

Séminaire de langue et littérature latines : Sénèque, Tragédies

Travail écrit, Semestre d'automne 2018

HERCVLES FVRENS

Un combat entre sagesse et pouvoir ?



*Mosaïque de la Villa Torre de Palma, où apparaissent Hercule et Mégare. Musée national d'archéologie de Lisbonne, Portugal
- © Carole Raddato*

Table des matières

1. Introduction
2. *Hercule Furieux* dans son contexte
 - a. Datation
 - b. Légendes classiques herculéennes et sources mythographiques
 - c. Un Hercule romain ?
 - d. *Héraclès* d'Euripide et *Hercule* de Sénèque
3. Pourquoi Hercule ?
 - a. Imprégnation philosophique de l'œuvre
 - b. Prose poétique ou poésie philosophique ?
 - c. Intertextualités, forme et style
4. Message de la pièce, une interprétation
5. Conclusion

Bibliographie

1. Introduction

A notre époque, au vu des propositions de révisions profondes, de plus en plus nombreuses, du système politique capitaliste actuel et du pouvoir en général, il est surprenant de constater à quel point l'universalité de l'*Hercule Furieux* est évidente. En effet, dans une interprétation de la pièce comme une critique du pouvoir impérial et l'expression de la nécessité de penseurs, d'experts dans la constitution d'un corps décisionnel politique, il semble clair que l'*Hercule* sénéquéen peut encore nous apprendre de nombreuses leçons.

Il s'agira dans ce travail de tenter une interprétation de la pièce en questionnant l'intentionnalité de sa rédaction de la part de Sénèque, et de ses choix dans l'adaptation qu'il proposa du mythe d'Hercule et de l'exploitation des éléments de cette légende.

En effet, l'*Hercule furieux* de Sénèque n'est pas une invention *ex nihilo* de l'auteur. Au contraire, une longue tradition précède le dramaturge romain de plusieurs siècles, et présente des variations narratives – et par conséquent interprétatives. Nous nous interrogerons donc sur les sources écrites qui pourraient avoir été à l'origine de la connaissance du mythe d'Hercule chez notre philosophe dramaturge, ainsi que sur celles qui pourraient avoir influencé ses choix dans la composition de ses tragédies en général. De plus, nous tenterons de répertorier, pour interroger l'intention qui se trouve à la base de l'écriture de ces pièces, quelques-uns des travaux philosophiques de Sénèque, dont le message - ou l'enseignement - pourrait transparaître dans les pièces dramatiques. Le but de cette démarche est de comprendre à la fois quel était l'environnement culturel et philosophique qui s'ouvrait à la réception de ces tragédies, mais aussi de tenter d'isoler ce qui y est propre à Sénèque. En effet, l'établissement d'une ambiance et d'un horizon littéraire pourrait nous donner des indices sur la raison de la sauvegarde de ces textes jusqu'à notre époque, ainsi que, plus précisément, nous permettre de comprendre en quoi Sénèque était différent ou novateur en son temps. Nous nous baserons principalement sur l'étude de Margareth Billerbeck pour réaliser ce parcours diachronique.

Aussi, pour comprendre dans quel contexte socio-historique et personnel Sénèque a écrit cette pièce, il faudra évaluer la question de la datation de composition - toujours incertaine - de l'œuvre, ainsi que repositionner *Hercule Furieux* parmi les autres œuvres poétiques ou prosaïques de l'auteur. Car, comme nous le verrons, l'interprétation de la pièce en fonction de l'œuvre philosophique de Sénèque est une voie qui a été choisie par bien des critiques, mais qui semble néanmoins encore trop licencieuse. Et puis, d'autres critères sont nécessaires à l'élaboration d'une chronologie satisfaisante. Nous proposerons alors simplement une date, en l'an 54, car établie sur

des critères formels¹ par John G. Fitch, qui d'ailleurs, contrairement à beaucoup de ses homologues – peut-être par prudence majeure - souligna l'incertitude relative à la datation des différentes pièces, mettant ainsi en doute toute possibilité de rapprochement entre les œuvres tragiques et philosophiques de Sénèque. Comme le précise C.W. Marshall², « les œuvres elles-mêmes résistent à toute systématisation : Sénèque fait très peu d'allusions à ses circonstances personnelles », ce qui rend la datation encore plus délicate, et qui plus est, incongrue dans notre recherche.

2. Hercule Furieux *dans son contexte*

a. *Datation*

Ainsi, Fitch découpe la vie de Sénèque en cinq phases segmentées grâce à un critère de correspondance entre les tribulations de son présent et celles qui sont dépeintes dans ses tragédies³. Toutefois, certains agissements d'Hercule pourraient être reliés avec le *De ira*, et donc placé au début des années 40, autant que d'autres aspects de son comportement pourraient être liés au *tonos* et plus exactement au *De tranquillitate animi*, vers l'an 53 ou 54. Cette date se voit confirmée par l'association que fait Fitch entre *L'Apocoloquintose* et *l'Hercule furieux* dans lequel on trouverait des échos parodiques. Puis, il y aurait aussi la figure de Junon, qui nous ramène la *mala Fortuna* de *De providentia*, écrite vers 62 ou 63. Ainsi, tous ces rapprochements indiquent une position relativement centrale de *l'Hercule furieux* dans la carrière de Sénèque, c'est-à-dire dans le groupe du milieu des trois groupes de tragédies établis par Fitch, selon des données métriques et formelles. Si l'on accepte la classification de Fitch, on peut ainsi considérer que Sénèque aurait terminé d'écrire *l'Hercule furieux* autour de l'an 54, c'est-à-dire, dans la période charnière entre les règnes des empereurs Claude et Néron, situation qui pousse aisément à questionner le modèle politique en place. C'est pourquoi nous proposerons plus bas une interprétation de la pièce qui comprend comme thème central la critique du pouvoir impérial et le désir de maîtriser la nature. Alors, Néron ou Claude ? peu importe, mais tyran mondain, certainement !

Ce qui va donc nous intéresser sera l'exploitation du mythe d'Hercule dans la pièce et nous nous demanderons ainsi pour quelles raisons et dans quel but le dramaturge aura fait les choix d'adaptation de la tradition que nous verrons plus loin. Il s'agira de comprendre, en résumé,

¹ FITCH 1981.

² MARSHALL 2014: 33-35.

³ FITCH 2002: 11.

pourquoi Sénèque choisit Hercule, et comment il emploie son mythe dans un contexte tout particulier. Nous partirons ici de l'hypothèse que Sénèque a cherché dans le corpus tragique ou mythologique un cadre et des figures qui permettraient de représenter une situation dramatique analogue à la réalité de son public ; et par cette similarité, proposer à ses auditeurs une réflexion critique par identification.

b. Légendes classiques herculéennes et sources mythographiques

Premièrement, la figure grecque d'Héraclès varie au cours du temps, et particulièrement dans sa version romaine, *Hercules*. Héraclès est le héros le plus populaire et le plus célèbre de la mythologie classique, présent dans plusieurs légendes variées et ordonnées selon différentes chronologies. Nous étudierons ces variations dans l'ordre chronologique des éléments de la pièce de Sénèque.

Quoi qu'il en soit, les péripéties du héros forment ensemble un cycle, dans lequel sa figure représente toujours la force physique - comme l'indique son premier nom, Alcide (ἄλκιή) – et la déesse Héra semble vouloir se venger sur Hercule, fruit de l'union de Zeus et la mortelle Mégare, et ce même avant sa naissance⁴. Et puis selon certaines légendes, comme nous l'avons vu précédemment, on raconte que Mégare est la fille du roi de Thèbes, Créon, qu'Hercule reçoit en récompense après lui avoir rendu service, pour en faire son épouse. Nous trouvons déjà dans l'*Odyssée*⁵ d'Homère, composée entre le milieu du IX^e et le milieu du VIII^e siècle avant notre ère, ces informations. En effet, dans le livre 11, aux vers 265-70⁶ apparaissent les noms de Thèbes, ainsi qu'Amphitryon, Alcmène, et Mégare. Ce sont les seules informations que l'on peut y trouver.

Ensuite, selon les variations, on apprend que le jeune couple aurait eu trois enfants selon Apollodore⁷, parfois, quatre, cinq chez Phérécyde⁸, sept, ou encore huit enfants selon Pindare⁹. Cependant, dans aucun cas le nombre de ces enfants ne semble être significatif pour le

⁴ GRIMAL 1951 : 188-189.

⁵ BILLERBECK 1999 : 1-10 ; BILLERBECK 2002 : 4-10.

⁶ Et non 269-70 comme le propose M. Billerbeck, qui oublie de mentionner Amphitryon et localise le vers contenant le prénom d'Alcmène deux vers trop loin.

⁷ Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4.

⁸ Phérécyde, cité dans : Strabon, *Géographies*, III, 4 ; cf. Pindare, *Isthmiques*, cité par BILLERBECK 2002 : 6.

⁹ Pindare, *Olympiques*, I-IV.

déroulement narratif, car dans tous les cas, le héros tue tous ses enfants. Aussi, le récit de la mort des fils du héros nous parvient, entre autres, grâce à Pausanias le Périégète¹⁰, qui notifie les œuvres de Stésichore et de Panyasis d'Halicarnasse. Et puis, Phérécyde place la folie et l'infanticide avant que le héros ne se mette au service d'Eurysthée, comme il semblerait que ce fut habituel avant Euripide¹¹. Dans les *Fables* de Hygin¹², on trouve encore des détails précis sur deux fils d'Hercule, et sur Mégare et Lycus. Ainsi, il apparaît de manière évidente que le cadre de la pièce est important dans sa globalité, mais beaucoup moins dans les détails. Dans *Hercule furieux* de Sénèque, nous verrons que certains personnages sont si peu décrits et préalablement connus qu'il est facile pour l'auteur de leur assigner le rôle qu'il veut tout en respectant les lignes principales de la légende, qui ne sert que de cadre narratif à une histoire de l'Alcide.

En effet, ce qui semble importer bien plus au dramaturge romain est la question de la folie dans une dialectique avec un personnage de l'envergure d'Hercule, stable et infaillible. Dans certaines versions la folie n'apparaît pas ; dans d'autres elle est racontée, mais souvent placée à de très divers endroits dans l'axe chronologique de l'histoire. Un récit se trouve dans la *Chrestomathie* de Proclus¹³, et un autre chez Diodore de Sicile et sa *Bibliothèque historique*¹⁴, dans laquelle l'infanticide a aussi lieu avant les Travaux¹⁵, crime qui lui vaudra une souffrance telle que Héra en profitera pour sa vengeance, les Douze Travaux ayant été commandés par Eurysthée. Un même ordre chronologique des événements se retrouve chez Nicolas de Damas, qui omettra la déesse.

Enfin, le héros attaque son père et manque de peu de le tuer. L'explication la plus commune de cette série de meurtres est celle de l'intervention d'Héra qui lui impose un accès de folie, et plus tard celle d'Athéna, qui le frappe à la poitrine pour l'hébéter lourdement et ainsi l'empêcher d'en finir avec son père « mortel ». Nous pourrions encore citer de nombreuses œuvres littéraires grâce auxquelles il est possible de mieux comprendre la figure d'Hercule telle qu'elle était connue par les Romains du Ier siècle ; simplement, nous ne relevons ici que les œuvres qui concernent les événements relatés dans la tragédie de Sénèque.

Alors nous ajouterons encore à cette liste de sources Prodicos de Céos, qui proposa déjà au Ve

¹⁰ PAUSANIAS Le Périégète, *Description de la Grèce*, V.

¹¹ BILLERBECK 2002 :6, citant Felix Jacoby, *Commentaire*, 1a.

¹² BORIAUD 1997 : 38-40 (Fables XXXI et XXXII) ; 151 (Fable CCXLI).

¹³ La *Chrestomathie* est un résumé d'un cycle épique appelé *Chants cypriens* et attribué à Stanisos (VIe s. av. J.-C.).

¹⁴ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, 4, 11, au Ier siècle av. J.-C.

¹⁵ Comme chez Diodore, on trouvera dans la *Bibliothèque* du (Pseudo-)Apollodore indiquant un infanticide par le feu.

siècle avant notre ère un Hercule emprunté face à un choix moral¹⁶, ce qui nous rapproche au moins légèrement de l'Hercule de Sénèque, entre autres.

c. Un Hercule romain ?

La figure du héros des Douze Travaux n'a pas toujours été celle que Sénèque nous propose dans sa pièce. Le héros que nous connaissons est d'abord une figure de force, de virilité et de ténacité. Mais nous ne savons pas grand-chose de sa psychologie. Comme le soulève Nicole Loraux, « Héraclès n'est pas tragique, parce qu'il n'est pas ambigu, et, pour en faire un héros tragique, il faudra qu'Euripide lui invente quelque chose comme une intériorité »¹⁷. Mais ce n'est pas un fait isolé, semblerait-il, car son contemporain Prodicos de Céos, évoqué plus haut, lui attribuera aussi un questionnement intérieur et permettra de faire d'Héraclès une figure philosophique. Car en effet, la figure d'Héraclès acquiert alors les traits de la vertu et de la sagesse, comme une « force muette »¹⁸.

Cependant, ce n'est pas vraiment ce qui caractérise le héros, qui maintient son statut de représentant de la force et la résistance, voire l'entêtement. Au siècle d'Auguste, Hercule prend un « aspect indigène »¹⁹ à Rome, où il est alors invoqué dans de nombreux lieux de culte. La légende de l'Hercule romain est façonnée par Denys D'Halicarnasse, Diodore de Sicile, Tite-Live, Properce, Ovide ou encore Virgile qui, comme d'autres, placent la légende d'Hercule et de Cacus dans leurs récits. Mais cette liste d'auteurs ayant transmis une image nouvellement romaine de Hercule « n'a prêté que le cadre de son territoire à une figure dont les traits s'étaient fixés en dehors d'elle »²⁰. Ainsi, on peut penser que Sénèque ne s'est pas retrouvé face à trop de contraintes pour façonner son personnage, et semble avoir plutôt choisi la voie d'Euripide, le rendant sage et bienveillant. Cependant, comme nous le verrons, les deux versions s'opposent par des points importants de la narration et des personnages, et Hercule n'est de loin pas érigé en héros modèle.

¹⁶ Prodicos de Céos, mentionné par Xénophon dans son apologue du Choix D'Hercule (*Memorabilia*, l. II, I), à partir du livre perdu *Les Saisons de la Vie* de Prodicos. ; cf. CHAMBRY 1967 ; Prodicos « lança la tradition philosophique du mythe d'Héraclès », selon M. Billerbeck 2002 : 21.

¹⁷ LORAUX 1981 : 492-498.

¹⁸ LORAUX *op.cit.* : 495-6.

¹⁹ CARCOPINO 1928 : 157-160.

²⁰ CARCOPINO *op.cit.* : 157.

d. Héraclès d'Euripide et Hercule de Sénèque

Comme nous l'avons dit plus haut, la pièce qui sert de canon à ce mythe est celle composée par Euripide. Ce que le dramaturge grec apporte de novateur dans sa pièce est la fusion entre la légende de l'infanticide avec celle de l'usurpation du trône de Thèbes par Lycos. Euripide a, par la même occasion, modifié l'ordre chronologique traditionnel des événements qui constituent le cycle herculéen. En effet, le fait de faire intervenir la folie après le retour d'Hercule des Enfers, est étonnant. Cet épisode semble avoir été plus habituellement placé au début de la vie du héros, dans sa jeunesse, et ainsi à l'origine des Travaux. Ici, à l'inverse, on trouve le drame de cette pièce situé à la fin du *Dodécathlos*, le poète profitant du dernier travail pour intégrer le personnage de Thésée, le « héros philosophe », à cet épisode de l'infanticide. Ce qui ne sera pas sans importance chez Sénèque, comme nous le verrons, car il est loin d'être impossible que les personnages, et en particulier ceux d'Hercule, de Thésée et d'Amphitryon, aient servi Sénèque pour figurer ou représenter certaines de ses propositions philosophiques.

Mais d'abord, voyons les choix nouveaux de Sénèque à partir de la version d'Euripide. Premièrement, le prologue de la version de Sénèque installe un cadre narratif bien précis qui est celui de la jalousie de Junon qui, outragée par l'existence même du héros, fruit de l'union entre Jupiter et la mortelle Alcmène, se lamente sur le comportement de son mari et son propre prestige qui s'en voit dégradé. Blessée, elle évoque le dernier exploit du héros aux Enfers (v. 54-63), en train de vaincre Cerbère, et vocifère contre lui des plans de vengeance, faisant appel aux Euménides (v. 84-87), et annonçant déjà que la punition qui tomberait sur le héros viendrait de sa main même (v. 84-85 : *Tu cherches l'égal d'Alcide ? Il n'en est point sinon lui-même : [...]*), en annonçant encore le mode aux vers 105-109, évoquant la folie et la déraison. Cela permet au récepteur/spectateur de comprendre la pièce qui va suivre à partir de cet angle de connaissance. Ce n'est pas le cas chez Euripide, qui fait simplement intervenir Iris et Lyssa au quatrième épisode, sans annonce. Cependant, la folie se manifeste plus ou moins au même stade de la pièce dans les deux versions. Il s'agit donc plutôt d'une modification stratégique de la part de Sénèque, qui vise à indiquer dès le début de la pièce, l'aspect de fatalité de cette furie soufferte par Hercule, comme une volonté de Junon, que l'on attend depuis le début de la pièce, ce qui confère un statut de victime au héros, plutôt que celui d'un personnage sujet à des accès de démence. Il reste alors le héros stable et fort, qui encore à moitié humain, ne peut lutter contre la volonté divine.

Deuxièmement, la partie du drame concernant la mort de Lycus semble être différente peut-être pour des raisons de représentation scénique. En effet, dans *Hercule Furieux*, la mort de Lycus fait partie du drame sans qu'on ne sache rien des événements avant qu'ils ne soient accomplis. Le protagoniste ayant confié sa famille à Thésée, ce dernier raconte dans un long récit épique les péripéties d'Hercule dans les Enfers, parfois interrompu brièvement par Amphitryon (v. 650-829). A la fin de ce discours, et après une intervention du Chœur pour donner un éloge d'Hercule et évoquer la fatalité de la mort, Hercule confirme que Lycus a payé de sa vie. Au contraire, dans la version d'Euripide, on apprend par les récits d'Hercule, dans un court dialogue (v. 610-621) ce qui s'est passé aux Enfers, avant qu'il ne se mette en quête de Lycus pour le tuer. La mort de ce dernier sera ensuite représentée par des cris, au troisième épisode, et fera donc partie de l'action dramatique. Il s'agit ici de procédés scéniques différents, bien que dans les deux cas, la règle commune qui retient les poètes de représenter la mort directement sur scène est respectée.

Pourtant, au moment de la mort des Héraclides, les choix présentés ci-dessus semblent être inversés. Le Messager d'Euripide incarne un rôle similaire à celui de Thésée, racontant la série de meurtres peu après qu'ils ont eu lieu, les faisant disparaître de l'action dramatique, les maintenant uniquement dans la trame narrative. Au contraire, et par des processus représentatifs ingénieux, Sénèque présente ce moment du drame sur scène, jouant avec la *machina* pour que le héros soit perçu en train d'assassiner sa femme et ses enfants, sans qu'on ne voie ces derniers périr²¹; et surtout, par les commentaires d'Amphitryon, lui aussi resté sur scène, interrompant son fils dans ses paroles absurdes (v. 973-1054).

Deux différences non sans importance, bien que moindres, entre les deux pièces, sont celle du moment choisi pour l'entrée de Thésée, et celle de la question du mariage entre Lycus et Mégare. Thésée arrive, dans la pièce d'Euripide, au moment où Hercule recouvre la raison, et n'a donc de rôle dans la pièce que de raisonner le héros qui veut alors se suicider, réalisant les crimes qu'il a commis, tandis que dans la pièce de Sénèque, Thésée arrive dans Enfers avec Hercule, qui est allé le chercher. Cela semble en effet plus en accord avec les récits des Travaux, mais surtout, permet de donner au personnage cette *ekphrasis* évoquée plus haut, et surtout, d'un certain point de vue, une personnalité modeste et sage. En effet, Thésée sort tout autant du monde sous-terrain que le protagoniste et, bien qu'il y ait accompli moins d'exploits, reste absolument calme, et trouve la force de raconter ce qui s'y est passé s'en en tirer ni gloire ni profit.

²¹ VIZZOTTI 2007 ; KUGELMEIER 2014.

Enfin, certains éléments nouveaux dans la pièce de Sénèque semblent être tout à fait romains, comme dans le mariage de Lycus et de Mégare. Il semblerait, d'après Margareth Billerbeck, qu'il s'agisse là de l'ajout d'une critique du concept de l'*homo novus*²², nécessitant de se marier pour régner. Et puis, si l'on compare les chœurs des deux pièces, il apparaît de manière évidente que leur exploitation n'est pas guidée par les mêmes intentions. Les *stasima* d'Euripide semblent être emphatiques et dramatiques, permettant par le chant de rendre plus émouvants encore les épisodes qui les encadrent. A l'inverse, chez Sénèque, les chœurs semblent permettre une pause dans la narration et le rythme pathétiques, pour se concentrer sur une réflexion autour des événements – bien qu'ils ne manquent ni de beauté ni de pathétisme. C'est sans doute, entre autres, ce qui a poussé un grand nombre de critiques à percevoir dans la pièce un sous-texte philosophique.

3. *Pourquoi Hercule ?*

a. *Intromission philosophique dans l'Hercule furieux*

Dans le cas de nombreuses critiques des tragédies de Sénèque revient l'idée d'une forme de propagande stoïcienne maquillée en œuvre poétique. D'une part, il semble tout naturel de s'interroger sur la philosophie sous-jacente à la composition du récit et ainsi se demander à quel point les tragédies pouvaient représenter pour le Sénèque philosophe un moyen de vulgariser ou contextualiser ses idées. Le questionnement moral que l'on trouve dans ses pièces est en effet indéniable. Mais n'est-ce pas le cas des tragédies de bon nombre d'autres auteurs qui ne sont en aucun cas reconnus comme philosophes ? D'autre part, il est très difficile de prouver que son intention dans l'écriture de ces pièces ait été plus philosophique que poétique. Ainsi, différents critiques se sont penchés sur la question, sans jamais, semble-t-il, arriver à un consensus.

D'abord, il est certain qu'il est facile de retrouver dans les tragédies de Sénèque certains échos de ses réflexions philosophiques, comme par exemple la question de l'ascèse ou des épreuves corporelles en guise de préparation à des conditions difficiles, l'affrontement de la mort avec calme, l'adéquation entre les paroles et les actes, ou encore une forme de désillusion du pouvoir si présente dans les *Lettres à Lucilius*. Dans l'*Hercule furieux*, ces épreuves corporelles et les Douze Travaux sont aisément mis en parallèle, tout comme la question de l'humilité (et une certaine forme d'*autarcheia*²³ sur le mont Oeta, épisode qui traditionnellement suit les événements de cette pièce) avec celle de la grande humanité et la faiblesse mentale d'un héros (semi-)divin. En effet, la

²² BILLERBECK 2002 : 18.

²³ ... entendu ici comme la 'vertu de se gouverner par soi-même'.

totalité des tragédies de Sénèque offre un éventail de personnages tiraillés entre passions et raison qui sombrent souvent dans la folie, et le cas de l'Hercule sénéquéen est bien particulier, sa folie n'étant pas liée à ses faiblesses. Ainsi dans chaque pièce, « l'optimisme stoïcien est atténué par la réalité de la propension au vice des hommes²⁴ ». Sénèque formule d'ailleurs cette idée dans ses *Naturales Quaestiones* de la manière suivante : *omnes in aliquod nos malum ducunt* (QN, 5. 18.16).²⁵

Ensuite, la grande importance accordée à la constitution psychologique complexe de ses personnages est représentative des questions éthiques du philosophe et de son exhortation générale à l'auto-analyse (ou auto-critique). Ces questionnements s'inscrivent, de plus, dans un contexte politico-social tout particulier : celui de Rome durant le Ier siècle, marqué par la problématique de la vie et de la mort²⁶ et de la gestion des émotions qui surgissent en conséquence²⁷ - questions, comme nous l'avons dit plus haut, souvent relevées par le chœur. Thomas Rosenmeyer²⁸ propose de voir dans le stoïcisme l'unique proposition parmi les écoles de philosophie grecque d'un « corps de pensée et un vocabulaire qui sont adéquates *tempéramentalement* pour les exigences d'un drame sérieux » et ainsi d'identifier à la base des tragédies les concepts de *sympatheia fortuna* et *natura*, citant les traités *De ira* et *De tranquillitate animi* de Sénèque. Ces concepts seront repris par Alessandro Schiesaro²⁹ dans une étude des rapports entre émotion et poésie, et peuvent dans le cas précis du *Hercule furieux* être mis en lien très facilement avec la pièce.

Alors, il semblerait que la recherche d'un héros sénéquéen (ou stoïcien) est possible dans les diverses tragédies, sans pour autant trouver un représentant parfait de la philosophie de l'auteur. En effet, aucun des personnages ne semble en être exemplaire, et au contraire, tous les personnages de première importance semblent montrer leur faillibilité par rapport à l'idéal stoïcien. La mort n'est presque jamais affrontée avec sérénité, et il en est de même pour les émotions et passions des personnages, qui leur ôtent souvent raison et rationalité. En outre, le chœur est l'entité qui pourrait le mieux représenter le héros stoïcien selon Sénèque, bien que souvent très distants des personnages. Car en fin de compte, aucun des personnages sénéquéens

²⁴ TRINACTY : 2014, 36-38.

²⁵ cf. HINE 1996.

²⁶ cf. BUSCH 2009; KER 2009c, 113-38, in KOHN 2013.

²⁷ BARTSCH & LITTLEWOOD, EDWARDS 1997, BARTSCH & WRAY 2009, in: KOHN 2013; BARTSCH 2006.

²⁸ ROSENMEYER 1989: 39.

²⁹ SCHIESARO 2003.

n'est vraiment un héros, si ce n'est peut-être justement notre Hercule, qui voit sa folie être provoquée de manière *artificielle* (volonté junonienne) et ne présente donc pas la même faillibilité d'esprit que d'autres protagonistes. Sa folie n'est donc pas due à un relâchement (même momentané) de la raison et de la *tranquillitas*. Et puis, une fois sa folie évanouie et ses esprits peu à peu repris, il se trouve emprunté entre le suicide et l'amour pour son père, ou en d'autres termes, entre l'autopunition et l'acceptation sereine d'un lourd fardeau. (HF 1316-17). D'ailleurs, parfois comparé à Ulysse, Hercule est souvent considéré par les critiques comme une figure de l'« homme sage stoïcien »³⁰.

Reste la question de l'intention, qui n'est pas résolue. D'abord, la pensée stoïcienne qui a permis à Sénèque de produire sa prose philosophique est certainement devenue aussi, à force de réflexion, partie intégrante de ce que l'on appelle son *horizon d'attente*. Il semble ainsi évident que la réflexion morale et éthique du philosophe influence - consciemment ou non - au moins en partie la constitution de ses récits tragiques. En d'autres termes, si l'on accepte de prime abord qu'aucune tragédie ni comédie n'est écrite uniquement dans le but d'émouvoir, mais aussi dans le but de critiquer, de faire réfléchir, et même de débattre, il est certain que les questions d'éthique présentes dans les tragédies de Sénèque sont en lien avec celles qu'il aborde dans sa prose.

b. Prose poétique et poésie philosophique

D'ailleurs, si on s'interroge sur les habitudes du public avant et après le spectacle ainsi que sur la fonction sociale du théâtre, on peut facilement croire que ces lieux étaient des lieux de grandes conversations et de débats, c'est-à-dire, que les spectateurs avaient l'habitude de se retrouver après - et peut-être avant aussi - les représentations pour discuter, les tragédies n'étant alors que des portes ouvertes sur les sujets proposés dans le récit dramatique, sujets alors généralement très *actuels*. C'est pourquoi certains critiques, comme Nussbaum ou Wray, considèrent ces pièces comme une étoffe réflexive que Sénèque proposait dans le but unique de créer des réactions et une certaine réflexion dans l'esprit des spectateurs, et ainsi mettre en œuvre une forme de propagande du stoïcisme. Sénèque, déçu par l'évolution du principat sous Néron, aurait tenté d'élever les esprits critiques contre le pouvoir établi. Mais ce n'est qu'une hypothèse. En revanche, en choisissant un discours plus mesuré, il est seulement possible d'affirmer que le stoïcisme autant que le contexte environnant ont influencé les tragédies, et qu'ils ne représentent

³⁰ cf. SCHIESARO 2003 ; WOMBRAY 2012.

qu'un point parmi d'autres qui ensemble servent à l'interprétation du corpus des tragédies de manière globale³¹.

Enfin, il est aussi possible d'y percevoir la dynamique inverse, et interroger les références poétiques qui se trouvent dans les ouvrages philosophiques de Sénèque. Car en effet ce dernier cite « directement des lignes de poésie [...] parfois ornementales, parfois plus centrales au débat [...]. Les philosophes n'ont, finalement, pas le monopole sur la vérité (*Ep.* 8.8) et les poètes peuvent souvent dire mieux (*Ep.* 108.10) »³². Sénèque adapte ses citations pour donner une « tournure philosophique, symbolique ou allégorique³³ » et ainsi morale.

Il semblerait que Sénèque ait donc pu adopter plusieurs masques à la fois – entre philosophe et poète - l'un apparaissant plus évident que l'autre selon le type d'écrits sur lequel on se penche. Il est donc probable qu'il ait su mettre au profit de ses drames ses recherches sur la nature des émotions humaines, mais aussi ses connaissances et son génie poétiques au service d'incitations à l'analyse et à la réflexion, ainsi que d'exhortations morales inscrites dans son présent immédiat. Ainsi, Sénèque utilise ses horizons littéraires pour donner davantage de force à son écriture, et ce par le biais d'intertextualités et de références directes, mais aussi par des choix de styles, de rythmes et de formes, comme nous le verrons plus bas.

c. Intertextualités, forme et style

En effet, les pièces de Sénèque sont remplies de références intertextuelles à ses prédécesseurs tragiques, mélangeant en parallèle les genres, les styles, et les rythmes, comme des « peintures verbales de situations presque statiques bien connues du lecteur, mais dépeintes de manière toujours plus détaillée tandis que la pièce avance »³⁴. Car certains thèmes, dont celui d'Hercule et de sa folie, étaient bien connus du public. Cela pouvait à la fois permettre au dramaturge de moins s'attarder à installer des repères contextuels du drame – et par exemple, faire débiter la pièce *medias in res* – mais générerait aussi le risque d'ennuyer le spectateur, trop peu surpris et donc ému. Il fallait certainement donc faire du texte et de sa forme le principal gage de divertissement sans pour autant négliger la structure des événements, qui permet la surprise pour un public

³¹ HERINGTON, 1966, 430.

³² TRINACTY 2014 : 30 ; à noter que l'abréviation "Ep." se réfère aux *Lettres à Lucilius*.

³³ MAGUINNESS 1956: 93.

³⁴ MASTRONARDE 1970, 221.

averti, connaisseur des pièces herculéennes précédant *Hercule Furieux*. En effet, les mythes, comme la forme, sont largement repris et adaptés³⁵, et les tragédies républicaines puis augustéennes ont été des étapes dans la tradition de la tragédie, découlant d'une longue évolution avant l'époque d'écriture de Sénèque, sous Claude et sous Néron³⁶. Il devient donc « légitime de situer la création littéraire de Sénèque au cœur d'une tradition où les mythes, et leur mise en œuvre tragique et poétique, sont sans cesse réélaborés selon de savants jeux d'échos avec les débats philosophiques et politiques contemporains »³⁷. Ajoutons à cela que, selon Trinacty et Putnam³⁸, Sénèque s'inscrirait dans la tradition augustéenne et par là dans une suite d'auteurs « d'émulation et d'intensification », et aussi d'*imitatio*; et ces éléments appellent bel et bien à un lectorat sophistiqué. En d'autres termes, la tradition poétique augustéenne semble avoir influencé plus largement encore les tragédies de Sénèque que les sources athéniennes que nous avons évoquées plus haut, et ce tant dans le langage élaboré que dans la propension à l'éveil critique de l'esprit des spectateurs. D'ailleurs, nombreux sont ceux qui se sont intéressés aux liens directs entre les messages véhiculés par les tragédies de Sénèque et le paysage socio-politique alentour. Le dramaturge s'adresse bien à un public, qu'il va tenter de pousser à remettre en question certains acquis : qualité, intensité et complexité semblent ainsi être des mots d'ordre pour la rédaction de ses pièces.

La beauté de certains passages, la puissance et la profondeur de réflexion à laquelle mènent certaines scènes, sont indiscutables. On y trouve de la beauté mystérieuse et troublante (particulièrement dans les chants du chœur), un charme touchant (les âmes des enfants ont le droit de porter des torches dans les Enfers car ils ont peur du noir, HF 855-56), de la puissance brutale et des réflexions philosophiques. Une telle diversité de sens, des émotions et des images est due en partie à la grande pluralité des genres littéraires de la composition, dont la variété serait permise par la connaissance des chefs-d'œuvre augustéens, pour la plupart perdus aujourd'hui, comme celle de Varius et d'Ovide, qui d'ailleurs traitèrent de thèmes communs. Trinacty, partageant l'opinion des critiques Harington et Eliot, est d'avis que la diversité formelle – métrique et stylistique surtout-

« offrait un modèle expressif d'une poésie particulièrement *dicible*, dans laquelle les différents mètres, mots récurrents et syntaxe, les différents motifs sonores, et la rhétorique brillante frappent les oreilles et l'esprit simultanément. (...) allitérations, jeux

³⁵ TARRANT 1978; TARRANT 1995; BOYLE 2006.

³⁶ TRINACTY 2014: 33; DARDENAY 2013: 113.

³⁷ AUVRAY ASSAYAS 1995 : 46.

³⁸ PUTNAM 1995: 276-280 ; TRINACTY 2014 : 39.

de mots, érudition, élégance déclamatoire, intense langage figuratif caractéristique des grands poètes de l'Age d'Argent. Sénèque noue des tropes, figure de pensée, et figures d'expression avec une verve résolue, (...). Ce n'est pas seulement qu'il a créé de la poésie à propos de la poésie, mais il a créé la poésie *dramatique*, dont la dialectique questionne le langage qui le constitue. Les personnages et l'action des tragédies sont liés à son langage poétique élevé, qui mène à la forte impression non seulement que les événements sont étroitement connectés, mais aussi qu'il s'agit d'un monde tragique avec ses propres conventions ».

La diversité, la variation, la nuance, ne se retrouvent pas uniquement dans les aspects formels directement textuels, mais dans sa capacité à dépeindre des personnages dans leur intériorité, leurs émotions, ainsi que l'intensité des actions dans lesquels ils sont pris. De cette manière, les personnages peuvent représenter des caractères à travers d'actions nécessairement focalisée ; l'empathie du spectateur est plus grande, le langage polyvalent offre différentes voix ; les perspectives des personnages sont indépendantes. Le but est que les spectateurs ouvrent des portes de pensée et de critique dans leur esprit, et débattent après le spectacle, comme il est supposable. Ils doivent d'ailleurs comprendre que certaines des questions qu'ils se posent ne sont pas forcément liées à une seule interprétation possible, que « certaines zones opaques » et une certaine forme « d'incommunicabilité »³⁹ dans les mots échangés existent. Cela relève de la complexité de la psychologie des personnages qui, constitués avec brio, nous rappellent à quel point Sénèque s'intéressait aux émotions et à leur gestion. Cette complexité et le rapport entre les émotions et leur souffrant sont encore relevés par un usage de mêmes mots pour des sens différents.

4. Message de la pièce, une interprétation

En reprenant tous les éléments que nous venons de voir, il devient important de tenter désormais de comprendre quelle fut l'exploitation que Sénèque a voulu faire du mythe d'Hercule et surtout de son accès de folie, qui n'a rien d'exceptionnel en tant que thème, comme le prouve l'*Ajax* de Sophocle, pour donner un exemple en dehors de la tradition herculéenne. Ce qui ressort de manière évidente, comme nous l'avons vu, pour le choix du personnage d'Hercule, c'est le modèle héroïque tragique du *victor et pacator mundi* lié à celui du souffrant devenu sage. Le thème central devient donc ce moment de faillibilité, d'écart par rapport à la stabilité incarnée par le héros ; la folie ne devrait pas trouver un développement possible dans un tel être, demi-dieu et capable de vaincre les forces de la nature, non pas par supériorité divine, mais bien par la force de

³⁹ VERNANT & VIDAL-NAQUET 1990 : 43.

l'esprit qui lui procure persévérance et courage. Il est d'ailleurs très important de se rappeler que cette folie n'est pas une faiblesse, mais bien un « sort » que lui impose Junon.

Il ne s'agit donc pas d'une faute, d'une mauvaise maîtrise de soi ou de ses passions, et encore moins d'une maladie « psychologique ». Selon Clara Auvray Assayas, « Sénèque greffe sur une description du mal empruntée à la tradition grecque l'esquisse d'une analyse stoïcienne de la responsabilité »⁴⁰. Le héros se retrouve donc face à des conséquences qu'il ne maîtrise pas, mais face au destin ou à la volonté divine, et ne fait que subir le résultat d'un long cheminement qui commence avec ses Travaux, et finit par cette épreuve qui, en quelques sorte vient se placer après sa victoire sur la mort. Hercule, victorieux des Enfers, doit encore devenir victorieux de soi, de l'impossibilité de maîtriser totalement sa vie si ce n'est par le biais de la maîtrise de ses émotions, conséquences des événements qui ponctuent son existence. En d'autres termes, après avoir accepté la fatalité de la mort, que le héros dépasse symboliquement par l'épisode avec Cerbère, l'homme doit encore accepter l'échec et sa petitesse face au monde dans lequel il vit ; accepter que la vie n'ait de sens que dans l'accueil serein de ses aléas. Ainsi, respectant la tradition grecque de la tragédie, Sénèque ne laisse de place qu'à la volonté divine comme cause de la folie.

L'élément le plus proche du stoïcisme dans le développement de cette folie dans l'*Hercule furieux* serait la décision finale du héros qui, renonçant à se donner la mort, décide de suivre son ami et de tenter de continuer à vivre malgré tout. Car en effet, la folie donnée aux hommes par les dieux ne peut avoir que deux résultats : acceptation (comme le propose Sénèque) ou révolte (qu'Ajix illustre dans la pièce éponyme de Sophocle par le suicide, lui permettant d'échapper aux prochains plans néfastes des dieux sur sa personne). De plus, cette volonté divine est davantage encore mise en évidence par la structure de la pièce qui voit le prologue se transformer en monologue de Junon, responsable directe de la folie du héros, et figure de la vengeance et de la rancœur par excellence.

Reste la question du corps, qui devient le miroir des émotions. La folie est décrite par Sénèque à travers le corps du héros – c'est-à-dire par des réactions physiques, corporelles - et n'inclut pas d'autres éléments externes, contrairement aux pièces grecques qui plus habituellement font intervenir des signes naturels ou astraux qui préviennent, annoncent la défaillance mentale à venir. Non pas que la présence de ces éléments en lien avec le héros manquent dans le *Hercule Furieux*, mais ils ne sont pas directement liés à la folie, sinon plutôt à la massivité du héros, de sa force surnaturelle. En effet, le prologue fait appel à des éléments géographiques et astraux tandis

⁴⁰ AUVRAY ASSAYAS 1995 : 47.

que l'arrivée d'Hercule à Thèbes est annoncée par le tremblement sourd de la terre. Mais la folie reste cantonnée aux manifestations corporelles du héros uniquement, rappelant alors les études stoïciennes sur la psychosomatisme et autres troubles physiques liés aux passions⁴¹. Le mal investit le héros tout entier et était aussi totalement absent de son être avant.

Cependant, Auvray Assayas propose de voir dans le monologue de Junon un point de vue stoïcien, indiquant que le mal est ainsi portée par le héros en son intérieur, et que « la haine de Junon (...) ne peut être assimilée aux vengeances divines de la tragédie grecque » et qu'il est « remarquable, en effet, que sous l'apparence d'une fureur aux ampleurs mythologiques, le prologue de Junon annonce qu'Hercule sera victime d'un mal qu'il porte en lui : il sera son seul ennemi, en lui résident tous les monstres infernaux qu'il croit avoir vaincus (v. 85 ; 91)⁴² ». En opposition, Hercule perçoit le monde comme une guerre inlassable et interminable contre lequel il doit se battre constamment, et tient très peu de discours. Il agit, il suit, il ressent, mais n'exprime que très peu ses passions et se place en victime. Ainsi, il s'oppose à la perfection à la figure de Junon, et au portrait qu'elle établit de lui.

C'est alors que le spectateur, destinataire du dramaturge, face à ce bouquet d'oppositions, est invité à s'interroger. En effet, le public doit, tout comme le font les personnages, et en particulier Amphitryon, se concentrer sur la question de la responsabilité d'une part, et de l'origine du mal d'autre part, et ainsi réfléchir à la cause de ses actes. Beaucoup de critiques ont d'ailleurs relié cette pièce au contexte réel de Sénèque, qui pourrait avoir voulu remettre en cause le système politique en vigueur et proposer une révision de la figure de l'empereur : le chef est-il sélectionné selon les bons critères ? Être *victor et pacator mundi* est-il suffisant pour gouverner. Le sage ne devrait-il pas remplacer le conquérant, le tyran ? Ainsi, le pouvoir devrait être donné à ceux qui pensent et non pas ceux qui agissent, comme Hercule qui agit en obéissant et qui croit avoir gagné le monde et accompli ses tâches.

Pour illustrer cette préférence pour la sagesse, les personnages d'Amphitryon et de Thésée jouent un rôle important. Ils permettent de mesurer les limites de la perfection d'Hercule dans leur rôle de raisonnement au sortir de sa folie ; Thésée apparaît comme le héros philosophe qui ne tente pas de tirer une conclusion de son passé, mais qui se concentre surtout sur le moyen de continuer de la manière la plus rationnelle et adéquate de se rapprocher de la paix des cœurs, néanmoins avec une certaine froideur . Amphitryon, lui, plein d'empathie, pourrait représenter une autre face

⁴¹ Cf. Sénèque, *De Ira/de la Colère*.

⁴² AUVRAY ASSAYAS 1995 : 47.

de la même médaille, celle de l'acceptation de l'imperfection et surtout de l'expression de ses émotions dans une connaissance fine de ses passions, exposées avec précision, impliquant une analyse préalable et surtout rapide et efficace, puisqu'il n'a que très peu - voire pas - de temps dans l'action dramatique pour cette réflexion salvatrice pour son fils. Au contraire, Hercule, comme nous l'avons dit, ne s'exprime que peu et ne sait finalement décrire que ce qu'il ressent physiquement, délaissant le lexique émotif pour celui du corps. De plus, il se précipite à plusieurs reprises pour commettre des actes de forte gravité : il ne prend que très brièvement la peine de retrouver sa famille avant de partir tuer Lycus et s'apprête à se suicider à peine a-t-il recouvert la raison. Aucun type de raisonnement n'est mis à l'œuvre chez le héros.

Les différents chants du chœur sont révélateurs de la voix de Sénèque à ce sujet, dont le contenu ressemble à une critique de la vie citadine et des passions déraisonnées qu'elle génère, mais aussi de la précipitation dans l'action, et de la victoire sur la mort une idée à la fois vaine et impossible. En effet, le chœur pourrait être l'entité la plus représentative de la pensée de Sénèque, révélant dans le premier chant la futilité de certaines passions et la nécessité d'apprendre à réduire l'importance qu'on leur accorde, et dans le deuxième chant le flegme et la réflexion avant l'action comme indispensable à la bonne gestion de notre vie. Puis, dans le troisième chant, il s'agit plutôt d'un rappel de la fatalité de la mort et de l'absurdité de vouloir la dépasser ou la vaincre. Il s'agirait ainsi d'un groupe de discours permettant à la fois de critiquer l'homme dans son aveuglement, dans ses illusions infondées et irrationnelles, et ce en lien avec le problème de l'homme dans un rôle de pouvoir. Plus brièvement, l'homme doit savoir se situer à l'intérieur de l'ordre des choses, de la nature, accepter ses faiblesses et la fatalité de la mort, et développer son sens de la mesure et du raisonnable.

Enfin, il semblerait que les personnages des enfants et de Mégare soient plus utiles dans un sens dramatique qu'argumentatif, installant une dimension terriblement tragique aux actes que le héros commet dans la précipitation et dans la folie. En effet, les enfants n'ont pas la parole dans la pièce, et Mégare, bien qu'elle tente de se défendre, semble plutôt représenter un personnage victime de la déraison de son supérieur (familial dans ce cas), qui malgré la démonstration de ses peines et de sa terreur, n'obtient ni pitié, ni protection, bien au contraire. La famille d'Hercule pourrait ainsi symboliser la vulnérabilité du peuple, soumis à la force ou au pouvoir d'un chef, même dans ses sphères les plus proches.

5. Conclusion

Selon les éléments que nous avons observés dans ce travail, il est facile de comprendre en partie cette tragédie comme celle d'une opposition entre pouvoir et sagesse, entre action et réflexion, entre impulsivité et raison. Bien que cette idée puisse faire l'objet de nombreuses critiques, il semble pourtant indéniable que la pensée stoïcienne exhortant à l'autoanalyse et à la préférence pour le rationnel ait sa part dans la constitution de la structure chronologique de la pièce ainsi que dans les personnalités attribuées aux différents personnages. Il ne s'agit donc pas d'affirmer que Sénèque a écrit la pièce dans un but de propagande stoïcienne, comme cela a été proposé, mais simplement de démontrer que ses tragédies, dans la fonction que Sénèque leur donne envers le public récepteur, sont indissociables de sa pensée philosophique. Il resterait à examiner les modalités de représentation ou de lecture, et le degré de conscience et d'intention de ces entrelacs entre poésie et philosophie dans l'esprit du dramaturge, chose qui semble cependant bien compliquée à qualifier.

Bibliographie :

Sources primaires :

- SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. de Fr.-R. CHAUMARTIN, Paris : CUF, 1996-1999.
- SÉNÈQUE, *Tragoediae. Incertorum Auctorum « Hercules [Oetaeus] » « Octavia » Recognovit Brevique annotatione critica instruxit.*, éd. de O. ZWIERLEIN, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford : The Clarendon Press/New York : Oxford University Press, 1986.
- SÉNÈQUE, *Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra.*, Coll. SENECA, Vol. VIII, *Tragedies*, vol.1, éd. et trad. par J. G. FITCH, Loeb Classical Library, Cambridge/London : Harvard University Press, 2002.
- EURIPIDE, *Suppliant Women. Electra. Heracles.*, éd. et trad. de David KOVACS, Cambridge/London : Harvard University Press, 1998.

Littérature secondaire :

- ARMISEN-MARCHETTI, M. "La Poetica Tuba : Sens Et Devenir D'une Image Dans La Littérature Latine.", dans : *Pallas*, no. 59, 2002, pp. 271–280, consulté en ligne pour la dernière fois le 26.10.2018 à l'adresse URL : www.jstor.org/stable/43684990.
- ASSAËL, J., « La violence dans l'Héraclès furieux d'Euripide. Lecture girardienne », *Rursus* [Online], 6 | 2011, Online since 09 February 2011, connection on 09 May 2019.
- AUVRAY-ASSAYAS, C., « Hercule à l'épreuve de la folie. Une relecture stoïcienne de la tradition grecque ». In: *Vita Latina*, N°139, 1995. pp. 46-51.
- AYGON, J.-P., *Pictor in fabula. L'ekphrasis – descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles : Ed. Latomus, 2004.
- BARTSCH S., & SCHIESARO A. (éds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge University Press, 2015.
- BARTSCH, S., *The Mirror of the Self : Sexuality, Self-knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: U of Chicago, 2006.
- BILLERBECK, M., *Hercules furens / Seneca ; Einl., Text, Übers. und Komment. von Margarethe Billerbeck*, Leiden: Brill, 1999.
- BILLERBECK, M. & GUEX, S., *Sénèque. Hercule furieux. Introduction, texte, traduction et commentaire*, coll. SAEPHNEIA, Berne : Lang, 2002.
- BODELOT, C. & VERDIER, E., « Les formules d'allocution nominales dans les Tragédies de Sénèque », dans : *Corela* [En ligne], HS-8 | 2010, mis en ligne le 27 juin 2011, consulté le 26 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/corela/1825> ; DOI : 10.4000/corela.1825
- BONNEFOY, Y. *Dictionnaire des mythologies*, Paris :Flammarion, 1981.

- BOURBON, M., « Quand vieillir, c'est vivre : la vieillesse comme expérience chez Sénèque », dans : *Cahiers des études anciennes*, LV, 2018, 181-195.
- CARANDE HERRERO, R., “Les vers horatiens de Sénèque.” Dans : *Pallas*, n°. 49, 1998, pp. 111-119.
- CARCOPINO, J., « Les origines de l'Hercule romain, premier article ». In: *Journal des savants*, n°4, Avril 1928, pp. 157-168.
- CRITELLI, M.G., “L'« Hercules Furens » di Seneca (vv. 245-342 ; 362-374) nel Palat. gr. 366 della Biblioteca Apostolica Vaticana: una nuova segnalazione.”, dans : *Appunti Romani di Filologia*, vol. 3, 2001, pp. 113-126.
- DAMSCHEN, G. & HEIL A. (éds.), *Brill's Companion to Seneca, Philosopher and Dramatist*, Leiden/Boston: Ed. Brill, 2014.
- DARDENAY, A., « Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine », in : *Pallas*, n° 93, 2013, 165-184.
- DELCOURT, M., *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris : Presses Univ. De France, 1942, chapitre VII, pp. 118-138.
- FITCH, J., G.,
 - *Playing Seneca ?.” Seneca in performance*. Ed. Harrison, George William Mallory. Swansea: Classical Pr. of Wales, 2000. 1-12.
 - “Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare.” In: *The American Journal of Philology*, vol. 102, no. 3, 1981, pp. 289–307.
- GRIMAL, P., *Dictionnaire De La Mythologie Grecque Et Romaine*. Paris: Presses Univ. De France, 1951.
- HINE, H. M., *Studies in the Text of Seneca's "Naturales Quaestiones"*. Leipzig: B.G. Teubner, 1996.
- HOLLINGSWORTH, A.L.,
 - *Recitation and the stage: the performance of Senecan tragedy*. [S. l.]: [s. n.], 1998.
 - “Recitational poetry and Senecan tragedy: is there a similarity ?.” dans: *Classical World*, vol. 94, no. 2, 2000, pp. 135-144.
- KOHN, Thomas D., *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor : University of Michigan, 2013
- KUGELMEIER, C., « Seneca's Tragedies and the Theatres of their Time: Opportunities or Obstacles for Staging? », in *Pallas*, vol. 95, 2014, pp. 59-81.
- LAURAND, V., “La Sympathie Universelle : Union Et Séparation.”, dans : *Revue De Métaphysique Et De Morale*, no. 4, 2005, pp. 517–535.
- LIEBERMANN, W., *Sénèque le tragique : Huit exposés suivis de discussions*, Vandoeuvres-Genève, 1-5 septembre 2003 (Entretiens sur l'Antiquité classique 50). Genève : Fondation Hardt, 2004.
- LÓPEZ GREGORIS, R., “La locura en Roma: un léxico como recurso literario y argumento político.”, dans: *Myrtia*, vol. 15, 2000, pp. 205-226.

- LORAUX, N. “Héraclès”; in: BONNEFOY Y. *Dictionnaires des mythologies*, Paris :Flammarion, 1981, pp. 492-498.
- LUQUE MORENO, Jesús. “Articulación métrica y articulación sintáctica: los versos , del teatro de Séneca.”, dans: *Florentia Iliberritana* , vol. 14, 2003, pp. 121-171.
- MARSHALL, C. W., “The Works of Seneca The Younger and Their Dates”, in *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden/Boston, 2014, pp. 33-44
- MARTÍNEZ, R., “Apuntes sobre la tradición literaria griega en Séneca.” Dans: *IX congreso español de estudios clásicos*: Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995. 5, in: *Literatura latina*. Eds. Vidal, J. L. and Alvar Ezquerro, A. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1998. 129-134.
- MASTRONARDE, D. J., “Seneca's Oedipus: The Drama in the Word”, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 101, 1970, pp. 291-315.
- MCVAY, J.K., “The human body as social and political metaphor in Stoic literature and early Christian writers.”, dans: *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, vol. 37, no. 1-4, 2000, pp. 135-147.
- PUTNAM, M.C.J., “Virgil's Aeneid : Interpretation and Influence”. Chapel Hill/London: University of North Carolina, 1995.
- SCHIESARO, A., *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- STRÓŻYŃSKI M., “The hero and his mothers in Seneca’s Hercules Furens”, dans: *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae XXIII/1*, 2013, pp. 103–128.
- SUSPÈNE, A. « Théâtre et politique dans l'Occident romain (IIe siècle av. - IIe siècle ap.): la « civilisation du spectacle » », dans : *Parlement[s]*, vol. hs 8, no. 3, 2012, pp. 15-26.
- TARRANT, R. J.,
 - “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 97, Harvard University Press, 1995, pp. 215-230.
 - “Senecan Drama and Its Antecedents”, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82 (1978), pp. 213-263.
- THOMAS, J.-F., “Le vocabulaire de la crainte en latin: problèmes de synonymie nominale.”, dans : *Revue des Études Latines*, vol. 77, 1999, pp. 216-233.
- TRINACTY, C. V., *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford : Oxford University Press, 2014.
- VERNANT, J-P. & VIDAL-NAQUET, P., *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York: Zone Books, 1990.
- VIZZOTTI, M. M, “Séneca, didascalias y voluntad de representación”, en: *Auster*, vol. 12, 2007, pp. 57-79.

- ZIMMERMANN, D., “Making Do: Troubling Stoic Tendencies in an Otherwise Compelling Theory of Autonomy”. in : *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 30, No. 1 (Mar. 2000), pp. 25-53.