



Fulgurances « sublimes » chez Sénèque : le choix de Phaéthon et le silence d'Œdipe

Jean-Pierre Aygon



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1297>

ISSN: 1923-2713

Publisher:

Université d'Ottawa, Université Laval

Printed version

Number of pages: 189-205

ISSN: 0317-5065

Electronic reference

Jean-Pierre Aygon, « Fulgurances « sublimes » chez Sénèque : le choix de Phaéthon et le silence d'Œdipe », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], LVI | 2019, mis en ligne le 26 mai 2019, consulté le 18 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1297>



Les contenus des *Cahiers des études anciennes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fulgurances « sublimes » chez Sénèque : le choix de Phaéthon et le silence d'Œdipe

JEAN-PIERRE AYGON
Université Toulouse II-Jean Jaurès

De nombreux commentateurs modernes ont fait des rapprochements entre les conceptions esthétiques qui se dégagent du traité *Du sublime* et les tragédies de Sénèque, sur deux plans, celui de la valeur éthique de l'œuvre d'art, et celui des moyens stylistiques utilisés. Au plan éthique, les premières difficultés et sources de discussions ont concerné la possibilité de retrouver dans ces pièces les traces d'un mouvement d'élévation ou de sublimation, comparable à celui que l'on rencontre incontestablement dans un certain nombre de passages des œuvres philosophiques¹. Je tenterai de montrer comment l'analyse de traits

¹ Cf. notamment *Lettres à Lucilius* 41, 1-5 ; *De la tranquillité de l'âme* 1, 15 et 17, 11 ; sur le mouvement de « sublimation » chez Sénèque, voir l'article de J.-C. COURTIL dans ce même volume, infra, p. 189-205. Sur la question des rapports entre Sénèque et la « théorie du sublime », de la part concédée à une certaine forme d'irrationalité, pour l'auteur comme pour le lecteur, cf. M. ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 53-60 ; G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milan, Ceschina, 1970, p. 46-59, et du même auteur, « Seneca e la letteratura », in S. AUDANO (ed.), *Seneca nel bimillenario della nascita. Atti del Convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997*, Pise, ETS, 1998, p. 109-123, particulièrement p. 111 sq. ; A. SETAIOLI, « Seneca e lo stile », *ANRW II*, 32, 2, p. 801-811 (= *Facundus Seneca : aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologne, Pàtron, 2000, p. 242-254, avec aggiornamenti, p. 374-378) ; J. DROSS, *Voir la philosophie*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 129-134,

stylistiques « sublimes » permet de mieux percevoir l'éventuelle portée morale des tragédies de Sénèque. J'observerai d'abord comment Sénèque a pratiqué l'imitatio / aemulatio dans son traitement de l'exemplum de Phaéthon, personnage « sublime » (De la providence 5, 10-11), avant de me pencher sur la mise en scène du silence, d'une part dans le Du sublime (IX, 1-2), d'autre part à l'acte IV d'*Œdipe*, pièce généralement considérée comme peu conciliable avec la doctrine stoïcienne.

I

Les tragédies de Sénèque et le sublime éthique

Tout un pan de la critique met aujourd'hui l'accent sur les tensions entre les tragédies et la morale, notamment stoïcienne². Pour envisager que les tragédies de Sénèque soient compatibles avec l'esthétique du sublime et son exigence de haute moralité, une première réponse, double, a été fournie par Alain Michel dans son article fondateur de 1969 : « d'abord, la tragédie constitue très souvent une description de la grandeur d'âme chez ses personnages » (p. 255) ; Médée est citée, dont la beauté, liée à sa nature et à sa fureur propres, est comparable à celle des lions³.

et son article dans ce volume, supra, p. 159-175 ; I. HADOT, *Sénèque : direction spirituelle et pratique de la philosophie*, Paris, Vrin, 2014, p. 211-213 et 229.

² Voir, en particulier, A. SCHIESARO, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; E. GUNDERSON, *The Sublime Seneca. Ethics, Literature, Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 125, va jusqu'à considérer que la tragédie Phèdre est une « réécriture satanique du stoïcisme ». Pour des analyses qui montrent comment ces tensions peuvent se résoudre, voir, récemment, G. MAZZOLI, « *Iam scelus esse contextum* (N.Q. IVa praef. 19). La tragédie sénèqueienne comme eidos du nefas », *Pallas* 95 (2014), p. 97-110, et J.-P. AYGON, *Vt scaena, sic uita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, Paris, de Boccard, 2016.

³ A. MICHEL, « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », *GIF* 21 (1969), p. 245-257, renvoie à *Lettres à Lucilius* 41, 6,

Toutefois, Médée est une figure humaine, donc une figure d'identification, et cela peut poser problème⁴. Par ailleurs, à propos de personnages qui sont dépourvus de grandeur d'âme, Jason par exemple, A. Michel écrit : « l'on peut dire en quelque sorte que le sublime est inversé »⁵.

Dans sa synthèse récente sur la « Présence du sublime dans les tragédies de Sénèque », Marie-Hélène Garelli a repris cette idée d'une inversion du sublime, mais en l'appliquant aux protagonistes criminels et puissants qui l'emportent à la fin, comme Médée et Atrée. Elle démontre que ces personnages, aux yeux de Sénèque, n'ont pas de véritable grandeur d'âme. Ainsi, ni Médée ni Thyeste, par exemple, n'auraient pu être qualifiés de « sublimes » par Sénèque, qui « propose une interprétation particulière du sublime tragique, conçu comme un sublime inversé, qui aspire au malum et le revendique »⁶. L'analyse de M.-H. Garelli est parfaitement

où Sénèque oppose au lion dompté et dénaturé le lion sauvage : *hic scilicet impetu acer, qualem illum natura esse uoluit, speciosus ex horrido, cuius hic decor est, non sine metu aspici*, « celui-ci, avec ses élans fougueux, tel que l'a fait la nature, superbe par sa sauvagerie, beau parce qu'on ne peut pas le voir sans avoir peur » (trad. Michel). Les traductions, sauf indication contraire, sont empruntées aux éditions de la Collection des universités de France, avec parfois quelques modifications.

⁴ Sur cette question de l'identification éventuelle du public à tel ou tel personnage, cf. la remarque pertinente de A. SCHIESARO, op. cit., p. 234 : « it is equally possible that, contrary to his supposed aims [scil. de l'auteur], a reader will end up feeling great sympathy for Medea and her crimes », et sa conséquence, « a remarkable shift of responsibilities from the author to the audience ».

⁵ Il poursuit par un jugement plus général dans A. MICHEL, op. cit., p. 255 : « de là vient la force de la tragédie et l'horreur qui lui est propre : dans la philosophie, c'est un sage qui donne son enseignement à ceux qui le sont moins ; dans la tragédie, un fou instruit par son aveuglement même des spectateurs qui sont lucides et qui voient ».

⁶ M.-H. GARELLI, « Présence du sublime dans les tragédies de Sénèque : hauteurs et précipices », in P. MAROT (ed.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 59-77, particulièrement p. 75. M.-H. Garelli cite notamment, p. 70, deux

juste, mais il reste une difficulté de taille à résoudre : si de nombreuses discussions se développent à propos de la portée morale des tragédies, n'est-ce pas dû au fait que sublime et sublime inversé se ressemblent beaucoup ? Et cette ressemblance n'est-elle pas moralement dangereuse ?

Sénèque souligne d'ailleurs lui-même cette difficulté en constatant que l'on risque de confondre certains vices et vertus, à cause de leur apparente similitude :

[...] res fallunt : illas discerne. Pro bonis mala amplectimur [...]. Adulatio quam similis est amicitiae ! [...] uitia nobis sub uirtutum nomine obrepunt : **temeritas sub titulo fortitudinis latet**, moderatio uocatur ignauia, pro cauto timidus accipitur [...] les choses trompent, regarde-les avec discernement. Au lieu du bien, nous choisissons le mal [...]. Comme la flatterie ressemble à l'amitié ! [...] les vices, sous le nom de vertus, s'insinuent en nous : la témérité se dissimule sous le mot de courage, on appelle la lâcheté modération, on prend le timide pour un esprit prudent (Lettres à Lucilius 45, 6-7)⁷.

passages révélateurs du De la colère où Sénèque affirme avec force que la colère ne saurait être sublime : multum interest [...] inter sublimem animum et superbum, « il y a une grande différence entre le sublime et l'orgueil », I, 20, 3 ; à propos du *oderint dum metuant* de l'Atrée d'Accius : nec enim magnitudo ista est, sed immanitas, « ce n'est pas de la grandeur d'âme, c'est de la monstruosité », I, 20, 5. Contra, A. SCHIESARO op. cit. n. 2, p. 52-55 et 127-132, s'appuie sur des rapprochements avec le Du sublime pour voir en Atrée un héros vraiment « sublime », voire la figure d'un poète « sublime » (« all sublime, grandiose poetry is nefas », p. 55 ; « Atreus can now offer a case study of a "sublime" poet in action », p. 128).

⁷ Cf. Lettres à Lucilius 120, 8 : mala interdum speciem honesti obtulere et optimum ex contrario enituit. Sunt enim, ut scis, uirtutibus uitia confinia [...] : sic mentitur prodigus liberalem [...]. Imitatur negligentia facilitatem, temeritas fortitudinem, « les vices ont parfois pris l'aspect de l'honnêteté, et l'excellence a tiré son éclat de son contraire. Il existe en effet, tu le sais, des vices proches de vertus [...] : ainsi le prodigue est un faux généreux [...]. La négligence a l'apparence de la décontraction, la témérité celle du courage » ; De la clémence I, 3, 1 : nam cum sint uitia

Toute la question sera donc de savoir comment procède un écrivain / philosophe pour distinguer clairement le vrai sublime du faux, et, pour le comprendre, faisons un détour par l'étude d'un passage qui traite un thème « sublime » entre tous, le mythe de Phaéthon.

II

Une séquence emblématique : le choix de Phaéthon (De la providence V, 10-11)

Traditionnellement, et notamment au livre II des Métamorphoses d'Ovide, la mésaventure de Phaéthon sert à dénoncer l'intrépidité irréfléchie de la jeunesse. Dans le *De la providence*, au contraire, est mise en scène l'image très valorisée d'un *generosus adulescens* qui fait preuve de vertu et de courage en osant conduire le char de son père, le Soleil⁸.

Cela ne surprend pas, étant donné la grande plasticité des thèmes mythologiques⁹, mais il faut rappeler que le mythe de Phaéthon joue un rôle important sous le règne de Néron, lié au rapport établi

quaedam uirtutes imitantia, non possunt secerni, nisi signa quibus dinoscantur inpresseris, « car puisqu'il y a des vices imitant les vertus, ils ne peuvent en être distingués, si on ne leur imprime des signes grâce auxquels on puisse les reconnaître ». Cf. Cicéron, *De l'invention* II, 165 : uni cuique uirtuti finitimum uitium reperiatur, « pour chaque qualité on trouvera un défaut qui en est proche » ; Quintilien, II, 12, 4 : quaedam uirtutum uitiorumque uicinia [...] qua temerarius pro forti accipitur, « une certaine proximité entre les vices et les vertus [...] à cause de laquelle on prend la témérité pour le courage ».

⁸ F. DELARUE, « Sénèque lecteur d'Ovide et le Traité du sublime », *Interférences. Ars scribendi* 4, mis en ligne le 23 novembre 2006, p. 8-9 (<http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Delarue.pdf>), a sans doute raison d'invoquer la rivalité de Sénèque à l'égard d'Ovide, perceptible dans celle d'un Phaéthon insolent face à son père, mais cette interprétation ne suffit pas.

⁹ À rapprocher de la neutralité axiologique du comparant dans une comparaison, cf. J.-P. AYGON, op. cit. n. 2, p. 41-42.

entre le Prince et le culte du soleil¹⁰. En outre, ce thème relève du sublime et Longin lui-même, au chapitre XV, 20, donne comme troisième exemple de *phantasia* remarquable un passage du Phaéthon d'Euripide, où est décrit le « voyage dans l'espace » du jeune héros, et où le Soleil, installé sur Sirius, guide son fils ; Longin présente ainsi déjà l'aventure de Phaéthon d'une manière positive¹¹, ajoutant que la façon dont la scène a été conçue montre que le poète s'est hissé au niveau de Phaéthon¹². De plus, le même point de vue se retrouve plus loin dans le Traité, à propos des écrivains : il vaut la peine de viser les hauteurs, au risque de chuter, c'est-à-dire de commettre des erreurs¹³.

¹⁰ En effet ce mythe connaît un succès remarquable à l'époque de Néron, qui est présenté comme un nouveau Phaéthon (voir à ce sujet les études de G. MAZZOLI, « L'Inclitum carmen di Vagellio », *Athenaeum* 46 (1968), p. 363-368 ; P. GRIMAL, « Le De clementia et la royauté solaire de Néron », *REL* 49 (1971), p. 205-217 ; P. ARNAUD, « L'Apothéose de Néron-Kosmokrator et la cosmographie de Lucain au premier livre de la Pharsale (I, 45-66) », *REL* 65 (1987), p. 167-193 ; L. DURET, « Néron-Phaéthon ou la témérité sublime », *REL* 66 (1988), p. 139-155), et une interprétation différente du mythe se répand : il ne s'agit plus de dénoncer l'intrépidité coupable et juvénile d'un jeune prétentieux qui manque de sagesse, mais de louer celui qui a de grandes ambitions, et qui prend le risque de chuter.

¹¹ Cf. J. I. PORTER, *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 344 : « the moments chosen by Longinus carefully bracket this tragic outcome and instead indicate the brilliant potential that are being offered to Phaethon by his father Helios ».

¹² Du sublime XV, 4 : « ne dirais-tu pas que l'âme de l'écrivain avec lui monte sur le char, avec lui court le risque des chevaux, et avec lui s'envole ? Car si elle n'était pas emportée dans la même course pour ces exploits célestes (τοῖς οὐρανίοις ἐκείνοις ἔργοις, qui est une expression valorisante), elle n'aurait jamais conçu de telles apparitions » (trad. Pigeaud). Chez Sénèque, les citations poétiques empruntées à Ovide, les descriptions du ciel par le Soleil, rendent perceptible la grandeur sublime de l'entreprise de Phaéthon.

¹³ Pour Longin, il vaut la peine de courir le risque de commettre quelques fautes. C'est un *topos* qui est présenté positivement : « [...] tandis que les naturels bas et médiocres, je ne sais s'il ne relève pas de la nécessité que,

Je voudrais toutefois surtout souligner que l'ambivalence du mythe de Phaéthon est un exemple frappant du constat fait supra : vice et vertu se touchent de près. Dans un cas, il s'agit d'une véritable grandeur, dans l'autre celle-ci est trompeuse, se réduisant à de la témérité. Sénèque donc, lorsqu'il utilise cet exemplum dans un but pédagogique, doit veiller à bien marquer cette différence. C'est pourquoi la question d'ordre stylistique est particulièrement intéressante : observons comment le philosophe s'y prend pour que le lecteur distingue nettement la vraie grandeur de la fausse.

D'abord, la scène est précédée, puis suivie, par la formulation explicite de la leçon qu'il faut en tirer, d'une manière circulaire, renforcée par le parallélisme lexical : uide quam **alte** escendere debeat **uirtus** : scies illi non per **secura** uadendum [...], « regarde à quelle hauteur doit s'élever la Vertu : tu sauras qu'il ne lui faut pas suivre des routes sûres [...] » (De la providence V, 10) ; humilis et inertis est **tuta** sectari : per **alta uirtus** it, « une âme faible et molle parcourt des chemins sans danger : la Vertu va sur les cimes » (V, 11).

Ensuite, à l'intérieur du cadre défini par la reprise de la même morale, Sénèque reconstruit un dialogue entre le Soleil et son fils de façon à mettre en valeur les modalités de la décision de ce dernier : aux arguments de son père (deux emprunts, de sept puis trois vers à la longue harangue du Soleil qui, dans les Métamorphoses, veut effrayer son fils, II, 63-69 et 79-81), Phaéthon réplique à deux reprises, au discours direct, en insistant sur le caractère rationnel de sa décision (placet, premier mot prononcé), qui se fonde sur un jugement de valeur (est tanti) et sur l'absence d'une passion, en l'occurrence, la peur :

- **Placet**, inquit, uia, escendo : **est tanti** per ista ire **casuro** !
- Oui, ce voyage me convient, dit-il : je monte, tant il mérite que l'on risque une chute !

par le fait de ne jamais prendre de risques (διὰ τὸ μηδ'αμῇ παρακινδυνεύειν) et de ne jamais aspirer aux sommets, ils restent la plupart du temps impeccables et plus sûrs ; les grands, au contraire, bronchent à cause de la grandeur même » (Du sublime XXXIII, 2, trad. Pigeaud).

- Iunge datos currus : his quibus **deterre**ri me putas incitor ; **libet** illic **stare** ubi ipse Sol **trepidat** !
- Attelle le char et donne-le moi ! Tout ce que tu dis en croyant me terrifier me stimule. Je veux rester inébranlable là où tremble le Soleil en personne ! (V, 11).

La suite prévisible — la chute, donnée immuable du mythe — prend alors une autre signification : non pas le châtement d'une erreur de jeunesse, mais le risque inhérent à toute grande entreprise. Évoquée par le participe futur casuro¹⁴, cette chute est acceptée comme possible, voire probable : le risque est assumé. Mais le plus étonnant, c'est que Sénèque se réfère, d'une manière quasiment provocatrice, à la version ovidienne du mythe dont il prend pourtant le contre-pied. C'est une façon de mettre en lumière d'une manière éclatante l'écart avec son prédécesseur, sur un fond de similitude¹⁵, car dans son avertissement final, chez Ovide, le Soleil incite son fils à faire preuve de sagesse : ne dubita, dabitur (Stygias iurauimus undas) / quodcumque optaris ; sed tu **sapientius opta**, « n'en doute pas (je l'ai juré sur les eaux du Styx), ton souhait sera exaucé, quel qu'il soit ; mais toi, fais un souhait plus sage » (Métamorphoses II, 101-102). Mais, poussé par un violent désir, le jeune homme n'écoute rien : finierat monitus ; dictis tamen ille repugnat / propositumque premit **flagratque cupidine** currus, « il cessa là ses conseils ; cependant, Phaéthon les rejette, persiste dans son projet et brûle du désir de monter sur le char » (Métamorphoses II, 103-104). Les deux Phaéthon sont donc diamétralement opposés sur ce qui différencie précisément la vertu du vice : l'état d'esprit dans lequel un acte est commis. C'est tout

¹⁴ Sur la prédilection de Sénèque pour le participe futur employé sans le verbe sum, et sur sa polysémie (avec, notamment, l'idée de prédestination), cf. A. TRAINA, *Lo Stile « drammatico » del filosofo Seneca*, Bologne, Pàtron, 1974, p. 28-29.

¹⁵ Ainsi, par l'expression iunge datos currus, Phaéthon fait écho à la iunctura ovidienne finge datos currus (« imagine que je te confie mon char », dit le Soleil, Métamorphoses II, 74). Cf. F. DELARUE, op. cit. n. 8, p. 8, qui y voit avec raison « une reprise parodique des objurgations paternelles ».

à fait conforme au jugement de Sénèque à propos d'autres choix, par exemple celui du suicide : ce dernier est accepté s'il s'agit d'une décision lucide et raisonnable, rendue préférable par les circonstances, mais il est condamné si sa cause est passionnelle (*libido moriendi*).

De plus, l'on peut relever ici deux points de rencontre, sur le plan stylistique, avec le traité *Du sublime*. D'une part, c'est un écho à la conception de la *mimêsis* / *zêlôsis* (*imitatio* / *aemulatio*) défendue au chapitre XIII¹⁶. D'autre part, la forme littéraire choisie possède un éclat incontestable, grâce aux antithèses qui marquent la différence entre vraie et fausse grandeur : opposition, comme chez Ovide, entre la concision du texte — qui rend la spontanéité de la réaction de Phaéthon — et les longues *ecphrasis* de son père, qui cherche à l'effrayer ; vif contraste entre les deux réactions, puisque cette même concision change de sens, indiquant ici l'absence d'hésitation, donc le courage, là l'absence de réflexion, donc de sagesse.

C'est pourquoi ce texte constitue, à mes yeux, un exemple emblématique d'une forme d'écriture qui met en lumière d'une façon « sublime » un détail décisif sur le plan éthique, l'élément discriminant étant souligné par un jeu d'imitation / émulation par rapport à un poète de référence, ici Ovide. On pourrait parler d'« *imitatio contrastive* », et il serait intéressant de rechercher dans les tragédies de Sénèque des dispositifs littéraires comparables. Parmi d'autres passages possibles, j'en ai retenu un en particulier, celui où Œdipe se tait au début de l'acte IV de la pièce du même nom. En effet, on peut atteindre le sublime en utilisant la *breuitas*, voire le degré zéro de l'expression, le silence, comme on le voit dans le chapitre où Longin évoque le silence d'Ajaks (Du sublime IV, 2).

¹⁶ « [...] il existe, outre celles que nous avons déjà indiquées, encore une autre route qui mène au sublime. Quelle en est la qualité et la nature ? C'est l'imitation des grands écrivains et poètes du passé, et l'esprit d'émulation avec eux » (XIII, 2, trad. Pigeaud).

III

**La mise en scène du silence
dans le Du sublime et *Œdipe* de Sénèque**

Le silence sublime d'Ajaj dans le Du sublime

Naturellement, l'idée que le silence possède une grande force expressive n'est pas propre au Du sublime. Je renvoie notamment aux études de Pierre Chiron et Giovanni Lombardo sur le silence comme procédé dans la rhétorique antique¹⁷. Mais le silence est placé très haut, mis en exergue d'une manière remarquable par Longin, car il est produit par l'inuentio, par l'imagination créatrice du poète. Dans le Du sublime, en effet, la première condition et la première source du sublime, qui est essentiellement une qualité innée, c'est la capacité à concevoir des pensées élevées, ce qui est conforme à la conception des rhéteurs antiques, pour qui l'inuentio, la recherche des idées, précède leur mise en forme littéraire.

Or le premier moyen (tropos) d'exprimer une grande pensée, présenté par Longin lorsqu'il aborde l'étude méthodique des sources du sublime au chapitre IX et qu'il commence par la première, la « grandeur d'esprit naturelle » (τὸ μεγαλοφύες), c'est le silence ; au § 2, il répond à la question « comment éduquer nos âmes en direction du grand ? » :

οὐ μὴν ἀλλ' ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δὲ τὸ μεγαλοφύες, χρὴ

¹⁷ P. CHIRON, « Le Silence rhétorique, d'après quelques traités grecs », in L. BOULÈGUE, P. CAYE & C. FLAMENT (eds), *Silence et sagesse*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 13-26 ; G. LOMBARDO, « Le Silence d'Ajaj et la rhétorique de dissimulation », dans le même recueil, p. 27-47. P. Chiron note que « par le silence, l'orateur prend possession d'un territoire qu'il ne connaît même pas, l'imaginaire de chacun de ses auditeurs » (p. 19). Voir aussi les nombreux commentaires du visage voilé d'Agamemnon dans le sacrifice d'Iphigénie de Timanthe, qui est l'équivalent, sur le plan pictural, du silence d'Ajaj dans le domaine littéraire.

κάνταῦθα, καὶ εἰ δωρητὸν τὸ πρᾶγμα μᾶλλον ἢ κτητόν, ὅμως καθ' ὅσον οἶόν τε τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη καὶ ὥσπερ ἐγκύμονας ἀεὶ ποιεῖν γενναίου παραστήματος. Τίνα, φήσεις, τρόπον ; γέγραφα που καὶ ἐτέρωθι τὸ τοιοῦτον· ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. Ὅθεν καὶ φωνῆς δίχα θαυμάζεται ποτε φιλή καθ' ἑαυτὴν ἡ ἔννοια δι' αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον, ὡς ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου

néanmoins, puisque l'emporte sur toutes les autres la première source, je veux dire la grandeur de nature, il faut, même là, et même s'il s'agit d'un don plus que d'un acquis, malgré cela donc, et dans la mesure du possible, éduquer nos âmes en direction du grand, et les rendre toujours enceintes, si l'on peut ainsi s'exprimer, d'une exaltation généreuse. De quelle façon, diras-tu ? Je l'ai écrit ailleurs : « le sublime est l'écho de la grandeur d'âme ». D'où le fait que même sans voix on admire parfois la pensée toute nue, en elle-même, par la seule grandeur d'âme, comme dans la Nekuia le silence d'Ajaks est grand et plus sublime que tout discours (IX, 1-2, trad. Pigeaud).

Toutefois, il ne faudrait pas considérer que la pensée puisse exister sans l'expression, car cela reviendrait à commettre le contresens de l'interprétation « romantique » et « anti-rhétorique » du Du sublime, qui se fonde sur une analyse erronée de cet éloge du silence¹⁸. En fait, ce qui est admiré, c'est la grandeur de l'idée de

¹⁸ Comme le souligne J. I. PORTER dans son analyse remarquable de ce passage (op. cit. n. 11, p. 94-102), pour Longin comme pour tous les rhéteurs de l'Antiquité, pensée et expression n'existent pas indépendamment, comme le montre la formule « l'expression est la lumière de la pensée ». Cf. aussi les réserves de G. LOMBARDO, op. cit., p. 30-31, à propos des interprétations « métaphysiques » de cette valorisation d'une pensée « nue ». Pour lui, celle-ci « est, pour ainsi dire, un signifié dont le signifiant demeure sous-entendu au profit de la valeur symbolique de l'acte de se taire ». Pour J. PIGEAUD, dans sa traduction commentée Du sublime de Longin, Paris, Rivages, 1991, p. 44, n. 24, « en fait, le silence d'Ajaks n'exprime rien, sinon l'absolu ».

ce silence d'Ajax, conçu par Homère dans sa Nekuia, c'est-à-dire le silence mis en scène dans la narration d'Homère au chant XI¹⁹. Ulysse y rapporte au discours direct les paroles apaisantes (« écoute, Ajax, fils de Télamon [...] », 553-562) adressées à l'âme d'Ajax — qui se tenait obstinément à l'écart, encore en colère contre lui —, avant de décrire la réaction du héros : ὥς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας / ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκύων κατατεθνηώτων. / (ἔνθα χ' ὁμῶς προσέφη κεχολωμένος, ἧ κεν ἐγὼ τόν·), « je parlai ainsi, mais lui ne me répondit rien. Il alla dans l'Érèbe, parmi les autres âmes des défunts disparus. (Là, malgré sa colère, peut-être eût-il voulu me parler ou m'entendre) » (563-565)²⁰.

Le silence d'Œdipe (783), une fulgurance sublime ?

Parmi les nombreux silences qui jouent un rôle dramaturgique chez Sénèque²¹, celui d'Œdipe est passé inaperçu, ce qui est un

¹⁹ Cf. B. SAINT GIRONS, « Le Silence d'Ajax II », in L. BOULÈGUE, P. CAYE & C. FLAMENT (eds), op. cit. n. 17, p. 49-63, analysant le « sublime » de ce silence et concluant, p. 51, que Longin vise « la grandeur de conception », donc commune à Ajax et à Homère. P. CHIRON, op. cit. n. 17, p. 18-20, souligne avec raison le rôle déterminant de l'appel à l'imagination du destinataire.

²⁰ Longin ne cite pas le texte homérique : d'abord sans doute parce que ce passage est très connu, aussi parce qu'il n'en analyse pas les termes et, peut-être même, comme l'ont observé certains commentateurs soucieux de subtilité, parce que Longin a voulu traiter l'exemplum par le silence, cf. J. I. PORTER, op. cit. n. 11, p. 94 : « [...] silence bespeaks a meaning that exceeds language [...] and Longinus is paying tribute to this excess through the muteness of his commentary ».

²¹ Cf. le silence de Clytemnestre, Agamemnon 225 sq., analysé dans J.-P. AYGON, « Les Tragédies de Sénèque : cohérence dramaturgique, mise en scène et interprétation “ stoïcienne ” », Pallas 95 (2014), p. 13-32, et du même, op. cit. n. 2, p. 241-247. Voir aussi G. CAJANI, « Curae leues loquuntur, ingentes stupent (Sénèque, Phaedra 607). Ambiguità del silenzio tragico », QCTC 11 (1993), p. 171-181. Cf., dans des moments d'une grande intensité dramatique, les silences de Mégare (Hercule

paradoxe pour un effet qui se veut éclatant ! Après avoir fait jeter Créon en prison à la fin de l'acte III, et à la suite du troisième chœur, Œdipe revient seul sur la scène, évoque le souvenir d'un meurtre qu'il a commis il y a longtemps, et pose une série de questions précises à Jocaste, dont les réponses aboutissent rapidement à une certitude : c'est bien lui qui a tué Laïus. Puis un messager corinthien arrive, sans avoir été annoncé ; il n'interrompt pas le dialogue, mais — c'est du moins la thèse que je défends — sa prise de parole succède à un long et pesant silence du roi et de la reine de Thèbes, restés sur la scène.

En effet, il faut d'abord relever une difficulté, due à la différence entre la poésie épique (dans le cas d'Homère) et la poésie dramatique : l'aède, via Ulysse, nous dit qu'Ajax se tait. Son mutisme est expressément signalé dans la narration. Au théâtre, il y a certes aussi cette possibilité : un personnage constate qu'un autre se tait, ou lui demande pourquoi il garde le silence, et l'on parlerait aujourd'hui de « didascalie interne ». Mais il y aussi les cas où un silence n'est pas explicitement révélé par le texte ni par des « didascalies externes », puisque celles-ci n'existent pas en règle générale dans les manuscrits. On doit alors le déduire du contexte et il risque, de ce fait, d'échapper à un lecteur moderne qui ne reconstituerait pas mentalement la mise en scène imaginaire venant naturellement à l'esprit d'un lecteur romain. C'est pourquoi, dans le cas de cette fin de scène d'*Œdipe*, il convient d'apporter la preuve qu'il y a bien un silence des protagonistes, ce que j'ai tenté de faire dans un article précédent²², où je me suis appuyé sur une étude rigoureuse de la présence ou de l'absence d'annonce de l'entrée en scène d'un personnage qui interrompt directement un dialogue : dans dix-sept occurrences sur vingt-et-une, l'entrée en scène est annoncée ; dans trois des quatre entrées

furieux 370), de Polyxène (Les Troyennes 1148-1159), d'Astyanax (Troyennes 1100-1103), des noyés dans la tempête (Agamemnon 527).

²² J.-P. AYGON, « Theatrical Language and Philosophical Issues in Seneca's Tragedies : Cued and Unannounced Entrances (especially *Œd.* 81 and 784) », in G. W. HARRISON (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leyde, Brill, 2015, p. 260-282.

non annoncées, il s'agit d'un personnage qui avance progressivement sur la scène en prononçant un monologue ; dans un seul cas, l'arrivée du messager corinthien à l'acte IV d'*Œdipe*, un nouveau dialogue à trois s'amorce directement, ce qui constitue une variante significative. En effet, si Jocaste ou Œdipe déclarait, reprenant la formule consacrée *sed ecce...*, « mais je vois arriver... », cela prouverait que leur dialogue a été interrompu. Mais le fait que le messager se mette « tout d'un coup » à parler (dans le texte) correspond à une autre situation : le dialogue n'a pas été coupé, et on doit supposer qu'un laps de temps s'est écoulé entre le moment où Œdipe ne répond rien à Jocaste — qui lui a donné un ultime indice décisif de sa culpabilité en tant que meurtrier de Laïus —, et le moment où le messager arrive. Sénèque ne peut pas préciser par une « didascalie externe » : « un lourd silence s'établit sur la scène, interrompu par l'arrivée du messager » ; il utilise alors un autre moyen pour le signaler.

De plus, la spécificité de cette scène (extrême concision et silence des protagonistes à la fin) ressort tout particulièrement par contraste avec la scène correspondante dans *Œdipe Roi* de Sophocle, comme le montre le tableau en annexe. Sur un fond de grande similitude (les commentateurs ont observé avec raison que la péripétie et le dénouement suivaient le même schéma général, aux « actes » IV et V des deux pièces²³), les différences apparaissent avec netteté : chez Sophocle, c'est Jocaste qui prend l'initiative de l'enquête (cf. colonne 2 du tableau), le dialogue progresse très lentement (colonnes 2 et 3, qui totalisent 117 vers), Œdipe fait des confidences à Jocaste (colonne 3), et se maudit lui-même (colonne 4), alors qu'un doute existe encore (colonne 5). À l'inverse, chez Sénèque, Œdipe prend l'initiative d'un dialogue très dense (colonne 2 : 11 vers), ne fait aucune confidence à Jocaste, puis s'enferme dans le mutisme alors qu'il n'a plus aucun doute sur sa responsabilité.

²³ Voir, notamment, P. PARÉ-REY, « Le Personnage d'Œdipe (*Œdipe*, Sénèque) à la lumière de son modèle grec (*Œdipe Roi*, Sophocle) », VL 187-188 (2013), p. 178-199.

La longueur du texte dans *Œdipe Roi* (166 vers pour le dialogue entre Jocaste et Œdipe ; 291 vers entre la prise de parole de Jocaste et celle du messager corinthien) forme un contraste saisissant avec la brièveté de la scène dans *Œdipe* (11 vers pour le dialogue entre Œdipe et Jocaste ; 20 vers entre la prise de parole d'Œdipe et celle du messager corinthien).

C'est pourquoi le silence des deux protagonistes — si l'on en accepte la réalité scénique — prend par comparaison un relief particulier qui attire l'attention du lecteur / spectateur et appelle une interprétation : d'une part, si Jocaste se garde bien de demander à son époux « qui est ce meurtrier ? », on peut en déduire qu'elle a des doutes, et qu'elle se tait par prudence. Surtout, si Œdipe, ayant compris qu'il était le coupable recherché, évite de le dire ouvertement et ne réagit absolument pas, cela signifie qu'il veut garder pour lui, voire dissimuler, la découverte qu'il vient de faire : il envisage de se maintenir sur le trône, même si cela est une catastrophe pour son peuple. Sont ainsi soulignées l'ambivalence morale du roi, et même sa disqualification en tant que protecteur de sa cité. Et les supposées contradictions avec la doctrine stoïcienne s'évanouissent²⁴.

Au plan stylistique, le détour par d'éventuels rapports avec l'esthétique du sublime confirme l'intérêt d'une méthode qui privilégie l'étude d'éléments discriminants, mis en valeur par l'écriture poétique, notamment dans les cas de ce que j'ai appelé une « imitatio contrastive », qu'il faut sans doute rapprocher de l'esprit du traité *Du sublime*, bien qu'une filiation directe soit loin d'être certaine. En effet, si Sénèque connaît ce traité, ou même seulement le courant esthétique auquel il appartient²⁵, il doit vraisemblablement s'en inspirer lorsqu'il met en scène le mythe de

²⁴ Sur ce point, voir ma démonstration (J.-P. AYGON, op. cit. n. 2, p. 252-267), à laquelle les rapprochements avec le traité *Du sublime* ont ici apporté de nouveaux arguments, d'ordre stylistique.

²⁵ Voir, récemment, H. VIAL, « Le Traité du sublime, une œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque », *Euphrosyne* 43 (2015), p. 157-170.

Phaéthon, étroitement lié au sublime, mais ce n'est pas une preuve absolue.

Au plan éthique, ces éléments discriminants permettent de mieux comprendre comment Sénèque cherche à distinguer vraie et fausse grandeur, donc à conférer une possible portée morale à ses tragédies. C'est pourquoi, pour définir les relations entre les tragédies de Sénèque et le sublime, il conviendrait sans doute mieux de parler de « fausse grandeur » pour caractériser certains protagonistes comme Hercule, Agamemnon, Hippolyte ou Œdipe. Certes la notion de « sublime inversé » convient parfaitement pour d'autres personnages comme Atrée et Médée, mais ce n'est finalement qu'une forme extrême de faux sublime, que telle ou telle fulgurance de la dramaturgie doit démasquer. Toutefois, ces fulgurances — comme le silence d'Œdipe — peuvent parfois paradoxalement échapper à un lecteur / spectateur, surtout moderne, en particulier s'il néglige la théâtralité du texte.

1	2	3	4	5	6	7
Sophocle						
634-696 63 vers	697-753 57 vers	754-813a 60 vers	813b-833 20, 5 vers	834-862 29 vers	863-923 61 vers	924 sq.
Jocaste s'interpose entre Œdipe et Créon	Jocaste demande à Œdipe les raisons de sa colère contre Créon et lui révèle des détails troublants sur la mort de Laïus	Œdipe comprend qu'il est peut-être le meurtrier de Laïus ; il fait des confidences à Jocaste sur son passé	Malédictions d'Œdipe contre lui-même pour le cas où il s'avérerait qu'il a bien tué Laïus	Mais un doute persiste, car une autre version l'innocente : des brigands auraient tué Laïus. Jocaste envoie chercher le témoin décisif. Jocaste et Œdipe sortent	Chœur 3 : 48 vers Jocaste revient seule sur la scène, se tournant en suppliante vers Apollon : 13 vers	v. 936 : un Corinthien annonce à Jocaste la mort de Polybe. Œdipe, mandé par Jocaste, l'apprend (v. 950)
Sénèque						
764-772 9 vers	773-783 11 vers	000	000	000	000	784 sq.
Créon est en prison. Après le chœur 3, monologue d'Œdipe, tourmenté par le souvenir d'un meurtre commis à un carrefour	Œdipe interroge Jocaste sur les circonstances de la mort de Laïus et comprend qu'il l'a tué (782)	(aucune confidence d'Œdipe à Jocaste)	(aucune lamentation d'Œdipe, alors qu'il est sûr d'être le meurtrier de Laïus)	(aucun appel à témoin, car aucun doute n'est mentionné)		Prise de parole soudaine d'un messager corinthien qui apprend à Œdipe la mort de Polybe