, s'enfermant avec elle dans le paradoxe douloureux, malgré son vain optimisme.

Le messager, pour sa part, joue un rôle déterminant dans le développement du drame puisqu'il est l'initiateur d'un renversement doublé d'une péripétie. Il représente cette entité tragique imprévue qui apporte à la pièce une inconnue, provoquant une tension dramatique inattendue. Sa présence est aussi brève que l'émotion qu'elle suscite est intense.

Il en est de même des préfets, dont nous avons déjà évoqué l'ambiguïté dans l'œuvre quant à leur identité. Il semble probable que le premier préfet à entrer en scène (v.439) soit Tigellin, bras droit et exécutant de Néron, chargé des tâches ignobles que lui confie l'empereur. En ce sens, sa première réplique n'a pas de poids ni de conséquence sur le déroulement de l'intrigue, si ce n'est qu'il est le symbole de l'autorité imposée de Néron, loyal sujet accomplissant fidèlement les ordres de son maître. En revanche, la seconde apparition du préfet laisse entrevoir un personnage beaucoup plus réticent aux commandements de l'empereur, pourvu, semble-t-il, d'un certain sens moral, et qui pendant un instant va amener une incertitude au dénouement du drame. Ce dernier préfet est celui qui provoque un second renversement dans la pièce — renversement négatif —, annonçant à Néron la répression de la révolte populaire, et enlevant alors tout espoir de salut pour Octavie. Malgré cela, il résiste encore en tentant de se porter à la défense de l'héroïne, comme le fit Sénèque précédemment, se montrant cependant assez peu virulent. Mais en se dressant de la sorte contre Néron, il permet à l'action de balancer un moment, avant de reprendre définitivement son cours tragique. Ce dernier acteur — bien que de second plan — soutient tout de même admirablement le *nefas* de l'empereur en le rehaussant encore plus dans ses emportements furieux, élément modérateur qui, une fois de plus, ne fait que rendre plus monstrueux et inhumain le personnage de Néron, autour duquel s'est construit le drame.

Ainsi, tous ces personnages s'inscrivent dans le drame à différents niveaux, interagissant et se complétant pour créer l'unité de l'action. Tous sont éminemment tragiques à des degrés différents, mais chacun apporte son élément dramatique selon sa condition psychologique. Ils contribuent alors à étoffer l'intrigue dans laquelle ils évoluent, sur un fond douloureux et pathétique qu'ils subissent ou modifient selon la force de leur caractère, tous différents mais profondément saisissants, surplombés par la figure néfaste et omnipotente d'un abject Néron.

Cependant, dans l'*Octavie*, nous ne sommes plus en présence de personnages mythiques, de divinités ou de héros mythologiques, démesurés dans leur être et dans leur devenir. Ce sont des personnages historiques et donc plus nuancés dans leurs excès, limités par leur humanité et tourmentés par une situation tragique à laquelle ils doivent eux-mêmes faire face. Le cadre historique restreint en effet la part imaginative et créatrice de l'auteur dans l'élaboration et dans la consistance de ses personnages, sans nuire pour autant à la force tragique, car pour cette raison, ils en apparaissent au contraire beaucoup plus émouvants. Cela confère de ce fait une nouvelle proximité émotionnelle par rapport au spectateur, qui peut désormais s'identifier et reporter sa propre condition psychopathologique sur les personnages mis en scène, rendant possible le processus cathartique de la même façon que pour une œuvre mythologique. Ainsi, *dolor* et *furor* restent des notions et des perceptions fondamentalement humaines, de même que le *nefas*, paradoxalement, qui n'est rendu possible que par sa dépendance à une humanité dont il s'est dégagé. Par conséquent, ces concepts, tour à tour incarnés par les personnages de la pièce, font de ceux-là des héros tragiques à part entière, malgré leur condition humaine et leur historicité.

#### D.— *Tragédie latine idéale ?*

Lorsque Sénèque et Lucilius écrivent, la critique littéraire jouit déjà d'une longue tradition initiée par Aristote, soutenue par Zénon, Néoptolème et Philodème pendant la période hellénistique, et trouvant leur aboutissement au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., dans les préceptes poétiques énoncés par Horace et Cicéron. Ces derniers deviennent alors des incontournables du genre, et leurs leçons d'écriture et de rhétorique font autorité en la matière, canons d'une écriture normative.

Pour juger de la qualité d'une œuvre, ces commentateurs s'accordent à dégager des composantes tragiques essentielles, critères dramatiques visant à unifier la construction de l'œuvre. En véritables critiques littéraires, ils s'appuient sur la teneur en événements pathétiques, en péripéties et renversements, éléments autour desquels il est nécessaire de tisser l'intrigue en se servant du ton et de la versification appropriés, d'un découpage structurel adéquat et de la mise en scène de personnages cohérents. Ainsi, l'auteur de notre prétexte ne put que bénéficier

de cette éducation poétique qui privilégiait et intégrait l'apprentissage de ces modèles romains. C'est pourquoi, forts de l'étude dramatique et stylistique que nous venons de réaliser, on peut désormais tenter de voir si notre prétexte répond aux exigences littéraires que préconisaient Horace et Cicéron, et dans quelle mesure elle s'inscrit dans ce moule poétique prédéfini pour constituer la tragédie parfaite.

Si les Grecs envisageaient la tragédie dans une optique d'assouvissement cathartique des pulsions émotionnelles que sont la pitié ou la crainte — ainsi que le décrivait les théories d'Aristote —, l'appréhension du tragique à Rome est bien différente. L'esprit tragique latin semble effectivement reposer davantage sur l'attrait du spectaculaire et d'une magnificence démesurée, où l'ampleur de l'horreur mise en scène — tant par la situation elle-même que par les personnages et leurs actions — va parvenir à susciter une émotion tragique. Le processus cathartique s'opère de la même façon par le biais de l'exaspération des sentiments de pitié et de crainte, mais auxquels viennent s'ajouter une dimension pathétique toute nouvelle. Il ne s'agit plus d'une «*mimesis*» au sens aristotélicien du terme, mais bien d'une adaptation théâtrale plus rhétorique et presque caricaturale, sorte de film d'horreur dénonçant les excès d'une humanité débordante. C'est le cas des tragédies du corpus sénèqueien, et en un certain sens celui de notre prétexte, avec une nuance cependant ; en effet, l'*Octavie* s'avère être une adaptation faite à partir d'un événement historique, en vue de fustiger les atrocités et l'injustice de l'épisode relaté. La pitié et la crainte transparaissent dans le pathos émotionnel de l'héroïne, dont le sort funeste ne parvient toutefois pas à opérer le processus de catharsis désiré, nous entretenant dans un état pathétique et douloureux et nous laissant plutôt, à l'issue du drame, un sentiment d'amertume devant l'impuissance de l'impératrice outragée. Dégagée des contraintes mythologiques et divinatoires de ses modèles grecs, notre prétexte dénote alors d'une évolution fondamentale dans la conception littéraire romaine, mêlant admirablement historicité et rhétorique aux notions tragiques essentielles.

Attachons-nous alors aux détails plus techniques et aux rouages permettant cette élaboration dramatique, en regardant de plus près les exigences littéraires d'Horace et de Cicéron. Tout d'abord, Horace, dans son *Ars poetica*, privilégie une pièce en cinq actes, sans intervention divine, introduisant trois personnages au plus, et intégrant le plus possible le chœur à l'action<sup>161</sup>. Le ton («*color*») employé se doit absolument d'être approprié par rapport aux idées énoncées<sup>162</sup> — et en cela il rejoint Cicéron<sup>163</sup> —, les caractères doivent être cohérents<sup>164</sup>, l'œuvre poétique doit être émouvante et toujours l'auteur se doit de voler au dénouement et d'entraîner son auditeur au cœur du sujet qu'il suppose connu<sup>165</sup>. En tous points,

<sup>161</sup> *Ars poetica*, v.189-194.

<sup>162</sup> *Ibid.*, v.225-239.

<sup>163</sup> *De oratore*, 2, LI, 205.

<sup>164</sup> *Ars*, v.120-27; v.316.

<sup>165</sup> *Ibid.*, v.333-37.

notre prétexte obéit à ces exigences, témoignant des préoccupations plus pragmatiques des auteurs latins. En effet, l'*Octavie* se divise en cinq épisodes ; elle ne fait intervenir aucune divinité puisqu'elle est ancrée dans la réalité historique (le fantôme d'Agrippine s'apparente davantage à l'incarnation d'un songe qu'à une apparition divine, et n'a aucune interaction avec les autres personnages ou de prise directe sur le drame) ; aucune scène ne met en présence plus de trois personnages, et le chœur participe à l'action dont il est même un personnage à part entière. De plus, nous avons montré que l'utilisation des vers anapestiques et iambiques s'harmonisaient aux discours et aux circonstances, les anapestiques se voulant lourds et solennels, expression d'un *dolor* pathétique, par opposition aux iambiques plus emportés, souvent associés aux notions de *furor* et de *nefas*. Cet aspect de la tonalité est donc lui aussi respecté. Semblablement l'*Octavie* s'avère particulièrement émouvante de par, notamment, la pitié douloureuse suscitée par la triste condition de l'héroïne, et l'on a vu que si les premières scènes semblent parfois s'éterniser en monologues plaintifs et en interminables lamentations, l'apparition d'Agrippine et la colère de Néron précipitent le rythme dramatique et propulsent l'intrigue vers un dénouement imminent.

Pourtant, bien que notre prétexte paraisse remplir fidèlement les exigences poétiques horatiennes, l'on se doit de nuancer cette acception, car l'analyse des procédés dramatiques nous a dévoilé certaines faiblesses dans l'agencement des éléments susceptibles d'influencer l'émergence d'une émotion tragique. L'*Octavie* regorge certes d'événements pathétiques, mais ils sont conditionnés davantage par la situation mise en scène que par leur coordination dans le déroulement structurel. L'annonce de la répudiation, et subséquemment du mariage de Néron et Poppée, les exécutions de Plautus et Sylla, la vulnérabilité et la fragilité de l'héroïne jointes à sa résignation finale, sont les sources inépuisables d'un pathos douloureux omniprésent et constituent en eux-mêmes des événements pathétiques. En revanche, ceux-là sont statiques, enfermant les personnages dans leur état psychologique, et ils ne font guère évoluer l'action. Pour ce faire, l'on nécessite l'introduction de renversements et de péripéties, qui vont faire intervenir une inconnue dans le déroulement dramatique, suscitant alors l'angoisse et l'anxiété du spectateur. Ces notions, purement aristotéliennes, n'ont pas été omises par l'auteur de la prétexte, qui les intègre à sa construction dramatique afin de permettre à l'action de prendre son envol.

Notre pièce compte ainsi deux renversements, dont le premier se double d'une péripétie. Il s'agit d'abord de la révolte du peuple exhortée par le chœur des partisans d'Octavie et annoncée par le messager aux vers 780-84. La péripétie qui accompagne ce premier renversement se comprend par le mouvement concret et actif de la foule, provoquant un revirement du cours de l'intrigue dans la mesure où la décision de la répudiation est un instant mise en suspens, selon l'issue de la rébellion. Le second renversement se produit lorsque le préfet notifie à Néron que la révolte a été écrasée, ramenant l'action à son cours initial. C'est donc un retournement défavorable qui conduit à l'issue inévitablement tragique de la pièce.

Néanmoins, si l'*Octavie* comporte certains éléments essentiels à la composition tragique, l'action traîne parfois en longueur, s'éternisant sur les lamentations

liturgiques de personnages qui se complaisent dans leur condition pathétique. De fait, hormis les quelques entités tragiques sporadiques qui mènent l'intrigue à sa fin, il ressort de l'œuvre un immobilisme latent qui empêche le déroulement dramatique de s'accomplir. L'auteur ne vole pas réellement à son dénouement, mais s'y rend après nombre de circonlocutions, qui bien que nécessaires à l'émergence d'un pathos, ralentissent pourtant la progression de l'action.

Outre ces éléments tragiques de fond, il est intéressant de considérer la place qu'occupe la rhétorique dans notre texte, véritable soutien qui va permettre de véhiculer la pensée tragique. Son importance a d'égale la controverse qu'elle souleva dans les milieux savants du XIX<sup>e</sup> siècle au sujet des tragédies de Sénèque, voulant que celles-ci ne fussent que des textes de rhétorique pure, délaissant l'aspect tragique et théâtral de ces œuvres.

Par rhétorique, on entend avant tout l'art de la persuasion, matérialisé par l'usage d'un vocabulaire et d'une structure syntaxique élaborés, illustrés de figures poétiques et de procédés déclamatoires que soulignent une complexité de langage développée. Cet art oratoire était une discipline particulièrement prisée dans l'Antiquité, pratiquée par les orateurs et écrivains en tout genre. La tragédie sénéquienne fut ainsi fortement influencée par les mouvements oratoires du I<sup>er</sup> siècle, et surtout par les travaux de Sénèque le Père<sup>166</sup> — ou le Rhéteur —, au point que Leo parvint à établir nombre de parallèles probants entre les œuvres tragiques du Philosophe et les écrits du Rhéteur, extrayant même parfois des citations complètes<sup>167</sup>. Sans doute l'auteur de l'*Octavie* fut-il soucieux de reproduire cet esprit rhétorique qui baignait les pièces de son mentor ; aussi le retrouve-t-on, à un moindre degré, dans notre prétexte. Or, Cicéron estime que la tragédie en général entretient une ambiguïté fâcheuse avec la rhétorique, élément nuisible dans le bon déroulement de l'action dramatique<sup>168</sup>. Doit-on alors parler de tragique rhétorique ou de rhétorique tragique ? Ce sont en réalité deux notions indissociables et interdépendantes l'une de l'autre, dont l'équilibre ne doit pas être rompu de manière à préserver l'harmonie dramatique de la pièce. Notre analyse littéraire de l'*Octavie* a montré que la pièce était éminemment tragique dans sa conception, dans l'agencement dramatique des épisodes successifs ainsi que dans les personnages mis en scène. Toutefois, elle n'est pas non plus dénuée de rhétorique : rhétorique stylistique — comme nous l'avons vu — mais également rhétorique déclamatoire, c'est-à-dire au sens premier impliquant l'idée de persuasion et de complexité dans le discours. Aussi le personnage de Sénèque use-t-il — voire abuse-t-il — de ces mêmes procédés oratoires lors de la scène entre lui et Néron, tentant de détourner l'empereur de ses néfastes desseins, élaborant une réfutation

<sup>166</sup> Sénèque le Père, *Controversiae et suasoriae*.

<sup>167</sup> F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin, 1878, p.147-59.

<sup>168</sup> *Brutus*, XLV, 167; XLVIII, 177. Cicéron montre dans ces passages que certains orateurs font preuve de finesse et d'urbanité bien souvent au détriment du sens tragique, ce qui amoindrit la qualité de leurs discours. En ce sens, il favorise une coexistence équilibrée de ces deux notions que sont rhétorique et tragique, et souligne l'ambiguïté qu'elles entretiennent dans la difficulté d'une application mesurée de celles-ci.

systématique aux paroles de son élève. On assiste dans ce passage à une joute non plus simplement verbale, mais bien rhétorique, au cours de laquelle les arguments s'entrechoquent. Une véritable dialectique hégélienne s'opèrent dans cette confrontation déclamatoire où thèse et antithèse se heurtent violemment, et où la rhétorique se met au service d'une synthèse qui permet le dépassement du paradoxe. De la part du Sénèque de l'*Octavie*, on pourrait croire à un exemple typique de *controversia* rhétoricienne, où la situation énoncée : «l'empereur tue sa femme pour épouser sa maîtresse» suscitent réactions et disputes des orateurs de la pièce. En l'occurrence, les orateurs sont le personnage du philosophe, et par la suite celui du préfet, qui tente à son tour de se porter à la défense d'Octavie. Par conséquent, les envolées déclamatoires de ces caractères se font les porte-parole de la force tragique pour porter à son comble la tension dramatique. L'auteur de l'*Octavie* parvient donc à intégrer habilement la rhétorique au tragique, et ces deux notions se fondent l'une à l'autre, faisant de l'ensemble une tragédie rhétorique dont le discours s'articule autour d'une rhétorique tragique.

La *controversia* que nous avons énoncée ci-haut nous amène alors à envisager le problème d'éthique qui se pose dans l'usage de la rhétorique, et qui justifie le bien-fondé de celle-ci dans les scènes les plus décisives de notre pièce. En effet, malgré les récriminations rhétoriques de Sénèque ou du préfet, la scène se conclut par le meurtre de l'impératrice et par la concrétisation du pouvoir absolu de Néron, affirmant la domination du pathos sur l'ethos un instant considéré. L'équilibre factice de ce binôme artificiellement préservé par la rhétorique du personnage du philosophe, bascule définitivement lors du dernier renversement, lorsque Néron ordonne l'exécution d'Octavie. C'est pourquoi, à bien des égards, notre prétexte se présente davantage comme un mode de transmission d'un message que veut faire passer l'auteur, parfois au détriment du style poétique, tragédie à vocation moraliste teintée de rhétorique stoïcienne, mais tragédie avant tout, sublimée par les concepts d'injustice et d'accablement que soulignent les préceptes sénéquiens énoncés. Lorsque Néron décide, lorsque le pathos l'emporte, la rhétorique se dégrade pour laisser place à une forme d'expression plus émotive, dont le contenu moralisant s'incarne notamment dans le caractère et l'attitude du personnage d'Octavie. Dans notre pièce, la morale prévaut donc en premier lieu sur l'intrigue, morale dont la rhétorique n'est que le véhicule oratoire d'une certaine forme de pensée, mais qui laisse surtout transparaître les motivations dénonciatrices et apologétiques de l'œuvre. Au milieu de ces enseignements moralistes, les protagonistes évoluent sur un fond où sont dilués la douleur, la fureur et l'inhumanité, sans qu'aucune réparation ne soit possible dans un monde réel où les interventions divines n'existent pas. La prédominance du fond — donc de la structure et de la force tragique en elle-même, dégagée de tout procédé oratoire — semble parfois délaissé quelque peu, du moins ternir, l'esthétique de la forme. Pourtant, la rhétorique, loin d'être un obstacle au déroulement dramatique de la pièce, est au contraire un élément indispensable pour assurer la cohésion de l'ensemble, se mettant au service de la force tragique en véritable soutien d'un fond à la fois trouble et détraqué, expression sublimatoire d'une morale et d'une éthique en perdition. De ce fait, notre *Octavie* se conforme également aux

définitions cicéroniennes, en parvenant à utiliser la rhétorique à bon escient, sans empiéter sur le concept de tragédie qui est la raison d'être d'une œuvre dramatique.

Alors, *Octavie*, tragédie idéale ? Loin des théories mimétiques aristotéliennes, notre pièce semble effectivement s'accorder presque complètement avec la conception romaine de la tragédie. Notre auteur connut bien ses classiques et les mit visiblement à profit, l'*Octavie* regroupant de façon générale l'ensemble des critères énoncés par les commentateurs romains. Fidèle à un schéma dramatique organisé et à un agencement tragique structuré, mettant en scène des caractères cohérents et au ton juste, notre prétexte allie donc subtilement rhétorique et tragique sur un fond éminemment pathétique et douloureux, permettant dès lors l'accomplissement parfait de l'acte et de la pensée tragique, en les unifiant dans une opposition raison/passion — c'est à dire ethos/pathos — dont le paradoxe n'est surmontable que par l'explosion inévitable d'un *nefas* exacerbé.



## CONCLUSION

---

«*A peine parle-t-on de la triste Octavie*», écrivait Racine dans son *Britannicus*, et l'on en parla si peu qu'il ne nous parvint d'elle que l'image effacée d'une épouse trahie, vague souvenir d'une impératrice déchue dans l'ombre des innombrables forfaits de Néron. Aussi, outre les quelques lignes que lui consacrèrent les historiens classiques, il ne nous reste d'Octavie que cette pièce tragique pseudo-sénéquienne, ultime vestige d'une époque sanglante. Seule prétexte à nous avoir été transmise dans son intégralité, elle s'impose à nous comme un témoignage poignant, récit d'un crime injustifiable, que nos déductions nous ont conduits à attribuer à Lucilius Junior, ami et intime de Sénèque, véritable apologie d'un proche révolté et indigné du sort infligé à son mentor. C'est pourquoi notre étude s'est employée à réhabiliter cette œuvre si sincère et si touchante, face à une critique souvent bien acerbe à son égard, exaltant la douleur lancinante et pathétique d'une destinée injustement accomplie. Or, si l'*Octavie* fut souvent dénigrée car jugée apocryphe, nous avons montré qu'elle n'était certes pas dénuée de qualité littéraire, alliant subtilement une construction dramatique irréprochable à une rhétorique élaborée, sublimées par un idéal stoïcien purement sénéquien. L'œuvre s'imprègne en effet d'un moralisme philosophique affirmé, paradoxe tragique rehaussé par l'exacerbation des passions mises en scène. En outre, la matière historique, loin de restreindre la portée tragique de la pièce, au contraire la relève, nous présentant des personnages blessés et éminemment pathétiques, qui contaminent les affects du spectateur en vue d'une libération cathartique. Notre *Octavie* s'inscrit donc dans un cadre tragique qui marque l'affirmation d'une latinité épanouie et désormais dégagée de l'influence de ses modèles grecs, empreinte d'alexandrinisme mais toujours en quête de spectaculaire, marquant l'accomplissement d'un théâtre romain qui connaîtra lui aussi la décadence de l'Antiquité tardive. Cependant, son impact sur les littératures postérieures est indéniable, connaissant son apogée avec le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle, et notamment avec Racine qui remit en scène la cour impériale de Néron. Notre pièce se met ainsi au service de l'histoire, porte-parole d'une transmission assurée, dépeignant l'extinction d'une dynastie — celle des Julio-Claudiens —, mais aussi le début de la fin d'un règne — celui de Néron —, témoignage de la démesure d'un homme dont la *damnatio memoriae* éternelle perdure jusqu'à nous, immortalisée par ce texte tragique comme le dernier réquisitoire d'une époque oubliée.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### *Editions des Tragédies de Sénèque*

- DELRIO, M.A., *Syntagma tragediae latinae*, Anvers, 1593-94.
- LEO, F., *L. Annaei Senecae tragoediae. De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin, Weidmann, 1963 [1878-79], 2 vol.
- LIPSE, J., *Decem tragoediae quae Lucio Annaeo Senecae tribuuntur*, Leyde, 1589.
- HERRMANN, L., *Sénèque. Tragédies*, Paris, Belles Lettres, 1924-26, 2 vol.
- RICHTER, G. et R. PEIPER, *L. Annaei Senecae tragoediae*, Leipzig, Teubner, 1902, 500p.
- RITTER, F., *Octaviam praetextam Curiatio Materno vindicatam*, Bonn, Habicht, 1843, 55p.
- SANTORO, A., *Incerti poetae Octavia a cura di Nic. Zanichelli editore con prefazione di Giuseppe Albini*, Bologna, 1917.
- SCALIGER, J., *apud P. Syrus, Seneca, singulares sententiae nunc primum in lucem editae*, Anvers, 1708.
- ZWIERLEIN, O., éd., *L. Annaei Senecae tragoediae incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia*, Oxford, Clarendon Press, 1986, 483p.

### *Etudes, monographies, articles*

- ARICO, G., «Réflexions sur le tragique romain archaïque», *Pallas*, 1998, 49, p.58-78.
- ARMISEN-MARCHETTI, M., «Le Sénèque de l'Octavie : imago imaginis», *Pallas*, 1998, 49, p.197-210.
- BARDON, H., *La littérature latine inconnue*, Paris, Klincksieck, 1952-56, 2 vol.
- BILLERBECK, M., «Apostrophes de rôles muets et changements implicites d'interlocuteur», *Pallas*, 1998, 49, p.101-110.
- BIRT, T., «Zur Octavia», *PhW*, 1921, 41, p.333-336.
- BIRT, T., «Zum Aetna», *Philologus*, 1898, LVII, 4, p.603-641.
- BISHOP, J.D., «The meaning of the choral meters in Senecan tragedy», *RhM*, 1968, III, p.197-219.
- BORNECQUE, H., *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le père*, Lille, Le Bigot, 1902, 214p.

- BOYLE, A.J., *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*, London-New York, Routledge, 1997, 262p.
- BRAUN, W., «Zur tragödie Octavia», *Jahrb. F. Kl. Philol.*, 1866, 93, p.875.
- BRIQUEL, D., «A la recherche de la tragédie étrusque», *Pallas*, 1998, 49, p.35-52.
- CAQUET, E., *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, Paris, PUF, 1997, 129p.
- CARANDE HERRERO, R., «Les vers horatiens de Sénèque», *Pallas*, 1998, 49, p.111-120.
- CHARLES-SAGET, A., «Sénèque et le théâtre de la cruauté», *Pallas*, 1998, 49, p.149-158.
- CHEVALLIER, R. et R. POIGNAULT, *Présence de Sénèque*, Paris, J. Touzot, 1991, 289p.
- CHICKERING, E.-C., *An introduction to Octavia praetexta*, diss. of Columbia University, New York, Marion Press, 1910, 90p.
- CIMA, A., *La tragedia Romana Octavia e gli Annali di Tacito*, Pisa, 1904.
- DANGEL, J., «Tragédie républicaine méconnue : les actes fondateurs de Livius Andronicus», *Pallas*, 1998, 49, p.53-71.
- DANGEL, J., éd., *Accius*, Paris, Belles Lettres, 1995, 415p.
- DAVIS, P.J., *Shifting songs: the chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim-New York, Olms-Weidmann, 1993, 274p.
- DELATTE, L., «Lucilius, l'ami de Sénèque», *Les Etudes Classiques*, 1935, 4, p.367-385; p.546-590.
- DELATTE, L., éd., *Lucius Annaeus Seneca, opera philosophica, index verborum : listes de fréquence, relevés grammaticaux*, Hildesheim-New York, G. Olms, 1981, 2 vol.
- DESPREZ, E. A., *De l'art dramatique sous les empereurs romains*, thèse de littérature, Université de France, Académie de Paris, 1828, 27p.
- DOMENACH, J.M., *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, 296p.
- DUPONT, F., *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, 252p.
- DUPONT, F., *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin Sup-Lettres, 2000, 126p.
- ENGEL, J., «Kaiser Nero in der Dichtung», *Pr. Jahrbücher*, 1901, 105, p.468-487.
- FITCH, J.G., *Seneca's anapaests : metre, colometry, text, and artistry in the anapaests of Seneca's tragedies*, Atlanta, Scholars Press, 1987, 103p.
- FLINCK, E., *De Octaviae praetextae auctore*, diss. Academica, Helsingfors, 1919, 101p.
- FRANCK, T., *Curatius Maternus and his tragedies*, *Am. J. Ph.*, 1937, p.225-229.

- GARELLI-FRANCOIS, M.-H., «A propos du Thyeste d'Ennius : tragédie et histoire», *Pallas*, 1998, 49, p.159-172.
- GARELLI-FRANCOIS, M.-H., «Rome et le tragique : questions», *Pallas*, 1998, 49, p.9-20.
- GERCKE, A., «Seneca studien», *Jahrb. F. kl. Philol.*, Suppl. band., 1896, 22, p.196.
- GRIMAL, P., *Sénèque, ou La conscience de l'Empire*, Paris, Belles Lettres, 1978, 503p.
- GRIMAL, P., *Sénèque, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF, 1957, 155p.
- GROSS, O., *De metonymiis sermonis Latini a deorum nominibus petitis*, Halis Saxonum, M. Niemeyer, 1911.
- HERINGTON, C.J., «Octavia praetexta: a survey», *CQ*, 1961, 55, p.18-30.
- HERRMANN, L., *Age d'argent doré*, Paris, PUF, 1951, 174p.
- HERRMANN, L., *Octavie, tragédie prétexte*, Paris, Belles Lettres, 1924, 172p.
- JOCELYN, H.D., *Ennius*, Cambridge, University Press, 1967, 473p.
- KENNEDY, G., *The art of rhetoric in the Roman world*, Princeton, Princeton University Press, 1972, 658p.
- KRAGELUND, P., *Prophecy, populism and propaganda in the Octavia*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1982, 88p.
- LE GLAY, M. *et al.*, *Histoire romaine*, Paris, PUF, 1991, 587p.
- LEJARD, J., *Prosodie Latine*, 11<sup>e</sup> éd., Paris, Poussielgue, 1899, 95p.
- LUCAS, F.L., «The Octavia», *CR*, 1921, 35, p.91-93.
- MARMORALE, E.V., *Naevius poeta*, 2<sup>e</sup> éd., Florence, La Nuova Italia editrice, 1967, 268p.
- MAZZOLI, G., «Les prologues des tragédies de Sénèque», *Pallas*, 1998, 49, p.121-134.
- NISARD, D., *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Gosselin, 1849, 2 vol.
- NORDMEYER, G., «De Octaviae fabula», *Jahrb. F. kl. Philol.* Suppl. band, 1893, 19, p.257-317.
- OLDFATHER, W.A., A.S. PEASE et H.V. CANTER, *Index verborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia praetexta reperiuntur*, Hildesheim, G. Olms, 1918 [1964], 292p.
- PEASE, A.S., «Is the Octavia a play of Seneca?», *CJ*, 1920, 15, p.388-403.
- PRATT, N.T., *Seneca's drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983, 229p.
- REYNOLDS, L.D., éd., *Texts and transmission, A survey of the Latin Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1983, 509p.
- REYNOLDS, L.D. & N.J. WILSON, *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Latin literature*, London, Oxford University Press, 1968, 185p.

- RIBBECK, O., *Scaenicae romanorum poesis fragmenta. I. Tragicorum Romanorum fragmenta*, Hildesheim, G. Olms, 1871 [1962], 368p.
- RICHTER, G., *De Senecae tragoediarum auctore commentatio philologica*, Bonn, s.n., 1862.
- ROMILLY, J. de, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, 192p.
- SIEGMUND, A., *Zur Kritik des Tragödie Octavia*, Leipzig-Vienne, Deuticke, 1907.
- SIXT, G., «Des Prudentius Abhängigkeit von Seneca und Lucan», *Philologus*, 1892, 51, p.501-506
- STAHR, A., *De Agrippina Neronis matre*, Berlin, s. n., 1860.
- SYME, R., *Tacitus*, Oxford, Clarendon Press, 1958, 2 vol.
- TARRANT, T.J., «Senecan drama and its antecedants», *HSPH*, 1978, 82, p.213-263.
- USSANI, V., «Su l'Ottavia», *Rivista di filologia*, 1905, 33, p449.
- VALSA, M., *Marcus Pacuvius, poète tragique*, Paris, Belles Lettres, 119p.
- VESSEREAU, J., éd., *L'Etna*, Paris, Belles Lettres, 1923, 82p.
- VOSS, G.J., *Tractatus philologici de rhetorica, de poetica, de artium et scientiarum natura ac constitutione quarum catalogum pagina post praelationem exhibet*, Amsterdam, 1697.
- VURTHEIM, J.J.G., *Octavia praetexta*, Leyde, Sijthoff, 1909, 76p.
- WALTZ, R., *Vie de Sénèque*, Paris, Perrin, 1909, 462p.

# SCHEMA METRIQUE DES TRAGEDIES DE SENEQUE PAR RAPPORT A OCTAVIE

## *Octavie*

1-33 anapestes  
34-56 trimètres iambiques  
57-99 anapestes  
100-200 trimètres iambiques  
201-21 anapestes  
222-72 trimètres iambiques  
273-376 anapestes  
377-645 trimètres iambiques  
646-89 anapestes  
690-761 trimètres iambiques  
762-79 anapestes  
780-805 trimètres iambiques  
806-19 anapestes  
820-76 trimètres iambiques  
877-982 anapestes

## *Médée*

1-55 trimètres iambiques  
56-74 asclépiades mineurs  
75-92 glyconiques  
93-109 asclépiades mineurs  
110-15 hexamètres dactyliques  
116-300 trimètres iambiques  
301-79 anapestes  
380-578 trimètres iambiques  
579-669 système saphique  
670-739 trimètres iambiques  
740-51 tétramètres trochaïques catalectiques  
752-70 trimètres iambiques  
771-86 trimètres et dimètres iambiques alternés  
787-842 anapestes  
843-8 trimètres iambiques  
849-78 dimètres iambiques catalectiques  
879-1027 trimètres iambiques

## *Hercules furieux*

1-124 trimètres iambiques  
125-203 anapestes  
204-523 trimètres iambiques  
524-91 asclépiades mineurs  
592-829 trimètres iambiques  
830-74 saphiques mineurs  
875-1053 glyconiques  
1054-1137 anapestes  
1138-1344 trimètres iambiques

## *Les Phéniciennes*

1-664 trimètres iambiques

## *Phèdre*

1-84 anapestes  
85-273 trimètres iambiques  
274-324 saphiques mineurs  
325-57 anapestes  
358-735 trimètres iambiques  
736-52 saphiques mineurs et adoniens (740, 752)  
753-60 asclépiades mineurs  
761-3 tétramètres dactyliques catalectiques  
764-82 asclépiades mineurs  
783 glyconique  
784 phérécrétien  
785-823 asclépiades mineurs  
824-958 trimètres iambiques  
959-88 anapestes  
989-1122 trimètres iambiques  
1123-7 anapestes  
1128-9 asclépiades mineurs  
1130 glyconique  
1131 phérécrétien  
1132-48 anapestes  
1149-53 saphiques mineurs  
1154-1200 trimètres iambiques  
1201-1212 tétramètres trochaïques catalectiques  
1213-80 trimètres iambiques

*Oedipus*

|          |   |
|----------|---|
| 1-109    | trimètres iambiques                         |
| 110-53   | saphiques mineurs et adoniens (123,132,144) |
| 154-201  | anapestes                                   |
| 202-22   | trimètres iambiques                         |
| 223-32   | tétramètres trochaïques catalectiques       |
| 233-8    | hexamètres dactyliques                      |
| 239-402  | trimètres iambiques                         |
| 403-4    | hexamètres dactyliques                      |
| 405-15   | chœur polymétrique                          |
| 416-28   | saphique mineurs et un adonien (428)        |
| 429-31   | hexamètres dactyliques                      |
| 432-44   | anapestes                                   |
| 445-8    | hexamètres dactyliques                      |
| 449-66   | tétramètres dactyliques acatalectiques      |
| 467-71   | hexamètres dactyliques                      |
| 472-502  | chœur polymétrique                          |
| 503-8    | hexamètres dactyliques                      |
| 509-708  | trimètres iambiques                         |
| 709-37   | chœur polymétrique                          |
| 738-63   | anapestes                                   |
| 764-881  | trimètres iambiques                         |
| 882-914  | glyconiques                                 |
| 915-79   | trimètres iambiques                         |
| 980-97   | anapestes                                   |
| 998-1061 | trimètres iambiques                         |

*Thyestes*

|          |                     |
|----------|---------------------|
| 1-121    | trimètres iambiques |
| 122-75   | asclépiades mineurs |
| 176-335  | trimètres iambiques |
| 336-403  | glyconiques         |
| 404-545  | trimètres iambiques |
| 546-622  | saphiques mineurs   |
| 623-788  | trimètres iambiques |
| 789-884  | anapestes           |
| 885-919  | trimètres iambiques |
| 920-69   | anapestes           |
| 970-1112 | trimètres iambiques |

*Agamemnon*

|          |                     |
|----------|---------------------|
| 1-56     | trimètres iambiques |
| 57-107   | anapestes           |
| 108-309  | trimètres iambiques |
| 310-87   | anapestes           |
| 388-588  | trimètres iambiques |
| 589-636  | chœur polymétrique  |
| 637-58   | anapestes           |
| 659-63   | trimètres iambiques |
| 664-92   | anapestes           |
| 693-758  | trimètres iambiques |
| 759-74   | dimètres iambiques  |
| 775-807  | trimètres iambiques |
| 808-66   | chœur polymétrique  |
| 867-1012 | trimètres iambiques |

*Hercules sur l'Oeta*

|           |  |
|-----------|--|
| 1-103     | trimètres iambiques                    |
| 104-72    | asclépiades mineurs                    |
| 173-232   | anapestes                              |
| 233-582   | trimètres iambiques                    |
| 583-705   | anapestes                              |
| 706-1030  | glyconiques                            |
| 1031-50   | trimètres iambiques                    |
| 1051-60   | anapestes                              |
| 1061-1206 | trimètres iambiques                    |
| 1207-17   | anapestes                              |
| 1218-78   | trimètres iambiques                    |
| 1279-89   | anapestes                              |
| 1290-1517 | trimètres iambiques                    |
| 1518-1606 | saphiques mineurs                      |
| 1607-1862 | trimètres iambiques                    |
| 1863-1939 | anapestes                              |
| 1940-3    | trimètres iambiques                    |
| 1944-62   | tétramètres dactyliques acatalectiques |
| 1963-82   | trimètres iambiques                    |
| 1983-96   | anapestes                              |





