VII

LE PROLOGUE DE LA *PHÈDRE* DE SÉNÈQUE

par Florence DUPONT
Professeur à l'Université de Nancy II

SOMMAIRE. — *La monodie d'Hippolyte par laquelle s'ouvre la* **Phèdre** *de Sénèque a toujours posé un problème aux commentateurs modernes, car elle ne correspond pas formellement aux prologues des autres tragédies romaines. Prologue externe introduisant le* **furor** *dans l'espace tragique par un personnage extérieur à l'humanité, prologue interne, installant sur scène le* **dolor** *d'un protagoniste humain, l'un et l'autre en* **diuerbium**.

Finalement il ne convient de voir dans ce **canticum** *ni un chœur ni une addition fautive, mais bien un prologue externe. Hippolyte est double. Une moitié de lui-même est sauvage, l'autre est civilisée. Par ce* **canticum** *il installe son* **furor** *sauvage dans l'espace tragique et contamine Phèdre. La forme chorégraphique, qui justifie l'écriture en* **canticum** *et non en* **diuerbium**, *vient des* **uenationes** *du cirque où le public romain assiste avec effroi à des chasses sauvages et des rois barbares qui affrontent des fauves venus des confins de l'empire.*

EPITOME. — *Canticum ab Hippolyto in fabulae cui est titulus Phaedra, parte prima saltatum, cuicumque recentissimo philologo uidetur dubium an prologus sincerus sit quippe quod neutri prologorum tragicorum simile sit. Quorum sunt haec duo genera. Alteri enim dicuntur externi qui a furioso, deo aut simulacro, alteri interni qui ab homine dolore oppresso recitantur. Nunc vero hoc canticum nec chorus nec uoces iniuriose additae mihi uidentur sed prologus externus iure dici potest. Nam Hippolytus est uir ambiguus cui nunc feri agrestesque nunc humani ciuilesque sunt mores. Cum autem ferus est, saltat, cum civilis, recitat. Itaque Hippolytus cum ferum uenatorem saltet, intrat scaenam ut furore saeuo suo Phaedram reginam contaminet. At Hippolytus saltat sicut in venationibus publicis ageret ut populus in cauea tantum horreat quantum in circo cum duces barbari telis consequantur excitatas feras quae ex finibus extremis imperi Romam adferri solent.*

Mettre en scène la *Phèdre* de Sénèque, ou simplement la lire pour en retrouver l'art poétique, c'est d'emblée se heurter à une énigme : pourquoi la pièce ouvre-t-elle sur un *canticum* en anapestes, une scène chantée et dansée par Hippolyte, le second rôle de la tragédie? S'agit-il d'un prologue? Jamais un prologue de tragédie, chez Sénèque, n'est écrit en vers lyriques. S'agit-il d'une *parodos*, autrement dit de l'entrée du chœur? En ce cas, pourquoi ce chant du chœur serait-il attribué à un personnage? Tous les philologues qui ont étudié les prologues tragiques de Sénèque ont tenté, chacun à leur façon, de résoudre l'énigme [1].

1. On trouvera une bibliographie récente sur les tragédies de Sénèque dans M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, chez Brill, Leyden, 1988. Nous citerons ici plus spécialement les travaux de : F. FRENZEL, *Die Prologe der Tragödien Senecas*, Diss. Leipzig, 1911 ; W. H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Diss. Freibug, 1933 ; K. ANLIKER,

Kurt ANLIKER propose une solution radicale : selon lui *Phèdre* n'a pas de prologue, exactement n'en a plus, sans doute aurait-il été perdu [2]. En un sens il a raison. Car *Phèdre* ne possède pas de prologue écrit selon les règles de l'écriture tragique romaine, telles que nous pouvons les reconstituer. Un prologue est toujours soit le monologue en *diuerbium* d'un personnage principal disant le *dolor* qui l'écrase, soit le monologue furieux d'un fantôme ou d'une divinité venant contaminer les hommes par son *furor* [3]. Ces deux types de prologue suscitent chez le spectateur des émotions simples : le *furor* l'emplit de terreur, le *dolor* l'émeut non de pitié, mais plutôt d'angoisse et d'horreur. La déchéance de Médée, au début de la tragédie à laquelle elle donne son nom, est trop excessive pour être pitoyable, la déchéance de l'héroïne en fait un être abject, *sordida*.

Or le *canticum* d'Hippolyte dans *Phèdre* est chanté par un personnage humain — non pas une divinité — qui n'est ni assoiffé de vengeance, comme Atrée, ni écrasé de douleur, comme Médée. En outre Hippolyte, à la différence d'Atrée et de Médée, ne raconte pas ses aventures passées, il ne parle ni de lui ni des autres personnages ou encore des relations le liant à eux. Son *canticum* ne peut même pas être considéré comme un monologue de *dolor* dépourvu de sa tonalité habituelle et réduit à sa fonction narrative, transformé en un prologue protatique comme ceux que l'on trouve dans la comédie.

Si donc ce monologue ne peut être ramené à un prologue traditionnel, comment se rattache-t-il à la pièce et plus précisément à l'action tragique, c'est-à-dire à ce trajet qui va transformer des mortels, Phèdre et Thésée, en monstres mythologiques ? Question qui peut aussi se formuler ainsi : pourquoi un *canticum* ouvrait-il cette tragédie ? Quel type de spectacle produisait-il ? En quoi ce spectacle appartenait-il à l'espace tragique ? Comment réussissait-il à capter l'attention des spectateurs et à en faire un public de tragédie ?

Une parole venue d'ailleurs.

Une première analyse, exclusivement textuelle, va nous permettre de constater que le chant d'Hippolyte est une parole qui vient d'ailleurs, étrangère au monde civilisé constitué par Athènes et le palais de Thésée, un monde civilisé auquel Hippolyte, comme fils du roi, est pourtant censé appartenir.

Pour ce faire nous utiliserons les études que Konrad HELDMANN a consacrées à ce qu'il appelle l'Eingangstechnik dans les tragédies de Sénèque [4]. Le savant allemand classe les prologues de Sénèque en deux

Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien, Diss. Bern, 1960 ; K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974 ; M. STAEHLI-PETER, *Die Arie des Hippolytus*, Diss. Zürich, 1974. Les deux éditions du texte les plus récentes sont celles d'O. ZWIERLEIN, Oxford, 1986 et de A. J. BOYLE et F. CAIRNS, Liverpool/New Hampshire, 1987.

2. *Op. cit.*, p. 83.

3. Pour un plus ample développement sur les règles de composition des tragédies romaines et les notions de *furor* et de *dolor* nous nous permettons de renvoyer à F. DUPONT, *L'acteur-roi, le théâtre à Rome*, Belles Lettres, 1985, p. 165-211.

4. *Op. cit.*, p. 67 et suiv., 108-109 et 123-126.

types : les prologues externes et les prologues internes, correspondant respectivement aux deux techniques d'ouverture que nous citions précédemment.

Le premier type — *Hercule furieux, Thyeste, Agamemnon* — comporte un prologue prononcé par un personnage extérieur à l'humanité (fantôme ou divinité) et qui n'apparaîtra plus ensuite au cours de la tragédie. J'ajouterai personnellement que ce personnage non-humain est possédé par un *furor* dont il vient contaminer l'humanité, depuis l'extérieur. Ce prologue est suivi du premier *canticum* du chœur. Après quoi vient le monologue du personnage principal. Hercule, Atrée, Clytemnestre, disent alors leur *dolor*. Enfin cette séquence introductrice se clôt par un dialogue *domina-nutrix*. Ce premier type d'ouverture comprend donc trois scènes esthétiquement contrastées : un monologue de *furor*, un chœur chanté, un monologue de *dolor*.

Le second type — *Médée, Oedipe, Les Troyennes* — ouvre directement sur un monologue de *dolor* du personnage principal, que K. HELDMANN appelle un monologue interne. En effet, le personnage qui le prononce appartient à l'humanité, en outre, il est le personnage principal de l'action. Vient ensuite le premier *canticum* du chœur.

Scéniquement il y a donc deux façons d'ouvrir une tragédie : soit par le flamboiement terrifiant d'un *furor* d'emblée paroxystique et surhumain, soit par la sombre angoisse de mort d'un *dolor* qui engloutit aussitôt le héros dans une sous-humanité affreuse. Dans les deux cas le chœur qui succède au prologue donne le contexte interprétatif de ce qui a été d'abord une émotion brutale. Et il n'y a pas de tragédie d'un troisième type.

Que faire alors du *canticum* d'Hippolyte ? K. HELDMANN refuse, à juste titre, les solutions proposées avant lui, qui font plus songer aux tortures d'un lit de Procuste qu'à des analyses littéraires. Ainsi, comme on l'a vu, K. ANLIKER proposait-il de voir dans le *canticum* d'Hippolyte un premier chœur et supposait l'existence d'un prologue (externe) perdu, prononcé par qui ? Égée ? Pasiphaë ? L'Amazone ? W. FRIEDRICH, lui, athétise la monodie et fait débuter la tragédie avec le monologue de Phèdre. Certes aucune de ces solutions n'est satisfaisante, cependant accordons-leur un mérite : elles restent à l'intérieur d'un art poétique rigoureux qui était bien celui de la tragédie romaine et dont le fondement était l'efficacité spectaculaire. Car la vraie question est bien : comment le *canticum* d'Hippolyte pouvait-il plonger les spectateurs dans l'univers des émotions tragiques ?

La solution de K. HELDMANN est donc la suivante : il met en relation le contenu des paroles d'Hippolyte et la forme de *canticum*. Comparant le chant d'Hippolyte chez Sénèque et la prière d'Hippolyte dans la tragédie d'Euripide [5], il montre aisément que si le chasseur grec est un chasseur vraisemblable, il n'en est pas de même de l'Hippolyte romain. Les trente premiers vers du *canticum* construisent, en effet, une Attique fantasmatique

5. *Op. cit.*, p. 70 et suiv.

dont les sommets sont couverts de neiges éternelles, pour ainsi dire sibériennes (v. 7-8) :

... scandite colles
semper canos niue Riphaea

Montez à l'assaut des neiges éternelles [6]

où à côté de vertes et grasses prairies, des oueds africains ravagent des sables désertiques (v. 9-16) :

... qua nemus alta
texitur alno qua prata iacent
quae rorifera mulcens aura
Zephyrus uernas euocat herbas
ubi per graciles leuis Ilisos
ubi Maeander super inaequales
labitur agros piger et steriles
amne maligno radit harenas [7]

(Vous, allez) dans les bocages
Des haies d'aulnes séparent les prés
Le souffle du printemps fait frissonner la jeune herbe
Et la nourrit de rosée
(Vous, allez) dans les champs de poussière
Que coupe le lit de l'Ilissos
Comme un oued africain il rabote cruellement les sables arides
De ses eaux capricieuses

L'Attique n'est peuplée que de bergers et de chasseurs, désertée par des paysans épouvantés (v. 29). L'Attique est un pays ensauvagé, un territoire de chasse où ne vivent plus que des nomades. Le seul lieu de sédentarité est le palais royal. L'espace où Hippolyte va se lancer est semblable à ces confins sur lesquels règne Diane qu'il invoque (v. 51-55).

Comme le souligne K. HELDMANN, Hippolyte n'est pas en conflit avec l'ordre humain [8], ne reçoit de rappel à l'ordre de personne (aucun personnage ne tient le rôle du serviteur chez Euripide). Il vit enfermé dans un monde imaginaire où tout est chasse. Ce monde est extérieur au monde humain où se joue la tragédie, aussi extérieur que les Enfers d'où surgit Tantale dans le *Thyeste*, que les cieux d'où vient Junon dans *Hercule furieux*. Pour signifier cette extériorité, Sénèque aurait donné à ce prologue la forme d'un *canticum*, le rendant ainsi esthétiquement semblable à un chant du chœur, et plus précisément au premier chant du chœur de la tragédie qui dit aussi le monde de la sauvagerie, cette fois non plus comme

6. Toutes les traductions sont tirées de : SÉNÈQUE, *Théâtre complet*, vol. 1, *Le spectateur français*, Imprimerie nationale, Paris, 1991, dont le texte de *Phèdre* a été joué au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis en 1989 et 1990 dans une mise en scène de Daisy Amias.

7. Nous conservons le texte donné par A.

8. Pour une analyse du personnage d'Hippolyte comme être de désordre cf. J.-L. DURAND, *Les mythes grecs*, coll. *Cursus*, Armand Colin, Paris, 1992.

espace de la chasse mais comme espace de l'érotisme déchaîné des bêtes et des dieux. Comme le chant du chœur la parole d'Hippolyte serait une voix venue d'ailleurs, extérieure à l'espace de l'action, pour contaminer le personnage principal, Phèdre. Car la folie de Phèdre n'est pas d'abord l'amour d'Hippolyte, mais un élan fou vers la sauvagerie (v. 110-112) :

iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu
quo tendis anime? quid furens saltus amas?

Moi
Je voudrais courir
Je voudrais débusquer le gibier
Et le forcer
Brandir au bout de mon bras fragile
Un lourd javelot de fer
A quoi rêves-tu ?
Quel est cet amour furieux des forêts ?

Dans le prologue, il conviendrait donc d'assimiler Hippolyte à un monstre furieux venu d'ailleurs. Cependant Hippolyte n'est pas totalement extérieur au monde humain, comme le sont un fantôme ou un dieu, il est aussi à moitié engagé dans l'humanité, c'est pourquoi il ne disparaîtra pas après le prologue et sera saisi dans l'engrenage tragique. Il ne chante donc que la moitié de la sauvagerie, il dit la chasse et non l'érotisme débridé. Il dit les animaux qui hantent les forêts, il oublie les monstres héroïques qui les habitent, sa mère l'Amazone ou Pasiphaë et son taureau. C'est cet oubli que signalera le premier chœur.

Donc, conclut K. HELDMANN, le chant d'Hippolyte fonctionne comme un prologue externe[9]. Mais le personnage qui joue ce prologue appartient en partie à l'espace humain civilisé, c'est pourquoi Sénèque le fait chanter afin de le différencier clairement, dans cette position, des autres personnages et de lui-même dans la suite de la tragédie, lorsqu'il réintégrera l'humanité, temporairement. Ensuite, comme Sénèque ne pouvait faire suivre ce *canticum*, d'un autre *canticum*, qui aurait été le premier chœur, il recule celui-ci et le place après la séquence constituée par le monologue de *dolor* de Phèdre et le dialogue *domina-nutrix*.

J'ajouterai qu'ainsi la tragédie commence par deux scènes fortement contrastées du point de vue spectaculaire. Le public voit d'abord le corps maîtrisé du chasseur, grâce à la danse et la musique, il voit ensuite une femme au corps défait et disloqué, d'où monte une plainte sèche, rêvant elle aussi de courir dans la montagne.

Le chant du roi sauvage.

Aussi remarquable et convaincante que soit l'analyse de K. HELD-

9. *Op. cit.*, p. 82.

MANN, elle laisse sans réponse un aspect de la question posée au départ : celui de l'efficacité du prologue pour introduire le public dans les émotions tragiques. Si du moins le *canticum* d'Hippolyte est identifiable à un chant du chœur.

Lui-même reconnaît que l'esthétique d'un chœur n'est pas celle d'un prologue et il est d'avis que le *canticum* d'Hippolyte est un moment de calme affectif [10]. Un chœur dit les règles du monde tragique, c'est un chant collectif, sans sujet, abstrait. Il commente l'action mais ne la lance pas. Il ne correspond à aucun rôle, aucune gestualité caractéristique. En assimilant esthétiquement le *canticum* d'Hippolyte à un chant du chœur, K. HELDMANN tend à faire d'Hippolyte-chasseur une abstraction harmonieuse, se confondant avec la nature sauvage, ce qui serait en contradiction avec la fonction d'un prologue externe. D'une façon ou d'une autre, Hippolyte doit être un individu et un individu furieux.

En fait une lecture plus attentive de ce *canticum* donne à entendre la monodie d'Hippolyte comme le chant d'un roi sauvage créant la terreur chez le public.

Sur ce point le livre récent de C. SEGAL, consacré à la *Phèdre* de Sénèque, offre une excellente analyse [11]. Il s'attarde longuement sur le *canticum* dont il dit, très justement, que son importance a été sous-estimée. Il ne s'agit ni d'une pastorale ni d'un divertissement mais d'un chant qui met en place tous les éléments tragiques de *Phèdre*. C. SEGAL montre que le chasseur Hippolyte n'est pas en harmonie avec la nature sauvage. Celle-ci est double : la violence du paysage, la stérilité des champs, sont compensées par la fécondité des vertes prairies et des troupeaux (v. 9-20). En revanche le chasseur n'est, lui, que violence et que mort. De la sauvagerie naturelle il ne retient que la brutalité sanglante, la face qui nie la civilisation. Les vers du *canticum* consacrés à la conclusion de la chasse sont d'une rare cruauté, que ce soit la mise à mort de la bête (v. 52-53) :

... tu iam uictor
curuo solues uiscera cultro

A toi le geste de la victoire
Tu enfonceras le poignard dans le cœur de la bête

ou ce retour de la horde aux cabanes, avec les chiens aux crocs sanguinolents et le chariot grinçant sous le poids des animaux morts (v. 77-79) :

... fertur plaustro
praeda gementi tum rostra canes
sanguine multo rubicunda gerunt
repetitque casas rustica longo
turba triumpho

La charrette qui rapporte la chasse
Grince sous la masse du gibier

10. *Op. cit.*, p. 85.
11. C. SEGAL, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986, p. 60 et suiv.

Les babines des chiens dégoulinent de sang
La horde revient triomphante aux cabanes
En un long cortège barbare

Cependant je ne suivrai pas C. SEGAL dans son interprétation psychanalytique qui me semble anachronique et surtout fort peu théâtrale. Pour le savant américain Hippolyte refoulerait volontairement l'érotisme qui imprègne la nature en faisant, par la chasse, violence à la vie et à la fécondité, n'adorant qu'une déesse stérile, répandant la mort. Son goût pour la chasse exprimerait son horreur de la reproduction et sa dénégation.

Cette interprétation psychanalytique n'est pas nécessaire, car il existe une interprétation romaine de cette chasse paroxystique. Relisons une fois encore le *canticum*, d'un point de vue purement stylistique. La parole d'Hippolyte n'est jamais assertive ni narrative. D'abord il donne des ordres à des Athéniens qu'il appelle *Cecropii* (v. 2). Puis il adresse une prière à Diane. Dans les deux cas il s'agit d'une parole subjective et réflexive : elle est le prolongement d'un sujet qu'elle pose ainsi successivement comme maître des Athéniens puis comme adorateur de Diane.

Les ordres qu'il adresse à ses compagnons sont pour le moins ambigus. Les vingt-cinq premiers vers du *canticum* ne font aucune allusion à la chasse. Hippolyte lance les Athéniens à l'assaut d'un territoire sauvage, l'Attique (v. 1-8) :

Ite umbrosas cingite siluuas
summaque montis iuga Cecropii
celeri planta lustrate uagi
quae saxoso loca Parnetho
subiecta iacent quae Thriasiis
uallibus amnis rapida currens
uerberat unda scandite colles
semper canos niue Riphaea

là-bas
Allez dans la nuit encercler les forêts
Allez encercler les sommets
Enfants de Cécrops, vite, dispersez-vous
Quadrillez les pentes caillouteuses du Parnesse
Quadrillez la vallée de Thrie
La vallée aux torrents coupés de rapides
Montez à l'assaut des neiges éternelles

On ne sait si ce quadrillage de l'Attique est guerre ou chasse. Ce chant apparaît d'abord comme un chant de pouvoir, il dit le pouvoir d'Hippolyte chef d'une horde d'Athéniens; la violence des Cécropides est une prise de possession du territoire. Ce n'est qu'au vers 25, avec le terme *aper* — sanglier — qu'une première allusion est faite au but de l'expédition.

La chasse d'Hippolyte est bien plus inquiétante qu'un rêve de sauvage-

rie. En transformant l'Attique en désert, le fils de Thésée règne sur le pays à la façon de Diane par la violence et par la mort (v. 51-56)

Quicquid solis pascitur aruis
siue illud Arabs diuite silua
siue illud inops nouit Garamans
siue ferocis iuga Pyrenes
siue Hyrcani celent saltus
uacuisque uagus Sarmata campis
arcus metuit, Diana, tuos

Dans l'Arabie aux bois précieux
Au pays des Garamantes qui meurent de faim
Dans les montagnes des rebelles basques
Dans les forêts où se cachent les Hyrcaniens
Sur les steppes désertes où errent les Sarmates
Diane
Tout ce qui vit dans les grandes solitudes
Est soumis à ton arc

Lui-même est un roi sauvage, un de ces chefs cruels qui règnent sur des peuplades étranges, mi-hommes mi-bêtes, aux confins du monde. L'image qui conclut la prière à Diane est terrifiante. Le cortège sanglant des chasseurs revenant aux cabanes est appelé un triomphe : confondant ainsi guerre et chasse, ennemis et habitants du territoire, hommes et bêtes, Hippolyte est un monstre tyrannique, un lion dévorant ses sujets. Les soldats d'Hippolyte, escortant son triomphe, sont ses chiens et les ennemis morts, son gibier, ceux-là même sur lesquels il règne et qui sont aussi ses concitoyens.

Le chant d'Hippolyte est bien celui d'un chef sauvage, d'un roi barbare, d'un quasi-loup, à la tête d'une horde, faisant régner la terreur sur son territoire.

Si une telle figure trouve sa place aux confins du monde, chez les Scythes, les Garamantes, les Arabes ou les Hyrcaniens, elle est insupportable à un pays civilisé, un tel roi est un tyran et la mort d'une cité. Le *canticum* d'Hippolyte scande dans une Attique transformée en désert et en forêts, les noms des lieux associés aux moments les plus raffinés de la culture grecque : Ilissos, Marathon, Hymette, Sounion, lieux de la philosophie, de la religion, de la liberté. Le heurt de ces noms avec un paysage de solitudes dévastées est insupportable : c'est le chant d'une civilisation morte. On n'ose imaginer ce qu'il adviendrait d'Athènes si Hippolyte succédait à Thésée. Sa haine de la civilisation est le *furor* d'un tyran sanguinaire en puissance et il mourra victime de son *furor*, sous la forme d'un taureau sauvage [12].

Le sentiment créé par la danse d'Hippolyte est donc bien de l'effroi, Thésée a élevé un sauvage dans son palais (v. 906). Le fils de l'Amazone

12. A. D. LEEMAN, *Seneca's Phaedra as a stoic tragedy*, in *Mélanges J. C. KAMERBEEK*, Amsterdam, p. 199-212.

est un être hybride, déchiré entre la sauvagerie mythologique de sa mère et la civilisation de son père. Dans ce *canticum* il n'est que le fils de sa mère, un prince sauvage se vautrant dans la violence et la chasse qu'il confond l'une et l'autre, avec l'exercice du pouvoir.

La danse du chasseur dans le cirque.

Nous voyons donc maintenant ce qui dans l'imaginaire romain pouvait servir de modèle à la figure d'Hippolyte dans la monodie, c'est un roi sauvage, un Scythe, un Gétule, un Sarmate, un Basque.

Mais une difficulté subsiste : il fallait que le peuple romain reconnût immédiatement dans ce danseur, le roi-chasseur des déserts, dès son entrée en scène, afin que le monologue fît son effet affectif. C'était la condition nécessaire pour que se produisît le choc scandaleux et inquiétant entre ce personnage de roi sauvage et la litanie des toponymes attiques. Et pour que cette reconnaissance eût lieu, il fallait que le public romain eût, présente à la mémoire, une image concrète du roi sauvage sous les apparences d'un danseur-chasseur de fauves. Où les Romains pouvaient-ils voir et revoir la danse du chasseur royal? Ce ne pouvait être que dans d'autres spectacles ludiques.

En effet une solution est à exclure d'emblée. Celle qui ferait d'Hippolyte la représentation sur scène d'un vrai chasseur romain. Pour trois raisons. La première est qu'un référent réaliste et romain serait en contradiction avec la nature même du roi sauvage. Si les Romains avaient reconnu sur scène un chasseur de la campagne italienne, ils n'auraient pas ressenti cet effroi qui doit investir le public à l'ouverture de *Phèdre*. La deuxième raison est que la tragédie romaine appartient à l'espace ludique des jeux et dans cet espace ludique, l'*imitatio* n'est pas une *mimèsis* au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire une façon d'actualiser une réalité en l'imitant. A Rome si Hippolyte avait dansé une chasse réaliste, conforme à la réalité extra-théâtrale, il lui aurait ôté sa réalité, toute sa force et sa violence, l'effet émotif aurait été perdu. Enfin la troisième raison est qu'à cette époque la chasse n'est pas une activité pratiquée ordinairement par les jeunes Romains. Comme le montre A. AYMARD dans son livre sur les chasses romaines [13], les Romains de la République et des débuts de l'Empire, à la différence des Grecs et peut-être des Étrusques, ne considèrent pas la chasse comme un sport aristocratique, mais pour citer Cicéron, la chasse est à leurs yeux un *officium servile*, un travail d'esclave. Car la chasse n'a qu'une fonction utilitaire, elle sert à fournir en gibier les banquets romains, elle est associée aux activités pastorales et on sait le mépris dans lequel les Romains tenaient les bergers. Il n'y a donc pas à Rome d'héroïsation de la pratique cynégétique, qui ferait de la chasse un double de la guerre. Au contraire tout rapprochement de la guerre et de la chasse aboutit à une corruption de la guerre par la chasse, ce qui est le propre des barbares les plus hirsutes.

13. A. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines*, Paris, 1961.

La chasse symbolique est certe présente à Rome, mais toujours sous la forme théâtralisée de chasses exotiques et fabuleuses. C'est donc de ce côté que nous chercherons le modèle du *canticum* d'Hippolyte.

Brièvement on peut distinguer trois types de chasses théâtralisées à Rome.

1) Les *venationes* du cirque. Les premières furent données en 186 avant J.-C., lors des jeux de Fulvius Nobilior après sa victoire sur les Étoliens qui offrit au peuple romain des chasses de lions et de panthères [14].

2) Les véneries d'apparat. Ce sont des massacres ritualisés dans les *vivaria* des grandes villas, ces parcs où l'on garde des fauves capturés destinés à être mangés dans les banquets. Ces massacres reproduisent les chasses qui se faisaient dans les paradis orientaux d'Asie Mineure.

3) Les chasses d'Alexandre. Selon un modèle héracléen, Alexandre passait pour avoir terrassé un lion aux confins de son royaume. Ses successeurs, les rois hellénistiques, puis les généraux romains en Orient, l'imitèrent. C'est ainsi que Pompée pour vaincre le roi Hiarbas se fit semblable à lui et chassa en Afrique, selon Plutarque, le lion et l'éléphant. Nous retrouvons donc ici cette chasse royale qui hante l'imaginaire romain et caractérise le roi barbare.

Parmi les spectacles de chasse ceux qui nous intéressent, sont les *venationes* du cirque. En effet ces spectacles appartiennent à l'espace ludique, c'est-à-dire au même espace que le théâtre. En outre ces *venationes* sont la présentation de chasses barbares. Sylla offrit par exemple [15] dans le cirque, cent lions libres et déchaînés que des chasseurs numides clouèrent au sol de leurs javelots. Certains de ces spectacles, sinon tous, étaient musicaux. Les chasseurs du cirque, à la différence des gladiateurs, ne sont pas là pour risquer leur vie : ce sont des acteurs, des danseurs exécutant une chorégraphie. Il semble donc bien que ce soit là, dans les *venationes* qu'il faille chercher le modèle chorégraphique du *canticum* d'Hippolyte, chasseur barbare. Les animaux associés à Diane dans la prière sont ceux-là mêmes qui sont présentés dans les *uenationes* (59-65) :

... Gaetulos
dextra leones tua Cressaeas
sequitur ceruas nunc ueloces
figit damnas leuiore manu
tibi dant uariae pectora tigres
tibi uillosi terga bisontes
latisque feri cornibus uri

Tu frappes les lions du Rif
Tu frappes les biches de Crète
Plus rapide que les daims
D'un seul coup tu les figes dans leur course
Les tigres présentent à tes flèches leur poitrine rayée

14. TITE-LIVE, XL, 22, 2.
15. SÉNÈQUE, *De vita beata*, XIII, 6 et PLUTARQUE, *Sylla*, 5.

Les bisons t'offrent leurs reins velus
Les aurochs sauvages leur large trophée [16]

Voici finalement comment on peut reconstituer l'écriture scénique de la monodie. D'abord une chorégraphie, un costume, des accessoires, empruntés aux *venationes* du cirque (comme Plaute en son temps empruntait des *cantica* aux mimes). Grâce à cette chorégraphie et ce costume Sénèque suscitera d'emblée chez le public un sentiment de peur et d'étrangeté devant le roi barbare. Le texte écrit sur cette chorégraphie, transformera ce sentiment en effroi tragique, par le heurt entre le sens de la danse et le sens des mots. Ce *canticum* est donc écrit sur une chorégraphie préexistante, seule façon pour Sénèque de créer l'émotion et l'effroi chez le public. Et cette chorégraphie ne peut venir que des *venationes* du cirque, en supposant peut-être l'intermédiaire de la pantomime.

Cette reconstitution permet en outre de justifier scéniquement la présence de quatre strophes du *canticum*, consacrées successivement aux chiens et aux armes de chasse (v. 31-43 et 44-53). Elles devaient correspondre à deux séquences traditionnelles de la chorégraphie du chasseur dans le cirque : il danse les chiens, puis il danse les armes, exactement les gestes associés à l'emploi de chaque arme, enfin il danse la mise à mort. Les paroles du chant ne sont que le prolongement et le commentaire de cette danse. Il devient ainsi possible de proposer une interprétation du dernier vers (83-84) qui m'avait toujours semblé obscur : Hippolyte n'emprunte pas la route des hommes mais les raccourcis, comme les sauvages [17] ; il bondit à travers la scène (exploit de danseur) pour disparaître brutalement :

hac, hac pergam qua uia longum
compensat iter

Oui c'est par ici
Je ferai la route jusqu'au bout
Cette route qui doit m'épargner le prix d'un long voyage

Conclusion.

A la question posée en introduction je répondrai par l'affirmative : le *canticum* d'Hippolyte est un prologue tragique, un prologue externe. Il sert à installer, depuis l'extérieur de la civilisation, une sauvagerie qui va la menacer de l'intérieur, en contaminant Phèdre. Cette sauvagerie est un espace à la fois bestial et mythologique où s'enracinent le *furor* d'Hippolyte et celui de Phèdre, par leurs deux origines maternelles : Pasiphaë et l'Amazone.

16. MARTIAL, *Épigrammes*, XXII, 10.

17. *Compensare* est rarement employé au sens de raccourcir (LUCAIN, VIII, 248-249), cependant on trouve chez OVIDE, *Métamorphoses*, III, 234 : *per compendia montis/anticipata est uia*, où *compendium* est bien un raccourci empruntant un territoire sauvage, la montagne.

Comme le *furor* d'Hippolyte ne pouvait pas esthétiquement être représenté au moyen d'une forme appartenant à la poésie tragique romaine traditionnelle, Sénèque l'a construit scéniquement à partir d'une chorégraphie issue des *venationes*. Au moyen de la figure imaginaire du roi-chasseur-sauvage, il a composé un héros travaillé par un *furor* qui l'entraîne vers la sauvagerie des fauves, une sorte d'homme-panthère que seule la mort délivrera de sa folie en le délivrant de son corps dansant.