

JEAN-PIERRE AYGON

*Torua Erinys:*  
φαντασίαι de la colère et des Érinyes  
dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque

De nombreux travaux ont permis de mieux comprendre l'importance de la *phantasia*, notion philosophique à l'origine, puis utilisée dans les domaines de la rhétorique et de la critique d'art<sup>1</sup>. Pour saisir ce que les traités théoriques ne disent pas toujours explicitement et comprendre le fonctionnement de l'écriture dans sa capacité à créer des images mentales, nous avons choisi de mettre en perspective deux séries de textes très différents: d'un côté, les trois célèbres *descriptions* de l'homme en colère dans le *De ira* de Sénèque, de l'autre, les descriptions ou évocations des Érinyes ou Furies<sup>2</sup> dans les tragédies du même auteur. Notre enquête a porté sur les moyens littéraires utilisés par l'écrivain pour faire naître des *phantasiai*<sup>3</sup> dans l'esprit du lecteur ou du spectateur.

Après avoir mis l'accent sur une technique particulière, commune aux deux types de textes, l'utilisation de notations sonores, nous soulignerons le caractère théâtral des *descriptions* du *De ira*, puis comparerons la figure de l'Érinye dans le traité philosophique aux différentes représentations que le poète en donne dans ses tragédies.

---

<sup>1</sup> Cf. en particulier Armisen-Marchetti 1979-1980, Watson 1988, Imbert 1992, Manieri 1998 et Dross 2004, ainsi que plusieurs contributions de ce volume.

<sup>2</sup> Les poètes romains ont eu tendance à confondre ces figures. Même les *Dirae* sont mises en relation par Virgile avec les *Furiae* et Allecto (*Aen.* VII et XII), malgré ce qui les sépare. Pour une comparaison précise entre Allecto et *Dira* dans l'*Énéide*, cf. Hübner 1970, 34-42 et 74-75. Chez Stace, toute différence entre les *Dirae* et les *Furiae* disparaît (*ibid.* 99). Et la Harpye Céléno chez Virgile se qualifie elle-même de *Furiarum... maxima* (*Aen.* III 252), cf. Hübner 1970, 73.

<sup>3</sup> Ce terme désigne chez Aristote, «la faculté de représentation, intermédiaire entre la sensation et la pensée» (Armisen-Marchetti 1980, 5; 1979, 32), puis plus généralement l'image mentale (cf. Manieri 1998, 9-13), avec *uisio* comme équivalent latin chez Quintilien (cf. Dross 2004, pour l'histoire de cette notion). En principe, si l'on suit la distinction proposée par le Ps.-Longin dans son *Traité du sublime* (dorénavant *TdS*), XV 2, les *phantasiai* des poètes visent l'*ecplèxis*, celles des orateurs l'*enargeia*. Mais les deux ne s'excluent pas: les visions des poètes sont aussi dotées d'*enargeia* (XV 7) et des orateurs comme Démosthène ou Hypéride sont capables de produire une *ecplèxis*, cf. Manieri 1998, 59, et Dross 2004, 73-74.

### 1. *Le rôle des notations sonores pour créer des phantasiai.*

Nous n'insisterons pas sur de nombreux procédés qui contribuent à donner un caractère visuel à des textes extrêmement travaillés<sup>4</sup>: accumulation de détails concrets, vocabulaire de la vision, notations de couleurs (le rouge, le blanc et le noir), allitérations et assonances, énumérations asyndétiques, polysyndètes, anaphores, comparaisons, métaphores, pour ne citer que les plus fréquents.

Nous voudrions surtout mettre en valeur un aspect qui a été moins étudié par les critiques, l'appel au sens de l'ouïe pour susciter une *phantasia*<sup>5</sup>. Une anecdote significative, rapportée par Élien sur le peintre Théon de Samos<sup>6</sup>, révèle l'importance accordée aux sons pour créer l'illusion d'une présence. L'artiste avait peint un hoplite s'élançant au combat. Voici comment il avait présenté au public son œuvre: elle était cachée par un rideau, et, au moment même où elle était révélée aux regards de tous, un musicien placé à côté du tableau sonnait la charge avec une trompette. Élien explique que les sons de la trompette avaient renforcé l'impression qu'un vrai guerrier se trouvait là: τοῦ μέλους ἐναργεστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθοῦντος ἔτι καὶ μᾶλλον παραστήσαντος, «la mélodie rendait encore plus efficace la représentation de l'homme s'élançant à l'attaque»<sup>7</sup>. Ainsi, deux sens, la vue et l'ouïe, avaient été mobilisés pour créer l'illusion de la réalité. Quintilien cite d'ailleurs ce peintre Théon comme «l'un des premiers pour concevoir des visions, que l'on appelle φαντασίαι» (*concipiendis uisionibus, quas phantasias uocant, Theon Samius... est praestantissimus, inst. XII 10,6*)<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Pour le *De ira*, nous renvoyons aux études stylistiques de Coccia 1957, 40ss., Traina 1974, Cupaiuolo 1975, et à l'édition annotée de Ramondetti 1999. Pour les tragédies, cf. notre ouvrage, 2004a, 24-29, 271-96.

<sup>5</sup> Les Anciens ont accordé beaucoup d'importance à l'ouïe et certains ont même estimé que l'effet des sons sur l'âme était supérieur à celui de la vue, cf. la remarque de Théophraste, rapportée par Plutarque (*De aud.* 37F-38A): ... περὶ τῆς ἀκουστικῆς αἰσθήσεως ἦν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναι φησι πασῶν, «sur la perception par l'ouïe dont Théophraste déclare qu'elle est, de toutes, la plus liée aux passions»; sur l'association de l'ouïe et de la vue, et la comparaison des deux sens chez Sénèque, cf. Solimano 1991, 13-14 et n. ad loc.; pour un exposé des conceptions stoïciennes sur le rôle de la voix et de la musique, cf. Protopapas-Marnelli 2002, 94-95 et 123-138. B. Innocenti, dans son étude de la pratique des «vivid descriptions» dans les *Verrines* de Cicéron, cite quelques exemples de notations sonores (1994, 370) et observe que «certain sounds may arouse emotion as effectively as sights».

<sup>6</sup> *Var. Hist.* II 44, dans *La Peinture ancienne*, rééd. A. Rouveret, Paris 1985, 186-89.

<sup>7</sup> Trad. *La Roue à livres*, Paris, rééd. 2004 (les traductions, sauf indication contraire, sont celles de la C.U.F.). Même si le terme n'apparaît pas dans le texte d'Élien, il est manifeste que Théon a produit une eclipsis. L'emploi du comparatif ἐναργεστέραν permet d'esquisser une hypothèse: il existerait un rapport entre eclipsis et degré ou intensité d'enargeia.

<sup>8</sup> Et Pline l'Ancien mentionne Théon comme l'auteur d'une folie d'Oreste (*Orestis insania*), XXXV 144: cf. *infra* l'analyse du lien privilégié qui unit la *phantasia* au topos des Érinées.

Quel est le rôle des notations sonores dans les *ecphraseis* du *De ira*? La *descriptio* de l'homme en colère est un leitmotiv dans les trois livres de l'œuvre, mais trois passages longuement développés sont tout à fait remarquables aussi bien par leur place que par leur éclat<sup>9</sup>: le premier et le troisième font partie de l'introduction des livres I et III, le deuxième, plus ample et d'une autre nature, sert en quelque sorte de péroraison au livre II<sup>10</sup>. Comme P. Ramondetti l'a relevé, dans sa récente édition des dialogues de Sénèque (1999, *ad loc.*), les notations sonores sont toujours présentées dans un deuxième temps. C'est systématique, cela n'est donc pas le fruit du hasard et mérite une étude attentive.

Dans le comparant de la première *descriptio* (I 1,3), qui énumère les *indicia* des *furentium*, la seule mention d'un bruit, celui de la respiration haletante et violente, est placée en dernier: *uehementius acta suspiria*. Dans le comparé, 21 mots (jusqu'à *capilli*) sont utilisés pour présenter des détails non sonores, puis 25 pour des notations concernant l'ouïe (jusqu'à *pulsata humus pedibus*). Quant aux derniers *côla*, avant l'ultime vision générale (*foeda... facies...*), ils réunissent dans une même formule tous les symptômes de la passion: *et totum concitum corpus* (avec des allitérations en *t* et *c* et une excellente clausule crétive-spondée) *magnasque irae minas agens*, les menaces étant indissociablement liées à l'attitude physique et aux paroles ou cris. La fusion entre les manifestations corporelle et verbale donne une grande force à cette image finale.

C'est sans doute pourquoi Sénèque semble ne pas respecter à la lettre l'ordre canonique qui, comme nous le verrons, préside au classement des différentes caractérisations (de la tête vers les membres): il attache plus d'importance à la progression allant du visuel au sonore et de ce fait *gemitus*, *mugitus* ou *sermo* ne constituent pas pour lui des éléments liés au visage, mais à l'expression bruyante de toute la personne.

---

<sup>9</sup> Nous donnons *in extenso* le texte des trois *descriptions* en annexe 1. Ces passages ont intrigué les commentateurs, qui les ont interprétés diversement. Il est aujourd'hui admis qu'il ne s'agit pas de répétitions maladroitement, mais de reprises efficaces d'un même thème, avec variations, cf. Fillion-Lahille 1984, 234-35; Ramondetti 1999, 222, n. 8. Leur ampleur est exceptionnelle par comparaison à d'autres passages qui, dans des œuvres de prose, traitent le même topos, par exemple chez Cicéron (*Tusc.* IV 23,52: *Color, uox, oculi, spiritus, inpotentia dictorum ac factorum, quam partem habent sanitatis?*) ou chez Galien (*Du diagnostic et des passions de l'âme* 4: «je vis un homme s'empresser d'ouvrir une porte, et, n'y parvenant pas comme il le fallait, mordre la clé, frapper la porte du pied, injurier les dieux, les yeux furibonds tel un fou; peu s'en fallait que l'écume lui sortît de la bouche comme les sangliers. Je pris alors l'emportement en horreur...», trad. *La Roue à livres*, 1995, 13). Les *descriptions* de Sénèque sont considérées comme typiques du style de la «diatribe» pour leur virulence et leur réalisme (Cupaiuolo 1975, 129s.) et du «linguaggio della predicazione» (Traina 1974, 25ss); pour les sources et l'influence cynique, cf. encore Fillion-Lahille (1984, 117-18, 194 et 234-35).

<sup>10</sup> M. Armisen-Marchetti a montré (1989, 320-24) que, dans le *De constantia*, la plus grande densité en images se trouvait dans l'exorde, tandis que la péroraison se terminait sur une longue et puissante image.

Dans la deuxième *descriptio* à proprement parler (II 35,1 et 2) les détails en relation avec l'ouïe sont aussi placés à la fin, au § 2 (*concutietur crebro spiritu pectus; rabida uocis eruptio...*), avant la généralisation des troubles affectant le corps tout entier (*artus..., ... manus, totius corporis fluctuatio*).

La reprise d'un verbe à l'impératif (*adice*, répété deux fois, à la fin du § 1 et au début du § 2) marque avec netteté le passage aux notations sonores dans la troisième *descriptio* (III 4,1-4), avec le même élargissement à tout le corps humain que nous avons observé dans les autres textes: *adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adritu acuentibus* (§ 1, avec les dents, il s'agit encore du visage); *adice articulorum crepitum cum se ipsae manus frangunt et pulsatum saepius pectus* (§ 2, avec extension à l'ensemble du corps: *articulorum, manus, pectus*). Puis, comme dans la première *ecphrasis*, les derniers *côla* reviennent au visage par le biais des paroles et des exclamations (*uerba - exclamationibus*), avec un gros plan final sur les lèvres et trois caractérisations très intéressantes, leur tremblement (*tremetia*), leur 'compression' (*compressa*) et les sifflements qu'elles produisent (*exsibilantia*).

Ainsi, très clairement pour les trois *descriptions*, les sons rapportés servent à intensifier le portrait, ce que confirme l'importance des allitérations et des assonances. Si nous rapprochons nos observations du procédé utilisé par le peintre Théon de Samos, nous comprenons pourquoi Sénèque place le plus souvent en seconde position l'indication des bruits: dans un texte, la simultanéité du son et des images est impossible à rendre car l'écrivain, suivant la conception antique de la création d'une représentation mentale par des mots, a besoin de faire naître d'abord cette *phantasia* par une accumulation de détails visuels. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il peut ajouter ce qui concerne l'audition.

Telle est la logique qui explique l'ordre de distribution des motifs dans ces trois *ecphrases*. Le point d'orgue est sonore. Le portrait se termine sur cette touche paroxystique qui donne sa place, à la fin, aux cris et au tapage produits par la colère, car les sons contribuent à accroître l'illusion. Sénèque utilise-t-il dans ses tragédies une technique similaire?

Pour répondre à cette question, nous avons cherché un élément de comparaison, les figures des Furies / Érinyes – un topos emblématique de l'univers tragique sénéquien repris sous la forme d'une personnification dans le *De ira* – et analysé tous les passages où celles-ci étaient évoquées ou décrites dans les tragédies<sup>11</sup>, en distinguant quatre types de situation, qui correspondent aux degrés de «présence» de leur apparition: I) dans une hallucination, où le locuteur

---

<sup>11</sup> Cf. *infra* en annexe 2 le tableau de toutes les références, classées selon les rubriques que nous avons définies.

croit les avoir sous les yeux<sup>12</sup>; II) dans une narration ou un discours rapporté, où le locuteur les voit ou bien les a vues «réellement»; III) dans une simple évocation; IV) sur la scène même.

Nous avons d'abord constaté que les notations sonores se limitaient au seul claquement des fouets et que, par exemple, rien ne signalait formellement le sifflement des serpents. En outre, c'est toujours le même verbe, *sonare*, qui est repris (sauf dans *Herc. O.* où le nom *sonus* est associé à *crepuit*)<sup>13</sup>. Mais l'expression littéraire de ce bruit varie d'une manière régulière et significative, étant en quelque sorte proportionnelle au degré de perception de l'image par le locuteur

Ainsi, dans les trois *descriptiones* d'hallucination que nous avons relevées, les mentions de sonorités s'avèrent insistantes et leurs similitudes frappantes, qu'il s'agisse de la vision d'Hercule (*Herc. f.* 982: *Erinys uerbere excusso sonat*), de Médée (*Med.* 961-62: *Ingens anguis excusso sonat / tortus flagello*) ou de Déjanire (*Herc. O.* 1003: *uerberum crepuit sonus*), comme si les termes choisis avaient pour fonction de faire voir le mouvement et entendre le claquement des fouets / serpents.

Dans le cas d'une perception directe rapportée dans un récit, le poète n'a pas développé d'*ecphrasis* et s'est contenté, sans autre précision, d'employer le verbe *sonare*. Dans *Oedipus*, Créon a vu les Érinyes, mais il ne les décrit pas (590: *Tum torua Erinys sonuit*). Plus loin dans le même récit, Créon transmet les paroles prononcées par Laius qui, depuis la porte des enfers, menace son fils des Érinyes, qu'il voit à ce moment-là ou qu'il vient de voir de ses propres yeux, mais qu'il évoque sans les décrire, v. 644-45: *et mecum Erinyn pronubam thalami traham, / traham sonantis uerbera*.

Enfin, on ne trouve aucune référence à des sons dans les simples évocations, qu'il y ait ou non *descriptio* par l'instance qui les cite, Junon (*Herc. f.* 86-88 et 100-103), Médée (*Med.* 13-17a), Atmée (*Thy.* 250sq.) ou le chœur (*Ag.* 81sq.)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Dans cette catégorie, nous rangeons à part la vision de Cassandre, d'un autre ordre car liée à un don divi, ce qui explique peut-être l'absence de notations sonores et le degré de présence différent (*Ag.* 759-60 *Instant sorores squalidae, / anguinea iactant uerbera*); en outre, le texte est lacunaire.

<sup>13</sup> Le verbe *sonare*, qui évoque un bruit très fort, est habituel pour les coups de fouet, cf. Sén. *epist.* 82,7 *sonant flagella*; Ps.-Quint. *decl.* 12,28 *urunt animum intus scelerum faces, et, quotiens facta reputai, flagella mentis sonant. Vltrices uideo Furias...* «les torches du crime brûlent dans mon âme et chaque fois que je repense à ce que j'ai commis, les fouets de ma conscience résonnent. Je vois les Furies vengeresses...» (trad. Van Mal-Maeder 2003, 197).

<sup>14</sup> On peut s'étonner que la *descriptio* minimaliste de la Furie sur la scène, au début de *Thyestes* v. 96-100 (type IV), soit dépourvue de toute référence à des sons, alors même que le public est censé assister à la démonstration de la puissance irrésistible de cette Furie. On peut suggérer une hypothèse: en cas de représentation, le claquement du fouet, implicite dans le texte (*Quid ora terras uerbere et tortos ferox / minaris angues?* 96-97a) pouvait être imité par un bruitage ou produit par le fouet que brandissait l'acteur.

L'importance des notations sonores est donc clairement proportionnelle au degré de présence visuelle de l'Érinye / Furie pour le locuteur, ou du moins au degré de présence que le dramaturge veut imposer au lecteur / spectateur. Un effet d'intensification et de paroxysme est bien obtenu par la mention explicite des claquements des fouets / serpents qui résonnent dans la tête du personnage en cas d'hallucination au moment du «passage à l'acte» (meurtres commis par Hercule et Médée, suicide de Déjanire).

C'est sans doute aussi le moyen de signaler une musique ou un bruitage «infernaux» venant des coulisses ou montant de l'*hyposcaenium* et une façon de faire éprouver au spectateur, de l'intérieur, les sensations terribles éprouvées par celui qui atteint le point culminant dans sa crise de folie. Une progression est ainsi ménagée tout au long de la pièce: les simples évocations sont placées au début ou du moins dans le premier quart, les visions d'un personnage - témoin dans la partie médiane et les trois hallucinations au moment de la catastrophe finale.

Quoi qu'il en soit, nous avons relevé dans cette utilisation soignée des notations sonores un point commun intéressant entre le *De ira* et les tragédies. Peut-on aller plus loin et proposer l'hypothèse que, au-delà de cette seule coïncidence ponctuelle, Sénèque avait à l'esprit des images de personnages empruntés au théâtre, et plus particulièrement des figures tragiques, quand il cherchait à rendre vivants ses portraits de l'homme en colère<sup>15</sup>?

## 2. Le caractère théâtral des descriptions du *De ira*

La technique descriptive qui consiste à accumuler de nombreux éléments pour susciter une vision présente l'inconvénient d'allonger considérablement le texte et de souligner la différence entre le langage verbal et l'image, qui est perceptible presque instantanément. Ainsi, P. Ramondetti estime que la multiplication des détails confère à chaque partie du corps une sorte d'autonomie, et que cela fragmente la perception de l'homme en colère: «come se le varie parti del corpo dell'adirato agissero ciascuna per proprio conto»<sup>16</sup>. L'idée que l'accumulation des détails dans les *descriptions* détruit la vision de l'ensemble se rencontre dans de nombreuses études modernes<sup>17</sup>, mais pas dans les commentaires ou les traités des

---

<sup>15</sup> De nombreux commentateurs ont rapproché les *descriptions* du *De ira* des tragédies, cf. en particulier Staley 1982, 96-98 et Mazzoli 1997, 81-85.

<sup>16</sup> 1999, 222, n. 2, renvoyant aux observations de G.B.Conte sur le style de Lucain, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin, 1974, 84s.

<sup>17</sup> Cf. par exemple Galand-Hallyn 1994, 328: avec la «révolution littéraire» imposée par les Alexandrins, «la rhétorique de la vive représentation (...) privilégie la forme ekphrastique (la description du tout par les parties), dont l'hypertrophie digressive cause une sorte d'éclatement du référent; le détail fait perdre de vue l'ensemble».

Anciens<sup>18</sup>. Nous pensons au contraire que les portraits de Sénèque construisent des images cohérentes, ou du moins que l'auteur les concevait et les percevait ainsi. Notre démonstration nous amènera à rapprocher les *phantasiai* de l'homme en colère de personnages de théâtre.

D'abord, les *descriptions* que nous étudions accumulent des traits qui peuvent (et semblent) appartenir à un seul homme<sup>19</sup>. Sénèque ne dit pas que la colère se manifestera par tel ou tel *indicium*, chez tel ou tel individu: les détails sont compatibles les uns avec les autres et concernent dans l'imagination un seul personnage. La présence de termes au pluriel (*furentium*, *irascantium*, I 1,3; *ora, toruos uultus, iratos*, II 35,1) n'efface pas cette impression. En effet, les participes *furentium* et *irascantium* désignent l'ensemble d'une catégorie de personnes et il en va de même pour *iratos*. C'est pourquoi il est logique que les *descriptions* des livres II (35,1-6) et III (4,1-4) proposent explicitement la peinture de la passion elle-même: *non est ullius adfectus facies turbatior* (II 35, 1); *nulli certe adfectui peior est uultus* (III 4,1). Sénèque décrit donc le type général de l'homme emporté par l'*ira*.

En outre, les motifs des descriptions ne sont pas disposés au hasard, ou d'une manière désordonnée, mais sont rangés selon une progression assez rigoureuse, comme nous l'avons déjà observé à propos des notations sonores. En effet, ces véritables portraits s'inscrivent dans une longue tradition, codifiée par les traités de rhétorique, puis par ceux de *Progymnasmata*. Dans la rubrique *Prosopôn ecphrasis*, la seule recommandation concerne l'ordre: pour Aphthonios, il faut aller «des premiers éléments jusqu'aux derniers, *i. e.* de la tête aux pieds»<sup>20</sup>. De même Nicolaos, à propos d'une statue en bronze ou d'une peinture de personnage, conseille de commencer par la tête et de terminer par les extrémités du corps<sup>21</sup>: le discours sera ainsi *ἐμψυχος*, «vivant, animé»<sup>22</sup>. Or c'est précisément l'ordre suivi par Sénèque, et cela contribue, peut-être davantage pour un lecteur de l'Antiquité que pour nous, à donner l'illusion qu'un seul homme se trouve *ante oculos*.

Cette composition est très nette pour I 1,3-4: dans le comparant sont mentionnés d'abord le visage (*uultus, frons, facies*), puis les membres (*gradus, manus*). Le comparé, malgré la

<sup>18</sup> Cf. Lausberg 1998, § 810.

<sup>19</sup> Par comparaison, dans la *contr.* X 4,2 de Sénèque le Père, la description des enfants estropiés se fait par le passage en revue des blessures infligées à chacun d'entre eux par leur père.

<sup>20</sup> Éd. Spengel II 11,12, p. 46, l.26-27 ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἰέναι, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας.

<sup>21</sup> Éd. Spengel III 36,12, p. 492, l.21-23 ἀπὸ κεφαλῆς τὴν ἀρχὴν ποιησάμενοι βδιοῦμεν ἐπὶ τὰ κατὰ μέρος· οὕτω γὰρ πανταχόθεν ἐμψυχος λόγος γίνεται. On ne trouve aucune recommandation de ce type dans les *Progymnasmata* de Théon et d'Hermogène.

<sup>22</sup> Toutefois, un tel ordre n'est pas toujours respecté: pour une étude approfondie de cette question, cf. Roselli 2003, 49, qui cite comme contre-exemples Philostrate, *Eikones* 14 (Hyacinthe) et 15 (Méléagre).

plus grande hétérogénéité syntaxique et la diversité des types de liaison (asyndète; polysyndète: *ac, et, -que*), suit un ordre qui confère à l'ensemble une unité: *oculi, ore, labra, dentes, capilli, spiritus* (bouche et poitrine); *articularum*. Le passage aux notations sonores, dans un deuxième temps comme nous l'avons observé, se fait en suivant la même progression: *gemitus mugitusque, sermo; complosae... manus, pulsata humus pedibus*. Pour finir est présentée la vision de tout le corps (*totum concitum corpus magnasque irae minas agens et foeda... facies*), avec deux participes au génitif pluriel (*deprauantium* et *intumescentium*) qui renvoient à *ut furentium* et *ita irascentium* du début, donnant une forme circulaire à l'ensemble, tandis que *intumescentium* fournit une clausule de choix (double crétique).

L'accumulation de mots ou groupes de mots en asyndète, certes d'une longueur exceptionnelle dans le comparant de la première *descriptio* (I 1,3: sept groupes nominaux), ne conduit pas non plus selon nous à une décomposition de l'image suscitée. C'est une technique traditionnelle, celle du portrait «iconistique», bien étudiée dans un article ancien mais très riche de G.Misener, qui donne pour l'εἰκονισμός la définition suivante: «... a terse asyndetic description of personal appearance designed as a mean of legal identification or as an ornament of style»<sup>23</sup>. Cette forme littéraire est rapprochée des fiches signalétiques qui servaient à identifier un individu, notamment un soldat enrôlé ou un esclave fugitif<sup>24</sup> et Misener observe qu'elle s'est surtout développée dans la littérature comique et satirique<sup>25</sup>. Ce type de *descriptio* convient donc très bien pour dénoncer la déchéance causée par l'*ira* en révélant tous ses symptômes.

Enfin et surtout, les portraits font écho à des personnages de théâtre dans la mesure où ils évoquent des masques, des mimiques, des gestuelles précises ou des expressions vocales qui rappellent le jeu des acteurs.

Les expressions *minax uultus, tristis frons* et *torua facies* (I 1,3) peuvent en effet s'appliquer à des masques. Prenons l'exemple de l'adjectif *toruus*, qui appartient exclusivement, jusqu'à Pline le Jeune, au vocabulaire poétique. Chez Sénèque, sur 20 occurrences, 17 apparaissent dans les tragédies<sup>26</sup>, et 3 dans ses œuvres de prose, toutes dans le *De ira* et dans les *descriptions* que nos études (*torua facies*, I 1,3; *toruos uultus*, II 35,1; *iram... toruam*, II 35,5). Quintilien n'emploie ce terme qu'à deux reprises, dans des passages significatifs, pour caractériser une physionomie. D'abord, le groupe *toruo uultu* sert à exagérer les traits d'une

<sup>23</sup> Misener 1924, 97.

<sup>24</sup> Misener 1924, 98 et 102.

<sup>25</sup> Nombreuses références, notamment chez Plaute et Térence, puis Martial et Juvénal: Misener 1924, 111-115. Cf. un auto-portrait amusé d'Horace, *epist.* I 20,24-25.

<sup>26</sup> Dont deux très significatives, avec l'association de *frons* et de *toruus*: *frons torua, Herc. f.* 723; *fronte sic torua minax, Tr.* 467. Cf. l'attitude d'Atrée au comble de la fureur, lorsqu'il s'apprête à sacrifier ses neveux: *adsistit aris toruum et obliquum intuens* (Sénèque, *Thy.* 706).



expression, dans le cadre d'une moquerie (*inst.* VI 1,43). Surtout, dans le célèbre texte où le rhéteur étudie l'expressivité du visage, il prend comme exemple les masques de théâtre (*inst.* XI 3,73sq.) qui soulignent un trait particulier propre à un personnage (*Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, ...*), mettant l'accent sur le rôle des yeux (*intenti, remissi, superbi, torui... ibid.* 75).

En ce qui concerne la gestuelle, les formules *complosae saepe manus* et *pulsata humus pedibus* (I 1,4) peuvent correspondre à des jeux d'acteur. La reprise de la même *iunctura inquietae manus*, sans *uariatio* dans deux *descriptions* (I 1,3 et II 35,2) suggère que Sénèque pense à des mouvements codifiés des mains de l'acteur<sup>27</sup>.

La formule *citatus gradus* se retrouve souvent au théâtre pour annoncer une entrée en scène. Par exemple, dans *Phaedra*, v. 99: *sed quid citato nuntius portat gradu?* Plus nettement encore, voici comment Hécube signale dans les *Troades* l'arrivée de Pyrrhus, jeune homme coléreux par excellence, v. 999-1000a: *sed incitato*<sup>28</sup> *Pyrrhus accurrit gradu / uultuque toruo*. La connotation théâtrale des deux groupes juxtaposés *torua facies / citato gradu* (*ir.* I 1,1) paraît alors incontestable. Ainsi, pour donner vie et présence au type de personnage qu'il décrit, Sénèque s'appuie sur des images empruntées à la scène et familières à son lecteur.

Par ailleurs, des similitudes rapprochent ces textes des deux *descriptions* de Médée emportée par l'*ira*, la première développée par la Nourrice (380-96, jusqu'à l'identification finale du personnage avec la passion personnifiée: *uultum Furoris cerno*), la seconde par le chœur (849-69) dans *Medea*. En effet, de multiples symptômes sont similaires, et de nombreux vocables identiques (*flagrare, haerere, frangere, fugare; facies, uultus, os, oculi, spiritus, minae, ira, furor, impetus, affectus, color; ferox, cruentus, citatus, incertus*), ou formés sur la même racine (*minatur / minas agens, aestuat / exaestuante, proclamatur / exclamationibus, gemit / gemitus, rubentes / rubor, pallor / pallentes*). La différence entre prose et poésie n'est toutefois pas abolie, puisque l'on ne trouve pas de *iuncturae* voisines, et que le vocabulaire des *descriptions* de prose est plus riche et plus précis pour les parties du corps. Par ailleurs Atrée, personnage coléreux par excellence dans *Thyestes* (il se nomme lui-même *iratus Atræus*, v. 180), ne perd jamais ni sang-froid, ni maîtrise de soi. Dans cette tragédie,

---

<sup>27</sup> Il faudrait tirer des conclusions du fait que les trois mots-clefs pour désigner le corps humain vu de l'extérieur dans les tragédies, selon l'étude de Salat 2004, 138 et 149, sont: *manus* (écart important de + 10,812, en troisième position, même si les emplois métaphoriques sont nombreux), *dextra* (un quasi-synonyme, +5, 907) et *uultus* (+6, 047), à côté de *animus* qui désigne l'état intérieur (mot-clef lui aussi avec un écart de + 6,181). Il est possible que, dans la mesure où les signes des mains obéissent à un code complexe, cette fréquence des occurrences de *manus* et de *dextra* révèle l'importance de cette gestuelle.

<sup>28</sup> *Incitato* ω : *en citato* Peiper, Fantham; correction sans doute inutile, le participe *incitatus* étant employé à plusieurs reprises par Sénèque aussi bien dans ses œuvres de prose que dans ses tragédies.

comme nous l'avons montré (2004a, 101-104), Sénèque est plus soucieux de respecter un trait du personnage qui est une donnée du mythe, que de décrire en détail les symptômes classiques de la colère. Mais la parenté entre les portraits de Médée et ceux du traité, incontestable pour les symptômes et le vocabulaire philosophique, atténue quelque peu la distance entre théâtre et prédication morale<sup>29</sup>.

La place accordée aux paroles et aux cris des personnages est aussi révélatrice de l'arrière-plan imaginaire évoqué, celui du *pulpitum* romain: *parum explanatis uocibus sermo praeeruptus* (I 1,4); *rabida uocis eruptio* (II 35,2)<sup>30</sup>; *incerta uerba subitis exclamationibus, tremientia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia* (III 4,2). Précieuses sont dans ce domaine les remarques des rhéteurs sur la modalité de la voix des hommes en colère, que l'orateur – comme l'acteur – peut chercher à imiter consciemment: *aliud enim uocis genus iracundia sibi sumat, acutum, incitatum, crebro incidens*, «la colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé»<sup>31</sup>; ces sons aigus rappellent les sifflements des serpents.

Par ailleurs, le modèle rhétorique du traité est celui d'un réquisitoire contre la colère, dont le procès est instruit, ce qui revient à en faire l'accusé que l'on veut condamner, c'est-à-dire une personne physique: *(ira) accusanda est apud nos, damnanda*, III 5,3.

Enfin, le procédé de la personnification de l'*adfectus* lui-même, dans la deuxième *descriptio* (II 35,5-6) confère une unité imaginaire aux portraits<sup>32</sup> car elle se fait en référence à une figure bien particulière empruntée aux poètes épiques, mais aussi tragiques, celle de

---

<sup>29</sup> D'autres formes d'échos sont possibles. Ainsi, on a pu considérer *magnasque irae minas agens* (I 4) comme un dimètre iambique, cf. Ramondetti 1999, 223, n. 11; Mazzoli 1997, 83 y voit un possible fragment de sénairé iambique; J.Soubiran nous a fait observer qu'un tel dimètre serait de piètre qualité à cause des deux mots spondaïques initiaux, tandis que la combinaison *magnasque agens irae minas* serait meilleure. Ramondetti 1999, 223, n. 11, fait aussi un rapprochement avec *Herc. f. 27-28* (Junon: *uiuaces aget / uiolentus iras animus*). Par ailleurs, le groupe *linquit decor omnis* (II 35, 1) s'intégrerait facilement dans un hexamètre, et pourrait aussi en constituer la séquence finale avec *iratos* au début du vers suivant; la couleur 'épique' est ici plus nette (cf. un rapprochement frappant que nous a suggéré J.Soubiran: Val. Fl. III 180 ... *uitaque fugit decus omne soluta*). La richesse des clausules dans ces *descriptiones* mériterait une étude particulière. Elle est exceptionnelle car c'est surtout, semble-t-il, dans ses œuvres les plus tardives que Sénèque a multiplié et soigné ses clausules (Soubiran 1989, 348). Deux explications, qui ne s'excluent pas, ont été proposées: l'écrivain disposait de plus de temps dans sa retraite à partir de 62 (Bourguery 1910, 170); il s'était familiarisé avec le maniement des rythmes poétiques par l'écriture de ses tragédies (Soubiran 1989, 376-77). Ici, la qualité de la prose métrique est liée au caractère très travaillé du style descriptif.

<sup>30</sup> Dangel 2001, 197-98 souligne l'importance des jeux avec les modalités vocales dans les tragédies de Sénèque (lamentos, cris et silences) et fait le lien (n. 33) avec *De ira* II 35,5, pour les cris de l'*iratus*.

<sup>31</sup> Cic. *de orat.* III 217.

<sup>32</sup> Cf. Armisen-Marchetti 1989, 260: «l'intuition des rhéteurs fut donc juste, lorsqu'ils baptisèrent la personnification à partir des deux noms (πρόσωπον et *persona*) qui signifient à la fois 'masque' et 'personnage de théâtre' dans leurs langues respectives».

l'Érinée ou de la Furie<sup>33</sup>. Cette personnification<sup>34</sup> est préparée par la description de l'*ira*, comme nous l'avons vu (*adfectus facies*, II 35,1; *adfectui... uultus*, III 4,1), abstraction qui 'prend corps' dans des comportements et des réactions physiques concrètes et perceptibles. Le passage de l'*ira* à l'*Ira* se fait donc naturellement. Les cinq lignes et demie qui énumèrent les traits de la Colère personnifiée dessinent ainsi une image très précise que le lecteur peut se représenter mentalement<sup>35</sup>, très proche de celle de l'Érinée, qui lui est familière. C'est le traitement de cette figure emblématique par Sénèque que nous allons maintenant étudier, aussi bien dans le *De ira* que dans ses tragédies.

### 3. La figure de l'Érinée / Furie

Le lien entre les Érinées et la *phantasia* constitue un véritable lieu commun. Ainsi Juvénal (VII), lorsqu'il affirme que, pour être un *egregius uates* inspiré (v. 53) et non un rimailleur mondain pour *recitationes*, il ne faut pas être accablé de soucis matériels, utilise ce topos pour définir le grand poète (66-71):

---

<sup>33</sup> C'est une figure obsédante dans les pièces de Sénèque, cf. notre annexe 2. Désignées par des périphrases, les Érinées apparaissent au § 4, placées en dernier dans une série de comparants:... *qualia poetae inferna monstra...*, *deae taeterrimae inferum...* Pour le droit à l'usage 'rhétorique' des images chez Sénèque, cf. Armisen-Marchetti 1989, 37-60. C'est encore plus légitime dans des discours de ce type, que Sénèque appelle, par image, des *contiones*, où il faut entraîner la volonté de l'auditeur (*ibid.* 44).

<sup>34</sup> Il vaut mieux éviter le terme d'«allégorie», qui possède un autre sens pour les rhéteurs latins, voir Armisen-Marchetti 1989, 252-53 (cf. Quint. *inst.* VIII 6,44-54; Lausberg 1998, § 895). Pour une synthèse sur la personnification chez les philosophes, les poètes et les déclamateurs, cf. Armisen-Marchetti 1989, 255-58. C'est un procédé très courant au Ier s. ap. J.-C.

<sup>35</sup> L'*Ira* ou les *Irae* apparaissent parfois dans l'épopée latine, rarement décrites, soit accompagnant Mars (Verg. *Aen.* XII 336; Sil. IV 437; Stace, *Theb.* III 424; VII 48 *Irae rubentes*; IX 833), soit se mêlant à des combats (Val. Fl. II 205 ... *atraeque genis pallentibus Irae*; V 137 et 146; Stace, *Theb.* IV 661). D'après Hygin (*praef.* 3) *Ira*, comme *Dolor*, *Dolus*, etc. et les trois Furies, est un des nombreux enfants d'*Aether* et de la Terre. À la différence d'autres personnifications comme *Fama* (Verg. *Aen.* IV 174-88) ou *Fames* (Ov. *met.* VIII 789-808) par exemple, nous ne possédons pas de portrait développé de l'*Ira* dans l'épopée. Ce n'est que dans la *Psychomachie* de Prudence (113-17) que nous trouvons cette description de la Colère avant qu'elle ne se lance dans un assaut vain contre la Patience: *Hanc procul Ira tumens, spumanti feruida rictu, / sanguinea intorquens subfuso lumina felle, / ... teloque et uoce lacessit, / impatiensque morae conto petit, increpat ore, / hirsutas quatiens galeato in uertice cristas*, «de loin, la Colère, gonflée de rage, furieuse, l'écume à la bouche, roulant des yeux injectés de sang et de fiel, la (*i. e.* la Patience) défie du trait et de la voix...; ne supportant pas d'attendre, elle lance sur elle sa pique, et l'invective en agitant l'aigrette qui se hérissé sur sa tête casquée». Les personnifications fournissaient aussi des sujets de tableaux, cf. la célèbre Calomnie d'Apelle (décrite par Lucien, *Calumn.* 5). En l'absence de topos descriptif spécifique pour l'*Ira*, il est logique que Sénèque ait cherché à construire sa *descriptio* sur une comparaison avec la figure plus connue de l'Érinée / Furie.

*Magnae mentis opus nec de Iodice paranda  
attonitae, currus et equos faciesque deorum  
aspicere et qualis Rutulum confundat Erinys.  
Nam si Vergilio puer et tolerabile deesset  
hospitium, caderent omnes a crinibus hydri,  
surda nihil gemeret graue bucina. (...)*

C'est l'œuvre d'un grand esprit que n'hébète point le fracas d'une couverture à acheter, que de se représenter les chars, les chevaux, la figure des dieux et l'aspect de l'Érinée bouleversant le cœur du Rutule. Si Virgile n'avait pas eu un petit esclave et une habitation supportable, la Furie eût perdu tous les serpents de sa chevelure, et la trompette devenue muette n'eût rien fait entendre de sa plainte grave (trad. C.U.F. revue).

Très révélatrice de l'importance de l'Érinée dans la 'haute poésie', cette citation de Juvénal confirme d'abord qu'un grand poète est celui qui est capable d'avoir une vision intérieure (*aspicere*, v. 68)<sup>36</sup>. La référence à la 'trompette épique'<sup>37</sup> rappelle que les notations visuelles et sonores vont de pair.

L'auteur du *Traité du sublime*, dans son célèbre chapitre XV, définit aussi le grand poète comme celui qui est capable d'avoir des 'visions intérieures' et donne en premier exemple, chez Euripide, les Érinées<sup>38</sup> («en cet endroit, le poète a vu lui-même les Érinées, et, ce qu'il a conçu par l'imagination, il a contraint, ou peu s'en faut, les auditeurs aussi à le contempler»<sup>39</sup>), puis le char de Phaéon: le poète peut se représenter ce qu'il n'a pas vu dans la réalité, par la perception. Il semblerait donc que la figure de la Furie soit par excellence, au Ier s. ap. J.-C., la 'Pierre de touche' de l'inspiration, de la puissance du poète, capable de voir et de faire voir l'Érinée.

Par ailleurs, c'est un thème récurrent dans les écoles de rhétorique. Dans une *Grande déclamation* du Ps.-Quintilien (12,28), un homme contraint par la famine au cannibalisme se défend et, dans sa péroraison, mentionne les Furies, ou âmes de ses victimes criant ven-

---

<sup>36</sup> Cf. Sénèque lui-même (*nat.* III 27,13-15), quand il se fait critique littéraire d'Ovide, à propos de sa *descriptio diluuii*: parce que le poète conçoit (*imaginem concepisti*) une image dans son esprit, il est ensuite capable de la «saisir», de la rendre par des mots (*imaginem cepit*), donc de la transmettre au lecteur (cf. notre article, 2004b, 120-21). Être poète, c'est d'abord posséder cette capacité de représentation mentale.

<sup>37</sup> Deux occurrences de *bucina* chez Virgile (*Aen.* VII 519 et XI 475) contre 10 de *tuba*, terme qui finit par désigner métaphoriquement chez Martial la poésie épique, cf. Armisen-Marchetti 2002, 276-77.

<sup>38</sup> *Or.* 255-57 et *Iphig. Taur.* 291 (renvoyant aux v. 285-91).

<sup>39</sup> XV 2 Ἐνταῦθ' ὁ ποιητῆς αὐτὸς εἶδεν Ἐρινύας· ὃ δ' ἐφαντάσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοῦ ἀκούοντος ἠγάγκασεν.

geance, qui ne cessent de le hanter, ce qui constitue une punition suffisante<sup>40</sup>. C'est un topos rebattu<sup>41</sup> dont les orateurs ont usé<sup>42</sup> et sans doute abusé, comme le montrent les deux reproches assez souvent adressés à ceux qui font appel aux Érinyes dans leurs plaidoiries: ils confondent les domaines de la poésie et de la prose<sup>43</sup>.

Mais comment Sénèque utilise-t-il ce topos dans la péroration du livre II de son *De ira* (II 35,4-6)? Qu'apportent à la valeur démonstrative de la *descriptio* réaliste du philosophe ces images de fictions empruntées à la mythologie? Comment fonctionne cet appel aux *monstra* des poètes? Quels motifs le prosateur privilégie-t-il? Nous montrerons que la dimension poétique enrichit le texte de prose<sup>44</sup>, mais que cet aspect reste contenu dans de strictes limites.

Les thèmes et motifs poétiques servent en effet avant tout à grandir et à élever le style de la prose, par une forme d'amplification<sup>45</sup>. Il s'agit aussi d'élaborer des images plus frappantes et plus fortes, car la vision des figures infernales révèle la profonde et véritable nature de la passion, sa dimension monstrueuse, qu'une accumulation, même exceptionnelle, d'*indicia* physiques ne peut révéler dans toute son horreur. Par sa richesse, le vocabulaire contribue à l'éclat du passage car il comporte des termes recherchés (*cicatricosus*, 2 occ. chez Sénèque; *incursitare*, 4 occ.), des vocables poétiques caractéristiques (*toruus*, *cruentus*) ou rares (*perstrepere*, hapax; *liuidus*, 6 occ.).

La composition complexe de l'ensemble de la *descriptio* (II 35,1-6), bien différente de celle des deux autres, multiplie les plans (on peut en distinguer au moins quatre), ce qui pro-

---

<sup>40</sup> Cf. Van Mal-Maeder 2003, 197, n. 25.

<sup>41</sup> Cf. Pétrone 1 *Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur?*, «et les déclamateurs! Les Furies ne les font-elles pas délirer?» (trad. O. Sers).

<sup>42</sup> Cf. chez Cicéron lui-même, *Pis. fr.* 4 Nisbet, 3 Grimal, cité par Quintilien à propos des répétitions (*inst.* IX 3,47): *Nec uerba modo sed sensus quoque idem facientes aceruantur: 'Perturbatio istum mentis et quaedam scelerum offusa caligo et ardentis furiarum faces excitauerunt'*, «on accumule non seulement des mots, mais aussi des pensées d'effet analogue: 'Le trouble de son esprit et une sorte de sombre aveuglement causé par les crimes et les torches ardentes des Furies, voilà ce qui l'a poussé'». Quintilien cite ce passage sans le critiquer, ce qui est logique puisque l'orateur y mentionne les Érinyes sans prétendre les avoir sous les yeux (cf. *infra*, n. 43).

<sup>43</sup> L'auteur du *TdS* constate (XV 8) que des orateurs célèbres de son temps utilisent ce topos et aboutissent à des invraisemblances déplacées dans un discours: ils oublient qu'Oreste, qui voit les Érinyes, est... fou.

<sup>44</sup> Le caractère poétique de la prose sénéquienne a été relevé par Bourgerly 1922 (liste des termes considérés comme poétiques dans la prose de Sénèque p. 226-43), Mazzoli 1970, 85-86, Traina 1974, 27 («la sintassi senecana... si avvicina piuttosto all'agilità della lingua d'uso e della lingua poetica»), Cupaiuolo 1975, 138 et 159, n. 87.

<sup>45</sup> Cf. Armisen-Marchetti 1989, 253 («un portrait... où l'amplification est reine»).

duit un effet d'accumulation et de mouvement ascendant. D'abord (§ 1 et 2), une *descriptio* physique et réaliste de l'homme en colère, proche de I 1,3-4, souligne les métamorphoses provoquées par la passion, avec un système binaire qui évite de reprendre le procédé de l'énumération. Ensuite (§ 3), c'est l'aspect de l'âme de l'*iratus* qui peut être déduit par analogie, le visible révélant l'invisible.

Dans les § 4 et 5, les plus longs, apparaît la Colère personnifiée, décrite à l'aide d'une série de comparaisons. De multiples comparants se succèdent au § 4: les ennemis et les animaux (sang et carnage: *caedes* est employé deux fois); les *inferna monstra* des poètes<sup>46</sup>, avec trois motifs empruntés au topos des Érinyes: les serpents, le feu (*igneo flatu*, synthèse hardie de la 'fièvre' de la colère, de la respiration malade et du feu physique, la torche), l'action funeste de ces figures qui déchaînent la haine chez les hommes (allusion au rôle d'Allecto chez Virgile, *Aen.* VII). Parallèlement, le comparé (l'*ira*, § 5) est ensuite développé par une combinaison d'éléments réalistes (qui rappellent la *descriptio* de l'homme en colère) et de motifs proches des comparants précédents: les yeux de feu (*flamma lumina ardentia*) renvoient à la rougeur et à la fièvre des *irati* et aux images des poètes (*igneo flatu*); *sibilo* et *stridore* recouvrent aussi bien les cris (*rabida uocis eruptio*) que les sifflements des serpents évoqués par les poètes (*serpentibus*); les armes dans les deux mains (*tela manu utraque*) renvoient au comparant, avec les soldats se lançant à l'assaut (*hostium... ad caedem euntium*, § 4). L'ampleur oratoire du § 5 résulte d'une succession haletante et tournoyante de 16 mots ou groupes de mots reliés alternativement par des asyndètes et des polysyndètes<sup>47</sup>. Il semblerait que la prose cherche, par cet élan et par l'accumulation des homéotéleutes, à se hausser au niveau du style sublime ou de la poésie. Il est d'ailleurs possible que la confusion et l'entrelacement de structures différentes miment le langage violent et incohérent de la folie de l'*iratus*.

À un dernier plan (§ 6), les citations poétiques, préparées par ce qui précède, constituent le sommet du *climax*<sup>48</sup>:

---

<sup>46</sup> Les comparants empruntés à la mythologie sont peu fréquents dans les œuvres en prose de Sénèque, cf. Armisen-Marchetti 1989, 138-39; outre notre passage: les Sirènes, *epist.* 123,12 (dont les chants ressemblent aux conseils des hédonistes). Que le philosophe fasse ici appel à la figure des Érinyes est d'ailleurs d'autant plus étonnant que ces dernières constituaient l'exemple-type de l'illusion dans les discussions épistémologiques de l'époque hellénistique, cf. Watson 1988, 216.

<sup>47</sup> Accumulations de termes rattachés à *iram*, d'abord en asyndète (*lumina..., ... perstreptem, ... quatientem*), puis liés par une polysyndète (*toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam*), de nouveau en asyndète (*incessus uesani, offusam..., incursitantem*), ensuite réunis par une polysyndète (*uastantem fugantemque et... laborantem*), jusqu'au dernier groupe de mots qui se termine sur un *-que* conclusif (*... cupientem, infestam... inuisamque*). Cf. Coccia 1957, 48-49.

<sup>48</sup> Comme l'a justement observé Bourgerly 1922, 116ss. Cf. aussi *nat.* IV *praef.* 19, où Sénèque cite Ovide, *met.* I 241s. (*qua terra patet, fera regnat Erinys, I in facinus iurasse putes*), pour renforcer son pro-

Vel, si uidetur, sit qualis apud uates nostros est:  
 sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum,  
 aut scissa gaudens uadit Discordia palla<sup>49</sup>.

Ces deux vers font naître des images puissantes, avec une sorte de restriction prudente, (*uel, si uidetur*, «ou, si l'on veut») et, dans leur fulgurante concision, semblent proclamer la supériorité de la poésie sur la prose, comme si à eux seuls ils équivalaient par leur efficacité expressive à l'ample développement qui a précédé<sup>50</sup>.

Ainsi, la force de la *descriptio* provient de la cohérence des images qui se reprennent, se chevauchent, se corroborent: sans créer d'impression de dispersion (malgré la diversité des comparants: soldats, animaux, monstres infernaux, la Colère, Bellone, la Discorde), le texte se hisse à la hauteur du 'sublime', et l'on peut y voir les marques de l'influence de la poésie sur la prose oratoire<sup>51</sup>. On peut même proposer l'hypothèse que la couleur poétique du passage est utilisée comme un moyen littéraire pour créer une *phantasia* de ce qui, sinon, ne serait qu'une abstraction sans relief ou une fiction sans 'réalité'. Peut-être l'écrivain cherchait-il à produire un choc, une *ecplèxis* qui fasse ressentir la présence de cette personnification.

---

pos, puis, comme en une *gradatio*, s'appuie sur le théâtre de Ménandre, comme preuve ultime de la malignité universelle de l'espèce humaine (*iam scelus esse contextum*), faisant allusion à une pièce où tout le monde s'est solidarisé dans le crime: *omnes ait malos uiuere et in scaenam uelut rusticus poeta prosiluit*. Pour l'usage des citations poétiques chez Sénèque, voir Mazzoli 1970, 103-108 et Timpanaro 1984.

<sup>49</sup> Reprise un peu transformée de Verg. *Aen.* VIII 702-703 (bouclier d'Enée: *Et scissa gaudens uadit Discordia palla / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello*), et dans un ordre inverse, «onde ottenere un effetto di accrescimento di pathos» (Ramondetti 1999, *ad loc.*). L'interprétation de ces deux vers légèrement modifiés et de la reprise du second par Lucain (VII 568 *sanguineum ueluti quatiens Bellona flagellum*, dans une comparaison qui caractérise l'attitude de César à Pharsale) a fait couler beaucoup d'encre, et il nous serait difficile d'ouvrir ce dossier dans le cadre de cette communication. Nous renvoyons à l'étude très fouillée et convaincante de Timpanaro (1984) et nous rallions à sa conclusion, qui nous paraît la plus sage: 1) le pluriel à valeur généralisante *apud uates nostros* désigne Virgile (p. 178); 2) «Lucano ha voluto 'rendere omaggio' a Seneca alludendo al verso di Virgilio nella forma modificata da Seneca, che corrispondeva al suo gusto di pathos più intenso» (p. 181). Cf. l'écho dans *l'Ag.* de Sénèque, 81b-82: *sequitur tristis / sanguinolenta Bellona manu*, avec une esquisse de paronomase, *sanguinolenta Bellona*. L'adjectif *sanguinolentus*, hapax dans les tragédies de Sénèque (2 occ. en prose, *ben.* VII 10,4 et *epist.* 66,50), absent chez Virgile mais fréquent chez Ovide, appartient au vocabulaire poétique. Cf. la variante de Sil. IV 439 *quadriugos atro stimulat Bellona flagello*.

<sup>50</sup> Sur l'efficacité de la forme poétique aux yeux d'un Sénèque, cf. Mazzoli 1970, 103ss. et Armisen-Marchetti 2002, 273-76.

<sup>51</sup> Cf. Van Mal-Maeder 2003, 197, n. 36, qui relève l'influence des modèles virgilien (*Aen.* VI 548-67) et sénéquien (*Thy.* 68-175) sur la description des enfers dans la *Déclam.* 12 du Ps.-Quintilien. Sur la difficile question des rapports entre Sénèque et la théorie du 'sublime', de la part concédée à une certaine forme d'irrationalité, pour l'auteur comme pour le lecteur, cf. Armisen-Marchetti 1989, 53-60 ; Mazzoli 1970, 46-59 et 1999, 111 ss.; Setaioli 1985, 801-11 et 2000, 242-54 et 374-78.

Toutefois, Sénèque paraît soucieux de ne pas exagérer en outrepassant les bornes admises pour un ouvrage de philosophie. Ainsi, le recours à la figure de l'Érinie est exceptionnel puisqu'on n'en rencontre qu'un seul exemple dans tout le traité, et l'*Ira* personnifiée est dépourvue de motifs poétiques tels que les fouets ou les torches, attributs traditionnels de l'Érinie; elle n'est armée que de *tela*, ce qui la rapproche du soldat romain.

Quant à la seule véritable incongruité (le fait que, sans bouclier, elle brandisse deux *tela*, contrairement au soldat), Sénèque craint que sa signification ne soit pas comprise puisqu'il juge nécessaire de l'expliquer d'une manière pédagogique: *tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est)*. C'est la démonstration de la 'folie' de la Colère qui, tout entière dévolue à l'agression, ne cherche même pas à se protéger (avec un bouclier au bras gauche), comme le philosophe l'a souligné dans cette partie du *De ira* où il a voulu prouver que l'on ne doit pas se laisser emporter par cette passion, nuisible tout autant à celui qui l'éprouve qu'à celui qui en est la victime<sup>52</sup>. La présence de cette explication révèle que les détails de l'image qu'il décrit possèdent une valeur symbolique réelle: c'est reconnaître tout le sérieux qu'il accorde à ces images, par lesquelles il s'adresse à la fois à la sensibilité et à l'intelligence<sup>53</sup>.

En outre, Sénèque souligne que ces *monstra* des poètes ne possèdent que le statut de fictions (*qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus*, dans une formule assez vague qui ne précise pas le nom de figures dont l'identité exacte n'a pas d'importance) et les maintient à distance, comme comparants (*qualia... quales... talem nobis iram figuremus...*) ou dans des citations.

Le choix même des vers de Virgile correspond aussi à cette volonté de limiter les traits poétiques éloignés de la réalité: les motifs sont dépourvus de merveilleux (ni serpents, ni torches par exemple), tandis que le fouet rappelle les châtiments romains et que la robe déchirée évoque la toge en désordre (*trahent uestem*, II 35,1); l'emprunt à l'*ecphrasis* de la bataille d'Actium (et non à une *descriptio* des monstres infernaux) rapproche enfin le domaine mythologique de la réalité historique ou politique, qui intéresse Sénèque au premier chef<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Dans les représentations iconographiques des Érinies, celles-ci ne sont jamais armées d'un bouclier et, dans les références collationnées dans le *LIMC* (art. Erinyes, n° 1 à 119, p. 827-38), leurs armes sont les suivantes: assez rarement, une épée ou un glaive; parfois, une ou deux lances (elles ne tiennent jamais une épée ou une lance dans chaque main); le plus souvent: une ou deux torches, un ou deux serpents, un fouet. Sénèque s'inscrit donc dans la tradition mythologique, mais sans en être prisonnier. C'est aussi une façon de marquer la différence entre l'*Ira* et l'Érinie, présente seulement comme comparant.

<sup>53</sup> Cf. *epist.*, 95,68ss. où il explicite la valeur symbolique de la musculature d'un étalon dans les *Georg.* de Virgile (II 75-81).

<sup>54</sup> Le couple *Bellona - Discordia* symbolise parfaitement la guerre civile. On peut comprendre que Lucain, pour caractériser l'attitude de César à Pharsale, ait voulu citer le vers 703 d'*Aen.* VII modifié par son oncle, cf. *supra*, n. 49.



Sénèque utilise donc avec habileté et maîtrise les images et les mots empruntés aux poètes pour faire naître dans l'imagination une figure à la fois concrète et abstraite, réelle et irréelle, proche et lointaine, qui reprend et englobe à la fois les traits humains d'un personnage en colère et ceux d'une entité surnaturelle très puissante. Sans doute faut-il deviner en filigrane, derrière cette silhouette destructrice, celle de l'homme politique déchaînant les haines et les guerres. Ce procédé est révélateur de la force 'apotropaïque' d'images mentales aux yeux du philosophe, si elles sont dotées d'*enargeia* et susceptibles de susciter une *ecplēxis*<sup>55</sup>.

Il nous reste maintenant à analyser comment le dramaturge représente la figure de l'Érinnye / Furie dans ses tragédies. Une première remarque s'impose: c'est la seule figure de divinité féminine qui y fasse l'objet d'*ecphraseis*. Cela s'explique certes par le rôle traditionnel de l'Érinnye dans les thèmes tragiques eux-mêmes, mais reste malgré tout très significatif. Par contraste avec les textes de prose, Sénèque donne libre cours à son imagination, et s'octroie le droit de développer ce topos poétique, apparemment sans trop de retenue.

M. Billerbeck propose une synthèse comparative de ce thème dans sa récente édition commentée d'*Hercules furens*, ad 86-88<sup>56</sup>, dressant d'abord la liste des motifs que Sénèque reprend le plus souvent: les serpents dans les cheveux; les fouets / serpents, avec leurs claquements; les torches enflammées. Nous pourrions ajouter deux autres traits assez fréquents: le sang<sup>57</sup> et l'association, parfois oxymorique, du rouge et du noir<sup>58</sup>.

La commentatrice relève ensuite des créations originales, du moins dans la littérature connue (la chevelure de feu: *flammeae... comae*, *Herc. f.* 87; une *trabs* tirée d'un bûcher, *Herc. f.* 103<sup>59</sup>) et souligne l'absence de certains motifs, comme le sifflement des serpents, ce qui est très surprenant<sup>60</sup>, les yeux ensanglantés des Érinnyes, leurs paroles rapportées au dis-

---

<sup>55</sup> L'*ecplēxis* d'ailleurs, comme l'a relevé Dross 2004, 75, est une forme de la peur, φόβος, dans le catalogue des passions du Ps.-Andronicos, Περὶ Παθῶν 3: c'est en provoquant cette peur à un degré limité (celui de l'*adfectio* et non de l'*adfectus*, cf. Armisen-Marchetti 1989, 48-50) chez son lecteur que le philosophe compte le détourner de l'*ira*.

<sup>56</sup> Billerbeck-Guex 2002.

<sup>57</sup> *Cruentis manibus*, *Med.* 15; *cruentas faces*, *Med.* 960; *sanguinolenta Bellona manu*, *Ag.* 82.

<sup>58</sup> *Atram... facem*, *Med.* 15; *atras... pinnas / flagranti... face*, *Herc. O.* 1005-06.

<sup>59</sup> On pourrait aussi mentionner *Herc. f.* 983 (*rogisque adustas... sudas*) et *Med.* 959 (*iunctura: flammeos ictus*).

<sup>60</sup> À la différence par exemple de Virgile (*Aen.* VII 447 *tot Erinys sibilat hydris* où le poète joue avec les sons *i / y* et *s*), d'Ovide (*met.* IV 494 ... *sibila dant*) et de Lucain (I 572-77 *ingens Erinys* secouant un pin au faite enflammé et sa chevelure sifflante, *stridentisque comas*, 574).

cours direct. Nous observons qu'un détail présent chez Virgile<sup>61</sup> n'apparaît pas, sauf dans *Herc. O.*<sup>62</sup>: les ailes sombres des Érinyes / Furies<sup>63</sup>.

Si nous comparons Sénèque aux poètes dont il s'inspire, nous pouvons conclure qu'il limite le nombre des motifs et supprime les moins réalistes ou les plus fantastiques. Dans ses tragédies, il fait en sorte que le caractère poétique des *phantasiai* ne nuise pas, par un excès de fantaisie ou de pittoresque, à leur *enargeia*, c'est-à-dire qu'elles restent relativement 'réalistes' et aussi chargées de sens que possible. Ces visions poétiques ne contredisent donc pas une sorte de 'vérité'<sup>64</sup>. On observe à l'œuvre le même principe de 'condensation symbolique' que dans les autres *descriptiones* tragiques<sup>65</sup>: insistance redondante sur le feu, les serpents et le claquement des fouets, d'où deux formes de combinaison originale, les cheveux enflammés et les torches allumées à un bûcher où sont associées les idées de passion ardente et de mort, comme par anticipation. Est ainsi soulignée la valeur symbolique générale du topos: les flammes sont l'équivalent du feu physiologique des passions<sup>66</sup> – le bouillonnement du sang dans le cœur –, et les coups de fouets représentent la violence insufflée dans l'*animus* du passionné prêt lui-même à frapper<sup>67</sup>. Une grande attention est apportée à

---

<sup>61</sup> Cf. Allecto, *Aen.* VII: *fuscis... alis* 408, *Stygiis... alis* 476; les *Dirae*, dont l'une va être dépêchée sur la terre par Jupiter pour intervenir dans le combat entre Turnus et Enée, XII: *serpentum spiris uentosas addidit alas* 848, *illa uolat* 855, *clipeumque euerberat alis* 866, ... *ut Dirae stridorem agnouit et alas* 869, ... *obscae uolucres: alarum uerbera* 876.

<sup>62</sup> V. 1004 ... *temporibus atras squalidis pinnas quatit?*, «... agite ses ailes noires sur ses tempes hideuses?».

<sup>63</sup> Un survol rapide d'autres auteurs latins d'épopées (Ovide, Lucain, Silius Italicus, Valerius Flaccus, Stace) semble indiquer, ce qui diminue malheureusement l'intérêt de notre observation, que le motif des ailes des Érinyes / Furies disparaît, même dans les passages où ces dernières jouent un rôle important et se déplacent dans les airs, par exemple: Ou. *met.* IV 451-56 et 490sq.; Lucain I 574sq., VI 654sq.; Val. Fl. IV 394sq.; Sil., siège de Sagonte, II 530sq. et 595sq.; Stace *Theb.* IV 526sq.; VII 474-78). Les Érinyes sont dépourvues d'ailes chez Eschyle (*ἄπτεροι*, *Eum.* 51, 250), mais ailées chez Euripide (*πτεροφόροι*, *Or.* 316). Dans la plupart des représentations iconographiques, elles ont des ailes.

<sup>64</sup> Cf. la critique de la *lasciua* d'Ovide, qui nous paraît très révélatrice de l'art poétique de Sénèque, en relation précisément avec une manière de manier le discours qui fasse naître des *phantasiai* et non des *phantasmata* 'tirés du vide', et donc 'incroyables'; cf. nos remarques, 2004b, 121-22. Si pour un Quintilien, comme le propose Dross 2004, 88, l'imagination peut être «même d'autant plus louable qu'elle est détachée du réel», une telle conception ne semble pas conforme à la pratique de Sénèque, prosateur ou poète. Pour l'importance de la limite du 'vraisemblable', cf. Webb 1997, 236-42.

<sup>65</sup> Voir notre synthèse, 2004a, 356-426 et 436-39.

<sup>66</sup> Une paronomase met en valeur le lien intrinsèque entre l'Érinye et le feu, *Ag.* 83 *urit Erinys*.

<sup>67</sup> Cf. le traitement de certains thèmes mythologiques que nous avons analysés dans les tragédies (où le caractère fictif du référent est manifeste), par exemple à propos des enfers: caractères spécifiques de la *descriptio* sénéquienne du monde souterrain (2004a, 197-207); Tantale (*ibid.* 124-25); Charon et Dis (*ibid.* 57-60); Cerbère (*ibid.* 361-62).

des passages que l'on pourrait croire a priori écrits avec fantaisie, voire avec une certaine gratuité<sup>68</sup>. En fait, chaque mot, chaque motif semblent pesés avec soin et correspondre à une intention, liée à la fonction de la figure poétique à tel ou tel moment de la tragédie. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, la mention du claquement des fouets n'est pas fortuite, mais obéit à une logique rigoureuse.

La figure de la Furie / Érinye dans les tragédies caractérise donc le style «symbolico-expressionniste» propre à Sénèque auteur dramatique, qui tend à rationaliser cette image et à en accentuer la signification, aboutissant ainsi à une synthèse entre des préoccupations éthico-philosophiques et le «grand style» de la tragédie.

En conclusion, les *descriptions* du *De ira* se comprennent mieux si l'on est attentif aux moyens utilisés pour susciter des *phantasiai* et rendre vivante l'image de l'homme en colère: composition rigoureuse avec crescendo qui accroît, dans un second temps, l'intensité de la vision par la multiplication de notations sonores qui renforcent l'illusion de la présence; évocation de personnages de théâtre, images familières à l'auteur comme à son lecteur. L'*ecphrasis* du livre II sollicite encore davantage ce que nous appelons l'imagination, dans la mesure où le discours de prose doit atteindre un degré supplémentaire pour donner vie à une fiction, l'*Ira* personnifiée, dont la description est enrichie par la comparaison avec l'Érinye; cette dernière, même si l'auteur cite à la fin des vers épiques, rappelle une figure dominante de ses tragédies et acquiert la présence d'un personnage de théâtre; le caractère poétique de l'écriture est plus nettement marqué et Sénèque cherche peut-être même à créer un effet d'*ecplèxis*, sans toutefois rompre avec une forme de vraisemblance qui s'appuie sur la signification symbolique des détails.

Quant aux *ecphraseis* des Érinyes dans les tragédies, elles apparaissent bien comme l'œuvre d'un poète-philosophe, si l'on considère la corrélation étroite entre l'intensité des notations sonores et le degré de présence des figures évoquées, et le sérieux avec lequel Sénèque choisit les motifs pour leur valeur symbolique. Si, en prose, les images poétiques sont convoquées pour donner au discours de la force et une fonction 'apotropaïque', il est logique qu'un jeu très soigné avec ces mêmes images dans les tragédies soit loin d'être gratuit et éloigné des préoccupations éthiques.

---

<sup>68</sup> Le dramaturge affirme d'ailleurs l'équivalence entre *Erinys* et *Ira*, et souligne les liens sonores entre les signifiants de différents vocables: *Med.* 953 *antiqua Erinys. Ira, quo ducis, sequor; Thy.* 250-51 *Dira Furiarum cohors / discorsque Erinys.*

Annexe 1. *Descriptiones* de la colère dans le *De ira*

1) I 1,3-4

3. Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intuere; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: 4. flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articularum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo praeruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium.

2) II 35,1-6

1. Nihil tamen aequae profuerit quam primum intueri deformitatem rei, deinde periculum. Non est ullius adfectus facies turbator: pulcherrima ora foedauit, toruos uultus ex tranquillissimis reddit; linquit decor omnis iratos, et siue amictus illis compositus est ad legem, trahent uestem omnemque curam sui effundent, siue capillorum natura uel arte iacentium non informis habitus, cum animo inhorrescunt; 2. tumescunt uenae; concutietur crebro spiritu pectus, rabida uocis eruptio colla distendet; tum artus trepidi, inquietae manus, totius corporis fluctuatio. 3. Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est? Quanto illi intra pectus terribilior uultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit! 4. Quales sunt hostium uel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos diuidendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, 5. talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his inuisior uox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam, incessus uesani, offusam multa caligine, incursitantem uastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque. 6. Vel, si uidetur, sit qualis apud uates nostros est:

sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum,  
aut scissa gaudens uadit Discordia palla

aut si qua magis dira facies excogitari diri adfectus potest.

3) III 4,1-4

1. Vt de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est uultus, quem in prioribus libris descripsimus: asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu uerso subrubicundum et similem cruento, uenis tumentibus, oculis nunc trepidis et exilientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adtritu acuentibus; 2. adice articularum crepitem cum se ipsae manus frangunt et pulsatum saepius pectus, anhelitus crebros tractosque altius gemitus, instabile corpus, incerta uerba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia. 3. Ferarum mehercules, siue illas fames agitatur siue infixum uisceribus ferrum, minus taetra facies est, etiam cum uenatorem suum semianimes morsu ultimo petunt, quam hominis ira flagrantis. Age, si exaudire uoces ac minas uacet, qualia excarnificati animi uerba sunt! 4. Nonne reuocare se quisque ab ira uolet, cum intellexerit illam a suo primum malo incipere?

(Éd. C.U.F.)

Annexe 2. Les Érinyes / Furies dans les tragédies de Sénèque.

I - Le meurtrier voit les Érinyes dans une hallucination (passage à l'acte)

1) *Herc. f.* 982-86. Vision d'Hercule:

Flammifera Erinys uerbere *excusso sonat*  
rogisque adustas propius ac propius sudes  
in ora tendit; saeua Tisiphone, caput  
serpentibus uallata, post raptum canem  
portam uacantem clausit opposita face.

2) *Med.* 958-64. Vision de Médée:

Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?  
Quem quaerit aut quo flammeos ictus parat,  
aut cui cruentas agmen infernum faces  
intentat? Ingens anguis *excusso sonat*  
tortus flagello. Quem trabe infesta petit  
Megaera? Cuius umbra dispersis uenit  
incerta membris? Frater est, poenas petit.

3) *Herc. O.* 1000-07. Vision de Déjanire:

Patet ecce plenum pectus aerumnis: feri.  
Scelus remitto, dexteræ parcent tuae  
Eumenides ipsae: uerberum *crepuit sonus*.  
Quaenam ista torquens angue uibrato comam  
temporibus *atras* squalidis *pinna* quatit?  
Quid me flagranti, dira, persequeris face,  
Megaera? Poenas poscis Alcidae? Dabo.  
Iamne inferorum, diua, sedere arbitri?

4) *Ag.* 759-68. Enfers, vision de Cassandre:

Instant sorores squalidae,  
760 anguinea iactant uerbera,  
fert laeua semustas faces  
turgentque pallentes genae  
et uestis atri funeris  
exesa cingit ilia  
\* (lacuna) \*  
765 strepuntque nocturni metus  
et ossa uasti corporis  
corrupta longinquo situ  
palude limosa iacent.

II. - Vision d'un personnage - témoin

1) *Oed.* 590sq. Récit de Créon:

Tum torua Erinys sonuit et caecus Furor  
Horrorque...

2) *Oed.* 643-45. Menaces de Laïus du fond des enfers:

Te pater inultus urbe cum tota petam  
et mecum Erinyn pronubam thalami traham,  
traham sonantis uerbera...

III. - Évocations des Érinyes

1) *Herc. f.* 86-88 (par Junon):

Adsint ab imo Tartari fundo excitae  
Eumenides, ignem flammeae spargant comae,  
uiperea saeuae uerbera incutiant manus.

2) *Herc. f.* 100-103 (par Junon):

Incipite, famulae Ditis, ardentem citae  
concutite pinum et agmen horrendum anguibus  
Megaera ducat atque luctifica manu  
uastam rogo flagrante corripiat trabem.

3) *Med.* 13-18 (par Médée):

Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,  
crinem solutis squalidae serpentibus,  
atram cruentis manibus amplexae facem,  
adeste, thalamis horridae quondam meis  
quales stetit: coniugi letum nouae  
letumque socero et regiae stirpi date.

4) *Ag.* 81b-86 (par le chœur 1):

Sequitur tristis  
sanguinolenta Bellona manu  
quaeque superbos urit Erinys  
nimias semper comitata domos,  
quas in planum quaelibet hora  
tulit ex alto.

5) *Thy.* 250b-254a (par Atrée):

Dira Furiarum cohors  
discorsque Erinys ueniat et geminas faces  
Megaera quatiens: non satis magno meum  
ardet furore pectus, impleri iuuat  
maiore monstro.

IV - Furie sur la scène

*Thy.* 96-100. Ombre de Tantale à la Furie:

Quid ora terres uerbere et tortos ferox  
minaris angues? Quid famem infixam intimis  
agitas medullis? Flagrat incensum siti  
cor et perustis flamma uisceribus micat.  
Sequor.

(Éd. C.U.F., F.-R. Chaumartin)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Armisen-Marchetti 1979-1980  
M.Armisen-Marchetti, *La notion d'imagination chez les Anciens: I- Les philosophes*, «Pallas» XXVI (1979), 11-51; *II- La rhétorique*, «Pallas» XXVII (1980), 3-37.
- Armisen-Marchetti 1989  
M.Armisen-Marchetti, *Sapientiae Facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris 1989.
- Armisen-Marchetti 2002  
M.Armisen-Marchetti, *La poetica tuba: sens et devenir d'une image dans la littérature latine*, «Mélanges Soubiran», «Pallas» LIX (2002), 271-80.
- Aygon 2004a  
J.-P.Aygon, *Pictor in fabula. La descriptio-ecphrasis dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004.
- Aygon 2004b  
J.-P.Aygon, *'Imagination' et description chez les rhéteurs du Ier s. ap. J.-C.*, «Latomus» LXIII (2004), 108-23.
- Billerbeck-Guex 2002  
M.Billerbeck - S.Guex, *Sénèque. Hercule furieux. Intr., texte, trad. et comment.*, Berne 2002.
- Bourgery 1910  
A.Bourgery, *Sur la prose métrique de Sénèque le Philosophe*, «Revue de philologie» XXXIV (1910), 167-72.
- Bourgery 1922  
A.Bourgery, *Sénèque prosateur. Études littéraires et grammaticales sur la prose de Sénèque le Philosophe*, Paris 1922.
- Coccia 1957  
M.Coccia, *I problemi del De ira di Seneca alla luce dell'analisi stilistica*, Rome 1957.
- Cupaiuolo 1975  
G.Cupaiuolo, *Introduzione al De ira di Seneca*, Naples 1975.
- Dangel 2001  
J.Dangel, *Sénèque, poeta fabricator: lyrique chorale et évidence tragique*, in J.Dangel (cur.), *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, Louvain - Paris 2001, 185-292.
- Dross 2004  
J.Dross, *De la philosophie à la rhétorique: la relation entre phantasia et enargeia dans le traité Du sublime et l'Institution oratoire*, «Philosophie antique» IV (2004), 63-93.
- Fillion-Lahille 1984  
J.Fillion-Lahille, *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris 1984.



- Galand-Hallyn 1994  
 P.Galand-Hallyn, *Descriptions décadentes*, «Poétique» XCIX (1994), 321-37.
- Hübner 1970  
 W.Hübner, *Dirae im römischen Epos*, Olms 1970.
- Imbert 1992  
 Cl.Imbert, *Phénoménologies et langages formulaires*, Paris 1992.
- Innocenti 1994  
 B.Innocenti, *Towards a Theory of Vivid Description as Practised in Cicero's Verrine Orations*, «Rhetorica» XII 4 (1994), 355-81.
- Lausberg 1998  
 H.Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 vol., Munich 1960; trad. angl.1998.
- Mal-Maeder 2003  
 D. Van Mal-Maeder, *Credibiles fabulas facimus: mythe, rhétorique et fiction dans les déclamations latines*, in M.Guglielmo - E.Bona (cur.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003,187-200.
- Manieri 1998  
 A.Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pise-Rome 1998.
- Mazzoli 1970  
 G.Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milan 1970.
- Mazzoli 1997  
 G.Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, «Lexis» XV (1997), 79-91.
- Mazzoli 1999  
 G.Mazzoli, *Seneca e la letteratura*, in S.Audano (cur.), *Seneca nel bimillenario della nascita*, Pise 1999, 109-23.
- Misener 1924  
 G.Misener, *Iconistic Portraiture*, «Classical Philology» XIX (1924), 97-123.
- Protopapas-Marnelli 2002  
 M.Protopapas-Marnelli, *La rhétorique des Stoïciens*, Paris 2002.
- Ramondetti 1999  
 P.Ramondetti, *Dialoghi di Lucio Anneo Seneca*, Torino 1999.
- Roselli 2003  
 A.Roselli, *Sur la meilleure constitution du corps humain* «Actes du XXXVe Congrès international de l'APLAES, Poitiers, 24-26 mai 2002», Poitiers 2003-2004, 45-58.
- Salat 2004  
 P.Salat, *Poetarum Opificina, l'Atelier des poètes*, Clermont-Ferrand 2004.
- Setaioli 1985  
 A.Setaioli, *Seneca e lo stile*, «ANRW» II 32,2 (1985), 776-858 (= Setaioli 2000, 111ss.).
- Setaioli 2000  
 A.Setaioli, *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000.

JEAN-PIERRE AYGON

Solimano 1991

G.Solimano, *La prepotenza dell occhio*, Gênes 1991.

Soubiran 1989

J.Soubiran, *Sénèque prosateur et poète: Convergences métriques* in O.Reverdin - B.Grangé (cur.), *Sénèque et la prose latine*, «Entretiens sur l'Antiquité Classique», XXXVI, Genève 1989, 347-84.

Staley 1982

G.A.Staley, *Speculum Iratis: Rhetoric and Philosophy in Senecan Tragedy*, in K.V.Hartigan (cur.), *All the World: Drama Past and Present*, Washington 1982, 93-105.

Timpanaro 1984

S.Timpanaro, *La tipologia delle citazioni poetiche in Seneca: alcune considerazioni*, «GIF» XV (1984), 163-52.

Traina 1974

A.Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologne 1974.

Watson 1988

G.Watson, *Discovering the imagination. Platonists and Stoics on phantasia*, in J.M.Dillon - A.A.Long. (cur.), *The Question of Eclecticism*, Univ. of California Press 1988, 208-33.

Webb 1997

R.Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque* in C.Lévy - L.Pernot (cur.), *Dire l'évidence*. «Colloque de Paris, 1995» (n°. spécial des «Cahiers d'histoire de la philosophie et de philosophie du langage»), Paris 1997, 229-48.