

SYLVIE HUMBERT-MOUGIN

# LE MONSTRE APPRIVOISÉ

LES TRAGÉDIES DE SÉNÈQUE EN EUROPE (1730-1969)



Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

## INTRODUCTION

Que les tragédies de Sénèque fassent partie intégrante de notre paysage culturel et théâtral est une évidence : la création de *Thyeste* dans la cour d'honneur du Palais des Papes à l'ouverture du festival d'Avignon en juillet 2018 et celle de Médée à la Grande Halle de la Villette en mars 2022 en offrent quelques témoignages, parmi beaucoup d'autres. Cette présence familière du théâtre sénéquien est pourtant, paradoxalement, un phénomène relativement récent : il n'y a guère plus d'une trentaine d'années que ces pièces sont régulièrement jouées, traduites et considérées comme des œuvres théâtrales à part entière, en Europe et partout dans le monde. Pendant près de trois siècles, au contraire, de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960, elles ont été reléguées dans un oubli quasi total, qui contraste avec la ferveur dont le théâtre grec bénéficiait au même moment. Cette éclipse de *Seneca tragicus* qui s'amorce autour des années 1660 tranche tout autant avec sa forte sollicitation dans l'Europe de la Renaissance : intensément lues, traduites, imitées, cette petite dizaine de tragédies, plus particulièrement *Les Troyennes* et *Hercule sur l'Oeta*, avaient alors joué un rôle séminal dans la formation des théâtres nationaux. À partir du dernier quart du xvii<sup>e</sup> siècle, l'enthousiasme d'un Scaliger qui n'hésitait pas dans sa *Poétique* (*Septem libri poetices*, 1551) à placer les tragédies de Sénèque au-dessus de leurs modèles grecs cède la place au silence embarrassé des doctes : les particularités dramaturgiques et thématiques du corpus sénéquien – primauté du monologue, longueur des récits, discontinuité de l'action, hétérogénéité des parties chorales, intensification de la violence, représentation du meurtre *coram populo* – ne sont plus guère admissibles sur la scène désormais régie par les nouveaux impératifs d'unité et de bienséance. Aux deux siècles suivants, alors même que l'esthétique classique se voit de plus en plus contestée, le discrédit ne fait que s'aggraver. Savants et gens de théâtre se rejoignent dans une litanie de griefs répétés à l'envi : la froideur, l'artificialité, la vaine virtuosité, la complaisance pour l'horrible sont unanimement reconnues pour les principales tares d'une tragédie qui n'aurait plus rien de commun,

Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

excepté le matériau légendaire, avec l'efficace sobriété de son homologue grecque. En dehors de la sphère des spécialistes, ces pièces, peu traduites et éditées, encore moins représentées sur scène, deviennent à peu près invisibles. Il faudra attendre les années 1930 pour qu'elles retrouvent très progressivement droit de cité dans le panthéon des classiques et suscitent de nouveau l'intérêt de la critique spécialisée comme celui des gens de théâtre, grâce notamment aux interprétations révolutionnaires qu'en proposent T. S. Eliot et Antonin Artaud – ce dernier n'hésite pas à décerner à Sénèque le titre du « plus grand auteur tragique de l'Histoire<sup>1</sup> », – premiers jalons d'une reconnaissance qui s'amplifiera dans le dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, le théâtre de Sénèque forme un objet presque aussi familier que les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, patrimonialisé comme elles de multiples manières : en tant que « théâtre classique » à lire et à redécouvrir, traduit et mis à disposition d'un large public sous divers formats éditoriaux ; en tant qu'objet d'étude, régulièrement inscrit dans les programmes de l'enseignement secondaire et supérieur ; comme répertoire vivant, produit partout dans le monde, aussi bien sur les grandes scènes institutionnelles que dans les théâtres d'amateurs : « une rencontre a eu lieu », observait Florence Dupont au seuil de son essai *Les Monstres de Sénèque* (1995), qui jouera un rôle déterminant dans cette « résurrection » de Sénèque, selon le mot d'Anne Uberfeld<sup>2</sup>. Encore faut-il préciser que cette rencontre entre le public de la fin du xx<sup>e</sup> siècle et le tragique latin n'a plus rien de commun avec l'*aetas senecana* de la Renaissance<sup>3</sup> : aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, les lettrés cherchaient dans ce corpus théâtral des leçons politiques sur les dangers de la tyrannie, un recueil d'*exempla* et de figures rhétoriques à imiter, un bréviaire de sagesse à méditer dans le prolongement des œuvres du philosophe stoïcien homonyme ; pour le public d'aujourd'hui, les tragédies de Sénèque s'interprètent communément comme le « théorème » d'un

1. Antonin Artaud, Lettre à Jean Paulhan, 16 décembre 1932, in *Œuvres complètes*, III, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Nrf, 1978, p. 286.

2. Anne Uberfeld, « Résurrection de Sénèque », *Théâtre public*, n° 130-131, juillet-octobre 1996, p. 30-32.

3. En paraphrasant l'expression *aetas ovidiana* forgée par Ludwig Traube (*Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, 1911), puis reprise par Theodore Ziolkowski dans *Ovid and the Moderns*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005.

théâtre du mal radical et transgressif<sup>4</sup>, qui met au centre le corps et ses appétits contre-nature, explore les confins de l'humanité et interroge les limites de la représentation théâtrale.

L'histoire de ce spectaculaire changement de paradigme forme la matière du présent ouvrage, qui se propose de documenter et de rendre intelligible le long et complexe processus d'acclimatation d'un corpus longtemps perçu comme irrecevable sur le plan éthique aussi bien qu'esthétique.

\*\*\*

« Le retour à Sénèque<sup>5</sup> » qui pointe à partir de la fin des années 1960 s'est accompagné d'un travail de renouvellement critique particulièrement intense, comme peu d'œuvres de l'antiquité classique en ont connu. La consultation des bibliographies spécialisées fait apparaître un foisonnement spectaculaire des travaux dans le dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle : il s'agit bien, là aussi, d'une sorte de renaissance. Les notions d'intertextualité, de métathéâtralité puis plus récemment de postdramatisme fournissent des outils théoriques et un cadre propices à l'interprétation des particularismes de la poétique théâtrale sénéquienne, longtemps considérés par la critique comme des anomalies imputables à l'infériorité des poètes de « l'Âge d'argent » de la Rome impériale, voire au tempérament espagnol débridé du poète-philosophe andalou natif de Cordoue. Ils sont aujourd'hui interprétés comme la marque propre d'un corpus savant et réflexif, qui dialogue avec la culture de l'âge néronien, exploite les formes particulières de spectaculaire qui s'épanouissent alors et reconfigure le matériau mythique hérité de la Grèce dans un environnement esthétique, politique et culturel qui n'a plus rien de commun avec celui de la *polis* de l'Athènes classique<sup>6</sup>.

4. Selon l'expression de Joseph Danan (« Thyeste théorème : le crime dans l'estomac », in « Le Théâtre et le mal », *Revue d'études théâtrales, Registres* 9/10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, hiver 2004-printemps 2005, p. 31-40).

5. Selon le titre d'un article du critique théâtral Pierre-Aimé Touchard publié le 20 novembre 1967 dans le quotidien *Le Monde* à l'occasion de la représentation de *Médée* de Sénèque au théâtre de l'Odéon à Paris (traduction Jean Vauthier, mise en scène Jorge Lavelli).

6. Parmi les nombreux travaux publiés depuis une vingtaine d'années qui ont participé à ce renouveau de l'interprétation critique, on peut signaler notamment, outre l'ouvrage fondateur de Florence Dupont déjà mentionné (*Les Monstres de Sénèque. Pour*

La question de la réception de *Seneca tragicus* n'est pas restée à l'écart de cette effervescence critique – la productivité du corpus et son influence sur les traditions théâtrales ultérieures ayant d'ailleurs procuré dès les années 1960 des arguments de poids en faveur de sa requalification. La courbe fluctuante de la présence de Sénèque le tragique a cependant été explorée de manière très inégale. La période la plus tôt et la mieux défrichée reste l'*aetas senecana* de la Renaissance. L'ouvrage fondateur publié en 1964 sous la direction de Jean Jacquot, *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a brossé un premier panorama<sup>7</sup>. Dans son sillage a paru une quinzaine d'années plus tard le collectif dirigé par Eckard Lefèvre (*Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, 1978) qui cartographie les modalités de la redécouverte et de la diffusion de Sénèque le tragique dans chacune des grandes aires culturelles de l'Europe (Italie, Espagne, France, Pays-Bas, Angleterre, Allemagne, Russie et pays slaves, pays scandinaves) ; l'étude ne se limite pas aux siècles anciens, mais les périodes moderne et contemporaine ne font l'objet que d'un bref aperçu de quelques lignes, en conclusion de

---

*une dramaturgie de la tragédie romaine*, Belin, « L'Antiquité au présent », 1995) : C. A. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004 ; Jean-Pierre Aygon, *Pictor in fabula. L'épigraphie-descriptive dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, 2004 ; George W. M. Harrison, ed., *Seneca in performance*, London, Duckworth, 2000 ; Christoph Kugelmeier, *Senecas Tragödien : sprachliche und stilistische Untersuchungen*, München, C. H. Beck, 2007 ; Pascale Paré-Rey, *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Lyon-Paris, De Boccard, 2012 ; Alessandro Schiesaro, *The passions in play. Theystes and the dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; Gregory Allan Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010 ; Alessandra Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2014. Pour l'histoire de la critique antérieure, on se reportera aux bibliographies critiques suivantes : Anna Lydia Motto, J. R. Clark, *Seneca, a critical bibliography: scholarship on his life, thought, prose and influence*, Amsterdam, A. M. Hacckert, 1989 ; Bernd Seidensticker, David Armstrong, "Seneca tragicus, 1878-1978", in H. Temporini, W. Haase, hrsg., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 32, 2, Berlin-New York, de Gruyter, 1985, p. 916-968 ; Ermanno Malaspinna, ed., *Bibliografia senecana del XX secolo*, Bologna, Patron, « Pubblicazioni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica », 23, 2005.

7. Jean Jacquot, dir., *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1964.

Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

chacun des chapitres<sup>8</sup>. Depuis ces deux premiers ouvrages ont paru de très nombreux travaux, monographies ou synthèses collectives, consacrés à la sollicitation du modèle sénéquien par les différents théâtres européens de la première modernité<sup>9</sup>. La présence de Sénèque le tragique à l'époque moderne et contemporaine en revanche a été beaucoup moins systématiquement étudiée et cette question n'est devenue un champ d'étude à part entière qu'assez tardivement, par comparaison avec la tradition déjà ancienne des travaux consacrés à la réception des tragiques grecs. La monographie de Wilfried Barner sur la « réception productive » de Sénèque le tragique par Lessing représente, en 1973, un *hapax* dans le paysage critique ; elle offre la première étude d'envergure, centrée sur un cas particulier mais significatif étant donné l'importance de Lessing dans l'histoire de la théorie théâtrale et du rapport aux Anciens<sup>10</sup>. Ce travail pionnier ne suscite guère d'émule dans l'immédiat, et la réception moderne de Sénèque le tragique demeure jusqu'au début des années 2000 un sujet abordé de biais ou à titre de prolongement, notamment dans les éditions séparées des tragédies qui incluent traditionnellement un panorama de la fortune ultérieure de la pièce<sup>11</sup>, ou bien encore à la faveur de la controverse sur la théorie de la *recitatio* : sans l'explorer de manière systématique, certains critiques ont parfois argué de la présence de Sénèque sur la scène contemporaine pour infirmer la thèse de la nature strictement rhétorique du corpus, qui faisait consensus chez les spécialistes depuis

8. Eckard Lefèvre, ed., *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

9. Parmi les récentes monographies, voir notamment : Gregory Allan Staley, *Seneca and the idea of tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2010 ; Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) : Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2011 ; Emilio del Río Sanz, Jorge Fernández López, *Seneca en El Escorial : la tragedia anigua y el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Complutense, 2018 ; Arianna Capirossi, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento et Cinquecento : edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

10. Wilfried Barner, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, C. H. Beck, München, 1973.

11. Voir notamment les éditions procurées par A. J. Boyle : *Seneca Troades*, Leeds, F. Cairns, 1994 ; *Oedipus*, Oxford University Press, 1998 ; *Medea*, Oxford University Press, 2014.

les années 1830<sup>12</sup>. Les deux collectifs édités par Ivano Dionigi, *Seneca nella coscienza dell'Europa* (1999) et par Francesco Citti et Camillo Neri, *Seneca nel Novecento : sondaggi sulla fortuna di un « classico »* (2001) sont les premiers à s'intéresser spécifiquement à la présence de Sénèque dans l'Europe moderne et contemporaine<sup>13</sup>; si l'un et l'autre privilégient le versant moral et philosophique de l'œuvre de Sénèque, ils n'en proposent pas moins de précieux aperçus sur la réception du corpus tragique<sup>14</sup>. Plus récemment, le *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy* dirigé par Eric Dodson-Robinson (2016) rassemble, selon le principe de cette collection, une série d'études ponctuelles qui embrassent l'histoire de la réception de la tragédie de Sénèque depuis l'Antiquité<sup>15</sup>; les périodes anciennes y occupent la plus grande partie, mais la réception du corpus aux XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles fait l'objet de quatre contributions importantes<sup>16</sup>. Au même moment, l'ouvrage d'Helen Slaney (*The Senecan Aesthetic : A Performance History*, 2016) présente pour la première fois une étude systématique de l'histoire de la réception du corpus théâtral sénéquien de la Renaissance à nos jours,

12. Voir en particulier Wilfried Stroh, Barbara Breitenberger, « Inszenierung Senecas », in A. Bierl and P. Von Möllendorf, eds, *Orchestra : Drama-Mythos-Bühne, Festschrift für Hellmut Flashar*, Stuttgart, 1994; George W. M. Harrison, ed., *Seneca in performance*, London, Duckworth, 2000.

13. Ivano Dionigi, dir., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milan, Mondadori, « Testi e pretesti », 1999; Francesco Citti, Camillo Neri, *Seneca nel Novecento : sondaggi sulla fortuna di un « classico »*, Roma, Carocci, 2001.

14. Voir : Andrés Pociña, « Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo », in Ivano Dionigi, dir., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, op. cit., p. 299-325; le chapitre II, « Seneca drammaturgo », dans Francesco Citti, Camillo Neri, *Seneca nel Novecento*, op. cit., p. 81-147.

15. Eric Dodson-Robinson, *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, Leiden, Brill, coll. "Brill's Companion to Classical Reception", 2016.

16. Il s'agit des contributions suivantes : Helen Slaney, « Senecan Gothic » (p. 233-254); Francesco Citti, « Nineteenth- and Early Twentieth-Century Reception of Seneca tragicus » (p. 255-281); Ralf Remshardt, « Seneca our contemporary: The Modern Theatrical Reception of Senecan Tragedy », (p. 282-302); Siobhán McElduff, « Rereading Seneca : The Twenty-First Century and beyond », (p. 303-324). Dans le *Brill's Companion to Roman tragedy* procuré l'année précédente (G. W. M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden, Brill, coll. « Brill's Companion to Classical Reception », 2015), signalons également les contributions d'Helen Slaney (« Schlegel, Shelley and the "Death" of Seneca », p. 309-329) et de Gregory A. Staley (« T.S. Eliot's Seneca », p. 348-363).

envisagée du point de vue de l'histoire des représentations théâtrales et centrée sur l'Angleterre et la France<sup>17</sup>, cependant que l'*Histoire culturelle des éditions latines de Sénèque (1478-1878)* procurée récemment par Pascale Paré-Rey retrace l'histoire de l'établissement du texte, depuis l'édition *princeps* de 1478 jusqu'aux premiers travaux de la philologie moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

\*\*\*

S'il s'inscrit dans le prolongement de ces différents travaux, le présent essai entend combler une lacune en proposant une synthèse diachronique et comparatiste qui croise histoire des formes théâtrales et histoire culturelle et prend en compte toutes les modalités concrètes de la présence de Sénèque : traductions et adaptations, mises en scène, discours critiques issus de champs différents – savants et spécialistes, dramaturges, metteurs en scène, journalistes et critiques littéraires –, tous tributaires d'un horizon d'attente. Le choix de la longue durée, depuis les premiers signes de l'antisénéquisme à l'âge classique jusqu'au retour à Sénèque de la fin des années 1960, permet d'articuler les deux phases du discrédit et de la requalification et de comprendre l'une par l'autre. L'éclipse de *Seneca tragicus* n'est pas synonyme de disparition : les manifestations diverses de sa présence en contrebande sont à scruter, autant que les enjeux qui sous-tendent les violentes excommunications dont il fait l'objet<sup>19</sup>. La reconstitution des différentes strates de ce complexe feuilleté d'interprétations devrait permettre de sortir de la perspective téléologique selon laquelle la forte sollicitation du corpus sénéquien à partir du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle marquerait l'avènement du « vrai » Sénèque occulté par trois siècles de contresens accumulés<sup>20</sup> ;

17. Helen Slaney, *The Senecan Aesthetic : A Performance History*, Oxford, Oxford University Press, « Classical presences », 2016.

18. Pascale Paré-Rey, *Histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque (1478-1878)*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

19. Voir les contributions réunies dans le dossier « Sénèque le tragique en Europe, de la fin de l'âge classique au romantisme », dossier coordonné par Sylvie Humbert-Mougin, *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 33, 2021, p. 25-129.

20. Voir par exemple Olivier Sers dans la préface à sa traduction : « Il faudra attendre le siècle du jazz, du surréalisme, de la psychanalyse et des pulsions de mort, le siècle qui édita Sade, le seul siècle lettré, peut-être, digne du *furor* et des monstres sénéquiens, pour que cet anathème soit levé. » (Sénèque, *Tragédies*, Belles Lettres,

si l'idée du « monstrueux » sénèque forme désormais une *doxa* critique peu contestée ainsi que le prisme de lecture dominant, pour ne pas dire exclusif, des metteurs en scène qui s'attellent à ce répertoire, cette évidence a une histoire, qu'on se propose de retracer.

Une approche comparatiste s'impose, le double mouvement de rejet et de réhabilitation des tragédies de Sénèque s'observant à l'échelle de l'ensemble des pays européens, tout comme l'*aetas senecana* de la Renaissance. Sont envisagées ici cinq grandes aires culturelles : les pays germaniques, l'Angleterre, l'Espagne, la France et l'Italie. On verra que l'homogénéité n'est que de surface, et l'enjeu sera précisément d'approfondir l'étude des nuances, voire des divergences qui se creusent d'une aire à l'autre derrière les apparents consensus. L'appréciation de ce théâtre renvoie, à chaque fois, aux particularités des diverses traditions nationales et aux relations plus ou moins tendues que chacune entretient avec les autres. Le discrédit critique, qui prend un tour particulièrement venimeux en France et en Allemagne au long des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, est à distinguer de la simple indifférence observable en Angleterre et en Italie au même moment : ici aussi, le modèle théâtral sénèque s'efface, mais sans donner lieu à des mises au ban aussi vigoureuses ; l'absence de la référence à Sénèque en Espagne est encore à interpréter autrement, dans la mesure où les tragédies n'y ont pas joué à la Renaissance le rôle de ferment qu'elles ont eu ailleurs. Symétriquement, le mouvement de retour à Sénèque ne procède pas d'un rythme uniforme ; l'Italie est pionnière, sur le double terrain de l'interprétation critique et des expériences théâtrales, bientôt suivie par l'Espagne et par l'Angleterre, alors que les réticences en France et en Allemagne seront beaucoup plus durables – ce décalage sera à décrypter sous l'angle des diverses réappropriations nationalistes dont le corpus fait l'objet à partir des années 1920.

Une telle étude permet de ressaisir l'histoire des théories et des pratiques théâtrales sous un angle neuf, l'évaluation critique du corpus sénèque engageant à chaque fois des questionnements théoriques plus généraux, concernant la portée des catégories aristotéliennes (*drama*, *catharsis*), la définition du tragique et de l'héroïsme, la valeur respective de l'imitation et de l'originalité. L'analyse des discours tenus sur la tragédie de Sénèque dans la période envisagée se révèle

---

« Classiques en poche », 2011, texte établi par François-Régis Chaumartin, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, « Préface » p. xx).

d'autant plus précieuse que la question de l'appartenance générique du corpus y est centrale : où ranger ces œuvres déroutantes qui semblent déjouer les classifications reçues ? Une tragédie de Sénèque est-elle une parénèse stoïcienne fictionnalisée *ad usum delphini* ? un exercice déclamatoire sans vocation scénique ? ou bien au contraire un produit spectaculaire contaminé par l'univers des jeux du cirque romain, et pour cette raison incomparable avec la tragédie de l'Athènes classique ? L'histoire des réponses apportées à ces questions ressassées sur près de trois siècles éclaire les conceptions dominantes implicites ou impensées de la théâtralité.

Reconstituée sur la longue durée, l'histoire de la présence intermittente de Sénèque le tragique offre également un bon poste d'observation pour comprendre les mécanismes de canonisation et inversement de relégation, ainsi que la manière dont les nations européennes ont fantasmé leur rapport aux Anciens et se sont disputé leur héritage : c'est aussi à une histoire plus large de la fabrique de l'antique que cet essai souhaite contribuer. Les débats souvent passionnels qu'alimente le corpus tragique sénéquien n'engagent pas seulement en effet des questions de poétique théâtrale ; ils sont largement surdéterminés par des enjeux idéologiques puissants, sinon toujours explicités. Évaluer le théâtre de Sénèque, c'est poser le problème lancinant de l'origine, grecque ou latine, de la culture européenne et de l'une de ses productions les plus fétichisées, la tragédie ; c'est également mobiliser la notion éminemment polémique de « décadence » : autant de questions sensibles en cette période qui voit la formation des États-nations puis leur affrontement dans deux conflits mondiaux où la référence à l'Antiquité est largement instrumentalisée ; la recontextualisation des débats dans un horizon culturel et politique élargi est indispensable pour comprendre ce qui se joue véritablement dans l'interprétation de Sénèque et de quoi le tragique latin a été régulièrement le nom ou l'alibi.

\*\*\*

L'ouvrage que le savant jésuite Brumoy fait paraître en 1730, *Le Théâtre des Grecs*, s'est imposé comme borne initiale de cette enquête, non seulement parce qu'il correspond à la première entreprise de critique systématique du corpus théâtral sénéquien, mais aussi parce qu'il opère un important déplacement des cadres de l'analyse : pour la première fois les tragédies de Sénèque font l'objet d'un parallèle systématique

Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

avec les tragédies éponymes d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide – ce parallèle qui leur sera fatal fournira désormais le principal prisme de lecture. À l'autre bout de l'enquête, la série des trois mises en scène qui se succèdent entre 1967 et 1969, à Paris (*Medea*, texte de Jean Vauthier, mise en scène de Jorge Lavelli), à Londres (*Œdipe*, texte de Ted Hughes, mise en scène de Peter Brook) et à Rome (*Fedra*, texte d'Edoardo Gubini, mise en scène de Luca Ronconi) offre une bonne clause : par leur quasi-concomitance, ces trois spectacles manifestent une curiosité renouvelée pour le corpus tragique sénèque, qui doit beaucoup à la lecture d'Artaud ; ils font entrer le dramaturge latin dans le répertoire et amorcent une tradition de réappropriation par la scène qui se poursuivra en s'amplifiant dans les dernières décennies du <sup>xx</sup> siècle pour connaître un nouveau pic dans les années 1990 – cette dernière période méritant une étude distincte en raison de son foisonnement, mais aussi parce que le cadre européen n'est plus pertinent à partir des années 1970, *Seneca tragicus* devenant un objet mondial.

Entre ces deux bornes, l'étude se déploie en trois temps qui correspondent à trois phases d'ampleur variable. La première section envisage les deux siècles d'éclipse de *Seneca tragicus*, depuis l'ouvrage de Brumoy jusqu'aux premières manifestations d'un renouveau dans l'interprétation critique qui pointe à peu près simultanément, aux alentours de 1908-1909, dans les rangs de la critique italienne et anglaise. Cette première partie décrit les principales manifestations du discrédit qui frappe le corpus théâtral sénèque et ses modulations européennes ; elle analyse les enjeux esthétiques et politiques des discours, en se focalisant sur les débats franco-allemands particulièrement vifs : pourquoi le genre tragique n'a-t-il pas pu s'épanouir à Rome ? Sénèque le tragique et Sénèque le philosophe sont-ils un seul et même auteur ? On décrypte en particulier l'émergence, autour des années 1830, de la théorie de la *recitatio* selon laquelle les pièces de Sénèque n'ont pas été destinées à la scène et relèvent non du théâtre, mais d'un exercice rhétorique : cette thèse qui s'imposera quasiment sans discussion pendant plus d'un siècle reflète et alimente tout à la fois l'effacement de Sénèque le tragique en tant que répertoire. La deuxième section est centrée sur une période beaucoup plus courte, celle des deux décennies de l'entre-deux-guerres – ce n'est pas un hasard, on le verra, si la courbe de la réception de Sénèque le tragique épouse assez exactement celle de la grande Histoire –, mais particulièrement dense ; l'étude porte ici sur un petit nombre d'essais critiques provenant de divers horizons (savants,

Hermann copyright NS 819 - mai 2025  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

critiques dramatiques, dramaturges et théoriciens du théâtre) et d'à peu près tous les pays européens, qui vont révolutionner l'approche de ce corpus théâtral en s'attachant à dégager les spécificités du tragique sénéquien, sorti du parallèle avec les Grecs ; très variables dans leurs conclusions, ces relectures ne sont pas toutes animées d'un esprit de réhabilitation, mais elles contribuent par leur audience à attirer l'attention d'un public élargi sur ces œuvres. La troisième et dernière section revient sur les années trente et se poursuit jusqu'à la fin des années soixante, en envisageant cette fois les mises en scène ; elle reconstitue le lent et difficile processus d'acclimatation de Sénèque le tragique en tant qu'objet spectaculaire : si les années 1920-1930 sont celles de la reconquête de l'auctorialité de *Seneca tragicus*, sapée aux deux siècles précédents par les débats envenimés concernant l'authenticité du corpus, la grande affaire de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle sera celle de la reconquête de la théâtralité, « une théâtralité perdue et retrouvée » selon les mots de Florence Dupont ; dans les années 1960, alors que quelques spécialistes en France et en Italie (Pierre Grimal, Ettore Paratore) commencent à remettre en question le dogme de la *recitatio*, les metteurs en scène au même moment s'emploient à redonner au corpus sénéquien la stature d'un objet théâtral vivant.