IX

FORME ET DATATION DE L'*OCTAVIE* : UNE NOUVELLE HYPOTHÈSE

par Guillaume BONNET
Professeur à l'Université de Bourgogne

SOMMAIRE — *La* ***datation*** *et, en corollaire, l'****interprétation*** *de l'*Octavie *reposent encore, dans les travaux récents, sur le postulat souvent implicite que la pièce est imparfaite sur le plan* ***formel****. On suppose ici que la structure de la pièce est voulue, dans un effort de* ***renouvellement de l'expression théâtrale****. Quant au contenu, certains traits prêtés aux protagonistes, en particulier à Néron et à Sénèque, font ressortir des* ***types*** *devant les personnages historiques. Ces éléments convergent vers une nouvelle datation : le* ***règne de Trajan****, et une nouvelle interprétation : le conseil au prince sur le point de choisir un successeur d'****éviter le critère de la parenté****.*

EPITOME — *The many new studies about* Octavia, *while dealing with the problems involved by* ***dating*** *and* ***interpreting*** *the play, usually consider its* ***shape*** *as* ***defficient,*** *just as did former scholars. The* ***specific diegesis*** *of the play is here considered as sharing a process of* ***stage renovation****, which can be linked to the very purpose of the play. Pointing out that, before the historic characters,* ***moral types*** *can be seen, we consider* Octavia *as performed under the reign of* ***Trajan****, and advising him to choose his* ***successor*** *without regard to* ***family relationship****.*

L'unique tragédie prétexte que la tradition manuscrite nous ait conservée, *Octauia*, ne cesse pas de susciter la curiosité. Depuis vingt-trois ans que Manuel ROYO en a parlé devant notre Société [1], l'abondance des publications est venue, non pas renouveler les questions, comme nous le verrons, mais enrichir un débat toujours ouvert. En France tout particulièrement, l'inscription au programme des agrégations de lettres pour l'année 2004 a relayé l'intérêt universitaire dont témoigne la variété de la bibliographie récente, qui compte notamment deux éditions françaises, deux italiennes et une anglaise par notre collègue de Pise Rolando FERRI [2]. Tous ces travaux ont contribué, chacun pour sa part, à infléchir ou confirmer les orientations prises par l'édition de référence, procurée par ZWIERLEIN en 1986, et les travaux préparatoires qui l'ont immédiatement précédée, lesquels furent sur bien des points décisifs, comme sur la question codicologi-

1. M. ROYO, *L'*Octavie *entre Néron et les premiers Antonins*, *REL* 61, 1983, 189-200.

2. L'édition de F.-R. CHAUMARTIN dans la CUF et celle de G. LIBERMAN, aux Belles Lettres également, datent de 1998. Celle de G. VIANSINO figure dans son édition du théâtre de Sénèque, Milan, 1993 ; celle de E. BARBERA est parue à Lecce en 2000 ; celle de Rolando FERRI à Cambridge en 2003.

que. De la sorte, il ne paraît pas inopportun de revenir sur cette pièce, car les interrogations demeurent : nous est-elle parvenue dans son état d'achèvement ? Est-elle représentative du genre évanoui de la *tragoedia praetexta* ? Qui en est l'auteur ? Quel message entend-il délivrer (s'il y en a un) ? Certes, l'*Octavie* n'est pas inoubliable au jugement d'un lecteur moderne, mais du moins peut-on affirmer sans risque d'erreur que son auteur a cherché à composer une œuvre de tenue littéraire. Le constat devrait inciter à ne pas séparer la réflexion sur son contenu de celle qui vise à élucider la forme sous laquelle elle fut donnée, puisque, aussi bien, le dramaturge a configuré celle-ci pour servir son propos. Aussi nous semble-t-il frappant que les travaux récents, pas plus que ceux du siècle dernier, ne visent à élucider ensemble la question de la forme et celles de l'intention et de la date de rédaction : en effet, la forme, quand elle est étudiée, ne l'est généralement que dans une perspective typologique, visant à approcher les caractéristiques constitutives de la *praetexta*, dont l'*Octavie* est le seul témoin. Partant d'un bilan des recherches actuelles, nous proposerons ici une interprétation globale de l'œuvre à partir d'une structure qui, loin de révéler les carences d'un auteur par ailleurs imbu de littérature classique, latine et grecque, permet de proposer une date de composition et une intention nouvelles, susceptibles d'en changer la lecture traditionnelle.

Une tragédie prétexte très revendiquée

Le fait que cette tragédie constitue le seul exemple conservé jusqu'à nous d'une intrigue proprement romaine assure son intérêt aux yeux des modernes, qui n'ont plus que ce témoin d'une littérature continûment vivante de Naevius au Maternus du *Dialogue des orateurs*, quoique pour nous évanouie. La pièce a été attribuée à Sénèque du fait de sa présence dans une des deux branches de la tradition manuscrite de son théâtre, mais déjà Pétrarque avait des doutes que la critique, du dernier siècle en particulier, a étayés de remarques et de faits pertinents, même si Marti au milieu du siècle, et Gamba encore récemment [3], tiennent pour Sénèque. L'argument de vraisemblance, que Sénèque ne se fût pas mis en scène, seul d'abord, puis dans un dialogue serré avec Néron — encore que l'Antiquité offre des précédents, comme Cratinos dont on sait qu'il s'était représenté dans sa « Comédie de la bouteille », *Pytinè* — est relayé par d'autres, plus matériels, que sont les données stylistiques, lexicologiques et métriques rassemblées par Helm, Margarethe Billerbeck ou John Fitch [4] ; enfin, et peut-être surtout, l'allusion à des événements imprévisibles à la mort du philosophe en 65, comme la visite de Tiridate (en 66), le suicide de Néron en 68, ou l'annonce d'autres, toujours postérieurs à sa mort, comme la fin de Poppée, celle de Crispinus en 66, achèvent de ruiner cette attribution

3. B. M. Marti, *Seneca's* Apocolocyntosis *and* Octavia *: a Diptych*, *AJPh* 73, 1952, 24-36 ; G. Gamba, *Seneca revisitato. Per una lettura contestuale dell'*Apocolocyntosis *e dell'*Octavia, Rome, 2000.

4. R. Helm, *Die Praetexta* 'Octavia', *Sitzungberichte der preuss. Akad. der Wissenschaft* 16, Berlin, 1934, 283-347 ; M. Billerbeck, Senecas Tragödien, Sprachliche und stilistische Untersuchungen, Mnemosyne suppl. 105, Leiden-New-York, 1988 ; J. G. Fitch, *Seneca's Anapaests. Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies*, Atlanta, 1987.

relevant finalement de la supercherie littéraire, voire du hasard de la tradition codicologique.

Ravalée au rang de pseudépigraphe et libérée de Sénèque, la pièce a été l'objet de différentes propositions de datation, sans que la critique, comme résignée à l'anonymat de l'auteur, propose toujours un nom. A ces questions s'en ajoute d'ailleurs une autre, qui est de savoir si la tragédie a été effectivement donnée en public, ou bien n'a fait l'objet que d'une *recitatio* privée. Pour nous en tenir aux travaux récents, dont nous rangeons ci-dessous les propositions avec un résumé des arguments dans l'ordre chronologique de la datation proposée, on l'a située successivement sous Galba, au début du règne de Vespasien, dans ses dernières années, et enfin, sous Domitien.

Après la chute de Néron dut fleurir dans les milieux littéraires une littérature vengeresse. On a proposé de placer à ce moment historique et littéraire — voire très précisément [5] à l'ouverture des Jeux Plébéiens le 8 octobre 68, au théâtre de Marcellus ! — la représentation d'une pièce où l'on remarque l'importance du *populus Romanus* (cf. vv. 780-805) et l'évocation de la *libertas*, que l'on retrouve dans le monnayage de Galba. Par ailleurs, l'anonymat du préfet pourrait vouloir gommer la néfaste responsabilité dans le règne précédent de Tigellin qui, encore puissant sous Galba, ne se suicida « qu'en » janvier 69 [6]. Enfin, Messaline est rappelée sous un jour qui ne serait pas celui, détestable, que l'historiographie ultérieure imposa sur son image. Aucun de ces arguments n'est décisif : *libertas* et *populus Romanus* peuvent n'être que des *topoi* ; il n'y a pas de nécessité à nommer un préfet dont les deux apparitions sont celles d'un *satelles*, et c'est comme une mère qui lui manque qu'est évoquée Messaline par sa fille Octavie, que la disparition de tous les membres de sa famille a laissée seule : on ne saurait dès lors attendre que soit rappelée sa vie dissolue !

Pour une datation sous les deux premiers Flaviens [7] milite le portrait constamment flatteur de Claude, qui s'accorderait avec la reprise de l'édification et la consécration par Vespasien du temple du *diuus Claudius* dont nous pouvons encore voir des ruines au sommet du Caelius. Par ailleurs, elle expliquerait bien certains détails qui ne se trouvent plus dans l'historiographie postérieure — du moins celle que nous avons —, comme la présence d'Agrippine auprès du bûcher de Britannicus (v. 170 sqq.), l'existence de monuments élevés par Acté aux dieux pour conserver l'amour de Néron (v. 196-7 ; un fragment a été retrouvé à Pise, *CIL* XI 1414), la *damnatio memoriae* d'Agrippine exercée sur ses représentations figurées comme sur son nom (v. 609-613) ; la maîtrise du vocabulaire de l'étiquette impériale... Dans son édition, Rolando Ferri atténue la portée de ce dernier argument en rappelant que tout écrivain un peu soucieux de vraisemblance historique pouvait trouver aisément de pareils détails. Quant à ceux

5. T. P. Wiseman, *The Principal Thing*, Sherborne, 2001.

6. Proposition émise d'abord par T. D. Barnes, *The Date of the* Octavia, *MH* 39, 1982, 215-217 ; reprise par P. Kragelund, *The Prefect's Dilemna and the Date of the* Octavia, *CQ* 38, 1988, 492-508.

7. J. A. Smith, *Flavian Drama : Looking back with* Octavia, dans A. J. Boyle & W. J. Dominik (edd.), *Flavian Rome, Culture, Image, Text*, Leiden-Boston, 2003, 391-430.

que ne reprend pas l'historiographie postérieure, ils peuvent provenir d'une source historique intermédiaire, délaissée ensuite sur ces points précis. Enfin, l'exaltation de Claude, en particulier comme conquérant de la Bretagne, peut faire allusion à des événements plus récents, comme l'activité d'Agricola dans ces mêmes confins de l'Empire.

Une datation légèrement plus tardive a reçu l'appui de Rolando Ferri. L'hypothèse s'appuie d'abord sur une certaine continuité dans le vocabulaire (remarquée par Helm, *op. cit.*, et concernant par exemple les adjectifs *attonitus*, *ferus*, *saeuus*) comme dans les images et la phraséologie avec le Stace des *Silves*, en particulier pour la pompe nuptiale de Poppée, que l'on peut mettre en parallèle avec celle d'Arruntius Stella (*S.* I 2). Ce point est spécialement développé par Ferri dans son introduction (p. 17-26). Par ailleurs, l'association de Néron avec Jupiter dans les parties en anapestes (v. 201-221) rappelle la comparaison complaisante de Domitien avec ce dieu, tandis que Néron, on le sait, était plutôt associé à Apollon. L'abondance de détails historiques est invoquée non pour appuyer la thèse d'un écrivain contemporain des faits, mais pour proposer le recours à une vision déjà stéréotypée : réversibilité des arguments qui n'est pas unique dans cette controverse. L'hypothèse avancée par Ferri, à la fin de son développement sur les convergences avec cette littérature tardo-flavienne, est que nous aurions là une œuvre littéraire composée dans le cercle de Polla Argentaria, la veuve de Lucain, durant la première moitié du règne de Domitien. On peut cependant s'étonner qu'on ait choisi Octavie pour stigmatiser la cruauté de Néron plutôt que Sénèque lui-même, si le tact empêchait de proposer la mort de Lucain comme sujet de la pièce.

Il est plus rare de situer au deuxième siècle l'*Octavie*, comme le fait P. L. Schmidt [8]. Le principal argument de cette datation est constitué par les similitudes troublantes avec les récits de Tacite et de Suétone ; ainsi le récit par le chœur du naufrage puis de l'assassinat d'Agrippine (vv. 309-376 ; cf. *Annales* 14, 5-6 et 8), l'évocation, toujours par le chœur, du sort lamentable des différentes princesses julio-claudiennes alors qu'est scellé le sort d'Octavie (vv. 932 sq., cf. *Annales* 14, 63 *Meminerant adhuc quidam*...) ; c'est encore la mort du Néron de Suétone (48-49) et le vœu prophétique d'Agrippine (vv. 629-631). Mais on peut soutenir que les deux historiens auraient pu tout aussi bien puiser à la même source que l'auteur de la pièce, voire s'en inspirer [9] ! Et puis la désaffection pour Sénèque signalée par Quintilien est souvent présentée comme dirimante pour une telle datation.

Tel est donc le choix devant lequel chacun est juge de se faire son opinion. On remarquera que plus aucun chercheur ne semble soutenir l'hypothèse d'une imitation franchement plus tardive [10]. En choisissant une date basse que suggèrent deux vers complaisants à propos de l'incendie

8. *Der Neue Pauly* VIII, 1096-1097 [article « Octauia 4 »] et X 259-260 (art. « Praetexta »].

9. Cf. F. Billot, *Tacitus Responds :* Annales *14 and the* Octavia, *Prudentia* 35, 2003, 126-141.

10. Détail dans J.W. Beck, *'Octavia' Anonymi : Zeitnahe* praetexta *oder zeitlose* tragoedia *?*, Göttingen, 2004, spéc. p. 17, note 12.

de la Ville [11], Vürtheim pensait pouvoir résoudre le problème que constitue l'absence dans une partie de la tradition manuscrite : la pièce aurait été composée après la division de la tradition ! Rappelons que les travaux de Zwierlein préparatoires à son édition d'Oxford (1986, 5e édition 1994) l'ont conduit à avancer avec une prudence convaincante que l'intégration de l'*Octavie* au corpus sénéquien daterait du VIe siècle... Les différentes propositions partagent l'analyse que malgré le titre de la pièce, qui fait référence au seul personnage présent durant les trois journées que dure la tragédie, le propos est moins une complainte sur le sort malheureux d'Octavie qu'une attaque de Néron. En sont le repoussoir les plaintes de l'héroïne comme le légitimisme prêté au peuple vis-à-vis de la fille de Claude, considérée comme le dernier rejeton légitime de la dynastie julio-claudienne, sentiment bien réel, si l'on en croit Tacite (*Annales* 14, 60), et qui contraignit Néron à la rappeler d'un premier exil sur lequel la pièce fait silence. Toutefois, les tenants d'une datation basse [12], sous Domitien, ont parfois proposé d'y voir, plutôt que la remémoration morose de leurs souffrances par les victimes du tyran, une charge indirecte contre le « nouveau Néron » que devint Domitien ; de fait la répudiation par Domitien de sa femme Domitia en 83 (Dion Cassius 67, 3, 1) offre un parallèle. Mais quand on sait (Suétone, *Dom.* 10, 4) qu'Helvidius Priscus le Jeune fut mis à mort pour un *exodium* sur le mythe de Pâris et Œnone, jugé par le prince comme faisant allusion à son récent divorce, on peut penser que les risques pris par l'auteur d'*Octavie* lui auraient valu un prompt châtiment, et la postérité auprès d'historiens comme Suétone ou d'un Juvénal, à l'affût de ce qui pouvait ruiner la mémoire de Domitien. Ainsi, au delà de l'héroïne dont le destin donne à la pièce sa dimension proprement tragique, c'est la charge politique qui est retenue par les savants modernes : l'*Octavie* serait avant tout une attaque transposée dans le champ littéraire, et visant directement le défunt Néron, ou bien encore s'en prenant à l'empereur régnant, Domitien, sous le couvert d'une évocation d'un empereur que ses excès gardaient vivant dans les mémoires. Cette interprétation « polémique » cadre d'ailleurs avec l'image que nous nous faisons de la prétexte à l'époque flavienne où l'on croit savoir qu'elle a été un instrument politique privilégié : le *Caton* de Maternus aurait ainsi recélé une critique du régime contemporain, tout comme, plus tôt, le *Brutus* d'Accius.

Si la tragédie prétexte paraît avoir eu une dimension de commémoration d'un héros contemporain (*Clastidium* de Naevius, *Ambracia* d'Ennius, *Paulus* de Pacuvius, exaltant respectivement la victoire de Marcellus sur les Insubres en 222, la victoire de Fulvius Nobilior en 189 et l'écrasement de Persée en 168), quand elle n'évoquait pas le passé de la Ville dans une perspective d'unité nationale (*Les Sabines* d'Ennius), le caractère circonstanciel, dans la critique comme dans l'exaltation, explique

11. Dans son édition parue à Leyde en 1909. Les vers sont les suivants (856 et 857) : *Poenam dolor constituet in ciues tuos ?* / *Constituet aetas nulla quam famae eximat* : « Ta douleur tirera vengeance de tes propres concitoyens ? — Elle en tirera une dont aucun siècle n'effacera le souvenir ! » (traduction personnelle, comme partout plus bas).

12. L. Pedroli, *Fabularum praetextarum quae extant*, Genova, 1954 ; R. Junge, *Nicholas Trevet und die* Octavia Praetexta, Paderborn, 1999.

sans doute la rare conservation des *praetextae* : un bon exemple de ces productions en prise sur l'actualité politique nous est donné par Asinius Pollion dans une lettre à Cicéron de juin 43 où il évoque une *praetexta* commandée par Balbus, et jouée devant lui lors de jeux publics :

> *Illa uero iam Caesaris quidem exemplo, quod ludis praetextam de suo itinere ad L. Lentulum sollicitandum posuit, et quidem, cum ageretur, fleuit memoria rerum gestarum commotus... Etiam praetextam si uoles legere, Gallum Cornelium, familiarem meum poscito* (*Fam.* 10, 32, 3-5 = 915 C.U.F.).

Velleius Paterculus (II 51, 31) raconte effectivement qu'à la veille du combat de Pharsale, Balbus vint audacieusement dans le camp pompéien, pour y négocier la défection de l'ancien consul Lentulus. Quel était le ton de la pièce qui ne fut jamais publiée, comme on doit comprendre de la fin de la lettre ? Grandiloquent, à en juger par la réaction malignement rapportée de son protagoniste-spectateur. Balbus cherchait alors à valoriser son image dans l'esprit de ses administrés, et la tragédie, comme les jeux dans le cadre desquels elle fut représentée, était un instrument politique.

La tragédie prétexte semble donc avoir été une œuvre de littérature spécifiquement « militante ». On peut alors s'étonner de l'angle sous lequel Néron — ou Domitien — est pris à partie dans l'*Octavie*. Il est en effet singulier de s'attacher au souvenir de l'infortunée fille de Claude, dont on n'a pas manqué de souligner combien le portrait que nous en a laissé l'histoire s'accorde peu avec le plaintif personnage qu'on nous donne à entendre : seule sa morgue est un trait confirmé. L'attaque conviendrait pour des « légitimistes », mais on a vu que la pièce ne pouvait guère avoir été écrite du vivant de Néron ; et après sa mort, il n'y avait plus de légitimité à défendre, puisque, avec lui, légalement adopté par Claude, s'était éteinte la dynastie julio-claudienne. Quant à une attaque visant en fait Domitien, le discours sur la légitimité dynastique qui parcourt la pièce serait inopérant, et même incongru. Par ailleurs, l'exemple d'Helvidius Priscus le Jeune, on l'a vu, montre que les risques pris eussent été considérables, même si le rattachement anachronique de l'incendie de Rome à cet épisode détournait la lecture des événement vers le temps de Néron ! Enfin, si Néron ou Agrippine se rencontrent chez Stace ou Martial, la fille de Claude est oubliée, pour ne pas dire ignorée des lettres flaviennes de cette époque ! Bref, les diverses interprétations du contenu de la pièce s'accordent malaisément avec ce qu'on croit savoir de son genre [13].

La dramaturgie

Problème de pertinence du genre, mais aussi soupçon constant quant à la compétence de l'auteur. En effet, un trait commun à tous les chercheurs modernes, qui ne font là que suivre une opinion reçue auparavant, est que la forme de l'*Octavie*, pour intéressante qu'elle soit en raison de l'accès

13. Sauf à envisager une littérature de « règlements de comptes », immédiatement consécutive à la chute de Néron, hypothèse que fragilisent des anachronismes, comme on a dit plus haut.

donné vers les *fabulae praetextae*, est également décevante du fait de l'impéritie de l'auteur anonyme. Déconcerté par cet enchaînement de scènes mal reliées en regard de la tragédie grecque, ou « simplement » de la dramaturgie sénéquienne, on en est venu à douter, sinon du niveau d'exigence littéraire du genre même de la prétexte, du moins de l'état d'achèvement de l'œuvre [14]. Les questions que suscite la forme ne sont donc pas à considérer comme secondaires.

Revenons d'abord sur le problème de savoir si la pièce devait être lue ou représentée. Quand on considère l'effet central de l'apparition du fantôme d'Agrippine (593-645), il paraît difficile de douter d'une représentation. D'accord avec D. Sutton [15], nous voyons des indications scéniques assez claires à deux reprises au moins. Le premier exemple correspond au début de la scène, qui suit immédiatement le dialogue Néron-Sénèque, et la résolution de l'empereur de ne plus différer, et d'épouser Poppée le lendemain : *Tellure rupta Tartaro gressum extuli* (593) « La terre s'est ouverte, et j'ai porté mes pas hors du Tartare. ». D. Sutton a proposé une restitution scénique séduisante : le fantôme d'Agrippine surgit, torche à la main, au pied de la scène, devant l'*auleum*, pendant que disparaissent discrètement les deux acteurs ; à la fin de son effrayant monologue, elle disparaît dans les Enfers (644-645 : *quid tegere cesso Tartaro uultus meos / nouerca, coniunx, mater infelix meis ?* « Mais que tardé-je à plonger mon visage dans le Tartare, marâtre, épouse et mère funeste pour les miens ? »), les spectateurs relèvent les yeux et découvrent sur la scène Octavie qui a eu le temps de se mettre en place pour son monologue anapestique, lequel se termine par un évocateur : *Propera tectis efferre gradus, / linque cruentam principis aulam* « Hâte-toi de porter tes pas hors de ce toît ; quitte le palais sanglant du prince » (667-668)... Quoi qu'il en soit de la mise en scène possible de ce passage, il est certain qu'une *recitatio* serait par ailleurs inapte à rendre compte du contraste qu'il y a entre la scène du fantôme d'Agrippine, effectivement représenté, et le récit sous la forme d'une hypotypose des deux apparitions encore plus immatérielles de Néron, vv. 115-122 et vv. 719-733, quand Octavie et Poppée respectivement racontent le songe qui les a visitées, où Britannicus, pour l'une, et pour l'autre Crispinus sont poignardés dans leurs bras par l'empereur. En outre, un motif récurrent paraît avoir été ménagé pour en exploiter les effets scéniques auxquels il peut aisément se prêter : le thème de la torche. Torche nuptiale pour Néron et Poppée (vv. 142, 570 et 695), c'était aussi celle de l'Erinye brandie au noces de Claude et Messaline (vers 263), celle qui éclaira l'union de Néron et d'Octavie et qui les dévore d'une mutuelle haine (vv.154 et 50), celle enfin qu'Agrippine (cf. Stace *Silves* II 7, 719 ?) assimilée à l'Erinye elle-même porta dans la famille impériale par son mariage avec Claude (162-164), et qu'elle brandit contre le remariage de son fils (vv. 593-5). L'emploi métonymique pour évoquer une cérémonie de mariage répond à la mention des flammes dont le peuple encercle le palais

14. J.-W. Beck, *op. cit.* p. 53, donne comme titre à son appendice *Ein erschöpfer Dichter ?* L'idée latente est sans doute en fait que la *fabula praetexta* est un reflet dégradé du modèle grec.

15. D. F. Sutton, *The Dramaturgy of the* Octavia, Königstein 1983.

de Néron pour le contraindre à chasser Poppée et reprendre Octavie (annoncées v. 801, elles sont signalées par Néron lui-même, v. 822 et 851). La promesse d'un incendie vengeur de Rome, promesse inscrite donc dans une temporalité qui échappe à la scène, vient enfin prolonger ce thème dans l'imagination ou la mémoire des spectateurs.

Ainsi la dimension spectaculaire nous semble-t-elle recherchée, et permet de supposer une mise en scène effective. Un détail scénique permettrait d'ailleurs de mieux comprendre une allusion pour le moins surprenante au navire qui va conduire Octavie en exil :

> *Armate ratem, date uela fretis*
> *uentisque, petat puppis rector*
> *Pandatariae litora terrae.* (970-972) [16]

L'héroïne vaincue s'adresse à l'équipage — ce qui peut s'expliquer par anticipation — mais quelques répliques plus haut, elle *voit* et reconnaît le bateau qui va l'emmener à Pandataria :

> *Sed iam spes est nulla salutis :*
> *fratris cerno miserandam ratem.*
> *Hac en cuius uecta carina*
> *quondam genetrix, nunc et thalamis*
> *expulsa soror miseranda uehar.* (906-910) [17]

Le navire ne devait guère être visible depuis le Palatin, comme on l'a malignement souligné, mais il pouvait figurer sur la scène elle-même !

Si la pièce a bien été jouée, comme nous le supposons, se pose aussi le problème de son découpage. De fait, la chronologie interne est difficile, malgré diverses tentatives d'éclairage [18] : le deuxième jour commence-t-il avec l'apparition du fantôme d'Agrippine (v. 593), ou après (v. 646) ? Et la division en actes, que les modernes sont tentés de faire suivant les canons classiques, diffère presque d'un chercheur à l'autre. L'introduction de l'édition Chaumartin arrête l'acte 1 à la fin de la deuxième scène (v. 272), quand celle de Gauthier Liberman y inclut l'apparition subséquente du chœur. Ferri trouve quatre actes là où l'on reconnaît usuellement les deux derniers, et groupe les scènes à partir du vers 690 en trois paires : c'est qu'il trouve au chœur la fonction de conclure les actes. Guglielmo Ballaira [19] groupe dans un deuxième acte les deuxième et troisième de Ferri ou Liberman, et divise le quatrième acte de Chaumartin et Liberman en deux actes, 3 et 4... Ces différentes solutions confirmeraient, si besoin était, qu'une structure dramatique classique n'est pas lisible dans l'*Octavie* ;

16. « Armez le vaisseau ! Livrez les voiles aux flots et aux vents ! Que le pilote du navire gagne de rivage de Pandataria ! »

17. « Mais il ne m'est plus désormais d'espoir de salut : voici que j'aperçois, malheureuse, le vaisseau de mon frère. C'est son navire qui jadis emmena ma mère ; qui va m'emmener moi, sa malheureuse sœur, après que j'aurai même été chassée de ma couche. »

18. En particulier C. J. Herrington, Octavia Praetexta *: a Survey*, *CQ* 11, 1961, 18-30.

19. Dans son édition annotée parue à Turin en 1974.

mais elles prouvent aussi qu'on en cherche toujours une ! Aucun éditeur moderne ne considère en effet l'enchaînement des scènes autrement que comme une tentative inaboutie de mise en place d'une action tragique, et cela alors même qu'on se plaît à reconnaître un talent littéraire à l'auteur anonyme. Pourquoi ne pas supposer que le plan de la pièce est refléchi, maîtrisé, qu'il obéit à une nécessité propre ?

Le tableau suivant est une liste des scènes, brièvement caractérisées par leur vers final, le mètre employé, les personnages impliqués et un résumé du contenu :

1	33	an.	Octavie	se plaint de son sort
2	272	ia.6, an.	nourrice, Octavie,	la nourrice veut la persuader de garder espoir
3	376	an.	chœur	regret du passé, récit de la mort d'Agrippine
4	437	ia.6	Sénèque	médite sur la dégradation progressive de l'humanité
5	439	ia.6	Sén. muet, Néron, préfet	Néron ordonne d'exécuter Plautus et Sylla
6	592	ia.6	Sénèque, Néron	Sénèque essaie de raisonner Néron
7	645	ia.6	ombre d'Agrippine	promet de se venger de son fils
8	668	an.	Octavie	exhale sa douleur du remariage de Néron
9	689	an.	chœur	sa tristesse de l'abaissement d'Octavie — appel au peuple pour qu'il attaque le nouveau couple impérial
10	761	ia.6	nourrice de P., Poppée	fierté de la nourrice — songe et crainte de Poppée
11	779	an.	chœur	Jupiter va approcher Poppée, plus belle que Léda elle-même
12	805	ia.6	messager, chœur	l'émeute va rendre sa place à Octavie
13	819	an.	chœur	inquiet de la réaction de Cupidon à cette agression
14	845	ia.6	Néron	effrayé, il décide de faire périr Octavie et d'incendier Rome
15	876	ia.6	Néron, préfet	ordre est donné au préfet, qui obtempère après un échange, d'éloigner Octavie, puis de l'exécuter.
16	898	an.	chœur	la popularité d'Octavie la ruine, comme elle ruina les Gracques et Drusus
17	972	an.	Octavie, le chœur	Octavie se lamente sur son sort d'exilée, le chœur rappelle la douloureuse destinée des femmes de la dynastie
18	983	an.	chœur	comparaison d'Octavie avec Iphigénie

Comme on peut le remarquer, la seconde moitié est une séquence de scènes très courtes, se réduisant au canevas nous acheminant à la condamnation d'Octavie. On a relevé que seules les six premières scènes ont une longueur appropriée à une tragédie, la moyenne s'en établissant à près de cent vers par scène, tandis que les douze scènes suivantes tiennent en moins de quatre cents vers ! Si l'on écarte l'idée que la pièce est inachevée, pour quelque raison qu'on puisse imaginer, il reste une possibilité : la technique du mime [20].

L'hypothèse peut paraître gratuite, d'autant plus gratuite même que nous connaissons fort peu de chose sur ce genre littéraire. Publilius Syrus et Labérius sont deux noms qui se détachent à la fin de la République, associés à une verve comique et satirique que documentent de bien maigres restes. Une autre dimension, narrative et spectaculaire, a caractérisé une facette postérieure du mime, que nous pouvons atteindre à travers les témoignages sur une œuvre — anonyme — qui apparaît dans la littérature impériale : *Lauréolus*, mime composé à partir des aventures d'un brigand célèbre de ce nom. Suétone, dans sa *Vie de Caligula* (57), explique que le personnage éponyme devait, à un moment donné, sauter d'un bâtiment en train de s'effondrer, et que le zèle des acteurs lors d'une représentation devant le prince éclaboussa la scène de sang. Martial aussi évoque ce mime, dont le héros — sans doute remplacé alors par un esclave — finit crucifié et livré aux ours. Il semble que trois vers consécutifs de l'épigramme lèvent le voile sur le contenu de la représentation :

> *Domini iugulum foderat ense nocens,*
> *templa uel arcano demens spoliauerat auro,*
> *subdiderat saeuas uel tibi, Roma, faces.* (*Spect.* 7, 8-10) [21]

Quel que fût dans le détail le mime *Lauréolus*, on peut supposer qu'il était essentiellement « événementiel », narratif, et offrait, en une succession de scènes enlevées, un tableau de la vie du bandit : au moins quelques coups fameux, que détaille Martial pour justifier le final spectaculaire, son arrestation, et donc enfin sa mort. Retenons de la maigre analyse d'*un* mime d'époque impériale auquel deux passages littéraires donnent accès que le genre offrait au dramaturge une alternative diégétique à la tragédie classique dans la représentation d'un événement « se terminant mal » : la structure tragique canonique veut un enchaînement limité et équilibré d'épisodes et de pauses chorales conduisant à la catastrophe ; un mime historique comme *Lauréolus* pouvait sans doute échapper à la répartition traditionnelle en unités narratives pour privilégier un enchaînement plus libre de scènes — autant que nécessaire pour décrire la carrière d'un héros comme ce fameux brigand. Une telle structure, qu'on pourrait dire *ouverte* par opposition à celle de la tradition tragique, présente en outre l'intérêt de

20. Qu'ont évoquée D. Sutton, *op. cit.*, et avant elle B. M. Marti, *op. cit.*, et déjà dans *The* Fabulae Praetextae *and Seneca's* Octavia, *TAPhA* 80, 1949, 427-428.

21. « Le criminel avait plongé son épée dans la gorge de son maître, dépouillé dans sa folie un temple de son trésor, et approché de toi, Rome, d'impitoyables torches. »

piquer la curiosité et de soutenir l'attention du public par la souplesse des enchaînements auxquels elle se prête.

Les spectacles et la scène connurent une reviviscence particulièrement marquée sous Trajan [22]. Non que la tragédie refleurît : sa défaveur progressive s'accentua même, au profit de genres plus goûtés du public, mais il y eut des spectacles « mixtes », résultats de véritables expérimentations théâtrales. Ne peut-on concevoir l'*Octavie* comme une expérience scénique, une illustration de cette tentative de renouvellement formel ? On ne saurait nier, assurément, le ton tragique de la pièce. On a relevé l'importante influence de la tragédie grecque : ses héroïnes féminines malheureuses, Antigone, Electre, supportent tour à tour une comparaison avec le personnage d'Octavie. Les références textuelles, directes ou indirecte, ont aussi été notées. L'édition de Ferri, très complète sur ce point, fournit de nombreux parallèles. Arrêtons-nous à l'un d'entre eux, particulièrement éloquent sur la connaissance des tragiques grecs. Dans son dialogue avec Sénèque (scène 6), Néron chante avec exaltation la puissance de l'amour, qui s'exerce sur les hommes comme sur les dieux, et dans les trois zones de l'univers, d'où une expression curieuse (v. 555) : *saeua qui penetrat freta*. Nous avons par chance conservé le passage ici imité d'Euripide, dans son *Hippolyte se voilant* pour nous perdue (nous soulignons l'élément intéressant) :

> Ἔρως γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται
> οὐδ' αὖ γυναῖκας, ἀλλὰ καὶ θέων ἄνω
> ψυχὰς ταράσσει, **κἀπὶ πόντον ἔρχεται**
> καὶ τόνδ' ἀπείργειν οὐδ' ὁ παγκρατὴς σθένει
> Ζεύς, ἀλλ' ὑπείκει καὶ θέλων ἐγκλίνεται (frgt 431 N) [23]

D'autres références achèvent de trahir le rhéteur-homme de lettres, références dont Ferri a proposé une liste partagée entre Ovide et Virgile concernant trente et un passages. Enfin, nous ne serions pas loin de penser que les parties anapestiques ont été inspirées, voire décalquées de tragédies républicaines — des *palliatae* cette fois — pour nous perdues ; ainsi l'évocation de la beauté de Poppée par un chœur qui la compare aux différentes amours de Jupiter (scène 11) comme son répondant dans la scène 2 (vers 201-221). Au reste, le recours exclusif à l'anapeste comme vers alternatif au sénaire iambique dans les parties chorales, procède d'une volonté de simplification ne retenant qu'un type, fréquent mais surtout particulièrement bien identifiable, dont Jacqueline Dangel a souligné [24] l'aptitude chez Sénèque à scander l'inéluctable.

Si le ton est donc élevé, aspirant sans aucun doute à la dignité tragique,

22. Cf. J.-M. André : *Les* ludi scaenici *et la politique des spectacles à l'époque impériale*, *Actes du XI^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Rome 1973)*, Paris, 1975, 468-479.

23. « Car amour ne s'empare pas seulement des hommes, ou encore des femmes, mais là haut, les dieux eux-mêmes, il trouble leur cœur, puis il parcourt la mer ; et Zeus tout puissant n'est pas de force à le repousser : il lui cède au contraire, et se soumet volontiers. » Le double sens de ἐπέρχομαι exploité par Euripide ici : « s'emparer de (l'homme, la femme) », puis « parcourir (la mer) », est condensé par l'auteur anonyme avec un certain bonheur : cf. *infra*, note 25.

24. *Le poète architecte*, Louvain-Paris, 2001.

la conduite du récit relève, à notre avis, du mime, tel du moins que *Lauréolus* nous permet de l'entrevoir. L'enchaînement des scènes dans la seconde partie de la pièce, en particulier les scènes 6, 7 et 8, en constituerait même une illustration précise. Cette technique narrative particulière sur laquelle reposait le mime, technique de récit ouvert s'opposant à la diégèse codée, « fermée », de la tragédie, permet également d'expliquer, sans recourir à l'argument facile de l'impéritie de l'auteur, certains détails pouvant paraître à première vue incohérents : Poppée dans la scène 10 apparaît désemparée par le cauchemar de sa nuit de noces ; incapable d'en démêler le sens, elle compte aller apaiser les dieux et détourner vers ses *hostes* la terreur qui l'a envahie (*terrorque in hostes redeat attonitus meos*, 759 — notons qu'elle ne nomme pas Octavie). Cette image n'est guère en conformité avec le jugement féroce que portait Octavie sur cette femme, dite par deux fois *paelex* (vv. 125 et 186) : Poppée nous semble en fait plutôt instrumentalisée par l'amour pour s'emparer du cœur du prince. Mais si l'on songe que l'auteur se sent débarrassé de l'exigence d'une forte cohérence autour de la vision de l'héroïne tragique, Poppée peut alors apparaître sous un jour différent, plus conforme à la variété des points de vues appelée par un effet de réel — sans parler de l'intérêt pour la narration d'un parallélisme ainsi établi avec la scène 2. La même ποικιλία, constitutive aussi du genre romanesque, peut rendre compte de la disparité des sentiments du chœur entre les scènes 2, 9, 16-18 d'une part, où il prend part à la douleur d'Octavie et s'indigne avec elle, et les scènes 11 et 13, d'autre part, où il souligne complaisamment la beauté de Poppée et la vengeance terrible de l'amour. S'il n'est pas inimaginable de postuler deux chœurs, il est tout aussi simple de considérer que, dans le schéma narratif proposé par le mime, le même chœur peut exprimer des sentiments différents en fonction de ses interlocuteurs, puisqu'il n'est pas tenu à une identité précise — citoyens romains, servantes d'Octavie, ou encore de Poppée.

Une autre lecture

La proposition d'analyser dans l'*Octavie* la structure formelle non pas comme imparfaite mais comme nouvelle nous conduit donc à une époque résolument postérieure à celle qu'on envisage. L'hypothèse est-elle supportée par d'autres éléments ? En fait, la vision historique de l'auteur anonyme est, à bien y regarder, assez singulière. Nous avons évoqué les anachronismes qui empêchent de retenir l'attribution à Sénèque : n'étaient-ils pas de nature à choquer aussi l'auditoire qui avait vécu les dernières années du règne de Néron ? Que dire également de la présentation de l'incendie de Rome comme une vengeance à retardement contre les partisans d'Octavie ? Et comment se fait-il que Sénèque tienne encore un rôle important dans l'entourage de l'empereur ? Pourtant, l'auteur possède précisément le fond historique comme le montrent cent détails. Ajoutons à ceux qui ont déjà été cités l'évocation d'une comète passée dans le ciel en 60 (vv. 231-234), exemple souligné par Gauthier LIBERMAN dans l'introduction de son édition.

Le traitement particulier des principaux protagonistes retient l'attention. L'empereur est essentiellement présenté comme un jeune homme cruel et désinvolte tout à la fois dans l'exercice du pouvoir : le sort de Plautus et Sylla est scellé en deux vers (scène 5), tout comme est prise la décision de faire disparaître Octavie en quatre vers (827-830), ou d'incendier Rome en trois (831-833). Quant au mariage avec Poppée, la date en est fixée au dernier vers de la scène de débat avec Sénèque, et la formulation en est celle d'un caprice, ou mieux, d'une bravade vis-à-vis du précepteur l'adjurant de conserver Octavie. La cruauté est assurément un trait reconnu du caractère de Néron ; mais il est étonnant qu'une critique aussi virulente taise ce qui, dans la série des empereurs et gouvernants abusifs, l'individualise si bien : ses scandaleuses prétentions d'artiste et de sportif, qui traînaient la dignité impériale sur la scène ou dans la poussière de l'arène au cours de prestations dont Suétone et Tacite (*Annales* 14, 14-16 ; 15, 33 et 16, 4-5) nous ont laissé le souvenir infamant autant que ridicule. Et encore, pourquoi taire jusqu'à la rumeur d'inceste avec sa propre mère, terrible accusation dont l'efficacité contre la mémoire de Néron fut reprise par l'historiographie ? On objectera que le désir d'exposer le destin fatal d'Octavie se conciliait mal avec ces aspects grotesques et monstrueux du personnage, et que la cohérence de la pièce invitait à ne pas les aborder : mais à propos de cohérence, les considérations de Sénèque sur l'âge d'or sont-elles beaucoup plus pertinentes ? La suffisance cassante de Néron ne pouvait-elle, dans le dialogue avec Sénèque (scène 6), faire allusion à ses propres talents littéraires ? Agrippine ne pouvait-elle ajouter le souvenir de coupables désirs à la malédiction qu'elle lance sur son fils (scène 7) ? Est-ce qu'on craignait que Domitien y vît une allusion personnelle à ses velléités artistiques, comme l'a supposé Helm, *op. cit.*, p. 345 sqq. ? L'allusion à son divorce était plus risquée encore !

Si l'auteur souligne surtout les traits de cruauté impulsive de Néron, c'est que cette impulsivité l'intéresse pour faire de Néron moins une évocation historique qu'un type moral. Le Néron dépeint dans la pièce illustre en effet les vices traditionnellement attribués au tyran depuis Platon. Il apparaît en effet mû par la crainte : celle de sa femme, populaire et perçue comme plus légitime que lui ; celle de rivaux en puissance, comme Plautus et Sylla — dont un raccourci historique nous donne à voir la condamnation à mort (scène 5) quand Tacite (*Annales* 14, 57-59) place leur liquidation avant la décision d'épouser Poppée ; crainte enfin du peuple de Rome, attaché jusqu'à la révolte à Octavie ! En réaction à cette peur permanente, les actes du tyran sont caractérisés par leur cruauté : la tête de Sylla, celle de Rubellius Plautus doivent lui être apportées : telles sont les premières paroles de Néron (vv. 437-438) et, dans l'ignorance où est l'auditeur de leur crime et des liens de parenté avec la famille impériale, la gratuité de la sentence est particulièrement odieuse. Le peuple a manifesté son attachement à Octavie et renversé des statues de Poppée ? La mort ne suffit pas pour un tel crime : Octavie paiera de son sang, bien sûr, le *dolor* infligé à son ex-époux, mais le peuple, lui subira, avec la ruine et l'incendie, le dénuement (*egestas*), la faim et le deuil (*cum luctu fames* : vv. 825-833).

L'incendie de Rome, contre l'opinion historiographique et la vraisemblance chronologique, vient contribuer à la peinture de l'excès tyrannique. C'est que, comme tous les tyrans, Néron est esclave lui-même, esclave volontaire de l'amour, à qui il reconnaît un pouvoir universel et sans partage :

> *quem summouere fulminis dominus nequit*
> *caeli tyrannum, saeua qui penetrat freta*
> *Ditisque regna, detrahit superos polo* (v. 554-556) [25].

L'emploi du terme *tyrannus* est clair : c'est celui qu'utilise Octavie elle-même à six reprises pour parler de Néron. Soumis aveuglément à l'amour, craignant son entourage et animé de haine à son égard, Néron est un type au moins autant qu'un personnage.

La puissance créatrice et motrice de l'amour conditionne aussi la figure d'Octavie. On a relevé combien est grande l'horreur qu'inspire son conjoint à la fille de Claude, horreur qui n'est pas seulement haine de l'assassin, mais aussi répulsion physique. Octavie, qui n'a aucune perspective devant elle et n'en cherche pas, foncièrement stérile, est dominée elle aussi par une forme particulière de l'amour ; celui, désespéré et vengeur, qu'elle porte aux morts de sa famille, son père évidemment, sa mère et son frère, amour viré en haine pour un Néron qui l'a abattue. Le reste de l'humanité ne lui inspire que du mépris : ainsi traite-t-elle indifféremment ses rivales, l'affranchie Acté et la riche Poppée, comme des *famulae* (respectivement vv. 105, 194, 657, mais la première occurrence renvoie peut-être elle aussi à Poppée). Le terme convient sans doute à Acté, mais n'est guère attendu pour qualifier la petite-fille du consulaire Poppaeus Sabinus, pas plus que *famulus* ne l'est pour le consulaire Caius Silius, ultime amant et mari de Messaline (*Annales* 11, 28-38), et à qui Octavie dit que sa mère fut « soumise » : *famulo subiecta suo*, v. 950.

La crédibilité du pouvoir de l'amour impose enfin que Poppée ne soit pas la froide calculatrice peinte par Tacite : de fait, la scène 10 nous montre une femme effrayée par un rêve, et soucieuse d'en détourner le présage par des sacrifices. Non encore détachée de son premier mari, Crispinus, mais aimant l'empereur, qu'elle dit *Neronis mei* (v. 714), c'est une femme faible : une victime de l'amour à laquelle on comprend que Néron puisse être attaché.

Quant à Sénèque, comment interpréter sa présence ? Est-ce un hommage d'ami ou de fidèle, comme le pense Rolando Ferri ? Etait-il à ce point populaire ? On peut aisément imaginer que le souvenir de son activité auprès de Néron, et pas seulement dans le souvenir nostalgique du *quinquennium* initial, ait frappé les esprits, et au premier chef, celui d'un écrivain ; mais là aussi, c'est surtout ce qu'incarne Sénèque qu'on a voulu mettre sur scène, plus que la personnalité du philosophe cordouan.

25. « que ne peut écarter le maître de la foudre, tyran du ciel qui pénètre dans les flots cruels et le royaume de Dis, qui fait descendre les dieux du ciel »

Comme l'a finement noté Mireille Armisen dans un article de 1998 [26], le conseiller de Néron développe en entrant sur scène trois clichés en décalage avec les opinions réelles, professées et écrites, de Sénèque ; ces clichés sont successivement présentés à l'orée d'une discussion avec Néron qui verra défiler un catalogue d'idées inspirées par le philosophe :

> *Quid me, potens Fortuna, fallaci mihi*
> *blandita uultu, sorte contentum mea*
> *alte extulisti ? Grauius ut ruerem edita*
> *receptus arce totque prospicerem metus ?*
> *Melius latebam procul ab inuidiae malis*
> *remotus inter Corsici rupes maris,*
> *ubi liber animus et sui iuris mihi*
> *semper uacabat studia recolenti mea.*
> *O quam iuuabat, quo nihil maius parens*
> *Natura genuit, operis immensi artifex,*
> *caelum intueri, solis et cursus sacros*
> *mundique motus...* (377-388) [27].

Le personnage de la pièce s'en prend à la Fortune par l'invective, quand le philosophe la défiait et invitait à la supporter (*La constance du sage*) ; le personnage regrette son *otium* scientifique en Corse, quand le philosophe place l'*otium* dans la perspective d'un profit à faire partager à l'humanité ; enfin le bonheur des hommes au premier âge de l'humanité décrit par le personnage serait pour le philosophe (de la *lettre à Lucilius* 90 en particulier) un bien pâle bonheur, un faux bonheur, car les gens qui vivaient en ces temps n'avaient pas la sagesse qui, seule, permet de mesurer le bonheur dont on jouit ! Les idées prêtées au conseiller de Néron ne sont pas celles du philosophe mais ressortissent à une vulgate qui convient assez bien à un archétype, celui du philosophe contradicteur du roi, ce que Sénèque sera avec obstination dans la scène suivante, particulièrement bien enlevée. Sa présence et son opinion seraient donc réinterprétées plutôt qu'historiquement exactes — ce que confirme l'anachronisme de la persistance de son rôle de conseil à la veille du mariage avec Poppée.

Ces analyses de la personne du tyran, du rôle de l'amour et de la place de Sénèque aboutissent au « découplage », si l'on peut dire, de la pièce avec une époque où régler des comptes avec le Néron historique a encore un sens. La leçon vise-t-elle plutôt Domitien ? L'hypothèse ne paraît pas avoir contre elle d'argument déterminant, encore que l'allusion à la situation matrimoniale de Domitien n'ait pu valoir qu'un temps, puisqu'on sait qu'il reprit son épouse à ses côtés. On remarquera cependant que le portrait

26. *Le Sénèque de l'*Octavie : imago imaginis, *Pallas* 49, 197-209.

27. « Pourquoi, puissante Fortune, m'as-tu flatté d'un visage trompeur, et exalté, alors que j'étais content de mon sort ? Pour que ma chute soit plus rude, du faîte qui m'avait reçu, et que je voie devant moi tant de sujet de crainte ? Je me trouvais mieux, caché loin de l'envie et de son cortège de malheurs, quand j'étais reclus parmi les écueils de la mer de Corse, là où mon esprit, libre et indépendant, était toujours disponible pour revenir à mes études. Comme il me plaisait de contempler le spectacle le plus admirable qu'ait enfanté notre mère la Nature, créatrice d'une œuvre immense : le ciel, les saintes courses du soleil, le mouvement de l'univers... »

d'Auguste asseyant son pouvoir dans le sang répandu durant les guerres civiles (503 sqq.) peut rappeler les débuts de Vespasien, argument alors non exclusif de l'hypothèse que la pièce ait été effectivement jouée. Plusieurs indices nous incitent à préférer une datation plus tardive, sous le règne de Trajan, cohérente donc avec notre hypothèse sur le renouvellement formel.

Les similitudes dans la présentation comme dans la formulation avec la rédaction de Tacite, ou celle de Suétone ne sont pas suffisantes : on a dit plus haut que l'argument pouvait être, sinon inversé (on voit mal cette pièce, par ailleurs ignorée de l'historiographie antique, inspirer Tacite), du moins annulé par l'utilisation commune d'une même source, à localiser alors du côté des historiens flaviens Cluvius Rufus, Fabius Rusticus ou Pline l'Ancien. Nous reconnaissons plutôt un indice dans la démarche même de dénonciation du pouvoir tyrannique incarné par Néron. C'est que la question du bon gouvernement, et corrélativement du mauvais, a été au centre des préoccupations morales des fondateurs de la seconde sophistique ; ainsi les quatre premiers discours de Dion s'attachent-ils à définir le comportement du bon prince, et dépeignent la tyrannie personnifiée (1er discours, sur la royauté), en mettant en scène un dialogue fictif entre Alexandre et Philippe (2e discours) ou Diogène et Alexandre (4e discours). Plutarque consacre un traité moral sur les trois régimes monarchique, démocratique et oligarchique, et arrête son choix sur la monarchie, comparant le monarque à un maître réglant l'harmonie d'instruments différents, la tyrannie en étant le dérèglement. Pline le Jeune, dans son *Panégyrique* 46, 3, oppose explicitement la tyrannie du *dominus* au gouvernement du Prince.

D'ailleurs, que Néron surtout fût présent dans les esprits quand il s'agissait d'évoquer le tyran, nous en avons confirmation, si besoin en était, à la fin du troisième discours de Dion Chrysostome (3, 134) avec une allusion transparente à l'histrion et poète qu'il voulait être. La référence est d'autant plus remarquable que le monde grec disposait avec les rois asiatiques de modèles largement plus anciens et très utilisés. Au delà de cet élément textuel précis, il suffit de consulter les *indices* pour constater combien le souvenir de Néron est vivant, chez Plutarque comme chez Dion, tandis que son émule Domitien est bien moins souvent mentionné [28]. Quant au monde latin, on sait que le souvenir de Néron fonctionne comme archétype du tyran chez Juvénal par exemple (VIII, 211 sqq.).

Remarquons ensuite que se poser la question du bon ou du mauvais prince, c'est ne plus poser celle du type de gouvernement, ou plutôt, c'est considérer qu'elle ne se pose plus. De fait, avec l'avènement de Nerva, la contestation du principe impérial se marginalise, restreinte à quelques intellectuels. Certes, notre pièce évoque le *populus* et sa capacité à se rebeller ; mais c'est justement pour une légitimité monarchique, non

28. Ainsi trouvera-t-on huit références à Néron dans les *Moralia* de Plutarque, contre deux mentions de Domitien.

contre le régime. Certes, Auguste est dépeint dans la cruauté de sa marche vers le pouvoir personnel, mais c'est le fait d'un Néron cynique servant l'image inversée du modèle ressassé par son précepteur. Quant à la *libertas* parfois évoquée, et dont on a vu que certains voulaient en faire l'écho du monnayage de Galba, il serait naïf de ne pas en sentir le caractère de *topos* littéraire ; il y a loin de l'auteur de cette pièce à Lucain ! Non moins significatif est l'hommage appuyé aux Gracques et au tribun Livius Drusus, qui souleva la Guerre sociale : ils sont présentés comme des victimes (scène 16, vers 882-889) et ce, par l'intermédiaire du chœur, moins impliqué ou partisan que les protagonistes :

> *Fleuit Gracchos miseranda parens,*
> *perdidit ingens quos plebis amor*
> *nimiusque fauor, genere illustres,*
> *pietate, fide, lingua claros*
> *pectore fortes, legibus acres.* [29]

A notre connaissance, c'est seulement avec les *Vies* de Plutarque que l'historiographie porte sur les Gracques un regard débarrassé de la réprobation attachée aux fauteurs de troubles politiques : la distance culturelle de Plutarque avec l'histoire romaine et son entreprise historiographique de parallélisme étaient propices à un tel apaisement ; ici, l'hommage est appuyé : *pietate, fide, lingua claros*. C'est comme si un cap historique était doublé : le passé tardo-républicain, avec ses guerres civiles, n'est plus un enjeu idéologique face à l'évidence de l'Empire : nous sommes plus près du *Panégyrique de Rome* d'Aelius Aristide, qui ignore, pour ainsi dire, le passé romain dans son exaltation d'une souveraineté incontestable, évidente, que de Lucain et de sa relecture de l'ambition de César.

Deux arguments textuels plus précis peuvent étayer notre hypothèse. Nous avons évoqué plus haut l'arrogance d'Octavie, qualifiant de *famula / famulus* deux personnages dont le rang social ne mérite pas un tel traitement. Précisément, le seul emploi connu du mot dans un sens concret s'élevant au-dessus de la condition servile se trouve chez Silius Italicus (13, 886) à propos d'Hannibal finissant sa carrière comme *Assyrio famulus regi*, « familier à la cour du roi assyrien ». L'élargissement de sens de *famulus*, correspondant alors à la fois à οἰκεύς et οἰκέτης, répond à son antonyme *dominus* (correspondant au grec δεσπότης), terme sensible dont on sait que Domitien revendiqua l'usage officiel, tandis que Trajan le refusa [30], en conformité d'ailleurs avec le bon roi que Dion de Pruse propose comme modèle antithétique du tyran (*Disc.* 1, 22). Il peut y avoir ici un souvenir de la cour du dernier empereur flavien. Par ailleurs, il est fait une fois référence, de manière plutôt gratuite, à l'hommage des Parthes, parmi les prospérités de Néron :

29. « Leur lamentable mère pleura les Gracques, qu'un immense amour du peuple perdit, ainsi qu'une faveur trop déclarée ; et ils étaient illustres par leur naissance, fameux par leur piété filiale, leur loyauté et leur verbe ; cœurs fermes, ils étaient combatifs par leurs lois. »

30. *Nusquam ut deo, nusquam ut numini blandiamur : non enim de tyranno, sed de ciue, non de domino, sed de parente loquimur.* Pline le J., *Paneg.* 2, 3.

Licet extruat marmoribus atque auro tegat
superbus aulam, limen armatae ducis
seruent cohortes, mittat immensas opes
exhaustus orbis, ***supplices dextram petant***
Parthi cruentam regna, diuitias ferant,
ueniet dies tempusque quo... (624-629) [31]

On voit généralement là une allusion à Tiridate qui, vaincu par Corbulon, déposa sa couronne de roi d'Arménie devant l'image de Néron pour la recevoir de nouveau de l'empereur, publiquement, à Rome (Tacite, *Annales* 15, 29 et Suét. *Vie de Néron* 13, 2). Ce rappel historique est exploité au profit d'une datation haute, supposant un public contemporain de l'événement. Or, une autre lecture est possible. Dion Cassius (68, 19-20) nous apprend que, lors de la campagne d'Orient de Trajan, le roi d'Arménie Parthamasiris vint déposer sa tiare devant l'empereur, s'attendant à la recevoir aussitôt de lui comme, dit-il explicitement chez Dion, Tiridate la reçut à nouveau de Néron. La soumission du prince Arsacide fut sans doute organisée par Trajan comme celle de Tiridate le fut par Corbulon : ne serait-ce pas à cet écho historique voulu par Trajan, plutôt qu'aux temps néroniens, que nous aurions ici une allusion ?

Si les indices que nous avons relevés ne sont pas illusoires, se pose alors la question de savoir si l'auteur, au delà de la peinture traditionnelle du mauvais exemple de gouvernement, ne visait pas autre chose. C'est là que prendrait tout son sens une dimension particulière de la pièce : le décri de la *famille* julio-claudienne. Le thème d'une malédiction familiale est proprement tragique, et l'on sait que les Atrides n'ont cessé d'alimenter l'inspiration des poètes anciens, spécialement des dramaturges romains : qu'on songe à l'*Atrée* d'Accius et aux trois *Thyeste* recensés, d'Ennius, de Varius et de Sénèque. Un acte *nefas*, accompli en conscience, par bravade envers les dieux, est la source d'une série de maux — assassinats, accidents mortels, méprises funestes, etc. — qui conduisent la famille à sa perte, et manifestent avec éclat la puissance des dieux vengeurs. Réduire cependant cette dimension familiale à sa seule valeur dramaturgique, toute efficace qu'elle soit, paraît cependant réducteur : le meurtre de Messaline sur ordre de Claude, celui de Claude par Agrippine, qui fit ensuite assassiner Brittanicus, avant de périr sur ordre de son propre fils, tout cela conditionne sans doute le sort tragique de l'héroïne. Mais il y a sans doute ici bien plus. La logique familiale est effectivement implacable pour Octavie : celle-ci vit dans la proximité immédiate de l'inceste, comme cela est rappelé à plusieurs reprises : refusant avec obstination le lit de son frère, *fratris toros* (l'expression apparaît deux fois v. 790 et 892-3), la *soror Augusti coniunxque* (v. 220), sa *coniunx et soror* (v. 828), se voit proposer le modèle de Junon et Jupiter par la nourrice prêchant la patience. Le dilemme d'Octavie n'échappe pas à l'étouffante destinée familiale : *soror Augusti non uxor*

31. « Il peut bien, dans son orgueil, bâtir de marbre et coiffer d'or un palais, des cohortes armées peuvent bien garder le seuil de leur chef, l'univers exsangue peut bien lui envoyer des richesses sans nombre, les Parthes suppliants peuvent bien implorer sa main couverte de leur sang et lui apporter royaumes et richesses, viendra un jour, un temps où... »

ero dit-elle au vers 658 qu'on a voulu voir imité par Tacite *Annales* 14, 64, la montrant protestant à l'arrivée de ses assassins [32]. Ce destin tragique parce qu'enfermé dans une histoire familiale chargée est aussi l'occasion d'exhiber les maux inhérents au principe dynastique lui-même : inceste et assassinats. Contre la menace de dégénérescence morale — voire simplement d'accident successoral — dans le cadre familial, le principe de l'adoption du meilleur apparaît alors comme une garantie, et la seule option pour maintenir le principat. Nous reconnaissons là une thématique qui traverse le règne de Trajan. Pline, dans son *Panégyrique de Trajan*, ne se fit pas faute de chanter ce *nouum atque inauditum ad principatum iter* que représente le choix du meilleur :

> *Nulla adoptati cum eo qui adoptabat cognatio, nulla necessitudo, nisi quod uterque optimus erat, dignusque alter eligi, alter eligere* (*Paneg.* 7, 4) [33]

Jusqu'à sa mort, Trajan a maintenu l'incertitude quant au choix de son successeur, si bien qu'il est permis de penser que certains, dans les cercles nombreux qui ont animé la vie intellectuelle de la capitale, ont alors pris position sur la question, comme Pline, directement, puis Tacite, indirectement — mais la question devenait plus brûlante à mesure que le règne de Trajan se prolongeait. La thématique de la dynastie maudite / dégénérée constituerait donc le véritable sujet d'une pièce se proposant de dissuader, par un contre-exemple, le prince de fixer sa succession selon des critères familiaux.

A situer au début du II^e^ siècle, l'*Octavie* serait, plutôt qu'une attaque de Néron, une démonstration de la perversité du système dynastique, et finalement une monition à l'égard du prince régnant dans le choix successoral auquel il était confronté [34] : par le contre-exemple des derniers Julio-

32. *Cum iam uiduam se et tantum sororem testaretur...*

33. « Aucun rapport de sang entre l'adopté et celui qui adoptait, ni aucun rapport de parenté : simplement, chacun d'eux était le meilleur, bien dignes l'un d'être choisi et l'autre de choisir. » Tacite lui aussi développe l'excellence de cette option dans le discours qu'il prête à Galba présentant Pison au peuple : *Loco libertatis erit quod eligi coepimus ; et finita Iuliorum Claudiorumque domo optimum quemque adoptio inueniet* (*Hist.* I, 16, 2) « Le choix sera notre liberté, et puisque les maisons des Julii et des Claudii sont éteintes, l'adoption trouvera le meilleur. »

34. Il y a évidemment un risque, quand on charge d'un message politique ou philosophique une pièce par essence narrative : celui d'une perception réduite au spectaculaire. Le modèle littéraire de la tragédie, fortement codé, aurait bien permis d'y échapper, mais il était alors usé, encore admissible seulement dans le cadre restreint de cercles lettrés. La figure du parallélisme est la solution trouvée par l'auteur pour délivrer son message sans tomber dans le didactique : répétition des scènes de dialogue avec la nourrice, répétition de celles impliquant Néron. Chacune d'entre elles nous montre quel tyran est Néron, et quels sont les maux subis par ceux que l'amour enchaîne, et le parallélisme de détail est poussé, puisque chaque héroïne est tourmentée d'un rêve où figure une victime de Néron, ancienne, Britannicus, ou à venir, Crispinus, premier mari de Poppée. La reprise est modulée à chaque fois par un principe de variation. Les scènes de dialogue entre une femme et sa suivante, femme ici désespérée (sc. 2) et là effrayée (sc. 10), nous donnent à voir successivement la haine d'Octavie et l'incompréhension de Poppée ; deux nourrices aussi, une qui raisonne, admoneste, celle d'Octavie, et une qui rassure et explique de travers un présage (l'ironie tragique est pour nous prémonitoire). Deux passages anapestiques (la nourrice d'Octavie aux vv. 201-221, le chœur pour la scène 11) comparent les aventures de Néron à celles de Jupiter. Les scènes 6 et 15, parallèles dans l'exposition d'un Néron cruel et exerçant comme par caprice son autorité, varient entre elles : à la longue résistance et l'impuissance à convaincre de Sénèque répond la courte répulsion du préfet à accomplir un ordre qui ne lui semble pas nécessaire. La leçon est qu'on ne saurait résister à un tyran, quelle que soit la position qu'on adopte pour le fléchir.

Claudiens, l'inciter à écarter les liens du sang dans le système successoral de la dynastie régnante. Les contraintes dramatiques imposaient un contradicteur dans l'image du sage — parallèle au Diogène du quatrième discours de Dion de Pruse — comme la vraisemblance des ressorts moraux de la tyrannie imposait de représenter l'action de l'amour — dieu tyrannique s'il en est — dans un objet féminin, que fournissait idéalement la figure historique d'Octavie.

On pourrait objecter que l'omniprésence de Sénèque rend difficile de situer la pièce dans une période caractérisée au contraire par le rejet de son esthétique. De fait, l'innutrition sénéquienne, si poussée qu'elle a entretenu longtemps l'hypothèse que le philosophe espagnol fût l'auteur [35], paraît renvoyer à un auteur sinon contemporain, du moins encore sous influence. On peut cependant se demander dans quelle mesure cette influence traduit le goût personnel de l'auteur — auquel cas on attendrait une date de composition antérieure au rejet manifesté par Quintilien —, plutôt qu'une permanence culturelle dont les critiques que nous font entendre Quintilien, Fronton ou Aulu-Gelle reflèteraient surtout la vivacité. Le magistère littéraire de Sénèque était reconnu par Quintilien pour l'époque de sa jeunesse et de ses débuts. Sa présence s'est estompée sans doute à la disparition de ses premiers admirateurs ; pourtant, force est de constater qu'il est encore vivant dans les esprits au IIe siècle, ne serait-ce d'abord que comme le repoussoir des archaïsants [36]. La flamboyante poésie sénéquienne n'est pas non plus restée sans échos ultérieurs. Zwierlein [37] a recensé une dizaine de passages de Juvénal inspirés des tragédies du Cordouan. On songera aussi que la *Médée* d'Hosidius Géta, un contemporain de Tertullien, est un centon tragique de 461 vers composé du double d'hémistiches virgiliens disposés selon le canevas de Sénèque, comme l'établit le même Zwierlein [38]. Il n'y a rien de choquant à supposer que le dernier grand tragique romain ait exercé longtemps après sa mort une influence sur le théâtre latin : elle se combine avec le retentissement de ses œuvres morales, et l'*Octavie* pourrait constituer un témoignage de cette présence au IIe siècle

35. On se reportera à un appendice de l'édition Ferri, qui dresse la liste de soixante-trois passages de l'*Octavie* pouvant être des échos directs des tragédies de Sénèque : si l'on retire sept parallèles avec *Hercule sur l'Œta*, les 57 passages sont assez éloquents sur la réalité d'une influence esthétique. Les citations, reprises et allusions ressortissent aussi, comme l'a vérifié en détail Helm (*op. cit.*), aux opuscules moraux. De ces derniers, c'est du *De clementia* et, dans une moindre mesure, du *De ira* que l'on retrouve les échos plus ou moins précis dans la scène 6.

36. Deux allusions, successivement de Fronton et d'Aulu-Gelle, montrent combien il ne cesse d'être présent plus de cinquante ans après sa mort — même « négativement » : *Confusam eam ego eloquentiam catachannae ritu partim pineis nucibus Catonis, partim Senecae mollibus et febriculosis prunuleis insitam, subuertendam censeo radicitus*. Fronton, *Ep.* p. 149, 9 (*De orationibus* 2) van Den Hout = citation Q6.1 Trillitzsch ; *De Aennaeo Seneca partim existimant ut de scriptore minime utili, cuius libros attingere nullum pretium operae sit, quod oratio eius uulgaris uideatur, res atque sententiae aut inepto inanique impetu sint aut leui et quasi dicaci argutia, erudition autem uernacula et plebei... Alii uero elegantiae quidem in uerbis parum esse non infitias eunt, sed et rerum quas dicat scientiam doctrinamque ei non deesse dicunt, et in uitiis morum obiurgandis seueritatem grauitatemque non inuenustam*. Gell. 12, 2, 1 = citation Q6.3 Trillitzsch.

37. *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart, 1986.

38. *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1983, 50-51.

En reprenant les travaux d'Eugen Cizek [39] sur la vie intellectuelle sous Trajan, il serait loisible de tenir la représentation de l'*Octavie* comme une manœuvre dans la lutte d'influence à laquelle se livraient les cercles littéraires pour peser sur la détermination du mode de succession à l'Empire. Sans entrer dans ces spéculations, remarquons pour finir que, quelle que soit l'analyse que l'on fera de l'*Octavie*, celle-ci ne cesse de cadrer exactement avec la définition — il est vrai minimale — que nous ont laissée les grammairiens [40] de la *tragoedia praetexta*, et à ce titre, il n'y a pas lieu de lui dénier une valeur représentative.

---

39. *La littérature et les cercles culturels et politiques à l'époque de Trajan*, *Aufstieg und Niedergang* 33, 1, 3-35

40. Par exemple, Diomède, *Ars grammatica*, GLK I, 487, 11-12 ... 489, 14-17 : *Tragoedia est heroicae fortunae in aduersis comprehensio ; a Theophrasto ita definita est* τραγῳδία ἐστὶν ἡροϊκῆς τύχης περίστασις... *Nam prima species* < *tragoediarum Romanos mores seruantium* > *est togatarum quae praetextatae dicuntur, in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani uel duces inducuntur, personarum dignitate et sublimitate tragoediis similes. Praetextatae autem dicuntur quia fere regum uel magistratuum qui praetexta utuntur in eius modi fabulis acta comprehenduntur.*