



HAL
open science

Histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque, 1478-1878

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. Histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque, 1478-1878. Etudes classiques. Université Toulouse Jean Jaurès, 2019. tel-02289496v1

HAL Id: tel-02289496

<https://hal.science/tel-02289496v1>

Submitted on 18 Sep 2019 (v1), last revised 4 Jul 2022 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire inédit en vue de l'obtention de
l'Habilitation à diriger des Recherches
Présenté par Pascale Paré-Rey
Maître de conférences en langue et littérature latines
Université Jean Moulin – Lyon 3
UMR 5189 HiSoMA (Histoire et Sources des Mondes Antiques)

« Histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque,
1478-1878 »

sous le patronage de Marie-Hélène Garelli
EA 4601 PHL (Patrimoine, Littérature, Histoire)

Devant un jury composé de :

Hélène Casanova-Robin, Professeur de latin à l'Université de Paris – Sorbonne
Jean-Frédéric Chevalier, Professeur de latin à l'Université de Lorraine
Francesco Citti, Professeur de latin à l'Université de Bologne
Martine Furno, Professeur de latin à l'Université Grenoble – Alpes
Marie-Hélène Garelli, Professeur de latin à l'Université Toulouse – Jean Jaurès
Olivier Guerrier, Professeur en Littérature française de la Renaissance à l'Université
Toulouse – Jean Jaurès

À l'Université Toulouse – Jean Jaurès, le lundi 8 juillet 2019



Je voudrais remercier les diverses personnes qui m'ont accompagnée dans l'élaboration de mon sujet de recherche et dans l'orientation à lui donner, par des discussions formelles ou non, par leurs travaux, par leurs conseils de lecture : Marie Ledentu, dont les yeux ont brillé quand nous avons évoqué une première histoire des éditions des tragédies latines ; Marie-Hélène Garelli, qui me disait être intéressée par une telle lecture ; Martine Furno, qui m'a initiée à l'histoire du livre à l'École de Néolatin, en bibliothèque, et au café ; Jean-Frédéric Chevalier qui m'a écoutée et comprise malgré mes hésitations ; Hélène Casanova-Robin, qui m'a proposé un riche programme bibliographique ; Malika Bastin-Hammou, avec qui la collaboration me stimule sans cesse.

Quand je me suis engagée pleinement dans l'aventure de la recherche et de la rédaction, j'ai bénéficié de conditions de travail sans lesquelles je ne serais pas arrivée à mener à bien mon projet : le CNU m'a accordé un CRCT durant lequel mes collègues du département des langues et littératures anciennes ont dû pallier mon absence et après lequel ils ont soigné mon service – congé au cours duquel je me suis enfermée dans les bibliothèques d'études toulousaines pendant que ma mère supportait patiemment mes enfants. Mon laboratoire HiSoMA et bien sûr les collègues qui le font vivre m'ont permis d'effectuer plusieurs missions enrichissant ma réflexion, dont l'expédition de juillet 2017 à Montréal. La gestionnaire du laboratoire à Lyon 3, Annelise Poulet, a assuré le suivi de ces missions, et bien d'autres choses encore, avec une conscience infailible.

Fort heureusement, ces quelques années très, et même trop, remplies, ont été marquées par le soutien appuyé et bienveillant de mes amies, Isabelle David, Christina Filoche, Laure Hermand-Schebat, Christine Mauduit, Sylvie Laigneau-Fontaine, Malika et Marie encore. Leur présence et leur bonne humeur permanentes m'ont donné la force de continuer.

La dernière ligne droite, occupée en procédures d'inscription, de collecte et de reproduction de travaux, n'a pas été la plus facile. Marie-Hélène, Annelise, François Ové et le service Éditions de l'Université Lyon 3, m'ont assistée alors que je ne voyais plus le bout de ce parcours.

À tous, j'exprime ma reconnaissance et ma profonde gratitude.

À mes enfants, je dis simplement mon bonheur de vivre à leurs côtés. Que ces pages maintiennent chez nous la passion de la lecture et l'amour des livres !

Résumé

D'où vient la forme sous laquelle les tragédies de Sénèque se présentent aujourd'hui dans nos éditions modernes ? Comment ont été construites les questions critiques à leur propos (nom et identité de leur auteur ; authenticité des huit, neuf, ou dix pièces ; portée morale, voire philosophique ; caractère scénique) ? Ce sont ces questions que nous avons voulu explorer à travers une « Histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque », qui part de l'*editio princeps* de 1478 pour aboutir à l'édition de Leo de 1478. Le corpus réunit les dix tragédies de « Sénèque », quelle que soit la réalité que recouvre cette étiquette, où le texte latin figure *in extenso*, accompagné ou non de sa traduction.

Une première partie présente d'abord le corpus de façon générale puis parcourt les éditions sélectionnées dans un ordre chronologique, et les dépouille en établissant pour chacune : sa notice technique, sa composition, ses caractéristiques formelles, quelques commentaires sur les éléments paratextuels. La seconde partie, synthétique, part de ce qui est le plus extérieur au texte pour arriver à un niveau de lecture du texte de plus en plus fin. Elle revient sur ces paratextes qu'elle étudie en fonction de leur typologie ; puis elle aborde les seuils d'entrée dans le texte dramatique, les procédés de repérage dans le livre et sur la page ; propose enfin de se centrer sur quelques repères ayant permis l'élaboration de lectures dramaturgiques de la pièce choisie comme témoin, *Médée*.

Abstract

Where does the form in which the tragedies of Seneca appear today in our moderns editions come from? How the critical questions about them were constructed (name and identity of the author; authenticity of eight, nine, or ten pieces; moral, even philosophical, meaning)? These are the questions we wanted to explore through a “Cultural History of Latin Editions of Seneca's tragedies”, which starts with the *editio princeps* of 1478 and ends with the Leo's edition of 1478. The corpus brings together the ten tragedies of “Seneca”, whatever the reality of this label, where the Latin text appears *in extenso*, accompanied or not by its translation.

A first part presents, to begin, the corpus in a general way, then goes through the selected editions in a chronological order, and brows them by establishing for each one: a technical sheet, its composition, its formal characteristics, some comments on the paratextual elements. The second part, synthetic, starts from what is the most external to the text to reach a level of reading of the text more and more fine. It returns to these paratexts that it studies according to their typology; then it approaches the thresholds of entry in the dramatic text, the processes of identification in the book and on the page; finally, it proposes to focus on a few benchmarks that allowed the development of dramaturgical readings of the play chosen as a witness, *Medea*.

Mots clés : Sénèque, tragédies, édition, histoire culturelle, paratextes

Keywords: Seneca, tragedies, publishing, cultural history, paratexts

Introduction générale

Après avoir travaillé sur la chair du texte dramatique lui-même et sur ses rapports avec la rhétorique, la philosophie, l'esthétique, nous désirions nous orienter vers un nouveau sujet de recherche tout en gardant comme base d'étude le corpus tragique de Sénèque. Se tourner vers la **réception** des tragédies semblait tout indiqué, à la fois logique pour la continuité de nos travaux (mais prolonger les investigations sur les sentences était une piste déjà suivie¹) et pertinent pour évoluer dans un domaine encore ouvert. Nous avons en outre la volonté de croiser diverses disciplines, de tester différentes approches, afin de nous former à d'autres méthodes et de pouvoir former à notre tour à d'autres champs connexes à l'habituelle analyse littéraire. Il est apparu que se donner pour objet d'étude diverses éditions des tragédies permettrait de satisfaire, de manière un peu paradoxale, un autre de nos souhaits : renouer le contact avec l'objet **livre**, un contact sinon direct, du moins visuel, à l'heure où notre pratique de la lecture devient de plus en plus virtuelle via la pratique de la consultation d'exemplaires numérisés. Cet aspect technique a d'ailleurs beaucoup compté dans le choix du sujet : il aurait été impossible, sans l'accès offert par les différentes bases de données à des éditions parfois très anciennes, voire hors d'usage, dispersées dans les bibliothèques européennes, de rassembler autant de matériau en un temps aussi réduit et en se déplaçant finalement si peu. C'est ainsi que nous avons alterné entre consultations virtuelles d'éditions numérisées par diverses bibliothèques et manipulations directes d'éditions qui ont apporté leur lot d'émotions esthétiques et intellectuelles : découvrir des manicules sur la *princeps* à la BnF, feuilleter les autres incunables et apprécier les reflets dorés des lettrines, voir la main qui a tracé plus ou moins régulièrement des titres courants ou numéros de folios, toucher la reliure marquetée du Delrio de la Bibliothèque Municipale de Lyon... Ces objets et, bien entendu, leur contenu, nous ont permis de ressentir le plaisir d'une antiquité vivante, qui se construit à travers des textes en perpétuelle évolution (lettre du texte, ordre des vers, attribution des répliques, colométrie, n'étant pas figés) et par des paratextes en dialogue entre eux. Entrer dans ce dialogue entre préfaciers, commentateurs, annotateurs, se servant d'un latin comme langue de communication et non seulement de culture, y exprimant des réactions personnelles et des jugements de valeur parfois emportés est une aventure passionnante. La tradition s'écrit et s'établit sous nos yeux et amène à reconsidérer notre conception de la littérature pour la replacer dans un contexte élargi, invite à exploiter les pensées de ces érudits qui se sont posés

¹ Voir (Maudit, Paré-Rey 2011) ; P. Paré-Rey, « Destin d'une sentence sur le destin » dans (Gavoille, Chardin 2017) p. 53-66.

des questions que nous nous posons encore... ou que nous ne nous posons plus.

Parcourir ces **éditions** a révélé des différences importantes et évidentes : texte compact ou aéré, texte accompagné de notes ou dépouillé, texte scandé par des divisions ou continu, texte uniforme ou modulé selon ses formes d'expression, texte traduit ou non. Il nous a ainsi semblé qu'il serait fructueux de retracer l'histoire de ces pages et de leurs mouvements, ce qui n'avait jamais été fait. Cet intérêt s'est nourri de l'envie de comprendre (d'embrasser) les grandes évolutions, avec leurs césures historiques, qu'ont connues les éditions des tragédies de Sénèque ; de comprendre (de saisir) leurs ressorts. Finalement, nous avons voulu explorer des formes, mouvantes, pour atteindre leur sens, et essayer de remonter « à la source », pour voir se fabriquer le texte de théâtre tel que nous le lisons aujourd'hui. Partant, nous pensions retracer non seulement l'histoire de la lettre du texte, via sa transmission et sa tradition manuscrite, mais aussi l'histoire de ses arguments, listes de personnages, indications de lieu de l'action – dont l'origine nous a toujours paru mystérieuse – ; retracer la construction des questions critiques, en notant celles qui demeurent aujourd'hui, après une longue présence, celles qui ont disparu et celles qui émergent, en essayant d'expliquer quand et pourquoi elles le font. Donc : étudier non la réception des tragédies de Sénèque, mais leurs éditions à travers l'histoire de l'imprimé pour aborder à la fois le texte et ses paratextes. En effet, ce projet a enfin été motivé par diverses manifestations scientifiques et culturelles, et par divers contacts noués, sur la place lyonnaise ; il était l'occasion de profiter de lieux (Université, ENSSIB, Bibliothèque Municipale, Musée de l'Imprimerie) dont le dialogue ne pouvait créer de meilleure situation pour une telle recherche.

Hypothèses de travail

Reconstituer une histoire des éditions des tragédies de Sénèque obéit à certaines idées, qui seront à vérifier. La première est que la transformation de la page induit des **modes de lecture** différents, parce que lire une tragédie dans telle édition, avec telle mise en page, avec tel paratexte, n'est pas neutre, mais est le fruit d'une longue histoire faite de traditions acceptées ou remises en question, révèle des intentions et produit des impressions de lecture variées². Ces lectures sont difficiles, peut-être impossibles à appréhender en tant que telles, mais les éléments paratextuels, peuvent au moins renseigner sur le lectorat, voire le public, projeté par les **éditeurs** scientifiques et commerciaux, dont l'identité peut également nous orienter. Dans le prolongement de travaux déjà menés qui redonnent toute leur place aux

2 Voir (Dupont, Letessier 2012) p. 240 : « [...] des travaux déjà anciens comme ceux de Mc Kenzie ont déjà montré que la forme d'un texte impliquait un mode spécifique de lecture et qu'elle sous-tendait également un système de significations. Par conséquent, il ne peut y avoir de forme neutre du texte de théâtre. »

acteurs du livre³, il nous a semblé important de jeter la lumière sur ces premiers éditeurs des tragédies, véritables « passeurs de textes » qui informent de leurs intentions les livres que nous lisons. Nous pensons ensuite⁴ que la **page**, autrement dit l'espace où se déploie le texte, accompagne un processus de transformation fondamental : le passage de ce qui était lu comme de la poésie dramatique ou même philosophique, à ce que nous lisons à présent comme un texte théâtral, fait pour être déployé sur un espace scénique. Cette page, autrefois compacte, s'est peu à peu aérée, structurée par divers biais, rythmée par divers jalons, ce qui a permis que l'on voie se détacher des personnages, non plus simples interlocuteurs d'un dialogue ; des séquences de texte, correspondant à des phases de déroulement de l'action dramatique ; des modes d'expression alternés, paroles et chant, contenant en eux-mêmes la projection d'un jeu scénique ; des indications de lieu et de temps, des listes de personnages, inscrivant là encore le propos dans un cadre appelant la mise en scène. Pour le dire rapidement, une édition est à la fois le reflet d'une conception dramaturgique et une grille de lecture dramaturgique. Cela revient à considérer les éditions, avec leur présentation matérielle, à la fois comme signe, produit des conventions et représentations de leur temps, et comme un facteur modificateur de ces représentations, voire comme une grille de lecture imposant une certaine réception. Les méthodes de la bibliographie matérielle – que nous préciserons au point suivant – nous aident en effet à comprendre ce principe de « Forms effect meaning » :

« le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques, sont investis d'une "fonction expressive" et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. Structurant l'inconscient de la lecture (ou de l'écoute), ils sont les supports du travail de l'interprétation. »⁵

Est-ce à dire que toute réception est systématiquement faussée ? Certes, il faut prendre garde à ne pas se laisser entraîner par des impressions erronées, surtout si, en ce qui concerne notre objet, les structures de base du théâtre antique sont méconnues. Mais il n'y a pas de réception meilleure qu'une autre et il faut considérer que chaque époque a sa propre réception, révélatrice des questions qu'elle pose aux œuvres, révélatrice de ses problématiques.

Pour finir, s'est imposée l'idée que tout le **paratexte** entourant le texte dramatique aide

3 Voir (Furno 2009) et (Furno et al. 2012) pour les XV^e – XVIII^e s.

4 Dans la lignée des recherches de (Rollinat-Levasseur 2000).

5 (McKenzie, Chartier 1991) p. 6-7.

à mieux lire ce dernier, c'est-à-dire, évidemment, le comprendre, quand le paratexte est un commentaire explicatif, mais aussi le situer dans son contexte d'édition et se rendre compte des enjeux et des motivations ayant prévalu à sa publication. Que le lien soit étroit ou lointain entre texte et paratexte, il y a là un formidable champ d'investigation que nous souhaitons ouvrir⁶. Cerner ce qui se joue dans le paratexte permettrait de montrer en quoi les éditions dépendent des conceptions (conceptions de l'Antiquité, du théâtre, de la tragédie, des tragédies de Sénèque) de ceux qui les ont fait naître et en quoi ces conceptions modèlent à leur tour celles de ceux qui les reçoivent, qu'ils soient chercheurs, dramaturges, étudiants, grand public, etc., en bref, montrer que les éditions peuvent être tantôt des révélateurs tantôt des moteurs des théories qu'elles recèlent.

Méthode : comment étudier ces éditions ?

Après avoir cerné notre objet d'étude, l'histoire éditoriale des tragédies de Sénèque, la matière nous a semblé d'autant plus riche qu'elle était en grande partie inexploitée. Certes, ces tragédies ont été étudiées pour l'influence qu'elles ont eue sur tel auteur, tel théâtre européen, à telle période, mais non via l'histoire du livre et de l'imprimé et non sur une aussi longue temporalité. Il a donc d'abord fallu créer un **corpus** : procéder à une recension des éditions scientifiques, françaises et européennes, des tragédies de Sénèque depuis l'*editio princeps* jusqu'aux éditions modernes, à partir des bases de données usuelles, à partir des éditions elles-mêmes et de leurs listes d'éditions, sous forme d'*Index* ou de *Nomenclator* ; puis faire quelques choix (dont les critères sont explicités au chapitre 1) à l'intérieur de cette liste ; repérer les localisations, physiques ou virtuelles des exemplaires retenus⁷ ; les consulter, en version papier à la BnF, à la BM de Lyon, dans les bibliothèques toulousaines (UT1 Arsenal et Bibliothèque du Patrimoine) ou en version numérisée⁸ ; enfin dépouiller ces

6 Nous avons commencé à le faire via le panel organisé avec M. Bastin-Hammou lors de la dixième Celtic Conference in Classics qui s'est tenue à Montréal du 19 au 22 juillet 2017. Nous avons fait paraître le résumé des interventions dans le *Bollettino di Studi Latini*, 2018, fascicolo 1. Nous prolongeons la dynamique via le projet PRC « IThAC » déposé auprès de l'ANR. Voir aussi la note 66, plus développée, au chapitre 6.

7 Grâce aux métacatalogues : CCFR, Catalogue Collectif de France : <http://ccfr.bnf.fr>; Universal Short Title Catalogue : www.ustc.ac.uk; KVK - Karlsruher Virtueller Katalog : <https://kvk.bibliothek.kit.edu>; Sudoc - Catalogue du Système Universitaire de Documentation : <http://www.sudoc.abes.fr>; VD16 - 17 : https://opacplus.bibbv.de/TouchPoint_touchpoint/start.do?SearchProfile=Altbestand&SearchType=2 ; Edit16 : http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm; GLN 15 - 16 : <http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/bge/gln>; e-rara : <http://www.e-rara.ch>.

Grâce aux bases en accès libre on-line : Google Books ; Bibliotheca Augustana : <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>; Europeana : www.europeana.eu; Gallica : <http://gallica.bnf.fr>; Forum Romanum - Corpus Scriptorum Latinorum (Harvard university) <http://www.forumromanum.org/literature/index.html>; Neo-Latin - The Latin Library <http://www.thelatinlibrary.com/neo.html>; CELT - Corpus of Electronic Texts <http://www.ucc.ie/celt/latlist.html>; Intratext Digital library : <http://www.intratext.com/Latina/Nova/default.htm>.

8 La notice rédigée pour le blog « Antiquité à la BnF » (<https://antiquitebnf.hypotheses.org/1>) signale les ressources de la BnF que nous avons utilisées, livres papier ou numérisés sur Gallica : <https://antiquitebnf.hypotheses.org/1643>.

références. Cela a consisté à élaborer des **fiches** personnelles et à y préciser, pour chaque édition, les titre, noms d'auteur, d'éditeur scientifique et commercial, lieu, date et maison d'édition ; à discuter et à proposer certaines hypothèses quand ces données ne sont pas établies ; à dresser la composition de chaque exemplaire ; à décrire à grands traits les caractéristiques formelles (orthographe, graphie, ponctuation, styles, caractères, illustrations, pagination, foliotation, etc.) du volume ; enfin à présenter et commenter les éléments du paratexte. Ces fiches suivent une progression qui amène de l'extérieur au plus près du texte : elles tirent d'abord des informations de la page de titre seule, puis décrivent strictement le contenu du livre et ses traits formels, et enfin regardent ce que disent les éditeurs sur leur propre production. En suivant le mouvement de la découverte et de la lecture, nous avons voulu ménager des transitions souples entre description et interprétation.

Pour des études de texte plus précises, nous avons choisi une tragédie témoin, *Médée*. D'un côté, elle est représentative des tragédies de Sénèque par sa structure, articulée autour de l'alternance de cinq parties parlées et de quatre parties chantées (comme toutes les autres, sauf les *Phéniciennes* et *Œdipe*), par son déroulement qui suit un plan de vengeance (comme *Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Agamemnon*), par la prééminence d'un protagoniste tout-puissant (comme *Phèdre*, *Thyeste*, *Œdipe*). De l'autre, elle est un terrain d'observation intéressant par ses particularités dramaturgiques, qui seront autant de paramètres à examiner : elle ménage des moments d'aparté ; elle comprend l'un des rares passages en récitatif du corpus, dont on ignore précisément le mode de mise en œuvre ; elle suppose l'emploi de la *mèchanè* lors de l'envol de Médée sur le char du Soleil à la fin de la pièce ; elle comporte des scènes (incantations de Médée et double infanticide) considérées par certains comme rédhitoires pour une mise en scène ; elle est choisie dans l'illustration de préférence aux autres tragédies. Tous ces points engagent des problématiques d'interprétation, d'explicitation et de présentation (faut-il signaler, et comment, ces moments ?) et de mise en scène. Cette pièce, ouvrant sur de nombreuses réflexions dramaturgiques, nous a semblé la plus propice à un examen approfondi.

Après avoir présenté et situé chaque édition dans son contexte, nous avons essayé de dessiner des grandes lignes d'évolution en comparant les permanences et les changements d'une édition à l'autre. Car l'étude est à situer dans divers contextes : celui de la transmission des textes et de la redécouverte de la tragédie latine. En effet les éditions ne peuvent paraître que si les textes sont disponibles, et la transmission des tragédies n'a pu avoir lieu qu'à la faveur de la découverte, en Italie, par Lovato de'Lovati d'un manuscrit du XI^e s. contenant le

texte de neuf pièces⁹. Les XIII et XIV^e s. furent ceux des premiers commentaires, puis les XV et XVI^e s. ceux des premières éditions imprimées. Mais jusqu'à la fin du XVI^e s., l'histoire éditoriale de Sénèque le Philosophe et Sénèque le tragique est séparée¹⁰, ce qui complique l'étude de la transmission des œuvres de « Sénèque », alors que les disciplines comme la philologie, la philosophie et la rhétorique, ne sont pas, elles, nettement distinguées.

Cette **présence de Sénèque** est donc loin d'être uniforme ; elle connaît d'importantes variations que l'on peut retracer à grands traits¹¹. Dépendante en partie de la diffusion des textes, elle est aussi liée aux idées, et à la faveur ou à la défaveur du style et des œuvres philosophiques et tragiques de Sénèque. Presqu'ignoré au Moyen-Âge avant le Trecento, *Seneca tragicus* est comme supplanté par le succès du *Seneca moralis*, présent essentiellement par le biais des écrits de sagesse, recueils de proverbes et de sentences qui circulent sous son nom. Les premières éditions des tragédies sont pratiquement contemporaines des tragédies humanistes, comme celles de G. Buchanan et de C. Roillet qui s'en inspirent. Au XV^e s., c'est l'Allemagne des poètes philologues qui sera le terrain le plus fertile pour sa diffusion. Mais c'est surtout aux XVI et XVII^e s. qu'il devient un modèle, modèle certes partagé mais tel qu'on a parlé d'*Aetas Anneana*¹². Les grands noms de l'édition qui se sont intéressés à lui – Juste Lipse, Heinsius, Vossius, Gruter, le théâtre scolaire des Jésuites¹³ mais surtout les penseurs de la Contre-Réforme ont été des vecteurs importants de la diffusion de Sénèque dramaturge. Là encore, l'Allemagne s'illustre avec des auteurs comme A. Gryphius, M. Opitz, C. von Lohenstein, pétris de sénéquisme. Au XVIII^e s., le théâtre de Sénèque est relégué au second plan mais sa philosophie toujours valorisée, notamment par Lessing et Schiller. Si le XIX^e s., marqué par la condamnation de D. Nisard¹⁴, n'apprécie plus guère le style flamboyant de Sénèque, c'est encore le philosophe, et surtout celui des *Quaestiones Naturales*, qui est étudié. Il faudra attendre les XX^e et XXI^e s. pour que soit atteint un relatif équilibre entre l'intérêt porté à toutes les facettes de l'œuvre de celui dont on ne sépare plus les identités.

9 C'est le fameux *Codex Etruscus*, aujourd'hui *Laurentianus Plut.* 37, 13. Voir G. Guastella dans (Dodson-Robinson 2016) p.77-100 sur l'histoire de cette redécouverte et (Giazzon 2008) sur la collation de Lovato.

10 Voir (Reynolds, Wilson 1991) ; (Reynolds 1983) ; (Reynolds, Wilson 1974), p. 163 ; J. Machielsen dans (Warburg institute, Courtauld institute of art 1940) 77, 2014, p. 61-85 sur « *Seneca tragicus rise and fall* » ; J. Harst « *Germany and the Netherlands : tragic Seneca in Scholarship and on the stage* » dans (Dodson-Robinson 2016) p. 149-173.

11 Avec (Dionigi 1999) ; (Foulligny, Roig Miranda 2016) ; (Laurens 2014), « Sénèque tragique » ; (Dodson-Robinson 2016), dont nous avons fait le compte-rendu pour la *BMCR* : <http://bmcr.brynmawr.edu/2017/2017-07-49.html>

12 (Dionigi 1999), p. 269.

13 C'est-à-dire la place qu'occupe le théâtre dans les Collèges, mais Sénèque ne fut pas un auteur scolaire, ni joué ni étudié pour sa langue, à la différence des comiques latins. Il fut en revanche un modèle de premier rang pour les auteurs qui y étaient joués : (Mayer 1994) p. 166.

14 Dans son livre significativement intitulé *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (Nisard 1867).

Ce parcours très rapide doit être complété par une focalisation plus précise sur la **réception des tragédies** aux XVI et XVII^e s. Nous suivrons, pour en faire état, les conclusions de F. de Caigny, spécialiste de la question, dans ses livre et article de synthèse¹⁵. Trois étapes sont à distinguer selon elle : les années 1550-1610, puis 1610-1645 avec le tournant critique des années 1634-35, et, pour terminer, la deuxième moitié du XVII^e s. Durant la première phase, de la naissance de la tragédie française, s'ouvre le débat théorique de savoir s'il faut imiter ou traduire le dramaturge latin et de savoir comment ménager la tension entre action et poésie, tant dans les reprises que dans les textes théoriques. En tout cas, les premières imitations et adaptations suivent d'assez près l'excès sénèque et son travail des personnages. Dans la phase suivante, le modèle subit les effets de l'agitation régnante et de l'oscillation entre continuité et rupture. Les questionnements concernent les buts de la tragédie (plaire ou instruire ?) et se font les plus vifs dans les années 1634-1635, véritable tournant de la période. Il a été préparé par le débat des années 1628-1634, centré sur les règles et la vraisemblance dramatique, au sein duquel Sénèque est critiqué pour son style et sa structure. De modèle révérend, il devient un modèle contesté, à adapter, en fonction du critère de la raison et de la vraisemblance dramatique. S'ensuivent des transformations pour l'y conformer : suppression des chœurs, diminution des morceaux d'*amplificatio* et d'érudition mythologique ; réduction des sentences. Dans la dernière partie de cette deuxième phase (années 1635-1645), marquée par un changement des goûts et des théories, Sénèque devient plus problématique encore et la pratique de la *contaminatio* complexe. Une mosaïque de sources anciennes est filtrée par leurs imitateurs, tandis que reste la structure des modèles. Les modifications consistent en des déplacements : émergent le spectacle et l'action là où Sénèque aurait pratiqué l'hypotypose ; les dimensions lyrique et morale persistent mais sous des aspects différents ; du côté de la construction des personnages, le renforcement des types, plutôt que la complexité des caractères, est mis au service de la morale. Sénèque demeure un modèle reconnu, mais adapté et l'héritage sénèque ne va pas sans être contesté. La dernière période, dans la deuxième moitié du XVII^e s., voit à la fois la réhabilitation et la disparition de Sénèque. Alors qu'il est presque abandonné, les traductions deviennent les moteurs de nouvelles adaptations. Dans un contexte qui est assez défavorable à Sénèque, la tâche que s'assigne P. Linage de Vauciennes¹⁶ sera ainsi fondamentale. Avec un grand souci pédagogique, il veut replacer l'auteur dans son contexte historique et littéraire, montrer ses qualités propres, indépendamment des critères de l'époque. À côté de cette entreprise individuelle, le débat sur les Anciens et les Modernes

15 (Caigny 2011) et « The Reception of the Tragedies of Seneca in the Sixteenth and Seventeenth Centuries in France » dans (Dodson-Robinson 2016) p. 122-148.

16 Voir chapitre 1 notes 23 et 28.

(1645-1694) rejaillit sur la question sénéquienne. Les Modernes sont en concurrence avec Sénèque tandis que les Anciens défendent l'autonomie de l'auteur contre les diktats de l'époque et présentent le retour aux Anciens comme une modernité. Les deux camps, en pratique, réduisent la présence de Sénèque à des emprunts sporadiques. Les sujets tendent à privilégier l'amour, qui n'était qu'une composante parmi d'autres chez le Latin. La structure dramatique s'appuie sur des rebondissements multiples et des coups de théâtre qui sont désormais les agents créateurs de pathos, avec une illusion de réversibilité de la destinée des personnages, là où chez Sénèque prévalaient un dénouement continu et une issue prédéterminée. Enfin le style, le lyrisme, l'expression des passions (le *furor* est toujours présent, mais dominé par le *dolor*), sont passablement différents, même si la visualisation de l'horreur par le langage, marque typique de Sénèque, reste. Au total, son influence continue de s'amincir à mesure que l'émancipation des dramaturges croît.

Notre démarche conjugue les analyses littéraires et matérielles du texte et du paratexte. Les méthodes de la **bibliographie matérielle**¹⁷, à laquelle nous avons essayé de nous initier, ont alors été très utiles. Mais parfois la bibliographie matérielle ou textuelle offre des outils d'analyse du livre sans établir de lien avec le contenu ou avec la langue du texte. C'est pourquoi nous nous sommes située plutôt dans la bibliographie ou **critique textuelle**, qui étudie le texte¹⁸. Or le texte d'une pièce est un objet particulièrement intéressant à analyser dans ces perspectives¹⁹, puisqu'il est essentiellement instable, à la fois « pré-texte » à la représentation et une des parties qui la constituent, une des sources de toute production théâtrale à côté du travail des dramaturge, metteur en scène, décorateur, compositeur, techniciens. C'est un texte qui n'appartient pas à la catégorie des artefacts fixes et déterminés, fermés, sanctionnés par l'auteur, mais à la catégorie des textes incomplets, ouverts, recelant de multiples potentialités. Nous prendrons donc en considération le livre dans son ensemble mais non dans son exhaustivité (les pages de titres, illustrations, paratextes, feront partie de l'étude, mais pas les questions plus techniques des typographies, papiers, couvertures, etc. qui n'appelleront le cas échéant que des remarques à la marge), notre souci restant d'étudier le lien entre la présentation matérielle et le sens du texte, et de dessiner les grandes lignes de l'évolution sur la question de la théâtralité. Ainsi, cette approche des textes et de leurs supports, particulièrement sensible aux spécificités des **éditions théâtrales**, pose la question

17 Dans la lignée de (Gaskell 1972) ; voir « Aperçus sur une archéologie d'un nouveau Parnasse » d'A. Viala dans (Forestier et al. 2007), p. 331 et 334 qui parle d'une « voie majeure de regain des 'études de lettres' en général » grâce aux perspectives ouvertes par la bibliographie matérielle.

18 La différence est bien expliquée dans (Peters 2003) p. 104. Pour une typologie des diverses approches, voir (Greetham 1994).

19 Voir (McKenzie, Chartier 1991) p. 81-82.

du rapport entre livre, imprimé, et spectacle. C'est le sens de l'étude diachronique de M. Pieri²⁰, qu'il est utile de résumer en première approche.

Au XVI^e s., le rapport entre spectacle et livre est plus (quand le livre est programmatique ou qu'il transmet le souvenir d'une représentation) ou moins (quand le livre ne fournit qu'une description vague et loin du théâtre réel) étroit. Le livre de théâtre connaît alors une crise d'identité, se trouvant dépourvu d'un public de lecteurs / spectateurs qualifié. Mais il faut affiner ce constat général et faire la part des réalités nationales : en Espagne, des tentatives de soigner la propriété formelle et commerciale émergent ; en France, le succès des classiques donne lieu à des éditions de qualité, accompagnées d'illustrations ; l'Angleterre se distingue par la vitalité et la richesse de sa vie éditoriale, mais les auteurs ne se soucient pas de leurs publications ; en Italie, la richesse des spectacles creuse un écart avec l'écriture de la scène.

Au XVII^e s., les problématiques changent et le premier souci devient de préserver un répertoire, alors que diverses dynamiques entrent en tension : d'un côté, les acteurs s'emparent des copies pour leur propre affirmation professionnelle ; d'un autre s'affirme la mainmise des intellectuels, qui essaient de profiter du primat du livre pour absorber la richesse fugitive des spectacles ; d'un autre encore, des dilettantes amateurs se livrent à une intense activité de traduction et d'édition. Les questions qui surgissent alors sont génériques – il s'agit de reconnaître et de définir la tragédie et la comédie comme des genres spécifiques –, culturelles et sociales : naissent des tensions entre scène et livre, entre théâtre commercial et théâtre académique, professionnels et amateurs, acteurs et écrivains, mais les érudits se rapprochent du théâtre, qu'ils prennent comme objet social et culturel, potentiellement agent de transformation de la réalité. Dans la première moitié de ce siècle, on observe de rapides changements affectant le théâtre imprimé²¹ : dans les années 1620-1630, domine l'in-octavo, aux rares illustrations, à la mise en page dense, au texte imprimé en continu, car « l'autonomie des pièces de théâtre n'est pas acquise ; l'œuvre dramatique est pensée comme un élément du recueil poétique ; la pièce accompagne ainsi les autres productions versifiées de l'auteur »²². Puis dans les années 1630-34, on passe à l'in-quarto (qui sera la norme jusqu'en 1655), qui devient plus apprêté, avec titre gravé, frontispice, préface, argument, illustration. Cette structure élaborée marque l'anoblissement et la promotion du théâtre imprimé. C'est qu'une nouvelle génération arrive, apportant de nouvelles questions : on débat de la modernité ou de l'ancienneté des modèles, de la liberté ou de la contrainte, de l'autonomie de l'artiste ou du

20 « Problemi e metodi di editoria teatrale » dans (Alonge, Davico Bonino 2000) p. 1073-1101.

21 Nous résumons ici les principaux points d'A. Riffaud dans (Forestier et al. 2007) p. 59-86.

22 A. Riffaud dans (Forestier et al. 2007) p. 60.

contrôle des doctes, du plaisir et de l'instruction²³. En 1635-1636, trois protagonistes du Palais (Courbet, Toussaint Quinet et Antoine de Sommaville) adoptent une stratégie commerciale d'association et se livrent à une véritable capture du marché. Dans les années 1637-1642 l'effervescence et le conflit des intérêts sont à leur comble, et le retournement est tel que désormais se faire imprimer équivaut à déchoir, la forme imprimée n'étant vue comme un palliatif ou un complément du théâtre, entendons, de la scène.

Au XVIII^e s., de nombreux changements touchent le statut du livre de théâtre et de l'auteur, la composition du public et le débat critique. Les relations entre le livre et la scène restent très diverses : le livre peut être un objet de consommation éphémère, un véhicule de la spécificité littéraire de tel texte, un document sur telle représentation, parfois écho de désillusions scéniques. La lecture du livre de théâtre est privée, visant au loisir ou à l'éducation. L'édition demeure fragmentaire, chaotique, lieu de conflits²⁴ mais aussi de rencontre et de discussion. La circulation des livrets, intense, se fait dans un contexte précaire et aventureux où les éditions pirates, faux, réécritures, et plagiats sont légion. Contrairement au siècle précédent où l'impression du texte de théâtre n'était qu'un pis-aller, le théâtre devient un phénomène de mode livresque et gagne ses lettres de noblesse. Il se fait une place de choix dans les mémoires, autobiographies, et gagne une *auctoritas* que lui confèrent ces formes imprimées. Un des moteurs de cette réforme est, en Italie, Goldoni, qui veut mettre en lumière les comédies, affirmer son statut d'auteur et le statut d'œuvre d'art du texte théâtral. Il considère en effet le livre comme central et réfléchit au problème de sa propriété commerciale. Il est apprécié du public moyen et élevé, un public qui dans l'ensemble se laïcise et se féminise, devient moins érudit. Du côté de la théorie également, l'information érudite cède le pas à la notice critique militante, et à des synthèses toujours nouvelles.

Le XIX^e s. est celui des sommes, des bibliothèques et des anthologies. Mais la production ne se sclérose pas pour autant, car ce sont encore des années de fermentation et d'hétérogénéité, de ferveur idéologique et programmatique. Le flux de spectateurs grandit ; le spectacle stimule un marché de traductions toujours plus frénétique et concurrentiel ; le problème de la propriété littéraire, défendue par des intellectuels et éditeurs de renom, persiste. Les supports matériels se spécialisent : le livre connaît une typographie plus riche et attractive ; le livret théâtral reste éphémère et populaire ; le journalisme théâtral est en expansion.

Ce rapide parcours montre combien le support matériel importe : le format et toute la

23 A. Riffaud dans (Forestier et al. 2007) p. 62-64.

24 Voir le rôle des imprimeurs anti-jésuites des Goldoni, Pasquali, Bettinelli, Pitteri, protagonistes et animateurs du « Lycée académique ».

présentation du livre oriente vers un type de public ; les divers véhicules du texte théâtral (livres, mais aussi livrets, journaux, écrits critiques, images) tissent un lien particulier entre le spectacle et l'écrit ; enfin c'est le livre de théâtre qui fait graviter autour de lui un ensemble de personnes (auteur, imprimeur, éditeur, libraire, acteurs, critiques, spectateurs) dont les liens sont à reconstituer. L'horizon de ces recherches serait la sociologie des textes²⁵, qui considère que son objet est constitué par l'ensemble des processus de production, transmission, et réception des textes et s'interroge sur les motivations et interactions humaines, le rôle des institutions, la façon dont elles affectent le discours social. Ça n'est là qu'un horizon que nos compétences et nos goûts ne visent cependant pas. La bibliographie textuelle, en revanche, permet déjà d'aborder tous ces aspects et d'ouvrir de nouveaux champs de recherche pour les littéraires et antiquisants.

Objectifs

C'est là un des objectifs de notre travail : donner certes des lignes d'interprétation valant pour telle édition, tel siècle, telle question, mais aussi donner accès à un **corpus** de textes qui n'existait pas en tant que tel et suggérer des pistes d'approfondissement. Nous les avons matérialisées par des manicules (☞), clin d'œil au signe autrefois utilisé pour souligner, dans les manuscrits, les passages devant attirer l'attention du lecteur. Ces **ouvertures** visent à transmettre le plaisir qu'il peut y avoir à explorer de tels champs, et à susciter l'intérêt pour le livre, pour le domaine de l'édition, pour l'histoire du théâtre, de la littérature, de la philologie, pour des époques – Humanisme, Renaissance, Classicisme – où l'on observe des tournants importants. Faire une histoire de l'édition d'un corpus croise diverses méthodes (voir *supra*) et compétences, que nous voulions approfondir : formation au vocabulaire technique de l'édition commerciale et scientifique, au commentaire des images ; recherche et exploitation de nouvelles ressources humaines, institutionnelles, documentaires ; alternance entre lectures théoriques et vérifications pratiques, exercices de l'œil et de l'esprit.

Car notre but premier, est, conformément à l'hypothèse que nous avons émise, de comprendre comment les pièces de Sénèque sont passées du statut de poésie dramatique ou philosophique et de dialogue théâtral à celui de **tragédies**, de textes théâtraux orientés vers la scène. Le fait est que les Anciens considéraient les comédies et les tragédies comme des poèmes dramatiques. En témoigne la forme des manuscrits, qui offrent une lecture en continu, sans indication de la source locutoire et sans didascalies. Pour le théâtre français, c'est seulement au cours du XVII^e s. que la fragmentation de ce *continuum* intervient, avec

25 Dont la définition proposée par (McKenzie, Chartier 1991) p. 33 est empruntée à (Spencer 1873) : « [elle] doit s'attacher à déceler les faits véritables dans l'évolution, les structures et les fonctions sociales ».

l'élaboration progressive d'une mise en page qui distingue didascalies (de personnages avant tout, les jeux de scènes étant alors très peu précisés) et répliques, aère la page par l'insertion de blancs interstitiels, décompose les mouvements scéniques en actes et scènes, à partir des mouvements d'entrée et de sortie des personnages. Cette évolution se fait sous l'influence grandissante des éditeurs-imprimeurs, avec parfois la complicité des acteurs, qui imposent leurs choix par la force de l'argument économique aux auteurs, lesquels se voient relégués au second plan et perdent une grande part de la maîtrise de leur création une fois publiée. Il faudrait déterminer si les œuvres théâtrales antiques suivent le même schéma, alors même que le contexte de leur production et de diffusion est notablement différent. Autrement dit, est-ce que ce genre ne devient théâtral, aux yeux des contemporains que nous sommes, qu'avec la structuration de cette mise en page spécifique ? Le passage du poème dramatique, tel que le concevaient les Anciens, au genre littéraire du théâtre, se fait-il bien, et, le cas échéant, quand et comment, par le processus d'édition des textes ? Ou bien est-ce plus classiquement l'inverse, l'édition reflétant les conceptions des contemporains qui en sont responsables ? Corrélativement, la fabrique du genre théâtral s'accompagne-t-elle de la transformation du public, de lecteurs à spectateurs ? Ces questions sont cruciales pour Sénèque dont le passage à la scène des tragédies continue d'occuper la critique aujourd'hui. Moins cruciales, mais tout aussi stimulantes sont les interrogations autour des deux / trois / quatre Sénèque(s) distingués par les Humanistes, touchant à l'auctorialité²⁶, et autour du rôle de la tradition manuscrite, que nous voulions préciser. Surtout, et enfin, il importe de dégager les évaluations positives et négatives de Sénèque et de son théâtre qui se sont succédées, d'en dessiner les contours et d'en comprendre les raisons. Dans cette histoire littéraire, la lecture d'Aristote et de ses critères d'appréciation dans la *Poétique* oriente-t-elle de façon prépondérante les jugements ? Il faudrait, pour répondre correctement, procéder à l'analyse des sources des pans de critique littéraire qui s'élaborent dans les paratextes, dégager les citations explicites ou implicites, et sonder l'inspiration globale de chaque texte. Cette démarche ne peut entrer dans le cadre du précédent travail mais sera fondamentale à mener par ailleurs²⁷.

26 Voir A. Viala dans (Forestier et al. 2007) p. 331 : à la question du nombre et de l'identité de(s) Sénèque(s), s'ajoutent les multiples voies de consécration de l'auteur (sur scène, par l'édition, dans les péri-textes, dans les polémiques...), concurrencé par la multiplication des « auteurs » du livre.

27 C'est un des aspects qui occupera notre projet IThAC « L'invention du théâtre antique dans le corpus des paratextes savants du XVI^e s. ; Analyse, traduction et édition numérique », – voir sa description p. 17. Risquons d'ores et déjà, toutefois, une hypothèse : sans doute la vision aristotélicienne a-t-elle joué un rôle moins important hier qu'aujourd'hui dans l'appréciation des tragédies de Sénèque. Leur réception a été davantage orientée par des réflexions génériques, dans lesquelles on a cherché à comprendre les rapports entre tragédie et comédie, entre théâtre et philosophie ; par des réflexions historiques et culturelles, qui entendaient établir l'identité du ou des dramaturge(s) et la date de composition des pièces. Ce sont ces problèmes qui sont soulevés dans nos éditions, et non ceux, que reprendront les Modernes, tels que la place du spectacle, les parties de la

Ainsi, notre questionnement, parti pour notre thèse de doctorat de la recherche de la théâtralité dans le texte dramatique, et plus précisément dans ses sentences, aboutit à présent à la prise en compte globale du livre, de la page, du texte, pour comprendre quel Sénèque et quelles tragédies nous lisons / regardons aujourd'hui.

Enjeux et questions

En abordant ce nouveau corpus, nous pensions proposer l'enjeu suivant : voir comment s'inscrit la **théâtralité sur la page** et comment la page prévoit l'exploitation de cette théâtralité au-delà d'elle-même. En d'autres termes, nous souhaitons nous demander comment la tridimensionnalité de la scène était rendue sur et projetée par la page écrite, voire illustrée. Dans certaines éditions, des frontispices ornés, avec des décors et personnages de théâtre font tout simplement entrer dans l'illusion d'un univers théâtral. Dans d'autres, les procédés sont plus subtils, plus indirects, mais tout aussi présents. Le fait le plus marquant que nous voulions démontrer est que la structuration progressive des livres en vue de la lecture pour le plus grand nombre semble rejoindre les besoins de livres pour la représentation²⁸. Puisque, avec l'aération de la page, le découpage du texte en séquences, la mise en système des sigles-rôles-noms, etc., la visualisation est meilleure, la structuration de l'espace textuel plus grande, la compréhension facilitée. Que ce soit une interprétation qui n'a pas de finalité extérieure, ou qu'elle soit orientée vers une mise en scène, l'organisation du livre et du texte permettrait d'aborder, d'emblée, la dramaturgie (cadre spatio-temporel, séquences et rythme de l'action, rôles et acteurs...). Tout se passe comme si la présentation matérielle permettait l'insertion sur la page (en plus de sa largeur et hauteur) d'une troisième (la profondeur) voire d'une quatrième dimension (le temps). Or il est plus ou moins facile, à partir des dispositifs textuels, d'exploiter les potentialités latentes du texte (ses changements de rythme, ses décalages entre durée de l'action et durée de la représentation, ses changements de lieux, l'évolution des personnages), de se détacher du texte plan et de lui donner du relief. Cependant, si nous avons essayé de rendre concrète cette étude dans le chapitre 8, qui réfléchit aux mises en forme et aux mises en page de *Médée*, force est de reconnaître que les enseignements que nous avons pu tirer en la matière demeurent limités.

tragédie et l'analyse des caractères, la possibilité du passage à la scène, toutes lectures théoriques qui projettent une conception de la tragédie différente de celle de la Rome impériale.

28 La présentation du texte connaît de grandes évolutions qui vont dans le sens de la clarification et de l'aération : le texte se dégage de la glose, les marges se vident ; puis le texte compact, en écriture continue, commence à empiéter sur les marges par le système des manchettes ; ensuite il s'aère par l'instauration de la capitulation, des titres courants, des paragraphes. Tout ceci se déroule en parallèle aux évolutions des pratiques de lecture : elle se répand dans un public plus large et plus diversifié, devient de moins en moins orale et de plus en plus silencieuse, d'où le besoin de coupures de mots (qui apparaissent vers le XI^e s.) et d'autres structururations. Les exemplaires de lecture s'organisent, alors que les livrets de scène ont dû exister, très tôt (voir déjà certains papyri) mais ne nous sont pas parvenus.

L'essentiel de notre travail a finalement porté sur d'autres perspectives et plutôt procédé à une « histoire culturelle des éditions latines des tragédies de Sénèque », sujet dont chaque terme peut être commenté. Nous considérerons les tragédies comme un texte, figurant dans un livre, accompagné d'autres textes, illustrations, outils de lecture, de consultation ou d'interprétation. Nous nous demanderons, à travers quelques sondages, quelle est l'histoire du texte, de son établissement et de sa présentation sur la page et dans le volume imprimé. Il faudra aussi envisager les tragédies comme un corpus, qui a évolué dans sa forme (titre et ordre des tragédies) et dans sa composition (nombre des tragédies). Nous nous demanderons également de quel Sénèque il s'agit, puisque le nom et l'identité de cet auteur ont une histoire particulièrement complexe. Enfin cette histoire devrait permettre de dégager l'évolution des questions culturelles – littéraires, esthétiques²⁹, philosophiques, politiques – qui ont émergé dans les paratextes. Nous ne reviendrons donc pas sur le sens des pièces elles-mêmes, mais essaierons de comprendre quel sens elles ont pris pour leurs éditeurs, libraires et imprimeurs, et bien sûr lecteurs, à travers ces quatre siècles que nous parcourrons. Ce qui aboutit à une interrogation essentielle : dans quelle mesure Sénèque a-t-il été édité comme un dramaturge ?

Ces hypothèses de travail engagent la question de la **finalité des éditions** : sont-elles des livres de lecture ou des livrets de mise en scène ? Et pour quelles lectures, en latin, en français, les deux ? Pour quel type de représentation, sur quelle scène ? Bien sûr les réponses seront à élaborer dans une perspective historique et il faudra voir quand et comment, selon quelles lignes de partage ou de fracture au cours des siècles, les tragédies se constituent en texte savant, scolaire, littéraire, théâtral. On peut avancer que le livre scolaire et / ou savant soulignera le primat du texte latin, notamment par sa disposition en page de droite ; fournira notes, commentaires, explications dans la traduction (le cas échéant), outils de lecture et de consultation comme l'apparat critique, les index, glossaires, tables des matières ; aura plutôt une présentation complexe, avec des aides à la lecture comme la numérotation des vers, la mise en valeur des sentences, des indications métriques. Le livre destiné au loisir ou tourné vers la scène favorisera le découpage en séquences, la différenciation entre modes parlé et chanté, la présentation nette des personnages ; inclura peut-être des didascalies et des indications rythmiques.

29 Voir le vœu formulé par B. Méniel sur l'ouvrage de F. De Caigny (Caigny 2011) dont il fait le compte-rendu <https://crm.revues.org/12675> : « On aimerait pourtant savoir comment a été formulée, au XVI^e et au XVII^e siècle, l'esthétique de Sénèque. Ainsi que l'indique l'ouvrage, des commentaires de ses tragédies ont été donnés par le jésuite Martin Delrio (1576), par Juste Lipsé (1589), par Scaliger et Heinsius (1611), qui ont été largement diffusés. Delrio a aussi rédigé des *Syntagma Tragædiæ Latinæ* (1593). Sans doute convient-il de regarder ces textes de plus près et de mesurer l'influence qu'ils ont pu exercer ». Si l'influence de ces textes reste difficile à évaluer selon nous, tout du moins aurons-nous procédé à leur examen préalable.

Pourquoi et pour qui éditer les tragédies ? La question s'est posée aux auteurs modernes, écrivant en langues vernaculaires, qui ont tout d'abord été très réticents à publier leurs œuvres³⁰ : ils redoutaient la mainmise des éditeurs, l'avidité des imprimeurs, la liberté qu'auraient prise les acteurs avec leur travail, et il pouvait s'engager de véritables duels entre auteurs et acteurs, y compris quand ces derniers devenaient eux-mêmes dramaturges. Le topos du texte lacéré ou « prostitué » s'est développé au tout début du Cinquecento, tout comme un topos anti-acteurs a vu le jour, pour stigmatiser non tant le vol du texte par les acteurs que la dégénérescence à l'intérieur des compagnies³¹. Le rapport entre la scène et la littérature est particulièrement complexe dans ces cas d'édition de textes théâtraux, à la fois écrits pour une vie littéraire et pour une vie théâtrale (le texte se fait scénario), et c'est tout le rapport entre la littérature et le théâtre qui se trouve engagé³². Le rapport n'est sans doute pas plus simple pour les auteurs anciens que l'on décide d'éditer, mais les questions ne sont pas les mêmes. Car selon L. Riccò, cette étude appartient à l'histoire du texte et non à l'histoire de la fortune scénique. Sans doute y a-t-il une spécificité des classiques dans l'histoire éditoriale des textes dramatiques : la liberté relative qu'ont les éditeurs, libraires et imprimeurs vis-à-vis de l'œuvre, puisque l'auteur défunt n'a de regard ni sur le texte ni sur la représentation, est à double tranchant, puisqu'elle offre l'embarras du choix pour les questions matérielles et scientifiques (attribution, datation, authenticité des pièces ; établissement du texte ; ordre, titre, présentation des tragédies, etc.).

Les **facteurs** menant à une impression ou à une édition sont-ils techniques, commerciaux, intellectuels, tout à la fois ?³³ Quel public est recherché ? Des élèves, des étudiants, des universitaires, des lettrés en général ou encore un grand public ? Même s'il ne faut pas opposer trop vite le contenu et la réception des drames latins et des drames en vernaculaire³⁴, il est plutôt acquis que Sénèque a pu être un auteur d'école, étudié dans les

30 Sur la répugnance des auteurs à faire imprimer leurs textes, voir (Chartier 1999), chapitre III « The stage and the page », p. 51. Cette répugnance a cédé au début du XVII^e s. devant ce qui est apparu comme une obligation inévitable.

31 Sur cette répugnance (et le vocabulaire afférent, que nous citons) dans le contexte de l'Italie humaniste, voir (Riccò 1996), p. 212-214.

32 Sur ce rapport complexe et évolutif, voir la belle synthèse de D. Plassard « Texte événement / texte monument » dans (Ferry, Naugrette 2010) p. 5-15, qui reprend cette opposition classique en anthropologie pour la dépasser et proposer de considérer un troisième mode d'existence du texte de théâtre dans des « monuments intimes », « masse considérable de textes qui ont quitté provisoirement ou durablement les planches, les proposant ainsi à la lecture » p. 14.

33 Facteurs techniques et facteurs commerciaux se superposent. (Peters 2003) p. 131 : l'impression se faisait pour les lettrés, l'édition pour le commerce, stimulé par l'essor de la technique de l'imprimerie. (Forestier et al. 2007) p. 58 : « d'une manière ou d'une autre, la véritable impulsion donnée à la publication des pièces de théâtre à l'Âge d'Or espagnol venait du commerce du livre ».

34 Voir (Bloemendal, Norland 2013). Certes les différences existent : le théâtre latin est plus classique, plus général, que le théâtre allemand – objet de l'étude que l'auteur pense comme représentatif des autres langues européennes –, plus politique et plus spécifique ; le premier vise à l'instruction des élèves dans les écoles ou des

classes pour sa langue, ses sentences, sa philosophie, mais n'est pas un auteur de collèges comme ceux qui furent représentés chez les Jésuites³⁵. En revanche, il fut joué par des professionnels, y compris au XVII^e s., quand la représentation de la violence et des passions, si problématique³⁶, fascinent et lancent des défis aux metteurs en scène.

Entrent sans doute en ligne de compte des problématiques génériques³⁷ : on ne joue pas une tragédie comme une comédie et si l'histoire des représentations de ces genres est différente, celle de leurs éditions l'est également. Dans l'histoire des livres de théâtre, bien spécifique, c'est Térence, pour le théâtre antique, qui a servi de modèle au théâtre français. Des procédés de présentation qui ne doivent rien à leur auteur ni à l'antiquité furent inventés, lui seront appliqués puis transposés à la tragédie sans que l'on s'interroge sur la pertinence de cette transposition³⁸.

Transposition de procédés d'un genre et d'un auteur à l'autre mais aussi restauration, transformation, réassimilation, métamorphose³⁹, etc. : autant d'effets qui sont la conséquence des **reprises et réinterprétations** des Anciens par les Modernes⁴⁰. Notre étude n'entend pas balayer un champ aussi vaste que la réception de Sénèque par la Modernité, mais apporter, via l'angle d'approche particulier de l'histoire éditoriale, une contribution à cet horizon. Nous nous situons, pour l'étude de la présentation matérielle des éditions théâtrales, dans la lignée

étudiants dans les universités, tandis que le second vise un public plus large. Mais les similarités entre les œuvres et les connexions entre leurs auteurs ne doivent pas être négligées. Voir aussi (van der Poel 2007), p. 124 sur le théâtre scolaire en latin conçu à la fois en vue de la *formatio linguae* et de la *morum institutio*. À côté de celui-ci naît une poésie en langue nationale, érudite, mais qui prend pour modèles les classiques latins (p. 127-130).

35 Dans (Piéjus 2007) Sénèque n'est cité qu'une fois, dans l'introduction p. 20-21, pour dire que « la dramaturgie et l'esthétique de Porée, en apparence passistes, prônant un retour à Sénèque à contre-courant de ses contemporains, rejoignent en fait la tragédie de Mlle Bernard par l'exploration de ressorts pathétiques caractéristiques de leur génération [...] ».

36 Voir les études de Z. Schweitzer dans (Lattarico et al. 2016) p. 123-138 et dans (Lochert, Schweitzer 2012) p. 191-206.

37 Il est question ici des sous-genres dramatiques (tragédie, comédie) et non des genres littéraires ou modes d'expression (théâtre, épopée, roman ; mode dramatique, épique, narratif) tels que la poétique classique a cherché à les définir. Voir (Cavallini, Desan 2016) p. 257 : « La représentation théâtrale réalise celle que le lecteur s'est d'abord donnée en imagination : pour d'Aubignac, le théâtre n'est donc pas un archigenre distinct de la poésie, mais le poème dramatique constitue un mode particulier de la représentation poétique. Depuis Platon et Aristote et à travers toute la tradition rhétorique, le mode dramatique est celui où, à la différence du mode épique ou narratif, l'auteur n'assume pas lui-même le récit des faits, mais se dissimule derrière des personnages, masques énonciatifs qui assument en apparence la parole à sa place. »

38 Voir (Andrieu 1954). L'histoire textuelle de la comédie et de la tragédie sont différentes : les rubriques sont constituées des sigles et rôles pour Térence, des noms des personnages pour Sénèque.

39 Effets conceptualisés par G. Zappella « I tipografi e il mondo classico » dans (Santoro 1992) p. 401-428 à propos du traitement des motifs figurés, mais l'analyse de ces attitudes et de ces mouvements vaut aussi, nous semble-t-il, pour les textes.

40 Sujet bien étudié par la critique, surtout italienne. Voir, pour la renaissance de la tragédie dans l'Italie humaniste (Doglio 1980). Voir les études, colloques, bibliographies, du « Centro Studi sul Teatro Medioevale et Rinascimentale » de Viterbo ; et en particulier le volume consacré à « La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanesimo : atti » de 1980, qui donne le cadre complet de l'histoire de cette renaissance du genre tragique de matrice classique et d'inspiration sénéquienne, et sa bibliographie p. 70.

des travaux d'Ève-Marie Rollinat-Levasseur, qui a bien montré l'importance de l'étude des didascalies et des questions d'impression, à l'articulation entre le livre et la scène⁴¹. Pour la prise en compte des paratextes dans l'étude du texte de théâtre, c'est à Sandrine Berrégarde⁴² qu'il faut désormais se référer. Pour Térence en particulier, un numéro très récent de la revue *Exercices de rhétorique* s'intéresse aux lectures dont il a fait l'objet, de Donat à l'abbé d'Aubignac⁴³. Nous avons également tenu compte des méthodes et des apports du projet « IdT », acronyme pour les « Idées du théâtre », projet financé par l'ANR qui a consisté à établir un corpus de textes liminaires dans lesquels s'élaborent les théories dramatiques aux XVI^e et XVII^e s. en Europe de la Renaissance à l'âge classique⁴⁴. Notre propre recherche, conjuguée à celle de Malika Bastin-Hammou, professeur de grec à l'Université de Grenoble – Alpes⁴⁵, a débouché sur le dépôt d'un Projet de Recherche Collaboratif (PRC) auprès de la même ANR, intitulé « L'invention du théâtre antique dans le corpus des paratextes savants du XVI^e s. : Analyse, traduction et édition numérique » (IThAC)⁴⁶. En effet, à mesure que nous avançons dans la découverte de ces éditions, qui n'ont jamais été rééditées ni traduites, il nous semblait que bien des perspectives de recherche se dessinaient et que certains paratextes étaient importants pour la construction de la critique théâtrale, pour l'élaboration de concepts, pour la réflexion sur le théâtre moderne en train de s'inventer. Ces passages, plus que certains essais ou certaines poétiques qui furent édités en étant détachés de textes dramatiques, sont bien le lieu de l'invention du théâtre antique au double sens de redécouverte et de recréation. Les paratextes des éditions des tragédies de Sénèque seront transcrits, traduits et commentés dans cette perspective, à côté de ceux entourant les autres pièces antiques, tragédies et comédies, grecques et latines. Notre étude s'inscrit ainsi **entre la philologie**, pour l'étude des textes eux-mêmes, **et l'histoire du livre**, pour les questions de poétique que nous voulons creuser et lier à leur support matériel.

Nous ne prétendons pas apporter des réponses à toutes les questions soulevées ici, mais au moins ne pas méconnaître les diverses temporalités des questions, les césures n'étant pas

41 Sa thèse de doctorat portait sur *L'énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'âge classique*, Paris, 2000, dont les p. 216-223 orientent « vers une description du paratexte théâtral » ; elle a également étudié l'histoire matérielle des éditions théâtrales dans (Ferry, Naugrette 2010) p. 17-26.

42 Éditrice du théâtre d'A. Hardy, elle travaille également sur Tristan l'Hermitte et plus particulièrement ses paratextes ; elle vient de soutenir une HdR à l'Université de Strasbourg sous le titre général de *Polygraphie et paratextes dans le théâtre français de l'âge baroque*, dont un inédit sur *Les Pratiques de l'Argument dans le théâtre français des seizième et dix-septième siècles*.

43 Voir <http://journals.openedition.org/rhetorique/550>.

44 Voir le site consacré au projet : <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>.

45 Qui a rassemblé ses études sur les *Interprétations d'Aristophane* pour son HdR et plus particulièrement travaillé sur *Traduire Aristophane en France – XVI^e-XVIII^e siècles* dans son inédit.

46 À l'heure où nous écrivons ces lignes, les résultats de l'appel à projets ne sont pas connus. Mais le travail collaboratif a commencé : établissement du corpus, volumétrie, début de traitement des premiers paratextes.

les mêmes pour tous les problèmes, et suggérer, en somme, des enjeux pour une histoire culturelle et sociale, en retraçant des moments de l'histoire de l'édition, du goût, d'une réception, et d'une « théâtralisation ».

Organisation de l'étude

Deux parties composent cette histoire. Après un chapitre de présentation générale, la première parcourt les éditions dans un ordre chronologique, qui doit le mieux garantir l'absence de présupposé, tout en dégagant des constantes et des évolutions. La seconde partie se divise en quatre chapitres visant à commenter de façon synthétique les faits saillants observés.

La **première partie** précise, dans le chapitre 1, la façon dont a été constitué « le corpus d'étude » et expose ses caractéristiques d'ensemble (hétérogénéité) et les spécificités de certaines éditions (nature, provenance, qualité). Viennent ensuite quatre chapitres qui fournissent un catalogue descriptif et interprétatif des éditions sélectionnées. Le chapitre 2 rassemble les incunables et les éditions du premier XVI^e s., de la *princeps* (1478) à l'édition d'Avanzi (1517). Le terme d'incunables est donc à prendre au sens très large, mais il nous a paru pertinent de regrouper dans un même ensemble ces sept éditions, toutes italiennes (Ferrare, Florence, Venise) ou françaises (Paris, Lyon), qui illustrent fort bien l'entreprise humaniste de redécouverte des classiques. Le chapitre 3 étudie « les éditions du XVI^e s. », des imprimeurs H. Petrus (1529) et S. Gryphe (1536) aux éditions de 1589 (Rapheleng-Lipse et Commelin) : c'est l'âge d'or de l'Europe du nord à présent, avec cinq éditions provenant de Bâle, Leipzig, Anvers (deux éditions) et Heidelberg, à côté de l'unique française, la lyonnaise de S. Gryphe. Le chapitre 4 voit les premières éditions *Variorum* (Schrijver, Thys, Gronov, Schröder) et les premières traductions (de De Marolles) apparaître au sein des huit « éditions des XVII^e et XVIII^e s. ». Là encore, nous avons adopté un regroupement nous paraissant plus intéressant qu'un découpage suivant strictement les siècles : l'édition de 1728 de Schröder est à rapprocher des *Variorum* précédentes et contient d'ailleurs une grande majorité de pièces qui leur sont reprises. Ces éditions naissent surtout aux Pays-Bas (quatre à Leyde, une à Delft), puis en Allemagne (Heidelberg), en Angleterre (Londres) et en France (Paris). Le chapitre 5 passe aux huit « éditions des XVIII^e et XIX^e s. », sans qu'il soit consacré un chapitre spécifique au XVIII^e s. Cette organisation est significative parce que cette période est le parent pauvre des éditions des tragédies de Sénèque (on en compte seulement deux) et l'âge noir de Sénèque en général. L'autre édition du XVIII^e s., celle de Fabricius-Ernesti paraissant en 1785, présente nombre de points communs avec celles qui la suivront. Cette dernière période est celle des éditions allemandes (trois sont publiées à Leipzig, une aux Deux-Ponts, une à Berlin) et

françaises (trois à Paris), avec des éditions qui font la part belle aux traductions et aux premières études critiques systématiques. À la fin de chaque chapitre, nous avons rassemblé des remarques concernant les paratextes seuls, pour souligner les questions qui émergent à chaque période.

La **seconde partie** évolue du général au particulier : elle aborde d'abord les éditions de façon globale, pour se centrer progressivement sur *Médée* ; elle part des paratextes pour arriver à un niveau de lecture du texte de plus en plus fin. Le chapitre 6, centré sur « les paratextes », permet d'appréhender le contexte de parution des éditions et de mesurer la complexité et la richesse de ces volumes, souvent composés de bien d'autres pièces, textuelles (liminaires, études suivies, notes) ou non (illustrations), que le texte de théâtre. À l'appui de ce chapitre figure en annexe un tableau dressant une « vue synthétique des paratextes » rappelant leur liste et présentant les thèmes majeurs abordés pour chaque édition. Les chapitres 7 et 8 retracent les évolutions qu'ont connues les mises en forme et en page du texte, établies à partir de plusieurs critères. Le chapitre 7 commence par les « seuils d'entrée » à franchir avant de pouvoir entrer dans la lecture des pièces elles-mêmes : titres, arguments et didascalies de personnages et de lieu inscrivent « le texte tragique dans son contexte » livresque. Le chapitre 8, progressant plus avant, permet d'entrer dans les tragédies grâce aux « repérages dans le livre et dans le texte ». Mettant ici à profit les leçons de la bibliographie matérielle, il s'agit de voir quels jalons (titres courants, ponctuation, sentences) guident le parcours du texte puis de voir s'il est des repères spécifiquement choisis pour la lecture ou orientés vers la scène (indication des vers et des strophes, traitement des parties parlées et chantées, découpage en actes et en scènes, présentation de l'interlocution). Un deuxième tableau présente en annexe la structure de *Médée* telle que la présente Nicolas Trévet dans son commentaire pour faire la part des innovations dues à l'imprimé sur la question du découpage en actes et scènes. Le chapitre 9 prolonge la réflexion en se focalisant sur les « lectures dramaturgiques » qui ont été faites ou non, de *Médée*. À partir de l'étude de quelques dispositifs énonciatifs, comme l'aparté et les didascalies, puis à partir de scènes réputées injouables (incantations magiques de Médée, infanticide, envol final), on essaie de mesurer « à travers l'histoire » l'intérêt des éditeurs scientifiques pour ces questions et de voir comment ils les abordent.

Première partie. Le corpus d'étude : présentation et dépouillement des éditions

Introduction de la première partie : présentation des principales éditions des tragédies de Sénèque parues entre 1478 et 1878

Cette première partie du travail présente le corpus dans son ensemble, la manière dont il a été constitué et ses principales caractéristiques (chapitre1). Vient ensuite un catalogue raisonné des éditions retenues, qui les présente dans un ordre chronologique, et s'organise en quatre chapitres, couvrant toute la période. Comme mentionné dans l'introduction générale (voir la section « Organisation de l'étude »), un chapitre ne correspond pas à un siècle, ce qui aurait morcelé la présentation et n'aurait pas rendu compte des articulations et césures que nous avons repérées. Mais la composition adoptée permet d'aboutir à des ensembles cohérents et comparables.

Le chapitre 2 rassemble les premières éditions de la fin du XV^e et du début du XVI^e s., proches dans le temps, dans l'espace, et pour les problématiques. Sept éditions paraissent en l'espace de quarante ans, en Italie et en France. Ce sont des incunables et post incunables qui cherchent à établir le texte correctement, à l'expliquer et à le commenter, en essayant de définir ces poèmes d'un nouveau genre récemment redécouverts. Ces éditions consacrent l'éclosion des paratextes où sont développés les thèmes de l'identité de l'auteur, de l'histoire de la tragédie, de sa composition, de sa forme métrique. On voit également les premiers arguments et les premières planches illustrées venir guider la découverte des pièces.

Le chapitre 3 comprend le reste des éditions du XVI^e s., période faste pour les tragédies sénéquiennes. Six éditions paraissent en l'espace de soixante ans, au cœur de l'Europe (Lyon et Bâle) et en Europe du Nord (Leipzig, Heidelberg, Anvers)¹. On distinguera dans ce corpus les éditions des libraires imprimeurs H. Petrus et S. Gryphe, dont les éditeurs scientifiques n'ont pu être identifiés, l'édition de l'imprimeur J. Commelin qui en est aussi l'éditeur scientifique, des éditions de grands humanistes comme Fabricius, Delrio, Fr. Rapheleng et J. Lipse. H. Petrus et S. Gryphe sont-ils aussi les éditeurs des textes qu'ils impriment ? C'est possible, même si on note une différence entre leurs éditions, qui ne sont pas annotées, et celle de J. Commelin, qui l'est. À partir de cette période, les éditeurs scientifiques commencent à reproduire certaines parties d'ouvrage de leurs prédécesseurs mais éditent aussi à nouveaux frais de copieux commentaires.

Le chapitre 4 réunit les éditions du XVII^e s. et une édition du XVIII^e s., soit un total de huit

¹ Voir E. Rombauts « Sénèque et le théâtre flamand » dans (Jacquot, Lebègue, & Oddon, 1964) p. 211-219.

éditions. Elles paraissent également plutôt en Europe du Nord, à Leyde pour quatre d'entre elles (Heinsius-Scaliger, Schrijver, Thys, Gronov), à Heidelberg (Gruter), à Londres (Farnaby), à Paris (de Marolles), à Delphes (Schröder). Mais la production n'est pas linéaire : quatre éditions paraissent en une quinzaine d'années au début du XVII^e s., trois au milieu du XVII^e s., une seule au début du XVIII^e s., soixante-dix ans environ après la dernière. Voient alors le jour quatre éditions *Variorum* (Schrijver, Thys, Gronov, Schröder) et la première traduction (de Marolles). L'heure est donc aux grosses sommes et à des éditions dont les paratextes enflent considérablement, avec beaucoup de pièces honorifiques, d'outils de consultation et de lecture, mais aussi des textes critiques abordant les problèmes de tradition manuscrite, de poétique, de valeur littéraire et philosophique des tragédies.

Le chapitre 5 contient l'autre édition du XVIII^e s. (période de tarissement notable) et les éditions du XIX^e s., soit huit éditions. Elles paraissent pour cinq d'entre elles dans les années 1820-1830, et toutes en France ou en Allemagne : trois éditions à Paris, trois à Leipzig, une à Berlin et une à Deux Ponts. Parmi les éditions françaises, on compte une dernière édition *Variorum* (Pierrot) ainsi que deux éditions accompagnées de traduction (Levée et Greslou). Parmi les éditions allemandes, figurent celles de grands philologues comme Fabricius et Ernesti, qui ouvrent une nouvelle ère de la critique avec leur édition bipontine, comme Bothe, Baden, Peiper et Richter, Leo. Cette époque voit le retour des travaux d'établissement du texte avec des méthodes de collation des manuscrits et des éditions systématiques, et ouvre la voie aux éditions critiques modernes, avec les premiers apparats (dans les deux dernières éditions du corpus, de Peiper-Richter et de Leo). On voit se dessiner une dichotomie entre les approches littéraires et les approches philologiques, les premières visant, par leurs dissertations générales et leurs traductions, un public de lecteurs élargi (par exemple des scolaires, des gens de théâtre), tandis que les secondes sont plutôt destinées à l'étude du texte sous des angles de vue techniques (codicologique, critique, métrique, stylistique). S'ouvre également le débat, avec la dernière édition de Leo, de la lecture des tragédies comme des morceaux déclamatoires destinés à la *recitatio* et non au *pulpitum*, débat qui occupera tout le XX^e s.

Chapitre 1. Le corpus d'étude

Notre travail porte sur vingt-neuf éditions, parues sur quatre siècles, de 1478 à 1878 : trois éditions du XV^e s., dix du XVI^e s., sept du XVII^e s., deux du XVIII^e et sept du XIX^e siècle. La liste en est présentée ci-après, avec le nom de l'éditeur scientifique² – sous la forme francisée retenue par la BnF quand elle existe, puisque ce sont des modernes qui éditent un auteur ancien – à défaut celui de l'imprimeur seul, suivi de la ville et de la date de la première édition.

Liste des éditions retenues

Par Beaufort, Ferrare, 1478

De Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489

De Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491

De Riccardini, par Filippo Giunta, Florence, 1506

De De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511

D'Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514

D'Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517

Par Petrus, Bâle, 1529

Par Gryphe, Lyon, 1536

De Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566

De Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576

De Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589

De Commelin, par Jérôme Commelin, Heidelberg, 1589

De Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604

D'Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611

De Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613

De Schrijver (*Variorum*), par Jean Le Maire, Leyde, 1621

De Thys (*Variorum*), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651

De De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664

De Gronov (*Variorum*), chez Elzevier, Leyde, 1661

De Schröder (*Variorum*), par Adrien Beman, Delphes, 1728

² La notion est délicate à manier aux premiers temps de l'édition, et elle peut, même ensuite, recouvrir plusieurs réalités. Voir (Furno, Mouren, Centre Gabriel Naudé, & Centre d'études en rhétorique, 2012) et (Furno, 2009). En effet, l'apparition de l'éditeur au sens actuel (quelqu'un qui suit le processus de publication depuis la production du manuscrit jusqu'à sa diffusion) ne date que du XIX^e s., quand les activités de librairie et d'édition deviennent autonomes les unes par rapport aux autres ; quand la mécanisation induit l'augmentation des tirages et la compétition entre maisons d'édition, et que ceux qui sont à leur tête deviennent des entrepreneurs, diffusant leurs produits à un public toujours plus large.

De Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785

De Bothe, par Heinrich Wilhelm Hahn, Leipzig, 1819

De Baden, par Gerhard Fleischer, Leipzig, 1821

De Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822

De Pierrot (*Variorum*), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832

De Greslou, par Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, 1834

De Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867

De Leo, par Joachim B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879

1) Extension et limites du corpus

C'est un corpus qui est sélectif, non tant en raison de difficultés matérielles – qui ne sont cependant pas à négliger pour un tel sujet, mais qui en l'occurrence sont aisément surmontables grâce aux moyens technologiques de consultation actuels, aux services offerts aux lecteurs dans les bibliothèques et à une solide organisation – qu'en raison des choix que nous avons faits. Il nous a paru plus raisonnable et plus pertinent d'élaborer une base représentative de l'histoire éditoriale des tragédies que de prétendre à l'exhaustivité. Cette histoire commençant à la fin du XV^e s., il fallait remonter à ses débuts pour comprendre comment elle s'est développée. Le passage du manuscrit à l'imprimé est en effet l'occasion de s'interroger sur la forme qui est donnée au texte de théâtre. Celui-ci, dans le cas des classiques, est modelé par les libraires et éditeurs, et non par leur auteur, qui n'est plus là pour traduire sur la page imprimée sa conception du fait théâtral. C'est pourquoi certains ont parlé de « l'invention du texte de théâtre » entre le Moyen Âge et l'époque moderne³. Il faut alors, dans cette transition technique et intellectuelle majeure, rendre compte du fait que désormais le texte de théâtre existe à la fois comme objet de lecture et comme genre littéraire, et même comme un ensemble de genres codifiés. Comme tel, le texte de théâtre sert l'instruction des spectateurs, qui deviennent aussi des lecteurs, qui peuvent lire autant ou plus qu'ils ne regardent. L'enjeu littéraire et culturel qu'il y a à étudier les incunables est donc majeur.

Il fallait également retenir les « grandes » éditions, autrement dit : des éditions d'importance, produites par des savants qui ont accompli un travail de critique systématique, de commentaire rigoureux, des éditions qui ont marqué la critique au sens où elles ont été reprises, commentées, et se sont ainsi constituées en éditions de référence. On retrouvera ainsi des notes qui sont recopiées telles quelles d'une édition à l'autre sans que leur auteur ne soit plus mentionné, pratique qui est à relier avec des aspects matériels de la production : le

³ Voir le chapitre de M.-H. Fragonard « L'invention du texte de théâtre » dans (Viala, 1997) p. 113-125, auquel nous empruntons la définition du texte de théâtre comme objet de lecture et comme genre littéraire.

copiage était facile et facilitait la mise en page, l'imprimeur ayant jusqu'au XVII^e et même au XVIII^e s. un grand rôle à jouer et ne se dissociant pas facilement de l'éditeur scientifique.

S'est peu à peu formé un corpus qui reflète l'activité éditoriale en général et l'histoire éditoriale des tragédies de Sénèque : le seul XVI^{ème} s. occupe un tiers du corpus, les XVII^e et XIX^{èmes} siècles comptent chacun presque les deux autres tiers, les XV^e et XVIII^e siècles ne comprenant que quelques unités. L'intérêt d'observer une telle répartition, compte tenu de l'histoire de l'imprimerie et de l'édition, est de souligner à la fois les généralités et les particularités de l'histoire éditoriale des tragédies : leur percée au XV^e s., leur floraison aux XVI^e et XIX^e s., et leur stabilisation au XVII^e s. recourent un mouvement général d'expansion des éditions et des éditions théâtrales en particulier ; leur chute très nette au XVIII^e s. – qui est pauvre tant en nouvelles éditions qu'en rééditions – est à expliquer par la conjonction de facteurs propres⁴ et de facteurs contextuels, touchant à la fois l'esthétique et la sociologie du théâtre⁵.

Quand nous avons disposé de jalons suffisants en nombre et en qualité, et que des grandes lignes d'évolution se sont dessinées, il nous a semblé inutile d'ajouter d'autres éditions qui ne bouleverseraient pas les données d'ensemble. C'est pourquoi, outre d'autres justifications *ad hoc*, les éditions suivantes, mentionnées dans le *Nomenclator* de Schrijver ou par Peiper-Richter dans leur recension, ont été laissées de côté : celle d'Albert Eybe / Albertus Eybus, antérieure à 1475, date de sa mort, qui ne comprend en fait que des *excerpta* de Sénèque ; celle de Quintus Septimius Florens Christianus, Paris, 1589, qui consiste en des scholies ; celle de Jacob Stoer, Genève, 1599, qui ne comprend rien de nouveau par rapport aux précédentes et suivantes⁶ ; celle d'Anton Hierat, de 1615, édition mineure imprimée à ses frais, qui ne comprend aucune spécificité. Nous avons aussi rejeté les simples impressions du

4 En France : critiques du style de Sénèque, évolution des positions critiques, qui font que le modèle est plus contesté qu'adapté. En Allemagne : défiance, pour le cercle philhellène de Weimar, auquel appartiennent Schlegel – le plus antisénéquien, pour qui le théâtre de Sénèque n'est pas jouable –, Goethe et Schiller, envers une Rome qu'ils voient comme décadente, par rapport à une Grèce originelle et pure ; voir (Slaney, 2016) p. 189-217 et l'introduction générale, rubrique « Méthodes ».

5 En France : déclin de la tragédie classique, renouvellement de la comédie et du vaudeville, essor de nouvelles formes comme le drame bourgeois, l'opéra-comique, la comédie romantique. En Allemagne et en Europe en général : mouvements baroque et expressionniste dans lesquels Sénèque trouvait sa place cédant le pas aux courants naturalistes ; dramaturgie devenant hostile aux ruptures dans la construction de la fiction et du discours ; essor de la bourgeoisie qui détrône l'aristocratie dans le public et la gestion des théâtres ; triomphe, dans cette logique, de l'individualisme, qui modifie la signification des personnages théâtraux, non plus emblèmes des grandes passions ou des grandes questions (tyrannie, passion, vengeance) mais incarnant des caractères spécifiques ; modification également du rôle du théâtre qui n'est plus une affaire de communauté mais un divertissement personnel ; Voir encore (Slaney, 2016) p. 189-217 et particulièrement la synthèse p. 216-217.

6 Ses *Lucii Annaei Senecae Cordubensis Tragoediae. Maiore quam antehac, cura et diligentia re cognitae, et emendatiores redditae* comprennent une Vie de Sénèque, les *dimensiones tragoediarum*, les tragédies, un index.

texte des tragédies⁷, les éditions séparées⁸, les traductions seules⁹, et les traités émaillés d'extraits de textes qui ne sont pas des éditions proprement dites¹⁰.

Nous avons fait le choix de n'étudier que les éditions originales, sans les éditions suivantes avec leurs corrections et ajouts, pour cibler l'essentiel, mieux avancer dans notre travail, et parce qu'il ne nous paraissait pas toujours pertinent scientifiquement de comparer des éditions et rééditions. Cependant, pour certains faits qui nous ont semblé particulièrement significatifs, cette comparaison a été faite ponctuellement. ☞ Ce serait un travail en soi, qui aurait son intérêt, que de comparer les choix d'un éditeur en particulier et leurs évolutions (par exemple Farnaby, qui produit des éditions des tragédies en 1613, 1625, 1628, 1645 et 1657) ou de comparer les éditions parues à la même date en des endroits différents, qui relèverait davantage de l'histoire du livre que de l'histoire du texte ou du théâtre.

Nous nous sommes arrêtée au XIX^e s., où les premières éditions « scientifiques » modernes ont vu le jour, avec Peiper-Richter et Leo, qui ont suivi les recommandations de B. Schmidt (*De emendandarum Senecae rationibus prosodiacis et metricis*, Berlin, 1860) pour un établissement méthodique du texte. Après eux l'histoire ne s'arrête évidemment pas, et les XX et XXI^e s. sont fertiles en nouvelles éditions, mais les questions qui se posent sont différentes. Concernant les acteurs du livre, les choix d'éditeurs scientifiques sont sans doute autant soumis qu'avant à ceux des éditeurs commerciaux mais autrement. Alors qu'auparavant l'imprimeur pouvait être le même que le libraire, le volet technique de l'impression est désormais séparé de la part scientifique et de la part commerciale de l'entreprise. Il est toujours aussi difficile de faire la part de ces deux dernières, et surtout de cerner les conceptions des éditeurs scientifiques, comme nous avons essayé de le faire pour les époques précédentes¹¹. Ensuite, le texte est désormais à peu près fixé et les éditeurs se

7 Comme celle de Baglioni, imprimeur-libraire à Venise, de 1660 : les *L. Annæi Senecæ Cordubensis Tragœdiæ* ne comportent aucune précision sur le texte édité et n'ont d'autre intérêt que le frontispice orné représentant un décor architecturé dans lequel figurent le buste de Sénèque, Apollon et une Muse.

8 Comme les *Lutii Annei Senecæ Cordubensis tres selectiones tragoediae* parues en 1520 éditées par Jacob Locher chez F. Peypus, à Nuremberg, mentionnées dans le catalogue établi par (Weber, 1974) p. 99. Comme la *L. Annei Senecæ Cordubensis, Tragoedia septima, quae inscribitur Medea. Hactenus recognita & multo quam antea castigatior* du libraire-imprimeur G. Buon, à Paris, en 1561 ; comme les diverses tragédies parues en des éditions séparées en 1628, 1634, 1636 et 1638 puis regroupées et reliées en un volume chez Libert, à Paris.

9 Comme celle de Coupé : *Théâtre de Sénèque. Traduction nouvelle, enrichie de notes historiques, littéraires et critiques, et suivie du texte latin corrigé d'après les meilleurs manuscrits*, par M. L. Coupé, Paris, De Honnert, 1795, qui, malgré son titre, ne comporte que le texte français.

10 L'exemple majeur étant *Le théâtre des Grecs* de l'abbé Brumoy, paru en 1730 chez les imprimeurs-libraires associés Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin Fils. Nous avons consacré par ailleurs une petite étude à cette somme majeure : « L'œuvre tragique de Sénèque au XVIII^{ème} siècle : lectures, relectures et controverses », dans *Anabases*, numéro consacré à « La tragédie de Sénèque (XVIII^e-XIX^e siècles) : éclipse et résistance d'un modèle théâtral », à paraître en 2019.

11 Voir (Furno, 2009) p. 14 : il n'est finalement pas de règles, la part de chacun (auteur, imprimeur éditeur) étant liée à l'histoire de chaque livre, au gré du marché et au gré de l'histoire, qui donne tout de même des tendances ;

concentrent sur le commentaire et / ou sur la traduction, ce qui déplace les problématiques. Enfin, le poids des traditions philologiques nationales influence davantage les pratiques, et il faudrait étudier les productions par zones géographiques (Europe du Nord, pays anglo-saxons, pays méditerranéens), en faisant attention, là aussi, à faire la part des choix véritables des éditeurs scientifiques et de ce qui relève d'usages régionaux, de consignes liées à des maisons d'édition ou à des collections. ☞ Cette étude reste à faire et pourrait constituer un horizon de nos travaux, d'autant que le « sénéquisme », stimulé par l'admiration d'Antonin Artaud pour ce « théâtre de la cruauté » de Sénèque connaît un grand renouveau aux XX et XXI^e s.¹².

2) Diversité du corpus

Cette façon de travailler et ces choix, que nous avons voulu éclairés mais qui gardent une part de subjectivité indéniable, aboutissent à un corpus divers. Nous venons de mentionner ce que nous avons écarté ; détaillons à présent ce que nous avons inclus.

a) Nature des ouvrages

Notre corpus comprend les principales éditions des tragédies sénéquiennes, de la *princeps* à 1878, dont la majorité établissent le texte¹³ (même si l'auteur de cette tâche n'est pas toujours bien renseigné), à partir des recension et collation des manuscrits, et proposent un appareil critique.

Il n'est qu'une édition, la première, qui soit dépouillée de tout paratexte. Les vingt-huit autres retenues en sont pourvues, que ce soit des pièces honorifiques présentant les acteurs de l'édition en question (éditeur scientifique, dédicataire, lecteur... à travers les épîtres dédicatoires, adresses, préfaces, introductions), des textes critiques (traités, observations, examens, notices, etc.), des commentaires ou notes au texte (*animaduersiones, notae*), des textes supplémentaires (*argumenta* ou *periochae, testimonia*, extraits de traduction, extraits de tragédies imitées de Sénèque, poèmes de Sénèque ou des Modernes, Sentences) ou encore des outils de consultation (tables, nomenclatures, *index, errata, addenda, corrigenda*, etc.)

au XVIII^e s. l'entreprise est plus collective ; au XIX^e s., l'assignation des places et des rôles de chacun se précise. Un exemple de problème auquel nous nous sommes heurtée : nous voulions comparer les éditions de la CUF de Hermann (1924) et de Chaumartin (2002), mais nous n'avons pas pu savoir, ni auprès des Belles Lettres, ni auprès des éditeurs scientifiques, disparus, pourquoi les parties chantées étaient écrites en italiques en 1924 et en droits en 2002. Les guides à l'usage des éditeurs (Havet, 1925) et (André, 2003) n'abordent pas cette question. Il semble qu'elle reste le fait des directeurs de collection – demeurés injoignables – qui en l'occurrence pour les classiques grecs et les classiques latins n'appliquent pas les mêmes règles puisqu'en grec les parties lyriques sont toujours en italiques.

12 Voir (Slaney, 2016) p. 219-271 sur la nouvelle présence de Sénèque dans la critique et sur les scènes européennes.

13 Sauf celle de De Marolles. Quant à celles de Marmitta, Gryphe, Levée et Greslou, l'absence de précision sur cette question et le manque de temps ne nous ont pas permis de trancher, ☞ mais il faudrait effectuer des sondages comparatifs entre leurs textes et les éditions précédentes pour dire si le texte a été revu ou non.

Notre corpus comprend également des textes traduits (de Marolles, Levée, Greslou). Notre idée de départ était d'étudier les éditions comprenant une traduction mais nous avons vite saisi les limites d'un tel critère, pour plusieurs raisons : les traductions sont tardives et nous y borner nous aurait privée de toute la production précédente, qui a bien des enseignements à nous apporter ; ce qu'on entend par « traduction » est complexe, et le paysage des traductions, adaptations, imitations, fidèles ou lointaines, bien vaste ; en outre ces traductions commencent à être déjà bien étudiées¹⁴. Ouvrons cependant ici une parenthèse sur la problématique des traductions théâtrales afin d'en cerner les enjeux de façon transversale.

L'apparition des premières traductions du corpus des tragédies a lieu au XVII^e s. (avec *Les tragédies de Luc. Ann. Sénèque, traduites en vers français*, Troyes, 1629, de B. Bauduyn), ce qui est tardif par rapport aux autres pièces latines¹⁵ mais précoce par rapport aux tragiques grecs¹⁶. Les traductions de textes théâtraux soulèvent de façon générale des enjeux importants, qu'ils soient littéraires, linguistiques, intellectuels ou culturels, et suscitent ou dévoilent des stratégies de traducteurs, libraires, éditeurs, liées à d'autres enjeux, commerciaux ou sociaux¹⁷. Pourtant ces enjeux ne font pas l'objet d'un discours spécifique par les éditeurs, qui notent plus conventionnellement des difficultés de traduction ponctuelles. C'est l'analyse qui fait repérer des évolutions qui vont dans le sens de la professionnalisation et de la massification, à la fois de la production – via la multiplication et la dissémination des centres d'impression, accentuant la concurrence entre libraires et entre traducteurs, favorisant la circulation de faux – et du lectorat, puisqu'il y avait :

un « perpétuel renouvellement des versions de textes connus de longue date et mis au goût du jour » et que « Les traductions de textes classiques [...] disposaient probablement à cette époque, grâce à l'accès de nouvelles catégories de population à la lecture, d'un public de plus en plus étendu »¹⁸

14 Sur les traductions, adaptations imitations de Sénèque, voir (Caigny, 2011) ; sur l'histoire des traductions et les traductions par genre littéraire, voir (Duché-Gavet, 2015) ; (Y. D. de la publication Chevrel, Cointre, & Tran-Gervat, 2014) ; (Y. Chevrel, D'Hulst, & Lombez, 2012) ; sur les traductions et adaptations à la Renaissance voir (Courcelles, 1998) ; et à l'âge classique voir (Tran-Gervat, 2013).

15 La version (*interpretatio*) des tragédies grecques se développe autour des années 1540 ; Plaute est plus adapté que traduit, mais dès le début de la Renaissance ; Térence est traduit tout au long du XVI^e s. Quant à Sénèque, certaines de ses pièces sont traduites isolément plus tôt que l'ensemble, au milieu du XVI^e s., mais ce siècle reste plutôt pauvre en traductions proprement dites – il n'en va pas de même pour les adaptations.

16 Dont la première traduction complète paraît en 1762, à Paris, chez J.-B. Bauche : ce sont les *Tragédies de Sophocle* traduites par M. Dupuy, et encore ne comprennent-elles que les *Trachiniennes*, *Ajax*, *Œdipe à Colonne* et *Antigone*.

17 Voir l'« enjeu des langues » dans (Chevrel & Masson, 2014) p. 55-98 pour les enjeux touchant les œuvres et p. 206-223 pour les problématiques humaines de reconnaissance et d'autorité.

18 (Chevrel & Masson, 2014) p. 220-221.

En effet, on peut distinguer au XVII^e s. au moins quatre publics différents pour ces traductions¹⁹ : une « population masculine formée au latin et parfois au grec, dans les collèges, et capable d’apprécier la lecture parallèle du texte original et de sa traduction » ; des dames et des gens d’esprit ; des élèves tournés vers l’apprentissage des langues ; des savants et des lettrés, soucieux de disposer de nomenclatures précises, d’instruments de travail ou d’ouvrages d’érudition. Si les pièces jouées dans les collèges l’étaient en langues originales, les traductions n’étaient pas destinées à la représentation mais restaient essentiellement un support d’enseignement pour la langue, la rhétorique, la morale, et offraient un modèle pratique aux dramaturges français²⁰. Sénèque²¹, quant à lui, est le dramaturge le plus souvent traduit, tous genres confondus²² : il a donné lieu à trois recueils de traductions (par B. Bauduyn en 1629, par P. Linage en 1651²³ et par M. de Marolles en 1659) ; à seize traductions et adaptations séparées entre 1613 et 1694 ; à une traduction du chœur des *Troyennes* par C. Nicole en 1656. Au XVIII^e s., le « théâtre antique sort de la sphère pédagogique et lettrée et fait son entrée dans le cercle des amateurs de théâtre »²⁴. C’est l’époque des grands « passeurs », comme Brumoy et son fameux *Théâtre des Grecs*, comme les Dacier²⁵, comme Coupé. L’abbé Brumoy est professeur d’humanités à Caen, de rhétorique à Bourges, et de mathématiques au collège Louis-le-Grand. L’abbé Coupé enseigne la rhétorique au collège de Navarre²⁶ : ces traducteurs pédagogues associent leur pratique à des réflexions générales sur l’éducation. Puis la traduction sortira de la sphère de la pédagogie et tandis que le goût pour le spectaculaire s’accroît, la place du commentaire philologique s’amointrit. L’ensemble du théâtre antique paraît alors progressivement en traduction et les classiques sont élevés, à côté de Lope de Vega ou de Shakespeare, au rang de monuments du patrimoine dramatique européen.

Les traductions exacerbent les tensions en jeu dans les éditions, puisque l’important est

19 (Chevrel & Masson, 2014) p. 227-228.

20 (Chevrel & Masson, 2014) p. 857.

21 (Chevrel & Masson, 2014) p. 858-859.

22 Les comiques suscitent tout de même la curiosité : Térence fait l’objet de traductions scolaires et est lu par des amateurs mondains, des lettrés désirant avoir accès aux classiques. Plaute, redécouvert plus tard, est apprécié pour sa *uis comica*. Avec la redécouverte de Vitruve et du potentiel spectaculaire des théâtres romains, de Marolles, Linage, Dacier introduisent des remarques sur le spectacle dans leurs traductions.

23 (Chevrel et al., 2014) p. 932 : Linage fait partie des traducteurs qui insistent, dès le XVII^e s, sur la nécessité d’adopter le point de vue du spectacle pour aider le lecteur à visualiser la scène, alors qu’on a critiqué Sénèque « faute de s’être demandé “comment on peut exécuter ce qui se lit dans les tragédies” (Préface, *Théâtre de Sénèque*, t. I, 1658). »

24 (Chevrel & Masson, 2014) p. 864 pour la citation et p. 928-929.

25 Anne et André Dacier ont traduit, dans le domaine théâtral, Aristophane, Plaute et Térence.

26 (Chevrel et al., 2014) p. 928-929.

de se demander qui traduit et pour qui. Là comme ailleurs, on oscille entre le pôle érudit et littéraire, occupé par des enseignants soucieux d'expliquer le texte, et le pôle théâtral, qui s'amplifie progressivement, quand les commentateurs (qui peuvent être tout aussi bien des professeurs) prennent conscience des qualités spectaculaires des tragédies. Corrélativement, le public est tantôt savant et lettré, tantôt plus scolaire ou plus populaire. En tout cas, dans quelque esprit qu'elles aient été faites, les traductions de Sénèque ont eu du succès.

Mais il nous a fallu renoncer à ce critère de la présence de la traduction et nous réorienter vers les éditions proprement dites, en remontant à leurs origines, même si nous n'avons pas voulu écarter totalement les traductions qui fleurissent surtout aux XVIII^e et XIX^e s., après les initiatives pionnières de Bauduyn, de Linage et de De Marolles au XVII^e s. Même si ces textes traduits et commentés ne sont pas toujours des éditions, ils font partie intégrante de l'histoire éditoriale des tragédies, au sens où ils intègrent les notes et commentaires des précédents, ajoutent de nouvelles propositions d'interprétation et, tout simplement, donnent à lire les tragédies, à un public élargi. Nous faisons donc figurer dans notre corpus l'œuvre de De Marolles pour le XVII^e s. et celles de Levée et de Greslou au XIX^e s., tout en gardant bien à l'esprit qu'elles n'ont pas le même statut que les ouvrages ayant établi le texte. Nous écartons en revanche les traductions séparées²⁷ ainsi que les éditions qui ne comportent pas le texte latin : celles de Bauduyn (1629), de Linage (1651) et de Coupé (1795)²⁸. Quant au livre de Brumoy, *Le Théâtre des Grecs* paru en 1730, il réserve certes une bonne place à Sénèque. Dans l'entreprise de reconstitution historique à laquelle veut se livrer l'abbé, visible dans le frontispice de l'ouvrage, il s'agit de montrer la continuité entre le théâtre des Grecs et des Latins, jusqu'aux Français²⁹. Mais cet ouvrage, que nous ne retiendrons pas, n'est ni une édition ni même une traduction. Le tableau suivant permettra de visualiser cette diversité.

	Établissement du texte	Paratexte
<i>Princeps</i> , 1478	Aucun renseignement	Aucun

27 Les traductions séparées sont plus nombreuses et ont une histoire plus longue. Citons par exemple la *Médée* de Jean de la Péruse, parue en 1555, qui est plutôt une adaptation de la pièce de Sénèque mais qui comprend certains passages traduits ; l'*Agamemnon* traduit par C. Toutain paru en 1557 puis par Le Duchat en 1561. Voir sur l'histoire des traductions en général (Chevrel & Masson, 2014) p. 855-941 et (Duché-Gavet, 2015) p. 1183-1256.

28 Voir (Delcourt, 1925) sur les « traductions des tragiques grecs et latins » et en particulier p. 107-113 pour celle de Bauduyn ; p. 147-154 pour celle de Linage ; p. 200-202 pour celle de Coupé. Si les appréciations portées par M. Delcourt sur les qualités de chacune ont vieilli, elles permettent toutefois de les situer les unes par rapport aux autres. L'intérêt de l'édition de Bauduyn est d'avertir le lecteur, dans sa préface, de ses intentions, à savoir d'éviter les deux écueils de la trop grande fidélité ou de la trop grande liberté. À travers un examen de divers passages (stichomythies, chœurs, descriptions), M. Delcourt en conclut que sa traduction est « alourdie » (p. 108) ou « lassante » (p. 111). Elle critique également « la faiblesse et la mollesse » (p. 149) de la traduction de Linage, qui subordonne et exprime là où Sénèque coordonne et suggère. Enfin, « de toutes les traductions de Sénèque, celle de 1795 [par Coupé] est sans contredit la plus mauvaise » (p. 202).

29 L'important paratexte de cet essai, le résumé des pièces et les commentaires qui en sont donnés apportent un éclairage intéressant sur les conceptions littéraires et esthétiques de ce XVIII^e s. commençant. Voir note 10.

Fernand-Balbus, 1488-1489	Par Balbus	Épître dédicatoire, <i>argumenta</i> versifiés
Marmitta, 1491	Aucun renseignement	Épître dédicatoire, introduction, <i>commentaria</i>
Benedetto Riccardini, 1506	Par Riccardini	Préface, traités, <i>Vie de Sénèque, argumenta</i>
De Maizières, 1511	Par de Maizières	Épître dédicatoire, adresses, poème, traités, <i>Vie de Sénèque, argumenta</i>
Érasme-de Vercel-de Maizières, 1514	Par Érasme, de Vercel et de Maizières, à partir du texte établi par Avanzi et Riccardini	Épîtres dédicatoires, table alphabétique, traités, <i>Vie de Sénèque</i> , poèmes, <i>argumenta</i>
Avanzi, 1517	Par Avanzi, à partir du texte établi par Riccardini	Épître dédicatoire, traités, <i>Vie de Sénèque, argumenta, errata</i>
Chez Henricus Petrus, 1529	Texte établi (<i>lectiones</i> en marge), mais on ne sait par qui	<i>Vie de Sénèque, argumenta, errata</i>
Chez Gryphe, 1536	Aucun renseignement	<i>Vie de Sénèque, index</i> , traité
Georgius Fabricius, 1566	Par Fabricius	Épître dédicatoire, <i>Vie de Sénèque</i> , traités, <i>Accesserunt tragoediis, periochae, Adagiorum centuriae quatuor, Index sententiarum, errata</i>
Delrio, 1576	Par Delrio, à partir du texte établi par Fabricius	Préface, épître dédicatoire, autres pièces honorifiques, adresses, traités, <i>aduersaria, Nomenclatura auctorum</i>
Rapheleng-Lipse, 1589	Par Rapheleng, à partir de travaux de 1588 : les <i>Animadversiones</i> de Lipse et la copie des <i>Tragédies</i> retravaillée sans doute par lui-même, fondée sur le texte de Delrio 1576, lui-même fondé sur Fabricius	Épître dédicatoire, adresse, poèmes, <i>animaduersiones, notae, periochae</i>
Commelin, 1589	Par Commelin	Poème, épître dédicatoire, <i>argumenta</i> , poème, adresse, <i>lectiones, animaduersiones, errata</i>
Gruter, 1604	Par Gruter	Épître dédicatoire, poème, <i>notae, sententiae, errata</i>
Heinsius-Scaliger, 1611	Par Scaliger puis Heinsius	Épître dédicatoire, vers de Sénèque, <i>testimonia, animaduersiones, errata</i>
Farnaby, 1613	Par Farnaby	Épître dédicatoire, adresses, <i>index</i> , pièces honorifiques

Schrijver, 1621	Par Schrijver	Épîtres dédicatoires, notes de F. Chrestien, J. Commelin, G. Fabricius, J. Gruter, D. Heinsius, J. Lipse, J. I. Pontanus, F. Rapheleng, J. J. Scaliger, P. Schrijver, G. J. Vossius, <i>periochae</i> , traités, <i>Collectanea veterum tragicorum, castigationes & notae in fragmenta</i>
Thys, 1651	Par Thys	Épître dédicatoire, traités, <i>testimonia</i> , <i>periochae</i> , <i>nomenclator</i> , poèmes, <i>addenda</i> , <i>index</i>
De Marolles, 1659-1664	Texte non établi mais traduit	Citations, poèmes, Remarques, tables, traités, fautes d'impression
Gronov, 1661	Par Gronov	Épître dédicatoire, préface, <i>testimonia</i> , traités, <i>periochae</i> , <i>nomenclator</i> , poèmes, <i>index</i> , <i>corrigenda</i>
Schröder, 1728	Par Schröder	Épître dédicatoire, dédicaces, préfaces, <i>testimonia</i> , traités, <i>periochae</i> , poème, <i>nomenclator</i> , <i>index</i>
Fabricius-Ernesti, 1785	Par Ernesti puis Fabricius, à partir du texte établi par Gronov	Notice littéraire, index des éditions, liste des traductions
Bothe, 1819	Par Bothe, à partir du texte établi par Fernand et celui établi par Gronov	Préfaces, adresses, traités, <i>adnotationes</i> , <i>explicatio signorum metricorum</i> , <i>index</i> , <i>addenda et errata</i>
Baden, 1821	Par Baden	Adresse, <i>index</i> , notes
Levée, 1822	Aucun renseignement Texte traduit	Dissertation, notes, Observations, Examen, tables des matières et alphabétique
Pierrot, 1829-1832	Par Pierrot (volume 1) et par des membres de la <i>Studiosa professorum societas in Academia parisiensi</i> (volumes 2 et 3)	Préface, dissertations, traités, épître dédicatoire notice littéraire, <i>index</i> , <i>testimonia</i> , <i>animaduersiones</i> , extraits de tragédies, notes aux extraits, table
Greslou, 1834	Aucun renseignement Texte traduit	Introduction, <i>argumenta</i> , notes, table
Peiper-Richter, 1867	Par Peiper et Richter	Préface, <i>addenda et corrigenda</i> , <i>index</i>
Leo, 1878-1879	Par Leo	Dédicace, <i>addenda et</i>

		<i>corrigenda</i> , observations, traités, <i>index</i>
--	--	--

b) **Origine géographique des éditions : Italie, Europe du Nord, France**

Une autre idée que nous avons au départ pour circonscrire notre corpus était de nous limiter aux éditions françaises. Là encore, la réalité des pratiques a infléchi notre orientation : un même éditeur scientifique, au XVI ou au XVII^e s. peut publier, à des dates différentes, chez divers éditeurs commerciaux, et il n'est pas pertinent de raisonner à l'échelle d'un pays, puisque le circuit commercial et les réseaux intellectuels sont alors européens. En revanche, quand le latin passe au second plan et que les langues nationales s'affirment, éditer voire traduire dans telle ville ou tel pays ne devient plus indifférent, et c'est alors qu'il faut considérer les pratiques nationales.

Ces considérations expliquent pourquoi, finalement, notre corpus est composé d'éditions européennes, parmi lesquelles des pôles de production émergent assez nettement : au tout début de la période, les éditions italiennes³⁰ dominent (la *princeps*, éditée à Ferrare ; les *emendationes* et l'aldine d'Avanzi à Venise ; l'édition de Benedetto Riccardini à Florence) même si c'est à Paris et à Lyon que paraissent les incunables de Fernand-Balbus et de Marmitta. Puis ce sont les pays du Nord et de l'Est de l'Europe (Suisse, Allemagne, Belgique, Pays-Bas³¹ : Henricus Petrus à Bâle ; Fabricius à Leipzig ; Delrio et Rapheleng-Lipse à Anvers³² ; Gruter et Commelin à Heidelberg ; Scaliger-Heinsius, Schrijver, Thys à Leyde ; Schröder encore à Delphes au début du XVIII^e s.), la France (de Maizières et Érasme-de Vercel-de Maizières à Paris, Gryphe à Lyon) et l'Angleterre (Farnaby à Londres) qui produisent les éditions des XVI^e et XVII^e s. Et tandis qu'au XVII^e s. paraissent en France les premières traductions (de Marolles), l'Allemagne fournit au tournant du XIX^e s. les premières éditions scientifiques modernes (Fabricius-Ernesti, en 1785 à Deux-Ponts ; Bothe, en 1819, et Peiper-Richter en 1867, à Leipzig ; Leo, en 1878-1879, à Berlin). Cette répartition est tout à fait révélatrice du marché européen du livre, de la naissance de l'imprimerie, à la Renaissance, aux XVII, XVIII et XIX^e s.³³, marché lui-même lié aux questions religieuses pour le XVI^e s.

L'origine géographique des éditions est une donnée ☞ qu'il faudrait compléter par la destination à laquelle elles sont prévues, notamment par l'examen des dédicataires, et la

30 L'Italie est, on le sait, pionnière dans l'histoire de l'édition.

31 Voir (Van der Poel, 2007) sur « L'humanisme et les études classiques dans les Pays-Bas de la Renaissance ».

32 Rappelons que les Pays-Bas, sous les Habsbourg, sont alors espagnols, et il n'est pas étonnant que Delrio y publie son édition.

33 Voir, sur les principaux centres de production, à la Renaissance (Aquilon & Martin, 1988) et jusqu'au XVII^e s. R. Chartier « La circulation de l'écrit dans les villes françaises (1500-1700) », dans (Casa de Velázquez, 1981), p. 151-157.

destination qu'elles connaissent ensuite effectivement, par l'étude de la circulation des livres. Ce sont souvent les imprimeurs-libraires qui adressent, au XVI^e s., leurs ouvrages à des amis, dessinant tout un « salon littéraire »³⁴ dans cet espace des paratextes liminaires. Mais les pratiques varient beaucoup des uns aux autres, ne serait-ce qu'entre les Giunta qui destinent leurs éditions aux cercles des lettrés florentins et un Alde Manuce qui vise un horizon bien plus large³⁵. Quant à la diffusion en Europe des éditions une fois parues, c'est à l'historien du livre qu'il revient de nous en apprendre davantage³⁶ : à l'aube du XVI^e s., la carte typographique de l'Europe était dominée par un groupe constitué de l'Allemagne du Centre et du Sud, l'Italie du Nord et la France du Sud-Est. Il faudra un siècle entier pour que les typographes installent dans des centres encore secondaires (Pays-Bas, Angleterre, Espagne) des officines qui resserreront le tissu de cette production. Une grande part du commerce était assurée, à côté des centres majeurs, par les foires (Lyon, Francfort, Leipzig), qui permettaient aux représentants des grands centres d'édition européens de faire transiter leurs marchandises, de diffuser les leurs ou d'en acquérir. La diffusion des livres s'effectue par ce secteur marchand mais aussi par leur introduction dans les bibliothèques, privées et publiques. Ces dernières, à la Renaissance, sont au cœur de l'idéal humaniste qui les inscrit dans le paysage urbain comme représentantes des savoirs, des pratiques intellectuelles et politiques³⁷. La bibliothèque remplit des fonctions de distinction, de construction et de reproduction de la connaissance, quand la référence à l'Antiquité s'affiche.

c) **Qualité et format des éditions ; la question du lectorat**

La diversité que nous avons soulignée à propos de la nature des ouvrages s'observe également dans la qualité des éditions. Remarquons tout d'abord qu'il est des noms de prestige, passés à la postérité, qui ont accompagné l'histoire éditoriale des tragédies sénéquiennes : les imprimeurs Alde Manuce, Christian Plantin, Sébastien Gryphe ; les éditeurs et commentateurs Bade, Érasme-de Vercel-de Maizières, Lipse, Gronov, Peiper-Richter, Leo ; les auteurs comme de Marolles... Mais, en revanche, qui se souvient de Fernand, de Thys ou de Baden, qui restent inconnus sauf de quelques spécialistes ? Quoi de

34 Ce sont des conversations littéraires de salon, où le discours savant est dissous dans la conversation mondaine pour (Calle-Gruber & Zawisza, 2000).

35 Voir R. Mouren « Stratégies auctoriales et éditoriales de dédicaces » dans (2014), p. 571 (ensemble de l'article p. 561-578).

36 Voir à ce propos (Martin, 1988) p. 235-252 : « L'organisation de l'espace européen ».

37 Voir (Courcelles, École nationale des chartes, & Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, 1998), qui cite p. 10-17 certaines des plus célèbres : à Florence, en 1437, Niccolò Niccoli lègue sa bibliothèque à Côme de Médicis, qui la fit aménager et compléter ; à Venise, où le sénat décida en 1515 de construire une bibliothèque publique ; à Heidelberg, sous le règne de l'électeur Ottheinrich (1556-1559), introducteur de la Réforme, la *biblioteca Palatina* fut réunie à la bibliothèque de l'Université.

commun, ensuite, entre les éditions *Variorum*, éditions des notes d'auteurs variés³⁸ (Érasme-de Vercel-de Maizières, Schrijver, Thys, Gronov, Schröder), de Delrio, immenses sommes, et celles, bien plus modestes, d'Avanzi, de Gruter, de Baden ? Peut-on considérer de la même façon, par ailleurs, les éditions accompagnées de traductions (de Marolles, Levée, Greslou) et celles qui en sont dépourvues ? Évidemment non, il n'est pas question pour nous de tout considérer à égalité. Cette diversité du corpus est une donnée à affronter et à traiter comme telle, en considérant chaque édition pour ce qu'elle est sans préjugés.

Car il n'est nul besoin d'un grand nom ou d'une volumineuse édition pour que l'intérêt soit au rendez-vous. Les éditions des Classiques sont pionnières pour certains éléments, du domaine de la mise en forme notamment, comme le premier registre de signatures que l'on voit apparaître chez Antoine Lambillon et Marin Sarrazin (édition de Marmitta, Lyon, 1491³⁹), comme les italiques qui apparaissent, dans notre corpus, dès 1506, chez Philippo Giunta, (édition de Benedetto Riccardini, Florence, 1506). Elles font souvent figure de modèles à imiter, et la mise en forme de leur théâtre inspira celle des pièces françaises, même si elle n'était pas une mise en forme « d'origine », de retour aux sources du fait théâtral dans l'Antiquité, mais une mise en forme mettant à l'épreuve certains procédés. ☞ Il faudrait, pour affiner ces observations, distinguer ce qui relève de l'histoire éditoriale du théâtre, de l'histoire éditoriale des Classiques (Grecs et Latins ; théâtre et autres genres littéraires) et ce qui reste propre à l'édition du Sénèque Dramaturge⁴⁰.

Le format des éditions est également un critère à considérer, car il va orienter en partie leur destination.

On note une nette prédominance des in-8°, au nombre de dix-neuf (Benedetto Riccardini, Avanzi, Fabricius, Rapheleng-Lipse, Commelin, Gruter, Heinsius, Farnaby, Schrijver, Thys, de Marolles, Gronov, Fabricius-Ernesti, Bothe, Baden, Levée, Pierrot, Greslou et Leo). D'apparition précoce pour Benedetto Riccardini et Avanzi, ils se généralisent à partir de la moitié du XVI^e s. avec Fabricius pour s'imposer jusqu'à la fin du XIX^e s, seulement détrônés par trois éditions dans un autre format sur ces trois-cents ans (Delrio, Schröder, Peiper-Richter). L'autre fait remarquable est la présence de quelques grands formats : trois in-folio dans la première partie de la période d'étude, à savoir la *princeps* et les

38 Voir la définition de R. Mouren, « La *varietas* des philologues au XVI^e siècle : entre *varia lectio* et *variae lectiones* » dans (Courcelles, 2001) p. 5 : la *varia lectio* [...] peut aussi appartenir à un volume de *variae lectiones*, où les érudits regroupent des remarques et des commentaires de divers types sur les auteurs qu'ils ont lus et étudiés ».

39 Voir commentaire *ad loc.* chapitre 2 et note 50.

40 En comparant par exemple ce qui s'est dégagé des passionnantes sessions « Théâtre et librairie » du 47^e congrès de la North-American Society for Seventeenth-Century French Literature (NASSCFL), *Littérature, livre et librairie au XVII^e siècle*, tenu à Lyon les 21-24 juin 2017.

éditions de De Maizières et d'Érasme-de Vercel-de Maizières. À l'autre extrémité, du côté des petits formats, nous avons un in-12° (Peiper-Richter) et deux in-16° (H. Petrus et S. Gryphe). Enfin, le format moyen de l'in-4° se trouve de façon un peu dispersée dans le temps, avec les deux incunables de Fernand-Balbus et Marmitta, l'édition de Delrio puis celle de Schröder. Le sens général de l'évolution est celui d'une réduction des formats du XV au XVI^e s. puis celle d'une stabilisation autour de l'in-8° aux XVII, XVIII et XIX^e s., ce qui correspond à la tendance générale qui privilégie la commodité des petits formats pour le transport, l'étude et la lecture.

Si l'on croise toutes ces données, comment corrélérer la variation dans la qualité, le prestige et le format des éditions à leur lectorat sinon effectif, du moins visé ? Et peut-on, le cas échéant, préciser ce lectorat ? Il nous semble que l'on peut définir deux grands types de destination des éditions, qui sont la lecture et l'étude. Ces deux finalités, qu'il est commode de distinguer, ne sont cependant pas étanches et sans doute les hypothèses que nous présentons ci-après doivent-elles être pensées comme des tendances et non comme des catégories bien définies.

Pour les éditions destinées à la lecture, les imprimeurs et éditeurs visent à diffuser un texte, à le rendre accessible non pas forcément largement, mais à un public qui appréciera un volume de prestige, telle la *princeps*, ou une édition ornée, telle celle de De Marolles. En 1478 en effet, Ferrare est un lieu de culture effervescent : les autorités la soutiennent et promeuvent en particulier la culture théâtrale avec des festivals de comédies latines et un carnaval qui battent leur plein ; le choix d'éditer les tragédies latines dans une ville pionnière en matière d'imprimerie ne surprend pas. La *princeps*, publiée en in-folio, avec ses lettrines et ses rajouts à la main, s'affiche comme une édition de luxe destinée à circuler chez une certaine élite sociale et politique. L'édition de De Marolles quant à elle vise, de l'aveu même de l'abbé, ni la gloire ni l'utilité mais le travail de l'esprit. Il cherche à éclairer et transmettre le texte, et, dans le format plus petit cette fois de l'in-8°, donne à lire des textes dramatiques traduits et interprétés à des milieux cultivés, sans pour autant prétendre à l'érudition approfondie. La première traduction française du corpus tragique latin et les « Remarques nécessaires sur les lieux difficiles » confirment cette orientation vers des publics cultivés qui ne sont pas forcément savants, voire vers des publics scolaires. Deux autres éditions paraissent tournées vers le même lectorat, celles des imprimeurs S. Gryphe et H. Petrus. Toutes deux en in-16°, ces volumes ne comprennent que peu de paratextes, peu d'outils annexes, et se concentrent sur le texte avant tout, qu'elles entendent avant tout faire circuler, sans le critiquer ou l'expliquer. Ces petits volumes peuvent répondre à une demande de lettrés, de curieux, ou d'enseignants désireux de faire lire de la littérature dramatique à leurs

élèves.

L'autre grande orientation des éditions, qui est la principale, est l'étude. Dans cette vaste catégorie, on distinguera les éditions plutôt tournées vers une communauté érudite, faite de savants, de chercheurs, d'enseignants, voire d'étudiants au cursus avancé, des éditions plutôt tournées vers des élèves ayant plus besoin de comprendre le texte que de réfléchir à des questions techniques comme son établissement ou sa métrique. Somme toute, ce dernier cas est assez rare : il n'est guère que les éditions comportant une traduction française (De Marolles – que nous pouvons également envisager dans cette optique scolaire –, Levée et Greslou) et les toutes premières éditions de Fernand-Balbus et de Benedetto Riccardini qui peuvent s'adresser à des lecteurs en position d'apprentissage. Ces éditions comprennent un paratexte réduit à l'épître dédicatoire et aux arguments chez Fernand-Balbus, à plusieurs traités liminaires et aux arguments chez Benedetto Riccardini. L'édition de Fernand-Balbus est en outre celle de deux professeurs, tandis que Benedetto Riccardini est un disciple de Politien qui a édité de nombreux auteurs classiques chez Giunta. Ces éditions partagent la volonté de rendre le texte compréhensible par divers moyens (traduction, traités), mais non de l'expliquer et de le commenter dans ses moindres détails et dans ses divers aspects.

C'est en revanche ce que visent les éditions destinées à l'étude plus poussée, qui comprennent des paratextes volumineux tout en restant dans des formats facilement maniables. On trouve là la majorité des éditions (vingt-et-une exactement), caractérisées par un paratexte abondant, fait de traités développés, de notes ou commentaires fournis, compilant parfois ceux d'éditions antérieures (pour les *Variorum*), privilégiant l'approche philologique, comprenant enfin des outils de consultation et de recherche dans le texte. Dans la première partie de notre période d'étude, jusqu'à la moitié du XVII^e s., on remarque que ces éditions savantes sont le fait d'éditeurs scientifiques qui collaborent avec des imprimeurs de renom, dont les tragédies latines sont une part représentative de leur entreprise d'éditions des classiques en général. Ainsi, De Maizières travaille-t-il avec Josse Bade, Érasme-de Vercel-de Maizières avec Alde Manuce, Delrio et Rapheleng-Lipse avec Plantin, Schrijver avec Le Maire et Gronov avec Elzevier, pour citer les plus représentatifs. Ensuite, les imprimeurs et libraires (qui peuvent être désormais distincts), ont un rayonnement plus local et c'est davantage le nom des éditeurs scientifiques qui prévaut (Heinsius, Farnaby, Schröder, Bothe, Baden, Leo) et qui marque l'histoire du texte. Enfin, pour les XVIII^e et XIX^e s., émergent des éditeurs commerciaux de prestige avec de grandes maisons ou sociétés d'édition comme la Bipontine (pour Fabricius-Ernesti), Firmin Didot (pour Pierrot), Panckoucke (pour Greslou), Teubner (pour Peiper-Richter) qui entendent allier la qualité scientifique de leurs productions

à une large diffusion.

Remarquons, pour finir, que nous n'avons pas proposé comme finalité de ces éditions le monde du théâtre, et comme destinataires des dramaturges, acteurs, ou spectateurs. En quoi nos éditions diffèrent-elles des tragédies modernes, dont on sait qu'elles ont été écrites et publiées directement pour la scène ? Les éditions des pièces de G. Buchanan par exemple, auteur tragique du XVI^e s., se signalent par leur dépouillement : qu'elles soient présentées en latin ou en traduction (dans des éditions séparées), elles ne comprennent qu'un argument, une liste des personnages et parfois une épître dédicatoire. Elles ne comportent pas de notes, d'indications métriques, de commentaires, de traités, de résumés de scène, d'index. Elles s'offrent dans toute leur simplicité et laissent toute liberté d'interprétation. Elles n'apportent pas d'explication à telle référence ni à l'histoire du texte, puisque l'auteur, publiant de son vivant, n'envisage pas que cela soit obscur à ses contemporains. La majorité des éditions de Sénèque en revanche s'offre comme des volumes orientés vers la critique textuelle, l'histoire littéraire, la réflexion philosophique, et abondent en matériaux d'étude – métrique, mythologie, etc. –. Il faudrait donc que les professionnels qui désireraient monter une tragédie à partir de ces éditions fassent abstraction de tout ce qui entoure le texte pour en faire la matière même de leur travail, mais ce ne serait pas impossible. Certains l'ont fait et le font d'ailleurs encore à partir d'éditions qui ne sont pas spécialement conçues pour la scène⁴¹. Quant aux spectateurs, ils peuvent toujours préparer un spectacle ou le revivre en relisant le texte. Il n'en reste pas moins que ces éditions appellent une lecture plus ou moins savante plutôt que le jeu théâtral. C'est là qu'il faut faire la part de ce qui relève de la conception d'une édition, dont il était question jusqu'alors, du type d'intérêt que vont lui porter les lecteurs : les textes de Buchanan comme de Sénèque sont bien compris comme du théâtre, mais on ne les lit pas de la même façon et on n'y cherche pas les mêmes choses.

Ce premier chapitre, développant des points de méthode abordés dans l'introduction, propose un aperçu des éditions qui seront étudiées, dans leur diversité et leur richesse. Il établit les bornes chronologiques et géographiques circonscrivant le corpus et montre que si l'histoire éditoriale des tragédies de Sénèque s'insère dans une histoire plus large (celle du

41 Pour l'histoire des représentations modernes, voir les travaux de S. Humbert-Mougin comme les Actes du colloque sur le théâtre antique entre France et Allemagne aux XIX et XX^e s. (Humbert-Mougin & Lechevalier, 2012) et l'essai inédit *Le Monstre apprivoisé. Les tragédies de Sénèque en Europe (1730-1969)* de son dossier d'Habilitation à diriger des Recherches intitulé *La Fabrique de l'antique : traductions, mises en scène, interprétations* (soutenue le 30 novembre 2015 à l'Université de Paris-Sorbonne) ; voir également les parties sur la Renaissance, l'âge Moderne et au-delà de la réception de la tragédie sénèque dans (Dodson-Robinson, 2016)

livre, des grands mouvements culturels de l'Humanisme, de la Renaissance, des Lumières et de la Révolution industrielle), elle s'en distingue aussi par certains aspects (périodes de production intense ou faible, en fonction de facteurs propres à l'histoire de Sénèque ou de ses œuvres). De façon très générale, on observe que les tragédies connaissent une réception et une diffusion plus proche de celles d'auteurs en prose (historiens, philosophes) ou en poésie (Horace, Ovide, Virgile) que celles des autres dramaturges latins (Plaute et Térence)⁴². Les éditions des tragédies latines ont véritablement une histoire particulière : textes innovants et textes modèles, elles n'ont cessé d'être imitées, dans les formes éditoriales qu'elles ont suscitées comme dans leurs aspects dramatiques et dramaturgiques, qu'il reste maintenant à examiner dans le détail.

42 Dont les périodes phares sont comparables, mais dont les vecteurs de diffusion sont essentiellement scolaires, via le théâtre des Collèges Jésuites, où ils sont étudiés pour leur langue et leur morale.

Chapitre 2. Incunables et éditions du premier XVI^e s. : de la mise à disposition du texte à son explication détaillée

Par André Beaufort, Ferrare, 1478

Titre (de départ) : Lucii Anaei Senecae Cordubensis: || Hercules furens tragedia prima || incipit.

Éditeur scientifique : xxx

Commentateur : xxx

Imprimeur : Andreas Belfortis / André Beaufort (Gallus / Gallicus)

Libraire : Pellegrino Sillano (?)

Ville : Ferrare

Date : 1478

Format : in-folio

Localisation : BnF Tolbiac RES G-YC-114 (exemplaire consulté). Exemplaires numérisés : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15211596/fl.image> et <http://daten.digitale-sammlungen.de/0006/bsb00069578/images/>

Présentation de l'ouvrage

Il n'est pas facile d'apporter des précisions sur cette édition généralement considérée comme *princeps*. Les notices bibliographiques, qui se répètent souvent entre elles, donnent des indications sans explications et il faut glaner çà et là des indices pour reconstituer un pan de l'histoire de ce livre. Les éléments de renseignements présents dans le livre lui-même sont rares. À la manière des manuscrits¹, l'ouvrage s'ouvre sur un *incipit* (*Lucii Anaei Senecae Cordubensis : Hercules Furens Tragedia prima incipit*) qui annonce, avant le texte proprement dit, le contenu du livre (les tragédies de Sénèque) : FIGURE 1. Mais, en l'absence de page de titre², de signature et de marque d'imprimeur, nous ignorons sa date, ses éditeurs scientifique et commercial. Cependant, outre l'*incipit*, se trouvent à la fin du livre, après la mention « *telos* » écrite en grec, les quatre vers suivants, qu'il faut lire considérer comme un

1 On sait que les incunables entretiennent de nombreuses parentés avec les manuscrits et que le passage des uns aux autres ne s'est pas accompagné de bouleversements immédiats, mais qu'il y a eu une phase de transition où l'imitation des modèles connus a précédé les innovations. Voir par exemple l'exposition « Impressions premières. La page en révolution de Gutenberg à 1530 », qui s'est tenue à la BM de Lyon du 30 septembre au 21 janvier 2017 et sur : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/impressions-premieres/>.

2 Rappelons que le dispositif de la page de titre n'est devenu un « élément d'identification de l'imprimé » que progressivement, entre 1450 et 1530, et que le texte, avant cette codification, commençait par de simples formules introductives ; voir (Gilmont, Vanautgaerden, & Maison d'Erasmus, 2008) p. 9.

colophon (FIGURE 2) :

Longa iterum Senecae tribuisti saecula : regum

Cum premis Andrea gallice mortis opus.

Hercule sunt formis impressa volumina rege

Victor ab adriacis cum redit ille feris

« Tu as à nouveau accordé à Sénèque de longs siècles, dignes des rois,
en suspendant, Andreas Gallicus, l'œuvre de la mort.

Ces volumes ont été imprimés dans des formes sous le règne d'Hercule

Quand il revient victorieux de la sauvage Adriatique »

Ces éléments permettent de proposer pour la date d'édition une fourchette temporelle assez étroite, entre 1471 et 1484. Le terminus *post quem* de 1471 est à la fois la date d'introduction de la première presse à Ferrare et la date d'accession au pouvoir du personnage dont il est question (*Hercule... rege*), Hercule de Ferrare ou Hercule I^{er} d'Este (à ne pas confondre avec son fils Hercule II d'Este)³. Le terminus *ante quem* de 1484⁴ est la date de la conclusion de la paix, dite Paix de Bagnolo, entre Hercule et ses opposants, les Vénitiens (*ab Adriaticis... feris*), dans la guerre dite de Ferrare ou guerre du sel, dont le commerce était auparavant réservé à la Sérénissime mais que Ferrare commençait à produire. Le conflit dura deux ans, de 1482 à 1484 et se termina par la signature d'une paix plutôt désavantageuse pour Ferrare, qui dut céder un territoire à Venise. Or Hercule de Ferrare est dit *victor* : faut-il en conclure qu'il n'est pas question dans ces vers de la paix définitive, mais d'un épisode de la guerre favorable à Ferrare ? Par le Nord, les troupes vénitiennes et leurs alliés progressent rapidement, jusqu'à assiéger Ferrare en novembre 1482. Par le Sud, la tournure des opérations est plus souriante aux ferrarais : les troupes napolitaines, alliées, parviennent à assiéger Rome, vraisemblablement durant l'été 1482, et la mort de Roberto Malatesta en septembre 1482, à la tête des troupes pontificales ennemies, met celles-ci en position difficile. Une trêve est signée en novembre, et un traité de paix en décembre 1482, entre Naples et ses alliés et Sixte IV. La victoire d'Hercule à laquelle il est fait allusion dans nos quatre vers renvoie-t-elle à cette paix séparée ? C'est possible, mais elle peut aussi, tout de même, renvoyer à la paix définitive de 1484 où Ferrare cède certes le territoire de Rovigo mais où Hercule parvient à éviter l'annexion de Ferrare, siège des Este, aux États pontificaux. À ce stade, les dates de 1482 ou

3 Voir sur ce personnage et son œuvre de construction Tuohy, Thomas (1996) *Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge University Press.

4 Mentionnée par la notice du CCfr (« Édition communément considérée comme *princeps* et placée aux environs de 1484 »).

de 1484 semblent toutes deux pertinentes. Retournons au colophon pour décider. Il est question d'un retour victorieux : on ne sait s'il s'agit d'un retour définitif, ni si le terme de *victor*, appartenant au code d'écriture du colophon, est un éloge de circonstance ou plus général, mais ces indications feraient plutôt pencher pour la fin de la guerre – les conditions de son règlement fussent-elles mitigées – et donc pour la date de 1484⁵.

Mais les arguments historiques, dont on voit qu'ils n'apportent pas d'éléments décisifs, doivent être confrontés aux arguments documentaires. Il convient de s'intéresser en effet au personnage mentionné dans les deux premiers vers : « Andreas Gallus » (dans la mention manuscrite) ou « Gallicus » (dans le deuxième vers). En tenant compte de ces surnoms accolés au prénom Andreas, on s'oriente vers un français et vers Andreas Belfortis, ou André Beaufort, qui fut un des premiers et principaux imprimeurs de Ferrare, ville qui commença à imprimer en 1471 mais qui ne devint jamais un très grand centre de production⁶. Or cet imprimeur a commencé à travailler à Ferrare en 1471⁷ et avait passé un contrat, récemment retrouvé, avec le libraire Pellegrino Sillano, qui fait état de 500 copies de cette édition de Sénèque, produites sur une période de trois mois⁸. Comme le partenariat entre les deux hommes a été conclu le 30 septembre 1478 et dissous le 17 décembre de la même année⁹, il convient d'adopter cette datation haute de 1478¹⁰.

Reste à réfléchir à la mention manuscrite apposée sur la dernière page de l'exemplaire

5 Il n'y a pas de marge temporelle entre un moment faste pour Hercule d'une part et le travail de rédaction des quelques vers finaux et le travail d'impression d'autre part. Sans doute quelques mois peuvent s'être écoulés entre les deux, mais pas plus.

6 Voir, sur le contexte de l'imprimerie italienne des débuts, (Santoro, 1992) ; sur les libraires-imprimeurs ferrarais R. Gorris-Camos dans (Gilmont et al., 2008) p. 96 et suiv. Voir précisément la délibération du Conseil du 20 novembre 1470 qui donne l'impulsion à l'activité d'impression à Ferrare, citée et commentée par (Peverada, 1994) p. 175-178.

7 Implanté dès 1470 dans la contrée de S. Agnese, il imprime dès 1471 et tient même un rythme effréné de production, en faisant paraître la même année les *Épigrammes* de Martial, les *Facéties* du Pogge et le manuel de rhétorique des *Elegantiolaes*. Il continue d'imprimer d'assez nombreux ouvrages entre 1474 et 1493, latins et grecs, dont la *Théogonie* d'Hésiode en 1474. Voir library.nyu.edu/literature/italian/Italian_Books_Before_1601.pdf, (Peverada, 1994) p. 178-184 et R. Gorris-Camos dans (Gilmont et al., 2008) p. 100 sur son activité de pionnier et d'amoureux de la culture classique, qu'il voulait diffuser à Ferrare.

8 (Giazzon, 2008) et (De Robertis & Resta, 2004) p. 23 : « Prodotto dell'officina del primo prototipografo ferrarese, il francese André Belfort [Belfortis], proprio a causa del distico finale che contiene la sottoscrizione è stata a lungo datata al 1481 e poi definitivamente fino a tempi recenti al 1484, perché era stata accettata da tutti i bibliografi l'interpretazione che ne aveva dato il Baruffaldi nei suoi annali tipografici ferraresi, il quale aveva inteso il passo come un riferimento alla Pace di Bagnolo tra Ferrara e Venezia conclusa nel settembre 1484. [...] Grazie al ritrovamento della liberatoria dal contratto che riguardava i rapporti stipulati proprio per questa edizione, tra lo stampatore e il rivenditore Pellegrino Sillano sciolti il 17 dicembre 1478, l'edizione è stata finalmente retrodata a prima di questo limite temporale. » Voir également (Peverada, 1994) qui donne le texte du contrat entre Andreas Belfortis et Pellegrino Sillano, *mercator librorum stampatorum*, p. 183-184.

9 Note OCLC : « Documentary evidence, however, shows that Belfort printed 500 copies of the book in partnership with the bookseller Pellegrino Sillano; the partnership was formed on 30 September 1478 and dissolved on 17 December. »

10 Conclusion adoptée également par (Peverada, 1994) p. 183.

consulté : « *Ferrariae 1481 per Andream Gallum Ferranensem uide Orlandinum origine della stampa p.^a 137* » (FIGURE 3). Si nous ignorons son origine précise, on peut au moins lui donner un *terminus post quem*, celui de la parution de l'ouvrage référencé : *Origine e progressi della stampa o sia dell'arte impressoria e notizie dell'opere stampate dall'anno M.CCCC.LVII. sino all'anno M.D.* de Pellegrino Antonio Orlandi, paru à Bologne en 1722. Ce lecteur qui s'est probablement interrogé au XVIII^e s. confirme l'identité de l'imprimeur et le lieu d'édition. Ferrare est alors une ville qui jouit de l'ouverture culturelle de la famille d'Este, tournée vers la culture humaniste et classique, passionnée de romans de chevalerie, et dotée de riches bibliothèques¹¹. Son université est de taille modeste, mais excelle en médecine et en grammaire, grâce à quelques professeurs éminents, qui passionnent les étudiants et exercent leur influence sur nombre d'entre eux, et sur l'environnement culturel de la ville¹². Se tenait dans cette ville qui verra naître de célèbres dramaturges (Arioste, Giraldi, Le Tasse, Guarini) des festivals de comédies latines italianisées, dont nous n'avons malheureusement pas gardé de trace¹³. La tradition théâtrale restera solidement ancrée, grâce à Hercule I^{er}, qui fera en 1486 « de la mise en scène des traductions en langue vulgaire des comédies de Plaute et de Térence un des événements-clés de la fête du Carnaval. »¹⁴.

Cette mention manuscrite jette cependant à nouveau la confusion sur la date d'impression et avance un autre élément qu'il a fallu décoder. Il s'agit d'une référence à l'ouvrage d'Antonio Pellegrino Orlandi, dont le titre complet est *Origine e progressi della stampa, o sia dell'arte impressoria e Notizie dell'opere stampate dall'anno 1457 sino all'anno 1500*, publié en 1722. L'édition de Ferrare des tragédies est effectivement dépouillée page 137, et Orlandi la situe en 1481, « *in quo Hercules dux Ferrariae Victor rediit e bello Veneto* ». La note manuscrite, tardive, provient sans doute d'un propriétaire du livre, particulier ou bibliothèque, et ne met pas en doute la proposition d'Orlandi. Cependant, il nous semble que le cadre spatio-temporel que nous avons reconstitué plaide pour écarter cette datation (la guerre n'a même pas encore commencé). À moins qu'il ne faille considérer que l'impression ait commencé en 1481 puis ait été interrompue par la guerre, pour se terminer à

11 Voir (Tuohy, 1996) p. 6-19 ; (Bertoni, 1903) chapitre 5, « la cultura latina e greca e il volgare alla corte d'Ercole » p. 95-132 et les appendices montrant que Borso d'Este possédait en 1467 un manuscrit des tragédies et qu'Hercule d'Este en possédait en 1495 un exemplaire imprimé (« in latino coperto de brasilo rosso »). Pour R. Gorris « Brevi rifelssioni sull' "arte de' poeti" a Ferrara nel XVI secolo », dans (Mosele & Gruppo di studio sul cinquecento francese, 1999) p. 249-252, Ferrare était l'objet d'un projet politique visant à construire le mythe d'une cité heureuse, par ces manifestations scéniques, héroïques et poétiques.

12 Ce dont bénéficiera Alde Manuce ; voir (Lowry, 1989) p. 61-62.

13 Voir M. Pieri « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens » dans (Cayuela, Decroisette, Louvat-Molozay, & Vuillermoz, 2014b) p. 242 ; ensemble de l'article p. 237-251.

14 S. Clerc « Prologues comiques de la première moitié du XVI^e siècle : les comédies de l'Arioste » dans (Lattarico, Meunier, Schweitzer, Vuillermoz, & Université Jean Monnet, 2016) p. 215 ; ensemble de l'article p. 215-231.

la fin de celle-ci¹⁵, si l'on considère que la victoire dont il est question est une victoire militaire.

Mais les vers finaux du colophon, parlant de cette victoire d'Hercule d'Este, peuvent aussi s'interpréter autrement. On peut penser aux luttes pour le pouvoir que le personnage livre dans les années 1471-1472, soit six ans avant la parution de l'édition : arrivant à éliminer son adversaire Borso, et bénéficiant des appuis vénitiens (*ab Adriacis*) il obtient du pape en 1472 le titre ducal. Ou, plus proche de la parution de notre édition, on peut invoquer l'implication d'Hercule d'Este dans les opérations militaires qui se tinrent entre 1478 et 1480 et qui opposèrent Ferrare, Venise, Milan et Florence à Naples. Ou bien, et c'est la solution la plus satisfaisante, qui permet d'éliminer l'écart temporel qui pourrait subsister, on considère que la victoire dont il est question n'est ni politique ni militaire, mais fait simplement allusion à un voyage du duc à Venise... qui n'aurait triomphé que des flots de la mer Adriatique¹⁶.

Demeure encore une zone d'ombre : quel texte l'imprimeur a-t-il publié ? Il n'est fait nulle mention d'un éditeur ou d'un commentateur, mais la question n'est peut-être pas si cruciale qu'elle n'en a l'air : la part d'intervention d'un éditeur scientifique, quel qu'il soit, semble minime. En effet, les notes marginales signalant des variantes ou des corrections se révèlent à l'examen très peu nombreuses. Et le texte diffère peu des manuscrits circulant alors : la question qu'il faut poser est peut-être moins celle de l'identité de celui qui a établi le texte – impossible à résoudre par des critères philologiques alors que notre objet précède la science philologique – que celle de la façon dont il a été établi. Aborder ce problème nous ferait sortir de notre champ chronologique d'étude, puisqu'il faudrait remonter aux XIV^e et XV^e s. et surtout nous ferait quitter notre domaine de compétences. ☞ Nous laissons donc là cette question, qui demanderait à être traitée.

Une autre phase d'enquête, menée non plus sur le livre et son contexte, mais chez les éditeurs suivants peut-elle nous aider à compléter l'identification de cet ouvrage ? Car on trouve, à partir de 1576, des listes (*index, nomenclator*) des éditions précédentes comprenant parfois des précisions intéressantes. Malheureusement, l'édition de Ferrare ne figure pas dans le *Nomenclator doctorum uirorum quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae* de Schrijver, qui, le premier, établit cette précieuse liste en 1621, et passe directement du manuscrit d'un scholiaste anonyme conservé à la Bibliothèque Palatine, qu'il ne date pas, à l'édition de Marmitta, qu'il date de 1492¹⁷. Il est suivi, en ce qui concerne ce saut temporel,

15 C'est ce que suggère Baruffaldi dans sa *Tipografia Ferrarese*, p. 45-48, dont le raisonnement, que nous avons découvert après avoir écrit ces lignes (cité dans la *Bibliotheca spenceriana*, 1814, p. 349-350), est le même que le nôtre.

16 Voir (Peverada, 1994) p. 183 note 63.

17 Nous verrons à son propos que cette date est discutabile.

par Thys en 1651, par Gronov en 1661 dans le même *Nomenclator*, puis par Schröderus en 1728. En revanche Fabricius-Ernesti signalent l'édition de Ferrare dans leur *Index editionum tragicorum latinorum* (p. ix) comme *prior* et la datent de 1481. Cette indication est sans doute liée à celle de M. Maittaire dont ils citent les références¹⁸. Elle s'appuie aussi sur une citation faite dans le tome II, p. 104 de *M. Georg Christoph Hambergers, ... zuverlässige Nachrichten von den vornehmsten Schriftstellern vom Anfange der Welt bis 1500*, ou *Les Nouvelles sûres des grands auteurs des origines du monde jusqu'à 1500* de Georg Christoph Hamberger, ouvrage publié entre 1756 et 1764 à Lemgo¹⁹. Cet index de Fabricius-Ernesti est reproduit à l'identique par Pierrot, qui, tout en prenant en compte le *Manuel du libraire* de Brunet qui donne la date de 1484, conserve dans sa notice celle de 1481.

Les *index* et *nomenclator* des éditions ultérieures ne font donc pas progresser, et il faut se contenter des résultats obtenus plus haut sur la datation et l'impression. Au terme de cette enquête, on peut dire que cette édition a été imprimée à Ferrare par un français, André Beaufort / Andreas Belfortis, dit Gallus ou Gallicus ; qu'elle l'a été en 1478, au moment où Hercule, duc de Ferrare, n'était pas en difficulté politique ou militaire ; qu'en l'absence d'autres éditions connues des tragédies, italiennes ou françaises, puisque ce sont les premières de l'histoire de l'imprimerie²⁰, on peut accepter de considérer cette édition comme la *princeps*, même s'il n'y a pas consensus là-dessus²¹.

Composition

Revenons maintenant au livre lui-même afin d'en donner la composition, ce qui sera bien plus simple. On l'a vu, il commence par un incipit, ne comprend pas de liste des personnages mais l'indication du premier locuteur, écrite en rouge, *Iuno loquitur* pour *Hercule furieux*. La réplique suit, sans indication d'acte, et ce schéma est suivi dans toutes les tragédies. La dernière page de l'ouvrage s'achève sur le dernier chœur de la dernière pièce, *Hercule sur l'Oeta*, suivi du mot « *τελοσ* », lui-même suivi des quatre vers commentés plus

18 Voir ses *Annales typographici ab artis inventae origine, ad annum MDCLXIV*, où il écrit p. 377 « Hic Andreas Gallus Ferrariae ann. 1474 imprimebat. Et bellum inter Venetos et Herculem Ferrariae ducem anno 1481 euenit ».

(<https://books.google.fr/books?id=4tFbAAAACAAJ&pg=PA377&lpg=PA377&dq=Maittaire+Annales+andreas+gallus+senecae&source=bl&ots=aZnnR0AFuX&sig=3Cuq82oAvlVAVoosdxgvmMAj4M&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwin457QiqLKAhUD2hoKHfyDsUQ6AEIKDAB#v=onepage&q=Maittaire%20Annales%20andreas%20gallus%20senecae&f=false>).

Rolando Ferri, dans la liste des éditions qu'il établit dans son *Octavia : A Play Attributed to Seneca* (Sénèque, 2003) p. 477, cite également l'édition de Ferrare et il est un des rares, sinon le seul, à préciser le nom d'Andreas Belfortis.

19 Nous remercions notre collègue Pascal Luccioni de son éclairage sur cette référence qui nous était sibylline.

20 Rappelons que la première impression, par Gutenberg, est celle de la grammaire de Donat, en 1451.

21 Nous y reviendrons en parlant de l'édition de Fernand-Balbus.

haut. Ce qui se résume à :

- F. 7²² Incipit
- F. 7 Texte des tragédies : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Œdipus*, *Troas*, *Medea*, *Agamemnon*, *Octavia*, *Hercules Œtaeus*
- F. 354 Colophon

Description formelle

Cet incunable est bien caractéristique des livres de son époque. Premièrement, le texte n'est pas ponctué, utilise les abréviations usuelles²³ et fait se détacher la première lettre de chaque vers, écrite en majuscule et suivie d'un blanc qui la sépare nettement du reste du texte. Ensuite, il reproduit, sur bien des points, l'allure des manuscrits²⁴, encore très proches dans le temps et qui non pas été supplantés brutalement par les imprimés²⁵. Les traces en sont d'ailleurs visibles dans l'exemplaire que nous avons consulté, où de nombreuses interventions manuscrites demeurent, sans qu'on puisse les dater.

D'une façon générale, les pratiques sont encore loin d'être figées dans cette édition : parfois les tragédies sont numérotées (« *Hercules Furens Tragedia prima incipit* » ; « *Explicit septima tragedia* » et « *Incipit octava tragedia* »), parfois non (« *Explicit Troas Incipit Medea* » FIGURE 4). Et on repère des variations caractéristiques de l'exemplaire : il n'y a pas d'harmonisation entre les lettrines (en attente de remplissage pour *Hercule furieux*, colorée en rouge pour *Médée* et *Agamemnon*...), les titres courants (dont la graphie diffère), les mentions des noms des personnages (parfois notés, en abrégé, dans la marge intérieure, parfois dans la marge extérieure). Ce sont là des repères manuscrits et encore tributaires des mouvements d'une main qui n'ont pas la régularité d'une machine.

Les repères balisant la lecture sont d'ailleurs rares. En ce qui concerne l'édition, les pages ne sont pas foliotées, les pièces ne sont pas séparées les unes des autres sur la page, et le passage de l'une à l'autre se fait sans solution de continuité. En ce qui concerne l'exemplaire, les inscriptions dans le texte même des *explicit* et *incipit* et hormis la lettrine en gros caractère rouge pour le premier mot de la nouvelle tragédie assurent une distinction minimale entre deux pièces. La transition est toutefois plus visible dans certains cas : de *Médée* à

22 Les folios n'étant pas numérotés, nous donnons le numéro de la vue de l'exemplaire numérisé.

23 Tilde pour les nasales ; esperluette pour les *-et* en fin de mot ou isolé ; *-que* abrégé en *-q3*.

24 On trouvera une très belle description, illustrée, de divers manuscrits des tragédies dans (De Robertis & Resta, 2004), p. 127-166.

25 Voir par exemple (Germain, Gousset, & Grillet, 2013) p. 54 pour « l'espace de la page », qui ressemble, dans les premiers imprimés, à celui des manuscrits : mots en lettres rouges, incipit, date d'impression et nom de l'imprimeur-libraire indiqués seulement au colophon, texte formant un bloc, sans paragraphe ni alinéa, mais avec des encadrements, des lettrines, une disposition en colonnes, comme dans les manuscrits médiévaux.

Voir encore le catalogue de l'exposition « Impressions Premières » : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/impressions-premieres/>.

Agamemnon, elle s'accompagne d'un changement de page et les mentions *explicit* et *incipit*, écrites au milieu du bas de page, dessinent presque un cul-de-lampe. À l'intérieur d'une tragédie, le premier locuteur n'est pas toujours mentionné, comme dans *Médée*, alors que Junon pour *Hercule furieux* et Thyeste pour *Agamemnon* le sont. Ensuite en revanche, les nouveaux personnages (le Chœur, Médée et la nourrice, Médée et Créon) sont nettement détachés lors de leur entrée en scène, leur nom étant écrit en entier au milieu de la page (voir sur cette question le Chapitre 8. 2. c) « découpage en actes et scènes »). À l'interlocution, à l'intérieur d'une séquence, il est plus difficile de les identifier : le nom est en abrégé, et deux personnages sont parfois indiqués pour un même vers. Il faut comprendre que celui figurant dans la marge intérieure, avant le vers, désigne le locuteur de ce vers ; et que celui figurant dans la marge extérieure, après le vers, désigne l'interlocuteur du vers suivant. On trouve parfois deux traits horizontaux formant une sorte de signe mathématique « égale » au début ou à la fin d'un vers : cela signale que le vers est coupé entre deux interlocuteurs, c'est-à-dire à l'interlocution. Ce signe, appartenant à l'exemplaire, vient pallier les difficultés de lecture de l'édition, où les vers ne sont pas numérotés et qui pratique le retour systématique à la ligne au changement d'interlocuteur. Cette disposition privilégie l'unité des répliques, présentées bien détachées les unes des autres, et non l'intégrité du vers. Les vers 170-171, comportant trois changements d'interlocuteur chacun, quatre répliques par vers et donc huit répliques sur deux vers, sont un passage révélateur : il y a dans cette *princeps* un retour à la ligne systématique sauf pour les deux premières répliques du v. 171 (*Medea / Fugiam*) écrites sur une même ligne²⁶ (Figure 5).

Un autre signe manuscrit – donc appartenant à l'exemplaire – particulièrement intéressant est la manicule, signe en forme de petite main, couramment utilisé dans les manuscrits, qui servait à attirer l'attention sur un passage important²⁷. Il y en a deux sur l'exemplaire consulté pour *Médée*, sur la même page, au début de la tragédie. Ces deux manicules, écrites en rouge, désignent deux sentences, d'un et de deux vers respectivement (v. 176 *Fortuna opes auferre, non animum potest* et v. 199-200 *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit*), ce qui explique la sorte d'accolade

26 Il nous semble que ce n'est pas par manque de place (car l'in-folio permet le retour à la ligne, pratiqué partout ailleurs), mais plutôt une erreur ou un oubli, compréhensible pour ce vers très morcelé.

27 Voir (Sordet, 1997) : « une manicule, qui pointe un élément important du texte. Ce signe, présent depuis longtemps dans le manuscrit, trouvera dès la fin du XVe siècle un équivalent typographique. Il remplit parfois une fonction de séquentialisation (plus généralement réservée au *pied de mouche*), mais surtout et plus communément une fonction de signalisation [...]. Lorsque cette main sort d'une manche portant une inscription, on lui réserve le terme de "manchette". Par extension, sont dites "manchettes" les notes marginales situées en regard du texte auquel elles font référence. ». Voir aussi A. Labarre « Les incunables : la présentation du livre » dans (Martin et al., 1983) p. 195-215.

accompagnant la seconde. Il n'y aura plus ensuite de « petites mains » dans notre corpus, et les sentences seront soulignées autrement (voir Chapitre 8. 1. c) Le traitement des sentences).

Au total, il s'agit d'un très beau volume, aux pages claires et aérées, avec de larges marges que n'encombrent pas les notes. Les mentions marginales existantes, écrites à la main en rouge ou en brun, signalant une variante, une correction, une indication métrique, sont rares. Cette édition incite à la lecture de ce qui se présente davantage comme un poème dramatique que comme une tragédie pour la scène. Elle incite également à une lecture suivie : d'une tragédie à l'autre, d'une séquence à l'autre (d'une partie chantée à une partie parlée) et d'une réplique à l'autre. Une lecture « théâtrale », qui chercherait à identifier les noms des personnages, leurs entrées et sorties, leur occupation de l'espace scénique, est, en revanche, bien difficile.

De Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489

Titre (de départ) : Lucii Anaei Senecae Corduben-||sis Hercules furens tragedia || prima incipit.

Éditeur scientifique : Carolus Fernandus / Charles Fernand ; Hieronymus Balbus / Girolamo Balbi

Commentateur : Carolus Fernandus / Charles Fernand ; Hieronymus Balbus / Girolamo Balbi

Imprimeur : Johannes Higman

Libraires : Guillaume Prévôt et Wolfgang Hopyl / Hopilius

Ville : Paris

Date : entre 1488 et 1489

Format : in-4°

Localisation : BnF Tolbiac RES M-YC-560 / NUMM-8709962 Document numérisé accessible depuis la BnF

Présentation de l'ouvrage

Savoir comment nommer cet ouvrage est une première difficulté : il n'a pas de page de titre et les pièces du paratexte, que nous listerons *infra*, n'apportent pas davantage de précisions. L'on doit se reporter au titre de départ²⁸, figurant juste avant le texte de la première tragédie, pour savoir de quoi il s'agit. En lisant *Lucii Anaei Senecae Cordubensis : Hercules Furens tragedia Prima incipit*, on sait que le livre comprend les œuvres de L. Annaeus Sénèque et que suivront les autres tragédies, à la suite de cette « première » pièce. Le titre de la notice de la BnF, « *Senecae decem tragoediae cum correctione et argumentis in versibus hexametricis Hieronymi Balbi (atque epistola dedicatoria Caroli Fernandi, Parisiis ; imp. per J. W. Prepositii et W. Hopyl socios)* », s'il est précis et complet, n'est donc pas authentique mais reconstitué à partir de la matière recensée.

Quant à faire la part entre « l'éditeur scientifique » – si tant est que l'on puisse employer l'expression pour cette époque – et le commentateur, cela soulève également de réelles difficultés. Car si Carolus Fernandus / Charles Fernand rédige l'épître dédicatoire, ce n'est pas lui qui a accompli la tâche de travailler le texte. Ce flamand, originaire de Bruges, fut professeur de théologie à Paris, puis bénédictin au monastère de Chezal-Benoît où il se retira

²⁸ Terminologie usuelle pour désigner le titre figurant en tête du texte d'un livre ou d'un chapitre, qui fait office de titre par défaut en l'absence de page de titre.

vers 1492. Durant ses années parisiennes, il joua un rôle éminent dans les cercles humanistes et c'est là qu'il connut Hieronymus Balbus, avec qui il se lia rapidement, à qui il écrira plusieurs lettres²⁹. C'est ce dernier, Hieronymus Balbus / Girolamo Balbi, qui est intervenu pour collationner les manuscrits, éditer le texte³⁰ et rédiger des *argumenta* en hexamètres pour chaque tragédie. Les rôles respectifs de Carolus Fernandus et de Hieronymus Balbus étant posés, nous suivrons en partie l'usage, conforme à la tradition ultérieure³¹, de désigner cette édition d'abord comme celle du premier, mais en mentionnant aussi le second, sa contribution étant plus importante. Balbus, né vers 1450 et mort vers 1535 à Venise, fut poète, diplomate, et évêque ; il enseigna à l'Université de Paris (*in arte humanitatis*, notamment le droit romain et l'astrologie) à partir de 1485. Mais, en conflit avec certains de ses collègues, notamment Guillaume Tardif dont il critiqua la *Grammaire*, et entretenant des mœurs jugées dissolues, il fut obligé de quitter la place en 1491³². Cette vie nous éclaire sur son édition des tragédies : on comprend que ses activités d'enseignement et de production poétique le désignent pour son œuvre de commentateur ; et surtout la période temporelle assez restreinte de son séjour à Paris aide à formuler des hypothèses pour dater la publication, même si ce ne sont que des hypothèses.

Nulle date n'étant mentionnée par ailleurs dans l'ouvrage, pas même dans le colophon qui précise par ailleurs le lieu (Paris), l'imprimeur et les libraires associés (Guillaume Prévôt³³ et Wolfgang Hopyl) (FIGURE 6) elle a d'abord été considérée comme incertaine³⁴. Mais elle est nécessairement comprise entre 1485 (arrivée de Balbus à Paris) et 1491 (année de son

29 Voir G. Tournoy « Two poems written by Erasmus for Bernard André » dans (Université catholique de Louvain & Université catholique de Louvain, 1928), vol. XXVII-1978, p. 45-46.

30 C. Fernandus nous l'apprend dans sa dédicace.

31 Voir Frid. Henr. Bothe, dans le sous-titre *penitus excussis membranis Florentinis adhibitisque cod. ms. Ultraj.*, édition prima Car. Fernandi et aliis spectatae fidei libris, item Joannis Friderici et Jacobi Gronoviorum notis ineditis [nous soulignons] de son édition *L. Annaei Senecae Tragoediarum volumen primum [-tertium]* de 1819. Il désigne cette édition en la reliant expressément à Carolus Fernandus et accorde aussi un privilège particulier au dédicateur en reproduisant la préface. Voir encore la notice du *Dictionnaire Bibliographique Choisi Du Quinzième Siècle*, paru en 1807, qui désigne cette édition p. 353 comme les *Senecae tragoediae ex recensione Caroli Fernandi*.

<https://books.google.fr/books?id=XMZZAAAAcAAJ&pg=PA352&lpg=PA352&dq=andreas+gallus+imprimeur&source=bl&ots=Uu1C53F608&sig=DEMBcrS4KfpKbInWcFNOom6WUCY&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi014Pdh6LKAhWOhhokHUhnATUQ6AEIzAB#v=onepage&q=andreas%20gallus%20imprimeur&f=false>

32 Voir notamment le *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* de J.-C. Brunet, Paris, 1843, tome quatrième.

33 Imprimeur-libraire parisien, qui eut pour fils Nicolas Prévost, dont la devise fut *Fortuna opes auferre non animum potest*, qui reprend d'ailleurs le vers 176 de la *Médée* de Sénèque. Associé à W. Hopyl, ils marièrent leurs enfants : Nicolas Prévost épousa Marie Hopyl, fille de Wolfgang Hopyl, elle-même veuve de l'imprimeur Narcisse Brun. Nicolas Prévost succéda à son beau-père Hopyl à la même adresse.

34 Comme le souligne F. H. Bothe dans sa présentation de la préface de C. Fernandus : « *Praefatio* editionis primae, vulgo hodie incognitae, quae forma media excusa est Lutetiae Parisiorum, incerto anno », qui la considère d'ailleurs comme la *princeps* [nous soulignons].

départ), et la fourchette se resserre si l'on croise les données historiques et typographiques³⁵. Le *terminus post quem* doit être reculé à 1488, date d'installation à l'adresse de l'officine citée dans le colophon (*in vico clausi Brunelli*). Le *terminus ante quem* est à situer en 1489, fin de la période d'usage de la fonte romaine à 80 mm pour 20 lignes (R80) de Higman³⁶. Si l'on accepte cette datation et si l'on accepte la proposition de 1478 pour la précédente édition, alors c'est bien cette dernière qui doit être considérée comme *princeps* et celle-là comme une édition postérieure, antérieure toutefois à celle de Marmitta, également de 1491.

Composition

L'exemplaire consulté s'ouvre et se clôt sur des pages manuscrites, tandis que l'édition comprend également en ouverture et en clôture un paratexte de Carolus Fernandus / Charles Fernand, le tout enchâssant le texte dramatique de Sénèque :

- F. a2r-F. a3v Épître dédicatoire de Carolus Fernandus *Petreo Cohardo aduocato regio* à Petrus Co(h)ardus / Pierre de Couthardi / Couthardy
- F. a4r-F. E5r Texte des tragédies : *Hercules Furens*³⁷, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Edipus*, *Troas*, *Medea* (F. r5r-F. t8v) *Agamemnon*, *Octauia*, *Hercules Cetaeus* ; elles sont précédées de l'argument en vers écrit par Balbus lui-même (celui de *Médée* : F. r4v-F. r5r)
- F. E5r Mention « *Finit foeliciter* »
- F. E5r Onze vers de Carolus Fernandus
- F. E5v Colophon : *Impressum parisius in vico clauso brunelli per Iohannem Higman Vuilhelmum praepositi & Vuolfgangum Hopyl socios*
- F. E5v-F. E6r Registre de mots

Description formelle

Cette édition ressemble en bien des points à la précédente : elle a les mêmes caractères romains, pratique elle aussi les abréviations communes, la foliotation, les titres courants, les lettres d'attente suivies des premiers mots du vers en majuscules, ignore la numérotation des vers.

Quelques changements cependant l'en distinguent : les interventions manuscrites

35 Voir la notice du CIBN S-201 (Bibliothèque nationale, 1985), Tome II, fascicule 4, p. 565, dont les justifications m'ont été transmises par l'équipe actuelle de la Réserve des livres rares de la BnF, que je remercie vivement pour sa disponibilité et son professionnalisme.

36 Pour être encore plus exact, on peut citer le travail de l'équipe qui a élaboré la notice citée dans la note précédente, qui en arrive à ces conclusions : cette fonte est très proche de la R80 de Gering comme de celle de Wolf, dont elle ne diffère que par des détails infimes. Le Catalogue du British Museum (BMC VIII p. 130) et TW (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/ma00894>) la datent respectivement de 1488-1490 et de 1487-1490. Mais on peut distinguer deux variantes de la R80 chez Higman, la première employée en 1484-1488, et la seconde de 1488/1489 à 1490 environ, dont les différences apparaissent sur la capitale Q/u ou Qu/ et sur le tiret long qui marque les divisions de mot en fin de ligne. Or il semble bien que cette édition des tragédies soit imprimée dans la version la plus ancienne du caractère R80.

37 Précédée du titre de départ *Lucii Anaei Senecae Cordubensis : Hercules Furens tragedia Prima incipit* et du *Hieronimi balbi argumentum in herculem furentem*.

s'effacent (absence de manchettes ou de toute note dans les marges) et sont limitées à la colorisation des premières lettres de chaque vers, dans l'exemplaire consulté du moins. L'autre changement est l'apparition de la ponctuation. Certes, elle reste sommaire : les points sont en forme de minuscules losanges, les virgules rares, les deux points – équivalant des virgules – nombreux, conformément aux normes de l'époque. Mais elle contribue à guider l'œil sur la page en lui proposant un séquençage minimal. Les titres courants, les lettres d'attente, les noms des personnages en entier ou en abrégé sont désormais prévus et imprimés en même temps que le texte brut.

Signe de cette familiarisation avec les pratiques d'impression, et dernière innovation : la présence du registre de mots, un des trois exemplaires de tout notre corpus³⁸ (FIGURE 6). Le registre, quand il est présent, accompagne le système de signatures, destiné, en l'absence de pagination, à faciliter le bon assemblage du livre en cahiers avant la reliure. Les signatures sont des signes (lettres ou symboles, le plus souvent « une lettre majuscule suivie, sauf pour le premier feuillet, d'un chiffre romain ou arabe, et correspondant à un cahier »³⁹) apposés « dans la marge inférieure du recto des feuillets de la première moitié au moins du cahier »⁴⁰. Ici, comme dans l'édition de Marmitta de 1493, il s'agit d'un registre de mots : sous la lettre repère est indiqué le premier mot de chaque recto de la première moitié du cahier⁴¹. Il fait partie des tout premiers, puisque les registres sont introduits assez tardivement en France (une dizaine d'années après les premiers, apparaissant en 1472 en Allemagne et en 1474 en l'Italie) et plus tôt à Lyon (1481) qu'à Paris (1482), où ils restent assez rares⁴². Or l'édition de Fernand-Balbus, parisienne, fait exception : c'est la première de notre corpus à comporter un tel registre, avant la lyonnaise de Marmitta. On a là une des premières éditions imprimées du théâtre tragique latin particulièrement novatrice en matière de présentation. La présence des registres ici et dans les éditions de Marmitta montre combien le travail d'édition des classiques a été un moteur et un modèle pour les autres genres littéraires⁴³. Elle soulève la question de l'émulation, voire de la rivalité entre les premiers grands centres d'impression que furent les deux plus grande villes du royaume, Paris et Lyon, et surtout les particularismes

38 Les autres figurant dans les éditions de 1491 et 1493 de Marmitta.

39 <http://dominique-varry.enssib.fr/node/38>.

40 <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/signatures>

41 Ici le registre comprend des lettres minuscules suivies des quatre premiers mots Prima alba / Carolus / Talis / Lucii aenaei des quatre premiers rectos pour « a », présentés en colonne. Le registre va jusqu'à y et continue avec 3 & A B C D E avec trois mots seulement pour ce dernier.

42 « Les premiers registres sont apparus à Rome vers 1470. Ils sont introduits en France à Lyon vers 1481 et à Paris vers 1482. » <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/signatures>.

43 Voir chez (Riffaud, 2007) l'idée que le théâtre latin (Térence pour les comiques, Sénèque pour les tragiques), après avoir été un laboratoire pour les questions d'impression, devient un modèle que les auteurs modernes veulent égaler.

régionaux qui n'ont pas manqué de les distinguer dès le début de l'histoire de l'imprimerie⁴⁴.

Le paratexte

L'édition de Fernand-Balbus innove aussi en matière d'accompagnement du texte, car elle fournit le premier paratexte, composé de trois grandes parties.

L'épître dédicatoire de C. Fernandus, de quatre pages, tient après l'hommage traditionnel au dédicataire⁴⁵ un propos général sur la poésie et sur les tragiques, grecs puis latins. C. Fernandus en vient, à propos des tragiques latins, à Sénèque, dont il cite la sentence *venit ad pigros cana senectus*⁴⁶. Cette lettre, montrant la sagesse et la profondeur des écrits de Sénèque, est une entreprise de réfutation de la condamnation chrétienne, comme celle de Lactance, du théâtre païen. Au contraire, affirme l'auteur, les histoires tragiques, en mettant sous les yeux des crimes, parricides et incestes, participent au châtement des mœurs. C. Fernandus termine par un hommage rendu cette fois à l'éditeur du texte des tragédies, Balbus, et à son travail : à partir d'un exemplaire très fautif et mutilé, « notre Balbus a rendu à l'œuvre sa parfaite intégrité » (*integerrimum noster Balbus reddidit*).

Dans ses vers finaux C. Fernandus continue son commentaire apologétique. Il présente au lecteur, à qui il s'adresse, ce qu'il doit admirer : la matière du livre, longtemps inaccessible parce qu'endommagée (*ueneranda poemata uatis, longtemps spoliata*) ; puis Balbus, qui a collationné les manuscrits (*te meminisse Balbi decet : qui codice multo / Collato. Haec tribuit munera tanta tibi*) ; enfin le libraire, Wolfgang <Hopyl> (*Multaque Vuolfango debet gratia*). Sa conclusion s'adresse au lecteur, qui n'aura que très peu d'argent à dépenser pour acheter un très grand auteur. Ces vers prolongent l'éloge de Sénèque et de Balbus présent dans l'épître dédicatoire, mais ils le font d'une manière plus directe et plus vive, en faisant intervenir les liens d'admiration et de sympathie qui unissent les trois hommes, Balbus, Hopyl et Fernandus, et qui doivent également se tisser avec le public.

Les *argumenta* versifiés de Balbus sont une création originale, sans équivalent et spécialement conçue pour la présente édition. Ils sont en hexamètres, et témoignent, à côté du travail philologique de Balbus sur les manuscrits, de sa prédilection pour la poésie. Uniques en leur genre, puisque les arguments suivants seront toujours en prose, ils auront une longue postérité (encore cités par Bothe en 1819), malgré leur rare présence dans les éditions (seul

44 Voir J. Quéniart « L'anémie provinciale » dans (Martin, Chartier, & Vivet, 1984) p. 282-293, où il est par exemple question de l'opposition des libraires Lyonnais et Rouennais à la « tyrannie des bibliopoles parisiens ».

45 Voir dans (Cayuela, Decroisette, Louvat-Molozay, & Vuillermoz, 2014a) les remarques d'H. Baby « Le péri-texte théâtral des années Richelieu », p. 72-73 sur la dimension hyperbolique et dithyrambique de certaines épîtres dédicatoires, même si le corpus étudié n'est pas celui de notre période (ensemble de l'article p. 55-81).

46 Chantée par le premier chœur d'*Hercule Furieux*, v. 198.

De Maizières en 1511 les inclura)⁴⁷. Ils replacent les personnages dans leur histoire mythique avant de résumer brièvement l'épisode traité par le dramaturge dans la tragédie, en mentionnant les faits les plus marquants (incendie du palais et infanticide dans *Médée* ; suicide de Phèdre ; repas cannibale de Thyeste ; etc.) (FIGURE 7 et FIGURE 8).

47 Voir dans notre chapitre 7, 2) cette question des arguments.

De Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491

Titre : Tragoediae Senecae || cum commento

Éditeur scientifique : xxx

Commentateur : Gellio Bernardino Marmitta / Gellius Bernardinus Marmita / Gellius Bernardinus Marmitta⁴⁸

Libraires-imprimeurs : Antoine Lambillon et Marin Sarrazin

Ville : Lyon

Date : 28 XI 1491

Format : in-4°

Localisation : Toulouse, BM : Inc. Lyon 140, Fonds ancien et BM Lyon : Rés Inc 549 ;
BnF : RES M-YC-296. Exemplaires numérisés : seules des éditions postérieures,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k604876/f33> (édition de 1493) et
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k60489w/f9> (édition de 1498)

Présentation de l'ouvrage

Cette édition porte un titre, *Tragoediae Senecae cum commento*, qui correspond bien à son contenu. Le texte des tragédies est en effet accompagné d'un riche commentaire (*commentaria* dans l'adresse finale au lecteur), de Gellio Bernardino Marmitta, également auteur des deux pièces liminaires. Il ne faut pas confondre l'édition comprenant les notes de ce commentateur seul, avec d'autres, comme celle de 1493⁴⁹, qui comprend le commentaire de

48 Nous adoptons la forme internationale de son nom, Gellio Bernardino Marmitta, dans notre commentaire, mais gardons la forme et l'orthographe latines Gellius Bernardinus Marmita quand nous citons le texte puisque c'est ainsi que le personnage y est désigné.

49 Titre : L. Annei Senecae Tragoediae: cum duobus commentariis : uidelicet Bernardini Marmitae & Danielis Galetani [sic] poe. cla.

Éditeurs scientifiques : Daniel Gaietanus Cremonensis et Gellius Bernardinus Marmita

Commentateurs : Daniel Gaietanus et Gellius Bernardinus Marmita (*marginalia*)

Imprimeur : Matheus Capeasa

Ville : Venise

Date : 1493

Bibliothèque et côte : BnF NUMM-60487 Document numérisé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k604876>.

En plus du commentaire supplémentaire, cette édition comporte deux pièces liminaires absentes de celle de 1491, une pièce d'apologie de la part de D. Gaietanus (*Danielis apologia*, épître en prose adressée à L. Mocenigo) et un poème pour la défense du même D. Gaietanus (*Polydori Comites Cabaliati Carmen in defensionem Danielis Caietani Cremonensis, praeceptoris sui*). L'édition des tragédies et de leurs deux commentaires sera reprise par l'imprimeur Filippo Pinzi / Philippo Pincio Mantuano à Venise en 1510, sous le titre *Tragedie Senecae cum duobus commentariis. Bernardinus Marmita, Seneca, Daniel Caietanus* (nous remercions A. Capirossi, qui travaille sous la direction de Donatella Coppini sur « La ricezione dello stile di Seneca tragico nel Cinquecento italiano ed europeo » (<https://www.dottoratofilletlin.unifi.it/vp-209-arianna-capirossi.html>), d'avoir attiré notre attention sur cet ouvrage). Dix xylographies très simples sont placées au début de chaque tragédie. ☞ Il pourrait être intéressant de comparer ces vignettes de petite taille avec les planches en pleine page de l'édition de De Maizières de 1511, les dessins n'étant pas les mêmes. Pour *Médée*, on voit sur la vignette de 1510 quelques Argonautes dans leur navire regardant Jason, Médée et leurs deux enfants

Marmitta mais ajoute celui de Daniel Gaietanus de Crémone. Ce sont les deux commentaires que reprendra Érasme dans son édition de 1514, qu'il augmentera de celui de Josse Bade. Ainsi, Marmitta, puis Marmitta et Gaietanus, et enfin Marmitta, Gaietanus et Josse Bade : on voit bien comment les notes de Marmitta seront la base d'éditions commentées successives, à un, puis deux, puis trois commentateurs.

Si l'on connaît l'auteur du commentaire, on ignore, comme dans la *princeps*, qui a établi le texte commenté. Le paratexte, que ce soit dans les pièces liminaires ou dans les notes marginales, sauf omission de notre part, ne fait pas état d'un travail sur le texte. Peut-être Marmitta s'est-il permis quelque intervention qui lui aurait paru nécessaire, mais l'essentiel de sa tâche a été cet abondant commentaire.

Les libraires-imprimeurs, eux, sont nommés dans le colophon figurant après l'*explicit* de la dernière pièce : il comprend la mention des deux imprimeurs associés (Antoine Lambillon et Marinus / Marin Sarrazin)⁵⁰, la ville (Lyon) et le jour exact de publication (28 novembre 1491) (FIGURE 9). Pourtant cette date connaît des flottements dans la tradition : curieusement, Schrijver, Thys et Gronov mentionnent la date de 1492 pour cette édition de Marmitta tandis que Schröderus garde, dans son *Nomenclator*, la date de 1491. En outre, Fabricius-Ernesti citent p. x de leur *Notitia Literaria* une première édition, *Veneta I*, qu'aurait donnée Marmitta en 1482. Il nous a été impossible de localiser et encore moins de consulter cette édition, dont l'existence est également mentionnée par Nicolas Eloi Lemaire⁵¹, lequel se fonde sur Johann Albert Fabricius, coéditeur des tragédies en 1785 avec Johann August Ernesti. Les notices circulent en cercle fermé et il est bien difficile de démêler l'écheveau pour comprendre le glissement à la date de 1492. Nous conserverons donc celle de 1491 figurant dans le colophon et retenue par le CCfr.

Composition

- (Notes manuscrites sur l'exemplaire consulté à la BM de Toulouse commençant par « *Tragoedia* », presque illisibles ensuite, 3 p.)

qui leur font face, perchés en haut d'une tour ; entre eux, une lance portant la Toison d'or.

Ces deux pièces liminaires seront reprises dans l'édition érasmiennne de 1514, avec un titre légèrement différent pour le second (*Polydori Comites Cabaliati in defensionem Caietani Cremonensis*).

⁵⁰ Sur lesquels on peut lire la notice du « Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XVème s. », n°82 p. 234-235, comprenant l'analyse de leur marque, qui figure après le registre de notre édition : https://books.google.fr/books?id=d_9bs-tdrOsC&pg=PA234&lpg=PA234&dq=Lambillon+et+Sarrazin&source=bl&ots=2dqZkj8bUL&sig=qoMuKgHnmWKfzRsCR9GvTk4IYOg&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiM6sCnoKnJAhUFwA4KHbbICc0Q6AEIITAA#v=onepage&q=Lambillon%20et%20Sarrazin&f=false

⁵¹ Selon la notice du CCfr, « Le commentaire serait repris d'une édition de Venise de 1482, citée par Lemaire, d'après Fabricius, dans son édition de Sénèque, partie III, vol. 1, p. CXXXVI. ». Nicolas Eloi Lemaire, libraire-éditeur, est l'auteur de la *Bibliothèque classique latine*, ou *Collection des auteurs classiques latins*, Paris, 1832 : c'est un catalogue des manuscrits et des éditions des classiques.

- F. a1r Page de titre : *Tragoediae Senecae cum commento*
- F. a1v Écrits de Gellius Bernadinus Marmitta Parmiensis : une épître dédicatoire à D. Guilielmus de Rupeforti et F. a2r-F. a2v une introduction aux tragédies (*in tragoedias Senecae interpretatio*)
- F. a3r-F. D8v Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea* (F. t6r-F. y3r) *Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*, accompagné de *marginalia*
- F. D8v Adresse au lecteur
- F. D8v Colophon
- F. D8v Registre de signatures
- F. D8v Marque des imprimeurs associés
- (F. D8v-F. E1v Notes manuscrites sur l'exemplaire consulté à la BM de Toulouse semblant de la même main que celles du début)

Description formelle

Cet incunable, comme les deux éditions précédentes, garde une certaine proximité avec les manuscrits : les fontes et les abréviations reproduisent les habitudes de graphie manuscrite. La ponctuation⁵² s'attache à séquencer les phrases en unités plus ou moins grandes, avec un degré de complexité supérieur à l'édition de Fernand-Balbus (point final à la fin d'une phrase ; point-virgule pour séparer des membres de phrase, des propositions ; virgule pour les unités plus petites).

Figure un registre sur la dernière page imprimée, mais c'est ici un registre de signatures (FIGURE 9) qui remplace, là comme ailleurs, le registre de mots tel qu'il figurait chez Fernand-Balbus. Le registre de signatures énumère dans le bon ordre les signatures de l'ouvrage. Ce n'est pas tant la forme du registre qui le distingue : il reprend peut-être, comme souvent, le modèle du manuscrit sur lequel l'imprimeur s'appuie pour assembler ses cahiers. Il est normal qu'il ne mentionne que les vingt-trois lettres que compte alors l'alphabet. Ce qui est intéressant dans le cas de cette édition, c'est le fait qu'elle comprenne un tel registre. Nous avons même affaire à un cas qui a fait date dans l'histoire du livre, Albert Labarre écrivant que les registres étaient moins fréquents à Paris qu'à Lyon « où le plus ancien apparaît chez Lambillon et Sarrazin, le 28 novembre 1491 dans les *Tragoediae* de Sénèque »⁵³. Si d'autres sources contredisent cette primauté⁵⁴, il n'en demeure pas moins que les éditions d'A.

52 Encore rudimentaire : les points d'interrogation et d'exclamation sont peu lisibles ; les deux points sont de minuscules losanges ; les majuscules aux noms propres ne sont pas systématiques ; voir Marza Pieri « *Fra scrittura e scena : la cinquecentina teatrale* » dans (Cresti, Maraschio, Toschi, & Università degli studi . Dipartimento di italianistica, 1992), p. 245-267.

53 Albert Labarre « Les incunables : la présentation du livre », dans *Histoire de l'édition française* p. 204.

54 Voir dans (Martin, Chartier, & Vivet, 1983) Albert Labarre « Les incunables : la présentation du livre », p. 195-215 et <http://www.enssib.fr/le-dictionnaire/signatures> : « Cette pratique est rapidement imitée, et introduite en France en 1476 par Barthélemy Buyer à Lyon ». Nous nous sommes demandé si, en nous appuyant sur cette

Lambillon et M. Sarrazin pour Marmitta et de J. Higman pour Fernand-Balbus sont pionnières en la matière et à ce titre remarquables.

Les repères dans le livre sont rares : il n'y a ni pagination ni titres courants. Les tragédies ne sont pas séparées les unes des autres, mais s'enchaînent sur la même page, comme dans la *princeps* et chez Fernand-Balbus. On sait toutefois qu'une nouvelle tragédie commence grâce à un *incipit* placé en léger retrait, de type : *Incipit tragedia septima quae medea uocitatur*.

Sur la page, le texte est présenté de façon très simple, en continu, sans alinéas. Pour repérer les séquences phrastiques, l'œil s'appuie sur la ponctuation, sur les séparations marquées par les pieds de mouche et, sur l'exemplaire consulté, sur les majuscules colorées en jaune orangé à la main⁵⁵ (FIGURE 10) et dans le texte et dans les notes, sans que cela soit systématique, toutefois, dans le texte⁵⁶. Les vers ne sont pas numérotés, mais commencent tous par des majuscules et notent le nom des personnages en abrégé avant le vers. Se détachent visuellement non seulement les vers, mais aussi les répliques, par leur disposition marquée par le retour à la ligne⁵⁷ comme dans la *princeps*. Les vers sentencieux, eux, ne sont pas distingués des autres par quelque marque que ce soit. Le début de chaque nouvelle séquence (chant du chœur, nouveau monologue ou dialogue) est marqué par une lettre d'attente, rappelant les pratiques d'ornementation en vigueur avant l'imprimerie.

La page est occupée par le texte commenté et par le texte du commentaire. Les notes de Marmitta, souvent bien plus volumineuses que le texte, non numérotées mais commençant par des pieds de mouche et reprenant le lemme commenté, sont qui plus est doublées, au début du volume que nous avons consulté, par des notes manuscrites nombreuses au début et qui vont diminuer jusqu'à disparaître en fin de volume⁵⁸, laissant à nouveau la page à sa composition fortement structurée : un bloc de texte encadré sur un, deux, voire trois côtés par des notes dessinant un texte dense (FIGURE 11).

histoire des registres, nous ne pouvions avancer une hypothèse de datation plus précise pour l'édition de Fernand-Balbus. Mais les registres apparaissant dès 1481 à Lyon, et Fernand-Balbus n'ayant pu publier avant 1485, cette piste n'est pas fructueuse.

55 Signes de cette facture artisanale : une même lettre n'est pas toujours colorée au même endroit ni avec la même ampleur (voir le N majuscule par exemple) ; on distingue une tache d'encre sur le i de *fidele* en marge du deuxième chœur.

56 Il se peut aussi que la couleur se soit effacée ; voir les trois derniers vers d'une page d'*Hercule Furieux*.

57 Ce retour à la ligne à l'interlocution est presque systématique dans *Médée*, à l'exception du dialogue entre Jason et Médée, où une ligne rassemble les répliques des deux personnages (cliché p. x).

58 D'après nos repérages et sondages partiels, la dernière mention manuscrite de l'exemplaire consulté figure sur le folio g r° puis sur le folio s r° ; ensuite ne demeurent plus que quelques signes, des soulignements, mais non plus des notes.

Le paratexte

Avant d'en venir à ces notes, nous voudrions insister sur un autre endroit du paratexte, les écrits de Gellius Bernardinus Marmitta adressés au dédicataire, Guillaume de Rochefort, maître des requêtes et Chancelier de France à la fin du règne de Louis XI et sous Charles VIII (de 1483 à 1492). Il y a, d'une part, l'épître dédicatoire, d'autre part, une explication des tragédies⁵⁹. Dans la lettre, Marmitta situe son entreprise par rapport à celle de ses devanciers : comme eux, il ne désire rien moins que de se mettre au service de l'humanité, par amour et goût du bien. Ce sont ces motivations qui l'ont conduit à se tourner vers la « bonne littérature » (*bonarum artium disciplina*), et à le décider à envoyer à l'impression des « commentaires [...] mis par écrit en vrac et sans apprêt, au petit bonheur » (*indigeste inconditeque annotauimus*). On ne sait pas grand-chose de cet homme de lettres, actif à Parme, probablement né vers 1440 et mort vers 1497 ; il ne semble pas qu'il ait enseigné et donc tiré ces notes d'un cours, ni qu'il ait produit d'autres écrits auparavant. Il a dû d'abord écrire ces notes pour lui-même et vouloir ensuite les diffuser plus largement après les avoir rassemblées et ordonnées. Marmitta témoigne ensuite de la reconnaissance envers le Grand Chancelier de France : les conditions dans lesquelles il a pu travailler, sous la protection de ce prestigieux dédicataire et sous le patronage d'un autre personnage (le sieur Henri, abbé du Quartier Étranger à Lyon), expliquent la rapidité de son exécution. Conscient des critiques suscitées par son travail, il en appelle au jugement de Guillaume de Rochefort, qu'il invite à la lecture de son œuvre. Pour finir, il précise ses buts (donner Sénèque à lire dans le texte, donner accès à la vérité), ses apports en termes de construction du savoir (traiter le texte avec soin, viser à la fois l'exactitude et la concision) et de correction (revenir sur les fautes et les erreurs des autres).

Quant à l'« explication » des tragédies, elle mériterait une étude détaillée et approfondie qui permettrait de mieux appréhender les conceptions du commentateur et de les relier à ses notes. Nous nous bornerons ici à donner les grandes lignes de cette *interpretatio*, qui doit beaucoup au commentaire de N. Trévet⁶⁰, et à en souligner les aspects importants. Gellius Bernardinus Marmitta présente lui-même le but de son écrit (*ad explanationem huius praeclari operis* : « pour l'explication de cette œuvre illustre ») et les parties qui vont le composer, présentées sous forme d'interrogatives indirectes elliptiques, répondant à la principale qui les précède :

59 Ces textes ont été traduits par (Lebel & Bade, 1988), puisque le commentaire de Marmitta sera repris dans l'édition d'Érasme-de Vercel-de Maizières de 1514, à côté des commentaires de Daniel Gaétan de Crémone et de Josse Bade. Dans notre présentation de ces pièces liminaires, nous citons la traduction de M. Lebel.

60 Voir S. Marchitelli dans (Goulet-Cazé, Dorandi, & Institut des traditions textuelles, 2000) p. 145.

in primis uidenda sunt. Quis auctor, quid tragoedia, quid eius materia & utilitas & carminis qualitas

« il faut d'abord examiner qui est l'auteur, ce qu'est la tragédie, ce qui fait sa matière et son utilité ainsi que la qualité de la poésie »

Voilà autant de chapitres qui seront abordés dans cette présentation, dans l'ordre annoncé, dont on peut repérer l'articulation entre le premier et le deuxième par l'unique pied de mouche de la page⁶¹. Sur la question de l'auteur, Marmitta expose d'emblée la thèse des deux Sénèque, à laquelle il souscrit. Il présente ses arguments : le témoignage de Martial sur les deux Sénèque, le style contrasté des tragédies, la condamnation à l'exil et à la mort d'Octavie, épouse de Néron, dans la neuvième pièce, qui ne saurait avoir été écrite du vivant de Néron⁶², ni a fortiori du vivant du « premier » Sénèque. Pour définir la tragédie, Marmitta donne quelques mots clefs. Le ton, le registre tragique, est celui de la *grauitas*, comme le montre Ovide ; tout en elle est *grande et plenum*. Avec les personnages de la tragédie, on passe à la question de son sujet, de sa matière : ce sont des rois, des chefs, des personnages toujours dans l'affliction (*semper tristes*), à la différence de la comédie où ils sont préoccupés par leurs amours. Marmitta inclut également une réflexion sur le nom de la tragédie – en parlant du bouc (*hircus*) et en faisant référence à Horace – et sur ses représentants, grecs et les latins, dont Sénèque est le seul survivant. Multiple est l'utilité de la tragédie : elle allie l'élégance et le charme de la forme à la « connaissance variée des choses » (*cognitio rerum uaria*), en mettant par exemple en scène les variations de fortune et légèreté de celle-ci. Elle affirme des principes moraux (*solumque uirtutem esse colendam*, que « seule la vertu doit être cultivée » et *ad beatam uitam esse properandum*, qu'« il faut se hâter vers la vie heureuse »). L'appréciation de la qualité poétique consiste en des remarques sur le nom et la composition des mètres de la poésie iambique (trimètres, monomètres, dimètres, tétramètres ; dénominations variables en grec et en latin ; règles de substitution) et leur emploi différencié dans la tragédie et la comédie. Ainsi Marmitta se montre sensible aux problèmes de poétique au sens large (cohérence interne avec la question de l'*Octavie* ; traits caractéristiques de la tragédie, par rapport à la comédie ; alliance du beau et de l'utile ; facture des vers). Cet intérêt se reflète-t-il dans les notes accompagnant le texte des tragédies ?

61 Le second pied de mouche, sur la page suivante, introduit une partie qui n'était pas annoncée : un bref résumé d'*Hercule Furieux*, dont le texte commence à la page suivante.

62 Non pour des raisons chronologiques, puisqu'Octavie a été contrainte de s'ouvrir les veines en 62, mais pour des raisons de prudence politique.

Nous n'étudierons pas les notes manuscrites emplissant les pages de garde du début et de la fin de l'exemplaire consulté, d'une écriture presque illisible. Ce sont probablement des notes d'un membre de la communauté Carmélite de Dijon, le couvent des Carmes étant le propriétaire précédant la BM de Toulouse (ce que nous apprennent les *ex libris*). Elles sont très probablement de la même main que les notes manuscrites marginales présentes dans le corps du livre (mais inexistantes pour *Médée*). Nous les laisserons aussi de côté dans cette étude pour nous concentrer sur les notes imprimées commentant *Médée*, dont nous connaissons l'auteur et la date, et qui surtout forment un corpus cohérent.

La lecture des notes de Marmitta, comme en général au XVI^e s., est un peu ardue parce que le vers ou le lemme commenté n'est pas visible immédiatement ; parce que l'agencement de la page ne les place pas en regard du texte commenté et les décale parfois à une autre page (ainsi pour le début des incantations de Médée). Mais, isolant le plus souvent un seul mot, la lecture peut pratiquement se faire en continu, indépendamment du texte dramatique, à la manière d'un répertoire ou d'un glossaire.

Or ces notes, variées, se laissent – en grande partie – organiser selon les catégories que Marmitta a définies dans son *explanatio* liminaire. Il nous semble que toutes les références mythologiques relèvent du sujet (*materia*) de la tragédie : ce genre dramatique, à la différence de la comédie, a des intrigues bâties sur des épisodes mythiques que le commentateur retrace à grands traits au début des tragédies. La note à *dii coniugales*, premiers mots de la tragédie, est la première note à *Médée*. Très longue, elle reprend la généalogie de Jason, les auteurs qui ont traité le mythe (Diodore, Ovide et autres auteurs grecs et latins sur le mythe des Argonautes) et rappelle les faits marquants de l'histoire du couple Jason – Médée. Ce sont typiquement les éléments que les éditions ultérieures feront figurer dans leurs *argumenta* ou *periochae*. L'utilité (*utilitas*) de la tragédie est soulignée dans les notes explicatives, montrant que la tragédie participe à la connaissance des choses (*cognitio rerum*). Les notes explicitent par exemple le signifiant d'un terme (« *Genialis. Maritalis* ») ; d'un référent (« *Lucina. diana quae praestat luce nascentibus* ») ; développent un implicite (« *Dominator. neptune* ») (« *Non ibo. interrogatiue, quasi. d. ibo* »). La qualité de la poésie (*qualitas*) est traitée, en premier lieu, dans l'appréciation de la composition de la tragédie. La deuxième note à *dii coniugales* précise que la pièce est divisée en cinq actes et résume chaque acte d'une brève phrase. Cette qualité se lit en deuxième lieu dans la composition métrique : sont précisés les types de mètres utilisés pour les parties chantées⁶³. Par exemple, s'agissant du chœur III, est donné un résumé suivi de *versus est saphicus endecasillabus*. Les incantations de Médée sont annotées ainsi :

63 Alors que les mètres ne sont pas spécifiés pour les parties parlées.

isti sunt uersus trochaici habent trocheum in primo & sunt septem pedum : uocanturque tetrametri acathaletici. Enfin les notes littéraires au sens large du terme (stylistiques, comme le soulignement de l'*emphasis* de Médée au fameux *Medea [superest]* du v. 166 ; établissant des parallèles avec d'autres poètes comme Virgile et Stace) peuvent, selon nous, soit relever de cette qualité soit de la gravité (*grauitas*), caractéristique première de la tragédie. Le langage des personnages ou les *loci communes* littéraires contribuent à donner à la tragédie son style « grand et plein » (*grande et plenum*), son poids et sa profondeur, qui nous paraissent nourrir à la fois les catégories de qualité et de gravité. On pourrait aussi considérer que la gravité englobe les trois autres catégories (sujet, utilité et qualité) et renoncer à séparer les choses. Quant aux notes traitant de la dramaturgie, elles renforcent la résistance à la classification systématique que nous venons de constater. Car il y a bien des remarques sur le jeu⁶⁴, sur les mouvements des personnages⁶⁵, sur les dispositifs et accessoires⁶⁶. Ces ébauches de didascalies prennent en compte la dimension scénique de la pièce, dont il n'était pas question dans l'écrit liminaire de Marmitta.

Quoi qu'il en soit, cette édition peut à bon droit être qualifiée de savante, par la richesse de ses notes originales et par l'effort de cohésion de la pensée qu'elle montre, au moins en grande partie, entre la théorisation de ce qu'est la tragédie et le commentaire appliqué aux œuvres. La lecture que propose cet incunable n'est pas une lecture suivie d'un poème dramatique comme le faisait la *princeps*. Elle offre la possibilité de passer sans cesse (même si cela reste difficile pour un œil moderne) du texte dramatique à son commentaire, dans un va-et-vient constructeur de sens. Le lecteur peut prendre la mesure des sujet, utilité et qualité d'une tragédie, et comprendre ce qu'est une tragédie, y compris dans ses aspects proprement théâtraux (répliques qui se détachent nettement les unes des autres, notes dramaturgiques), conformément au but annoncé du commentateur dans son *interpretatio* liminaire.

64 Il est fait attention au silence que demande la nourrice à Médée et il est expliqué : il faut que Médée se taise pour ne pas que Créon l'entende. Une autre note signale la composition du chœur (des femmes corinthiennes) à son entrée en scène, précise le type de chant qu'il entonne (un épithalame) ainsi que son contenu (le mariage de Jason et de Créüse) : *Inducitur chorus mulierum corinthiarum epithalamium iasonis et creusae canens*. Une autre note explique la description horrifiée que fait la nourrice de Médée au début de l'acte IV par ce qu'elle a vu auparavant : *nutrix uiderat medeam iam accensam ira instrui ad uindictam per incantationes suas : unde ipsa horrens ea monstra haec loquitur*.

65 Une note signale l'entrée particulière de Médée pour ses incantations, où elle est « hors d'elle » (*Sonuit. ueniens medea insana*). Une autre note développe le contenu des v. 970b-971a *uictima manes tuos / placamus ista* » prononcés par Médée : *dicendo haec uerba unus ex filiis occidit*, « en disant ces mots, elle tue l'un de ses fils ».

66 La note au v. 1022 *sic fugere soleo* mentionne le char du Soleil qui doit emmener Médée dans les airs.

De Benedetto Riccardini, par Philippo Giunta, Florence, 1506

Titre : Senecae tragoediae

Éditeur scientifique : Benedictus 'Philologus' / Benedetto Riccardini

Commentateur : sans objet

Imprimeur : Philippus de Giunta / Philippo Giunta

Ville : Florence

Date : 1506

Format : in-8°

Localisation : BnF Tolbiac RES P-YC-775. Exemplaire numérisé :

<https://books.google.it/books?>

[id=zTDO3q4aDR4C&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=zTDO3q4aDR4C&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Présentation de l'ouvrage

Les *Senecae tragoediae* ont été éditées par celui qui se présente, dans sa *praefatio*, comme « Benedictus Philologus », « Florentinus ». Ce « Benedictus », surnommé « Philologus » à cause de son savoir, et ainsi désigné par nombre d'éditeurs postérieurs, n'est autre que Benedictus Riccardinus ou Benedetto Riccardini, disciple de Politien et éditeur de nombreux autres auteurs latins antiques (Horace, Virgile, les élégiaques, Macrobe...), dont on ignore s'il appartient véritablement à la famille florentine des Riccardini ou s'il s'en réclame, peut-être à titre de tuteur⁶⁷. Il est l'éditeur scientifique de cette édition, qu'il ne commente pas mais qu'il enrichit de pièces liminaires et d'*argumenta* qui connaîtront une intéressante réception. Comme nous l'apprend le colophon⁶⁸, il publie ces tragédies aux frais de l'imprimeur-libraire Philippo Giunta, avec qui il travaille régulièrement.

La première édition de B. Riccardini des tragédies de Sénèque paraît à Florence, en 1506 ; une autre en 1513. Comme B. Riccardini meurt en 1506, ce n'est plus lui qui a la main sur cette dernière publication. Contrairement à ce que l'on a pu écrire, il ne s'agit pas d'une simple réimpression⁶⁹ (voir *infra* les différences que nous avons relevées entre les deux éditions) et la distinction entre Juntina I et Juntina II que font les éditeurs postérieurs

67 Nold et Frazier, Brill, 2015, p. 118.

68 *Hoc opus... impressum est Florentiae, studio et impensa Philippi de Giunta... anno... millesimo quingentesimo sexto.*

69 Comme l'indique une des notices du worldcat (OCLC 367205001).

(Shröderus, Fabricius-Ernesti, dans leur *Nomenclator*) est justifiée⁷⁰. À qui attribuer les changements de l'une à l'autre ? L'imprimeur, dans le cas de Filippo Giunta, n'est pas à exclure : lui et son fils Bernard sont des lettrés, familiers des classiques grecs et latins qu'ils éditent avec soin⁷¹, et pour lesquels ils s'entourent de collaborateurs choisis⁷², parmi les humanistes florentins, professeurs ou maîtres d'école⁷³. On peut aussi penser à quelqu'un qui a repris les travaux de B. Riccardini dans l'imprimerie Juntine, Lucas Robbia, qui a également édité Quinte-Curce, César et Cicéron⁷⁴.

Composition

L'ouvrage comprend :

- F. a2r-F. a3v Préface (*praefatio*) rédigée par B. Riccardini Philologus, adressée au dédicataire, Dominicus Benevenius
- F. a4r Traité sur la tragédie : *de tragoedia*
- F. a4v-F. a5r Traité sur les parties de la tragédie : *de partibus tragoediae*
- F. a6r-F. a6v La vie et l'œuvre de Sénèque extraites du troisième livre de Petrus Crinitus : *De poetis latinis : ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- F. b1r Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea*⁷⁵, *Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*, précédées de leurs *argumenta*⁷⁶

Description formelle

Cette édition se distingue des précédentes par son innovation en matière de style : c'est la première à intégrer les caractères italiques⁷⁷, alors que les précédentes utilisaient les

70 Livia Castelli travaille sur l'activité de la famille Giunta en France au XVI^e s. et on attend en particulier un de ses articles à paraître dans *Les livres des Giunta de Venise et Florence à la Normandie*, actes d'une journée d'étude organisée par Hélène Soldini. Les éditions de Giunta ont fait l'objet d'une recension spécifique par Angelo Maria Bandini en 1791, récemment éditée (Bandini, 1965) et consultable sur : <https://books.google.fr/books?id=BHRUAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=bandini+de+florentina&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiX8LfVzAnKAhXFbRQKHT9uDR8O6AEILjAC#v=onepage&q=bandini%20de%20florentina&f=false>. Pour les tragédies de Sénèque, seule celle de 1506 est mentionnée, p. 20-21, avec la transcription du texte de la préface et la composition de l'ouvrage.

71 Un soin qui n'exclut pas la pratique de la copie ou du plagiat. Voir (Lowry, 1989), p. 166-167 : en 1503 Filippo Giunti fait paraître une édition rassemblant des textes de Catulle, Tibulle et Propertius, mais c'est une copie de l'aldine de 1502 (mêmes caractères, même mise en page) qui ne procède qu'à de menues modifications (nouvelle dédicace, court extrait des *Vies des Poètes* de Crinitus). Le procédé sera le même pour un Horace en 1503, un Pétrarque et un Virgile en 1504 et 1505. Sur cette famille d'imprimeurs, voir (Lowry, 1989), p. 98, 278, 307 et 311.

72 Voir les *Annales de l'imprimerie des Alde ou histoire des trois Manuce et de leurs éditions* d'A.A. Renouard, Paris, 1834³ (1803¹), p. xi.

73 Voir R. Mouren, « Stratégies auctoriales et éditoriales de dédicaces » dans (Julhe, 2014), p. 570 (ensemble de l'article p. 561-578).

74 *Ibid.*

75 F. t2v (*argumentum*) et F. t4r (tragédie).

76 L'édition de 1506 comporte la version longue des arguments, tandis que celle de 1513 ajoute une version condensée. Le premier argumentum, d'*Hercules Furens*, figure aux F. a5r-F. a6v.

77 Caractères copiés par les Giunta sur les éditions aldines, ce qui leur valut un procès, gagné en 1507 par Alde :

caractères en romains droits. Cette innovation, qui va de pair avec l'adoption des in-octavo, ouvre la porte aux tirages en série, facilite la diffusion et la circulation de ces petits formats, favorisant ainsi la mission civilisatrice que se donne l'idéal humaniste. Cette innovation permet aussi de distinguer, de façon très concrète, par des majuscules droites, les numéros d'actes, les noms des personnages présents et les sentences. On voit un certain effort de composition de la page orientée, par ces différenciations, vers une meilleure lisibilité et intelligibilité de la structuration du texte.

Elle reste, pour le reste, dans la lignée des éditions précédentes : présence de la foliotation et des titres courants, des lettrines ornées (pour le premier mot des tragédies) et des lettres d'attente (pour les autres parties) ; absence de réclame et de numérotation des vers ; désignation des locuteurs par leur nom en abrégé, à la fin d'un vers, valant pour la réplique suivante (comme dans la *princeps*).

On peut toutefois, dans cette description formelle, souligner des différences séparant l'édition de 1506, de meilleure facture, et celle de 1513, moins soignée, sauf en ce qui concerne les lettrines, ayant remplacé les lettres d'attente de 1506⁷⁸. Elles conservent la même foliotation, mais la première n'a que la foliotation tandis que la seconde comporte une pagination. Hormis quelques différences mineures comme la bonne adéquation des titres courants avec le texte de la page dans l'édition de 1506, quelques différences de ponctuation et de graphie⁷⁹, la différence majeure est l'apparition, dans l'édition de 1513, des arguments sous forme abrégée (*pressius*), en plus de la forme développée présente dans l'édition de 1506. Cette insertion conduit à quelques modifications de mise en page et au déplacement de la liste des *personae*, placée à la fin de l'argument dans la première édition, mais parfois juste avant le titre des tragédies, en page suivante, dans la seconde édition.

Le paratexte

Ces arguments font partie du paratexte, dont on voit l'ampleur grandissante avec cette quatrième édition de notre corpus.

Les arguments développés des éditions de 1506 et 1513 font de une à deux pages⁸⁰.

(Lowry, 1989), p. 149, 166-167. Sur l'histoire des italiques, leur emploi par Alde, et la concurrence de Francesco Griffio, Filippo Giunta et Ludovico Arrighi subie par Alde, voir (Lowry, 1989), p. 149-150. Sur Lyon, place de la contrefaçon des éditions aldines, voir (Lowry, 1989), p. 104, 164, 167, 226, 310. En 1503, Alde adressa même un « Avertissement aux imprimeurs de Lyon » pour les forcer à abandonner le marché.

78 La qualité d'impression est médiocre voire franchement mauvaise par endroits. On relève des négligences : lettres mal alignées, numéros de pages écrasés et illisibles, nombreuses lettres d'attente ; des erreurs : titre courant de *Medea* qui commence alors que c'est la fin de *Troas*.

79 En 1506 les *et* sont développés alors que domine l'esperluette en 1513 ; le début des sentences est écrit en majuscules, mais il y a parfois de légères variations, comme pour la sentence du v. 153b, dont les deux premiers mots (*ira quae*) en 1506 vs les trois premiers en 1513 (*ira quae tegitur*) sont en majuscules.

80 Voir dans notre chapitre 7. 2) cette question des arguments.

Dans le cas de *Médée*, une page environ est consacrée aux origines mythiques de Médée (*Sol (ut refert Diodorus Siculus) ex Persa uxore...*) et aux faveurs qu'elle a accordées, fortes de ses pouvoirs magiques, à Jason ; une page environ relate l'épisode corinthien, c'est-à-dire les événements qui font la trame de la pièce. Le dernier paragraphe donne la composition de la tragédie en résumant très brièvement chaque acte (*In primo actu... in secundo...*). L'argument condensé de l'édition de 1513, occupant une petite demi-page (il est en forme de cul-de-lampe), se centre très vite, après avoir cité les auteurs ayant traité le mythe, sur le propos de la tragédie (*Medea quondam... queritur in hac tragoedia*) et en donne les principaux épisodes, sans les relier à la structure dramatique. Le terme d'*actus* disparaît au profit de l'énumération des faits marquants (invocation des dieux par Médée, demande de délai, incendie du palais et infanticide perpétré sous les yeux du père). Ainsi, la version longue des arguments permet de penser la façon dont le dramaturge s'est approprié la matière mythique, de comprendre sur quelle période s'est porté son choix et de quelle manière et à quel rythme il a agencé les événements dans sa pièce. La version courte, elle, fonctionne comme un résumé purement narratif, sans donner d'arrière-plan plus général ni indiquer de structure dramatique.

Pourquoi avoir donné une version condensée dans la deuxième édition Juntine ? Nous ne pouvons écarter l'idée de suivre l'exemple d'une édition qui aurait paru entretemps, comme celle de De Maizières qui insère en 1511 les arguments versifiés de Balbus, d'une grosse dizaine de vers. Mais ces arguments-là sont assez différents et même si les contacts entre Florence et Paris, les deux lieux de parution de ces éditions, existent, il nous semble que l'inspiration est venue d'ailleurs. C'est plutôt, selon nous, pour satisfaire les attentes des lecteurs que les Giunta (imprimeurs) ou Lucas Robbia (successeur de B. Riccardini), ayant jugé ces arguments inutilement détaillés, en ont proposé une version raccourcie. C'est en tout cas cette dernière que les successeurs ont préférée (voir encore le chapitre 7. 2. « les arguments »).

Outre les arguments, le paratexte comprend les quatre écrits précédant les tragédies ; ils seront résumés et brièvement commentés.

Dans la préface dédicatoire se lit la dévotion de B. Riccardini envers Dominicus Benevenius / Benivenius, un chanoine de San Lorenzo. Il commence par rendre grâce à l'homme et à son œuvre, dont la *Lucerna Religiosorum* (citée au bas du folio a iii) l'a enthousiasmé. Il présente ensuite l'ouvrage qui va suivre, un ouvrage profane, mais dans lequel la philosophie et la dialectique ont leur place. Les tragédies de Sénèque se distinguent par la « fécondité éclatante de leur éloquence », par la « justesse de leur vocabulaire », par la « gravité de leurs sentences » (*candida eloquentiae ubertas ; uerborum proprietas ;*

sententiarum grauitas). La tension entre les préoccupations théologiques et philosophiques du dédicataire et les intérêts philologiques et humanistes de l'auteur⁸¹ est assumée par B. Riccardini, qui espère toutefois rester digne de son dédicataire.

Suit un bref traité intitulé *De tragoedia*. La tragédie est définie par son registre (*grande genus poematis* : « genre majeur de poésie »), par son contenu (*est heroicae fortunae in aduersis comprehensio* : « la saisie d'une destinée héroïque dans l'adversité ») et par son étymologie, « le chant du bouc » (*hirci cantus*), étymologie qui fait l'objet d'une discussion plus développée.

Le texte *de partibus tragoediae* reprend les six parties de la tragédie distinguées par Aristote (*Fabula, Mos, Dictio, Sententia, Versus, et Melopoiia* : « Histoire, Habitude, Diction, Phrasé Spectacle, Chant »⁸²) puis glisse vers une définition de la tragédie par une liste de différences avec la comédie. On peut les synthétiser ainsi :

	Tragédie	Comédie
Personnages	<i>heroes, duces, reges</i> : héros, chefs, rois	<i>mediocres hominum fortunae</i> : hommes de condition médiocre
Sentiments, passions	<i>timores magni</i> : de grandes peurs	<i>parui et humiles impetus</i> : petits et humbles élans
Dénouement	<i>tristes exitus</i> : issues funestes	<i>laeti exitus</i> : issues heureuses
Construction d'ensemble	<i>tranquilla sunt prima, et turbulenta ultima</i> : les débuts sont paisibles, les fins tourmentées »	<i>conuerso</i> : le contraire
Conception de la vie	<i>fugienda uita</i> : à fuir	<i>capessenda</i> : à saisir
Rapport au réel	<i>de historica fide petitur</i> : construction à partir d'événements historiques	<i>argumentis fictis</i> : à partir d'événements fictionnels
Costume	<i>cothurnis</i> : en cothurnes	<i>soccis</i> : en socques

B. Riccardini termine sur le problème de la conservation des livres et des représentations scéniques, en constatant, malgré les efforts des grandes bibliothèques et des grands noms qui nous sont parvenus⁸³, combien la perte est grande pour le domaine latin, dont il ne reste que ces dix tragédies de Sénèque qu'il livre ensuite.

Le dernier texte n'est pas de B. Riccardini mais de Petrus Crinitus/ P. Crinito⁸⁴, qui a

81 Nold et Frazier, Brill, 2015, p. 126-127.

82 La traduction de (Lebel & Bade, 1988), p. 146-147, propose : « l'affabulation, la vraisemblance, l'emploi de la parole, la phrase, l'apparence et la musicalité ».

83 *quanta priscis uiris ad conseruandos clarorum aut horum libros & scaenicas repraesentationes agendas cura habita fuerit.*

84 Aussi connu sous le nom de Pietro Ricci ou Pietro Riccio (1475-1507). Ses *Vies des poètes* seront beaucoup citées sous forme d'extraits ; il a également participé à l'édition des œuvres de Politien : (Lowry, 1989), p. 127,

écrit en 1504-1505 des *Libri de poetis latinis*, dont B. Riccardini extrait du troisième livre la vie et l'œuvre de Sénèque. On peut s'interroger sur les raisons d'une telle insertion. Outre la pertinence du contenu de cet extrait, qui complète la contextualisation qui semble tenir à cœur à B. Riccardini, il existe des liens entre les deux hommes. Ils viennent en effet de travailler ensemble aux *Commentarii de honesta disciplina*, parus également en 1504, à Florence, écrits par P. Crinitus et édités par B. Riccardini (*impressi cura Benedicti philologi*), toujours chez Giunta. Que trouve-t-on dans cette *Vie* de Sénèque, qui sera maintes et maintes fois reprise par la suite⁸⁵ ? Elle commence par situer la naissance de Sénèque, puis aborde très rapidement l'œuvre poétique, en citant les autres tragiques latins puis en faisant état des dix tragédies écrites par Sénèque. Leurs qualités (*sublimitatem carminis, grauitatemque sententiarum*) font l'objet d'un commentaire particulièrement laudatif⁸⁶. Puis P. Crinitus revient sur l'homme et avance la thèse des deux Sénèque, dont l'un, excellent philosophe et à la vertu de *constantia* remarquable, a été rangé par Jérôme parmi les Chrétiens. Il s'appuie sur les témoignages des Anciens, Martial et Sidoine Apollinaire, dont il cite un extrait poétique, pour étayer cette affirmation selon laquelle il y eut deux Sénèque. L'autre Sénèque est donc le Tragique, à côté des illustres Pacuvius et Accius.

Ce paratexte montre les questions qui commencent à être débattues à l'orée du XVI^e s. : la question de l'auteur des tragédies (sa vie, son identité), les problématiques génériques (ce qui caractérise la tragédie, ce qui la distingue de la comédie)⁸⁷ et structurelles (les parties de la tragédie, le déroulement des épisodes dans les différents actes). Avec ces quatre écrits en forme de traités, à quoi il faut ajouter les doubles arguments, cette édition révèle un besoin de recul et de contextualisation des tragédies, en même temps qu'un premier besoin de synthèse et de systématisation de la pensée, après l'éclatement des savoirs que l'on trouvait dans les notes de Marmitta.

et a proposé à Alde des corrections à l'*Énéide*, vraisemblablement fondées sur la connaissance du *Codex Mediceus* et approuvées par Politien : (Lowry, 1989), p. 251.

85 On en trouvera d'ailleurs la traduction dans (Lebel & Bade, 1988), l'édition des tragédies de 1514 par Érasme-de Vercel-de Maizières insérant également ce texte.

86 *Scriptis tragoedias decem in quibus propter sublimitatem carminis, grauitatemque sententiarum, non uulgarem laudem consecutus est* » « il a écrit dix tragédies, à propos desquelles, en raison de la sublimité de sa poésie et de la gravité de ses sentences, il connut une gloire extraordinaire ».

87 Les deux principaux critères constitutifs du genre tragique, grands malheurs et personnages nobles, sont déjà en place quand Lazare de Baïf fera précéder, en 1537, sa traduction de l'*Électre* de Sophocle d'une « Définition de la tragédie », selon laquelle la « tragédie est une moralité composée des grandes calamités, meurtres et adversités survenues aux nobles et excellents personnages [...] ». Voir (Duché-Gavet, 2015) p. 1188-1189.

De De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511

Titre : Lucii Annei Senece poetae clarissimi || Decem tragediae figuris antea non || impressis annotamentisque || admodum necessa||riis insignitae || [marque] ||

Éditeur scientifique : Egidius (Aegidius) Maseriensis / Gilles de Maizières / Gilles Masier / Gilles Desmares

Commentateurs : Hieronymus Balbus / Girolamo Balbi (argumenta en hexamètres latins)

Imprimeur : Johannes Mercator / Jean Marchant

Libraires : Jean Petit et Michel Le Noir

Ville : Paris

Date : 1511

Format : in-folio

Localisation : BM Lyon : Rés Inc 179 et http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100940910; BnF Tolbiac RES M-YC-1008 / et NUMM-8710071 document numérisé accessible depuis la BnF : version intégrale et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200035j> : 11 gravures sur bois (frontispice et planches illustrées des dix tragédies)

Présentation de l'ouvrage

Cette édition possède, comme les deux précédentes, une page de titre, lequel est bien plus développé cette fois. Il nous renseigne sur l'auteur, dont les *tria nomina* apparaissent pour la première fois, alors qu'auparavant il était seulement question de « Seneca » et sur la perception de celui-ci qu'en a l'imprimeur : c'est pour lui un « poète très brillant ». Il nous donne également le contenu du livre : les tragédies, des illustrations et des notes. Les tragédies sont au nombre de dix, comme dans toutes les éditions précédentes, même si des questions d'authenticité se posent. Ces « remarquables » tragédies sont accompagnées d'illustrations originales (« non imprimées auparavant ») et d'« annotations pleinement nécessaires ». Ces dernières sont l'œuvre de l'éditeur scientifique⁸⁸, Gilles de Maizières— dont le nom varie en fonction des traductions du latin Egidius / Aegidius Maseriensis) —, recteur de l'Université de Paris, éditeur d'Aulu-Gelle, également auteur des pièces liminaires et de l'établissement du texte⁸⁹. C'est grâce au colophon en cul-de-lampe (*Impressum est hoc Tragediarum opus in*

⁸⁸ Nous déduisons cette information du titre. Rien ne le dit par ailleurs, mais aucun autre nom n'est mentionné.

⁸⁹ Érasme le cite, à côté de Gérard de Vercel et de lui-même, pour l'établissement du texte, dans son édition de 1514.

aedibus Joannis Mercatoris... anno Domini M. quingentesimo XI, nonis vero februaryiis) qu'on connaît la date précise de publication et l'imprimerie responsable. Ce livre a été imprimé par Jean Marchant à Paris, aux frais partagés de deux libraires, Jean Petit et Michel Le Noir. Cette information se tire des marques propres de chacun au titre : l'exemplaire de la BM de Lyon porte la marque de Jean Petit (FIGURE 12), celui de la BnF porte la marque de Michel Le Noir (FIGURE 13). Quant à l'auteur des *figurae* inédites, les dix xylographies précédant chacune des tragédies, il n'est pas identifié⁹⁰.

Composition

Hormis les pages de titre avec ces deux marques de libraires, les deux exemplaires comprennent bien sûr les mêmes parties :

- F. A1v Épître dédicatoire d'Egidius Maseriensis / Gilles de Maizières à Iacobus de Molendino / Jacques Du Moulin⁹¹, professeur de théologie.
- F. A2r Poème intitulé *Bonorum puerorum chorus*, vraisemblablement composé par les étudiants de Gilles de Maizières en l'honneur du même professeur Jacques Du Moulin
- F. A2r Traité intitulé *Tragedie diffinitio*
- F. A4r « Vie des Sénèque » de Crinitus : *Senecarum vita ex Crinito*⁹²
- F. A4v Développement sur le vers iambique, sans titre particulier
- F. A6r Adresse aux lecteurs
- F. A6r Poème en sénaires iambiques de Gilles de Maizières à Nicolas de Wattenwil / Wattenville⁹³
- F. A6r Poème de Pierre de Stainville (*in libri commendatio*) recommandant le livre de Gilles de Maizières
- F. A6v Illustration en pleine page, suivie de l'*argumentum* de Hieronymus Balbus, suivi d'un *incipit* précédant chaque tragédie
- F. a1r-F. g8r Texte des tragédies : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Œdipus*, *Troas*, *Medea*, *Agamemnon*, *Octavia*, *Hercules Œtaeus*, accompagné de *marginalia*
- F. g8v Adresse de Gilles de Maizières à ses étudiants (*ad mansuetissimum bonorum*

90 Est-il d'ailleurs le même pour le frontispice intégrant les marques d'imprimeur et pour les planches illustrées ? C'est une question que nous ne saurions trancher. On peut penser à Filippo Pincio, graveur des xylographies de l'édition vénitienne de 1493, mais il faudrait se livrer à une comparaison fine pour l'affirmer.

91 *Catalogue des Libraires-imprimeurs du XVI* par Renouard : <https://books.google.fr/books?id=hOuljomdlnQC&pg=PA439&lpg=PA439&dq=th%C3%A9ologie+molendino&source=bl&ots=4ng4rGTbxI&sig=Uawn7WKtKNGNrDKonho8i7-y-HQ&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj6pcicuOXJAhWKWBOKHZhqAxEQ6AEIzAB#v=onepage&q=th%C3%A9ologie%20molendino&f=false>

92 Dont la fin n'est marquée par aucune séparation avec l'écrit suivant. Il faut comprendre, par comparaison avec cet extrait que nous avons déjà rencontré, qu'elle s'achève par la mention traditionnelle de fin de citation *haec Crinitus* suivie de deux points.

93 La transcription du nom, écrit en latin, n'est pas évidente à interpréter. Nous proposons ce patronyme typique de Berne, le professeur étant qualifié de *bernensis*. Or il y eut bien un Nicolas de Wattenville (1492-1551), élu chanoine du chapitre de Saint-Vincent à Berne en 1515, à qui le « dominus » du poème conviendrait bien. Nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'il s'agit de ce personnage, mais cette identification est fort plausible.

- puerorum gregem*)
- F. g8v Colophon en cul-de-lampe

Description formelle

Cette édition comporte assez peu de nouveautés formelles : les abréviations et graphies anciennes sont maintenues, de même que la foliotation, l'absence de réclame et de numérotation des vers. Les caractères⁹⁴ diffèrent toutefois de l'édition précédente : ils reviennent aux romains, droits, pour le texte, et introduisent le style gothique pour les titres courants (*Tragedia* en fausse page et chiffres romains indiquant le numéro de la tragédie, comme « VII » pour *Médée*, en belle page).

Quelques curiosités attirent l'attention : il est des passages disposés sur deux colonnes dans les pièces liminaires (le chœur des jeunes gens qui seront remerciés en fin d'ouvrage ; les poèmes de Gilles de Maizières et de Pierre de Stainville, présentés en regard ; des citations poétiques en retrait à droite) et même dans le texte des tragédies (certains chœurs aux vers courts). Dans le texte toujours, figurent quelques traits orientés en diagonale à l'intérieur (marquant parfois les coupes, comme au vers 447 *Fugimus Iason / fugimus / hoc non est nouum* ; parfois les séparations entre plusieurs membres d'une énumération, comme aux v. 488 *Tibi patria cessit / tibi pater / frater / pudor*, et 508 (Jason) *Placare natis. (Médée) Abdico / eiuro / abnuo /*) et à la fin des vers (comme au v. 498 (Médée) *Quodcumque feci. (Jason) Restat hoc unum insuper /*). La disposition des *marginalia* surprend aussi parfois : elles sont le plus souvent placées dans les marges extérieures mais parfois aussi intérieures, ce qui donne jusqu'à quatre colonnes de texte sur une même page. Le texte est cerné progressivement et la lecture contrainte à un mouvement de balayage actif.

Le paratexte

Un des intérêts principaux de cette édition réside dans son paratexte, à la fois riche et original, qui inscrit tout le livre dans un tissu de relations pédagogiques entre maîtres et étudiants et de relations d'amitié entre lettrés. Les relations peuvent être nouées entre pairs, comme entre de Maizières et J. du Moulin ou entre G. de Maizières et P. de Stainville ; ou entre maîtres et subordonnés : les élèves à J. Du Moulin, G. de Maizières à ses élèves et aux autres lecteurs, G. de Maizières à Nicolas de Wattenville. Le propos d'ensemble est en effet didactique, nourri par le contenu de l'épître dédicatoire, la définition de la tragédie, les arguments et les notes, ce qui n'empêche pas la volonté d'attirer des lecteurs autres que les élèves ou de charmer ceux-ci par les illustrations sur bois gravé.

L'épître dédicatoire adressée par Gilles de Maizières au professeur Jacques du Moulin

94 Voir sur l'évolution des styles d'écriture : <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/lesecritures/latin/03.htm>

ancre le contexte de publication dans le monde universitaire, où travaille de Maizières ([...] *quo istud gymnasium parisiis bonorum puerorum*). G. de Maizières s'adresse à celui qui est sans doute son collègue⁹⁵ dans sa note d'intention : « pour ne pas que tes jeunes gens s'éloignent de Sénèque, effrayés par la nouveauté de cette poésie » (*moderator... commodare uolui*). Il veut rendre accessible l'auteur latin, éminent poète comme l'annonçait le titre, et cette poésie, dont les qualités (dans les *inuentio* et *elocutio*, *logos* et *pathos*, parlé et chanté, *res* et *uerba...*⁹⁶) offrent une bonne justification à cette édition.

☞ Cette longue épître mériterait une étude approfondie que nous ne mènerons pas dans le cadre de ce travail. Nous passerons de même sur le « chœur des bons enfants » à la gloire de Du Moulin et autres pièces honorifiques et sur la *Vie de Sénèque* de Crinitus déjà mentionnée plus haut pour en venir au traité sur la définition de la tragédie. Le fond reprend l'essentiel des définitions précédentes (la tragédie représente des héros dans l'adversité), mais le développement avance à renfort de précisions et de citations poétiques qui enrichissent notablement le traité⁹⁷. La définition de la tragédie passe par la réflexion sur son étymologie et sur la comparaison avec la comédie, passages traditionnels, mais de Maizières ajoute une mention sur le drame satyrique. Il reprend la caractéristique essentielle de la tragédie, qui vainc tous les autres genres par sa *grauitas* et ajoute quelques citations d'Horace pour compléter son exposé⁹⁸. Il étudie ensuite plus précisément le rapport entre la définition générale et ce qu'en fait Sénèque. Sa troisième tragédie par exemple (c'est-à-dire la *Thébaïde*), est restée « inachevée » à cause du « temps vorace » (*imperfecta... tempus edax*), et arrive à la fin sans que le chœur ait été introduit. Après ces remarques sur le registre, le genre et la construction tragiques, de Maizières remonte aux premiers auteurs, Thespis, Sophocle, Euripide, pour arriver aux Latins et enfin à Sénèque, à propos duquel se pose la question récurrente : de quel(s) Sénèque(s) s'agit-il ?

L'autre traité, venant à la suite de la *Vie de Sénèque* de Crinitus⁹⁹, met encore davantage

95 Et pas encore en tant que recteur au professeur qu'il aura sous son égide (jeu de mots avec son prénom Aegidius qu'il pratique dans le poème à Nicolas de Wattenville), puisqu'il n'accèdera à ce poste qu'en 1514.

96 *Nam praeter sublimem scribendi charactera carmina carminis grauitatem rationis uenustatem inuentionis subtilitatem denique mouendorum affectuum mirabilem quasi quandam necessitatem philosophicis praeceptis recteque uiuendi normis scaturire cernetur [...]*.

97 De Maizières cite en particulier le Virgile des *Géorgiques* commenté par Christophorus Laudinus et l'Horace de l'*Ars*.

98 Voir, pour la réception de l'œuvre d'Horace, <http://www.univ-paris3.fr/renaissances-d-horace-presentation-et-actualites-74373.kjsp?RH=1275912066623>, site d'édition en ligne des éditions et traductions humanistes du poète latin, en lien avec l'ANR « Renaissance d'Horace » ; sur ce site, l'onglet « Bibliographie horatienne » et la rubrique « Sur la transmission et la réception d'Horace ». Sur la réception de l'*Art poétique* en particulier, on pourra consulter le numéro 13 de la revue *Camena*, « Horace, l'autre poétique », (<http://www.paris-sorbonne.fr/article/camena-13>). Enfin, est à paraître un ouvrage de synthèse intitulé *Non omnis moriar* chez G. Olms.

99 La transition entre les deux est assurée par une citation de Terentianus Maurus sur Pomponius Secundus et sur

en lumière l'apport propre de De Maizières. Il traite des vers iambiques et commence par définir l'iambe en remontant à son étymologie, en citant Horace sur le premier, Archiloque, qui a pratiqué ce mètre, et enfin en précisant son *ethos*¹⁰⁰, la rapidité. Sont parcourus ensuite les possibilités de substitution, les particularités comme les vers scazons¹⁰¹, les interdictions, là encore émaillées de nombreux exemples empruntés aux tragédies, tirés d'*Hercule Furieux* (*Soror tonantis...*), d'*Œdipe* (*Noscisne memet...*), de *Médée* (*Sed tu machinatrix malorum*) et fondus dans le commentaire.

La visée didactique, entre autres, de cette édition, ressort encore dans les notes marginales. C'est le professeur qui parle derrière les notes explicatives, donnant des références mythologiques, précisant des *realia* (*Ionium aegaeumque mare signat* pour le *gemino... litori* du v. 35 ; à propos des prêtres syriens au bras dénudés dans le chœur IV) ; nommant l'épithalame que chante le chœur I ; développant l'implicite du vers 118 (*Haec*¹⁰² *facere Iason potuit*) par *ingratitude* ; proposant des titres ou résumés de longs passages (*mulieris repudiatae furor* pour le chœur III ; *veneni praeparatio* et *Medeae carminis enarratio* pour la nourrice décrivant Médée en train de se livrer à ses incantations). Conformément à ses préoccupations métriques, de Maizières note à l'occasion des points particuliers, comme le chœur IV qui se termine par des dimètres iambiques catalectiques. Très pédagogiques sont enfin les notes rhétoriques et stylistiques. Il s'agit souvent de qualifier une figure de pensée (*a minori ad maius argumentum* » pour le v. 48b *leuia memoravi nimis* ; *concessio* pour le v. 237 *fatebor ; obici crimen hoc solum potest*), de nommer une figure de mots (*grauem emphasis* pour le célèbre *Medea superest* du v. 166 ; *periphrasis* pour *monile fulgens* v. 573), ou encore de souligner des sentences¹⁰³. Ces vers gnomiques, qui attirent l'attention du commentateur et qu'il demande à son tour au lecteur de regarder (par exemple par un *perspice*) conduisent vers une autre catégorie de notes, que nous dirions plus personnelles et moins strictement didactiques. Elle se compose de remarques où le jugement de valeur perce (*honestas petitio* pour *fidemque supplex praesidis dextrae peti* v. 248) et où l'interprétation prend une part importante, qu'il s'agisse de donner des appréciations

Sénèque.

100 Nous empruntons cette terminologie à J. Dangel dans ses travaux sur l'« *ethos* des mètres » et l'« *éthos* des quantités », comme (Dangel, 2001).

101 Vers iambiques « boiteux » dont la dernière syllabe est un trochée ou un spondée.

102 Hoc E : haec A.

103 *regula iuris p<rudentiae> sententia* pour *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit* v. 199-200 ; *auctoritas* pour *Nemo potentes aggredi tutus potest* v. 430 ; *Medeae & nutricis rationes elegantissimis confirmate epithetis* pour *Professa perdunt odia uindictae locum* v. 154 et les sentences suivantes ; *Prudentis est ex ... consilium capere* pour *tempori aptari decet* v. 175b ; *Auctoritatem attentius perspice* pour *Fortuna opes auferre, non animum potest* v. 176.

littéraires ou psychologiques¹⁰⁴ ou qu'il s'agisse de projeter un commentaire dramaturgique. De Maizières prend véritablement en compte l'importance du rythme de la pièce quand il remarque que c'est pour retarder la vengeance (*uindictae dilatio*) que la nourrice argue de la sentence « la colère qu'on cache fait du mal » (*ira quae tegitur nocet* v. 153b). Il est également attentif à la dimension spatiale dans laquelle les déplacements, entrées et sorties des personnages s'inscrivent¹⁰⁵.

Ainsi ces notes ne sont pas un catalogue explicatif de toutes les obscurités possibles. Elles procèdent d'un choix, et s'inscrivent dans une dynamique, d'un enseignant qui donne à comprendre, d'un homme de lettres qui exprime ses goûts, d'un commentateur qui imagine une scène, peut-être en relation avec les gravures illustrant les tragédies.

C'est le dernier élément du paratexte que nous voudrions commenter, la part figurative de l'ouvrage. ☞ Là encore le travail serait à mener en détail pour la page de titre et les illustrations de chaque tragédie¹⁰⁶. Nous nous bornerons ici à étudier la xylographie illustrant la tragédie choisie, *Médée* (FIGURE 14), et renverrons pour l'appréciation d'ensemble des illustrations de nos éditions, au chapitre 6. 1. L'illustration, rythmée par la présence de trois éléments architecturés (palais de Créon à gauche, pont et tour au centre, tours crénelées à droite) représente des épisodes qui ont lieu dans des temps et des espaces différents. Les événements qui se déroulent dans le temps de la tragédie sont l'invocation de Médée à la lune (en haut à gauche), l'incendie du palais royal de Corinthe (à gauche), la mort des deux enfants (visibles en haut de la tour centrale) et l'envol de Médée sur le char tiré par des serpents (en haut à droite). On reconnaît d'autres éléments du mythe comme le faux rajeunissement de Pélias à Iolcos. Les hommes en armes au premier plan, mené par un cavalier, sont plutôt les Argonautes à la suite de Jason, personnages sortant eux aussi du cadre de la fiction dramatique, que les gardes de Créon, que l'on peut identifier avec les deux hommes au centre de la scène. Ainsi, on a un tableau composite, dont le principe unificateur est le personnage de Médée, et surtout ses pouvoirs magiques : toute la moitié supérieure¹⁰⁷ de la gravure est occupée par les actes maléfiques de la magicienne (prière à des divinités chtoniennes, envol

104 *stultitiae argumenta* pour le chœur II ; *Perpulcra rationis et appetitus ratio* pour le monologue de division de Médée et en particulier *melius ah demens furor [...]* v. 930 ; *simulata reconciliatio* pour Jason disant *omnia ex animo expuli* v. 557b.

105 Déplacement : *Verba Iasonis milites mouentis* pour *quicumque regum [...]* v. 978.

Entrée : *Iasonis cum militibus aduentus* pour le mouvement des hommes de Jason autour du premier meurtre.

Sortie : *Iasonis discessus* quand Médée dit *discessit* v. 560 ; *Medeae fuga* quand elle s'envole sur son char.

106 Sur les xylographies lyonnaises, au croisement des influences allemande et italienne, voir Biblyon 2016 I. Andreoli « Rencontres lyonnaises : influences allemandes et italiennes dans l'illustration au début du xvi^e s. », journée d'études le 24 juin 2016 à l'ENSSIB.

107 Délimitée, de gauche à droite, par le balcon du palais, le pont, les pointes de lance et les créneaux des deux tours.

sur le char de l'aïeul Hélios, double empoisonnement par ruse criminelle contre les Péliades et contre Créüse, infanticide, régicide). Dans la partie inférieure, ce sont les hommes qui ont autrefois bénéficié de l'aide de Médée, qui semblent gagner un destin qu'ils ignorent. Dans son ensemble, la gravure traite, comme l'argument de Balbus sous lequel elle est placée dans la page, de la geste mythique de Médée en général. Elle offre un vaste cadre spatio-temporel à la tragédie qui va suivre ; un cadre non marqué littérairement, puisqu'aucune marque de théâtralité n'y est visible ; et, en mettant l'accent sur les victimes de Médée, un cadre dramatiquement pertinent.

D'Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514 = Variorum

Titre : L. Annei Senecae Tragoe||diae, pristinae integritati restitutae per exactissimi ||
judici viros, post Avantium et Philologum. || D. Erasmum Roterodamum. || Gerardum
Vercellanum. || Agedium Maserium. cum metrorum praesertim tra||gicorum ratione ad calcem
operis posita. || explanatae diligentissime || tribus commentariis || G. Bernardino Marmita. ||
Daniele Gaietano. || Jodoco Badio Ascensio. || [marque] ||

Éditeurs scientifiques : D. Erasmus Roterodamus / Érasme ; Gerardus Vercellanus /
Gérard de Vercel ; Agedius Maserius / Gilles de Maizières

Commentateurs : Gellius Bernardinus Marmita / Bernhard Marmitta / Gellio Bernardino
Marmita ; Daniel Gaietanus / Daniel Cajétan / Daniele Gaietano / Daniel Gaétan de Crémone ;
Jodocus Badius Ascensius / Josse Bade

Imprimeur-libraire : Jodoco Badio Ascensio / Josse Bade

Ville : Paris

Date : 7 décembre 1514

Format : in-folio

Localisation : BnF Tolbiac RES G-YC-460 et BM Lyon Res. 105513 ; BnF NUMM-
8701899 document numérisé accessible depuis la BnF ; et http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10140919_00005.html

Présentation de l'ouvrage

Comme chez de Maizières, la page de titre (FIGURE 15) étant constituée d'un frontispice orné et inscrit apporte de nombreux renseignements sur l'ouvrage. Le titre, écrit en lettres rouges et noires, est particulièrement développé. Il désigne l'auteur des mêmes *tria nomina* que de Maizières, « L. Annaeus Sénèque » et il annonce le contenu de façon précise : il s'agit de ses tragédies, « rendues à leur intégrité première grâce à des hommes d'un jugement très sûr, après Avanzi et Philologus ». Ces savants, qui exposent ici le fruit de leur travail, sont nommés ensuite : Érasme, Gérard de Vercel et Gilles de Maizières. C'est d'ailleurs la seule fois que leur nom apparaît dans l'ouvrage, la part belle étant faite aux commentateurs dont les noms figurent systématiquement en manchettes. Il n'y a pas du tout d'éléments paratextuels développés par ces éditeurs scientifiques, présents seulement à travers le texte édité. Il est indiqué qu'ils interviennent « après Avanzi et Philologus », c'est-à-dire qu'ils ont corrigé le texte établi par ces derniers¹⁰⁸. 'Philologus' désigne Benedictus / Benedetto Riccardinus /

108 Travail bien repéré par Thysius qui écrit *praefert editio haec emendationem Maserii & duorum aliorum* :

Riccardini et Avanzi est le nom de Hieronymus Avanzi / Girolamo Avanzi. Or Avanzi ne publie son édition des tragédies qu'en 1517, mais il a fait paraître en 1507, séparées, des *Emendationes* qui ont servi de base à son édition : c'est sur ces propositions d'émendation que les savants ont également travaillé. B. Riccardini étant nommé après Avanzi, on peut supposer que les éditeurs ont travaillé sur son édition de 1513 et non sur celle de 1506. Les trois humanistes ont dû établir le texte des tragédies à partir des manuscrits et de ces deux outils existants, qui n'ont pas été réunis¹⁰⁹ ou influencés l'un l'autre. Ces trois humanistes sont inégalement célèbres : on connaît évidemment Érasme¹¹⁰ ; on a rencontré G. de Maizières pour son travail d'édition de 1511, mais G. de Vercel doit sans doute être présenté. C'est un jeune philologue bourguignon, venu faire des études à Paris, qui est employé dans l'imprimerie de Bade, à qui l'on doit une édition de Tite-Live et des notes sur la *Pharsale* de Lucain chez le même Bade. Cette collaboration entre imprimeur, libraire et savants¹¹¹ est exemplaire de l'époque, si bien que les rôles sont parfois difficiles à départager, entre les uns et les autres, qui se donnent tous pour mission d'améliorer les textes en les débarrassant des altérations introduites par les copistes (noble tâche affichée pour des raisons de publicité également).

Les tragédies, *restitutae*, ont aussi été *explanatae diligentissime tribus commentariis*, « très scrupuleusement expliquées par trois commentaires », dus à Josse Bade, Gellio Bernardino Marmitta et Daniel Gaietanus. L'édition est une (*editio*) *Variorum*, la première de

« cette édition porte l'émendation de Maserius et de deux autres ».

109 Contrairement à ce que laisse entendre la notice du CCfr : « Édition faite d'après l'édition donnée par Girolamo Avanzi et Philologus [Benedetto Riccardini] ». On aurait pu penser que Benedetto Riccardini ait corrigé son édition de 1513 d'après les émendations d'Avanzi de 1507. Trois sondages montrent que ce n'est pas le cas : là où Avanzi propose *profuge* (qui figurera dans *E*) au lieu de *fuge* de *A* (v. 170), B. Riccardini lit *fuge* et en 1506 et en 1513. Là où Avanzi écrit *collo* (v. 1023), B. Riccardini édite *colla* les deux fois. Avanzi corrige *aliti curru uehar* (v. 1025) mais B. Riccardini garde *alato curru uehar* dans ses deux éditions.

110 Il est intéressant de se reporter aux études de P. Petitmengin comme « Érasme éditeur de textes antiques » dans (Stage international d'études humanistes, 1972) p. 217-222 pour comprendre la méthode érasmienne. Le célèbre humaniste distingue trois parties dans ses travaux, visibles dans les termes employés : établir un texte correct (*castigare, a mendis repurgare, emendare*) ; séparer les œuvres authentiques des apocryphes (*nota obelis iugulare, a suppositiciis repurgare*) ; éclairer les difficultés (*obscura elucidare, scholiis illustrare, explicare*). La méthode suivie est stable et d'une remarquable pérennité, puisqu'elle sera observée jusqu'à Lachmann : pour constituer un texte, Érasme choisit un document de base, manuscrit pour une *editio princeps* ou livre imprimé, dont il corrige les passages qui lui semblent douteux, à l'aide de leçons fournies par d'autres sources ou de conjectures. Il consulte les manuscrits, de préférence des *codices vetustissimi*, mais n'en fait pas de collation systématique. Ce processus explique la permanence étonnante des traditions imprimées et la productivité des anciens éditeurs, qui ne se livraient pas à la très longue recension des témoins principaux.

111 Collaboration voulue davantage même par les métiers que par l'idéologie humaniste. Bade s'entoure, à côté d'Érasme, de Guillaume Budé et de Beatus Rhenanus ; une de ses filles épousera Robert Estienne. Voir S. Marchitelli dans (Goulet-Cazé et al., 2000) p. 145, qui parle d'une tradition d'« edizioni pluricommentate », initiée par l'exégèse de D. Gaietanus dans l'édition vénitienne de 1493 et d'un « articolato lavoro d'équipe » pour cette édition de 1514 imprimée par Bade. Ce dernier s'appuie sur la *repositio textus* d'Érasme, décrite dans la note précédente, faite de *selectio* des manuscrits et du recours à l'*ingenium* pour échafauder des conjectures quand les variantes ne lui semblent pas satisfaisantes.

notre corpus, qui compile les notes de différents auteurs. Ces trois commentateurs, dont le travail collaboratif est mis en lumière par la mise en page, dont nous reparlerons, sont cités dans l'ordre qui sera celui des commentaires dans les marges du livre (où ils seront désignés respectivement par « ASCEN. », « BERN. » et « DAN. »). C'est à la fois un ordre alphabétique, un ordre chronologique inverse et un ordre de préséance mettant en avant les textes nouveaux (voir la présentation de l'édition de Marmitta), le commentaire de Marmitta datant de 1491 et les commentaires réunis de Marmitta et de Galetanus de 1493. Le seul nouvellement édité est le premier cité, celui de Bade, qui cumule ainsi les fonctions de commentateur et d'imprimeur. Le célèbre personnage¹¹² impose sa marque, aux sens propre et figuré, sur cette page de titre. La mention (présente dans toutes les publications de l'imprimeur-libraire avec privilège) *Venundantur ab eodem Ascensio Sub priuilegio regio in calce explicando* explique que les tragédies « sont vendues par le même Ascensius par privilège royal, déroulé à la fin¹¹³ », Bade étant responsable à la fois de l'impression, de la vente et du commentaire des tragédies. Le privilège en question, accordé pour une durée de trois ans, assure un monopole commercial à l'imprimeur contre d'éventuelles contrefaçons en mettant l'édition sous la protection des autorités qui l'ont octroyé¹¹⁴. La pratique du privilège, apparue d'abord en Italie puis en France en 1507, se généralise au cours du xvi^e s. et favorise les éditeurs parisiens, proches des autorités et administrations, au détriment des éditeurs provinciaux qui ne manquent pas de s'opposer à la « tyrannie des bibliopoles parisiens »¹¹⁵.

Voilà tous les éléments que permet d'exploiter la page de titre (mais c'est le colophon qui date précisément la publication du 7 décembre 1514) ; nous verrons comment elle les met en scène en étudiant le frontispice d'un point de vue formel, à propos du paratexte.

Composition

L'ouvrage est tout aussi copieux dans le paratexte précédant et suivant les tragédies que dans celui qui les accompagne de ses notes. Il est composé des pièces suivantes :

- F. Aa1r Page de titre avec frontispice
- F. Aa1v Épître dédicatoire de Josse Bade à D. Johan Landanus / Jean de La Lande, datée des nones de décembre 1513
- F. Aa2r- F. Aa2v *Tabula alphabetica*
- F. Aa3r Épître dédicatoire de G. B. Marmitta à D. D. Guilielmus de Rupeforti /

112 Dont ce n'est pas l'objet de retracer la carrière. On se reportera par exemple aux travaux de (Renouard, 1908), p. 81 et à la notice sur cette édition p. 252 du volume III. Pour l'activité de Bade (commenter, vendre, imprimer), voir (White, 2013) et particulièrement le chapitre 7 sur les éditions commentées des poètes classiques, p. 207-233. Sur ses *praenotamenta* à Térence, voir (Leroux & Séris, 2017) p. 99-102.

113 Au recto du dernier folio : *Tenor privilegii regii pro hoc opere.*

114 (Fulacher, Lhéritier, Barbier, Sicard, & Musée des lettres et manuscrits, 2012) p. 67-70.

115 Jean Quéniart « L'anémie provinciale » dans (Martin et al., 1983) p. 282-293.

- Guillaume de Rochefort
- F. Aa3v *In tragoedias Senecae interpretatio* du même au même
 - F. Aa4r- F. Aa4v *Danielis Apologia* : épître dédicatoire de Daniele Gaetano à Leonardo Mocenigo
 - F. Aa4v Poème intitulé *Polydori Comites Cabaliati in defensionem Caietani Cremonensis*
 - F. Aa5r- F. Aa5v *Preambula* comprenant : le *tragoedia quid fit, unde dicta & qui eius auctores. Per Benedictum Philologum Florentinum* ; le *De partibus tragoediae* du même Benedetto Riccardini ; un extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
 - F. a1r-F. a266v Texte des tragédies, précédées d'un, de deux ou de trois arguments (De Benedetto Riccardini, de Marmitta, de Gaietanus), de la liste des *interlocutores*, et entourées des trois commentaires : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea* (F. 159v), *Agamemnon, Octauia, Hercules Ætheus*
 - F. 267r-F. 267v *Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula, ou De tragici carminis metro* (titre courant) de G. De Maizières
 - F. 267v *Aegidii Maserii ad Stephanum Antoniumque, lapitheos fratres iambicum carmen*
 - F. 267v Colophon précédé de la mention *Finis : Opera impensis et industria Ascensiana Nonis Decemb. MDXIII*
 - F. 268r Privilège royal accordé à Josse Bade

Description formelle

Comme précédemment, les titres courants sont présents, la numérotation des vers absente. Il y a à la fois foliotation et signatures. Les numéros de feuillets et les titres courants sont en gothique, le reste du texte en droits, exactement comme dans l'édition précédente de De Maizières. La page s'enrichit en outre de lettrines multiples, et ce sera un unicum dans notre corpus : elles débutent le texte des arguments, le texte des tragédies et les notes marginales de chaque commentateur. Ces notes, abondantes, sont comme chez Marmitta d'une lecture assez malaisée : le lemme est repris mais en abrégé et sans aucun numéro, ni de vers ni de note ; l'écriture est continue, avec seuls des blancs aldens pour séparer les notes entre elles. La page, complexe, est toutefois construite : il peut y avoir jusqu'à trois colonnes de texte (texte / commentaire / nom du commentateur et éventuellement les questions majeures commentées¹¹⁶) et des blocs de texte sur trois lignes (argument / texte / notes). L'espace du texte se trouve considérablement réduit par rapport aux notes.

116 Le « fescennin », tel mot comme *profugus*, tel personnage comme « Lyncée », « Méduse », telle notion comme *licentia*, tel objet comme le *cardo* qui appelle un commentaire non sur le spectacle mais sur ce qu'est l'objet et sur ses emplois et équivalents dans l'expression figurée en grec.

La typographie demeure ancienne¹¹⁷, marquée là aussi par un effort de construction : les arguments et les notes sont écrits en plus petits caractères, les noms propres sont systématiquement dotés de majuscules alors que ça n'était pas le cas auparavant. Les pieds de mouche marqueurs de paragraphes figurent pour la dernière fois dans notre corpus, alors qu'ils disparaissent globalement, au profit des alinéas, à partir de la deuxième moitié du XVI^e s. : les éditions des tragédies se montrent novatrices en la matière. Quelques signes font leur apparition, montrant également un usage plus complet et plus complexe de l'outil typographique, comme les parenthèses¹¹⁸ ; mais les mouchetures ou trèfles sont une survivance des signes conventionnels utilisés dans les manuscrits¹¹⁹. Les sentences, elles, sont soulignées à la main et ne sauraient être versées au dossier du peaufinage de la mise en page.

Le paratexte

Cette édition voit son paratexte enfler considérablement. Outre les trois commentaires sur lesquels nous reviendrons, il faudra considérer les pièces liminaires et le frontispice. En revanche, ont déjà été commentées dans les éditions *ad hoc* les pièces insérées suivantes :

- de Marmitta : l'épître dédicatoire à D. D. Guilielmus de Ruperforti / Guillaume de Rochefort, grand chancelier de France ; au même, l'*interpretatio* des tragédies de Sénèque
- de B. Riccardini : le traité *de tragoedia*, divisé en trois questions (*tragoedia quid fit, unde dicta & qui eius auctores*) et le *de partibus tragoediae* tous deux repris dans les *preambula*
- de P. Crinitus : la *Vie de Sénèque, ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- enfin de G. de Maizières : le traité adressé à Denis de Bidant (ambassadeur de France en Italie), intitulé *Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula* et abrégé dans les titres courants en *De tragici carminis metro*¹²⁰

C'est par le frontispice que nous commencerons, en poursuivant la description de la page de titre effectuée ci-dessus. Hormis les lettrines ornées, c'est la seule illustration figurative du livre. Nous nous y attarderons également parce que c'est le deuxième frontispice

117 Rappelons que cela concerne la graphie (esperluette, graphie ancienne du s, *etc.*, points d'interrogation comme tronqué (voir le dialogue Créon – Médée) et les abréviations des finales usuelles (*-ue, -us, -uam, -er, -um*) par divers signes comme le tilde.

118 Nous en avons noté deux dans le texte de *Médée* : vers v. 545 et v. 555, imprimées : *contemnere animus regias (ut scis) opes et ne (si qua noster dubius effudit dolor)*.

119 Ces signes, présents à la fin de certains vers des chœurs II, III et IV dessinent un triangle pointe en haut ou en bas. Ils servent, alors que la ponctuation en est encore à ses balbutiements (voir Marza Pieri « Fra scrittura e scena : la cinquecentina teatrale » dans (Cresti et al., 1992), p. 245-267), à attirer l'attention sur un point que nous n'avons pu identifier : un type de mètre ? un *locus similis* ? une note à insérer ? Voir (Muzerelle, 1985) p. 126 sur ce signe conventionnel qui, dans les manuscrits, existait déjà, accompagné d'un petit trait vertical souscrit absent de notre édition.

120 La division des traités de B. Riccardini en plusieurs questions, l'attribution des titres au traité de G. de Maizières sont sans doute du fait de J. Bade, compétent pour accomplir ce type de travail qui relève en général de l'imprimeur.

figurant dans les éditions des tragédies sénéquiennes, après celui de l'édition de De Maizières, que nous avons laissé de côté parce qu'il variait en fonction des marques des deux imprimeurs. La pratique du frontispice, encore à ses débuts en ce XVI^e s. naissant, est promise à un bel avenir¹²¹.

Ce frontispice comprend le titre, dans une partie centrale inscrite en rouge et noir, déjà commentée en partie. Soulignons encore que ce qui est mis en valeur dans ces écritures sont : le nom de Sénèque, la mention des commentaires et la mention du libraire-imprimeur Ascensius (Bade), imprimés en caractères gothiques dans un corps supérieur aux autres.

Le titre figure au centre d'un encadrement gravé sur bois dont les ornements se composent de colonnes, piédestaux, décors végétaux, animaux et fabuleux. Un médaillon en haut représente un poète couronné de laurier, en train d'écrire sur un lutrin avec sa plume, qu'on doit identifier avec Sénèque. Le bas est garni d'une frise avec un écusson. Cet encadrement n'est ni unique (c'est l'encadrement numéro 1, réduit, sans chapiteau, parmi les deux existants), ni à usage unique : il sert aussi pour d'autres livres comme le *De Asse* de Guillaume Budé édité la même année par Bade.

Au centre de l'encadrement et au milieu des inscriptions prend place une vignette rectangulaire figurant une presse, dans une imprimerie : c'est, comme indiqué, le *prelum Ascensianum*, la « presse d'Ascensius », accompagnée de la signature composée des initiales de Bade (I, B, A, pour Iodocus Badius Ascensius). Cette célèbre marque porte le numéro 1 parmi les trois existantes : « Elle représente un atelier d'imprimerie ; au milieu, une presse dont un imprimeur tire le barreau, à gauche un autre imprimeur frotte les deux tampons pour y répartir régulièrement l'encre qui va servir au tirage de l'épreuve suivante, à gauche [sic] un ou deux compositeurs, assis devant leur casse, lèvent la lettre qu'ils portent à leur composteur »¹²².

Ce frontispice mêle divers sujets : aspects matériels du livre ; anges, animaux et êtres fabuleux¹²³ d'un univers mythique à rattacher plutôt à celui de l'époque de fabrication du

121 Voir C. Guillot « Les éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII^e siècle » p. 151-173 dans (Forestier, Caldicott, Bourqui, & Centre de recherche sur l'histoire du théâtre, 2007).

122 Voir le chapitre II « Le 'prelum Ascensianum' » de (Renouard, 1908) p. 38-103, sur les différents locaux de l'imprimerie, ses marques et encadrements ; sur les collaborateurs et relations commerciales de Bade, entretenues notamment avec Érasme, dont la correspondance nous apprend combien Bade lui payait ses manuscrits (assez modestement apparemment) ; sur la production du Praelium ; sur les caractères et illustration des éditions. Voir aussi l'*Histoire de l'édition française*, volume I, p. 278 où est décrit l'atelier de Conrad Bade avec la marque très agrandie du *prelum ascensianum* et les trois compagnons – compositeur, batteur, pressier – à l'œuvre.

123 Serpents et lions à tête humaine dans la partie supérieure de la page, et inversement, têtes humaines et corps animaux dans la partie inférieure.

livre ; motifs inanimés de végétaux, fruits, armes et armures. La richesse de l'iconographie est à l'image de la profusion, organisée, du livre. Ce frontispice mêle par conséquent diverses époques, celle contemporaine de l'édition avec la figuration de l'impression et les motifs mythologiques ; celle de l'antiquité avec les éléments décoratifs antiquisants et la représentation de Sénèque. Au total, comme il est logique puisque c'est un modèle qui n'est pas spécifique, ni le théâtre ni l'Antiquité ne sont mis en avant ; mais Sénèque l'est un peu plus, et encore davantage les tragédies, sujet grammatical des participes et verbes conjugués de la page, mises en relief par la typographie. Ce qui ressort principalement, c'est l'alliance entre travail intellectuel (écriture, édition du texte, commentaire) et travail matériel (impression du livre, avec au centre exact de l'image la presse), incarnée en la personne de Bade (*eodem Bado*). Dans l'alliance que l'imprimeur montre, entre le monde fabuleux et imaginaire d'un côté, le monde du travail, de l'art et de l'artisanat de l'autre, on peut lire la fécondité de la collaboration entre tous les hommes impliqués dans la production de ce livre (de haut en bas : auteur du texte, éditeurs, commentateurs, imprimeur) et la primauté de l'imprimeur qui s'accorde le beau rôle, lui qui cherche à assoir sa position sociale.

Ce frontispice a-t-il une valeur programmatique ? L'horizon ouvert par cette page se prolonge-t-il dans les pièces liminaires qui suivent ?

On peut répondre sans hésiter par l'affirmative. Le volet savant de l'ouvrage se confirme par la présence, dans ce paratexte, d'une *Tabula alphabetica*, qui dresse, dans l'ordre alphabétique, une liste de mots (surtout des noms propres, mais pas exclusivement, et des notions, comme *aula uitanda, cura parentum, deos fieri...*) avec en regard le numéro des feuillets où ils sont expliqués. Cette sorte d'index, occupant deux feuillets, atteste la volonté de faciliter les recherches à un public de lecteurs, voire d'inciter à un tel type de lecture approfondie et savante.

Les autres éléments du paratexte, des textes développés cette fois¹²⁴, continuent d'inscrire l'ouvrage dans des réseaux de relations humaines attentives au corps et à l'esprit. L'épître dédicatoire de Daniel Gaietanus à Leonardus Mocenigus, ou *Danielis Apologia*, est un texte où l'un des trois commentateurs des tragédies de Sénèque adresse son œuvre à Leonardo Mocenigo, consul et sénateur, fils de l'ancien prince Sérénissime de Venise. Daniel Gaietanus¹²⁵ était en effet lié à d'illustres familles vénitiennes, comme celle des Mocenigo, qui a donné de nombreux doges à la Cité¹²⁶. Dans cette lettre, Daniel Gaietanus commence par

124 Que l'on trouvera traduits et annotés dans (Lebel & Bade, 1988).

125 Voir (Cosenza, 1962) p. 761 et (Cosenza, 1962-1967) *Supplement*, VI, p. 63 ; (Pierio Valeriano, 1620) p. 50 ; (Arisi, 1762) p. 388-392. Gaietanus enseignait et a laissé une œuvre philologique et poétique variée, dont dix-huit livres d'*Hendecasyllabi*.

126 Voir la *Tavola IX* de F. Stefani e F. Odorici, dans (Litta, 1868).

présenter le sujet auquel il s'est attaché et à exposer ses motivations¹²⁷ ; puis il évoque les liens qui l'unissent à Leonardo Mocenigo et à sa famille, en particulier Andrea, son fils (ami de Bade) : ce sont des liens d'amitié et d'affection, et de grande reconnaissance vis-à-vis de celui (Leonardo) qui lui a permis de se livrer aux études grecques ; de ces liens découle l'hommage public et l'éloge des mérites et des qualités de l'homme (puissance, intérêt pour les belles lettres, application à soi-même des conseils de vie dispensés aux autres). Daniel Gaietanus en vient aux auteurs de tragédie, grecs et latins, et à Sénèque (fils de Lucius selon lui), dont le désir de l'étudier – lui qui se distingue par l'érudition et la philosophie – ne semble avoir eu d'égal que le poids de la tâche ; il caractérise de quelques traits la matière de la tragédie et son mètre, l'iambe. Après un dernier l'éloge du dédicataire, qui présente son commentaire comme un don à sa magnificence, Daniel Gaietanus clôt sa lettre sur l'éloge de l'auteur tragique. Le poème *Polydori Comites Cabaliati in defensionem Caietani Cremonensis*¹²⁸, en distiques élégiaques, est, plus qu'un poème louant l'œuvre de Daniel Gaietanus, un poème blâmant les critiques de ce dernier. Le poète s'adresse tout d'abord à « l'infâme », à « l'agité », qui a mordu de ses « dents orgueilleuses » dans ce livre et l'a sali de ses « vomissures » : il est également invité, puisqu'il manque d'intelligence, à ouvrir des livres¹²⁹... Ensuite, il s'adresse aux commentateurs qui doivent se morfondre de n'avoir pas collaboré avec Daniel Gaietanus, puis il s'adresse au lecteur, qu'il enjoint de se saisir de ce livre et de le vénérer, et enfin au livre lui-même, de façon réflexive¹³⁰, qui doit proclamer être protégé par Leonardo Mocenigo contre les « aboyeurs ». C'est l'œuvre de Polydorus Cabaliatus, un élève de Gaietanus qui n'est pas autrement connu par ailleurs, qui se place sous l'égide de Leonardo Mocenigo et qui fait également allégeance à Andrea Mocenigo : les deux pièces forment donc un ensemble cohérent en faisant intervenir les mêmes personnages, même si les schémas d'énonciation sont différents.

Un second poème, sur un tout autre ton, est celui de De Maizières à Alde et à Bade. Dans ces vers iambiques, l'un des trois éditeurs scientifiques s'adresse aux commentateurs qu'il publie, en jouant sur la gémellité de ces « deux lumières » (*duplex lumen*), deux frères,

127 Malgré la frayeur que peuvent inspirer les tragédies, Daniel Gaietanus n'a pas voulu paraître intimidé ; malgré les précédentes tentatives, il estime avoir sa place, puisque ses prédécesseurs estiment avoir raison en tout et ne semblent pas être exempts des défauts qu'ils critiquent chez les autres. Ce passage, ainsi que le poème de Polydore pour la défense de Daniel Gaietanus son précepteur, montrent que le commentateur a été victime de critiques assez violentes.

128 Il a commencé à circuler dès 1493 dans les *L. Annei Senecae Tragoediae : cum duobus commentariis : uidelicet Bernardini Marmitae & Danielis Galetani [sic] poe. cla.* (voir note 49).

129 Le destinataire précis de ce poème n'est pas identifié.

130 Il n'est pas, à notre connaissance, de terme spécifique pour désigner les poèmes dans lesquels le poète s'adresse à ses propres vers, à son propre livre, mais on pourrait rattacher cette réflexivité particulière aux catégories d'« effets de miroir » dont parle (Maingueneau, 2005) au chapitre des « bouclages textuels » (miroirs légitimants p. 169, miroirs indirects p. 173, reflets brouillés p. 174).

gloires des côtés latin (Latinus) et français (Gallicus) que le monde a vu naître, qui l'illuminent de leur œuvre (*imprimens*) en diffusant des Virgile, des Varron, des comiques et des tragiques, avec leur cortège de héros comme Ajax, Atrée, Hercule, Médée, etc.

Enfin l'épître dédicatoire de Josse Bade à Jean de La Lande, fils aîné de Guillaume de La Lande, autrefois procureur général de Bretagne, s'inscrivant dans la continuité d'autres épîtres du célèbre imprimeur¹³¹, établit une élogieuse relation entre les trois éditeurs scientifiques, Érasme, de Vercel et de Maizières, qualifiés de *doctissimos*, et le dédicataire, également *doctissime*. Bade commence par évoquer les liens qui l'unissent au dédicataire, rencontré autrefois à Paris : un amour des lettres commun, qui lui a inspiré le présent ouvrage, offert en geste de reconnaissance à ce grand homme. Dans un deuxième temps, Bade évoque le cœur du livre, les tragédies de Sénèque, « purifiées » par les savants et « expliquées » par les trois commentaires conjoints. Il n'hésite pas à se vanter de cette entreprise et à souligner le plaisir qu'il y a pris, pour deux raisons : la restauration du texte par Érasme, de Vercel et de Maizières, qui lui a permis de l'expliquer sans trop d'effort¹³² ; l'écriture de Sénèque elle-même, très variée¹³³. Bade termine par inviter le fils du dédicataire à lire ces tragédies, qui permettent, par leur aspect déclamatoire, de devenir un bon orateur¹³⁴, et il invite plus largement tous les lecteurs incultes à le faire, tant elles sont riches d'enseignements. On retrouve là le double but de l'imprimeur : offrir des textes de qualité à un lectorat élargi et l'orienter, par le commentaire moral plus que philologique des pièces, vers une lecture éthique des Classiques¹³⁵. Le salut final au dédicataire met au contraire l'accent sur son érudition.

131 Voir Jean-Max Colard : « on sait par exemple que Josse Bade a rédigé de très nombreuses préfaces adressées aux éditeurs et imprimeurs avec qui il collaborait, Jean Petit en particulier. Si l'imprimeur est un occupant privilégié du paratexte, il en est aussi un destinataire privilégié. », « L'apparition du paratexte » p. 323, dans (Gally & Jourde, 1995), p. 315-335. Voir aussi, sur la représentation que Bade donne de lui-même, ses rôles de *scriptor*, *compiler* et *commentator*, le chapitre 2 « Self-representation and authorship » de (White, 2013), p. 34-60. Cette épître est transcrite dans (Renouard, 1908), p. 252-253. Enfin, sur le projet éditorial de J. Bade appréhendé à travers ses épîtres paratextuelles, voir la thèse de (Katz Simon, 2016) qui étudie la rhétorique mise en œuvre, analyse les relations de l'imprimeur en termes de soutiens ou de pressions et cerne le projet éditorial badien, aspirant à concilier « apprentissage des belles lettres et des bonnes mœurs ».

132 Pour la méthode de commentaire de Bade, voir (White, 2013), p. 211. À partir de l'examen des commentaires intégraux de cinq auteurs faisant partie de son programme (Virgile, Térence, Perse, Juvénal, Horace), White souligne l'originalité de Bade, qui fournit de nombreux guides de lecture dans ses écrits divers (dans les éléments paratextuels ou dans le corps du commentaire lui-même) : il énonce des règles, linguistiques ou morales, devant fournir aux lecteurs un accès aisé à l'essentiel du contenu du commentaire. Bade travaille à compenser l'aspect fragmentaire du commentaire continu et détaillé en ordonnant, systématisant, énumérant, dans le but de donner une certaine structure de pensée, de ne pas clore le texte sur les différentes lectures qu'on peut en faire, mais d'ouvrir le lecteur à la culture textuelle classique.

133 La diversité et la variété faisaient partie des critères de choix pour Bade d'éditer tel ou tel auteur : (White, 2013), chapitre 7 « Badius' Commentary Editions : The Classical Poets » p. 207-233.

134 On reconnaît là l'intérêt de Bade, surtout rhétorique, pour la tragédie, car nul auteur plus que Sénèque n'a donné autant de matière pour la composition des discours : (White, 2013), p. 91.

135 Double projet bien mis en valeur par L. Hermand dans <http://journals.openedition.org/rhetorique/562#bodyftn18> à propos du commentaire de Bade aux comédies de Térence. Elle souligne à la suite de (White, 2013) la différence entre le commentaire de l'imprimeur, plus

Ainsi le frontispice se révèle être un véritable seuil qui annonce la nature du livre et les desseins de ses artisans, tels qu'on les retrouve dans le paratexte : il s'agit d'affirmer l'utilité de cet ouvrage, pour un dédicataire particulier et au-delà¹³⁶. Car l'autre thème important parcourant les images et les textes, c'est la collaboration du corps et de l'esprit, des artisans et des savants, des gens de métier et des gens de lettres, qui peuvent d'ailleurs parfois ne faire qu'un, à l'exemple de Bade. Cette édition est un bon exemple de l'idéal de la « République des lettres » dans laquelle les connaissances, sans césure entre disciplines et techniques, s'épanouissent.

représentatif de l'humanisme de l'Europe du Nord intéressé par les aspects moraux et spirituels, et les commentaires des humanistes italiens, davantage tournés vers les explications philologiques.

136 On pense à Érasme qui se voulait « citoyen du monde ».

D'Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517

Titre : Senecae [sic] Tra||goediae || [marque] ||

Éditeur scientifique : Hieronymus Avantius / Girolamo Avanzi

Commentateur : Hieronymus Avantius / Girolamo Avanzi

Imprimeurs : chez Alde Manuce, Andrea Torresani

Ville : Venise

Date : 1517 (mense octobri M.D.XVII)

Format : in-8°

Localisation : BnF NUMM-58145. Exemplaire numérisé :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581455>

Présentation de l'ouvrage

Hieronymus Avanzi ou Girolamo Avanzi est l'auteur des *Emendationes tragoediarum Senecae* parues en 1507 à Venise chez Giovanni Tacuino¹³⁷, sur lesquelles l'édition érasmiennne s'est très probablement appuyée, et qu'Avanzi a repris pour l'édition des tragédies de Sénèque¹³⁸. Ces *Emendationes*, dédiées au prince Marinus Georgius / Marino Giorgi¹³⁹, font l'objet d'une préface adressée au même, qui nous renseigne sur le travail d'Avanzi. Après une amorce anecdotique, répondant à une question de jeunes étudiants sur la métrique¹⁴⁰, il examine tous les pieds du trimètre, dans l'ordre, en indiquant quelles combinaisons sont possibles. Il explique ensuite comment il a procédé : en partant de Benedetto Riccardini, qui a laissé un travail utile (*reformaui*) mais rapide, Avanzi s'est efforcé de proposer des restitutions (*restituere sum conatus*) et a rétabli l'ordre de certains vers. Conscient de la difficulté de la tâche, il invite les lecteurs et successeurs à corriger ses annotations fautives

137 Titre : Emendationes tragoediarum Senecae

Éditeur scientifique : Hieronymus Avanzi / Girolamo Avanzi

Commentateur : Hieronymus Avanzi / Girolamo Avanzi

Imprimeur : Joannes Tacuinus de Tridino / Giovanni Tacuino (éditeur et typographe)

Ville : Venise

Date : 10 avril 1507

Bibliothèque et côte : BnF 8-RE-1759 Richelieu - Arts du spectacle - Magasin

Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?id=dV1QAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:eEqS8tz4yFsC&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiIn6f6qMzJAhVLExoKHR6eBdoQuwUIJDAA#v=onepage&q&f=false>

138 Nous n'avons vu qu'une seule différence entre les émendations de 1507 et le texte de 1517 : *collo* proposé en 1507 au v. 1023 et *colla* édité en 1517. Il a procédé de même pour ses éditions des élégiaques, proposant des émendations avant d'en éditer les textes.

139 Ambassadeur de Venise en cette année 1517, modérateur de l'Université de Padoue. Voir (Renouard, 1979) p. 340.

140 La question est de savoir si le trimètre iambique de Catulle, de Juvénal, et surtout de Sénèque admet le pyrrhique et le trochée. La réponse est négative.

(*malas annotationes*). L'adresse finale au lecteur confirme et précise le périmètre de son travail : il s'est borné à « nettoyer » (*emaculare*) seulement les tragédies imprimées à Venise ; entreprendre d'étudier les tragédies accompagnées de commentaires serait un travail d'Hercule... Avanzi s'inscrit bien dans une chaîne éditoriale, dont il a conscience de n'être qu'un maillon. En effet, le cycle est généralement le suivant : des émendations sont issues d'une recherche ou d'un cours ; elles sont ensuite publiées par un imprimeur ; enfin un imprimeur, le même ou un autre, souhaitant éditer un texte, en demande l'édition à l'auteur des émendations. Avanzi prolonge ainsi le travail entrepris dix ans auparavant sur le texte des tragédies¹⁴¹. Cette fois, il publie chez le célèbre imprimeur vénitien Alde Manuce¹⁴² avec qui il travaille depuis une quinzaine d'années au moins¹⁴³ et qui lui a sans doute demandé de le faire. Alde Manuce lui-même est décédé depuis 1515, mais son officine est reprise par sa belle-famille, les Torresani d'Asola, en la personne de son beau-père, Andrea Torresani¹⁴⁴, mentionné dans le colophon (*Venetiis in Aedibus Aldi // et Andreae Soceri //*)¹⁴⁵ et de son beau-frère. Les successeurs sont restés étonnamment fidèles à l'esprit du fondateur¹⁴⁶, ce qui justifie la désignation commune de cette édition comme l'« aldine ». La page de titre comprend d'ailleurs sa marque, que l'on retrouve à la fin du livre, avec l'ancre et le dauphin caractéristiques de sa devise *Festina lente*. Venise est alors une place internationale où l'imprimerie bat son plein¹⁴⁷ en contribuant au rayonnement de la ville et où « le théâtre dramatique, tant courtois que mercantile, continue de prendre de l'importance également dans l'édition. À l'heureuse anarchie des premières décennies du siècle, dominé par le travail

141 Édition dépouillée dans le catalogue de (Kallendorf & Wells, 2010), p. 161-162.

142 Ou Manuzio, Aldo / Manutius, Aldus. Voir, sur la formation et les méthodes d'Alde (Lowry, 1989) et sur son activité d'imprimeur et de libraire (Davies, 1995). Alde est un bon exemple de la congruence entre gens de métier et intellectuels à la Renaissance : humaniste et imprimeur, il naît à Bassiano en 1449 et meurt en 1515 à Venise, où il fonda une imprimerie spécialisée dans l'édition des œuvres grecques. Après des études à Ferrare, de 1494 à 1515, il imprima la quasi-totalité des éditions *principes* des grands classiques, sur la base de choix effectués par l'« Académie aldine », rassemblant humanistes, hellénistes, érudits grecs. Il avait acquis de nombreux manuscrits et publiait des ouvrages de philosophie, rhétorique, théâtre, histoire. (Lowry, 1989) se demande si sa réputation, vu le traitement qu'il inflige aux auteurs, dans un climat d'« improvisation fiévreuse » (p. 241), n'est pas usurpée. Il conclut, p. 255-256, à un jugement nuancé : Alde était considéré à son époque comme courtois et respectueux ; il était conventionnel de dire qu'on avait les meilleurs manuscrits même si cela n'était pas toujours le cas ; enfin le travail était un travail d'équipe et le seul Alde ne peut être rendu responsable du manque de soin apporté à certaines éditions, leur qualité demeurant bien inégale.

143 Voir (Lowry, 1989) p. 252.

144 Ou Torresano, dit Andrea Asolano.

145 Voir (University research library, 2001), p. 27-28 sur les mentions portées par les imprimeurs et éditeurs aux éditions de la presse aldine. Accompagnant l'ancre et le dauphin, la mention *In aedibus Aldi et Andreae Soceri* paraît dès l'année 1512 et se maintiendra jusqu'en 1527.

146 Sur la fin et la succession d'Alde, voir les dernières pages de (Davies, 1995) ainsi que (Cataldi Palau, 1998) sur la vie, les éditions et la bibliothèque de Gian Francesco d'Asola, un des trois enfants d'Andrea Torresani.

147 Voir (Brown, 1969), chapitres IV, V et VI sur l'époque des grands fondateurs comme Jenson et Alde ; voir (Gerulaitis, 1976) pour le contexte économique et technique des débuts de l'imprimerie à Venise, ainsi que ses incunables.

de Zoppino [...], et par la récupération philologique et traductive du théâtre classique réalisée dans l'officine d'Alde Manuce, s'ajoute, à partir des années 1530-1540, l'entreprise d'édition théâtrale de typographes [...] la publication systématique de comédies, fables pastorales, tragédies, à l'intérieur de laquelle advient la véritable invention de l'édition théâtrale moderne. »¹⁴⁸. On voit que les Classiques ont joué un rôle de tremplin dans l'avènement de cette modernité, mais en 1517, Alde fait encore partie des précurseurs, même s'il n'en est plus, lui-même, aux balbutiements : il a fondé en 1500 l'Académie aldine, dans le but d'imprimer les œuvres grecques et latines apportées par les réfugiés de Constantinople. Il rassemble dans son officine des érudits d'origine diverse : Érasme y côtoie des lettrés vénitiens. L'entreprise est exemplaire de la collaboration entre les métiers et les arts, les imprimeurs et libraires travaillant entourés de savants, dans le but commun de produire les meilleurs textes, débarrassés des altérations des manuscrits.

Composition

Ce volume de 1517 comprend :

- F. a1r Page de titre annonçant les *Scenecae tragoediae*, titre sous lequel figure la marque de la presse aldine
- F. a1v Épître dédicatoire d'Avanzi à un *Latinus iuuenalis protonotarius apostolicus romanus*, prélat de la curie romaine, titulaire d'une charge honorifique papale et d'autres titres honorifiques
- F. a2v *Dimensiones tragoediarum Senecae*
- F. a3v Extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- F. 1r-F. D7v / p.1-208 Texte des tragédies : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Œdipus*, *Troas*, *Medea* (F. 119r / p. 118), *Agamemnon*, *Octauia*, *Hercules Œtheus*
- F. D8r *errata*
- F. E1r-F. E4v Arguments, présentés dans le même ordre que les tragédies¹⁴⁹
- F. E4v Colophon : lieu, imprimeurs associés, date
- F. E4v Registre de signatures¹⁵⁰
- F. E4v Marque au dauphin de la presse Aldine

Description formelle

Comme chez Ph. Giunta pour B. Riccardini, la foliotation est présente. Les autres repères dans le livre sont, comme ailleurs précédemment, très sommaires : il n'y a pas de réclame, mais des titres courants. Les aides à la lecture sur la page sont également réduites : il

148 Marza Pieri « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens », p. 250 dans (Cayuela et al., 2014b) p. 237-251.

149 Celui de la troisième précise : *Thebaidis tragoediae dimidiatae argumentum*.

150 Il indique que tous les cahiers sont des quaternions à l'exception des premier et dernier (A et E) qui sont des duernions.

n’y a ni numérotation des vers, ni notes, ni lettrines mais des lettres d’attente. Comme chez B. Riccardini encore, les caractères sont pour la deuxième fois dans notre corpus, italiques, et c’est même le caractère distinctif des éditions aldines, qui marqueront l’histoire de la typographie par cet usage¹⁵¹. Les éditions italiennes, hormis la *princeps* de Ferrare, sont proches dans le temps et dans la manière, même si celle de B. Riccardini est florentine et vénitienne celle d’Avanzi. Elles ont encore en commun cette écriture serrée, mais à la ponctuation assez lisible, usant des nombreuses abréviations et des graphies anciennes. Cependant, à la différence de chez Ph. Giunta pour B. Riccardini, Alde Manuce ne fait pas de distinction entre les vers sentencieux et les autres, et utilise l’initiale du nom des personnages pour désigner les locuteurs avant la réplique, dans la marge de reliure, et non plus dans la marge extérieure (FIGURE 16).

Le paratexte

Les pièces insérées dans cette édition sont la *Vie* de Sénèque extraite du livre de P. Crinitus et les arguments, qui sont ceux de B. Riccardini dans leur version abrégée, dont Avanzi est d’ailleurs peut-être l’auteur¹⁵². Avanzi propose davantage de nouveautés que de reprises : son épître dédicatoire, les *errata*, et surtout les *Dimensiones tragoediarum Senecae*.

L’épître dédicatoire se déroule de façon plus ou moins chronologique. Avanzi fait allusion à son travail précédent de collation des manuscrits et d’émendation. Puis, dans la tradition rhétorique de l’éloge et du blâme déployée dans ces liminaires, il fait d’un côté l’éloge du dédicataire, qui lui a paru le premier digne de cet ouvrage (*opus, munus*), par ses qualités propres (goût de belles lettres, et vertus de *probitas, elegantia, humanitas*), par la place qu’il occupe au Sénat et par son éducation. La fin du texte, d’un autre côté, vient compléter les indications sur la méthode de travail adoptée par Avanzi : en mettant toute sa peine et son application (*labor, diligentia*), il s’est attaqué aux très nombreuses erreurs et inversions (*tria millia errata atque inuersa loca*), dues à l’incurie et à la négligence des libraires, et a proposé des restitutions (*ad ueterem lectionem restitui*).

Dans les *Dimensiones tragoediarum Senecae* ou « Rythmique des tragédies de Sénèque »¹⁵³, Avanzi développe les remarques qu’il avait commencé à formuler en préambule à ses *Emendationes*. Sa présentation du trimètre de Sénèque est plus complète et encore mieux

151 Voir N. Barker « The Aldine Italic » dans (Zeidberg & Superbi Gioffredi, 1998), p. 95-107 et note 71 du présent chapitre. C’est Francesco Griffo, l’ouvrier qui fit fondre pour Alde des caractères semi-cursifs, inspirés, disait-on, de l’écriture du grand poète italien Pétrarque. Plus serrés que les caractères romains, ces italiques permirent de gagner de l’espace et donc de faire baisser les coûts de production. Voir aussi dans la deuxième partie, chapitre 8, 1. c) traitement des sentences, note 11.

152 Voir chapitre 7, 2) « Arguments ».

153 La *dimensio*, de *dimetior* : « mesurer », est la mesure d’une forme métrique.

organisée : après avoir passé rapidement sur les pieds pairs (P2, P4 et P6 purs, avec possibilité de tribraque aux P2 et P4), il s'attarde sur les pieds impairs et liste les possibilités de substitutions aux P1, P3 et P5 qu'il détaille dans cet ordre. Ses dernières remarques portent sur les exclusions (trochée et pyrrhique) et les évitements (vers scazons et holoïambiques).

La page d'*errata sic corrigenda*, comprenant les leçons des manuscrits consultés par Avanzi, l'épître dédicatoire et les *dimensiones*, qui auront une belle postérité, confirment que la valeur de cette édition réside dans la révision du texte qu'elle propose et dans son commentaire métrique.

Conclusions

Avec les incunables se pose la question du passage du texte non de la scène à l'imprimé¹⁵⁴ mais de l'écrit manuscrit à l'écrit imprimé. Même s'il n'est pas encore question de la trahison de la scène par l'écrit, la réflexion sur la mise en forme du texte est nécessaire. Que garder des manuscrits, qu'y ajouter ? Comment ordonner la matière ? Les premiers éditeurs choisissent de livrer le texte, presque nu, dépouillé des gloses, accompagné de peu de notes ou de textes de présentation. Puis, très rapidement, au début du XVI^e s., ils ne se limitent plus à livrer le texte des tragédies. Il s'agit désormais de l'améliorer, et il est émendé, commenté, par les éditeurs scientifiques, érudits humanistes plus ou moins connus (de Maizières, de Vercel, Érasme, Avanzi). Récapitulons, avant de souligner les évolutions d'un siècle à l'autre, la matière qu'offrent ces éditions, outre le texte des tragédies :

Arguments :

- Balbus : arguments en hexamètres
- Benedetto Riccardini : *argumenta*

Notes :

- Marmitta : *marginalia*
- De Maizières : *annotamenta*
- Marmitta, Bade, Cajétan : *commentaria*

Pièces liminaires ou finales :

Pièces en vers

- Quatre vers finaux dans l'édition *princeps*
- Onze vers de Carolus Fernandus
- Chez Gilles de Maizières : de ses étudiants en l'honneur du professeur J. Du Moulin ; poèmes en l'honneur d'Alde et de Bade, en honneur de Nicolas de Wattenville ; un poème de Pierre de Stainville (*in libri commendatio*) recommandant le livre de Gilles de

154 (Ricco, 2008)

Maizières

- Chez Érasme-de Vercel-de Maizières : *Aegidii Maserii ad Stephanum Antoniumque, lapitheos fratres iambicum carmen*

En prose : préfaces, adresses au lecteur

- Benedetto Riccardini : *praefatio* adressée à Dominicus Benevenius
- Gilles de Maizières : adresses à J. Du Moulin, aux lecteurs, à ses étudiants

Épîtres dédicatoires en prose

- Carolus Fernandus à Pierre de Couthardi / Couthardy
- G. B. Marmitta à Guillaume de Rochefort
- De G. B. Marmitta à D. D. Guilielmus
- De Daniele Gaetano à Leonardo Mocenigo
- De Josse Bade à Jean de La Lande
- D'Avanzi à un *Latinus iuuenalis protonotarius apostolicus romanus*, prélat de la curie romaine, titulaire d'une charge honorifique papale et d'autres titres honorifiques

Traités :

- G. B. Marmitta : *in tragoedias Senecae interpretatio* en introduction
- Chez Benedetto Riccardini : un extrait *ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- Chez de Maizières : un extrait de la *Senecarum vita ex Crinito*
- Chez Érasme : *L'interpretatio* des tragédies de Sénèque de G. B. Marmitta à D. D.

Guilielmus

- Chez Érasme : un extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- Chez Érasme : de Benedetto Riccardini, un traité sur la tragédie : *de tragoedia* (« *de tragoedia* » = « *tragoedia quid fit, unde dicta & qui eius auctores* » ; et « *de partibus tragoediae* » traité sur les parties de la tragédie)
- Chez Avanzi : un extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- Avanzi : *Dimensiones tragoediarum Senecae*

Autres outils :

- Fernand-Balbus : registre de mots
- Érasme : *Tabula alphabetica*
- *Errata* chez Alde Manuce pour Avanzi

Illustrations :

- Xylographies chez De Maizières
- Frontispices des éditions d'Érasme-de Vercel-de Maizières et de De Maizières
- Marques d'imprimeurs : Alde
 - a) **Mise à disposition du texte théâtral**

À l'âge des incunables, il importe avant tout de mettre les tragédies à disposition du public lettré, et c'est ce que font les trois éditions de la fin du XV^e siècle en les livrant à l'impression. Il n'est que Balbus qui commence à éditer le texte en se livrant à la collation des manuscrits.

L'appareil critique demeure encore très limité : il n'est que G. B. Marmitta qui propose

des notes au texte dans son édition ; et c'est encore lui seul qui rédige un texte d'interprétation des tragédies, qu'il place en introduction de son édition. L'accès aux tragédies est toutefois médiatisé par les *argumenta* de Balbus, en vers, avant chaque tragédie (FIGURES 7 et 8) : ce sont des textes résumant les sujets et décrivant les principales phases de l'action tragique, et non des réflexions sur le texte lui-même. Il n'y a pas vraiment d'autre outil de consultation, le registre de mots figurant chez J. Higman pour l'édition de Fernand-Balbus étant destiné non aux lecteurs mais au relieur en vue de l'agencement des cahiers dans le bon ordre.

Le paratexte est lui aussi restreint aux deux épîtres dédicatoires de Carolus Fernandus et de G. B. Marmitta et aux deux pièces en vers, respectivement, à la fin de la *princeps* (quatre vers dont on ignore l'auteur) et onze vers de Carolus Fernandus placés après le texte des tragédies. L'accent est donc mis sur le texte lui-même, livré en priorité à la connaissance des lecteurs, sans que les éditeurs ne s'embarrassent trop de l'insérer dans le tissu des relations sociales et intellectuelles qui prendront une tout autre place aux siècles suivants.

b) **Enflure des paratextes : commentaires, essais, illustrations**

On mesure combien « le déploiement d'un nouvel espace »¹⁵⁵ advient entre les incunables et les imprimés postérieurs, qui enrichissent le texte théâtral d'autres textes alentour, nombreux et divers.

Autour des tragédies, les arguments, dont la pratique avait déjà commencé au siècle dernier, sont enrichis par la nouvelle version de Benedetto Riccardini.

Au plus près des tragédies, les éditeurs enrichissent notablement leurs notes, rédigées *ad hoc* (de Maizières, Bade) ou réintégrées après une première publication (Marmitta, Cajétan). Il s'agit de notes très diverses (*annotamenta* de De Maizières ; *commentaria* de Marmitta, Bade et Cajétan), au service du profond souci d'expliquer, dans toutes les dimensions, y compris techniques, le texte des tragédies. Cela illustre la conclusion de S. Marchitelli à laquelle nous souscrivons entièrement : l'exégète, de plus en plus impliqué dans la critique du texte, ne se limite plus aux explications linguistiques, historiques, ou mythologiques, mais utilise le commentaire comme appareil critique¹⁵⁶.

Les pièces liminaires ou finales, entourant le texte des tragédies, se développent. Les poèmes, existant déjà dans les incunables, se multiplient, mais se trouvent plutôt désormais au seuil des éditions, autant de poèmes d'escorte en l'honneur des éditeurs (de Gilles de Maizières, d'Alde et de Bade) ou des éditeurs en l'honneur d'autres personnes (professeur ou étudiants chez G. de Maizières).

155 Voir R. Laufer « L'espace visuel du livre ancien », dans (Martin et al., 1983), p. 481.

156 Dans (Goulet-Cazé et al., 2000) p. 145.

Les épîtres dédicatoires enflent en nombre et en taille, d'autant qu'elles sont constituées de nouveaux textes et de textes repris tels quels à des éditions précédentes (comme celle de G. B. Marmitta à Guillaume de Rochefort dans l'édition Érasme-de Vercel-de Maizières). Ces écrits de politesse et de diplomatie – faisant sentir l'influence particulièrement sensible, à la fin de ce siècle, du contexte politique et religieux¹⁵⁷ – sont complétés par un nouveau type de paratexte, des adresses au lecteur et des préfaces¹⁵⁸, qui forment de nouveaux seuils avant l'entrée dans le texte théâtral. Ces adresses et préfaces tissent des relations plus intimes que les grandes lettres de dédicace, et impliquent des personnalités moins connues, voire des anonymes, comme les étudiants de De Maizières, ou des destinataires intemporels et universels, les lecteurs, que les éditeurs saluent ou prient par avance de leur indulgence. La forte empreinte littéraire, poétique et pédagogique de l'édition de De Maizières, nourrie de nombreuses pièces versifiées, amène à prendre en compte l'importance des réseaux de sociabilité dans la production culturelle d'alors, qu'ils soient amicaux ou professionnels (ici les destinataires et destinataires sont professeurs, élèves, amis) ou historiquement plus engagés.

Car on note dans ces divers paratextes des ancrages religieux et politiques plus ou moins visibles, par les personnalités impliquées dans ces échanges littéraires, par les postures adoptées, ou encore, plus rarement, par la teneur des propos. Il n'est qu'à noter que Fernand-Balbus est un professeur de théologie et un bénédictin pour illustrer cela, mais surtout qu'il entend donner une empreinte morale à sa publication, la tragédie permettant, selon lui, le châtement des mœurs. L'édition de Benedetto Riccardini, elle, met en avant dans la préface sa dévotion envers un chanoine et situe ensuite le texte publié par rapport à la question religieuse : certes c'est un texte profane, mais qui comporte de la philosophie et de la dialectique. Par l'inclusion de la *Vie de Sénèque* de Crinito, est également mis en valeur la *constantia* de Sénèque, vertu qui explique qu'il soit considéré par certains chrétiens, tel Jérôme, comme l'un des leurs. Citons enfin l'édition d'Avanzi, qui comporte une dédicace à un prélat de la curie romaine, organisme du Saint-Siège soutenant les missions papales. Du côté politique, on retient l'hommage au Chancelier de France présent dans l'édition de Marmitta et deux adresses dans l'édition conjointe d'Érasme-de Vercel-de Maizières qui relie les éditeurs à des membres de l'élite : l'une à un fils du prince, consul et sénateur, l'autre à un fils du procureur de Bretagne. Ces liens n'influencent pas, ensuite, le travail lui-même sur le texte, fournissent quelques éclairages sur le contexte et les motivations des

157 Voir (Galand-Hallyn & Hallyn, 2001), chapitre « Poésie et religion » p. 219 et suiv.

158 Dont la limite avec les épîtres dédicatoires n'est pas toujours facile à établir. Dans le cas de Benedetto Riccardini, il intitule *praefatio* un texte qu'il adresse au dédicataire de l'ouvrage, Dominicus Benevenius.

publications.

Une telle enflure du paratexte s'accompagne d'une enflure proportionnelle des textes théoriques. Comme pour les épîtres, les uns sont des reprises (l'*interpretatio* des tragédies de Sénèque de G. B. Marmitta chez Érasme-de Vercel-de Maizières ; la *Vie de Sénèque* de Crinitus, extraite du troisième livre de son *De poetis latinis*) ; les autres des créations. On voit se constituer deux groupes de textes : les uns (Benedetto Riccardini, Giraldus, de Maizières) se préoccupent de définir la tragédie, ses origines, ses caractéristiques génériques, sa composition, les auteurs grecs et latins qui s'y sont illustrés ; les autres (de Maizières, Avanzi) s'attachent à la métrique des vers sénéquiens, et avant tout au trimètre iambique (le traité *de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula* de De Maizières et les *Dimensiones tragoediarum Senecae* d'Avanzi).

À côté des textes apparaissent des éléments figurés : marques d'imprimeurs au titre (FIGURES 12 et 13) ; riches frontispices qui proposent de véritables entrées en matière littéraire et scientifique (de Maizières et Érasme-de Vercel-de Maizières, FIGURE 15), et, encore plus intéressantes, les gravures de l'édition de De Maizières introduisant à chaque tragédie (FIGURE 14). C'est un véritable travail de composition artistique du livre, ouvrant à la réflexion sur le rôle de l'illustration dans l'approche des tragédies, qui commence avec de telles pages.

Chapitre 3. Les éditions du XVI^e s., pour la lecture et l'étude : émergence des questions théoriques et des outils de consultation

Par Henricus Petrus, Bâle, 1529

Titre : L. Annei || Senecae Cordu||bensis || Tragœdiæ X.

Éditeur scientifique : xxx

Imprimeur-libraire : Henricus Petrus

Ville : Basileæ / Bâle

Date : 1529

Format : in-16°

Localisation : [The British Library, British National Bibliography](#) General Reference
Collection C.66.d.20. UIN: BLL01003336434

Exemplaires numérisés : <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00028285/images/> et https://books.google.fr/books?id=yIg2J81_tY0C&pg=PT406&dq=henricus+petrus+senecae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjF8tnjw-DJAhWD2BoKHb-iBkcQuwUILjAB#v=onepage&q=henricus%20petrus%20senecae&f=false

Présentation de l'ouvrage

Cette édition, désignée comme la *Basiliensis*, paraît en 1529 à Bâle, ville où la vie intellectuelle se développait et où, comme à Venise, « l'imprimerie devint rapidement une sorte de centre de recherches »¹. Aucune bibliothèque française ne semble en avoir conservé d'exemplaire. Elle n'a d'autre mérite que de proposer quelques *lectiones* en marge, dont se souviendront Thys (« *Henrico-Petriana basiliensis editio [...] in cuius margine quaedam Lectiones uariae* ») et Peiper et représente un intermédiaire entre les éditions précédente et suivante qui sont distantes de vingt ans.

On note d'ailleurs une formalisation de la page de titre qui se confirmera dans l'édition de Gryphe. Outre le titre comprenant le nom de l'auteur et de l'œuvre présentée, la page comprend le nom de l'imprimeur, la ville et la date d'impression, dernières données reprises à l'identique dans le colophon. Le texte sur lequel a travaillé Henricus Petrus n'est pas précisé,

¹ Voir (Lowry, 1989), p. 277.

mais il a collationné au moins les deux éditions d'Avanzi et de B. Riccardini². En revanche, on ignore de qui sont les leçons notées en marge³.

Composition

Hormis les quelques annotations marginales et ses *errata*, l'édition de Petrus ne comporte pas de pièce nouvelle. Elle s'organise ainsi :

- F. a1r Page de titre
- F. a2r-F. a3r Extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- F. a3r-F. a3v *Dimensiones Tragoediarum Senecae per Hieron. Avant.*
- F. a4r-F. a8r *Argumenta* de Benedetto Riccardini en version abrégée
- F. a8r des *errata*
- F. b1r-F. k4r / p. 1-244 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Œtheus*
- F. k4r / p. 244 le colophon

Description formelle

Cette édition ressemble à s'y méprendre à celle d'Avanzi : foliotation, titres courants, caractères italiques, absence de numérotation des vers. La seule nouveauté est l'apparition des réclames, qui sont systématiques dans cette édition (voir chapitre 4, « Repérages dans le livre et dans le texte », 1) « Mises en forme et mises en page ») ; intéressant le relieur ou le compositeur, elles ne seront pas prises en compte ici.

Le paratexte

Cette édition permet de vérifier la popularité des deux éléments essentiels qui accompagnent le texte des tragédies : la Vie de Sénèque de Crinitus et les arguments de Benedetto Riccardini, dans leur version abrégée.

Les *lectiones* marginales, qui sont l'élément original de cette édition, ne reprennent pas les *emendationes* d'Avanzi et on a du mal à préciser leur origine. Elles ont ceci d'intéressant qu'elles montrent sur quelle tradition manuscrite s'appuie H. Petrus : au v. 226, il rejette *gloriae* et lit *Graeciae*, qui se trouve dans *R (Vaticanus Reginensis Latinus 1500)* ; au v. 622 il rejette *Aulis amissi* et lit *auris amissae*, leçon de *A* ; de même au v. 687 il rejette *inquires* et lit *quaerens*, leçon de *A*, tradition sur laquelle il s'appuie assez souvent ; mais il est de plus nombreuses fois encore où on ne peut rattacher les *lectiones* marginales ou adoptées dans le texte à un manuscrit en particulier, ces variantes n'étant pas signalées dans nos apparats

² Nous reprenons les passages observés pour l'édition d'Avanzi : au v. 170 et au v. 1025 Petrus lit *profuge* et *aliti curru* comme Avanzi, mais au v. 1023 *colla* comme Benedetto Riccardini.

³ Il doit s'agir de quelque collaborateur dont la célèbre *Officina Henricpetrina* s'entoure, comme Arnoldus Arlenius qui corrige en 1556 le texte de la *République* de Platon grâce aux manuscrits qu'il a ramenés d'Italie (Yvon Lafrance, *Pour interpréter Platon II, Le texte et son histoire*, Bellarmin, 1986, p. 196). On sait qu'Érasme s'est rendu à Bâle pour vérifier l'impression du *Nouveau Testament* en 1518, qu'il s'est également intéressé à l'impression de l'*Histoire Auguste*, mais si son nom avait été associé à cette édition de Sénèque, il en aurait été fait mention.

modernes.

Par Sébastien Gryphe, Lyon, 1536

Titre : L. Annei || Senecae || Cordubensis || Tragoediae || decem || summa diligentia
castigatae || [marque] ||

Éditeur scientifique : xxx

Commentateurs : Crinitus et Avanzi

Imprimeur : S. Gryphe

Ville : Lyon

Date : 1536

Format : in-16°

Localisation : BnF Tolbiac YC-12360 et BM Lyon 349501

Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?>

[id=f0O8x322rEgC&printsec=frontcover&dq=decem+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUK
EwioqMTFs8zJAhUCXhoKHRCTBC8Q6AEIZDAI#v=onepage&q=decem
%20tragoediae&f=false](https://books.google.fr/books?id=f0O8x322rEgC&printsec=frontcover&dq=decem+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwioqMTFs8zJAhUCXhoKHRCTBC8Q6AEIZDAI#v=onepage&q=decem%20tragoediae&f=false)

Présentation de l'ouvrage

Cette édition entretient des ressemblances avec la précédente des points de vue formel, matériel et scientifique. La page de titre ressemble elle aussi aux pages qui lui sont contemporaines : nom de l'auteur et titre de l'œuvre d'une part, ville, imprimeur et date de publication d'autre part y figurent, séparés par la marque de l'imprimeur, Sébastien Gryphe, au centre (FIGURE 17). C'est une édition⁴ célèbre au moins par le nom de ce dernier⁵, et une édition qui, malgré le très mauvais état de conservation de l'exemplaire consulté⁶, a été soignée.

Comme pour l'édition d'H. Petrus, il est difficile de faire le point sur la production de l'œuvre, et en particulier de son éditeur scientifique, même si le nom de Louis Carrion⁷

4 Dépouillée dans le catalogue de (Baudrier et Joly, 1964), p. 95.

5 La bibliographie sur S. Gryphe, particulièrement en région lyonnaise, abonde. On renverra au volume de la bibliographie *Aureliensis* sur S. Gryphe par (Gültlingen, 1997) – qui mentionne notre édition des tragédies p. 1536 sous la référence 379 – et aux actes du récent colloque (Mouren et al., 2008) ; on pourra également se reporter au catalogue de l'exposition « Lyon Renaissance » présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon alors que nous écrivions ces lignes : <http://catalogue.bm-lyon.fr/?fn=ViewNotice&Style=Portal3&q=2386479>.

6 Exemplaire de la BnF, en communication exceptionnelle, qui se distingue par la bichromie de la marque, la dorure et la gravure sur la tranche.

7 On trouve également le nom de « Curion » dans diverses notices bibliographiques, mais le nom de Louis Curion n'est pas connu par ailleurs. Faut-il s'orienter vers cette piste ? Il exista des Curion, vers cette époque, que l'on peut citer : un Jacob Curion, qui publie à Bâle chez H. Petrus en 1567 des *Chronologicarum rerum libri duo*, mais dont les compétences semblent s'être limitées à la médecine ; un Hieronymus / Jérôme Curion, qui a

s'élève, proposé pour la première fois dans l'édition de Fabricius-Ernesti de 1785⁸. Comment l'éditeur de la « Collection des classiques latins » est-il remonté à ce nom ? Rien, sur le livre lui-même, ne permet d'attribuer à un éditeur scientifique quelconque l'ouvrage⁹, qui se présente pourtant comme une nouvelle édition (les tragédies sont *summa diligentia castigatae*, « corrigées avec le plus grand scrupule ») et rien ne permet encore moins de l'identifier comme Louis Carrion. Essayons tout de même, en regardant les éléments biographiques dont nous disposons à son propos¹⁰, de peser les arguments en faveur de son identification avec l'artisan de l'édition lyonnaise. Il y eut bien un Louis Carrion, jurisconsulte natif de Bruges, qui passa à Douai où Delrio s'attacha à lui et en fit son précepteur¹¹. Il aurait converti Lipse pendant son séjour à Liège¹². Il enseigna également à Louvain, et y fut recteur de l'Université. C'était un philologue reconnu, à qui l'on doit des éditions de Valerius Flaccus, de Salluste et d'Aulu-Gelle. Il faisait partie des commentateurs et traducteurs publiés par Gilles Beys, un libraire-imprimeur ayant travaillé à Paris et Anvers. Cette activité d'enseignement, de production éditoriale, d'érudition philologique classique et sa proximité avec d'autres éditeurs de Sénèque (Delrio, Lipse) en font une personne autorisée pour éditer chez Gryphe ses tragédies. Un obstacle majeur s'y oppose toutefois : toutes les sources le font naître en 1547 et mourir en 1591 ou 1595¹³. Même en acceptant une erreur d'une dizaine d'année sur la date de sa naissance, il n'a pas pu travailler à un texte publié chez Gryphe en 1536 puis en 1548¹⁴. Il

été éditeur, enseignant, imprimeur à Bâle également au milieu du XVI^e s. Si Jacob Curion n'offre pas un profil de philologue classique ayant pu établir un texte théâtral, Jérôme Curion est un candidat possible, car, comme son père Valentin Curion dont il prend la relève, il a participé à des travaux d'édition sur ses propres presses. Mais ses dates (1579-1614) excluent qu'il ait pu travailler au volume de S. Gryphe. Enfin on ne comprendrait pas pourquoi Fabricius-Ernesti évoquent un Louis Carrion et non un Jérôme Carrion.

8 Dans l'*Index Editionum* p. XII, « *Lugd. ap. Gryph. curante Lud. Carrione* », peut-être à la suite de Pierre-Auguste Lemaire dans l'index de la même *Collectio auctorum classicorum Latinorum, cum notis et indicibus* (dont le premier volume paraît en cette même année 1785).

9 Comme c'est d'ailleurs usuel dans les autres éditions de Gryphe, vers la même époque. Hormis en 1534 celle de la *Conscribendarum epistolarum ratio* d'Érasme, qui mentionne *ex ultima auctoris recognitione* en page de titre, ce qui est logique pour la publication d'un auteur contemporain, les éditions des classiques latins ne donnent pas de précision sur l'éditeur du texte alors que celui-ci est assorti de variantes notées en marge : en 1536 celle de la *Pharsale* de Lucain mentionne *omnia multo quam antea emendatiora* sur la page de titre mais ne dit pas par qui ; la même année, celle des *Métamorphoses* d'Ovide, livre XV, ne livre pas plus de renseignements.

10 Voir (Paquot, 1763) tome II p. 574 et l'édition par A. Delvigne de (Delrio, 1869) p. xiii.

11 (Dreano, s. d.), p. 22 et 49. Delrio le cite dans son *Syntagma* (III, p. 458) pour l'avoir consulté à Paris en 1850 à propos d'une conjecture, sur le v. 437 des *Troyennes* : [...] *nam quid desit ignoro. Hanc meam coniecturam anno 1580 Lutetiae memini me cum Lud. Carrione I. C. communicasse, & tunc illam ei placuisse nisi quod Ciceronis quoque uerba credebat medici egere.*

12 Pierre Bayle, *Réponse aux questions d'un provincial*, Rotterdam, 1704, p. 113.

13 (Reynolds et Wilson, 1991) p. 123.

14 Comparaison faite, celle de 1548 est bien une nouvelle édition – voir (Riffaud et al., 2011) p. 141-146 pour les critères permettant de dire qu'il y a nouvelle édition ou non –. Quelques éléments formels diffèrent : marques au titre différentes (celle de 1536 est bicolore, ce qui relève de l'exemplaire car les marques de S. Gryphe répertoriées ne le sont pas ; l'emblème change) ; pagination différente ; noms des personnages en retrait à gauche dans la marge en 1536 alors que tout le texte est justifié en 1548. Mais surtout des variantes sont notées en marge en 1536 et non en 1548.

n'est en outre jamais question d'un passage à Lyon ou d'une collaboration avec Gryphe¹⁵. Il nous semble donc que ce n'est pas ce Louis Carrion qu'il faut retenir comme éditeur scientifique.

Lemaire aurait-il confondu avec François Carrion, également natif de Bruges, de formation classique et qui enseigna le grec en Hainaut ? Cet autre Carrion est dit être son contemporain, ce qui pose le même problème chronologique. Si ce n'est pas un Carrion, Louis ou François, qui s'est chargé du texte, qui a pu le faire ? Diverses hypothèses sont plausibles : soit il s'agit d'une simple réédition et personne n'est intervenu sur le texte, mais se pose la question de savoir quelle édition serait le modèle¹⁶ ; soit c'est un collaborateur (comme Barthélémy Aneau, Etienne Dolet) dont Gryphe, en pleine ascension dans le métier, s'entoure ; soit c'est S. Gryphe lui-même qui s'est fondé sur un texte antérieur, celui d'H. Petrus ou d'Avanzi, et s'est chargé de le réviser avant de le publier¹⁷. Sa connaissance du latin et d'autres exemples de cette pratique nous laissent penser que c'est le plus probable. L'attribution, bien tardive, à Louis Carrion devrait être révisée et la question de l'éditeur scientifique laissée en suspens¹⁸.

Il reste plus prudent, en l'absence d'éléments nouveaux, de parler de l'édition « lyonnaise » ou « de Gryphe », ce qu'a d'ailleurs été la tradition jusqu'à la fin du XVIII^e s.

Description formelle

L'édition lyonnaise est dans la droite ligne de l'édition d'H. Petrus : outre les éléments traditionnels (vers non numérotés, titres courants), elle confirme la pratique récurrente de la réclame et systématise la pagination moderne, où tous les feuillets sont désormais numérotés.

Comme l'édition de De Maizières, la marque de l'imprimeur¹⁹ occupe une bonne place en page de titre, et varie en fonction non des souscripteurs mais de la date d'édition : les trois éléments qui la composent, griffon (ou gryphon si l'on veut mieux rendre la proximité avec le nom de l'imprimeur), parallélépipède de la vertu et globe symbolisant la fortune, ne sont pas dessinés en 1536 et en 1548 de la même manière ; la devise qui reprend ces allégories (*Virtute duce, comite fortuna*, « avec la vertu pour guide et la fortune pour compagne »), elle, reste

15 Il n'est en réalité pas besoin de passer dans une ville pour y publier, et deux éditions de Carrion sont dites avoir été « contrefaites » à Lyon (Paquot), mais le nom de S. Gryphe n'est pas mentionné.

16 Si les parentés sont nombreuses avec l'édition d'H. Petrus (paratexte et présentation formelle similaires), une comparaison des leçons notées en marge montre que les deux éditions diffèrent.

17 C'est le cas de Gilles Beys, libraire-imprimeur qui a travaillé avec Louis Carrion.

18 Les passages testés pour Avanzi et H. Petrus ne permettent pas plus de trancher : l'édition lyonnaise suit le texte de Benedetto Riccardini pour les v. 170 et 1023 (*fuge et colla*) mais celui d'Avanzi pour le v. 1025 (*aliti curru*).

19 Pour replacer Gryphe dans le contexte lyonnais et humaniste : « Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XV^e siècle », *Revue française d'histoire du livre*, 118-121, 2003, p. 209-225, ([ISSN 0037-9212](https://doi.org/10.3906/rfl.03.209)). Et Natalie Zemon Davis, « Le monde de l'imprimerie humaniste : Lyon », dans (Martin et al., 1983), p. 255-277.

identique.

Gryphe, en prenant modèle sur Alde, fut des un des premiers à introduire en France les caractères italiques et les petits formats²⁰.

Nos éditions des tragédies demeurent des *in-octavo* mais elles comprennent, pour le texte, les italiques, qui contrastent avec les droits des arguments, des titres, des noms des personnages ou des indications métriques. La composition typographique accompagne la contextualisation du texte dramatique et met en relief la composition théâtrale. Il y a également une réflexion sur la mise en page, puisque les noms des personnages ressortent par leur mise en retrait en 1536 alors qu'ils sont alignés en 1548, où tout le texte, répliques et didascalies de personnages, forme un bloc entièrement justifié²¹.

Composition

Gryphe a rassemblé :

- F. a1r Page de titre avec la marque de l'imprimeur
- F. a1v *Index tragoediarum*
- F. a2r-F. a2v / p. 3-4 *Senecae vita, ex libro tertio Petri Criniti de Poetis latinis*
- F. a3r-F. a3v / p. 5-6 *Dimensiones tragoediarum Senecae per Hieronymum Avantium*
- F. a4r-F. dd8r / p. 6-431 Texte des tragédies, précédées de leur argument (de Benedetto Riccardini en version abrégée) : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas*, f. q5v / p. 250 *Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*
- F. dd8v / p. 432 Emblème du griffon sur la dernière page

Le paratexte

Comme on l'a vu, cette édition reprend essentiellement celle d'H. Petrus, avec la « *Senecae Vita* », les « *Dimensiones tragoediarum* » et les arguments de Benedetto Riccardini. Les seules différences sont la présence d'un index des tragédies et les variantes indiquées en marge dans l'édition de 1536. Environ la moitié est identique à ce que l'on a chez d'H. Petrus et la moitié s'en écarte, par omission ou ajout. Dans l'édition de 1548, ces *marginalia* disparaissent, donnant une version simplifiée, sans doute produite plus rapidement que celle de 1536. La mention *summa diligentia castigatae* qui figurait dans la page de titre disparaît d'ailleurs.

Après l'année 1536 qui marque un tournant dans la carrière de l'imprimeur, puisqu'il s'associe avec l'imprimeur Hugues de la Porte et agrandit son atelier, Gryphe a lancé une

20 « Les imprimeurs français furent plus lents que Froben à adopter le nouveau caractère, mais en 1529 Simon de Colines publia un Catulle en italique. Son exemple fut bientôt imité, notamment par le lyonnais Sebastianus Gryphius avec sa "Grande Italique" en 1537 [...]. Tous ces imprimeurs étudiaient et copiaient également les fontes romaines d'Alde » (Lowry, 1989), p. 291.

21 Avec, pour l'exemplaire consulté, des traces de réglure rouge encore présentes. Voir (Riffaud et al., 2011) p. 179 : « Cette façon de régler l'ouvrage en traçant les lignes d'encadrement et de positionnement du texte remonte bien sûr aux pratiques du livre manuscrit, dont le prestige est demeuré vivace ».

sorte de collection des classiques latins et publie désormais en quantité, en reprenant parfois des publications parisiennes.

De Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566

Titre : L. Annaei || Senecae || Tragoediae. || editae emendatiores studio || Georgii Fabricii || Chemnicensis || [marque] ||

Éditeur scientifique : Georgius Fabricius

Commentateur : Georgius Fabricius

Imprimeur : Voegelinus Constantiensis, Ernestus / Ernst Vögelin / (ex officina E. Voegilini)

Libraire : Johannes Steinman ? / Ernst Vögelin

Ville : Lipsiae / Leipzig

Date : 1566

Format : in-8°

Localisation : BnF Tolbiac YC-6999

Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?>

[id=JhdSAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=fabricius+senecae+1566&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjRjbbni-PJAhUFthoKHZ88A7MQ6AEIjAA#v=onepage&q=fabricius%20senecae%201566&f=false](https://books.google.fr/books?id=JhdSAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=fabricius+senecae+1566&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjRjbbni-PJAhUFthoKHZ88A7MQ6AEIjAA#v=onepage&q=fabricius%20senecae%201566&f=false)

Présentation de l'ouvrage

À l'occasion de cette nouvelle édition, nous renouons avec la tradition des éditeurs scientifiques bien identifiés et qui laissent une trace dans l'histoire. Les tragédies sont ici *editae emendatiores studio Georgii Fabricii Chemnicensis*, « éditées avec des émendations supplémentaires dues au soin de Georgius Fabricius Chemnicensis ». Ce dernier, que l'on désignera ensuite simplement par Fabricius, est un allemand, né à Chemnitz (Saxe). Il a édité Térence, Virgile, Horace, mais est surtout connu pour son travail pionnier en épigraphie et en histoire romaine. C'est donc lui qui a procédé aux émendations et a proposé une nouvelle *lectionis diuersitas* dont se souviendra Thys. Mais il n'a pas seulement travaillé sur le texte des tragédies ; il a également apporté à leur commentaire en complétant la notice métrique d'Avanzi par son traité *De reliquis carminum generibus* et en fournissant deux index. Il a confié cette édition à l'imprimeur Ernst Vögelin nommé dans le colophon et dont la marque figure au titre (FIGURE 18), et c'est peut-être chez Johannes Steinman, libraire officiant à

Leipzig à cette époque, avec qui Fabricius et Vögelin avaient coutume de travailler²², que les tragédies ont été commercialisées ; à moins que ce ne soit également par Ernst Vögelin qu'elles aient été vendues : cet imprimeur allemand d'origine suisse, avant de devoir quitter Leipzig en 1576, avait étendu son activité et créé une fonderie typographique, maison d'édition et une librairie.

Composition

L'ouvrage se comporte de multiples parties :

- F. a1r / NP Page de titre
- F. a2r- F. a6r / NP *Illustris ducis ac domini D. Wolfgangi Palatini Rheni, Ducis Bauariae, Comitis Veldentii, filiis, D. D. Othoni Henrico, et Friderico fratribus s. d. Georgius Fabricius Chemnicensis* : épître dédicatoire aux ducs Henricus et Fridericus Otho
- F. a6v- F. a7r / NP *Senecae Vita. Petrus Crinitus Libro III*
- F. a7v- F. a8r / NP *Lilius Greg. Gyraldus Dialogo VIII*
- F. a8v / NP liste de ceux qui *Accesserunt tragoediis*, « ont donné accès aux tragédies » : Crinitus, Giraldus, Luctatius, Avanzi et G. Fabricius
- F. b1r-F. b4v / NP *Luctatii grammatici antiqui in Senecae tragoedias Periochae*
- F. b5r-F. e7r / p. 1-421 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*
- F. e8r / p. 422 Page de titre annonçant *De omnibus in tragoediis Senecae Carminum generibus. Hieronymi Avantii. Georgii Fabricii. Lipsiae Anno M.D.LXVI*
- F. f1r-F. f4v / p. 423-430 *Hieronymus Avanzi Veronensis De carmine Iambico trimetro*
- F. f5r-F. g7v / p. 431-453 *Georgius Fabricius Chemnicensis. De reliquis carminum generibus*
- F. g8v-F. k6r / p. 454-497 *Georgii Fabricii Chemnicensis in Senecae tragoediis lectionis diuersitas*, composée d'une adresse au médecin Henricus Paxmanus ; d'un bref *de periochis* ; des notes à chaque tragédie
- F. k7r-F. l4r / NP *Adagiorum centuriae quatuor*
- F. l4v-F. l6r / NP *Index sententiarum*
- F. l6v / NP *Errata*
- F. l6v / NP Colophon : *Lipsiae In officina Ernesti Voegelini Constantiensis Anno M. D. LXVI*
- F. l7r / NP *Errata supplémentaires (praeter errata... corrigantur etiam sequentia [...])*

Description formelle

L'édition de Fabricius est assez proche de celle de Gryphe : pagination partielle et réclame systématique ; titres courants complétant le dispositif de repérage dans le livre.

La mise en page est sobre, sans illustration ni lettrine, les italiques pour le texte

²² Steinman fut « facteur » puis imprimeur associé de Vögelin. Ils publièrent ensemble plusieurs volumes des *Virorum illustrium seu Historiae Sacrae*.

alternent avec les droits pour le reste (de même que dans les notes les deux styles sont employés pour distinguer lemme et commentaire), tandis que perdurent quelques graphies anciennes (esperluette, s *longa*) mais que les abréviations se font plus rares. Seul enrichissement du texte : le signalement des sentences par des sortes de guillemets anglais doubles fermants, en fin de vers, dans la marge. Ces « guillemets » n'introduisaient pas du tout une citation mais étaient une simple marque typographique pour attirer l'attention sur un passage du texte, en constituant un code visuel minimal.

Le paratexte

Le paratexte témoigne d'efforts notables poursuivis dans trois directions : la composition du livre, la synthétisation de la matière existante et l'enrichissement de celle-ci.

Quelques paires structurent l'ouvrage : la Vie de Crinitus et le Dialogue VIII de Giraldus ; les traités de métrique d'Avanzi et de Fabricius ; les deux *index* ; et de façon plus anecdotique, les deux listes d'*errata*. Certaines pages présentent ce qui va suivre : la page de titre bien sûr, mais aussi celle qui comporte le titre *De omnibus in tragoediis Senecae Carminum generibus. Hieronymi Avantii. Georgii Fabricii. Lipsiae Anno M.D.LXVI* : c'est l'annonce des contributions d'Avanzi et de Fabricius qui suivent. Les doubles *errata*, avant et après le colophon, reviennent au contraire sur ce qui précède et sont la marque d'un retour critique sur ce qui vient d'être imprimé.

La liste figurant sous le titre *Accesserunt tragoediis* réunit les commentateurs qui ont, avant Fabricius et jusqu'à lui compris, rédigé des textes aidant à la compréhension des tragédies (vie de l'auteur, résumés, remarques de métrique). On voit que si Fabricius fournit des textes importants de la tradition (« Vie de Sénèque » de Crinitus, traité d'Avanzi sur le trimètre iambique, résumés), il complète ces éléments par des nouveaux.

La « Vie de Sénèque » de Crinitus est suivie du *Dialogue VIII* de Lilius Gregorius Gyraldus, érudit et poète italien mort en 1552. Son texte est extrait de ce huitième dialogue, le troisième portant « sur la scène et les poètes de la scène » (*De Scena Et Poetis Scenicis*). Ce traité est destiné à compléter celui de Crinitus : il revient sur la question du nombre de Sénèque (les deux Sénèque, *Moralis* et *Tragicus*, dont le second est soit le fils soit le frère du premier), sur celle du nombre d'auteurs des tragédies (un ou plusieurs) et sur les tragédies elles-mêmes, au nombre de dix, *mira sententiarum & rerum ubertate refertae*, « pleines d'une richesse étonnante de mots et de choses ».

Le traité sur le trimètre iambique d'Avanzi²³ est amplifié par celui de Fabricius, qui étudie les autres types de mètres (*De reliquis carminum generibus*). La manière innove

23 Dont il soigne la mise en page, par la présentation des citations en retrait et en italiques.

également : il accompagne son texte de schémas métriques et cite des exemples de vers tirés des tragédies (FIGURE 19). Fabricius expose la nécessité de compléter Avanzi qui avait laissé de côté les *carmina*. Son traité est ensuite strictement organisé : il traite des iambe, trochée, anapeste, des vers sapphique, choriambique, dactylique, des hexamètre et monomètre ; à l'intérieur de chaque rubrique, il numérote ses développements et expose à quelle position on peut trouver tel pied, dans quels types de vers on les trouve, donne des exemples et des schémas de vers à l'appui, effectue même quelques comparaisons avec d'autres poètes latins (Catulle, Horace, Pindare...). Car il n'en reste pas à l'exposé strictement métrique, mais esquisse des commentaires stylistiques, comme à propos des vers anapestiques qui peuvent aller contre la grandeur tragique (*nam hoc contra grauitatem Tragicam* p. 440) ou au contraire être au service de la *bonitas* et de l'*elegantia* (p. 441).

Les *periochae* de Luctatius sont pour la première fois insérées avec le texte des tragédies, ce dont Fabricius s'explique dans son *De periochis : Periochas tragoediarum Senecae in initio positas, nomine Luctacii Grammatici e manu exarato codice descripsimus*, « les *periochae* des tragédies de Sénèque placées au début, nous les avons transcrites à partir d'un codex écrit à la main ». Il s'est donc reporté à un manuscrit dont il ne dit pas plus, et a décidé d'insérer ces textes d'autrui pour éclairer les tragédies d'un jour nouveau. Cette initiative a été appréciée puisque ce sont les résumés qui se perpétueront le plus longtemps (voir chapitre 3, 2) « Arguments »).

Fabricius a jugé bon d'inclure d'autres outils pour parcourir le livre et tirer profit de tragédies : l'*Adagiorum centuriae quatuor* ou *Index adagiorum* selon les titres courants est un index d'expressions et de *iuncturae* renvoyant aux pages où elles figurent. Quant à l'*Index sententiarum*, il équivaudrait à la fois à un *index rerum*, avec des entrées thématiques (simples termes comme *metus*, *bella* ou *topoi* comme *moderata durant*, *res humanae instabiles*) et à un *index uerborum*, avec des entrées par sentences et pensées.

Enfin, deux écrits de Fabricius lui-même complètent l'ensemble. À la fin, l'adresse à Henricus Paxmanus se présente comme un hommage rendu à un homme de grandes qualités, opposées aux siennes si minimes, à qui Fabricius se doit d'offrir un *minusculum literarium*. Sans doute l'opuscule désigne-t-il ce qui suit, c'est-à-dire le *de periochis* et surtout les notes aux tragédies. Au début, une épître dédicatoire en bonne et due forme, adressée aux ducs Henricus et Fridericus Otho, donne une idée assez précise de l'entreprise d'ensemble. Elle commence de façon très générale par vanter l'utilité des écrits anciens puis celle de la lecture des tragiques ; elle sera d'ailleurs remployée par Schröder sous le titre *De tragoediarum usu*. Après d'assez longs développements sur les familles maudites (Héraclides, Éacides,

Pélopides), et autres horreurs mises en scène, l'auteur prend l'exemple des sages de l'Antiquité qui ont tiré profit des œuvres tragiques, qui comportent des leçons plus belles et plus efficaces que les œuvres philosophiques. La conclusion, attendue, justifie la présente édition : *ideo & in theatris & in bibliothecis merito locum habent*, « c'est pourquoi [les tragiques] méritent d'avoir une place dans les théâtres et dans les bibliothèques ». Ainsi Fabricius entend-il contribuer au plaisir intellectuel, moral et esthétique de ses lecteurs, contemporains et à venir. Son pari fut tenu, à en juger par le nombre de références qui seront faites à son œuvre.

De Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576

Titre : In L. Annaei || Senecae Cordubensis || Poetae grauissimi || Tragoedias decem ; || Scilicet || Herculem Furentem, || Herculem Œtaeum, || Medeam, || Hippolytum, || Œdipum, || Thebaidem, || Thyestem, || Troades, || Agamemnonem, || Octauiam, || Amplissima adversaria quae loco commentarii esse possunt || ex bibliotheca Martini Antonii Delrio, I. C. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Martin Antonio Delrio

Éditeur commercial : Hieronymus / Jérôme Delrio

Imprimeur-libraire : Christophe Plantin

Ville : Antverpiae / Anvers

Date : 1576

Format : in-4°

Localisation : BnF Tolbiac YC-780 ; Lyon BM 417019 / 317416 / A 491993

Exemplaire numérisé : https://books.google.fr/books?id=YWZID-M1KUEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Présentation de l'ouvrage

L'ample titre de cette édition est à la mesure de son ambition. Même s'il n'atteint pas l'étendue du *Syntagma* que Delrio fait paraître en 1593²⁴, ce travail en est la préparation et l'annonce (et y sera d'ailleurs inséré, légèrement retouché, pour former la deuxième partie du nouvel ouvrage). C'est en fait la publication, par le frère de Martin Antoine Delrio, Jérôme (que nous avons désigné comme « éditeur commercial »), des notes rédigées par Martin Antoine lors qu'il avait dix-neuf ans (c'est-à-dire vers 1570-1571, puisqu'il est né le 17 mai 1551), soit environ six ans auparavant : ces *Adversaria* se terminent en effet par *Haec est finis Adversariorum in omnes Senecae tragoedias. Laus sit [...] Jesu Christo, cujus ope [...] anno*

24 Ce *Syntagma* (titre complet : *Martini Antonii Delrii Ex Societate Iesv Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum. Quid in iisdem contineatur, sequens pagina indicabit*), consultable en version papier à la Lyon BM de Lyon (Rés 106962) et en version numérisée sur https://books.google.fr/books?id=uXDhGwJPfScC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, est une copieuse somme divisée en trois livres, qui reprend pour partie certains éléments de la présente édition des tragédies (le traité *de tragoedia*, le texte des tragédies et leurs *adversaria*) et pour partie innove (avec le *Commentarius novus in easdem tragoedias* écrit en 1585-1586 à Bordeaux, alors que la peste y sévissait). Édité en 1593 à Anvers, chez Joannes Moretus / Jean Le Maire, par la Veuve de Christophe Plantin, il est notamment réédité en 1619-1620 à Paris, chez Petrus Billaine / Pierre Billaine (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72029m/f5.image.r=syntagma%20tragoediac%20latinae%20delrio.langFR>) et connaîtra une bonne notoriété. Pour une étude récente, voir l'intervention de Florence De Caigny sur « Les *Syntagma tragœdiae latinae* de Del Rio (1593-1594) : pour une lecture jésuite des pièces de Sénèque » lors du colloque « *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVIIe siècle français* », Nice, les 24-25-26/11/2016.

[...] *M. D. LXXI, aetatis vero meae XIX. desinente, ea exegi*²⁵. Comme la page de titre l'indique (FIGURE 20), est présenté le texte des dix tragédies, alors que Delrio considère dans ses « Préludes » qu'*Octavie* n'est pas de Sénèque. Les *Adversaria* (FIGURE 21), que l'on pourrait traduire par « Notes en regard », sont l'apport essentiel de Delrio, signalé dans le titre et dans le paratexte : apport essentiel à la fois par leur dimension (« très amples »), par leur localisation par rapport au texte (« en regard ») et par leur fonction (« qui peuvent tenir lieu de commentaire »)²⁶, si bien que cette édition peut être davantage vue comme une étude sur les tragédies, dont le texte n'est présent que pour éclairer les notes. Commentateur, Delrio est également un éditeur scientifique aux principes bien établis : « il se ferait un scrupule d'altérer un tant soit peu le texte qu'il commente ou de commenter un texte altéré. Il recherche partout les leçons authentiques. »²⁷. Il a listé dix-huit éditions imprimées ou manuscrites qu'il a consultées, en plus des manuscrits utilisés cités dans ses notes et il a travaillé notamment à partir du texte d'une édition de Leipzig qu'il juge assez mauvaise²⁸. Il a ainsi fait des remarques sur le texte qu'il expliquait mais sans le corriger, ce qu'il fera en revanche dans son *Syntagma*²⁹. L'édition³⁰, rassemblant des travaux antérieurs, paraît en 1576 chez C. Plantin³¹, célèbre imprimeur-libraire flamand, qui a obtenu en 1575 un privilège du roi d'Espagne, Philippe II, pour dix ans. Le livre est à l'image de son ouvrier : M. A. Delrio³², qui fut successivement philologue, juriste et prêtre jésuite, offre une édition très organisée et très riche. Originaire d'une famille de noblesse très ancienne, son père, Antoine Delrio, fut connu en son temps et occupa la fonction de receveur général du fisc royal ; son oncle, Louis Delrio, fut conseiller royal et maître des Requêtes dans les Pays-Bas espagnols. Lui et son épouse

25 Voir le chapitre 5 de la toute récente étude de (Machielsen, 2015).

26 Voir Pfersman 2001 *Séditions infrapaginales* pour la typologie des notes

27 Voir M. Dreano « Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio » dans (Jacquot et al., 1964) p. 209.

28 C'est-à-dire l'édition de Fabricius. (Voet et Voet-Grisolle, 1968), p. 2070 déduisent des mots de Plantin que c'est l'imprimeur lui-même qui a fourni à Delrio le texte des tragédies, d'après le *Fabricii exemplar* de 1566.

29 Voir (Dreano, s. d.), p. 48 – et on trouvera p. 12-13 la liste des ouvrages manuscrits ou imprimés dont s'est servi Delrio dans son *Syntagma* pour établir le texte des tragédies – et M. Dreano « Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio » dans (Jacquot et al., 1964) sur la comparaison entre le travail des *Adversaria* et le *Syntagma* : jeune, Del Rio se laissait aller à la contemplation des belles pages ; vingt ans après, guidé par la religion, il entend donner « une explication, non pas uniquement de grammaire, mais de philosophe plutôt, en vue d'apprendre à régler non pas seulement le langage mais encore la conduite » (p. 205).

30 Dépouillée dans le catalogue de la presse de Ch. Plantin à Anvers et à Leyde entre 1555 et 1589 (Voet et Voet-Grisolle, 1968), p. 2068-2070.

31 Voir (Fulacher et al., 2012) sur l'activité de Plantin, ayant duré 34 ans et produit 2450 éditions, durant la période 1520-1800 qu'il nomme celle du « livre-roi ». Sur ses pages de titre, voir C. Sorgeloos dans (Gilmont et al., 2008) p. 90-94 ; celle de notre édition comporte le nom de l'auteur, la liste des dix tragédies, la marque typographique « Au compas d'or » et à la devise *labore et constantia*.

32 Les lignes qui suivent, sur la vie et l'œuvre de M.-A. Delrio, s'appuient sur (Dreano, s. d.), p. 18-20. Voir également M. Dreano « Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio » dans (Jacquot et al., 1964) p. 203-209.

Éléonore Lopez firent valoir leur piété et leur munificence. De leur union naquirent deux fils, dont le cadet, Jérôme, se dit *homo militaris*. Ainsi la famille Delrio entière se mit au service de la Religion Catholique et de la patrie espagnole. Quant à Martin Antoine, il eut une vie très remplie : il étudia très jeune, apprit de nombreuses langues anciennes et vivantes (grec et latin, mais aussi chaldéen, hébreu, flamand, espagnol, français, italien, allemand). Il commenta des auteurs anciens comme Claudien ; possédait une vaste bibliothèque contenant des manuscrits et imprimés de toutes langues. Après ces études de lettres et de langues, il se tourna vers le droit, obtint son titre de docteur en droit civil et fut nommé conseiller de Brabant par Philippe II ; puis il occupa les fonctions d'auditeur général, vice-chancelier de Brabant, questeur du fisc royal, et receveur général. Cependant, à vingt-neuf ans, c'est-à-dire en 1580, il quitta cette brillante carrière déjà bien entamée pour entrer dans la Compagnie de Jésus, où il passa le reste de sa vie. Il put, outre ces charges, produire une œuvre vaste et variée : traité de droit, livre sur la magie³³, sermons, commentaires, ouvrages de polémique, correspondance.

Composition

L'édition comprend :

- F. *1r Page de titre
- F. *1v Privilège royal
- F. *2r-F. **1v Pièce liminaire : *Ad amplissimum virum, clarissimumque J. C. Ludovicum Delrio, regium consiliarium libellorumque supplicum magistrum &c., Hieronymi Delrio praefatio*, « Salamanque, 1574 »
- F. **2r-F. **3v Quatre pièces en vers en l'honneur de Delrio : *Ioan. Dominici Florentii romani carmen ; Ad Martinum Antonium Delrium Augustinus Descobar Beneventanus ; Adolphi Mekerchi Brugensis ; De Senecae tragoediis a Martino Antonio Delrio restitutis et commentario illustratis Francisci Nansis Isebergensis J.C.*
- F. **4r-F. **4v Avis de Delrio au lecteur : *Martinus Antonius Delrio lectori s. d.* (1571)
- F. ***1r-F. ***4v *Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo*
- F. A1r-F. A2r / p. 1-372 Texte des tragédies, entourées par le commentaire : *Hercules Furens, Hercules Ceteus, Medea* (F. N5r-F. S3v / p. 105-142), *Hippolytus, Œdipus, Thebais, Thyestes, Troas, Agamemnon, Octavia*, accompagné des *Adversaria* en marge
- F. A3r-F. B3r / p. 373-381 *Nomenclatura auctorum quorum scripta in his adversariis*

³³ Peut-être les intérêts de Delrio pour la magie et la sorcellerie se révéleront-ils à la suite de cette édition et de son commentaire de *Médée* : il écrira des *Disquisitiones magicae* en 1599.

- *aut illustrantur, aut emendantur aut citantur*
F. B3r / p. 381 Mention *finis*, suivie d'une note d'Henricus Zebertus Dunghaeus (1575)
et du permis d'imprimer *Datum Antverpiae, die 17 junii anno 1575*
- F. B4v Colophon : *Antverpiae excudebat Christophorus Plantinus Architypographus
Regius, Anno M.D. LXXVI*

Description formelle

L'édition de Delrio ne se distingue pas de celle de Fabricius pour la foliotation et la pagination, les caractères italiques pour le texte latin, les graphies anciennes, le système de repérage des sentences par des « guillemets » anglais doubles fermants, en fin de vers, dans la marge (FIGURE 22). Les réclames y sont également systématiques pour le texte des tragédies, mais non pour les notes.

Ces notes forment la part la plus originale du livre et de sa mise en page : les « notes en regard » ou *adversaria*, présentées en colonnes (une ou deux en regard du texte commenté), prennent place dans les marges extérieures du texte. Elles essaient de s'aligner avec le vers commenté (voir au v. 121 l'espace laissé avant et après), dont le numéro est rappelé au début de la note, sans être appelé dans le texte, qui reste dépouillé et compact (FIGURE 21).

Un effort de composition est sensible dans le texte (emploi des majuscules pour les numéros d'actes et pour les personnages présents ; numéro de l'acte en police de taille supérieure) et dans les notes (emploi des italiques pour le lemme, des droits pour les commentaires). Malgré l'apparence touffue de la page, un souci de différenciation des niveaux de texte et de commentaire, grâce notamment à l'usage de divers caractères, ménage une certaine lisibilité. L'abondance n'est pas incompatible avec l'organisation³⁴, ce que montre également le paratexte.

Le paratexte

Ce livre n'est pas encore la somme du *Syntagma* mais fait coexister de nombreux textes qui n'ont pas tous été composés au même moment. L'édition finale, parue en 1576, regroupe des textes datés de 1571 (préface, notes) et de 1574 (adresse au lecteur), ce qui n'en fait pas pour autant trois éditions différentes : les textes antérieurs rassemblés dans l'édition de 1576 restent inédits. On peut distinguer dans ce gros appareil paratextuel les écrits de Delrio et ceux qui ne sont pas de lui.

Ouvre en effet le livre l'épître dédicatoire, rédigée non par Delrio lui-même mais par son frère. Elle est adressée à Ludovicus Delrio, dont les charges honorifiques sont

³⁴ Permise par la qualité du travail de l'Officine : Plantin fait partie des imprimeurs désormais bien organisés, avec un nombre limité de graveurs de caractères compétents, après les pionniers Gutenberg et Jenson, et les successeurs comme Alde et Griffo, appartenant à une période de transition. Voir (Lowry, 1989), p. 99.

mentionnées : il fut en effet conseiller royal et maître des Requêtes, un des rares à rester fidèle à Don Juan d'Autriche. Cette lettre présente à la fois le contenu du livre et ses aventures en tant qu'objet imprimé³⁵. Hieronymus / Jérôme Delrio commence par faire allusion aux autres commentaires de la poésie antique qu'il a connus, qu'il n'a jamais trouvés très utiles : les commentateurs, qui ne méritent pas le nom d'interprète ou de scholiaste, n'ont pas le courage de critiquer les textes qu'ils lisent, n'ont pas l'audace de proposer des émendations. Or la poésie, « véritable loi et maîtresse de l'existence » (*uera lex & magistra uitae*), mérite une attention particulière. C'est elle qui, davantage encore que la philosophie, incite à la vertu et éloigne des vices (*qua ad uirtutes amplectendas, uitia fugienda incitatur*). En éditant les tragédies, Martin Antoine s'est chargé d'un lourd fardeau, mais l'a porté comme il fallait, en s'inspirant des recommandations de Plutarque dans son *De audiendis & legendis poetis*³⁶. Outre le texte, Delrio a donné des *adversaria*, bien utiles selon Jérôme Delrio en regard des dommages du temps et de l'incurie des libraires, et, alors que rien ne l'y obligeait, de « brèves discussions sur le sens et l'écriture de certains termes » (*breues de quorundam uocabulorum ui & scriptura disputationes*). En même temps qu'il loue l'entreprise de son frère, dont on peut supposer qu'il n'encourt pas les reproches faits aux érudits précédents, Jérôme présente donc le contenu du livre (texte, *adversaria* et autres outils). Il en raconte également l'histoire : c'est lui qui, en tombant sur les notes de Martin Antoine, les a jugées dignes de publication. Son frère n'a tout d'abord pas voulu les diffuser, mais sur l'insistance de Jérôme, a changé d'avis et accepté³⁷. C'est pourquoi le dédicataire fait appel au patronage et à la protection de Ludovicus / Louis Delrio, son oncle, garant de la bonne réception de l'ouvrage.

Car ce texte, publié par un espagnol resté fidèle à la foi catholique, dans la ville d'Anvers – qui dans la deuxième moitié du XVI^e s. est le théâtre d'une lutte au sein des Pays-Bas espagnols, déchirés entre les régions du Nord, en majorité protestantes, et celles du Sud, en majorité catholiques – est publié dans un contexte plus que tendu. L'année 1576 est précisément celle du sac de la ville par des soldats espagnols mutinés, à la suite duquel les provinces du Sud des Pays-Bas espagnols, fidèles au roi d'Espagne, se soulevèrent. La

35 ☞ Elle mériterait d'être transcrite et traduite en son entier, pour explorer dans le détail les relations qui lient les trois hommes, le dédicataire et les deux frères, pour approfondir la façon dont les commentaires antérieurs sont reçus, pour préciser les conceptions de la poésie et de la philosophie que le dédicataire exprime.

36 C'est en effet de ce traité que se réclame M. A. Delrio pour légitimer « l'étude de toutes les œuvres, même les plus impies » : je considère qu'on ne peut concevoir meilleure ni plus utile méthode pour interpréter toute poésie que celle que Plutarque, le meilleur maître pour enseigner à vivre, a transmis dans le traité sur la façon d'écouter et de lire les poètes », traduction de Virginie Leroux, « Commentaire et cadrage du sens : l'*error* tragique selon Francesco Robortello et Martin Antoine Del Rio », p. 226-227 (ensemble de l'article p. 225-238) dans (Boulègue, 2014).

37 *Contra* encore E. Rombauts dans (Jacquot et al., 1964) p. 215, ce n'est pas tout à fait à l'insu de Delrio que son édition paraît.

question religieuse est une toile de fond qu'il ne faut pas oublier à propos de cette édition³⁸ : la note finale du censeur et chanoine Henricus Zebertus Dunghaeus garantit l'absence de contradiction entre le contenu du livre et la morale commune et religieuse, celle de la foi catholique³⁹.

On comprend, dans ce contexte, pourquoi le texte est entouré de tant de précautions. Figurent d'autres pièces en l'honneur de Martin Antoine Delrio plus nombreuses qu'ailleurs, et en particulier que dans l'édition de De Maizières, où de tels écrits allographes se mêlaient à ceux de l'éditeur scientifique. Composées en vers, elles remercient Delrio d'avoir sorti de la poussière et de la moisissure les tragédies de Sénèque (*carmen de Ioannes Dominicus Florentius*), d'avoir travaillé le texte (*[tragoediis] studui restituisque tuo*) ainsi sorti de l'oubli, alors que la *Médée* d'Ovide reste perdue ; elles louent la « gloire de la patrie » espagnole (*splendor patriae*, Augustinus Descobar Beneventanus) de ce compatriote qui a pu « mettre en lumière l'antique charme » de Sénèque (*antiquum [...] illustrare leporem*) ; elles remercient l'auteur « grâce à qui la tragédie romaine revit » (*per quem nunc iterum Romana tragoedia uiuit*, Adolphus Mekerchus Brugensis), auteur qui est la gloire de l'Espagne, sa patrie natale, et de la Belgique, sa patrie d'adoption (Franciscus Nansis Isebergensis). Ces pièces honorifiques ainsi que l'épître dédicatoire proposent, sinon une défense de la personne de Delrio contre des attaques potentielles, au milieu des tensions entre l'Espagne Catholique et les Pays-Bas protestants, du moins une tentative de réconciliation entre les deux pôles, du Nord et du Sud, auxquels est attaché Delrio.

La majeure part du paratexte est cependant occupée par les écrits de Delrio lui-même, à commencer par l'avis au lecteur, rédigé en 1571. Cet écrit croise très précisément les déclarations de son frère dans l'épître dédicatoire et les complète. Delrio retrace son parcours et livre des éléments de sa méthode de travail : enfant, il était amené à être plongé dans « des études plus humaines » (*humanioribus disciplinis*) par son précepteur, dans lesquelles il ne trouvait pas de justification (*nulla neque ordinis neque loci habita ratione*) ; jeune homme, avant de faire son droit civil, il a poursuivi la lecture de divers auteurs. En les lisant, il notait, à côté du texte, de façon improvisée, tout ce qui lui semblait apporter à leur amélioration et à

38 Son imprimeur, Plantin, dans une ville qui sera reconquise par les Espagnols, fera partie des « agents d'une propagande orchestrée » (Martin, 1988), p. 251.

39 Henricus Zebertus Dunghaeus / Hendrik Dunghen / Dongen, chanoine et censeur à Anvers, souligne toute la richesse des *adversaria* et précise qu'il ne se trouve rien dans ces écrits qui puisse offenser la religion de la sainte église catholique et apostolique romaine ou les bonnes mœurs. La question du travail sur un auteur païen par un fidèle de la Compagnie de Jésus se pose, et Delrio y répond : voir (Dreano, s. d.), chapitre III « Les auteurs païens : Pourquoi peuvent-ils être bons ? Comment les interpréter ? Pourquoi et dans quelle mesure sont-ils mauvais ? » p. 61-78.

leur intelligence. Le but n'était pas de divulguer ces remarques, mais d'exercer sa mémoire⁴⁰. Parmi ces auteurs, s'est trouvé Sénèque, pour lequel il s'est passionné plus que pour tout autre⁴¹, si bien que les notes qu'il avait prises sur ses textes atteignirent presque un volume entier. Ce travail tomba dans les mains d'un parent, qui voulut le publier. Martin Antoine refusa d'abord, puis, sous la pression de ses famille et amis, il accepta, de façon à suivre le précepte horatien (*ut [...] utile dulci misceretur*). En même temps qu'il explique le déroulé de l'aventure, Delrio justifie l'appellation d'*adversaria* qu'il a préférée à d'autres termes (*notae, obseruationes, scholia, annotationes, commentarium*) pour qualifier les écrits qu'il a consignés : ces notes étaient destinées à sa mémoire ; certaines concernent le sujet, d'autres non ; elles ont été écrites « à la va-vite et à l'improviste » (*tumultuarie & αὐτοσχεδίως*). Leur destination, leur contenu et leur manière réclament donc l'indulgence, et Delrio finit sur cet appel : le livre ne doit pas contribuer à sa gloire propre mais à l'instruction du lecteur. Il est difficile de faire la part de la topique de l'avis au lecteur du déroulement effectif des événements : on retrouve dans le récit de Delrio les postures bien identifiables de profession de modestie et d'éloge indirect, mais ses lignes font précisément écho à l'anecdote relatée par le frère de Delrio sur son invitation à publier, déclinée puis acceptée ; surtout, Delrio expose comment il en est venu à apprécier Sénèque (sa figure morale, la valeur pédagogique et scénique de son théâtre) et comment sa lecture s'est constamment accompagnée de l'écriture. Son goût, sa méthode et son but sont ainsi présentés au lecteur de façon plus complète et plus personnelle. C'est surtout la teneur des « notes en regard » qui aidera à comprendre combien cet avis est rhétorique et combien le travail de Delrio a été approfondi et s'est fait au long cours.

En outre, Delrio a écrit des *Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo* dans lesquels il introduit à la lecture des tragédies. Ces « préludes » en trois parties évacuent assez rapidement les questions traditionnelles, déjà traitées par d'autres (définition de la tragédie, ses auteurs, son registre, sa composition, ses personnages)⁴², concernant la tragédie en général. Delrio préfère s'appesantir sur les tragiques, qu'il cite en nombre, et sur Sénèque. Il revient sur la question de l'*Octavie* et sur celle des deux Sénèque, citations des Anciens à l'appui. Contre Pétrarque, il pense que Sénèque, quel qu'il soit, a écrit les dix tragédies que nous possédons, dont le style et la pensée sont très uniformes⁴³. Quant à

40 *quicquid etiam ad illorum emendationem aut intelligentiam uidebatur tumultuarie in aduersariis, non in codice diligenter, scribebam ; non [...] in publicum [...] sed memoria [...] studio subacta [...].*

41 *cuius proter summam sententiarum copiam & grauitatem lectione mirifice capiebar.*

42 *tragoedia quid fit, a quo exculpta, quot eius species, quae partes, quae personae sint, dicerem, nisi id ab multis [...] factus fuisset.* Sont cités en note B. Gellius et Dan. Gaietanus, et dans le texte Scaliger.

43 Il aura changé d'avis en 1593 lors de la publication du *Syntagma* : l'*Octavie* sera d'un Pseudo-Sénèque, et

l'identité de(s) auteur(s), il pense encore en 1576 que Sénèque le Tragique et Sénèque le Philosophe font deux⁴⁴, alors qu'il rappelle que pour certains, dont Pétrarque et D. Caietanus, ils ne font qu'un. La dernière partie des préludes, traitant du Sénèque « tragédiographe », est en réalité composée d'une sélection de jugements critiques d'Anciens et de Modernes (Martial, Ange Politien, Crinitus, Scaliger, Giraldus, Fabricius, Muret, Bartholomeo Ricci). Le dernier, Bartholomeo Ricci, auteur d'un *De imitatione*, aborde d'authentiques questions de dramaturgie dans un extrait plus long que les autres. Il définit la tragédie par trois composantes essentielles : *expectatio*, *gestio*, *exitus*. L'« attente » est la façon de concentrer l'attention du spectateur sur quelque chose et de ménager le suspense, si bien qu'on arrive à un événement avant de s'en rendre compte⁴⁵. Quant à la « gestuelle », Ricci distingue deux solutions : soit elle est inutile parce que les mots suffisent, soit elle vient les compléter⁴⁶. Ainsi il développe une réflexion sur le rapport entre ce qui est dit et ce qui est montré, entre les recommandations d'Horace et ce que fait Sénèque, en prenant pour exemple Médée qui tue ses enfants *coram populo*. Enfin le « dénouement » de la tragédie est dit *luctuosus*, « endeuillé », et se caractérise par la *grauitas*. Cette qualité du dénouement permet à Ricci d'élargir son sujet pour passer à une réflexion sur les lois du genre : la *grauitas*, tonalité fondamentale de la tragédie, à côté des tons « affligé » et « terrible » (*tristis*, *atrox*) du discours, est aussi une notion clef dans l'ouvrage, figurant dès la page de titre où Sénèque est qualifié de *poeta grauissimus*. Ricci passe ensuite en revue les lieux où réside cette *grauitas* : dans les personnages, dans le sujet, dans les mots. Les personnages sont des grands, des rois. Le sujet est grave par nature, c'est lui qui fait la tragédie. Dans les mots, ce qui aide à la *grauitas*, c'est d'abord les sentences⁴⁷. La réflexion se clôt par des remarques sur le chœur,

Hercule sur l'Oeta pourrait ne pas être de Sénèque ; les huit autres tragédies seront attribuées à Sénèque le Fils, de même que les œuvres philosophiques, tandis que les œuvres rhétoriques seront celles de Sénèque le Père ; voir (Machielsen, 2015) p. 385.

44 Et sont liés par divers liens de parenté possibles : les uns, comme Boccace, en font des frères, d'autres font de l'auteur des tragédies le fils du philosophe, d'autres encore en font son neveu, dernière solution qui a la préférence de Delrio. Voir Virginie Leroux, « Commentaire et cadrage du sens : l'*error* tragique selon Francesco Robortello et Martin Antoine Del Rio », p. 234 (ensemble de l'article p. 225-238) dans (Boulègue, 2014). Il y a donc, pour Delrio en 1576, un Lucius Annaeus Sénèque auteur des œuvres rhétoriques et philosophiques et un Sénèque Tragique.

45 *Summam enim hic auditori cum magnarum rerum excitat admirationem, tum illum usque eo suspensum sustinet, ut quorum tantus apparatus prius quam ad rem ipsam fit peruentum, minime sentiatur*, « en effet [l'attente] d'une part éveille chez l'auditoire une admiration intense des grands événements, d'autre part soutient le suspens au point que leur si grand apprêt est très peu perçu, avant qu'on ne soit arrivé à l'événement même ».

46 *aut ea uerbis tantum explicatur*, « soit [la gestuelle] est seulement développée par les mots », *aut etiam re ipsa ostenditur, et ut uera ante oculos geritur*, « soit elle est aussi montrée par la chose elle-même et, comme une vraie, elle est jouée sous les yeux <des spectateurs> ».

47 *Quis autem uno Seneca in sententiis est crebrior ? quis etiam grauior ? Cum in eo quot uersus, tot pene grauissimae sententiae numerentur, eaeque omnes & suo loco & cum dignitate positae atque dictae sint ? Quanto tragoediae scriptor magis misericordiam auditori commouebit, quanto rem crudeliorem ac magis atrocem faciet [...]*. « Or qui est plus abondant en sentences que Sénèque ? qui est plus grave ? Alors que chez lui, les sentences les plus graves se comptent presque aussi nombreuses que les vers, ont-elles toutes été insérées

participant à la *grauitas* de l'ensemble et apportant toujours de la nouveauté malgré son apparence égale⁴⁸. Delrio, en copiant ces jugements sur Sénèque qu'il aurait pu, écrit-il, multiplier, a choisi ceux qui s'accordaient avec sa pensée (admiration, voire fascination pour Sénèque) et avec ses conceptions (*grauitas* constitutive de la tragédie et caractéristique de Sénèque).

Enfin Delrio donne des outils aux lecteurs pour parcourir son volume dans sa *Nomenclatura* : il s'agit d'un index des noms cités, classé en ordre thématique (théologiens, juristes, médecins, autres écrivains, auteurs grecs, puis latins). Il donne également des outils pour lire les tragédies dans ces fameuses *Adversaria* par lesquelles on terminera la revue du paratexte. Elles reflètent plutôt bien ce qu'en dit Delrio, hormis les marques de précipitation (*tumultuarie*) que l'on ne perçoit pas, et qui sont à mettre au compte de la rhétorique topique de l'avis au lecteur. Certes, on note des remarques philologiques qui traduisent une écriture qui en reste au stade de la simple description des manuscrits (par exemple au v. 992 *membranae habent spectator iste*), mais ce sont souvent des notes complexes, parfois très longues, mêlant des remarques historiques et littéraires (au v. 149), leçons et interprétations, etc., qui sont le fruit d'une authentique réflexion. On sent que Delrio les a écrites d'abord pour lui-même : il prend à l'occasion la parole en son nom propre et écrit à la première personne ; il rend compte de manière vivante et personnelle de son travail de lecture des manuscrits et de réflexion sur les commentaires antérieurs. Par exemple, sur le v. 645 dont le texte est corrompu, il n'hésite pas à s'écarter de tous les autres et à proposer sa propre restitution. Les notes mythologiques, faites de rappels et d'explications (sur les *dii coniugales* du v. 1) ; les notes métriques (sur les fescennins au v. 110) ; les notes historiques ou civilisationnelles (le pin au v. 37 ; les rites nuptiaux au v. 109 ; le promontoire au v. 149 ; sur le commentaire sur droit naturel et la coutume pour le *qui statuit...* au v. 199), relèvent de ce travail qu'il destinait à sa propre mémoire. Le dernier trait caractéristique de ses notes, le lien plus ou moins étroit avec le sujet traité, est bien perceptible : certaines sont très précises, quand il discute l'apport des autres commentateurs, les leçons des manuscrits, les parallèles⁴⁹ ; quand il explicite⁵⁰ ou commente⁵¹ une réplique. D'autres notes s'éloignent, par l'ampleur qu'elles prennent, du

et prononcées à leur place et avec dignité ? Plus un auteur de tragédies provoquera la pitié de l'auditeur, plus il rendra la chose cruelle et atroce ».

48 Il est comparé avec un fleuve, qui suit toujours le même cours mais dont l'eau est toujours nouvelle (*nouus tamen semper appreat, numquam sui similis*).

49 Pour le v. 298, il cite un parallèle dans la *Médée* d'Euripide ; pour le v. 416, il cite d'autres parallèles à cette sentence sur l'amour ; pour le v. 581 il établit un parallèle avec un poème de Boiardi (1441-1491).

50 v. 3 « *docuisti* : Mineruam alloquitur ».

51 Au v. 163 il commente comme fausse la réplique de Médée, mais, attentif à la psychologie des personnages, la justifie par la colère de la protagoniste et apprécie le jeu de sonorités entre *sperare* et *desperet*. Au v. 154 il adopte *perdunt* au lieu de *produnt* et aime cette *sententia scita & perspicua*. Au v. 382, commentant *qualis*, il

sujet, comme celle du v. 215 sur *uiduas* (terme applicable en fait à toute femme non mariée) : partant du lexique, elle devient historique et générale. Quoiqu'en dise Delrio, qui fait peut-être profession de modestie, l'ensemble donne l'impression d'une grande rigueur et d'une grande organisation, seulement tempérées par la vivacité du propos. Il conservera d'ailleurs ces *adversaria* dans son *Syntagma* presque à l'identique⁵² et rédigera un « nouveau commentaire » séparé pour les compléter.

Ce paratexte très fourni permet au lecteur d'aujourd'hui de mesurer combien cette édition s'inscrit dans son temps, étant à la fois tributaire des aléas de l'histoire collective (contexte historique, politique et religieux) et fruit des histoires individuelles, faites des relations humaines entre Delrio, éditeur scientifique et commentateur, et son entourage (Ludovicus Delrio son oncle, son frère, ses amis et admirateurs). Delrio connaîtra une bonne postérité chez les éditeurs des tragédies de Sénèque : il sera nommé et cité par, notamment, Rapheleng, Gruter, Farnaby et Gronov, jusqu'à Hermann dans son édition des Belles-Lettres du début du XX^e s.⁵³.

utilise le terme technique de *comparatio*, et appuie de citations son commentaire sur la fréquence de cette comparaison.

52 Les *adversaria* ne sont pas intégrées telles quelles dans le *Syntagma* mais subissent de menues modifications : Delrio abrège ou augmente certaines notes. Cette façon de faire, corriger d'anciennes notes et en rédiger de nouvelles en parallèle, ne manque pas d'étonner (Dreano, s. d.) p. 41-45, qui fournit quelques hypothèses pour la comprendre : Delrio n'avait pas le temps ni l'envie de fondre *adversaria* et *Commentarius Novus* en un seul ouvrage ; il lui était plus facile de procéder à des renvois dans ses nouvelles notes que de les refaire entièrement à nouveaux frais ; il ménageait aussi par là son image, soucieux de gloire littéraire, en ne démentant pas son travail de jeunesse.

53 Voir (Dreano, 1936), p. 56 pour le nombre exact de citations de Delrio par les éditeurs postérieurs.

De Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589

Titre : Decem || tragoediae || quae Lucio Annaeo || Senecae tribuuntur : || operâ || Francisci Raphelengii || Fr. F. Plantiniani, || ope || v. cl. Iusti Lipsii || emendatiores || cum utriusque ad easdem Animadversionibus et Notis. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Franciscus Raphelengius II

Imprimeur-libraire : Christophe Plantin

Ville : Antverpiae / Anvers

Date : 1589

Format : in-8°

Localisation : Lyon BM Rés 811731 = Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?>

[id=MffMbAX5OroC&pg=PA449&dq=decem+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewioqMTFs8zJAhUCXhoKHRCTBC8Q6AEIUjAG#v=onepage&q=decem%20tragoediae&f=false](https://books.google.fr/books?id=MffMbAX5OroC&pg=PA449&dq=decem+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewioqMTFs8zJAhUCXhoKHRCTBC8Q6AEIUjAG#v=onepage&q=decem%20tragoediae&f=false)

Présentation de l'ouvrage

Cette édition est le fruit d'une aventure à la fois familiale et amicale. Le titre précise qu'il s'agit d'un ouvrage composite, élaboré par Franciscus Raphelengius II / Fils / Rapheleng⁵⁴, mais qui reprend de nombreux éléments du précédent travail de Juste Lipse et de Rapheleng lui-même (*ope v. cl. Iusti Lipsii emendatiores*). En effet, en 1588, Lipse avait publié des *Animaduersiones* qu'il avait fini d'écrire en 1587⁵⁵, reprises et intégrées par Rapheleng dans la présente édition de 1589 (la préface est datée de 1588). C'était d'ailleurs le souhait de Lipse d'aider son ami, exprimé dans son adresse finale à Rapheleng (*Mi Raphelengi*). Les deux ouvrages ont été publiés chez le célèbre imprimeur Christophe Plantin, de façon toute indiquée : Rapheleng était son petit-fils et Lipse avait un bureau dans l'enceinte

54 Il s'agit de Franciscus Raphelengius (1568-1643?), deuxième fils de Franciscus I Raphelengius, à qui il succède à la tête de l'imprimerie familiale, à partir de 1589 justement, et petit-fils de C. Plantin. En effet son père, Franciscus Raphelengius (1539-1597), est correcteur de Christophe Plantin à Anvers en 1564, et épouse sa fille aînée Marguerite en 1565. De 1583 à 1585, il dirige l'officine d'Anvers puis, à partir de 1585, celle de Leyde.

55 Titre : Justi Lipsi Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur (Lugduni Batavorum : ex officina Plantiniana, apud Franciscum Raphelengium)

Éditeur scientifique : Juste Lipse

Commentateur : Juste Lipse (*animaduersiones*) ; Janus Dousa Filius (poème)

Éditeur commercial : Christophe Plantin

Imprimeur-libraire : Franciscus Raphelengius (1539-1597)

Ville : Lugduni Batavorum / Leyde

Date : 1588

Localisation : BnF : 8-BL-2230 (3) Arsenal - Magasin et Mazarine 1588 8Ê 21084-1. Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?>

[id=P0thAAAACAAJ&pg=PA106&dq=Lipsi+Animadversiones&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Lipsi%20Animadversiones&f=false](https://books.google.fr/books?id=P0thAAAACAAJ&pg=PA106&dq=Lipsi+Animadversiones&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Lipsi%20Animadversiones&f=false)

de l'imprimerie, dont on peut voir la marque « Au compas d'or » au titre (FIGURE 23), accompagnée de la devise *Labore et constantia*, que les Rapheleng reprendront d'ailleurs à leur compte⁵⁶. Les *Animaduersiones* ont été publiées à Leyde, les tragédies à Anvers⁵⁷, C. Plantin ayant dirigé des officines dans les deux villes⁵⁸. Les adresses au lecteur font également état de cette collaboration : Rapheleng affirme sa fidélité à Lipse (*correctiones in plerisque obseruatae ab me studiose*), dont il ne s'est écarté que rajouter des notes finales, « brèves et légères ». Le travail de Rapheleng a donc consisté à ajouter des notes supplémentaires et en des corrections (les *castigationes* dont parle Thys) du texte de Lipse, mais aussi d'une réimpression du texte des tragédies qui avait paru un an avant, en 1588, à laquelle il avait très probablement collaboré⁵⁹. Le titre montre enfin le doute entretenu par éditeurs sur la paternité des tragédies (*tragoediae quae Lucio Annaeo Senecae tribuuntur*), doute que l'on perçoit aussi dans les intitulés des tragédies, attribuées les unes à Sénèque le Fils, d'autres au philosophe (*Médée*), d'autres encore à des poète et écrivains inconnus (*Thébaïde* et *Octavie*). Plusieurs Sénèque sont donc distingués, comme précédemment, ce qui fait écho au traitement de la question dans l'épître dédicatoire de Juste Lipse à Rapheleng.

Composition

L'ouvrage se décompose ainsi :

- F. A1r Page de titre
- F. A2r-F. A2v / p. 3-4 *Iusto Lipsio, viro clarissimo, FR. Raphelengius FR. F Plantinianus D. C. Q.* : épître dédicatoire de Fr. Raphelengius à Juste Lipse
- F. A3r-F. A3v / p. 5-6 *Ad lectorem* Adresse au lecteur
- F. A4r-F. a7v / p. 7-382 Texte des tragédies : *L. Annaei Senecae Philosophi Medea ; Ignoti poetae Thebais ; L. Annaei Senecae Iunioris Hercules Furens ; L. Annaei*

56 Pour une analyse des « pages de titre dans l'œuvre de Juste Lipse », et des « pages de titre dans l'officine plantinienne », voir respectivement dans (Gilmont et al., 2008) J. de Landtsheer p. 59-72 et C. Sorgeloos p. 90-94.

57 *Contra* E. Rombauts dans (Jacquot et al., 1964) p. 214, les tragédies n'ont pas été éditées à la fois à Leyde et à Anvers. La difficulté vient du fait que dès 1584 l'officine plantinienne possède une maison d'édition dans chacune de ces villes, et que même quand, à partir de l'année charnière de 1589 comme c'est le cas ici, les ouvrages sont imprimés à Leyde, l'adresse reste anversoise. Voir J. de Landtsheer dans (Gilmont et al., 2008) p. 62.

58 L'*Officina Plantiniana* est aujourd'hui considérée comme la plus importante maison d'édition et d'imprimerie qui ait jamais été établie en Belgique. Fondée en 1555 par C. Plantin, elle a été active jusqu'à la fin du XIX^e s. grâce à ses héritiers, les Moretus.

59 Sur ces *L. Annaei Senecae Cordubensis Tragoediae*, publiées chez Plantin, à Anvers, voir (Voet et Voet-Grisolle, 1968), p. 2070-2071. Pour le texte, l'éditeur (très certainement Fr. Rapheleng) a suivi l'édition de Delrio de 1576 (elle-même fondée sur le texte de Fabricius), mais l'a collationnée avec un autre manuscrit et quatre éditions imprimées. Quant au paratexte, il a également été modifié : des *argumenta* ont été ajoutés ; des notes, annotations marginales et références aux sources de Delrio, ont été supprimées. Cette copie a elle-même été l'objet d'adaptations pour la réimpression de 1589 : Rapheleng en reprend encore le texte et présente les tragédies dans un ordre légèrement différent. Nous faisons cependant une différence entre la copie de 1588, que nous n'incluons pas dans notre corpus, et celle de 1589 : cette dernière mentionne ses éditeurs et comprend une partie critique importante, alors que la copie de 1588 ne comprend que le texte des tragédies.

- *Senecae Iunioris Hercules Cetaeus ; L. Annaei Senecae Iunioris Thyestes ; L. Annaei Senecae Iunioris Oedipus ; L. Annaei Senecae Iunioris Hippolytus ; L. Annaei Senecae Iunioris Troas ; L. Annaei Senecae Iunioris Agamemnon ; Ignoti scriptoris Octavia*
- F. a8r-F. a8v / p. 383-384 *Franciscus F.F. Raphelengius Lectori S.* : adresse au lecteur, close par une petite liste d'*errores*
- F. a1r / p. 385 Page de titre *Iusti Lipsi Animaduersiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*
- F. a1v / p. 386 *In tragoedias Senecae I. Lipsi V. C. opera emendatas* : poème de Janus Dousa Fils en l'honneur de Juste Lipse
- F. b2r / p. 387 *I. Lipsius Franc. Raphelengio FR. F Plantiniano S. D.* : épître dédicatoire de Juste Lipse à Franciscus Raphelengius FR. F Plantinianus
- F. b2v-F. f6r / p. 388-460 *Iusti Lipsi Animaduersiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*
- F. f6v-F. h4r / p. 461-487 Page de titre *Francisci F. F. Raphelengii ad tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur Notae*, ouvrant les *notae*, closes par une adresse au lecteur
- F. h4v-F. h7v / p. 488-494 *Luctatii grammatici antiqui, (ut uolunt) in Senecae tragoedias Periochae, replendis pagellis adiectae : periochae* de Luctatius, closes par la mention *FINIS*

Description formelle

Plusieurs traits distinctifs reprennent la forme de l'édition précédente de Delrio : foliotation et pagination coexistantes, graphies anciennes persistantes, caractères italiques pour le texte des tragédies. Disparaît en revanche la mise en lumière des sentences, qui ne sont pas du tout distinguées des autres vers. Apparaît la systématisation des réclames non seulement dans le texte des tragédies mais dans tout le paratexte.

On notera un enrichissement de la présentation par la variété des caractères (alphabets grec et latin), des styles (droits et italiques), des casses (majuscules et minuscules), des espacements des lettres, la présence de lettrines. L'ensemble, alors qu'il agrège des éléments disparates, paraît ainsi avoir fait l'objet d'une réflexion et d'une harmonisation particulières. Les titres courants, par exemple, ont été modifiés par rapport à ceux de Lipse, et une page de titre intermédiaire insérée dans la présente édition avant la partie empruntée à l'édition des *Animaduersiones* de Lipse.

Le paratexte

Le paratexte, comme dans les éditions précédentes, est un ensemble composite, rassemblant des éléments originaux et des éléments déjà connus. Les particularités de cette édition tiennent, logiquement, dans les adresses au lecteur et dans le salut final, composés *ad*

hoc. Ils ont l'intérêt de situer cette édition de 1589 dans une histoire éditoriale précise, c'est-à-dire par rapport au travail antérieur de Lipse, auquel Rapheleng fait constamment référence.

Le paratexte est constitué, outre des éléments nouveaux sur lesquels nous reviendrons, soit de textes déjà insérés par d'autres éditeurs, comme les *periochae* de Luctatius, que Fabricius annexait aux tragédies en 1566 ; soit de textes seulement repris aux *Animaduersiones* de Lipse : le poème de Janus Dousa adressé à Lipse, l'adresse de Lipse à Rapheleng, et les *Animaduersiones* elles-mêmes⁶⁰. C'est sur ces dernières que nous nous concentrerons, puisqu'y réside la part critique essentielle.

Lipse, dans son introduction, précise l'origine de ces *lectiones* : prolongeant le travail de Delrio⁶¹, il propose certaines *lectiones* qui sont de son cru (*ab ingenio [...] et subita inuentione*), c'est-à-dire fondées sur des conjectures, et d'autres élaborées à partir d'un « vieux manuscrit assez bon » (*ueteri libro scripto sane bono*), que lui a donné le célèbre poète allemand Paul Melissus⁶², dont il regrette cependant la ponctuation⁶³ et les coupures des mots défectueuses. On reconnaît là la méthode de Lipse, alliance d'interventions *ope ingenii* et *ope codicum*⁶⁴. Ses leçons sont le plus souvent accompagnées de justifications. Il écrit dans un style très vivant, nourri d'interrogations, de critiques, de jugements personnels et de réactions émotionnelles⁶⁵.

Les *animaduersiones*, écrites pour une édition qu'il projetait, sont divisées en deux

60 Le tout étant présenté dans le même ordre que dans les *Animaduersiones* de Lipse, la seule différence que nous ayons notée étant le titre courant en belle page, *in Senecam* dans les *Animaduersiones* de Lipse, *in tragoedias Senecae* dans l'édition des *Decem tragoediae* de 1589.

61 Son ami, avec qui il eut quelques différends : voir (Machielsen, 2015), (Dreano, s. d.), p. 25. Delrio avait rencontré Lipse à Douai en 1570 et ils avaient travaillé ensemble ; en 1578, Delrio avait sauvé du pillage les biens de Lipse après la bataille de Gembloux.

62 Sur l'élite intellectuelle allemande, dont fait partie Paul Schede-Melissus, l'élite allemande, avec Janus Dousa père et fils, toute une constellation gravitant autour de Lipse, Scaliger, etc. : https://books.google.fr/books?id=tZo9AAAAQBAJ&pg=PA215&lpg=PA215&dq=paul+melissus+lipse&source=bl&ots=bXY_vmtAM6&sig=5X9IxB42gypDk2viK-XC1VmvmrA&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv-Nm909vJAhUCRxoKHW5aBI4Q6AEIJDAC#v=onepage&q=paul%20melissus%20lipse&f=false

Lipse s'est aussi appuyé sur un autre manuscrit transmis par Abraham Ortelius (1527-1598), un cartographe d'Anvers qui achetait tous les ans à la foire de Francfort des objets précieux qu'il revendait ensuite. Francfort étant alors la plus grande foire aux livres d'Europe, on peut imaginer que cet antiquaire, sachant le latin et un peu le grec, y avait acquis le manuscrit. Gronov, en parlant de sa découverte de l'*Etruscus* dans son avertissement au lecteur (édition de 1661), reviendra sur le travail de ses prédécesseurs et en particulier de Lipse, dont il cite ces deux bases de travail.

63 C'est une question à laquelle, en tant qu'éditeur, par ailleurs, des œuvres philosophiques de Sénèque, il est attentif : éditant les œuvres complètes du philosophe en 1605, il en revoit la ponctuation. Voir J. Lagrée « *Seneca noster* ou la christianisation de Sénèque dans le néostoïcisme », dans (Foulligny et Roig Miranda, 2016) p. 186 (ensemble de l'article p. 186-202).

64 Voir (Machielsen, 2015) p. 160 : l'*emendatio ope ingenii* ou *coniecturae* est fondée sur la conjecture ; l'*emendatio ope codicum* est fondée sur la collation des manuscrits.

65 À propos du v. 552 (« dernier baiser » que Médée veut donner à ses enfants), il écrit *refrigerant haec legentem*, en imaginant la réaction du lecteur, c'est-à-dire, entre autres, la sienne. Voir, sur la critique textuelle de Lipse, S. Zaninotto « La 'divinatio Lipsiana' nelle notae alle Tragedie di Seneca » dans (Mouchel, 1996), p. 126-151 et J. Papy « Neo Stoic Anger : Lipsius' reading and use of Seneca's Tragedies and *De Ira* » dans (Enenkel et Traninger, 2015), p. 126-142.

parties : des pages générales et un commentaire détaillé, tragédie par tragédie. Dans les premières pages, Lipse reprend les interrogations qui lui ont été adressées : *Tria petis*, développé en *Quid de scriptore tragoediarum sentiam ? Quid de ordine ? Quid habeam ad ipsas ?*. Autrement dit, son ami l'a questionné sur l'auteur des tragédies (qui n'est pas unique) ; sur leur ordre (il n'y en a aucun, et on peut les disposer comme on veut) ; sur ce qu'il a à en dire (ce à quoi vont répondre les *animaduersiones* qui suivent). Chaque partie est résumée par quelques mots latins en manchettes : il semble y avoir eu quatre auteurs différents, sept tragédies étant de Sénèque le Jeune, très éloigné du Sénèque philosophe ; une (*Médée*) serait de Sénèque l'Ancien, selon Fabius, selon la chronologie, et d'après son style, flamboyant ; une autre, la *Thébaïde*, d'un poète inconnu mais digne de l'âge augustéen, est la meilleure, et doit être lue et admirée par les doctes⁶⁶ ; une autre, *Octavie*, est d'un auteur également inconnu, le quatrième, et n'est pas aussi bonne. Le jugement de Lipse sur les tragédies est, au final, partagé⁶⁷ et s'inscrit en faux contre celui de Scaliger, qui les met au-dessus des Grecs ; car celles de Sénèque le Jeune sont moyennes, et présentent des défauts, bien de leur temps, comme l'*affectatio sententiarum* et le manque d'ordre⁶⁸. Puis Lipse commente les tragédies, pièce par pièce, en renouant avec la richesse et la variété des notes des éditions du début du siècle⁶⁹. On peut définir trois catégories : remarques techniques, notes littéraires et appréciations dramatiques. Les *animaduersiones* mentionnant des *lectiones*

66 Il loue son écriture « profonde, savante, élevée » (*alta, docta, grandis*) et les qualités de la pensée et des phrases (*acumina inopinata, uirilia, fortia*).

67 Tout comme l'était celui d'Érasme. Voir sur le jugement de Lipse dans ses *Animaversiones* J. Harst « Germany and the Netherlands : tragic Seneca in Scholarship and on the stage » dans (Dodson-Robinson, 2016) p. 154-155 (ensemble de l'article p. 149-173). Le jugement sur le style, notoirement obscur, est lié à l'interprétation globale des tragédies, que Lipse, grâce à ses notes, espère éclairer.

68 Ce passage, qui critique le style sentencieux de Sénèque, mérite d'être traduit : « Je considère deux <tragédies> des deux <Sénèque> remarquables, pour lesquelles je me fais admirateur, non censeur. Dans les autres, je vois des qualités, mais non sans un mélange de défauts. Le grand Scaliger, le fait qu'il ait porté un jugement si estimé à leur propos qu'il les place même avant les Grecs, est-il bien à propos ? On ne le dirait pas, sauf pour les premières, en apparence. Car toutes les autres, assurément, n'atteignent pas ce sommet de louange. Il y a en elles un retentissement et une certaine grandeur tragique (*Sonus in iis & granditas quaedam tragica, fateor* [voir Quintilien, X, 1, 68 : *quod ipsum reprehendunt quibus gravitas et coturnus et sonus Sophocli videtur esse sublimior*]), je l'avoue ; mais n'y a-t-il pas souvent affectation et enflure ? Les mots et l'expression, sont-ils vraiment en tous lieux choisis ? Tantôt il y a des maximes de bonne qualité, pénétrantes, parfois jusqu'au prodige ; mais n'est-ce pas souvent aussi des petites maximes ? C'est-à-dire des paroles hachées, minuscules pour certaines, obscures ou vaines, qui charment en apparence, mais qui, une fois examinées de près, font rire. Ce ne sont pas des lumières, mais des étincelles (*non enim lumina, sed scintillae sunt*) et ce ne sont pas des coups authentiques et forts, mais, comme quand on dort, de petits et vains efforts. Cependant il insère ces maximes trop densément et jusqu'à la nausée, et ne les invente pas, mais se les arroege : ce n'est peut-être pas tant sa faute que celle de son époque, à qui ce genre scholastique et déclamatoire plut tant qu'"ils pensaient que (ce sont les mots de Fabius) l'unique qualité de tous les ouvrages résidaient dans les sentences" » (p. 391-392 de l'édition Rapheleng-Lipse).

69 Éditeur des *Œuvres complètes* de Sénèque en 1605 (voir note 63), il adoptera la même méthode : « il ajoute des notes, veut expliquer Sénèque par Sénèque seul », pour offrir par Sénèque une consolation (*solatium*), un conseil (*consilium*), un exemple (*exemplum*). » Voir J. Lagrée « *Seneca noster* ou la christianisation de Sénèque dans le néostoïcisme », dans (Foulligny et Roig Miranda, 2016) p. 186-187.

fournissent des notes philologiques (v. 29 note sur *Codex noster* ; v. 151 correction, non proposée par Avanzi, de *motus* en *immutus* ; v. 393 *lectio* justifiée par la phonétique des *binæ litterae*). La métrique n'est pas laissée de côté : remarque sur les trochées médians, proposition d'une colométrie différente au v. 372 pour éviter la violation d'une loi. Lipse passe de la forme au fond quand il explique, en la réécrivant à la première personne, la réplique de Médée au v. 477 ; quand il apprécie littérairement une image (v. 342, en la rapprochant d'autres textes) ou la fin de la pièce, qualifiée de *clausula... diuina* (v. 1025 et suiv.). Quelques corrections sont justifiées stylistiquement (v. 170 réplique dite *acuta & proba*, mais surtout citée pour l'écart par rapport au manuscrit dont il s'éloigne pour ordre des mots : *quae uerba non concinno* ; v. 198 *sua quoque et bona sententia*). Lipse pense enfin aux personnages, surtout en termes psychologiques (v. 29 témoin d'une *acri indignatione* de Médée ; v. 1013-1015 sur l'état d'esprit de Médée, *non sanae mentis* ; v. 552 sur les enfants instruments du crime à leur insu et à leurs dépens). Cette analyse, tirée du texte, ne donne toutefois pas à imaginer la scène : rien n'est dit sur les acteurs, leurs gestes ou déplacements.

L'apport de Rapheleng à cette édition est à la fois en marge et en réponse à celui de Lipse. Dans ses adresses au lecteur, il expose ses outils (deux manuscrits d'inégale qualité et cinq éditions imprimées : l'aldine de Venise, celle de Gryphe à Lyon, et trois autres de Paris, Bâle et Leipzig⁷⁰) et sa manière : brièveté des notes ; fidélité variable⁷¹ à Lipse ; conscience des erreurs possibles (erreurs qui sont le propre de l'homme, la sentence *homo sum [...]* venant à son corps défendant), pour lesquelles il demande l'indulgence, tout comme dans le salut final au lecteur.

En quoi les *Notae* de Rapheleng diffèrent-elles des *Animaduersiones* du maître et ami ? Adoptant le même ordre de présentation des tragédies, elles sont bien moins nombreuses et plus brèves, comme Rapheleng l'a annoncé. Mais elles portent en majorité sur des vers que Lipse ne commentait pas, ce qui fait attendre quelque nouveauté. Un seul vers fait exception⁷², le v. 516, pour lequel Lipse proposait une réécriture. Rapheleng ne le suit pas dans ce choix, et préfère la leçon de Delrio, là comme pour le v. 818. Il s'écarte également de Lipse pour le v.

⁷⁰ Ce sont les mêmes outils de travail qu'en 1588, sauf un des manuscrits et l'édition de Leipzig, qui n'étaient pas mentionnés (voir note 59) : ce changement d'une année à l'autre renforce la pertinence de la sélection de l'édition de 1589.

⁷¹ Les deux adresses au lecteur semblent se contredire, quand l'une affirme qu'il a suivi fidèlement Lipse (*animaduersiones... et correctiones in plerisque obseruatae a me studiose*), l'autre qu'il s'en est écarté « avec audace mais sans aveuglement » (*audacter sane feci, non temere*). C'est qu'il a la plupart du temps suivi son maître pour ses *animaduersiones et correctiones*, c'est-à-dire pour ce qui est des leçons, *in pluribus conformem Lipsiano*, mais revendique l'originalité, sans aveuglement (*nec temeriter nouanda*), pour ses notes. Cette audace, qu'il attribue à son âge plus qu'à son génie, lui vaut certaines erreurs, qu'il prend soin de consigner dans la deuxième adresse au lecteur.

⁷² Le v. 949 cité par les deux éditeurs n'est en fait pas le même : Rapheleng cite bien le v. 949, mais Lipse cite le texte du v. 950 de nos éditions modernes.

190, adoptant la leçon de Fabricius. Au total, ce sont trois endroits où il n'est pas fidèle à Lipse, ce qui correspond à ses déclarations de principe, annonçant des écarts modérés. Quand Rapheleng commente des vers qui n'étaient pas traités par Lipse, il adopte la même méthode que ce dernier, mêlant les émendations *ope ingenii* et *ope codicum*. Ce sont donc des notes presque exclusivement philologiques qu'il ajoute, sauf la première, où il commente la logique de la réplique de la Nourrice au v. 160 en fonction, là encore, d'un problème de texte (*Nunc est probanda* ou *Tunc est probanda* comme dans les manuscrits). L'apport de Rapheleng, circonscrit, est donc tout de même réel, et vient compléter avec efficacité les *Animaduersiones* de Lipse.

Cette édition, on l'a bien vu, est composée des travaux conjoints de Lipse et de Rapheleng, mais la postérité gardera le souvenir du nom de Lipse et oubliera qu'il s'agissait d'une collaboration étroite entre deux amis. L'érudit flamand continuera d'ailleurs à travailler sur Sénèque, dont il éditera les *Œuvres complètes* en 1605, après avoir rédigé des manuels d'introduction au stoïcisme en 1604. Cette philosophie, plus que les écoles de Platon, d'Aristote, et d'Épicure, déjà récupérées par d'autres courants théologiques ou incompatibles avec la religion dominante, « offre une solution de repli » et favorise la christianisation de Sénèque par le néostoïcisme⁷³. C'est bien la lecture de Lipse qui permet, par l'interprétation allégorique, par l'établissement d'équivalences entre le sage antique et le vrai chrétien, par l'introduction d'une touche de néoplatonisme, cette réinterprétation, qui ne va pas bien sûr sans déformations⁷⁴.

⁷³ Voir J. Lagrée « Juste Lipse : destins et Providence » dans (Moreau, 1999) p. 77-93.

⁷⁴ Voir J. Lagrée « *Seneca noster* ou la christianisation de Sénèque dans le néostoïcisme », dans (Foulligny et Roig Miranda, 2016) p. 193 et 196.

De Commelin, par Jérôme Commelin, Heidelberg, 1589

Titre : L. Annaei || Senecae || Cordubensis || Tragoediae. || Lectiones variae e MS libris ||
Bibliothecae Palatinae || aliisque || descriptae || Iusti Lipsi Animaduersiones || [marque] ||

Éditeur scientifique : Hieronymus Commelinus / Jérôme Commelin

Commentateurs : Hieronymus Commelinus et Lipse

Imprimeur-libraire : Hieronymus Commelinus / Jérôme Commelin

Ville : Heidelbergae / Heidelberg

Date : 1589

Localisation : BnF Tolbiac YC-6985

Format : in-8°

Exemplaires numérisés :

<https://books.google.fr/books?>

[id=n05hAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=commelinus+lectiones&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj9In87t_JAhXENhoKHeHWC_cQuwUILTAB#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=n05hAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=commelinus+lectiones&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj9In87t_JAhXENhoKHeHWC_cQuwUILTAB#v=onepage&q&f=false) et

[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A//www.dilibri.de%2Ffoai%2F%3Fverb%3DGetRecord%26metadataPrefix%3Dmets%26identif%3D924028](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A//www.dilibri.de%2Ffoai%2F%3Fverb%3DGetRecord%26metadataPrefix%3Dmets%26identif%3D924028)

Présentation de l'ouvrage

Cet ouvrage est bien une nouvelle édition. Jérôme Commelin en est l'imprimeur : sa marque, une figure de Vérité, figure au titre (FIGURE 24) de la première page mais aussi au titre des *Animaduersiones*, qui étaient ornées dans l'édition originale de la marque de C. Plantin et d'aucune marque dans l'édition de Rapheleng-Lipse. Il en est aussi l'éditeur scientifique : comme pour d'autres éditions de classiques grecs et latins⁷⁵, c'est lui qui est l'auteur de notes, les *Lectiones variae* annoncées au titre, qui ont été recueillies grâce à la collation d'une petite dizaine de manuscrits, dont certains appartenaient à la bibliothèque du jeune comte palatin (*e ms libris Bibliothecae Palatinae aliisque descriptae*), Frédéric IV, à la demande duquel il est venu s'installer à Heidelberg en 1587. Il publie donc cette édition à Heidelberg en 1589, la même année que Rapheleng, en intégrant comme lui les *Animaduersiones* de Lipse récemment parues, précédées des mêmes pièces liminaires.

Composition

Cette édition comprend :

⁷⁵ Il a imprimé Saint Jean Chrysostome, Saint Athanase, Apollodore, Eunape, Héliodore, avec l'aide de son correcteur principal Friedrich Sylburg, helléniste qui dirigea aussi les éditions d'auteurs grecs et latins à Francfort (imprimerie des Wechel).

- F. a1r Page de titre
- F. a1v Poème au prince L. Posthius orné des armes de Frédéric IV
- F. a2r Épître dédicatoire à Othon Grynadius de Hieronymus Commelinus
- F. a3r-F. a4r *Tragoediarum Senecae Argumenta*
- F. a4v Citation de Scaliger
- F. A1r-F. Aa8v / p. 1-384 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*
- F. a1r-F. e4v / p. 1-56 des *Lectiones variae ad Senecam, e M. S. L. Bibliothecae Palatinae aliisque Descriptae* (ou *Variantium lectionum libellus*) conclues par une adresse au lecteur et des *errata*
- F a1r / p. 1 Page de titre avec la marque de Commelin
- F. a1v / p. 2 Poème de Janus Dousa Fils en l'honneur de Juste Lipse
- F. a2r / p. 3 Adresse de Juste Lipse à Franciscus Raphelengius FR. F Plantinianus
- F. a2v-F. g8v / p. 4-112 *Iusti Lipsi Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur*

Description formelle

Cette édition présente exactement les mêmes caractéristiques formelles que celle de Rapheleng-Lipse parue la même année : foliotation et pagination coexistantes, graphies anciennes persistantes, caractères italiques pour le texte des tragédies, absence de signalisation des sentences, enrichissement de la présentation dans le paratexte par tout un travail typographique. La seule différence est qu'ici les réclames ne sont pas systématiques.

Le paratexte

Nous ne nous attarderons pas sur les *Animaduersiones* de Lipse intégrées avec leurs pièces liminaires et leur pagination propre dans cette édition. Notons – à la différence de ce que nous avons vu pour l'édition de Gruter de 1604 qui intégrait une nouvelle édition des *Sententiae* de P. Syrus dans celle des tragédies – que ces notes peuvent être réimprimées à partir de l'édition séparée de Leyde de 1588 placée sous la seule responsabilité de Lipse, ou à partir de l'édition conjointe de Rapheleng-Lipse de 1589.

Commelin insère encore, toujours comme Rapheleng-Lipse, les arguments de Luctatius, ces résumés édités pour la première fois par Fabricius en 1566, dénommés alors *Periochae*. Commelin, sans les rapporter à leur source, est le premier à les intituler *Argumenta*, initiant peut-être la confusion entre les deux, le sens de *periochae* n'étant plus véritablement compris⁷⁶.

Les pièces liminaires, nouvelles, dessinent le contexte des relations personnelles au sein desquelles cette édition voit le jour. Le poème et l'épître dédicatoire sont tous deux liés au comte palatin du Rhin, Frédéric IV dit « Le Juste », puisque le premier lui est adressé par son

⁷⁶ Voir le chapitre 3, 2) « Arguments ».

médecin, L. Posthius, et la seconde, œuvre de Commelin, s'adresse à Othon Grynradus, le précepteur du prince qui n'est en 1589 âgé que de quinze ans. Commelin est lié à Frédéric IV puisqu'il lui doit son installation dans sa ville et a profité des ouvrages de sa bibliothèque, dont il loue la richesse dans cette épître, pour le présent travail. Plus étonnante peut paraître la citation de Joseph-Juste Scaliger, tirée du chapitre VI du livre VI de sa *Poétique*. Elle s'explique par les liens entre Commelin et le célèbre auteur, qu'il a rencontré à Genève alors qu'ils fuyaient tous deux les persécutions de la foi protestante. Commelin, et ses successeurs à l'*Officina Commeliniana* ont par la suite édité huit titres de Scaliger, entre 1591 à 1623.

L'apport principal de cette édition réside dans les leçons consignées par Commelin, en deuxième partie d'ouvrage, après le texte des tragédies. Annoncées dans le titre principal et à nouveau dans une page de titre précédant leur liste, ces *Lectiones variae ad Senecam, e M. S. L. Bibliothecae Palatinae aliisque Descriptae*, qui ont une pagination propre, sont aussi désignées comme un *Variantium lectionum libellus* juste avant leur texte⁷⁷. Tragédie par tragédie, Commelin expose, à partir des variantes qu'il constate en collationnant les manuscrits qu'il a sous la main ainsi que les éditions critiques auxquelles il fait référence (Fabricius, Alde, Lipse...), ses positions, soit pour dire qu'il adopte telle leçon (*nihil muto*) soit pour argumenter tel choix (*ad alteram lectionem magis inclino...*). Il s'inscrit ainsi dans la droite ligne de ses immédiats prédécesseurs, Lipse et Rapheleng, qu'il inclut d'ailleurs à la suite de ses propres pages. Il reprend également le flambeau des libraires-imprimeurs comme Henricus Petrus et Gryphe, qui quelques dizaines d'années auparavant, imprimaient les textes qu'ils éditaient, étant de fins connaisseurs des langues anciennes et entourés de typographes et relecteurs de grande qualité.

Conclusions

a) Ancrer les éditions dans leur contexte religieux, politique et intellectuel

On a souligné, au chapitre précédent, combien les paratextes prenaient d'importance. En cette nouvelle période, les éditions montrent en la matière d'assez grandes disparités, selon qu'elles proviennent des imprimeurs qui fournissent le texte (Gryphe, Petrus) ou qui le commentent également (Commelin), ou encore d'éditeurs qui s'attaquent à diffuser des sommes de connaissances nouvelles (Fabricius, Delrio, Rapheleng-Lipse). On continue de voir dans ces paratextes l'existence de réseaux de sociabilité familiale (chez Delrio avec l'exhortation adressée par son frère à l'éditeur ; pour Rapheleng, petit-fils de Ch. Plantin), amicale (entre Lipse et Rapheleng, qui échangent leurs écrits), doublée d'affinités

⁷⁷ Voir R. Mouren « La *varietas* des philologues au XVI^e s. » dans (Courcelles, 2001) p. 5-29.

intellectuelles, voire politiques. C'est par exemple Fabricius qui adresse son épître aux frères Otho, des ducs auprès desquels il plaide pour une place de la tragédie dans les bibliothèques, justifiée par son utilité intellectuelle, morale, esthétique. C'est aussi Commelin qui évoque son travail dans la bibliothèque de Frédéric IV et les liens qui l'unissent au comte palatin du Rhin, à l'honneur dans les liminaires de son médecin et de son précepteur.

Le poids du contexte politique s'accompagne parfois de celui du religieux : les deux éditions parues à Anvers peuvent en témoigner. Celle de Rapheleng – Juste Lipse reste étonnamment discrète sur tout ce contexte, pour ne se concentrer que sur les questions intellectuelles et privées, tandis que celle de Delrio, parue seulement treize années avant, n'en fait pas l'économie. Cet espagnol d'origine, publiant dans une ville restée fidèle à la foi catholique dans des Pays-Bas globalement acquis au protestantisme, voit son édition garantie par un censeur et chanoine. La précaution était d'autant plus nécessaire sans doute qu'Anvers connaît alors des épisodes critiques lors la guerre de Quatre-Vingts ans (ou révolte des Pays-Bas, contre la monarchie espagnole, de 1568 à 1648), qui l'amèneront à tomber aux mains du duc de Parme, dépêché par la couronne espagnole, en 1585. Cette chute explique peut-être le silence criant de l'édition de Rapheleng-Lipse en 1589, alors que le sort de la ville est scellé et qu'une population nombreuse la quitte pour gagner les provinces du nord.

b) Travaux d'imprimeurs et d'éditeurs scientifiques : lignes de démarcation et partage de préoccupations scientifiques et techniques

Les six éditions étudiées dans ce chapitre continuent l'entreprise d'amélioration du texte et d'expansion du paratexte. Le texte des tragédies est travaillé non seulement par les éditeurs (Fabricius, Delrio, Rapheleng, Lipse) mais aussi par des imprimeurs, qui sont alors de savants lettrés (H. Petrus, S. Gryphe, J. Commelin), si bien que les deux rôles d'acteurs du livre se confondent. Dans ce dernier cas, les éditions sont moins riches en apports nouveaux, et se contentent généralement de reproduire quelques pièces paratextuelles déjà éditées par ailleurs. Mais J. Commelin est l'exception qui confirme la règle : il est lui-même l'auteur de notes, qu'il a prises en collationnant quelques manuscrits. Le texte des tragédies est accompagné des pièces suivantes :

Arguments :

- Chez H. Petrus et chez S. Gryphe : *argumenta* de Benedetto Riccardini
- Chez Fabricius, Rapheleng-Lipse, Commelin : les *Periochae* de Luctatius

Notes :

- Fabricius : *Georgii Fabricii Chemnicensis in Senecae tragoediis lectionis diuersitas*,

- Delrio : *Adversaria*
- Rapheleng-Lipse : *Iusti Lipsi Animaduersiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur et Francisci F. F. Raphelengii ad tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur Notae*
- Commelin : *Lectiones variae ad Senecam, e M. S. L. Bibliothecae Palatinae aliisque Descriptae* (ou *Variantium lectionum libellus*)

Pièces liminaires ou finales :

Pièces en vers

- Chez Delrio, quatre pièces en vers en son honneur : *Ioan. Dominici Florentii romani carmen* ; *Ad Martinum Antonium Delrium Augustinus Descobar Beneventanus* ; *Adolphi Mekerchi Brugensis* ; *De Senecae tragoediis a Martino Antonio Delrio restitutis et commentario illustratis Francisci Nansis Isebergensis J.C.*
- Chez Rapheleng-Lipse : poème de Janus Doussa Fils en l'honneur de Juste Lipse
- Chez Commelin : un poème au prince L. Posthius

En prose : préfaces, adresses au lecteur

- Fabricius : adresse au médecin Henricus Paxmanus
- Delrio : salut au lecteur : *Martinus Antonius Delrio lectori s. d.* (1571)
- Rapheleng-Lipse : plusieurs adresses au lecteur de Rapheleng
- Commelin : adresse au lecteur

Épîtres dédicatoires en prose

- De Fabricius : épître dédicatoire aux ducs
- De Delrio *Ad amplissimum virum, clarissimumque J. C. Ludovicum Delrio, regium consiliarium libellorumque supplicum magistrum &c., Hieronymi Delrio praefatio, « Salamanque, 1574 »*
- De Rapheleng-Lipse : épîtres dédicatoires de Rapheleng à Juste Lipse et de Juste Lipse à Rapheleng

Lipse à Rapheleng

- De Hieronymus Commelinus à Othon Grynradus

Traités :

- Chez H. Petrus, de Crinitus : un extrait *Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- Chez H. Petrus, d'Avanzi : *Dimensiones Tragoediarum Senecae per Hieron.*

Avant.

- Chez Gryphe : *La Senecae vita, ex libro tertio Petri Criniti de Poetis latinis*
- Chez Gryphe, d'Avanzi : *Dimensiones tragoediarum Senecae per Hieronymum*

Avantium

- Chez Fabricius : *La Senecae Vita. Petrus Crinitus Libro III*
- Chez Fabricius, de Giraldus / Gyraldus : *Lilius Greg. Gyraldus Dialogo VIII*
- Fabricius : *De reliquis carminum generibus*
- Gilles de Maizières : *Tragedie diffinitio ; Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula*

- Delrio : *Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo*

Autres outils :

- *Errata / errores* chez H. Petrus, Fabricius, Rapheleng-Lipse, Commelin
- Fabricius : *Adagiorum centuriae quatuor, Index sententiarum ; Accesserunt tragoediis* « liste de ceux qui ont travaillé aux tragédies » : Crinitus, Giralduus, Luctatius, Avanzi et G. Fabricius)
- Gryphe : *index tragoediarum*
- Delrio : *Nomenclatura auctorum quorum scripta in his adversariis aut illustrantur, aut emendantur aut citantur*

Illustrations

- marques d'imprimeurs : Le Noir et Marchant ; Gryphe au titre et emblème du griffon sur la dernière page ; Ernst Vögelin

Les éditions des imprimeurs se distinguent, par certains aspects, des quatre autres. Les *argumenta* de Benedetto Riccardini sont cités par les imprimeurs H. Petrus et S. Gryphe, tandis que les autres éditeurs, sans doute par souci d'innover et de recomposer leurs volumes, adoptent la nouvelle version des *Periochae* de Luctatius. Les notes, absentes chez S. Gryphe et H. Petrus, mais présentes chez les quatre autres (Fabricius, Delrio, Rapheleng, Commelin) sont toutes rédigées à nouveaux frais. Il peut s'agir de notes purement philologiques (la *lectionis diuersitas* de Fabricius ; les *lectiones variae* de Commelin) ou de notes bien plus variées (*Adversaria* de Delrio ; *Animaduersiones* de Lipse et *Notae* de Rapheleng), dans le prolongement de celles des commentateurs du début du siècle (de Maizières, Marmitta, Bade, Cajétan). Les pièces liminaires ou finales, ne figurant également que chez les quatre éditeurs, ont la même diversité qu'auparavant. En prose ou en poésie, elles sont adressées à des puissants (chez Fabricius, Commelin), à des savants (chez Commelin), à des membres de la famille de l'éditeur (chez Delrio), à des collègues et amis (lettres entre Rapheleng et Lipse). Les questions théoriques sont ignorées de S. Gryphe et de H. Petrus, comme, on l'a vu, les notes ; cet allègement est sans doute à mettre au compte d'un public différent : ils s'adressent à des lecteurs – élèves, étudiants, amateurs de littérature – plus désireux de lire que d'étudier le texte dans ses moindres détails.

En revanche, les questions théoriques sont abordées chez les éditeurs dans leurs pièces honorifiques mais aussi dans les autres traités, repris sous forme d'extraits (Delrio cite Crinitus dans ses *Praeludia* sous forme d'extraits ; le *Dialogue VIII* de Giralduus chez Fabricius) ou rédigés spécialement à l'occasion d'une édition. Delrio, dans ses *Praeludia*, oriente l'étude de la tragédie latine sur ses auteurs et sur l'identité de celui qui a écrit les

textes qu'il édite. Rappelons que le tournant de sa pensée à ce propos, et de la critique avec lui, se fera ultérieurement, lors de la parution du *Syntagma*. L'expansion des éléments paratextuels dans les éditions des tragédies participe de l'émergence des questions théoriques que la parution en 1561 de l'introduction de la *Poétique* d'Aristote par Jules Caesar Scaliger et en 1572 de l'*Art Poétique* de la Jean de la Taille⁷⁸ a stimulées. Les arts poétiques s'interrogent alors sur la classification des genres et sur la structure de chacun. La tragédie, désormais autonome, distincte de la poésie lyrique, épique, et de la littérature poétique⁷⁹, y est étudiée comme un genre à part entière. Les traités plus techniques, sur la métrique, sont complétés par le *De reliquis carminum generibus* de Fabricius, qui traite des autres mètres que le trimètre. Son traité sera ensuite toujours cité de pair avec celui d'Avanzi.

Par quelques aspects, les éditions de S. Gryphe et H. Petrus rejoignent les autres. La *Vie de Sénèque* y est citée ; là comme ailleurs, les éléments figurés deviennent plus rares et plus modestes : on note les marques d'imprimeurs au titre, avec parfois des rappels de leur emblème en fin d'ouvrage comme chez S. Gryphe. Les livres devenant de grosses sommes composées d'éléments hétérogènes – textes et images, textes datant parfois d'années différentes – les éditeurs insèrent, et c'est une pratique nouvelle, des pages qui ne sont plus à proprement parler des textes, mais des outils de lecture. Devant une telle ampleur, les erreurs en effet inévitables sont consignées dans des listes d'*errata* ou d'*errores* qui deviennent courantes (elles étaient apparues chez Avanzi et figurent chez H. Petrus, Fabricius, Rapheleng-Lipse, Commelin). Mais surtout, il est des instruments qui vont permettre au lecteur de s'orienter dans le livre (*index tragoediarum* chez S. Gryphe) ou de trouver facilement une information (*Index sententiarum* et liste des éditeurs des tragédies chez Fabricius ; index des auteurs cités chez Delrio). Le texte des tragédies fait désormais partie de volumes de lecture que les éditions du siècle suivant, *Variorum* en particulier, vont recouvrir d'un appareil critique encore plus important.

78 Voir (Galand-Hallyn and Hallyn, 2001), chapitre sur « Le style » p. 509 et suiv.

79 Voir F. de Caigny « The Reception of the Tragedies of Seneca in the Sixteenth and Seventeenth Centuries in France » dans (Dodson-Robinson, 2016), p. 126-127.

Chapitre 4. Les éditions des XVII^e et XVIII^e s. : entre tradition et renouveau

De Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604

Titre : L. Annaei || Senecae || Cordubensis || tragoediae || Accedunt eiusdem, || ut & || P. Syri Mimi, || Sententiae singulares, centum aliquot versibus nunc || primum auctiores ac nitidiores, || studio Iani Gruteri || [marque] || in Bibliopolio Commeliniano, 1604

Éditeur scientifique : Janus Gruterus / Jean Gruter

Commentateur : Janus Gruterus / Jean Gruter

Libraire-imprimeur : Bibliopolus Commelinianus

Ville : Heidelbergae / Heidelberg

Date : 1604

Format : in-8°

Localisation : BnF Tolbiac YC-6987 / YC-6988 Tolbiac

Exemplaire numérisé : <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1-357950>

Présentation de l'ouvrage

Jean Gruter publie les tragédies de Sénèque à Heidelberg, chez Jérôme Commelin, comme l'imprimeur lui-même quelques années plus tôt. Cette fois nous sommes en 1604, alors que Jérôme Commelin est décédé en 1597. Mais ses successeurs continuent de publier sous la raison *Officina Commeliniana* ou *Bibliopolus Commelinianus*, comme ici, même si la marque au titre a changé.

Gruter ne publie pas les tragédies seules, mais avec une liste de *Sententiae* attribuées, selon lui, à Sénèque, à Publilius Syrus, mimographe à peu près contemporain de Sénèque (il naît vers 85 av. J.-C. et meurt après 43 après J.-C.), ainsi qu'à, peut-être, d'autres auteurs (FIGURE 25). La paternité des *Sententiae* est en effet un problème épineux : connus au Moyen-Âge sous le nom de *Prouerbia Senecae* ou *Senecae Sententiae*, l'authenticité de ces écrits sapientiels, leur constitution en tant que collection et leur transmission sont des questions toujours actuelles¹. Il sera intéressant de voir si, après quelques éditions où les sentences émaillant le texte des tragédies n'étaient plus soulignées, elles sont à nouveau l'objet d'une mise en lumière. Ces *Sententiae* sont ajoutées à la suite du texte des tragédies, avec une

¹ Voir (López Izquierdo, Varol, & Ortola, 2013).

nouvelle pagination, mais les cahiers composant le volume ont une numérotation continue : la page de titre mentionnant la même date de publication de 1604 que les tragédies, par le même Gruter, chez la même maison d'édition, on peut voir que c'est une nouvelle édition, et supposer que l'imprimeur a voulu publier ces deux ouvrages en les rassemblant dans un seul volume.

En ce qui concerne les tragédies, Gruter les accompagne d'*accuratissimae notae* selon les termes de Thys : éditeur scientifique à part entière, il travaille à la fois le texte et son commentaire, à partir des manuscrits de la Bibliothèque Palatine (fondée en 1386 en même temps que l'Université d'Heidelberg)² où il travaille depuis 1602³ et à partir du *codex Frisingensis*, c'est-à-dire de Freising, en Bavière.

Composition

L'édition se compose de :

- F. a1r Page de titre général
- F. a2r Épître dédicatoire de Ianus Gruterus à Frédéric IV
- F. a5r Poème de Ianus Dousa Nordovix
- F. A1r-F. Ee2r / p. 1-333 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octavia, Hercules Œtaeus*
- F. Ee3r-F. Kk9v / p. 335-420 (notée p. 347 par erreur) Les notes de Gruter sur les tragédies : *Iani Gruteri Notae in L. Annaei Senecae [...]* (p. 383 pour celles in *Medeam*)
- F. Hh1r / p. 1 Page de titre introduisant aux *Sententiae* : L. Annaei Senecae || et || P. Syri Mimi, || forsam etiam aliorum, || Singulares Sententiae : || Centum aliquot versibus nunc primum || auctae & correctae || Ope || Codd. Palatinorum & Frisingensis ; || Operâ || Iani Gruteri || [marque] ||
- F. Hh2r-F. Hh3v / p. 3-6 Épître dédicatoire
- F. Kk4r- F. Mm3v / p. 7-41 Collection des *Sententiae*
- F. Mm4v-Mm6r / p. 42-47 Notes de Gruter sur les *Sententiae*
- F. Mm7v / NP Liste d'*errata* (*Errata negligentia operarum Typog. inuecta sic tolle*)

Description formelle

Cette édition ne présente pas de nouveauté notable : on y retrouve quelques graphies anciennes, la pagination et les signatures de cahiers conjointes, la présence variable des réclames (constante dans le texte dramatique mais pas dans les notes ni les Sentences). Le

2 Sur cette bibliothèque princière, voir F. Barbier, « La ville, le prince et la bibliothèque : espaces, savoirs et pouvoirs dans l'Europe de la Renaissance » dans (Courcelles et al., 1998), p. 16-17 (ensemble de l'article p. 9-21). Sur la ville d'Heidelberg, siège de la *Societas Litteraria Rhenana*, groupe d'humanistes qui répandirent avec enthousiasme leur « goût de l'hellénisme, de la bonne philologie, et des publications érudites », voir (Lowry, 1989), p. 271-288 et p. 273 pour la citation.

3 (De Robertis & Resta, 2004) p. 298.

texte dramatique est écrit en italiques et, plus important, signale en marge intérieure, par des sortes de guillemets anglais fermants, les vers sentencieux (FIGURE 26). L'intérêt de Gruter pour cette forme d'écriture est confirmé et l'ouvrage, bien que composite, est cohérent de ce point de vue : font écho aux sentences soulignées dans les tragédies celles de la collection des *Sententiae*. L'imprimerie de J. Commelin sert donc le propos de Gruter par cette mise en valeur, ainsi que par quelques ornements qui viennent enrichir la présentation – des frise et lettrine dans l'épître dédicatoire, un masque au centre de la page finale des pièces liminaires – ornements qui détonnent avec une faute typographique qui range les notes à *Médée* sous le titre courant *in Troada* p. 386-387.

Le paratexte

Le paratexte en revanche est entièrement original. Un seul texte n'est pas de Gruter, le poème de Ianus Dousa, professeur hollandais contemporain de Gruter, que nous avons déjà rencontré dans les éditions de Rapheleng-Lipse et de Commelin, dans lesquelles un de ses poèmes était également inséré, à la gloire de Lipse. Le reste est de la main de Gruter : une épître dédicatoire adressée au même électeur Palatin Frédéric IV que chez Commelin et les notes sur les tragédies. L'épître dédicatoire présente l'ouvrage et le replace dans son contexte de fabrication, en citant le nom de son typographe (Muret), et dans son contexte d'édition critique, en faisant mention des éditeurs précédents (Fabricius, Delrio, Lipse, Rapheleng, Commelin).

Nous retrouvons ces illustres noms dans les notes de Gruter. Un des traits fondamentaux qui les distingue des précédentes est l'appui nouveau, car récurrent et développé, sur la logique des relations entre personnages et sur leur psychologie pour défendre telle leçon. La majeure partie de ces notes est philologique, et revient sur les leçons des autres éditeurs pour les discuter, et c'est souvent par rapport à la logique intrinsèque du texte que Gruter prend position (voir les notes aux v. 19 avec les relations entre Jason et Médée ; aux v. 36, 82, 92, 647 où l'accord des manuscrits Palatins vient soutenir la logique argumentative). Les notes peuvent être à l'occasion très développées, comme celle au v. 113 sur les fescennins, où un long texte grec est reproduit de Jean Chrysostome. Parfois brèves, elles remarquent aussi la force de tels vers, en esquissant une réflexion sur la dramaturgie, comme pour le v. 993 où Gruter préfère, à propos de Jason, *spectator ipse* à *spectator iste (uehementius)*. En de rares occasions, les vers sont commentés d'un point de vue littéraire ou philosophique, quand un renvoi est fait à l'œuvre de Sénèque, comme au v. 423, dont la qualité est louée et le sens rapproché du *De Breuitate uitae*⁴. Les vers sentencieux font l'objet de commentaires, mais pas

4 « uim huius uocis, petas licet ab Seneca cap. 1 De Breuitate uitae ».

tant du point de vue de leur forme ou de leur fond que pour des problèmes de texte. Une seule sentence, celle du v. 198, est liée à celles de la collection des *Sententiae* par la citation d'un vers de Publilius Syrus en regard.

Les notes aux *Sententiae* ressemblent à celles-là : centrées en grande partie sur le texte, elles comportent toutefois des remarques sur leur métrique, sur leur réception (goût de Scaliger pour telle d'entre elles), sur leur inspiration ou parenté littéraire (rapprochements avec Horace, Lucain, Apulée, Pline le Jeune mais surtout avec d'autres passages de Sénèque, *Lettres* ou *Dialogues philosophiques*), plus rarement sur leur sens (même si Gruter peut écrire *acute quidem*), plus rarement encore sur leur forme, brève et dense.

Cette édition a l'intérêt de rassembler les tragédies et les *Sententiae* mais malheureusement n'en explicite pas le lien. Sérieuse, avec un appareil critique abondant et des *errata*, elle montre que les préoccupations de Gruter demeurent, comme chez Rapheleng-Lipse et Commelin, principalement philologiques : il veut établir un texte qui améliore ceux de ses prédécesseurs.

D'Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611

Titre : L. Annaei || Senecae || et aliorum || tragoediae || serio emendatae. || Cum Josephi Scaligeri, nunc primum ex || autographo auctoris editis, & Danielis || Heinsii Animaduersionibus et notis. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Daniel Heinsius

Commentateurs : Daniel Heinsius et Joseph Juste Scaliger

Libraires : Andries Cloucq, Jakob Le Maire, Orlers Jan Janszoon / Jansz

Imprimeur : Henricus Ludovici ab Haestens / Hendrik Lodewijcxszoon Van Haestens

Ville : Lugduni Batavorum / Leyde

Date : 1611

Format : in-8°

Localisation : BM Lyon 800121

Exemplaire numérisé : [https://books.google.fr/books?](https://books.google.fr/books?id=Fn6nw_r5BfkC&pg=PA421&dq=senecae+tragoediae+scaligeri&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewitg8rTzszJAhWKVxoKHU1AA2YQuwUIJTAA#v=onepage&q&f=false)

[id=Fn6nw_r5BfkC&pg=PA421&dq=senecae+tragoediae+scaligeri&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewitg8rTzszJAhWKVxoKHU1AA2YQuwUIJTAA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=Fn6nw_r5BfkC&pg=PA421&dq=senecae+tragoediae+scaligeri&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewitg8rTzszJAhWKVxoKHU1AA2YQuwUIJTAA#v=onepage&q&f=false)

Présentation de l'ouvrage

Comme l'édition de Rapheleng-Lipse, cette parution est composite et rassemble les contributions de deux érudits, Daniel Heinsius et Joseph Juste Scaliger. Figurent les *animaduersiones* et *notae* de chacun, mais c'est Heinsius l'éditeur scientifique, de quarante ans le cadet de Scaliger, mort en 1609, qui intègre les notes de son aîné et de celui qui fut son maître⁵. C'est pourquoi nous mentionnons son nom en premier dans la dénomination de cette édition. Daniel Heinsius est un des plus grands noms de la philologie néerlandaise, a édité de très nombreux classiques, a lui-même eu une production poétique en latin (tragédies néolatines) et a écrit un ouvrage théorique intitulé *De Constitutione tragoediae*, paru juste après cette édition des tragédies⁶. Pourtant, c'est sans doute le nom de Joseph Juste Scaliger,

⁵ Écrites vers 1598, publiées en 1611 pour la première fois (*nunc primum ex autographo auctoris editis*), elles seront publiées ensuite augmentées et amendées *editae postmodum auctiores & emendatiores* » comme le note Thys dans son *Nomenclator*.

⁶ Voir la récente édition, accompagnée d'un précieux et copieux commentaire : (Heinsius, 2001). A. Duprat ne dit pas avec précision quand la *Poétique* (dénomination plus commune de l'ouvrage) dont elle édite le texte de l'« édition largement augmentée » de 1643, est parue pour la première fois. Elle parle de l'année 1610 dans son introduction p. 8 (« Une poétique dans une lettre – ce procédé mondain [...] est beaucoup plus inattendu en 1610, à l'Université de Leyde »), mais il semble que la *Poétique* ait suivi l'édition des tragédies, de très près, c'est-à-dire dans l'année 1611. Car au chapitre XVI Heinsius écrit : « Bien sûr, on peut confronter avec profit Lucius ainsi que Marcus Sénèque avec l'auteur de la *Thébaïde* et celui de l'*Hercule* sur l'Oeta, ce que j'ai déjà eu l'occasion de faire moi-même tout récemment (*nuperrime*), pour ce poète, avec la plus grande attention et de la façon la plus complète – je renvoie donc le lecteur à ce texte, pour éviter de répéter deux fois la même chose. » (trad. A. Duprat).

fils de Jules César Scaliger, que la postérité a davantage retenu, comme celui de Lipse après Rapheleng.

Leur édition paraît aux frais de trois libraires associés, à Leyde, chez Van Haestens, dont la marque figure au titre (FIGURE 27), en 1611, peu après l'édition de Gruter dont Heinsius fait d'ailleurs mention dans son adresse au lecteur. Leyde est alors une place importante de l'humanisme finissant et restera durant tout le siècle une place intellectuelle importante, refuge des protestants, ainsi qu'une place d'imprimerie de choix par la liberté qui y était accordée aux impressions (on y verra aussi fleurir les éditions de Schrijver, Thys et Gronov)⁷. Le nom de la ville et de deux libraires (Johannis Orlers et And. Cloucq) sur trois sont imprimés en rouge au titre, et ainsi mis en valeur, tout comme le nom de Sénèque, le titre de l'ouvrage, *Tragoediae*, et le nom des deux annotateurs, Heinsius et Scaliger. Le nom de l'auteur, mentionné sous la forme des *tria nomina*, renvoie à Lucius Annaeus Seneca, alors que dans le paratexte, la part sera faite entre ce qui lui revient et ce qui revient aux deux autres Sénèque que distinguent alors les éditeurs, Quintus et Marcus.

Composition

L'édition est composée des sections suivantes :

- F A1r Page de titre
- F. A2r-F. A6v Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau
- F. A7r-F. A7v *Testimonia veterum de Seneca tragico*
- F. A8r-F. B4r *Versus L. Annaei Senecae qui alibi extant*
- F. B4v Adresse au lecteur
- F. A1r-F. Ee1v / p. 1-434 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Hercules Œtaeus, Octavia*
- F. Ee2r Page de titre intermédiaire *Iosephi Iusti Scaligeri Iul. Caes. Fil. in Q. Annaei Senecae Tragoedias Animaduersiones*
- F. Ee3r-F. Gg8v / p. 438-480 Texte des *Animaduersiones* de Scaliger (p. 462 pour *Médée*)
- F. Hh1r / p. 481 Page de titre intermédiaire *Danielis Heinsii animadversionibus et notis in L. et M. Annaei Senecae ac reliquorum quae extant tragoedias animaduersiones et notae*
- F. Hh2r-F. Oo4v / p. 483-584 Texte des *Animaduersiones et notae* d'Heinsius : généralités p. 483-500 et commentaire à chaque tragédie p. 500-584 (p. 544 pour *Médée*).

⁷ Sur l'humanisme néerlandais et la place de Leyde, voir (van der Poel, 2007), p. 121.

- F. Oo4v / p. 584 *Errata*

Description formelle

L'édition d'Heinsius-Scaliger offre les mêmes caractéristiques formelles que les éditions qui la précèdent immédiatement : graphies anciennes (esperluette, tilde), réclames systématiques, lettrines, texte latin en italiques.

On notera qu'ici la foliotation est omniprésente, mais pas la pagination, qui commence seulement à partir du texte des tragédies, et attribue la page 1 à la première page d'*Hercule Furieux*. Le repérage dans le livre est également un tout petit moins aisé qu'ailleurs avec une présence discontinue des titres courants⁸ : présents dans la *dedicatio*, ils disparaissent dans les trois parties qui la suivent (*Testimonia* ; Vers de Sénèque ; adresse au lecteur) pour réapparaître dans le texte des tragédies ainsi que dans les *animaduersiones* et *notae* finales.

Le paratexte

Le paratexte inscrit l'ouvrage, comme il est fréquent, dans le réseau des relations sociales de l'éditeur. Heinsius s'adresse en effet, dans sa longue épître dédicatoire, à Maurice de Nassau, prince d'Orange, dont il écrira l'oraison funèbre. Cette *dedicatio* de dix pages reste d'un contenu classique : après une introduction générale sur la coutume antique qui voulait qu'il n'y ait pas de séparation entre les philosophes et les puissants, entre ceux qui détenaient la *sapientia* et ceux qui détenaient l'*experientia*, Heinsius énumère quelques exemples, chez les Latins (Jules César, Auguste, Néron, Lucain), puis chez les Grecs, avant de revenir aux Latins et aux tragiques, dont la liste se clôt sur Sénèque (L. Annaeus). Le traditionnel passage sur la vie et l'œuvre de l'auteur commence toutefois, plus originalement, par la diversité des philosophies qu'il a embrassées et par son amour de la poésie et s'achève sur le lien entre sa philosophie et sa vie, nourries des mêmes prestigieux préceptes. L'épître termine par l'éloge du dédicataire, tant pour ses qualités (vertu, érudition, bienveillance) que pour ses hauts faits (militaires, commerciaux, diplomatiques), ses talents et ses goûts (éloquence, lettres, philosophie). Cet ensemble en fait la personne toute désignée pour recevoir l'œuvre dramatique de Sénèque, quel qu'il soit.

Car le paratexte est en grande partie le reflet des interrogations sur l'identité de l'auteur « Sénèque » affleurant déjà sur la page de titre. Heinsius essaie de comprendre qui se cache sous le *cognomen* « Seneca », et de faire la part des œuvres qui reviennent respectivement à Lucius, Marcus et Quintus, qui portent ce *cognomen*. Les témoignages anciens sur « Sénèque

⁸ Voir la synthèse dans le Chapitre 4. Repérages dans le livre et dans le texte », 1) Mises en forme et mises en page a) Titres courants.

le Tragique » ainsi que les vers qui sont attribués à L. Annaeus Sénèque⁹ sont donc listés dans les deux premiers appendices qui précèdent l'adresse au lecteur, et qui apparaissent comme des supports complétant la méthode de travail qui va être décrite.

Dans sa courte adresse au lecteur, Heinsius expose en effet ses outils : il s'appuie sur le texte récemment édité et sur les livres de Gruter, à partir desquels il effectue des conjectures. Mais il mentionne aussi un nouveau manuscrit sur lequel il a travaillé¹⁰, qui lui a été transmis par Dionysius Villerius, ou Denis de Villers. Ce dernier était un contemporain de Lipse, érudit, possédant une grande bibliothèque et une collection d'antiquités qu'il avait léguées à la cathédrale de Tournay dont il était chancelier. Ce qu'Heinsius, philologue reconnu¹¹, a pu tirer de l'étude de ce manuscrit, dont il a eu connaissance alors qu'il était presque arrivé au bout de sa tâche est visible, dit-il, dans ses notes, qu'il a donc rédigées après avoir édité le texte. Quant à la ponctuation (*interpunctiones*), Heinsius en attribue l'entière responsabilité au typographe.

Dans les *Animaduersiones* d'Heinsius se retrouve le souci d'établir la répartition des tragédies entre les divers Sénèque¹². Elles commencent par une section intitulée *De Tragoediarum authoribus*, dont le propos est résumé dans une esquisse de schéma p. 498-499 (FIGURES 28) : *Hippolyte*, la *Troade* et *Médée* ont été écrites par un même auteur ; *Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Cédipe* et *Agamemnon* par un autre ; la *Thébaïde*, *Hercule sur l'Oeta* et *Octavie* chacune par un autre encore. Cette répartition est le fruit d'analyses et de réflexions qui précèdent : délaissant la question sur l'ordre des tragédies (*de ordine*), suffisamment et correctement traitée par d'autres (on pense à Lipse¹³ ; voir le commentaire sur l'édition de Rapheleng-Lipse au chapitre 7), Heinsius se concentre sur la question de leur auteur (*de auctore*). Il commence par faire un état des lieux de la question en précisant la position des autres critiques, pour annoncer ensuite la sienne : il distingue cinq auteurs pour les dix

9 Ces deux listes ne reflètent pas la répartition qu'expose ensuite Heinsius : les vers attribués à un poète du nom de Sénèque ne concernent que L. Annaeus Sénèque, dit « le Philosophe », tandis que dans les *testimonia* il est en majorité question du même Lucius, contemporain de Pomponius Secundus, auquel Heinsius attribue *Hippolyte*, la *Troade* et *Médée*. Mais il est aussi question, du moins dans la scholie à la *Thébaïde* de Stace attribuée à Luctatius / Lactantius (voir sur cette orthographe et ce nom Chapitre 7. 2) Arguments, note 15), de l'auteur de *Thyeste*, c'est-à-dire Marcus Annaeus Sénèque, « le Tragique », selon Heinsius.

10 Mais ce n'est pas encore l'*Etruscus*, qu'il collationnera en 1646, ce qui lui permettra alors d'aider Gronov dans la même tâche et de lui faire part de ses conjectures. Voir (Billerbeck, 1997) p. 367.

11 Heinsius en plus d'être philologue, était poète et s'intéressait à des genres aussi divers que la lyrique, l'épigramme, la satire et le drame : (Lefèvre et Schäfer, 2008).

12 Le souci de bien distinguer entre les différents Sénèque se retrouve dans sa *Poétique*, comme au chapitre XIV où Heinsius écrit : « les poètes Anciens ont largement surpassé Sénèque, surtout Marcus Sénèque, et bien plus encore les quelques autres qui sont désignés sous le nom de Sénèque au cours de cet ouvrage » (trad. A. Duprat)

13 Par ailleurs, Heinsius critique Lipse pour l'admiration qu'il a portée à la *Thébaïde*, non due à ses mérites littéraires mais au fait qu'elle contienne des points de sagesse stoïcienne dans ses *sententiae* : J. Harst « Germany and the Netherlands : tragic Seneca in Scholarship and on the stage » dans (Dodson-Robinson, 2016, p. 158).

tragédies. Le premier est Lucius Annaeus Sénèque, « le Philosophe », qui a écrit la *Troade*, *Hippolyte* et *Médée*¹⁴. Heinsius cite divers témoignages et arguments à l'appui de cette thèse, puis revient brièvement sur chaque pièce en pointant leurs qualités ou traits éminents (*Médée* est « divine » ; *Hippolyte* la plus ancienne)¹⁵. Il procède ainsi pour Marcus Annaeus Sénèque, « le Tragique », dont deux tragédies sur quatre (*Agamemnon* et *Œdipe*) se distinguent par la métrique¹⁶. Il continue en développant des arguments pour plaider la distinction entre Lucius et Marcus dont on trouve les prénoms dans les manuscrits indifféremment séparés ou réunis. Ces arguments sont variés : style, teneur des tirades, usage des sentences¹⁷, idées, ton, liens avec la philosophie des écrits en prose de Sénèque le Philosophe... Il passe rapidement pour finir sur les trois autres tragédies, *Hercule sur l'Oeta*, *Thébaïde* et *Octavie* dont il a déjà parlé dans ses développements, chacune d'un auteur différent selon lui, ce qui porte bien à cinq le nombre total des auteurs des dix tragédies¹⁸.

Dans le corps de ses notes, Heinsius ne revient plus sur ce problème et traite chaque tragédie en tant que telle. Il consacre une courte introduction générale à la plupart d'entre elles, mais *Hercule Furieux* n'en a pas, et celle de la *Thébaïde* est particulièrement développée. En ce qui concerne *Médée*, il expose les sources principales de Sénèque (Euripide et Ovide) et indique en quoi il s'en est écarté¹⁹. Il ne donne pas, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, un résumé de la pièce ou un exposé de la disposition de l'action, alors que

14 Ainsi que les vers consignés dans la section *Versus L. Annaei Senecae qui alibi extant*.

15 Les jugements de valeur dans ces notes sont rares, à la différence de ce que se permet Heinsius dans sa *Poétique* : même s'il trouve des défauts à Sénèque comme à Sophocle, au chapitre XIII, il loue le deuxième chœur de *Thyeste* pour sa narration et sa conclusion ; au chapitre XV, il admire la pureté (*castitas*) de la tragédie latine de Lucius Sénèque.

16 L'emploi de chants polymétriques les différencient des usages de vers *κατὰ στίχον*.

17 Auxquelles il est attentif également dans sa *Poétique*, au chapitre XIV sur les caractères : « Chez Sénèque, j'ai eu l'occasion de le dire, la fréquence des pointes a souvent pour effet de nuire considérablement aux caractères » ; et surtout au chapitre XV sur les différentes sortes de Pensées (*sententiae*) : « Pour lui [*scil.* Aristote], il y a d'un côté la Pensée Simple [...]. Celle-ci peut à son tour prendre deux formes : celle qui est évidente par elle-même [...] et celle qui semble tout d'abord neuve et inattendue, et qui ne se comprend qu'après réflexion : c'est souvent le cas de celles de Sénèque. » (trad. A. Duprat corrigée). Le deuxième type est la Pensée complexe. Le troisième « ce trait d'esprit brillant et inattendu que les Romains employaient autrefois pour conclure le discours, et par la suite pour l'en saturer [...]. Quintilien en révèle ainsi un certain nombre qui sont d'une froideur déplorable, telles que toutes celles qu'on peut trouver dans les *Suasoriae* et les *Controversiae* de Sénèque l'Ancien ». Heinsius oppose ici le style de Sénèque le Père (Marcus) à celui de Sénèque le Fils (Lucius) qui a su garder la mesure dans ses tragédies et se garder de telles inepties (*ineptiarum*), à la différence de l'auteur de *Hercule sur l'Oeta*, dont il critique le style sentencieux à la fin de ce chapitre XV. Nous avons expliqué les différentes sortes de *sententiae* dans la *Rhétorique* d'Aristote et l'*Institution Oratoire* de Quintilien dans (Paré-Rey, 2012, p.19-31).

18 La synthèse de (Machielsen, 2015) p. 385 mériterait de mentionner l'étape franchie par Heinsius, entre le Delrio de 1593 (*Syntagma*) et le consensus moderne, puisque c'est lui qui envisage le nombre maximal d'autorités pour les tragédies.

19 C'est-à-dire : le traitement du meurtre des deux enfants, la composition des chœurs – masculin ici, féminin ailleurs – et leur teneur (thématiques, arguments, liens entre eux). Le premier point fait l'objet d'une réflexion au chapitre IX de la *Poétique* : le meurtre par Médée de ses propres enfants, repris à Euripide, est une des façons d'exciter les passions, mais c'est moins l'acte lui-même que la façon dont elle le fait.

« la composition des événements » est un sujet qui lui est cher²⁰. Mais il commente des vers choisis, en faisant, pour les problèmes de texte, référence à ses prédécesseurs (Lipse, Gruter, Scaliger), dont il n'hésite pas à diverger, avec plus d'assurance que ne le faisait un Delrio par exemple. Il défend par exemple sa leçon du v. 518a²¹ longuement, p. 548-551, en s'opposant aux autres, arguments métriques²² (exemples de quatrième pied spondaïque) et linguistiques (exemples d'accusatif d'objet interne) à l'appui. L'intérêt pour les aspects littéraires du texte, que l'on a vu grandir avec Gruter, est confirmé ici : Heinsius note les parallèles avec Euripide, mais aussi avec les autres tragédies latines ; il commente p. 548 l'audace des propos sur les rois (*rex est timendus*, v. 168a) ; il rédige p. 553 un long développement sur les Argonautes à propos du troisième chœur, dont il apprécie le style (*chorus elegantissimus* p. 551).

Globalement, ces *animaduersiones* sont plus nombreuses et plus développées que celles de Scaliger, hormis quand ce dernier consacre une page aux mêmes vers problématiques (v. 515-518a *in omnibus his decem tragoediis non est locus contaminator, intricatior, obscurior [...]*) qu'Heinsius commentait. Scaliger a tracé la voie de son élève, en notant lui aussi les sources possibles de Sénèque pour tel vers (p. 462 sur la p. 256, il établit un parallèle avec Eschyle ; p. 462 sur la p. 260 parallèle avec Euripide) ; en proposant des leçons (p. 462 sur les p. 253, 255) ; en consignait des problèmes dans la succession des vers (p. 463 sur la p. 267) ou dans l'attribution des répliques (p. 464 sur la p. 268, avec référence aux éditions antérieures, fautives, et au manuscrit de Lipse, qui rétablit l'attribution d'une réplique à Médée, mais dont la ponctuation reste incohérente). Les notes de Scaliger, littéraires, philologiques, sont également explicatives au sens large, de la syntaxe²³, de sous-entendus²⁴ ; de *realia*²⁵. Il est intéressant de noter que c'est ici que prennent place certaines indications qui seront plus tard déplacées avant le texte des tragédies : indication du lieu scénique (*scena Corinthi*) et de la composition du chœur (*ideo chorus ciuium Corinthiorum*, p. 544). Scaliger comme Heinsius plus tard commencent à considérer le texte de la tragédie comme un texte

20 Voir le chapitre III de sa *Poétique* et la note 51 d'A. Duprat : c'est la *constitutio rerum*, traduction de la σύνθεσις ou σύστασις τῶν πραγμάτων d'Aristote, ou « constitution des choses » qui est la partie la plus importante de la tragédie.

21 Nous désignons ici les vers par leur numéro, selon l'usage moderne, même si Scaliger et Heinsius indiquent le numéro de la page de l'édition en question, suivi du premier mot du vers sur lequel porte la note, puisque les vers ne sont pas numérotés.

22 Heinsius nourrit sa *Poétique* de semblables exemples, quand il traite au chapitre XVI de la Diction ou Expression et donne une règle sur la versification des tragédies qu'il peut énoncer parce qu'il vient d'en faire le commentaire : « Par exemple, Sénèque et ceux qui le suivent immédiatement, et dont les Tragédies sont à présent réunies ensemble, n'admettent jamais l'iambe dans la pénultième ».

23 Voir p. 463 sur la p. 266 *ibid.* sur les mots outils fréquemment omis en latin, sans risque de confusion

24 Voir p. 462 sur la p. 260 : il manque un adjectif, dans un vers à signaler par un astérisque ; p. 462 sur la p. 266 il développe le sous-entendu : *Argonautas scilicet*.

25 Voir p. 463 sur la p. 267 à propos du divorce, dont la faute revenait à Jason, et non à Médée, selon la loi romaine.

théâtral, qui prend tout son sens si l'on en imagine le cadre spatio-temporel et si l'on incarne les personnages dans des acteurs.

Car c'est bien à la tragédie en tant que tout organisé qu'Heinsius s'intéresse, comme le montre sa rédaction du *De constitutione tragoediae* (ou *Poétique*) juste après la publication des tragédies de Sénèque. Il interprète la *Poétique* d'Aristote et l'enrichit à la lumière de toute la production tragique qui a suivi, « en proposant une lecture achevée et définitive du système d'Aristote, ainsi que son application aux œuvres contemporaines, puisque la *Constitution de la tragédie* est à la fois une poétique générale et une pratique du théâtre. »²⁶ Ce traité lui fait envisager, à la suite d'Aristote, la tragédie comme un tout organique, dont les chœurs renforcent ou non la cohésion²⁷. Cette poétique a été nourrie par son étude serrée des textes dramatiques : on l'a vu, il prend Sénèque nombre de fois en exemple. Cette poétique prolonge également la réflexion théorique permise et engagée dans l'édition des tragédies : la question du nombre et de l'identité des Sénèque ; l'appréciation critique du style (dont les sentences sont un élément important) et de la composition des tragédies (caractères, narrations, rôle du chœur, modalités de l'infanticide dans *Médée*). On voit là comment le travail sur le théâtre de Sénèque – entre autres – a permis l'écriture de ce que l'âge classique a considéré comme « non seulement l'ouvrage de référence en matière d'interprétation du texte d'Aristote mais l'acte de naissance de la poétique elle-même comme art de transformer en discours une œuvre littéraire en le dotant d'une âme : la fable. »²⁸

26 (Heinsius, 2001) p. 7.

27 Chapitre XVII : « ou bien il [*scil.* le propos porté par le chœur] peut porter sur un autre sujet, étranger à l'argument, comme c'est parfois le cas chez Sophocle, ainsi que, plus tard, chez Sénèque, quoique plus rarement. Cependant ces parties ne jouent pratiquement aucun rôle dans la Tragédie latine ».

28 (Heinsius, 2001) p. 7.

De Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613

Titre : L. et M. Annaei || Senecae || atque aliorum || tragoediae. || Animadversionibus || et notis marginali||bus fideliter emendatae atque || illustratae. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Thomas Farnabius / Farnabie / Farnaby

Commentateur : Thomas Farnabius / Farnabie / Farnaby

Imprimeur : Felix Kingstonius / Kingston / Kyngston

Libraire : Guglielmi / William Welby

Ville : Londini / Londres

Localisation : Staatsbibliothek zu Berlin (ressource en ligne seule)

Format : in-8°

Exemplaire numérisé : http://gateway.proquest.com/acces.bibliotheque-diderot.fr/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:image:17651

Présentation de l'ouvrage

Voici la toute première édition de Thomas Farnaby, publiée à Londres en 1613²⁹. Ce personnage à la vie mouvementée qui fut soldat, navigateur et maître d'école, a publié des éditions, traductions et commentaires de nombreux auteurs latins (Térence, Virgile, Ovide, Lucain, Martial, Juvénal...). S'agissant du théâtre de Sénèque, auquel il s'est intéressé tôt et longtemps, il a travaillé sur le texte (*fideliter emendatae*), qu'il s'est attaché à éclairer (*illustratae*) par ses remarques et notes (*Animadversionibus et notis marginalibus*).

Cette édition a été suivie de beaucoup d'autres, dont celles de Paris en 1625, 1628 et 1631, de Francfort en 1625, d'Amsterdam en 1645 et 1678, de Lyon en 1657. ☞ Il serait passionnant de suivre l'évolution non seulement du texte dramatique lui-même à travers ces diverses parutions³⁰, mais également du paratexte, qui s'est enrichi de certaines pièces et en a remodelé d'autres³¹. Mais cette enquête dépasserait notre propos, qui se concentre sur les éditions originales.

Le titre (FIGURE 29), indiquant les apports de Farnaby dans cette édition, montre également sa prise de position sur le problème de l'attribution des tragédies : pour lui, comme pour Scaliger et Heinsius précédemment, elles sont de plusieurs auteurs, Lucius et Marcus

29 Et non Leiden comme écrit dans (Fitch, 2004) p. 279.

30 Les quelques variations que nous avons notées concernent : les appels de note, la numérotation des vers, les styles de police différenciant ou non les sentences, le système des réclames.

31 Il faudrait examiner de plus près : les illustrations, les pièces honorifiques, les titres, l'index. Pour ne citer qu'un exemple, l'adresse aux lecteurs de 1613 a été remodelée au début et à la fin, tandis que le cœur du texte est presque identique entre la première édition et les suivantes.

Annaeus Seneca, et d'autres, qu'il ne précise pas, mais le paratexte reviendra dessus.

Composition

L'édition se compose des sections suivantes :

- F. a2r-F. a3r / NP *Viro literarum humaniorum studiis clarissimo D. Thomae Rolando* épître dédicatoire de Thomas Farnaby à D. Thomas Rolandus
- F. a3v-F. a5r / NP *Ad aequanimos lectores* : adresse de l'auteur au lecteur
- F. a5v / NP *De Farnabio ad lectorem* : sur Farnaby, au lecteur, de Joannes Audoenus
- F. A1r-F. P8v / p. 1-228 Texte des tragédies, précédées d'un argument : *Medea, Hippolytus, Œdipus, Troas, Agamemnon, Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hercules Œtaeus, Octavia* et accompagnées de notes marginales
- F. Q1r-F. Q7r / p. 229-NP (p. 241) *Index rerum maxime memorabilium*
- F. Q7v- F. Q8r / NP (p. 242) Pièces honorifiques : *De opere, operis autore, autoris interprete, interpretis amicus* : Laur. Whitekaerus ; *Viro de re literaria optime merito* ; *Thomae Farnabio* puis *eidem* de Na. Thomkins ; poème sans titre et signé B. I. ; *Ad eundem* de Deg. Whear.

Description formelle

Cette édition anglaise ne se distingue pas des précédentes du point de vue formel sur ces points : les graphies anciennes, héritées des copistes médiévaux, se maintiennent ; les pagination irrégulière (présente pour les seules tragédies et la première page de l'index) et numérotation des cahiers (avec une nouvelle numérotation commençant le texte des tragédies) coexistent toujours ; les réclames demeurent systématiques ; le texte latin est tout entier en italiques.

À noter, toutefois, les ornements qui accompagnent certaines pages : outre la classique marque au titre, une lettrine soignée signale l'entrée dans le texte de l'épître dédicatoire et les diverses sections (texte des tragédies, index, pièces honorifiques) sont précédées de frises végétales (FIGURES 30 et 31).

Enfin une différence importante sépare cette édition de celles qui l'ont précédée, de Heinsius-Scaliger deux ans plus tôt jusqu'à Rapheleng-Lipse en 1589 : les notes ne sont pas situées après le corpus des tragédies, mais en regard des répliques, dans les marges extérieures et inférieures (FIGURE 31), et renouent ainsi avec la tradition des *marginalia* qui remonte à 1576 avec Delrio. Sans doute peut-on interpréter ce qui semble un retour en arrière par un désir d'expliquer à nouveau le texte dans toutes ses dimensions, à la manière de Delrio, c'est-à-dire en ne se limitant pas à des notes philologiques certes au sens large, comme dans les éditions immédiatement antérieures, mais en ouvrant ces notes à l'explication et au commentaire, notes sur lesquelles nous reviendrons dans la présentation du paratexte. La page

se trouve donc chargée, à la fois par l'indication des sections du texte dans lesquelles on se trouve, par le texte lui-même, par les appels de note (les premiers à apparaître, voir Chapitre 6. 3) Notes et commentaires) et par les notes elles-mêmes. Cette somme d'informations appelle un ordonnancement visuel assuré par la typographie : des variations dans les casse, style et police des caractères établissent un code qui permet au lecteur de repérer les parties du texte (titre, sous-titre, résumé) ou les contenus (texte, lemme, note).

Par rapport aux autres publications de l'imprimeur Felix Kyngston, très prolifique dans les trente dernières années du XVI^e s., cette édition marque une évolution. F. Kyngston a en effet imprimé des classiques (Cicéron, Horace, Virgile, Ovide), mais le plus gros de son activité s'est développé autour des auteurs contemporains, qu'il publie en anglais (Chaucer, G. Bruno, Calvin, Luther, Érasme). Les ouvrages en vernaculaire ne comportent pas de notes, réservées aux ouvrages en latin. Même dans ces derniers, les notes marginales sont plus rares que dans l'édition de Farnaby et de présentation plus rudimentaire : il n'y a pas d'indication des passages commentés, pas d'appels de notes. Elles se distinguent du texte, en italiques, par leurs caractères droits, et fournissent essentiellement des explications (pour l'*Énéide* de Virgile, les *Satires* et les *Odes* d'Horace de 1574 et de 1578), des termes techniques et des divisions en sections (pour le *De oratore* de Cicéron de 1573). Globalement, dans ces autres éditions, la page s'en trouve moins chargée et le texte semble proposé pour une lecture moins complexe. L'édition des tragédies n'est donc pas particulièrement représentative d'un projet éditorial de l'imprimeur mais plutôt de l'entreprise de l'éditeur, Farnaby, qui poursuivra sa tâche par d'autres éditions dans d'autres villes et chez d'autres imprimeurs.

Le paratexte

On distinguera les pièces composées par Farnaby de celles qui lui sont destinées. Ces dernières se trouvent au début de l'ouvrage pour l'une d'entre elles, intitulée *de Farnabio ad lectorem* et signée Ioannes Audoenus, et à la fin pour les cinq autres³². Ce sont toutes des pièces en vers (de quatre vers pour trois d'entre elles, à douze vers pour celle signée B. I.), qui louent Farnaby pour avoir, après Néron qui lui a donné la mort, redonné vie à Sénèque ; pour avoir porté son œuvre à la lumière et à la connaissance ; pour avoir accompli cette tâche avec des qualités de clarté et de brièveté manifestes (Farnaby est par exemple *sagax, acutus, fides interpres, brevis*, selon B. I.). Cette œuvre lui vaudra un renom et un honneur éternels (Deg. Whear.), le rend égal au drame et au poète (Laur. Whitekarus)³³ et fera que Sénèque, qui était

32 Ce qui est inhabituel pour de telles pièces honorifiques ; elles sont plutôt regroupées au début du livre.

33 *Sic tu Farnabi, tractas Drama atque Poetam : / Vt sint interpres, Drama, Poeta, pares* : « ainsi toi, Farnaby, tu t'attaques au drame et au poète, si bien que l'interprète, le drame, le poète, sont égaux ».

élu entre tous (*lectissimus*), ne sera plus seulement lu (*lectus*) mais compris (*intellectus*)³⁴.

Dans ses écrits liminaires, Farnaby ne met pas l'accent sur sa propre personne, mais sur l'œuvre dramatique telle qu'elle a été abordée par ses prédécesseurs et sur son / ses auteur(s). Dans son épître dédicatoire à Thomas Rolandus (*Viro literarum humaniorum studiis clarissimo D. Thomae Rolando*), il présente son travail en le resituant dans un contexte plus général : après des remarques sur la coutume des Anciens de ne rien entreprendre sans avoir pris les auspices, Farnaby parle de l'impérieuse nécessité qui s'est imposée à lui. À grands renforts de citations littéraires, tel un *theatralis praeco*, il explique vouloir également relayer le message des tragiques, à la suite des érudits qui ont donné des *animaduersiones, varias lectiones, adversaria, adnotationes, etc.* Il apportera quant à lui des *ad marginales* à même d'attirer l'attention des lecteurs peu familiers³⁵. Mais c'est à un dédicataire instruit qu'il s'adresse, Th. Rolandus, qui a toujours apprécié cette « philosophie en cothurnes » et au génie duquel (*genio*) il demande d'accueillir l'œuvre qui lui est dédiée, de la part d'un simple talent (*ob ingenio meo*) à l'esprit simple et innocent (*animo, simplici, candido*).

Alors que l'épître présente l'essentiel de l'apport de Farnaby (notes marginales), l'adresse au lecteur (*Ad aequanimos lectores*) revient sur un des problèmes majeurs des tragédies, leur attribution³⁶. Après un bref appel à l'indulgence des lecteurs, Farnaby entre dans le vif du sujet et affirme que ces pièces, trop différentes sur plusieurs points (*discrepant mens, disciplina, οἰκονομία, artificium, aetas, character*), ne peuvent émaner d'un auteur unique. Comme Lipse, Delrio, Scaliger et Heinsius, il pense que *Médée*, *Hippolyte* et la *Troade* ont été écrites par L. Annaeus Sénèque, « le Philosophe », ainsi que, *contra* Heinsius, *Œdipe* ; que *Agamemnon*, *Hercule Furieux* et *Thyeste* l'ont été par M. Annaeus Sénèque, « le Tragique », tout comme la *Thébaïde*, qui partage certains traits avec *Thyeste* ; mais que *Hercule sur l'Oeta* et *l'Octavie* ne sont que l'œuvre d'un mauvais poète sortant de l'école des déclamateurs (*poetastro cuiquam e declamatorcolorum schola*). Cette distribution, en partie nouvelle, commande le nouvel ordre des tragédies qu'observe Farnaby dans son édition : contrairement à tous avant lui (sauf Rapheleng-Lipse), il ne donne pas la préséance à *Hercule Furieux* mais à *Médée*, qu'il fait figurer en premier, suivie des trois autres tragédies qu'il attribue à « Sénèque le Philosophe » ; viennent ensuite les quatre pièces de « Sénèque le Tragique » ; en dernier les deux tragédies que Farnaby pense d'un piètre auteur (voir chapitre

34 Il est impossible de rendre entièrement le jeu sur les mots de Ioannes Audeus dans son adresse *ad lectorem*.

35 [...] *ad marginales, isti ignarii & oculiferia, quae lectoris, non omnino ab his studiis feriati, aurem vellant.*

36 Les éditions ultérieures de Farnaby, ☞ qu'il serait fructueux de comparer, développeront d'autres questions : contenu de l'œuvre (sérieuse, grave, philosophique), style et ses défauts, rapports entre la tragédie latine et la tragédie de Sénèque.

3. 1) « Titres et ordre de présentation des tragédies » pour la question de l'ordre des tragédies).

La première page du texte des tragédies (FIGURE 31), commençant par *Médée*, donne tout de suite une idée de la richesse de l'édition de Farnaby. Outre les notes, sur lesquelles nous reviendrons, figure un *argumentum*. C'est un texte nouveau (voir Chapitre 7. 2) Arguments) dont l'origine n'est pas précisée, mais que l'on peut connaître grâce au paratexte des éditions ultérieures : dans celle de 1631, la troisième, est rédigée une adresse *ad lectores* un peu différente de l'avis au lecteur de la présente édition. Vers la fin de ce texte, Farnaby indique qu'il est l'auteur de deux contributions, les arguments et les notes³⁷, contributions importantes pour la compréhension des tragédies. Là encore, il renoue avec une certaine tradition tout en la renouvelant, car, tout en considérant ces résumés nécessaires, il ne se satisfait pas des versions antérieures existantes des *argumenta* et n'hésite pas à proposer des versions entièrement de son cru. Il innove encore en proposant non seulement des arguments globaux, avant chaque tragédie (*cum tragoediis*), mais encore des arguments ponctuels et synthétiques avant chaque scène (*tum scaenis singulis*), annonçant son contenu en quelques mots. On comprend pourquoi l'un des auteurs des pièces honorifiques (B. I.) loue la sagacité et la finesse alliées à la brièveté de l'éditeur scientifique (*sagax, acutus [...], brevis*) : fin connaisseur des œuvres, il allie esprit de synthèse par ces résumés et esprit d'analyse par ses notes.

La grande partie du travail de Farnaby a donc consisté en des notes marginales que l'on peut caractériser dans cette présentation du paratexte. Ces notes sont de nature et d'extension variée, mais se caractérisent par une abondance et une précision constantes. Elles conjuguent :

- références mythologiques : le *dii coniugales* du v. 1 est développé en note *a* par l'énumération des noms des dieux concernés – Jupiter, Junon, Diane, Lucine, Vénus, Génie, Hymen – et par une brève mention de leurs caractéristiques et / ou fonctions ;
- notes explicatives (*Lucina custos* du v. 2 est expliqué par la note *c*) : souvent par le biais de parallèles établis avec la langue ou la littérature grecques, très présentes, par exemple dans les noms ou adjectifs équivalents des termes latins ; explications par développement des catégories ou des sous-entendus (v. 8 *quosque* glosé en note *p* par *infernis, sacris, magicis initiatae*) ; explications par explicitation du sens (*Genialis tori* du v. 1 qui fait l'objet de la note *b*) ;
- notes référentielles avec renvois à d'autres textes et citations, sans précision de

³⁷ *Argumentum cum tragoediis tum scaenis singulis praefixi, locos obscuriores notis ad marginem illustravi [...]* : « j'ai fait précéder d'un argument les tragédies en général et chaque scène en particulier ; j'ai éclairé les endroits assez obscurs par des notes à la marge [...] ».

l'œuvre ou de l'endroit exacts ; ou avec renvois internes aux tragédies précis, avec mention de la pièce et du vers en question ;

- propositions interprétatives : le choix est laissé par exemple pour interpréter le *quosque iuravit* du v. 7 dans la note *o* (*uel generaliter... uel...*) ;

- commentaires stylistiques : le verbe *frenare* du v. 3 est qualifié en note *h* de *Metaph. audacior* (« métaphore assez hardie »)³⁸ ;

- remarques philologiques : le vers 38 est commenté note *y* (*sunt qui [...] legunt...*) avec critique de cette leçon, intéressante pour telle raison (*nam...*) mais problématique pour telle autre (... *autem...*) ; la note *l* défend la leçon du vers 311 (*legendum*) à la fois par un argument métrique (*copulam non admittit versus*) et par un argument logique (*non asyndeton sensus*)

L'édition de Farnaby, novatrice par bien des aspects, fera date. Elle marquera de son empreinte nombre d'éditions ultérieures, qui reprendront ses principes de présentation (numérotation des vers, appels et rappels de notes, résumés des scènes, arguments liminaires) ou ses idées (contenu des notes, texte des arguments globaux ou partiels), pour les reproduire ou les discuter, les critiquer ou les améliorer. Farnaby lui-même mettra à profit son travail dans de nombreuses éditions ultérieures, qui ne seront pas de simples rééditions, mais produiront des pièces liminaires remaniées et chercheront une forme de texte dramatique toujours plus lisible. ☞ Suivre l'évolution des conceptions de Farnaby sur Sénèque, son œuvre et la tragédie latine en général, noter les infléchissements éventuels de sa lecture critique suite aux éditions de ses pairs serait une enquête passionnante à mener.

38 Cette remarque sera d'ailleurs critiquée par Gronov qui la juge vaine, et renvoie pour une comparable audace à Virgile et Valérius Flaccus.

De Schrijver (*Variorum*), par Jean Le Maire, Leyde, 1621

Titre : L. Annaeus || Seneca, || tragicus ; || ex || Recensione & Muséo || Petri Scriverii. ||
Quid textui seriò castigato acce||dat, aversa pagina indicabit. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Petrus Scriverius / Peter Schrijver

Commentateurs : F. Chrestien, J. Commelin, G. Fabricius, J. Gruter, D. Heinsius, J. Lipse, J. I. Pontanus, F. Rapheleng, J. J. Scaliger, P. Scriverius, G. J. Vossius

Imprimeur : Joannes Maire / Jean Le Maire

Ville : Lugduni Batavorum / Leyde

Date : 1621

Format : in-8°

Localisation : BnF Tolbiac YC-13510 ; BM Lyon 300582

Exemplaire numérisé :

https://books.google.fr/books?id=jV598oAd_W0C&printsec=frontcover&dq=editions:eGLju6y-WbsC&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (= Lyon)

Présentation de l'ouvrage

Cette édition que l'on rangera parmi les *Variorum* est due à Petrus Schrijver / Peter Schrijver, qui a établi le texte des tragédies (*textui serio castigato*), grâce à son travail de recension des manuscrits et des éditions existantes et à sa propre bibliothèque (*ex recensione et museo Petri Scriverii*), rédigé les pièces liminaires et compilé les notes de nombreux commentateurs. Schrijver, solide latiniste, a déjà édité Martial en 1619, comme le rappelle le poème de C. Barleus, et éditera encore Apulée en 1629. Il vécut à Leyde, où il donne cette édition de « Sénèque le Tragique » en 1621 et où sont parues un an avant, toujours chez Joannes Maire / Jean Le Maire³⁹, les *Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum : L. Livii Andronici, Q. Ennii, Cn. Naevii, M. Pacuvii, L. Attii, aliorumque fragmenta et circa ipsa notae breves. Quibus accedunt singulari libello Castigationes et notae uberiores Gerardi Joannis Vossii*. Ces fragments de tragiques latins accompagnés de notes de Schrijver et de Vossius ont été édités avec les *Jani Gruteri In L. Annaei Senecae Tragoedias notae*, titre de l'ouvrage en question, qui reprend les notes de l'édition de Gruter de 1604. Cette édition de

³⁹ La marque au titre figurant sur les deux premiers volumes présente de légères variations avec celle qui est traditionnellement répertoriée : il s'agit toujours d'un homme labourant, mais au lieu d'avoir la devise usuelle inscrite *fac et spera*, la devise est ici double, portant la mention latine *labore* dans un cartouche inférieur et le tétragramme en hébreu signifiant « dieu » dans un cartouche supérieur. La marque du troisième volume est différente et figure un oiseau posé sur une branche d'olivier, encerclé par un serpent.

1620 agrège donc à la fois des éléments anciens (notes de Gruter et son épître dédicatoire, notes d'Heinsius, leçons de Fabricius) et des éléments nouveaux (les *Johannis Isacii Pontani In Senecae Tragoedias animadversiones*, les *Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum* et les *Castigationes et notae uberiores Gerardi Joannis Vossii*, tous datés de 1620). Ce sont ces éléments originaux de 1620 qu'intègre Schrijver à son *L. Annaeus Seneca tragicus* de 1621. En effet, le titre ne présente pas cette édition comme étant seulement une nouvelle version des tragédies, mais présente plus globalement « Sénèque le Tragique », c'est-à-dire à la fois les tragédies qui lui sont attribuées, mais aussi celles qui circulent sous son nom sans, peut-être, être de lui, ainsi que des fragments des tragiques, et toute la littérature critique qui s'est développée autour des tragédies (FIGURE 32).

Cette édition de 1621 est faite en majorité de reprises, à la fois de textes (fragments tragiques) et de commentaires critiques, auxquels ont été ajoutés au moins trois éléments originaux⁴⁰ : les pièces liminaires, par nature de circonstance ; le texte des tragédies sénéquiennes, revu et corrigé⁴¹ ; les notes de Pontanus⁴² sous forme de *animadvertenda et adiicienda* incluses dans le premier volume. Ce sont des corrections et ajouts à ses propres notes parues dans l'édition de 1620 que Pontanus offre à Schrijver à l'occasion de son édition.

L'imprimeur, conscient de la masse d'informations qu'il va livrer, envisage dès le titre de présenter la matière rassemblée (*quid textui serio castigato accedat, auersa pagina indicabit* : « ce qui s'ajoute au texte corrigé avec sérieux, la page au verso l'indiquera »).

Composition

Le recueil, d'environ 1400 pages, se compose de quatre sections dont la répartition, est, envisagée de façon sommaire, la suivante : les pièces liminaires (non paginées) et le texte des tragédies (paginé de 1 à 384) dans le premier volume ; les notes aux tragédies de divers commentateurs dans le deuxième volume (paginé de 3 à 413) ; les *Collectanea veterum tragicorum* de Schrijver⁴³ dans le troisième volume (*testimonia* non paginés ; fragments

40 Doivent peut-être s'y ajouter le *Receptus [...] ordo tragoediarum*, une liste des tragédies présentées dans l'ordre hérité de Lipse et conservé dans la présente édition, et l'*Appendix variarum lectionum et emendationum*, un appendice des variantes. Nous n'avons pas réussi à identifier d'où ces pièces auraient pu être tirées, mais elles peuvent provenir d'une réédition de l'ouvrage de Rapheleng, avoir été composées de la main de Scriverius, ou bien encore de celle de l'imprimeur J. Le Maire afin de mettre en ordre des fragments.

41 Le *nomenclator* précise *editionemque hanc nouam adornauit*.

42 Scriverius écrit dans son *nomenclator* : *Ioannes Isaacius Pontanus, eius Notae nunc primum in lucem emittitur*. Il s'agit de Johannes Isa(a)c Pontanus (1571 – 1639), historien, professeur de mathématiques et de physique et philologue, qui avait déjà publié en 1600 à Rostock des *Analectorum libri tres in quibus ad Plautum potissimum, Apuleium et Senecas, ac passim ad historicos antiquos et poetas censurae*. Un seul passage de Sénèque, le v. 13 de l'*Hippolyte*, fait l'objet d'un commentaire que l'on retrouvera remanié dans les *animaduersiones* offertes à Scriverius.

43 Et non de Vossius, contrairement à ce que la page de titre ouvrant ce troisième volume (*Gerardi Joannis Vossii in fragmenta L. Livii Andronici, Q. Ennii, C. Naevii, M. Pacuvii, & L. Attii, Castigationes & Notae*) laisse présager.

paginés de 1 à 190) ; les annotations de Vossius à ces fragments (*Castigationes et notae*) dans le quatrième et dernier volume (paginé de 2 à 192).

Première partie (sans titre propre)

- Ex libris imprimé (*ex Museo Steph. Albanel*) et manuscrit
- F. a1r Page de titre, datée de 1621
- F. a1v Sommaire (*contenta hoc syntagmate*) avec le titre des différentes parties de l'ouvrage :
 - *Tragoediae X, quae L. Annaeo Senecae vulgo tribuuntur*
 - *Animaduersiones, siue Notae, Iusti Lipsii, Fr. Raphelengii, Q. Sept. Florent. Christiani, Hieron. Commelini, Iosephi Scaligeri, Iani Gruteri, Danielis Heinsii, Io. Isacii Pontani, Georgii Fabricii*
 - *Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum, L. Livii Andronici, Q. Ennii, Cn. Naevii, M. Pacuvii, L. Attii, et aliorum fragmenta*
 - *Accedunt Gerardi Joannis Vossii castigationes & notae in fragmenta*
- F. a2r-F. a3v Épître dédicatoire en vers de C. Barlaeus Med. D. à Schrijver
- F. a4r-F. b5v *Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca* » : témoins sur Sénèque des Anciens à Scaliger et Muret
- F. b6r-F. b7v *De Seneca Tragico animaduertenda et addicienda* » notes de **Pontanus** offertes à Schrijver
- F. b7v-F. b8r F. *De Thebaide. Iustus Lipsius in Animadversionibus ad tragicum* » et « *Idem postea, de omnibus decem tragoediis* » : **Juste Lipse** sur la *Thébaïde* et sur les dix tragédies de Sénèque
- F. c1r-F. c2v *De generibus carminum* » d'**Avanzi** (trimètre iambique) et de Fabricius (autres mètres)
- F. c3r-F. c8r *Periochae tragoediarum Senecae* de **Luctatius**, cités par Georgius Fabricius
- F. c8r- F. c8v *Nomenclator doctorum virorum, quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae*
- F. A1r-F.*Z8v / P. 1-384 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon, Hercules Œtaeus, Octauia*

Deuxième partie *Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum, L. Livii Andronici, Q. Ennii, Cn. Naevii, M. Pacuvii, L. Attii, aliorumque fragmenta; et circa ipsa notae breves. Quibus accedunt singulari libello castigationes & notae uberiores Gerardi Joannis Vossii*

- F. (:)1r Page de titre, datée de 1620
- F. (:)2r-F. (:)3r Épître dédicatoire de Schrijver à Vossius
- F. (:)3v-F. (:)4r *Index scriptorum veterum e quorum libris fragmenta haec collecta sunt* »
- F. (:)5v *Animaduertenda*
- F. a1r / p. 1 Page de titre des *Animaduersiones* de **Juste Lipse** sur les tragédies (1587)
- F. a1v / p. 2 *Receptus & typographo nostro observatus ordo tragoediarum*

- F. a2r-F. a4r / p. 3-7 Épître dédicatoire de Juste Lipse à Fr. F. Rapheleng
- F. a4r-F. d5r / p. 7-57 *Animadversiones* de Lipse
- F. d6r / p. 59 Page de titre des *Notae* de **Rapheleng** aux tragédies
- F. d6v-F. d7v / p. 60-62 Adresse *ad lectorem* de Rapheleng
- F. d7v-F. e7v / p. 62-78 *Notae* de Rapheleng aux tragédies
- F. e8r-F. f2v / p. 79-84 *Appendix variarum lectionum et emendationum*
- F. f3r / P. 85 Page des titre des notes à la *Thébaïde* de **Q. Septimius Florent(in)**

Christianus (1588)

- F. f3v / P. 86 Épître dédicatoire de F. Christianus à Fredericus Morellus
- F. f3v-F. f6r / P. 86- 91 *Notae* de F. Christianus
- F. f7r / P. 93 Page de titre des *Notae* de Jérôme **Commelin** aux tragédies : *Ad Senecam*

Lectiones variae de Jérôme Commelin (1589)

- F. f7v-F. f8r / P. 94-95 Épître dédicatoire de Commelin à Othon Grynradus
- F. f8r-F. i6r / P. 95-139 *Notae* de Commelin : *Lectiones variae ad Senecam*
- F. i7r / P. 141 Page de titre des *Animadversiones* de Jules César **Scaliger**(1600)
- F. i8r-F. 15r / P. 143-169 *Animadversiones* de Scaliger
- F. 16r / P. 171 Page de titre des *Notae* de **Gruter** (1604)
- F. 16v-F. 17v / P. 172-174 Épître dédicatoire de Gruter à Frédéric IV
- F. 18r-F. s2r / P. 175-275 *Notae* de Gruter
- F. s3r / P. 277 Page de titre des « *Animaduersiones et notae* » d'**Heinsius** (écrites en

1611, parues en 1620)

- F. s3v-F. s5v / P. 278-282 Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau
- F. s6r-t2v / P. 283-292 *Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus dissertatio*
- F. t2v-F. y6v / P. 292-348 *Animaduersiones* d'Heinsius
- F. y7r / P. 349 Page de titre des *Animaduersiones* de **Pontanus** (1620)
- F. y7v / P. 350 Adresse au lecteur
- F. y8r-F. z3v / P. 351-358 *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum [...]*

Prolegomenon adressé à Schrijver

- F. z4r-aa5r / P. 359-377 *Animaduersiones* de Pontanus
- F. aa6r / P. 379 Page de titre de la *lectionis diversitas* de **Fabricius** (1620, 1^{ère} édition 1566⁴⁴)
- F. aa6v-F. bb2r / P. 380-387 Épîtres dédicatoires de Fabricius aux ducs Henricus et Fridericus Otho (*De Tragoediarum usu*) et adresse à Henricus Paxmanus
- F. bb2v-cc7r / P. 388-413 *lectionis diversitas* de Fabricius
- F. bb2v-F. cc7r / P. 413 Adresse au lecteur
- F. cc7v / P. 414 Colophon

Troisième partie « Gerardi Joannis Vossii in fragmenta L. Livii Andronici, Q. Ennii, C. Naevii, M. Pacuvii, & L. Attii, castigationes & notae »

- F. ††1r Page de titre, datée de 1620
- F. ††2r-F. ††3v Adresse au lecteur de Vossius
- F. †a1r-F. †a4r *De Livio Andronico Testimonia veterum scriptorum*
- F. †a4v-F. †a7r *De Cneo Naevio Testimonia veterum scriptorum*
- F. †a7v-F. ††bb4r *De Q. Ennio Testimonia veterum scriptorum*

44 Volume clos par la mention *excudebat Henricus ab Haestens 1620* : cette deuxième édition de Fabricius n'est plus publiée chez Ernst Vögelin comme la première édition de 1566.

- F. ††bb4v-F. ††bb7v *De Marco Pacuvio Testimonia veterum scriptorum*
- F. ††bb8r-F. †††c4r *De L. Attio Testimonia veterum scriptorum*
- F. †††c4r-F. ††††d8v *Tragicorum reliquorum Nomenclator*
- F. ††††d8v.-F m3r- / P. 1-181 *Fragmenta* des tragiques, d’auteurs connus puis inconnus
- F. m3v / P. 182 *Addenda*
- F. m4r-F. m4v / P. 183-184 Vers traduits par Cicéron et par Sénèque. *Fragmentorum tragicorum finis.*
- F. m5r / P. 185 Extraits de poètes tragique et comique
- F. m5v / P. 186 Extraits de jugements littéraires (Tertullien, Ange Politien, Gyraldus)
- F. m6r-F. m7v / P. 187-190 *Tragoedia Medea Cento Virgilianus : Médée* d’Osidius Geta, centon virgilien
- F. m7v / P. 190 Adresse au lecteur
- F. m8r / P. 191 *Quid cento, et quae eius componendi leges*

Quatrième partie Gerardi Joannis Vossii castigationes & notae in Tragicorum veterum

Fragmenta

- (aucune page de titre propre)
- F. aa1r-F. mm7v / P. 1-192 *Castigationes et notae in fragmenta*

Description formelle

J. Le Maire, imprimant pour Schrijver, conserve des usages anciens pour la composition de son ouvrage : réclames systématiques, foliotation⁴⁵, lettres anciennes et lettres accentuées⁴⁶. La pagination ne commence qu’au texte des tragédies, s’arrête et recommence avec de nouvelles paginations pour chaque volume.

Le souci d’organisation de la matière, perceptible dans la page proposant un sommaire (*contenta hoc syntagmate*, FIGURE 33) se retrouve dans la mise en page du texte même : les caractères, tailles de police et styles varient, même si le texte des tragédies est tout entier en italiques, comme depuis le début du XVI^e s. maintenant. La ponctuation est nette, contrairement à certaines autres éditions. Les notes marginales demeurent très rares (par ex. p. 69 du pdf pour une *crux* ; p. 308 du pdf pour une conjecture d’Heinsius), mais leur présence témoigne, comme le manque d’harmonisation des foliotation et pagination, d’un certain archaïsme.

45 Foliotation qui suit deux systèmes différents (dans les premiers feuillets, il y des points, des astérisques et des chiffres ; ensuite une foliotation usuelle, avec des lettres et des chiffres) qui pourrait indiquer une reconstitution du premier cahier ou, plus sûrement, une composition séparée des cahiers. C’est en effet une pratique alors courante que d’imprimer séparément et après les cahiers du texte lui-même le cahier portant le titre et les liminaires et éventuellement le cahier final comportant *errata* et autres ajouts. Quand on signe les cahiers, il peut n’y avoir plus assez de caractères dans la casse (c’était fréquent au XVI^e s., et encore ensuite dans les petites officines, ou quand on imprime beaucoup d’éditions en même temps) et on les distingue par des signes typographiques.

46 Par exemple à pour *ab*, è pour *ex*. Ces accents sont un archaïsme, reproduisant les pratiques manuscrites, mais relèvent aussi de nécessités pédagogiques, guidant la lecture.

Le paratexte

Le contraste entre le volume de cette édition et l'apport d'éléments paratextuels nouveaux, qui seront commentés ici, est patent. Parmi les parties reproduites strictement à l'identique d'éditions précédentes figurent, dans le premier volume, les traités métriques d'Avanzi (trimètre iambique) et de Fabricius (autres mètres), déjà parus, respectivement, dans les éditions de 1517 sous le titre de *Dimensiones tragoediarum Senecae* et de 1566 sous le titre *Georgius Fabricius Chemnicensis. De reliquis carminum generibus*. Dans le deuxième volume, les épîtres dédicatoires et autres pièces liminaires sont reproduites fidèlement avant les notes de chaque éditeur, mais Schrijver ajoute à l'occasion un titre précisant la nature de l'écrit (*dissertatio* pour le traité d'Heinsius sur les divers auteurs des tragédies) ou son contenu (*de tragoediarum usu* pour l'épître dédicatoire de Fabricius aux ducs Henricus et Fridericus Otho, qui était en effet un traité général sur l'utilité de la lecture des anciens et des tragiques en particulier), titre qui devient titre courant pour le second exemple cité. Pour le reste, ce sont bien des reprises telles quelles d'écrits déjà parus : adresse au lecteur et notes de Rapheleng, datées de 1587, parues en 1589 (p. 560-579 du livre numérisé) ; les notes à la *Thébaïde* de Q. Septimius Florent(in) Christianus ou *Ad L. Annaei Senecae Thebaidem Q. Sept. Florentis Christiani notae*, édition séparée parue en 1588 à Paris chez F. Morelli (p. 586-592) ; les *Ad Senecam Lectiones variae* de Jérôme Commelin de l'édition de 1589 (p. 594-640) ; les *animaduersiones* de Scaliger parues dans l'édition conjointe de 1611 avec Heinsius (p. 642-670) ; les *notae* de Gruter parues en 1604 (p. 672-776) ; les *animaduersiones et notae* d'Heinsius parues en 1611 (p. 778-871) ; les *animaduersiones* de Pontanus parues en 1620 (p. 872-900) ; la *lectionis diuersitas* de Fabricius, précédée de ses épîtres dédicatoires, parues dans son édition de 1566 à Leipzig et rééditées pour la seconde fois présentement à Leyde (p. 902-936). Le troisième volume est également une nouvelle émission de l'édition de Vossius parue la même année.

Schrijver, donc, intervient dans la collecte, le tri⁴⁷, le rassemblement et la présentation des données ; il insère également quelques ajouts, discrets, mais révélateurs de ses desseins. Ces ajouts ne se limitent pas aux titres donnés à ces pièces autonomes, mais complètent parfois les informations existantes, inscrivant son édition dans l'histoire littéraire. Ainsi dans le premier volume, les témoins sur Sénèque (*Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca*), partent des Anciens, comme ailleurs, pour en arriver jusqu'à Muret et

47 En ce qui concerne les *animaduersiones* de Juste Lipse sur la *Thébaïde* en particulier puis globalement sur les dix tragédies, il ne reproduit pas tout le texte mais seulement des extraits des *Animaduersiones in tragoedias Senecae* de l'édition Lipse-Rapheleng de 1589 : il s'agit des paragraphes où sont concentrées les idées maîtresses des développements de Lipse.

Scaliger, quasi contemporains de Schrijver. Dans son *Nomenclator* (F. c8r-F. c8v) qui dresse la liste des éditeurs des tragédies, Schrijver commence par le scholiaste anonyme et Marmitta et en vient à lui-même. Ces prolongements d'outils existant par ailleurs sont ici enrichis par des précisions, précieuses, sur les apports spécifiques de chacun (*emendationes, castigationes, notae, animaduersiones...*). Les *periochae*, éditées par Fabricius en 1566 (p. 60) sont précédés d'une note de Schrijver faisant état de sa consultation d'un manuscrit comportant un *argumentum* d'*Hercules Furens* peu différent et l'attribuant à Albertino Mussato⁴⁸ : Schrijver émet un doute sur l'attribution, de cet *argumentum* au moins, à Luctatius. Enfin, dans le deuxième volume, il reproduit l'adresse de Juste Lipse à Rapheleng (p. 492-558) en l'accompagnant de manchettes, annotations marginales qui sont autant de résumés ou de titres de sections condensant en quelques mots l'essentiel du raisonnement. On peut en conclure que Schrijver n'est pas un simple compilateur, mais a voulu, en éditant ces trois volumes, travailler à la mise à jour des données, faire œuvre de condensation et de synthèse, tout en vérifiant le matériau qu'il avait à sa disposition grâce à, par exemple, la consultation de manuscrit.

La dimension scientifique de son travail est confirmée par les éléments proprement nouveaux que Schrijver adjoint. Passons rapidement sur le dernier volume qui n'est lié que de loin aux tragédies de Sénèque. Le rapport est bien sûr établi par le *Nomenclator* (F. †††c4r-F. †††d8v) qui dresse la liste des tragiques connus (ensemble dont fait partie Sénèque), ainsi que par le centon virgilien qu'est la *Médée* d'Hosidius Geta, sujet mythologique également traité par le tragique latin. Quant aux autres témoins et fragments, c'est seulement le genre dramatique de la tragédie qui les relie à Sénèque. En tout état de cause, l'ensemble de ce dernier volume n'est dû qu'au travail de Vossius et l'imprimeur J. Le Maire ne fait qu'en donner une nouvelle édition. Ce sont les deux premiers volumes qui sont le lieu des innovations, dues à Schrijver (épître dédicatoire à Vossius dans le deuxième volume) ou à d'autres (épître dédicatoire à Schrijver de C. Barlaeus ; *addicienda* de Pontanus ; *Receptus [...] ordo tragoediarum* ; « *Appendix variarum lectionum et emendationum*). Il n'est pas facile de savoir d'où proviennent les deux dernières contributions citées : l'appendice des variantes appartenant à la section des travaux de Rapheleng ne figurait pas dans l'édition de 1589 de Rapheleng-Lipse et sans doute provient-il d'une édition postérieure⁴⁹. On peut tout de

48 *Vidi ego Manuscrit. qui Argumentum Herculis Furentis ad auctorem ALBERTINUM MUSATUM, Paduanum Historiographum, referret ; paucis admodum uerbis immutatis.* Voir le chapitre 3. 2) Arguments sur le problème de l'origine de ces textes.

49 En tout cas ni dans celle de 1614 ni dans celle de 1621 ; peut-être celles 1602 ou de 1607, que nous n'avons pu consulter. Ce n'est pas le même catalogue des variantes que l'on trouve chez Commelin sous le titre *Lectiones variae ad Senecam, e M. S. L. Bibliothecae Palatinae aliisque Descriptae* ou *Variantium lectionum*

même émettre l'hypothèse que ce soit à l'initiative de l'imprimeur que ces matériaux aient été rassemblés. Le *Receptus [...] ordo tragoediarum* appartenant à la même section est probablement soit également emprunté à une édition antérieure, soit un apport original de cette édition de Schrijver : celui qui l'a rédigé fait référence à l'ordre observé par Lipse, dont il ne veut pas s'éloigner à la légère (*temere*) et appelle à la faveur du lecteur envers l'œuvre de Schrijver. Peut-il s'agir de lignes rédigées par Rapheleng lui-même ? C'est tout à fait possible, puisqu'il est encore vivant dans les années 1620 et emploie ce terme de *temere* dans son édition pour évoquer sa position vis-à-vis de Lipse (voir le commentaire de cette édition au chapitre 3 et la note 71). Ces deux outils témoignent en tout cas d'une volonté de guider le lecteur dans l'ouvrage et de lui offrir des pages synthétiques, à côté de pages livrant le détail de la science existante. Les *addicienda* de Pontanus ne posent pas le même type de problème : clairement rédigées *ad hoc*, identifiées, elles sont brèves, comme annoncées par leur auteur. Il n'y a en réalité que trois problèmes de texte (*Hippolyte* v. 13 ; *Octavie* v. 382 et *Hercule sur l'Oeta* v. 1584) sur lesquels Pontanus revient. Il aborde lui aussi la question de l'identité du dramaturge et se rallie au consensus consistant à différencier les tragédies de la main du philosophe (cinq ou six) et les autres. La fin de ces notes ouvre de nouvelles perspectives de travail encore : Pontanus évoque d'autres philologues, comme A. Riccoboni ou Ausonius Popma, qui vient de publier des fragments d'historiens chez Commelin⁵⁰. Il invite Schrijver à faire de même, s'il a matière à le faire. Enfin, le poème adressé à Schrijver par C. Barlaeus complète ces pièces nouvelles. Caspar Barlaeus, possédant le titre de docteur mais n'ayant jamais exercé la profession, vivait à Leyde, où il hébergeait des étudiants et dispensait des cours de latin et de philosophie⁵¹. Ces vers font peut-être partie de ceux qu'il avait composés moyennant finance. Sur le thème du *stant bella calamo*, il énumère les héros des tragédies, en finissant sur leur auteur et éditeur : comme Schrijver a redonné vie aux personnages, il connaîtra la gloire éternelle.

Finalement, la seule pièce originale, rédigée, de Schrijver est son épître en vers adressée à Vossius. Sur un registre bucolique, évoquant les Muses, il rappelle le travail de Vossius en citant tous les tragiques latins dont il a édité les fragments, dans l'ordre chronologique. L'inscrivant dans la tradition de ses illustres devanciers (Scaliger, Lipse, Dousa), il

libellus.

⁵⁰ Il s'agit des *Fragmenta historicorum veterum latinorum ab Ausonio Popma, Frisio, collecta, emendata et scholiis illustrata*, publiés en 1620, à Amsterdam, aux frais de Commelin, c'est-à-dire de l'Officina Commeliniana, puisque Commelin est décédé en 1597. Sur l'activité poétique de J. Pontanus, voir (Leroux & Séris, 2017) p. 595-598 : il avait écrit un traité intitulé *Poeticarum institutionum libri III*, où il recommande en I, 9 de pratiquer des transferts génériques, et donne l'exemple de « distiques élégiaques prêtés à Déjanire par Ovide dans les *Héroïdes*, transformés en trimètres par Sénèque dans l'*Hercule Furieux* » (p. 596).

⁵¹ (Smeesters, 2011) p. 294-295, note 9.

l'encouragement à se lancer à nouveau dans une publication, sans plus attendre. Les fragments édités en 1620 avec ceux de Schrijver et l'œuvre de Gruter ont écouté cette invitation.

L'édition *Variorum* de Schrijver retient l'attention par ses dimensions, puisque c'est une somme qui agrège des textes déjà parus auparavant pour la plupart, en des parties bien identifiables, d'autres moins. Cependant ce n'est pas une simple collection sans réflexion d'ensemble : Schrijver a eu soin d'ordonner la matière, ce que laisse déjà comprendre la simple répartition en différents volumes ; il a voulu apporter sa contribution en retravaillant le texte dramatique même, en apportant des outils de consultation de son ouvrage (sommaire présentant la matière, liste des tragédies dans l'ordre observé, appendice des variantes) et en ajoutant des indications de contenu (titres, notes résumant l'essentiel d'un paragraphe). Au total, l'intérêt n'est pas de renouveler la critique, mais bien de rassembler des œuvres éparses en un seul volume qui réussit à atteindre une certaine cohérence.

De Thys (*Variorum*), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651

Titre : L. Annaei || Senecae || Tragoediae, || cum exquisitis || Variorum Observationibus || et nova || Recensione || Antonii || Thysii J. C.ⁱⁱ || [frontispice] ||

Éditeur scientifique : Antonius Thysius / Anton Thys / Antoine Thys / Anthony Thys

Commentateur : Antonius Thysius, Farnaby, Avanzi, Fabricius, Luctatius,

Imprimeur : chez Franciscus Moyardus / Moyaerd / Moiaert / Moyaert

Ville : Lugduni Batavorum / Leyde

Date : 1651

Format : in-8°

Localisation : Bourg-en-Bresse médiathèque FA 110111

Exemplaires numérisés : [https://books.google.fr/books?](https://books.google.fr/books?id=jnheAAAAcAAJ&pg=PA320&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIHZA#v=onepage&q&f=false)

[id=jnheAAAAcAAJ&pg=PA320&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIHZA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=jnheAAAAcAAJ&pg=PA320&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIHZA#v=onepage&q&f=false) et

[https://books.google.fr/books?id=--](https://books.google.fr/books?id=--Zh9yfVKcsC&printsec=frontcover&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIKzAC#v=onepage&q=thysii%20tragoediae&f=false)

[Zh9yfVKcsC&printsec=frontcover&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIKzAC#v=onepage&q=thysii%20tragoediae&f=false](https://books.google.fr/books?id=--Zh9yfVKcsC&printsec=frontcover&dq=thysii+tragoediae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiG3euqxM7JAhXEfRoKHVimDtwQ6AEIKzAC#v=onepage&q=thysii%20tragoediae&f=false)

Présentation de l'ouvrage

La même année que Linage, Thys ou Anton Thys édite à nouveau les tragédies, trente ans après la précédente édition *Variorum* de Schrijver. C'est également une édition *Variorum*, comme l'indique le titre de l'ouvrage (*cum exquisitis variorum observationibus*), qu'il publie, avec peu d'éléments nouveaux. Mais Thys, historien et professeur de rhétorique à l'Université de Leyde, a mis ses compétences de philologue au service du texte de Sénèque, puisqu'il en donne une nouvelle recension (*nova recensione Antonii Thysii* au titre ; *nouissimam hanc editionem adornavit* dans le *Nomenclator*). Si l'on peut donc le considérer à bon droit comme éditeur scientifique, il ne faut pas se laisser abuser par la mention que l'on trouve avant les *Periochae* de Luctatius sur la consultation personnelle d'un manuscrit : Thys reproduit là la note de Schrijver (voir la présentation de l'ouvrage). Il n'intervient personnellement que dans une note infrapaginale, toujours sur cette première page des *Periochae*, pour indiquer qu'il suit un ordre des tragédies différent : il faut sans doute comprendre que c'est l'ordre des tragédies dont le texte figure ensuite (et qui commence en effet, comme chez Rapheleng-Lipse et Farnaby, par *Médée*), et non l'ordre des *periochae*, qui reprend celui de Schrijver (avec *Hercule Furieux* pour commencer). Thys apporte donc sa marque et ne fait pas que reproduire

le travail d'un Schrijver par exemple : à la différence de ce dernier, il ne vise pas à produire une somme, mais plutôt un recueil de morceaux choisis (*exquisitis... observationibus*). Son édition est bien plus sélective, atteignant environ la moitié de celle de Schrijver.

Composition

L'ouvrage comprend :

- F. *1r Page de titre avec frontispice
- F. *2r-F. *3v Épître dédicatoire à D. Amelius de Bouchorst
- F. *4r-F. *8v *Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca*
- F. *8v Préface de Farnaby
- F. A2r-F. B4v p. 3-24 *Hieronymus Avanzi Veronensis et Georgius Fabricius Chemnicensis de Generibus Carminum apud L. Annaeum Senecam Tragicum : Hieronymus Avanzi Veronensis De carmine iambico trimetro et Georgius Fabricius Chemnicensis De reliquis carminum generibus*
- F. B5r-F. C2r / p. 25-35 *Periochae tragoediarum Senecae Nomine Luctatii Grammatici*
- F. C2r- F. C2v p. 35-36 *Nomenclator doctorum virorum quorum opera hae tragoediae plurimum sunt illustratae*
- F. C3r-F. Yy6v / p. 37-716 Texte des tragédies : *Medea, Hippolytus, Œdipus, Troas, Agamemnon, Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hercules Œtaeus, Octavia* ; précédées d'un *argumentum* et accompagnées de notes infrapaginales
- F. Yy7r-F. Zz2v / p. 717-724 *Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio*
- F. Zz3r- F. Zz3v / p. 725-726 *Addenda*
- F. Zz4r-F. Aaa6v p. 719-748 *Rituum, Verborum ac Rerum memorabilium in Senecae textu et ad eum selectis variorum notis occurrunt, index locupletissimus*

Description formelle

La mise en forme ressemble pour beaucoup aux éditions précédentes : texte en italiques, graphies anciennes avec esperluette et abréviations. Elle s'enrichit notablement toutefois par la présence de bandeaux ornés et de plus nombreuses lettrines qu'ailleurs : dans le texte, dans les notes, au début de chaque nouvelle section.

L'organisation du volume est scandée par les réclames, systématiques à la fois pour le texte et pour les notes. La foliotation est présente en continu, la pagination seulement à partir

des traités d'Avanzi et de Fabricius sur les types de mètres, et se poursuit alors jusqu'à la fin du volume.

On retrouve la même mise en page que chez Farnaby en ce qui concerne le texte des tragédies et les notes : celles-ci ne sont pas finales mais figurent directement intégrées aux pages de texte, à ceci près qu'elles n'encadrent pas les répliques, mais sont infrapaginales, en deux colonnes séparées par un trait vertical. Les lemmes sont en italiques, non numérotés, et le nom de l'éditeur responsable des notes indiqué à la fin de celles-ci, parfois en italiques, et en abrégé.

Le paratexte

Comme dans les autres éditions *Variorum*, il faut distinguer les pièces entièrement reprises, les nouvelles, et les pièces reprises mais augmentées de quelque apport.

Thys reprend, après son épître dédicatoire, quatre textes préexistants : les *Testimonia* (que l'on trouvait chez Heinsius-Scaliger et chez Schrijver⁵²), la préface de Farnaby, les traités métriques d'Avanzi et de Fabricius, les *Periochae* de Luctatius.

Les textes qu'il reprend et modifie légèrement sont, avant les tragédies, le *Nomenclator*, après les tragédies, les *Poematia* de Sénèque, et sous le texte des tragédies, les notes, qu'il complète parfois. Il prolonge bien sûr le *Nomenclator* en ajoutant son nom et en précisant, on l'a vu, la nature de son travail (*nouissimam hanc editionem adornavit*). Quant aux poèmes de Sénèque, il reprend les mêmes textes qu'ailleurs⁵³, mais les présente dans un ordre différent, y ajoute quelques lignes de présentation avant et de commentaire après. Dans ces lignes, il s'intéresse surtout à l'auteur de ces pièces en vers⁵⁴ qu'il pense être tantôt Sénèque, tantôt Pétrone, tantôt un autre auteur à la pratique caractéristique des écoles. En ce qui concerne les notes, il reprend beaucoup de celles de Delrio et de Farnaby, qu'il cite de façon un peu aléatoire (respectivement : « Del. » ou « Delr. », « F. » ou « Farn. »). Il est parfois difficile de savoir qui est réellement l'auteur des notes, parce que tous les cas de figure se rencontrent : soit, et c'est le plus clair, il signe de « Thys. » ses interventions, comme celle au v. 7 sur Hécate qui vise à expliciter l'adjectif *triformis*⁵⁵ ; soit il ne cite personne, et c'est encore lui-même qui est l'auteur d'une note, comme quand il répond à Farnaby à propos de la métaphore du v. 3 pour nuancer la remarque stylistique sur l'audace de la figure (voir Chapitre 6. 3)

52 Il reprend les mêmes Anciens et s'arrête aux mêmes Modernes, avec Farnaby, Muret et Scaliger.

53 Le *Bellérophon* d'Euripide traduit par Sénèque est emprunté à l'édition de Scriverius ; les autres poèmes à l'édition d'Heinsius-Scaliger.

54 En prenant des positions tranchées et pour le moins critiques contre certains de ses prédécesseurs, qui ont pensé que les cinq vers traduits de Cléanthe présents dans l'*Ep.* 115 (*Ep.* 107 dans nos éditions modernes) étaient tirés des tragédies : *fugit eos ratio qui censent... , sed est manifesta eruditorum hominum hallucinatio.*

55 *in caelo Luna, in terra Diana, apud inferos Proserpina.*

Notes et commentaires, p. 293) ; soit il ne cite personne, mais il reprend en réalité une note existante, comme celle sur les *Dii coniugales* du v. 1 qui vient de Farnaby ; soit il ne cite personne, donne une explication qui est la sienne et ajoute une référence qu'il a trouvée ailleurs (c'est ainsi pour le *chaos* du v. 9, où les renvois de Farnaby sont intégrés à son commentaire) ; soit, enfin, il ne cite personne, et à l'inverse, donne des références de son cru mais reprend à un autre une explication (comme pour *dominam* v. 11, dont l'équivalent *Proserpinam* figurait déjà chez Farnaby, mais pas le renvoi à l'*Énéide* qui est le fait de Thys). Thys, pas plus que Schrijver, n'est un compilateur qui a agrégé des notes prises çà et là, mais il les a triées, lues d'un œil critique, commentées et augmentées.

Quatre autres parties ont été spécialement composées pour cette édition : la gravure de la page de titre ; l'épître dédicatoire ; les *addenda* et l'index. Les deux dernières entrent dans la catégorie des outils aidant à la lecture, la corrigeant pour les *addenda* et la guidant pour l'index. Une seule relève de l'éditeur, l'épître dédicatoire tandis que les autres pièces sont le fruit du travail de l'imprimeur. La pratique elle-même de ces outils n'est pas complètement neuve, J. Le Maire ayant lui aussi inclus un index aidant à la consultation de son ouvrage, mais les *addenda* sont les premiers du genre dans nos éditions : précédemment, on trouvait des *errata* (par A. Torresani pour Avanzi, par E. Vögelin pour Fabricius, par J. Commelin dans son édition) et / ou des *corrigena* (par le même A. Torresani pour Avanzi). On voit par là que l'imprimeur soigne son édition, sur laquelle il porte un regard rétrospectif d'ensemble. L'index (des usages, des mots et des choses), particulièrement riche, confirme également l'attention portée à l'ouvrage et à ses lecteurs.

Dans l'épître dédicatoire sont traditionnellement mêlés éloge de Sénèque et éloge du dédicataire, qui ont en commun, selon Thys, les mêmes qualités d'esprit. D. Amelius de Bouchorst, prince, chevalier, est célébré comme grand poète, amateur des grands poètes lui-même, dans la lignée de César et d'Auguste. Sénèque, lui, est célébré parmi d'autres poètes, et l'on suit le parcours, devenu topique, qui part de l'auteur latin pour y revenir, après avoir passé en revue les divers poètes dramatiques, les tragiques, les Grecs puis les Latins. Chez ces derniers, Sénèque se distingue surtout par sa gravité et son éloquence (*grauissimi et dissertissimi auctoris*), son esprit, son génie et sa faconde (*spiritu, ingenio et facunda*). L'épître se clôt sur le non moins traditionnel appel à la faveur du dédicataire pour le travail qui lui est présenté.

Le frontispice (FIGURE 34) est la page la plus originale, même si, comme elle relève de l'imprimeur, elle ne peut être comparée avec les autres éléments paratextuels. Il intègre les éléments de la page de titre dans sa composition : sur la pierre sculptée à gauche sont inscrits

le titre de l'ouvrage (*tragoediae* et leur auteur *L. Annaei Senecae*) et le nom de l'éditeur scientifique (*Antonii Thysii*), ainsi que ce qui, finalement, fait le lien entre ces éléments, les observations de plusieurs auteurs et la nouvelle recension de Thys (*cum exquisitis variorum observationibus et nova recensione*). Les autres éléments de la page de titre, ville, imprimeur et date, figurent sur le bandeau orné du bas qui ferme le décor. Cette gravure offre donc un décor architecturé, structuré par un rideau dans l'angle supérieur gauche, un escalier dans la partie médiane à droite, et les inscriptions à gauche et en bas dont il vient d'être question. La scène figurée s'organise en deux parties. Au premier plan se tient un personnage casqué et armé, vêtu du *gorgoneion*, caressant un fauve (?) aux pattes et aux crocs puissants⁵⁶, arborant un visage bienveillant et souriant, et accomplissant un geste presque tendre. Au second plan à droite, derrière l'escalier qui y mène, est un décor antique, avec un palais orné de colonnes, d'arcs et d'un balcon. Ces éléments créent un fort effet de perspective soulignant dans l'espace le déroulement de la scène qui a lieu dans le temps : un personnage au balcon, la nourrice ou Médée⁵⁷, regarde vers le bas, où un autre, Jason, lève la tête vers elle, impuissant, tandis que gît déjà au sol un enfant et qu'un autre est en train de tomber, précipité d'en haut par sa propre mère. Le contraste entre les deux plans est patent : le personnage armé au repos dégage une impression d'apaisement tandis que de la scène d'infanticide en train de se dérouler émane une grande violence. Cette bipartition oppose deux types de tragédies (celles où les méchants sont châtiés et celles où ils triomphent), ou au moins deux mythes ; cette composition vise à mettre en scène la théâtralité (par le rideau, la matière mythique, et la perspective) et l'antiquité (par le décor, la figuration du héros en armes), sans oublier le travail de Thys, comme glorifié par le monument sur lequel figure son nom, en lettres capitales, comme celui de l'auteur latin.

L'édition de Thys, finalement, tient à la fois de celle de Farnaby et de celle de Schrijver. À Farnaby, il reprend essentiellement le système des notes accompagnant le texte ; à Schrijver, il reprend la pluralité de commentaires, mais qu'il sélectionne et mélange, sans les présenter les uns à la suite des autres, dans des parties volumineuses qui sont détachées du

56 Son identification est problématique, et l'on peut soumettre plusieurs hypothèses. Ce peut être Athéna, mais elle a un aspect masculin (qui n'est pas exceptionnel par ailleurs) particulièrement développé ici qui laisse interrogateur. On peut donc penser à un personnage masculin travesti en Athéna, mais les boucles de cheveux, le costume et surtout le ventre légèrement gonflé et mis en lumière orientent vers une femme en âge d'enfanter. L'animal à ses côtés n'aide pas davantage à préciser : est-ce un chien, un lion, un dragon ? Aucun n'a de lien particulier avec Athéna. La dernière solution serait d'y reconnaître Médée, mais on ne comprend pas bien la présence du *gorgoneion* et du fauve, à moins de comprendre qu'elle est elle-même déguisée en Athéna, ce qui n'explique que le plastron à la tête de Méduse mais pas la présence de l'animal.

57 L'identification n'est pas non plus évidente : se peut-il qu'il y ait deux Médée sur l'image, si l'on fait du personnage au premier plan l'héroïne de la pièce ? Ou n'est-ce que la nourrice qui est montée avec sa maîtresse sur le toit du palais ?

texte. On a ainsi, sous le texte dramatique, une vision sinon exhaustive, du moins synoptique de ce qu'ont écrit les éditeurs précédents sur tel mot ou tel vers, un peu à la façon de ce qu'avait fait Érasme, déjà, en agrégeant les commentaires de Marmitta, Galetanus et Bade.

De De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664

Titre latin : L. Annaei Senecae || Tragoediarum || tomus prior [-alter], || cum notis || & interpretatione gallica || M. de Marolles Abb. de Villalupa. || [marque] ||

Titre français : Les || Tragedies || de || Seneque || en latin et en françois, || de la traduction de M. de Marolles || abbé de Villeloin. || Avec des remarques necessaires sur les || lieux difficiles. || tome I [tome II] || [marque] ||

Éditeur scientifique : M. de Marolles

Commentateur : M. de Marolles

Imprimeur : Antoine Chrestien

Libraire : Pierre Lamy

Dessinateur : François Chauveau

Graveur : Robert Nanteuil

Ville : Paris

Date : 1659-1664

Format : in-8°

Localisation : Bibliothèque Universitaire de l'Arsenal, SCD Toulouse I, Res Mn 8860 = les deux tomes de 1659.

Exemplaires numérisés :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858597b> = tome I, 1659

<https://books.google.fr/books?>

[id=seTqVAjaBcUC&printsec=frontcover&dq=marolles+seneque+trag](https://books.google.fr/books?id=seTqVAjaBcUC&printsec=frontcover&dq=marolles+seneque+trag)

[%3%A9dies&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMI0ZiWiJCVyAIVRLYaCh2O6w](https://books.google.fr/books?id=seTqVAjaBcUC&printsec=frontcover&dq=marolles+seneque+trag%3%A9dies&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMI0ZiWiJCVyAIVRLYaCh2O6w)

[BV#v=onepage&q=marolles%20seneque%20trag%3%A9dies&f=false](https://books.google.fr/books?id=seTqVAjaBcUC&printsec=frontcover&dq=marolles+seneque+trag%3%A9dies&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMI0ZiWiJCVyAIVRLYaCh2O6wBV#v=onepage&q=marolles%20seneque%20trag%3%A9dies&f=false) = tome II, 1664

Présentation de l'ouvrage

Cette édition est due à Michel de Marolles, un des noms les plus célèbres dans l'histoire des éditions des tragédies de Sénèque. Homme d'Église, il est abbé de Villeloin, en Touraine, depuis 1627, et c'est ainsi qu'il se présente sur la page de titre (FIGURE 35). C'est aussi un grand amateur d'art (sa collection d'estampes est célèbre) et un fin connaisseur des lettres classiques, qui a donné de très nombreuses traductions des poètes latins classiques, mais aussi de la Bible, de Grégoire de Tours, etc. ... avant et après celle de Sénèque. Cette double polarité, française et latine, est également visible dès le titre de l'ouvrage : c'est une traduction française qu'il publie – d'ailleurs la première traduction complète à être

accompagnée du texte latin en regard – accompagnée de quelques remarques. Si l'on doit prendre le terme de « traduction », à cette époque, avec précaution⁵⁸, la volonté affichée d'une certaine fidélité à l'original n'est qu'en partie respectée⁵⁹. Mais de Marolles, bien conscient de la concurrence alors en vigueur entre traducteurs, a la modestie de ne présenter qu'une « version » parmi d'autres, qu'il sait devoir être soumise à l'épreuve de la scène⁶⁰. Ce n'est donc pas une édition commentée, visant à expliciter le maximum de choses, mais une publication visant à éclairer le texte et à le transmettre, ce qui passe alors par la traduction en vernaculaire⁶¹. De Marolles est finalement plus un traducteur et un commentateur qu'un éditeur scientifique, qui ne nous dit d'ailleurs pas sur quel texte latin il a travaillé. Il ne l'établit pas et ne le commente pas du point de vue philologique. Ses « Remarques », sur lesquelles nous reviendrons, sont regroupées en fin de volume et essentiellement littéraires. Ont entouré De Marolles dans cette entreprise l'imprimeur Chrestien et le libraire Lamy, à Paris, ce dernier mentionné au titre à côté du privilège royal, sans oublier F. Chauveau qui a dessiné le frontispice et enfin R. Nanteuil, qui a illustré l'ouvrage des blason et portrait de De Marolles.

Composition

L'édition comprend deux tomes.

Tome premier :

- frontispice
- F. ã1r Page de titre, en latin
- F. ã1v Citation de Pline
- F. ã2r Page de titre, en français
- F. ã2v Citation tirée de l'*Octavie*
- F. ã3r-F. ã6r Épître dédicatoire au Cardinal Mazarin
- F. ã6v Citation de Scaliger
- F. ã7r-ẽ6r Préface, close par une liste des « fautes survenues en l'impression »
- F. ẽ6v Citations d'Eusèbe et de Saint-Jérôme

58 Les auteurs de « traductions » ne les différencient pas toujours de l'imitation, de la réécriture, de l'adaptation, etc. et il est de nombreux degrés à l'intérieur même de chaque catégorie. Voir (Caigny, 2011) pour une typologie de ces pratiques. Voir aussi pour le XVII^e s., quand la langue française gagne du terrain sur celui du latin et que les « belles infidèles » apparaissent (Zuber, 1995). Sur la pratique de De Marolles précisément, (Chevrel et al., 2014) p. 265-266.

59 Voir (Delcourt, 1925) p. 155-159 sur la traduction de De Marolles, qui en critique la syntaxe (« comme Linage, il subordonne là où Sénèque juxtapose et il travaille trop vite pour ne pas se tromper parfois. » p. 156) et le choix des mots (p. 157). C'est que le projet de l'abbé se définit, en cette période des années 1635-1660 où règne la traduction libre, contre certains discours, en particulier celui de Chapelain et du courant soutenu par l'Académie française : « La fidélité revendiquée par Marolles n'est pas aussi stricte que celle prônée vingt ans plus tôt par Méziriac : on perçoit un écart entre la théorie et la pratique dans ce que le traducteur des élégiaques latins concède, malgré ses principes “scrupuleux”, à la bienséance et à l'exigence de “clarté”. » (Chevrel et al., 2014) p. 266.

60 Voir (Chevrel et al., 2014) p. 926-927, 932 sur les enjeux dramaturgiques et les attentes du public.

61 Sur les enjeux linguistiques de la traduction, les tensions entre langues classiques et vernaculaires, voir (Duché-Gavet, 2015) et (Chevrel et al., 2014).

- F. ã7r-F. ã8v « La vie de Sénèque »
- F. ã3r⁶² Avertissement
- F. ã3v Citations de Sénèque et de Cicéron
- F. ã4r Épigramme de M. Halle
- F. ã4v Sonnet de M. Le Marquis de Chambret
- F. ã5r Madrigal de M. de la Goute-Chappuis
- F. ã6r- F. ã6v Gravures : blason et portrait de De Marolles en regard
- F. A1r Page de titre du premier tome
- F. A1v-F. L18r / p. 1-272 Texte des tragédies, en latin et en français : *Médée*,
Hippolyte, *Œdipe*, *Troade*, *Agamemnon*
- F. L18v / p. 273 Citation de M.-A. Muret
- F. Mm1r-F. Tt5v / p. 273-394 « Remarques sur les tragédies de Sénèque »
- F. Tt6r-F. Vu7v / NP « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque »
- F. Vu8r / NP Extrait du privilège royal

Tome second :

- F. ã1r Page de titre, en latin
- F. ã1v Citation de Tacite
- F. ã2r Page de titre, en français
- F. ã2v Citation de Salluste
- F. ã3r Avertissement, en français, clos sur une citation d'Aristote traduite en latin
- F. ã3v Citations de Sénèque et de Cicéron
- F. ã4r Épigramme de M. Halle
- F. ã4v Sonnet de M. Le Marquis de Chambret
- F. ã5r Poème de Gilles Ménage
- F. ã5v *Iudicium de Lucani brebouiana metaphrasi* de Petit-Ville
- F. ã6r Sonnet de M. de Iussac
- F. A1r Page de titre du tome second, en français
- F. A1v-F. Oo7r / P. 1-295 Texte des tragédies, en latin et en français : *Hercule Furieux*,
Thyeste, *la Thébàide*, *Hercule sur le mont Oeta*, *Octavie*
- F. Oo7v-F. Oo8r / P. 296-297 Éloges de Sénèque
- F. Oo8v / P. 297⁶³ « Fautes survenues en l'impression »
- F. Pp1r-F. Yy6r / p. 298-419« Remarques sur le tome second des tragédies de Sénèque »
- F. Yy6v-F. Zz5r/ p. 419-433 *Poematia quaedam Senecae Philosophi*
- F. Zz5v / NP Extrait du privilège du roi, accordé le 24 mai 1659
- F. Zz6r-F. Aaa5v / NP « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque » et F.
Aaa6r-F. Aaa7v / NP « Tables sur les auteurs qui y sont cités »
- F. Aaa7v / NP Fautes d'impression à ajouter

Description formelle

L'édition de De Marolles présente des nouveautés en matière d'organisation du livre, de la page et du texte. La foliotation est toujours présente, accompagnée de la pagination, qui observe un système original, destiné à perdurer jusque dans certaines de nos éditions

⁶² La signature reproduit curieusement celle qui figurait plus haut.

⁶³ Trois pages portent le numéro 297.

contemporaines⁶⁴ : le même numéro est attribué aux deux pages qui se font face, c'est-à-dire à la page latine et à la page française. Les feuillets sont soit tout en latin, soit tout en français, ce qui veut dire qu'*a priori* ils ont été imprimés séparément et ce qui a pour conséquence de faire alterner l'emplacement du texte latin et du texte français, tantôt à droite tantôt à gauche. La page est décorée non de lettrines mais de bandeaux ornés, plus ou moins travaillés. Celui précédant le texte de *Médée*, la première tragédie du recueil, est plus riche que les autres (sauf que celui d'*Hercule Furieux*), avec un décor végétal et animal, identique en fausse et en belle page, alors que pour la majorité des autres pièces (sauf la *Troade*) les bandeaux sont différents entre la page latine et la page française. Enfin le texte est aussi le lieu de quelques changements : si les graphies anciennes se maintiennent (s long, esperluette), les abréviations disparaissent⁶⁵. Le style de caractères est travaillé de façon à mettre les sentences en valeur (voir Chapitre 4. 1) Mises en forme et mises en page c) Traitement des sentences), mais la page reste sobre, les notes marginales, en italiques, étant très rares.

Le paratexte

☞ Le volume de cette édition, séparée en deux tomes, ainsi que la richesse et l'originalité de ses éléments paratextuels, offrant des réflexions sur la dramaturgie telle que conçue par les Modernes, pourraient faire l'objet d'une étude à part entière. Mais dans le cadre qui est le nôtre, nous considérerons ces derniers de façon organisée et synthétique. On distinguera par commodité, même si cette division est quelque peu artificielle, les pièces concernant M. De Marolles, puis celles concernant les lecteurs, celles se concentrant sur Sénèque et enfin celles touchant plus directement le texte.

M. de Marolles est à l'honneur dans deux représentations figurées du tome premier, dans les pièces honorifiques qui figurent dans les deux tomes et dans quelques citations latines placées en exergue. Nous passerons rapidement sur les blason à l'épée et à la double plume et portrait de M. De Marolles, gravés par Robert Nanteuil (FIGURES 36 et 37). Ils célèbrent l'auteur et sa famille, leur noblesse, en soulignant le lien étroit entre les armes et leur titulaire. Les pièces honorifiques prolongent ce programme d'éloge de l'éditeur, bien qu'il se défende l'avoir recherché dans son « avertissement », qui les précède. Au nombre total de cinq, elles comprennent dans les deux tomes les mêmes épigramme de M. Halle (« professeur en éloquence et poète royal ») et sonnet de M. Le Marquis de Chambret (en français dans le tome I, en français et en latin dans le tome II), puis dans le tome I un madrigal

64 Comme dans les éditions de la CUF.

65 Les réclames sont également révélatrices de cette modernisation : en n'apparaissant que par cahier et non plus par page, elles reviennent à leur fonction première de repère pour le relieur et non plus pour le compositeur. C'est un aspect technique qui concerne les ouvriers de l'imprimerie et non les lecteurs.

de M. de la Goute-Chappuis (en français) et dans le tome II un poème (en latin) *Ex menagio*, c'est-à-dire de Gilles Ménage⁶⁶, puis le *Iudicium de Lucani brebouiana metaphrasi* de Petit-Ville⁶⁷, *senator Rhotomagensis*, sénateur de Rouen, et enfin un sonnet de M. de Iussac (en français) « pour l'auteur de cette traduction ». Ces pièces célèbrent avant tout les qualités de De Marolles (génie, esprit, érudition, ardeur infatigable⁶⁸, éloquence), qui ont produit une œuvre admirable (*doctae... chartae, numerosa uolumina* dans le Sonnet de Chambret ; *sono eleganti ore grandiloquo* dans l'épigramme de M. Halle), méritant, comme son auteur, de connaître la gloire et de rester dans les mémoires (le madrigal, le Sonnet de M. de Iussac). Pour finir, De Marolles semble le premier concerné par les citations de Sénèque et de Cicéron qu'il a mises dans les deux tomes de son ouvrage. C'est très clair dans celle tirée du *Thyeste* qui commence par *Stet quicumque uolet potens [...]* (v. 391-395) et qui oppose ceux qui ont des désirs de grandeur et ceux qui aspirent à la paix. Car de Marolles la fait précéder de la mention *Author ipse de se ipso*, et montre qu'il s'attribue à lui-même cette profession de modestie que chante le chœur tragique. On peut supposer que les citations qui suivent sur la même page sont également à appliquer à de Marolles et qu'il faut lire dans le v. 267 d'*Agamemnon* (*Det ille ueniam facile, cui uenia est opus*) une demande d'indulgence et dans le *De Finibus*, II, 22, 72 de Cicéron (*uolo et esse et haberi gratus*) une promesse de reconnaissance. La citation de Salluste ouvrant le tome II (*Lettres à Jules César*, II, 8 *Ad reprehendenda aliena dicta et facta, ardet omnibus animus [...]*) est, elle, davantage une façon de se prémunir contre les critiques éventuelles. De Marolles construit ainsi, par les représentations figurées, par les textes qui parlent de lui ou qu'il fait parler de lui, une image d'auteur destinée à recueillir la faveur de son public.

Le lectorat dans son ensemble est le deuxième « acteur » de ces pièces paratextuelles (pages de titre qui scandent les deux tomes, épître dédicatoire, préface, liste des fautes⁶⁹), qu'il s'agisse de lecteurs bien identifiés comme le dédicataire, ou de tous les lecteurs anonymes potentiels, destinataires d'écrits moins circonstanciels. Dans cette volumineuse publication, les lecteurs, quels qu'ils soient, sont guidés par les multiples pages de titre, principale et

66 Poète, essayiste, grammairien, il fut le favori de Mazarin, dédicataire de l'ouvrage.

67 Il s'agit d'un jugement porté sur la traduction de Lucain par Georges de Brébeuf, qui venait de paraître (entre 1654 et 1655) au moment où de Marolles publie les tragédies de Sénèque. Cette traduction de la *Pharsale*, admirée par Corneille mais critiquée par Boileau, fut en tout cas un événement. Or le premier ouvrage que de Marolles avait publié, en 1623, n'était autre qu'une traduction du poème de Lucain, qui n'avait pas à pâlir, selon Petit-Ville *pergratus uterque poeta*, devant son successeur (*Nemo Marolle, tibi parue, priorue fuit*).

68 Le madrigal de M. de la Goute-Chappuis dresse la liste des auteurs – qu'il fait rimer – auxquels s'est attaqué de Marolles, qui confirme cette puissance de travail : « Virgile Catulle / Horace Lucrèce Tibulle / Térence Plaute Juvénal / Sénèque Lucain Martial / Ovide Valère Properse / Stace Perse ».

69 Quant au privilège royal, il concerne plutôt les autres imprimeurs-libraires avertis, dès la première page de titre et à la fin du tome II, de l'accord du privilège royal « à Pierre Lamy Marchand Libraire à Paris », pour quinze ans. Sur ces privilèges de libraires, voir (Keller-Rahbé, 2017).

intermédiaires, en latin et en français. C'est à leur intention qu'est rédigée la longue préface, où De Marolles expose ses craintes, explique sa méthode et éclaire quelques questions concernant les tragédies. En effet, l'abbé de Villeloin se demande quelle réception connaîtra son livre, à l'heure où les traductions vont bon train⁷⁰. Il entend toutefois défendre la lenteur et la recherche de perfection qu'il a observées, revenant sans cesse sur ce qu'il avait écrit, dans ce travail qu'il a trouvé particulièrement ardu⁷¹. Car, et c'est une réflexion qui renseigne sur le but poursuivi, « il n'y a rien à gagner aux personnes de condition à faire des Livres, ni pour la gloire ni pour l'utilité ». Rejetant tout soupçon de tactique opportuniste, de Marolles veut montrer qu'il écrit et traduit par amour des lettres et du travail de l'esprit. Il lui faut donc, dans cette tâche, trouver un juste rythme de travail, écarter la langueur et viser la diligence. Ainsi éclairés sur les desseins de l'éditeur, les lecteurs sont ensuite amenés à penser à la matière même du livre, les tragédies. De Marolles aborde alors la question traditionnelle de leur paternité, sur laquelle il se prononce prudemment : selon lui, elles sont peut-être toutes du philosophe, exceptions faites de l'*Octavie* et peut-être de la *Thébaïde* et d'*Hercule Furieux*⁷². Il entre ensuite plus avant dans les questions de dramaturgie, et c'est une grande nouveauté dans notre corpus que de trouver des réflexions sur la composition des pièces, la construction des personnages et l'élaboration de certaines scènes. De Marolles se fait ici plus prescriptif que descriptif et énonce des principes de l'esthétique classique qu'il applique aux tragédies latines : elles ne doivent pas comporter beaucoup d'intrigues, car ces complications sont à réserver aux comédies ; le nombre de personnages doit rester limité, de même que le nombre de scènes dans les actes ; les monologues et discours séparés (« qu'on appelle à-part » : le terme est apparu dans la *Poétique* de La Mesnardière en 1640) ne sont pas à bannir mais doivent être à propos – de Marolles relaie ici les idées de d'Aubignac énoncées dans sa *Pratique du théâtre*, venant juste de paraître en 1657⁷³. Quant à « l'unité de scène, de temps et d'action », il remarque, maniant là encore une notion de façon anachronique, qu'elle est observée en général par Sénèque. S'agissant des personnages, on retrouve la même volonté de distinguer tragédie et comédie : les personnages tragiques sont à « proportionner » non aux vulgaires mais aux plus grands. Les dieux sont à réserver aux prologues, et les ombres ou autres « choses spirituelles » ne doivent apparaître qu'« en secret » à quelques-uns,

70 La préface s'ouvre sur ce constat : « J'ai composé la Traduction des Tragédies de Sénèque pendant qu'on imprimait celle de Térence et j'en ai fait encore une autre pendant que celle-ci était sous la presse. »

71 « Il n'est rien de si difficile que de traduire des Pièces d'éloquence et surtout dans les Ouvrages des Poètes, en leur conservant la grâce qui leur est nécessaire pour les exprimer dans une autre langue, et dans un style inférieur. »

72 De Marolles reviendra sur ces questions dans ses « Remarques » finales.

73 Voir sur la théorie de l'aparté et son histoire N. Fournier « L'aparté dans la poétique et le théâtre classiques en France (XVII^e siècle) dans (Paré-Rey, 2014), p. 29-62.

comprenons : hors scène. Le cas de ces personnages particuliers permet à de Marolles de passer à certaines scènes problématiques, violentes ou fantastiques⁷⁴. Comme pour les monologues et apartés, il adopte une position mesurée : la violence est acceptable sur scène du moment qu'elle est fonctionnelle, c'est-à-dire si elle crée de beaux sujets ou de belles scènes. Dans *Médée*, il approuve la répartition qu'opère Sénèque entre ce qui est montré (l'infanticide) et ce qui est raconté (l'incendie) – nous en reparlerons à propos du frontispice. Somme toute, il prend le parti de Sénèque contre l'interdit horatien, et « se place du côté d'un théâtre des émotions fortes, à la fois spectaculaire et savant »⁷⁵

Pour finir, de Marolles revient sur des problèmes plus précis de traduction⁷⁶ (traduction de *nutrix* et de *nuntius* ; traduction des noms de personnages inconnus de l'histoire, comme les vieilles dames, hérauts, prêtres, enfants, qui sont anonymes dans la tragédie latine, contrairement aux pratiques de ses contemporains). La difficulté est de refuser la paraphrase, qui obscurcit, mais aussi de considérer que ne pas traduire mot à mot, « ce serait une fidélité bien infidèle ». Au total son œuvre n'est qu'une « version », qui ne prétend pas à la gloire de l'invention. Par ces considérations, de Marolles défend par anticipation ses maladroites éventuelles et renvoie aux notes finales pour expliquer les éventuelles obscurités persistantes, ainsi qu'au catalogue des fautes « survenues en l'impression » qui peuvent elles aussi obscurcir le sens. La fin de cette préface révèle l'exigence de clarté et le souci du lecteur qui animent sans cesse de Marolles. Il ne s'exprime évidemment pas de même sur sa traduction dans l'épître dédicatoire adressée « à monseigneur le Cardinal Mazarin », épître caractérisée par son ancrage politique et moral, voire religieux. Afin de souligner le contexte pacifié dans lequel il écrit, de Marolles oppose en effet les tragédies réelles, qui viennent de se dérouler dans le Royaume (guerre de trente ans, Fronde), à celles, fictives, qu'il présente au Cardinal : « il ne se fera plus de Tragédies que dans les Représentations pour le divertissement du peuple ». En célébrant les vertus de Mazarin (alliant la valeur des Romains et cœur français), il glisse facilement aux exemples de vertu qu'offrent les pièces de Sénèque : « la traduction que j'ose dédier à V. E. des Tragédies d'un auteur illustre, du fameux Sénèque, que je sais qu'elle aime, et dont elle connaît parfaitement toutes les beautés, nous donne, ce me semble, des Modèles des Vertus Héroïques en plusieurs des principaux Personnages qui s'y

74 Pour la réflexion sur ce type de scène, leur traduction et commentaire, voir Z. Schweitzer « Traduire des crimes, interpréter la tragédie. Les versions du *Thyeste* de Sénèque (XVI^e-XVII^e siècles) dans (Lochert & Schweitzer, 2012), p. 191-205.

75 Z. Schweitzer « À qui profite le crime ? Auteurs et autorités dans quelques tragédies violentes du XVII^e siècle », p. 130, dans (Lattarico, Meunier, Schweitzer, Vuillermoz, & Université Jean Monnet, 2016) ; ensemble de l'article p. 123-138.

76 Nous ne commenterons ici que les remarques de De Marolles sur ses propres traductions, qui seraient à compléter par celles qu'il fait à propos des autres, comme Garnier ; voir (Duché-Gavet, 2015) p. 1218.

rencontrent⁷⁷. » Se retrouve donc dans cette préface la double alliance que souhaite de Marolles dans tout son ouvrage : faire tenir ensemble latin et français, dont les qualités respectives se rencontrent en Mazarin ; joindre l'utile à l'agréable, dans des tragédies certes de divertissement, mais de divertissement moral.

Ces tragédies sont dues à Sénèque, autre personnage clef du paratexte de cette édition. Il est célébré par quelques citations latines, la liste des éloges présente dans le tome II, et présenté de façon globale par « La vie de Sénèque » du tome I et par ses *Poematia quaedam Senecae Philosophi* (en latin et en français), consignés à la fin du tome II. Deux des citations latines mises en exergue sur différentes pages rendent hommage à l'auteur latin en même temps qu'elles mettent à distance les critiques dont il a été l'objet : celle de Scaliger⁷⁸, justifiée par ce commentaire de De Marolles : « J'ai rapporté ceci d'autant plus volontiers d'un grand homme, que quelques-uns s'étaient voulu persuader que Sénèque était inférieur à Euripide » ; celle de M.-A. Muret⁷⁹, louant le style de Sénèque et critiquant ses détracteurs. Ces citations commentées permettent en réalité de situer les positions de l'éditeur : de Marolles « apparaît ainsi *de facto* comme l'auteur d'une réflexion théorique dans la lignée de celle menée par Scaliger et se positionne implicitement contre les théoriciens de son temps, l'abbé d'Aubignac notamment »⁸⁰. Deux autres citations introduisent à la vie de Sénèque, sans comprendre de dimension laudative particulière : celles d'Eusèbe⁸¹, très brève, et celle de Saint-Jérôme⁸², plus développée, rappelant les événements marquants de la vie de Sénèque. Trois autres citations latines peuvent concourir à l'éloge de Sénèque et / ou à celui de De Marolles. Il s'agit de la toute première du tome I, de Pline⁸³ ; de celle qui la suit, tirée d'une réplique de Sénèque dans l'*Octavie*⁸⁴ ; et de la première du tome II, de Tacite⁸⁵. L'exaltation des vertus de prudence, d'excellence, d'honneur qu'elles recèlent peuvent en effet concerner aussi bien le commentateur que l'auteur commenté. La profession de modestie contenue dans l'« Avertissement » ferait pencher pour une application à Sénèque, mais il n'est pas exclu que

77 Suivent ces exemples liant les héros à leurs qualités : travaux d'Hercule, prudence d'Ulysse, intelligence d'Œdipe, autorité d'Agamemnon, pureté d'Hippolyte, aventures, fortunes et entreprises mal aisées de Jason, constance inébranlable d'Hercule sur l'Oeta.

78 *Poetices Libri V*, cap. VI *Quatuor supersunt maximi poetae, Seneca, Valerius Flaccus, Statius, Lucanus [...]*.

79 *Variae Lectiones* Lib. XI, cap IV *Est profecto Seneca poeta ille praeclarior, et uetusti sermonis diligentior quam quidem inepte fastidiosi suspicantur.*

80 Z. Schweitzer « À qui profite le crime ? Auteurs et autorités dans quelques tragédies violentes du XVII^e siècle », p. 125, dans (Lattarico et al., 2016) ; ensemble de l'article p. 123-138.

81 Tirée de la *Chronologie* ou *Canon chronologique*, dont l'original grec est perdu, mais dont nous avons la traduction latine de Saint Jérôme, dont se sert précisément de Marolles.

82 Tirée du *De uiris illustribus*.

83 *Epist.* Lib. 8 *Decipere pro moribus temporum, Prudentia est.*

84 *Oct.* 472-476 *Puchrum eminere et inter illustres uiros [...] hac caelum uia.*

85 *Annales* IV *Suum cuique decus posteritas dependet.*

ces citations valent également pour De Marolles, qui s'en applique d'autres, il est vrai en le signalant (voir le *Author ipse de se ipso* mentionné p. 105). Ce qui est qualifié d'« Éloges de Sénèque » dans le tome II sont des citations de Juvénal, Stace, Martial, Ausone, et Sidoine Apollinaire, autrement dit ce qui dans les éditions précédentes constituait simplement les *testimonia*⁸⁶. Restent donc les poèmes attribués à Sénèque, qui ne sont autres que ceux de l'édition de Thys⁸⁷ reproduits dans le même ordre mais auxquels de Marolles ajoute sa traduction, et la vie de Sénèque, rédigée par de Marolles lui-même⁸⁸. Il commence par évoquer la naissance, le mariage et la descendance de Sénèque le Père, pour arriver à la vie de Sénèque le Fils, ou le Philosophe, qu'il pense être aussi le dramaturge auteur de la plupart des tragédies, à la suite du Delrio du *Syntagma*. Il s'appuie pour rédiger cette notice biographique sur les *Annales* de Tacite, citées et traduites en particulier pour le moment de la mort de Sénèque. La notice demeure relativement neutre, pour prendre à la fin seulement une tournure élogieuse envers les « immortels écrits » de l'auteur latin.

Le texte des tragédies, enfin, est le dernier objet traité dans le paratexte, à travers le frontispice ouvrant le tome I, véritable seuil de l'œuvre, et à travers deux écrits, d'une part les « Remarques sur les tragédies de Sénèque » figurant à la fin de chaque tome et commentant les pièces qui les y précèdent, d'autre part les « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque », reproduites à l'identique à la fin de chaque tome. Les « Remarques sur les tragédies de Sénèque » comprennent un avant-propos ; une liste des éditeurs précédents, sorte de *nomenclator* développé et rédigé ; et enfin les remarques relatives à chaque tragédie, précédées d'une introduction générale sur la pièce et rythmées par des introductions partielles à chaque acte. Les remarques, comme annoncé, sont essentiellement des explications des « lieux difficiles », soit parce qu'un référent n'est plus connu (v. 7 « Hécube [sic] au triple-visage » ; v. 38 sur le pin), soit parce qu'il faut préciser une allusion (v. 1 sur les *dii coniugales*). Mais elles dépassent le simple éclaircissement quand elles commentent telle réplique (v. 28 ; v. 51) ; justifient une traduction (v. 109) ; approuvent une tournure (v. 12 ; v. 27) ; jugent la pertinence de la composition (pour la scène finale, de Marolles accepte le spectaculaire de l'envol sur le char : « elle s'enfuit dans un chariot enchanté qui doit faire un spectacle rare et merveilleux sur la scène », alors qu'il préfère que l'incendie soit raconté et

86 Voir au XVII^e s. les éditions de Thys, Scriverius, Heinsius-Scaliger. Ces mentions du nom de Sénèque peuvent être admiratives mais aussi assez neutres.

87 Elle-même reprenant des textes figurant chez Heinsius-Scaliger et Scriverius ; voir le commentaire sur le paratexte de l'édition de Thys.

88 On aurait pu penser que de Marolles ait traduit la « Vie de Sénèque » de P. Crinitus que nous avons rencontrée dans nombre d'éditions du XVI^e s., mais il n'en est rien. Le texte est bien de De Marolles, qui renvoie à la fin à ses « Remarques » de la présente édition.

non montré sur scène). Le souci du lecteur qu'on a noté plus haut se matérialise encore par la présence de ces « Tables » qui mêlent index des noms propres, des notions (avarice, horreur), des choses (arbre, laboureur), dans la lignée des outils déjà fournis par Farnaby et Thys. Nous terminerons cette approche par, paradoxalement, le frontispice (FIGURE 38). Sa description et son commentaire permettront d'apprécier la cohérence de l'ouvrage. Il s'agit d'une eau-forte due à F. Chauveau, composée de deux parties nettement séparées. Dans la partie supérieure est représentée une scène de théâtre, matérialisée par les rideaux la dévoilant dans les angles supérieurs, évoquant *Médée*. Elle est organisée en trois plans : le premier est occupé par des gardes armés, dirigeant leurs flèches vers, au deuxième plan, le char du Soleil mené par des serpents s'envolant dans les airs et portant Médée et sa nourrice, tandis qu'au troisième et dernier plan le décor est celui du palais royal en flammes. La scène est particulièrement animée, par cette structuration spatiale et par les nombreux personnages qui la peuplent⁸⁹. Le décor est enrichi par divers éléments architecturaux⁹⁰ et lui aussi animé par les mouvements des personnages et des matières, si bien que la gravure arrive à rendre dans l'espace ce qui dans le texte se déroule dans le temps⁹¹. Le regard monte des hommes armés en bas à gauche, au char de Médée en haut à droite, redescend ensuite vers la manœuvre du bélier pour reculer vers le palais au centre. Il dessine donc une boucle se repliant vers l'intérieur, c'est-à-dire vers les flammes, centre exact de cette première scène, et signe du succès de la vengeance de Médée. Au total, c'est bien la tragédie de Sénèque qui est représentée – et non le mythe – et précisément la dernière partie, lorsque l'incendie brûle le palais et que la protagoniste s'enfuit sur son char. Les deux enfants ne sont pas encore emportés par leur père alors que Médée les lui offre au v. 1024 (*recipe iam gnatos*) : nous sommes dans le dénouement, et non à la fin de la pièce. Mais on notera des différences avec le texte sénèqueien. Il y a des ajouts : les hommes poursuivant Médée, les hommes assaillant sa maison, et les hommes luttant contre le feu. Ce

89 On voit : trois gardes ; quatre hommes tenant un bélier pour enfoncer une porte ; devant eux, les deux enfants déjà morts au sol ; derrière eux, cinq hommes portant de l'eau et combattant le feu ; enfin Médée et sa Nourrice, ce qui fait un total de seize personnages animés. Mais ce n'est pas tout : des statues, au nombre de deux, et des sculptures au fronton du palais avec trois autres personnages complètent l'ensemble.

90 Du premier à l'arrière-plan : fontaine, statues, porte avec avancée du bâtiment, palais avec colonnes, porte, fronton, mur d'enceinte ; au loin, à droite et à gauche, autres bâtiments hauts ; à l'arrière-plan, arbres et dernier toit.

91 On note le mouvement des gardes tendus, comme leurs arcs, vers Médée et son char ; la posture des enfants, aux genoux et aux bras encore pliés et non totalement relâchés, qui dit leur mort récente ; le mouvement des autres hommes en train de forcer pour enfoncer la porte de leur bélier ; la marche paniquée des porteurs d'eau ; Médée qui regarde d'en haut et brandit son poignard, tandis que ses serpents aux pattes griffues s'enroulent en volutes menaçants, gueules ouvertes, comme s'ils crachaient la fumée ou attisaient les flammes ; seule la nourrice tient une pose plus statique et regarde Médée sans qu'on puisse vraiment déceler une expression sur son visage. Les flammes qui sortent des porte, fronton et fenêtres, la fumée qui s'échappe et dessine des volutes rendent encore la tension et l'urgence de la scène. La plupart des personnages dirigent leur regard et leurs bras vers la droite et le haut. Le seul personnage (hormis deux hommes dans le palais) et le seul objet tournés vers la gauche et regardant vers le bas, à rebours du mouvement général, sont Médée et son char.

sont des figurants qui ne sont pas mentionnés dans le texte⁹² et contribuent à animer la scène. Alors que de Marolles préconise un nombre restreint de personnages dans sa préface, ici règne la profusion. L'illustrateur n'a simplement pas calqué sa composition ni sur le texte dramatique ni sur le paratexte théorique et a préféré observer des codes propres à son support. Il y a des écarts par anticipation : sur l'image, Médée est déjà sur son char alors que dans la tragédie elle annonce qu'elle voit des serpents aux v. 1023-24a et qu'elle va aller sur le char ailé au v. 1025. Il y a enfin un effet, majeur, de condensation : plusieurs actions sont représentées simultanément, la scène de l'incendie qui a lieu dans la tragédie durant le dernier chant du chœur se prolonge ici alors que l'infanticide est perpétré. La gravure condense en une scène unique les deux étapes de la vengeance de Médée (tuer Créon et Créüse et tuer ses enfants), ce qui permet, cette fois, de rejoindre la préface de De Marolles sur la question de l'unité. Il y remarque que les Anciens observent l'unité de scène, de temps et d'action, notamment par le fait qu'une action se produise pendant l'intervalle d'un acte (comprendons : un chant du chœur). C'est exactement ce qu'a dessiné Chauveau : l'embrasement du palais ayant lieu durant le dernier chant permet de garder l'unité de scène et d'action, tout comme le fait l'illustration. Car texte et image ne peuvent jouer de la même façon sur les différences entre ce qui est vu et ce qui est raconté : l'incendie, seulement objet de récit dans la pièce, ne peut être que montré ici. L'image excède le texte.

Dans la partie inférieure du frontispice, l'échelle est différente et la vision se fait de plus près. Des personnages, apparaissant de ce fait plus grands, se trouvent les uns sur des marches et les autres sous une arche. Ces derniers, au premier plan, tiennent l'un une torche, l'autre un serpent ; ils portent un regard effrayé vers la scène du haut à laquelle ils se relient ainsi. L'autre groupe de personnage, sur les marches, est composé, à gauche d'un homme et d'un petit garçon ; à droite d'une femme, d'une petite-fille et d'un personnage voilé. Ils semblent tous en proie au désespoir (l'un tient sa tête dans ses mains), à l'inquiétude et au rejet (l'une fronce les sourcils), à la peur et à l'incompréhension (les enfants). S'il faut les interpréter comme les personnages de la fable, on y verrait les enfants de Médée, la Nourrice, Créon et Créüse, et des gardes. La scène inférieure précéderait alors celle du pan supérieur, avec ces personnages effrayés par l'incendie et consternés par le sort qui les attend : ce pourrait être précisément l'intervalle du dernier chant, quand l'incendie s'embrase mais que Créon, Créüse et les enfants sont encore vivants... mais déjà impuissants.

L'ensemble formé par ces deux parties peut évoquer la pièce et sa réception. L'accent est mis, en haut, sur le théâtre, par l'effet de perspective et le riche décor, et, en bas, sur les

92 Même si Créon fait appel à ses hommes et que l'on imagine fort bien qu'il est entouré de sa cour.

spectateurs du drame, anéantis (ils sont tous assis) ou apeurés, exprimant les diverses réactions que le public peut avoir.

Ce frontispice permet, en conclusion, de souligner la cohérence du volume de De Marolles. Ce dernier observe chez Sénèque le respect d'une règle, l'unité, qui appartient en réalité aux canons classiques, et le frontispice illustre cette règle même au-delà de ce qu'on a dans le texte⁹³. Le fonctionnement est circulaire, mais la cohésion entre les divers morceaux du paratexte certaine. Il faut retenir un autre point fort de cette édition, ses innovations. Elles touchent la forme (pagination identique des feuillets latin et français ; disparition des abréviations) ; la méthode (de Marolles a soin d'organiser ses « Remarques » en ménageant des introductions générales et partielles, comme le feront les commentateurs modernes) ; le fond (identification de Sénèque le Philosophe avec Sénèque le Dramaturge ; abandon de la philologie pure au profit de réflexions sur la dramaturgie). Cet exemplaire mérite, non seulement par le nom de son auteur, de marquer l'histoire des éditions des tragédies de Sénèque.

93 Puisque dans le texte les éléments sont linéaires et non concomitants. Voir sur les codes différents mais aussi le parallèle fondamental entre peinture et théâtre (Hénin, 2003).

De Gronov (*Variorum*), chez Elzevier, Leyde, 1661

Titre : L. Annaei || Senecae || Tragoediae. || J. F. Gronov recensuit. || Accesserunt ejusdem et || Variorum Notae || [frontispice] ||

Éditeur scientifique : Johann Friedrich Gronov

Commentateur : Johann Friedrich Gronov ; Avanzi et Fabricius ; Luctatius Grammaticus ; Delrio ; Gruter ; Heinsius ; Farnaby.

Imprimeur : chez Elzevier

Ville : Lugduni Batavorum / Leyde

Date : 1661

Format : in-8°

Localisation : Toulouse, BU Arsenal Res 47737

Exemplaire numérisé : <https://books.google.fr/books?id=HLDo886usfEC&dq=Gronov%20tragoediae%201662&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q=Gronov%20tragoediae%201662&f=false>

Présentation de l'ouvrage

Gronov, dix ans après Thys, redonne une édition *Variorum*. À la fois éditeur scientifique (qui redécouvre l'*Etruscus* et se livre à une recension systématique) et commentateur de cette édition, le célèbre latiniste allemand publie à Leyde, dans la ville où il a pris la succession d'Heinsius à l'Université, chez la célèbre maison Elzevier⁹⁴. La date de la première publication est de 1661, comme celle de l'exemplaire papier que nous avons consulté (à Toulouse, FIGURE 39), et non de 1662 comme semble l'indiquer l'exemplaire numérisé (de l'édition conservée à Lyon). En 1662 paraît bien une édition, mais à Amsterdam et chez Judocus Pluymer / Joost Pluymer⁹⁵. Il faut comprendre que l'exemplaire de 1662 n'est pas une nouvelle édition mais seulement une nouvelle émission de l'édition de Leyde de 1661, l'adresse (*Amstelodami, apud Judocum Pluymer. MDCLXII*) de l'exemplaire lyonnais figurant sur une « bande rapportée collée au titre-front dissimulant l'adresse : *Lugduni Batavorum. Ex*

94 Voir Chr. Berkvens-Stevelink, « L'édition française en Hollande » dans (Martin, Chartier, & Vivet, 1984), p. 316-325. La maison n'est cependant pas l'initiatrice des *Variorum*, puisqu'elle a été précédée à Leyde même par Joannes Maire / Jean Le Maire et Franciscus Moyardus / Moyaerd, Franciscus pour les éditions de Scriverius et de Thys, *contra* (van der Poel, 2007), p. 131 et note 13 p. 134-135.

95 Titre : L. Annaei Senecae Tragoediae. J. F. Gronov recensuit. Accesserunt ejusdem et variorum notae

Localisation : BnF 8-RE-1733 Richelieu - Arts du spectacle - Magasin

Exemplaire numérisé :

<https://books.google.fr/books?id=EFkOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Gronov+tragoediae+1662&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwie6qe90c7JAhWItRoKHZlgDS8Q6AEIHZA#v=onepage&q=Gronov%20tragoediae%201662&f=false>

officina Elzeviriana. MDCLXI »⁹⁶.

Composition

- F. †1r Page de titre avec frontispice
- F. †1v Autre adresse : *Amstelodami, apud Judocum Phlymer. MDCLXII*
- F. †2r-F. †6v Épître dédicatoire à Carolus Ludovicus
- F. †7r-F. ††2r *Praefatio ad lectorem*
- F. ††2v-F. ††5v *Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca*
- F. ††6r-F. †††8v *De generibus carminum* d'Avanzi et de Fabricius
- F. ††††1r-F. ††††6r *Periochae tragoediarum Senecae*
- F. ††††6r-F. ††††6v *Nomenclator doctorum uirorum quorum opera hae tragoediae plurimum sunt illustratae*
- F. A1r-Bbb7v / P. 1-776 Texte des tragédies, précédées de leur *argumentum* : *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae, quae uulgo Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troades*, p. 442 *Medea, Agamemnon, Hercules Œtaeus, Octauia* et accompagnées de notes infrapaginales
- F. Bbb8r-F. Ccc4r / P. 777-785 *Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exilio*
- F. Ccc4v-F. Ddd3v / NP *Rituum, uerborum ac rerum memorabilium quae in Senecae Textu & ad eum selectis Variorum notis occurrunt, Index locupletissimus*
- F. Ddd4r / NP *Index auctorum, qui obiter emendantur aut illustrantur*
- F. Ddd4r / NP *Corrigenda*

Description formelle

L'édition de Gronov ressemble plus à celle de Thys qu'à celle de De Marolles, qui, nous l'avons vu, proposait quelques innovations. Chez Gronov, à la suite de Thys, les réclames sont systématiques et doubles, à la fois pour le texte et pour les notes. Mais la pagination et la foliotation coexistent tout au long de l'ouvrage, alors que la pagination manquait au tout début de l'édition de Thys. La typographie, très lisible et caractéristique du soin apporté aux éditions elzevériennes⁹⁷, continue de pratiquer les graphies anciennes mais non les abréviations et distingue, comme chez Thys, lemmes et commentaires par un jeu complexe de polices, de tailles et de caractères. Chez Gronov le texte et les notes sur la page sont présentées de la même façon que chez Thys : les notes sont infrapaginales, suivent les numéros des vers sans être numérotées, et sont présentées en deux colonnes séparées par un trait vertical. Enfin, Gronov se distingue par la présence de scènes figurées en trois endroits du volume : un frontispice en ouverture, et à l'intérieur des notes à *Médée*, deux médaillons illustrant la corne d'abondance dont il est question au v. 65 (*cornu [...] copiam*) (FIGURE 40).

⁹⁶ Notice <http://www.sudoc.fr/100385915>.

⁹⁷ Voir (Forestier, Caldicott, Bourqui, & Centre de recherche sur l'histoire du théâtre, 2007) p. 75 : le commentaire sur le « sérieux des éditions elzevériennes, le soin apporté au texte, l'incomparable typographie avec le noir profond de l'encre et la finesse des fontes. »

Le paratexte

Comme pour les autres éditions *Variorum*, il convient de distinguer les pièces préexistantes et remployées par Gronov de celles qu'il crée.

Concernant les traités *De generibus carminum* d'Avanzi et de Fabricius, nous renvoyons donc aux éditions de chacun pour le commentaire dans le contexte de leur première parution, et à celles de Schrijver et de Thys pour leur reprise. Les *Periochae tragoediarum Senecae* de Luctatius ne sont pas non plus modifiés par rapport aux éditions de Fabricius, Rapheleng-Lipse, Commelin, Schrijver et Thys où ils apparaissaient déjà. Mais ils sont complétés, avant chaque tragédie, par un nouvel *argumentum* (*Jason cum uxore et liberis [...]* ; voir Chapitre 3. 2) Arguments) dont on ignore l'origine, mais qui peut avoir été composé par Gronov lui-même, qui ne s'est pas contenté d'assembler des fragments épars. Les *Poematia quaedam Senecae philosophi*, suivis des *Epigrammata super exilio* sont la troisième et dernière partie des textes importés, qu'on trouvait chez Thys et de Marolles.

Trois autres textes semblent être repris d'ailleurs, mais sont en réalité modifiés par Gronov. Le *Nomenclator doctorum uirorum*, qui se clôt sur l'édition de Thys ne reprend pas strictement celui de Thys, alors qu'il se présente formellement de façon identique et ne se termine pas sur la présente édition comme c'est l'usage. Il est de menues différences qui prouvent que Gronov est intervenu sur le texte⁹⁸. Les *Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca* ne sont pas non plus exactement les mêmes que ceux de Thys, et sont, dans l'ensemble, plus complets. Ils se terminent sur un extrait de Lipse (*Electorum* I, 1) dont ils reprennent l'intéressant *Schema Senecarum* final, conclusion de la démonstration de Lipse aboutissant à distinguer Sénèque le Père, le Rhéteur, et ses trois fils (Lucius Sénèque, poète et philosophe ; Annaeus Novatus ou Junius Gallio ; Annaeus Mela, père de Lucain). Enfin Gronov reprend encore à Thys le titre de *Rituum, uerborum ac rerum memorabilium quae in Senecae Textu & ad eum selectis Variorum notis occurrunt, Index locupletissimus* mais il modifie quelques entrées de cet index et adapte bien sûr le référencement à son édition.

Entièrement nouvelles sont les pièces suivantes : le frontispice, l'épître dédicatoire, la préface adressée au lecteur et les outils que sont l'*index auctorum*, les *corrigenda*, et les notes. Le frontispice (FIGURE 39), comme chez Thys, affiche d'emblée le contexte théâtral, avec des rideaux qui dévoilent des scènes historiées. La composition de la gravure est nette : sur un

98 Il écrit *Gryphiana Lugdunensis editio* là où Thys écrivait *Gryphiani Lugdunensis editio* ; surtout il mentionne, entre Scriverius et Farnabius, le jésuite Matthaeus Raderus qui a publié des commentaires sur *Médée* qu'il date de 1630, mais ses *Ad Senecae Medeam commentarii* ont été publiés en 1631 : https://books.google.fr/books?id=ITIQAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

décor architecturé, laissant deviner des poutres au plafond, un carré de trois niches sur trois abrite des scènes emblématiques de chaque tragédie. On devine, de haut en bas et de gauche à droite : *Médée*, avec le char passant les nuages et les enfants gisant à terre ; *Œdipe*, avec le roi sur son trône ; *Hercule Furieux*, avec le héros qui a tué ses enfants et est assailli à son tour ; *Hercule sur l'Oeta*, avec le mont en feu ; *Thyeste*, avec le festin dressé ; *Octavie*, avec une scène de mariage ; *Hippolyte*, avec le héros sur son char tiré par des chevaux cabrés ; la *Thébaïde*, avec Étéocle et Polynice entourés par les armées des rois autour de Thèbes ; *Agamemnon*, avec la flotte grecque à l'arrière-plan. La dixième tragédie, les *Troyennes*, est représentée dans la partie inférieure par les enfants Astyanax et Polyxène morts, entourées des Troyennes en deuil. Les tragédies ne sont pas présentées dans l'ordre où elles le seront dans le volume et les *Troyennes*, détachées des autres, ont un statut particulier qui ne rencontre pas d'écho ailleurs dans le volume. On constate dans cette édition aussi une relative indépendance des programmes de l'illustrateur et de l'éditeur scientifique. Mais celui-ci, et son travail, sont intégrés à ce qui fait office de page de titre : le titre du livre, *L. Annaei Senecae Tragoediae. J. F. Gronov recensuit. Accesserunt ejusdem et Variorum Notae*, est en effet inscrit sur le panneau qui sert de support au personnage féminin central, que l'on identifie à Hécube. Les adresses typographique et chronologique (donnant les lieu et date de publication), ainsi que le nom du libraire sont en revanche sortis du cadre illustré et occupent l'espace laissé vide au bas de la page. Il ressort de l'ensemble une impression contrastée : les scènes sont individuellement violentes et agitées, comme le sont les tragédies, tandis que la structuration de l'espace, très marquée et géométrique, semble contenir ces passions déchaînées. La différence d'échelle entre les neuf vignettes, plus petites, et la scène inférieure, qui attire le regard en premier, fait que domine toutefois, au final, la mort et l'affliction.

La longue épître dédicatoire de Gronov est adressée à Charles-Louis (1617-1680), électeur palatin du Rhin et architrésorier de l'Empire (1648). Nous n'en donnerons ici que les grand traits, ☞ mais sa richesse et son originalité seraient à étudier par ailleurs. Elle débute par une captation de l'intérêt qui présente la matière du livre comme remarquable et comme destinée à servir d'exemples de conduite à imiter ou à éviter (*hae sunt quae documentis et exemplis insignibus sine ambitione monent, quid imitere, quid uites*). Après un passage sur la variété des formes d'inspiration et d'éloquence, Gronov aborde le contenu des pièces et les passions, les vices (*Vecordia, Fraus, Voluptas, Luxuria...*) qu'elles mettent en scène. Pour les définir, il use, comme de Marolles, de l'opposition entre comédie et tragédie dans une immense période bâtie sur un chiasme⁹⁹. Il aborde ensuite la vie de Sénèque et ses relations

⁹⁹ *Commodius etiam theatrum, quia diuidit ordines : nam ut socci maculas, peccata, corruptelas, turbas*

avec Néron. Il termine sur le rôle des livres dans les temps présents et sur un éloge du Prince. Gronov a ainsi pratiquement inversé l'ordre traditionnel des dédicaces, qui commencent par un éloge du dédicataire, poursuivent par des généralités, et en arrivent au cœur du sujet, les tragédies, après avoir parlé de leur auteur. À la fin du volume se trouvent les aides à la lecture (index des auteurs cités et les *corrigenda*) qui n'appellent pas de commentaire particulier. L'abondant appareil de notes mérite qu'on s'y attarde davantage. Gronov en rédige certaines, et dans ce cas les présente en premier ; puis il cite, le cas échéant, celles des commentateurs divers. On note la préséance de Farnaby, le plus fréquemment cité, puis, dans l'ordre chronologique, viennent Delrio, Gruter et Heinsius. Il renoue avec l'entreprise de Thys en privilégiant la variété, sans reprendre l'aspect essentiellement littéraire des notes de De Marolles. Les notes, qu'elles soient de lui ou d'autres, peuvent être très brèves ou très développées. Dans la lignée des grands commentateurs du XVI^e et du XVII^e s., elles rassemblent des notes philologiques (v. 26 commentaire sur *peperi / reperi* ; v. 105 est notée une *crux eruditorum*) ; explicatives (toujours les mêmes références mythologiques pour les *dii coniugales* du v. 1) ; littéraires (sont notés les parallèles avec la littérature grecque et latine ; la première note effectue une comparaison générale avec Euripide sur la composition du chœur, les *éthè* de Médée, *etc.*) ; psychologiques (est finement expliqué le *peperi* du v. 26) ; et même dramaturgiques (l'aparté du v. 549 est noté *haec secum* ; la réplique *bene est* du v. 1019 est explicitée par ce qui serait aujourd'hui une didascalie externe : *caeso iam altero filio* ; les incantations de Médée sont également soulignées par des sortes de didascalies permettant d'imaginer le personnage et le mode de diction : *furibunda fertur, & dithyrambico more uario carminis genere abutitur ; incantationes concipit* pour le v. 739 *canitque*).

Mais là où Gronov a le plus marqué l'histoire, et c'est par là que nous finissons, c'est par son utilisation d'un nouveau manuscrit¹⁰⁰, celui que nous nommons depuis l'*Etruscus* et qui fait foi aujourd'hui. Il parle, dans son adresse au lecteur¹⁰¹, des circonstances de sa découverte et des progrès qu'elle a fait faire dans l'établissement du texte des tragédies. C'est lors d'un voyage en Italie dans les années 1640-41 qu'il se rend à la bibliothèque Laurentienne de Florence et qu'il tombe par hasard sur un manuscrit (*aduertit oculos meos uolumen*) dont il perçoit immédiatement la qualité (*in membranis spectatissimae manus ac fidei*). Et Gronov de

modicorum penatium ; sic uim iure superiorem, obsidentes auratum limen Erinnyas, [...] potiones mortiferas, [...] ingentis hastatorum satellitum agminis raram fidem, nullum silentium [...] cothurni repraesentant.

100 Il s'agit du ms. Firenze, Bibl. Med. Laur., Plut. 37. 13. Voir sur cette redécouverte (Billerbeck, 1997) p. 364-371 et (Reynolds & Wilson, 1991) p. 125 : « C'est à Florence, en 1640, qu'il [Gronov] découvrit par hasard l'*Etruscus* des *Tragédies* de Sénèque (Laur. 37, 13), négligé depuis la Renaissance ; il en reconnut immédiatement la valeur et en établit fermement l'autorité dans son édition de 1661. »

101 On pourra aussi se reporter à la correspondance de Gronov pour compléter le récit de l'aventure, en particulier celle qu'il entretint avec Nicolas Heinsius.

dresser méthodiquement la liste des apports inestimables de sa découverte (*mirifice ac supra spem restituta reperiebam*). Il s'agit d'abord de *loci desperati* qui peuvent être restitués à la simple lecture (*Hercule Furieux* v. 485 ; *Thyeste* v. 275 ; *Œdipe* v. 246, 718...). Il y a aussi des conjectures de Delrio, Heinsius, Grotius, qui se transforment en texte établi, puisque les savants avaient proposé ce que Gronov voit écrit (*Thébaïde*¹⁰² v. 20 ; *Médée* v. 105, 311 ; *Troyennes* v. 829, 998...). Certains vers n'étaient pas compréhensibles et le deviennent si l'on adopte les leçons de l'*Etruscus* (*Médée* v. 952¹⁰³ ; *Thébaïde* v. 232 ; *Hercule sur l'Oeta* v. 492, 1538...). En d'autres lieux, se trouvent corrigés des remèdes pires que le mal, là on l'on avait ajouté, supprimé ou déplacé une seule lettre (*Agamemnon* v. 281, 576 ; *Thébaïde* v. 23...) ou des mots entiers (*Thyeste* v. 1012 ; *Hippolyte* v. 358, 940 ; *Troyennes* v. 205, 226, 587...). Enfin le manuscrit permet de modifier l'attribution de certaines répliques de façon plus pertinente (*Hercule Furieux* v. 352, 915 ; *Thyeste* v. 321 ; *Œdipe* v. 864). Gronov entreprend ensuite de défendre, contre la majorité qui ne manquera sans doute pas de critiquer, comme elle l'a fait pour Lipse quand il innovait, l'utilisation de ce manuscrit. Pour cela, il s'appuie sur deux arguments : la majorité n'a pas toujours raison, et surtout on doit s'appuyer sur la valeur de ce manuscrit (*non leuis [...] commendatio ; puriorem, doctiorem, apertiore*) pour réviser certains acquis (*ad uulgatos emendandos ex antiquitus scriptis alii produxerant*). Il s'agit en particulier d'adopter désormais les titres qui se trouvent toujours employés dans l'*Etruscus* : *Troades*, « Troyennes », en lieu et place de *Troas*, « Troade », et *Phoenissae*, « Phéniciennes », au lieu de *Thebais*, « Thébaïde ». Et il faut aussi écarter, selon Gronov, l'*Octavie*, qui ne figure pas dans ce manuscrit, et établir un corpus de neuf tragédies (*Hercules, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*¹⁰⁴, *Œdipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules*) énumérées dans un ordre qui est celui que nous conservons aujourd'hui dans l'édition de référence de la Collection des Universités de France, exception faite de l'*Hercule sur l'Oeta*, considéré désormais comme l'*Octavie* comme inauthentique.

L'édition de Gronov n'est par conséquent pas une édition *Variorum* comme les autres. Elle donne un nouveau tour à la tradition et à la transmission des tragédies de Sénèque et reste dans les mémoires pour cela. Après le travail de Gronov, il faudra attendre celui de Leo, dans la deuxième moitié du XIX^e s., pour que les bases des premières éditions « scientifiques »

102 Pour l'instant Gronov continue d'employer ce titre qui est d'usage, mais il signalera que ce n'est pas celui du nouveau manuscrit.

103 Nous indiquons ici les exemples donnés par Gronov pour permettre de suivre son texte, mais dans l'édition moderne de référence de la CUF, il s'agit du v. 953.

104 Gronov conserve cependant par ailleurs le titre *Hippolytus* pour cette tragédie ; voir Chapitre 4, 1) « Titres et ordre de présentation des tragédies ».

soient posées : il procèdera à une *recensio* systématique de l'*Etruscus*¹⁰⁵, à partir de laquelle les éditeurs suivants établissent leur apparat critique. Gronov a découvert l'*Etruscus* au début des années 1640 mais ne publie son édition qu'une vingtaine d'années après. Il n'a cessé, entretemps, de travailler à l'amélioration du texte, aidé par son ami Nicolas Heinsius¹⁰⁶ qu'il sollicite à maintes reprises dans des lettres pour qu'il lui communique son propre travail de collation de *E* (élaboré en deux fois) et ses conjectures. Les deux savants ont œuvré de concert, à distance, si bien que « La part dont Gronov est redevable à la collation, aux annotations et aux conjectures de son ami restera un secret à jamais »¹⁰⁷. Aurions-nous dû citer Heinsius en coéditeur de Gronov ? Même si l'établissement du texte est le fruit de cette collaboration¹⁰⁸, il ne fallait sans doute pas aller jusque-là : la composition du volume est bien le fait de Gronov, et l'hommage qu'il rend à Heinsius dans sa préface permet de façon suffisante, mais nécessaire, de rétablir un certain équilibre. Cette préface a l'avantage de démontrer, s'il le fallait encore, toute l'importance du paratexte pour comprendre le texte que nous lisons. De façon plus modeste, Gronov a également marqué l'histoire éditoriale de notre corpus théâtral par ses notes, citées par le prochain éditeur des tragédies, Schröder.

Tout ce travail philologique entraîne-t-il une nouvelle perception du texte théâtral ? Hormis une nouvelle répartition de quelques répliques qui donne une meilleure cohérence aux dialogues, il faut bien reconnaître que ce n'est pas un effet majeur du rôle de Gronov. Il traite le texte des tragédies comme n'importe quel autre, arrivant à la compréhension de passages inintelligibles, à des restitutions, des corrections, des modifications (des titres des pièces, du corpus d'ensemble en écartant l'*Octavie*) qui sont le lot classique d'un établissement de texte. Il est représentatif du XVII^e s. qu'on a appelé *aetas annaena*, où de grands éditeurs d'Europe du Nord revisitent les classiques, et Sénèque en bonne part, en voulant donner le meilleur texte possible. Il ne se fait pas l'écho, en revanche, des débats littéraires et sociétaux de son temps : à l'heure où le débat entre les Anciens et les Modernes fait rage, où Sénèque devient un modèle de plus en plus contesté, où les tensions entre professionnels de la scène et du livre et entre gens du spectacle eux-mêmes s'exacerbent (pour tous ces éléments de

105 Voir (Billerbeck, 1997) p. 364-371. Gronov établit son texte en suivant systématiquement *E*, et là où *E* est corrompu, plutôt que de suivre la branche *A*, il introduit une conjecture. Pourquoi cette méthode ? Le consensus consiste souvent à dire, comme (Reynolds & Wilson, 1991) p. 150, que : « la famille *A* a été souvent sous-estimée en grande partie parce que ses représentants étaient moins anciens que le principal témoin dans la branche *E*, le *codex Etruscus* (Laur. 37, 13). »

106 Nicolas Heinsius (1620-1681) est le fils de Daniel Heinsius (1580-1655), qui a publié l'édition des tragédies de Sénèque de 1611 avec Scaliger. Sur l'œuvre et les méthodes de ce philologue exceptionnel, voir (van der Poel, 2007), p. 132-133.

107 (Billerbeck, 1997) p. 370.

108 Et même que la base de l'édition critique de 1661 aurait été la collation d'Heinsius plutôt que les notes de Gronov : (Billerbeck, 1997) p. 371.

contextualisation, voir la rubrique « Méthode » de l'introduction générale), l'édition de Gronov semble ignorer ces facteurs historiques et rester très indépendante de ces contingences. Cela ne l'empêchera pas de marquer la tradition éditoriale, moins pour les aspects littéraires que paléographiques et philologiques.

De Schröder (*Variorum*), par Adrien Beman, Delphes, 1728

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediae || cum notis integris || Johannis Frederici Gronovii, || et selectis || Justi Lipsii, M. Antonii Delrii, Jani Gruteri, H. Commelini, Josephi Scaligeri, || Danielis et Nicolai Heinsiorum, || Thomae Farnabii aliorumque, || itemque Observationibus nonnullis || Hugonis Grotii. || Omnia recensuit, Notas Animadversionesque atque Indicem || novum locupletissimumque adjecit ; ipsum vero Auctoris Syntagma cum MS. Codice contulit || Joannes Casparus Schröderus. || [marque] ||

Éditeur scientifique : Johannes Casparus Schröderus / Johann Caspar Schröder

Commentateurs : Johannes Casparus Schröderus / Johann Caspar Schröder, Gronov, Juste Lipse, Delrio, Gruter, Commelin, Scaliger, Daniel et Nicolas Heinsius, Farnaby, Grotius et alii.

Imprimeur-libraire : Adrien Beman

Ville : Delphes / Delft

Date : 1728

Format : in-4°

Localisation : Toulouse, BM Patrimoine, FaB2419 (1) = *Hercule Furieux, Thyestes, Phoenissae, Hippolytus, Œdipus, Troades* et Toulouse, BM Patrimoine, FaB2419 (2) = *Pars altera*, avec *Médée, Agamemnon, Hercule sur l'Oeta, Octavie*

Exemplaires numérisés : https://archive.org/details/bub_gb_YcErAQAAMAAJ ;

[https://books.google.fr/books?](https://books.google.fr/books?id=C4dZAAAACAAJ&pg=PA108&dq=schroderus+senecae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjS8JPL7ITOAhWE2hoKHawAApAQ6AEIJzAA#v=onepage&q=schroderus%20senecae&f=false)

[id=C4dZAAAACAAJ&pg=PA108&dq=schroderus+senecae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjS8JPL7ITOAhWE2hoKHawAApAQ6AEIJzAA#v=onepage&q=schroderus%20senecae&f=false](https://books.google.fr/books?id=C4dZAAAACAAJ&pg=PA108&dq=schroderus+senecae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjS8JPL7ITOAhWE2hoKHawAApAQ6AEIJzAA#v=onepage&q=schroderus%20senecae&f=false)

Présentation de l'ouvrage

Près de soixante-dix ans après la dernière édition des tragédies¹⁰⁹, celle de Gronov en 1661, Joannes Casparus Schröderus / Johann Caspar Schröder reprend le flambeau. Il publie chez Beman, à Delphes, une autre édition *Variorum* : de Gronov, il reproduit l'intégralité des notes, qu'il présente au bas de la page de façon détachée des autres et en premier ; de Lipse, Delrio, Gruter, Commelin, Scaliger, D. et N. Heinsius, Farnaby et d'autres (*aliorumque*) il n'en donne qu'une sélection, qu'il présente sous le titre *Variorum* ; de Grotius, il transmet

109 Dernière édition nouvelle. Nous n'incluons pas dans notre corpus la réimpression des notes de Gronov Père augmentées, parue sous la direction de son fils en 1682 ; voir *infra*, « le paratexte ».

quelques observations. C'est le premier à s'appuyer sur les deux Heinsius, le père, Daniel (éditeur des tragédies en 1611 avec Scaliger), et le fils, Nicolas (ami de Gronov qui a travaillé sur l'*Etruscus*). Dans sa préface et dans ses notes, il précise ce qu'il doit au dernier (leçons et conjectures), au travail duquel il semble avoir eu un accès aisé et complet¹¹⁰. Fort du matériau que lui ont légué ses prédécesseurs, Schröder réalise une somme dans laquelle il apporte ses propres contributions : rassemblement et choix de la matière, rédaction de nouvelles pièces et de notes¹¹¹.

Composition

- F. *1r Frontispice
- F. *1v Page de titre
- F. *2r-F. v*2 Liste des dédicataires : *Nobilissimis, amplissimis, spectatissimis Reipublicae Delphensium uiris [...] S. P. D. Joannes Casparus Schröderus*
- F. *3r-F. **1v Texte de la dédicace : *Dedicatio*
- F. **2r-F. ***4v *J. C. Schröderi praefatio lectori erudito et candido s.*
- *Dedicationes et praefationes :*
- F. a1r-F. a2v [...] *Carolo Ludovico*
- F. a3r-F. a4v *Lectori*
- F. a4v-F. b1r *Eidem Jacobus Gronov*
- F. b1r-F. b2v *J. Lipsius Franc. Raphelengio Fr. F. Plantiniano*
- F. b2v-F. c1v *Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus, dissertatio*
- F. c1v-F. c3v *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum ad V. CL. Petrum*
- Scriverium Prolegomenon*
- F. c3v-F. d1r *De tragoediarum usu de Fabricius*
- F. d1v-F. e1v [...] *Martini Ant. Delrii Praefatio*
- F. e1v-F. h4v *Martini Ant. Delrii Prolegomena de Tragoedia*
- F. i1r-F. i2v *Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca*
- F. i3r-F. i2r *De generibus carminum d'Avanzi et de Fabricius*
- F. i2v-F. m1v *Periochae tragoediarum Senecae Nomine Lutatii Grammatici*
- F. m2r-F. m3r *Poematia quaedam Senecae philosophi* et F. m3v-F. n1r *Epigrammata super exsilio*
- F. n1r-F. n1v *Nomenclator doctorum virorum, quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae*
- F. A1r-F. iiii iiii v / P. 1-802 Texte des tragédies, accompagné des notes de Lipse, Delrio, Gruter, Commelin, Scaliger, D. et N. Heinsius, Farnaby etc. (*aliorumque*) : *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae, Hippolytus, Œdipus, Troades ; Pars altera,*

110 Il écrit par exemple dans la note à *Hercule Furieux* v. 840 *Sic codex Etruscus antiquissimis majusculis exaratus literis, cuius excerpta debemus Nic. Hensio*. L'abondance des références à Nicolas Heinsius dans les notes va également dans le sens d'une entière connaissance de ses notes, qui contraste avec les difficultés et l'impatience qu'avait connues Gronov. Voir (Billerbeck, 1997) p. 369.

111 Pour autant qu'on ait pu le mesurer correctement, ses notes personnelles au texte ne sont pas très nombreuses.

Medea (p. 465), *Agamemnon*, *Hercules Œtaeus*, *Octavia*

- F. Iii ii2r- F. Mmm mmm4v *Index Novus verborum et locutionum*
- F. Mmm mmm4v *Index auctorum qui obiter emendantur aut illustrantur ; emendenda.*

Description formelle

Comme auparavant, les graphies anciennes demeurent mais les abréviations n'ont plus court et apparaît la distinction entre les graphies [u] et [v] et entre [i] et [j], ce qui entérine en fait l'usage scolaire. A. Beman, l'imprimeur, orne le texte de lettrines dans les pièces liminaires, le dote d'un frontispice et reproduit, pour le vers 65 de *Médée* (deux médaillons illustrant la corne d'abondance dont il est question) et le v. 151 des *Troyennes* les illustrations de Gronov.

Le volume est entièrement folioté et paginé, renouant avec la pratique de Gronov, qui n'était plus observée avec régularité dans les éditions précédentes (de Marolles, Schrijver, Thys). Comme dans les éditions Variorum du XVII^e ème s., les réclames sont systématiques et doubles (à la fois pour le texte – y compris d'une pièce à l'autre et même d'un volume à l'autre – et pour les notes), mais, fait nouveau, plus précises (dans les notes, le premier mot de la page suivante est annoncé accompagné du numéro de vers concerné¹¹²).

Cette volonté de clarté s'affirme aussi dans la présentation des notes (FIGURE 41) : le nom des auteurs des notes est écrit en lettres majuscules ; la présentation en deux colonnes, citant d'abord les notes de Gronov puis celles des autres, reproduit celle de Gronov dans sa propre édition. C'est à lui que Schröder est le plus redevable, non seulement pour la forme mais aussi pour le fond.

Le paratexte

Toutes les pièces contenues sous le titre courant *Dedicationes et praefationes* sont reprises d'ouvrages antérieurs, comme annoncé dans la préface au lecteur de Schröder. Les deux premières sont l'épître dédicatoire et l'adresse au lecteur (*[...] Carolo Ludovico ; Lectori*) de Johann Friedrich Gronov parues dans son édition des tragédies de 1661. Figurent encore l'adresse de Juste Lipse à Rapheleng Fils de l'édition Rapheleng-Lipse de 1589 ; le traité d'Heinsius, paru dans son édition de 1611, sur les auteurs de tragédies dont Schröder reprend le titre à Schrijver (*Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus, dissertatio*)¹¹³. Il importe encore de l'édition de Schrijver de 1621 les prolégomènes de Pontanus adressés à Schrijver lui-même (*Johannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum [...] Prolegomenon*). Il insère d'autres pièces plus anciennes comme le *De tragoediarum usu* de

112 Schröder s'exprime dans sa préface sur son souci de faciliter le repérage du lecteur.

113 Dans l'édition d'Heinsius, cet écrit ouvrait ses *Animaduersiones* et était simplement intitulé *De Tragoediarum auctoribus*.

Fabricius (qui constituait en fait la dédicace aux ducs Henricus et Fridericus Otho dans son édition de 1566) et deux traités de Delrio n'appartenant pas à son édition des tragédies de 1576 mais à son *Syntagma* de 1593¹¹⁴. Enfin, la troisième pièce de ces dédicaces et préfaces (*Eidem Jacobus Gronov*), dont nous n'avons pu identifier le lieu d'origine, est une adresse au lecteur écrite par le fils de Johann Friedrich Gronov, Jacobus Gronov, évoquant l'année 1672 (son père est mort en 1671) où il s'en revint de Paris. Mais elle n'a très vraisemblablement pas été écrite à l'occasion de la parution du volume de Schröder.

Après cette liste vient une série de quatre écrits que nous avons déjà aussi rencontrés à de multiples reprises : les *Testimonia*, les traités d'Avanzi et de Fabricius sur les types de mètres tragiques, les *Periochae* de Luctatius, les *Poemata quaedam* et *Epigrammata super exsilio* de Sénèque.

Schröder complète son volume, selon l'usage des éditeurs *Variorum*, par des pièces reprises mais augmentées ou modifiées : le *Nomenclator* reprend celui de Gronov (qui citait Raderus, à la différence de Thys) mais mentionne comme dernier nom Gronov (qui, lui, terminait sur Thys). L'*Index Novus verborum et locutionum* reprend quelques entrées des autres index fournis par ailleurs, mais est considérablement augmenté, en proportion de la grande utilité que Schröder reconnaît à ces outils de consultation dans sa préface. Il est d'ailleurs présenté avec soin par l'éditeur, qui annonce, dans une élégante liste en cul-de-lampe, que les notices comprennent des notes grammaticales, historiques, géographiques et mythologiques. Les tragédies et leurs notes sont bien sûr le dernier élément montrant des constantes et des variations : les notes, des autres et de Schröder, témoignent de la diversité des approches des éditeurs *Variorum* (littéraire¹¹⁵, stylistique¹¹⁶, explicative¹¹⁷, philologique¹¹⁸, psychologique¹¹⁹, dramaturgique¹²⁰).

Trois dernières pièces paraissent pour la première fois : le frontispice dessiné par L. F.

114 Il y a une « praefatio » et des « prolegomena de tragoedia », divisés en chapitres (caput I : quid fit tragoedia, et unde dicta ; II : quomodo distinguatur tragoedia et dithyrambo III : quotuplex fit tragoedia IV : de partibus tragoediae [...] VII : de Choro VIII : de apparatu tragico ; le dernier chapitre dresse la liste des auteurs et des œuvres tragiques).

115 Note d'introduction générale d'Heinsius sur le modèle imité, Euripide, et les changements imposés par Sénèque ; note d'introduction générale de Delrio sur les auteurs de diverses Médées grecques et latines ; note au v. 7 de Delrio établissant un parallèle avec Apollodore.

116 Note au v. 3 de Gronov sur la métaphore contenue dans *frenare* – voir Chapitre 6. 3) Notes et commentaires, p. 293-294 ; note au v. 579 d'Heinsius sur le troisième chœur, dit *elegantissimus*, et comparé avec les chœurs grecs.

117 Note mythologique au v. 467 de Delrio expliquant le mot « Tempé » ; développement du simple *quid* du v. 869 par d'autres questions dans la note de Farnaby.

118 Note au v. 10 de Schröderus avec indication des variantes ; très longue note au v. 1015 de Gronov sur ce vers frappé d'atimie.

119 Note au vers 19 de Gronov sur l'état d'esprit de Médée en train de maudire Jason en lui souhaitant de vivre.

120 Note au v. 740 de Delrio, sur l'attitude de Médée alors qu'elle entame ses incantations.

Dubourg et gravé sur cuivre par F. Ottens et B. Bernarts (*F. Ottens aqua forti. B. Bernarts fecit*) ; les dédicace et préface de Schröder.

L'eau-forte ouvrant le volume est une scène riche, comparable avec les frontispices de Thys, de Marolles, Gronov, de ce point de vue (FIGURE 42). Ses dix médaillons, répartis par moitié de chaque côté de l'image, comportent chacun le titre et une scène typique d'une tragédie¹²¹. La composition générale est clairement bipartite : de part et d'autre d'une diagonale partant du bas à gauche et allant vers le haut à droite, se trouvent des personnages, en bas à droite, sombres, grimaçants, armés, allongés ou contorsionnés : ils représentent les vices. À l'opposé, plus haut à gauche dans la partie éclairée de l'image, prennent place des personnages aux visages sereins et souriants, debout ou assis : ce sont les héros vertueux. Au centre domine une Muse vers qui convergent les regards des vertueux, tandis que le regard des autres s'en détourne. Au centre et en haut, trône un médaillon avec le portrait de Sénèque et son nom, nom repris sur les marches en bas au centre, complété par le titre « tragoediae ». Cette gravure ne met en relief aucune pièce en particulier (comme *Médée* ou les *Troyennes* dans d'autres frontispices), mais donne à voir la totalité d'une œuvre liée par un travail de synthèse de la part des artistes. Une direction de lecture est donnée par l'imagerie morale et binaire mise en œuvre (combat vivant des vices et des vertus) : c'est une lecture philosophique du corpus des tragédies, qui n'occulte pas la dimension théâtrale pour autant. Le décor (rideaux, masques, nombreux personnages) et le mouvement d'ensemble de la scène (lutte des personnages les uns contre les autres) ancrent la morale dans des exemples vivants et animés. Des liens étroits unissent en outre les textes critiques du volume, que nous allons découvrir, et la représentation figurée. La composition grandiose (architecture monumentale structurée par la volée de marches, les bâtiments à l'arrière-plan) de la gravure célèbre, comme les écrits de l'éditeur scientifique, un *monumentum*. Il n'est plus question que d'un Sénèque, « *Lucius Annaeus Seneca* », mis en lumière par les écritures et le portrait. Les effets de l'œuvre tragique, envisagés par Schröder en termes d'avertissement, d'affermissement et de protection croisent la perspective morale qui se dégage de l'image. Les moyens de lutter contre les hasards et les moqueries de la fortune, les exemples et les préceptes, peuvent se retrouver dans l'esthétique de la miniaturisation et de l'emblème dessinée par les médaillons. Le visage savant de l'édition *Variorum* n'apparaît pas dans ce frontispice, mais on constate que la conception de Schröder est conforme à cette illustration.

La dédicace, adressée aux hommes illustres de la République de Delphes cités dans les

121 Par exemple : *Hercule Furieux* est représenté avec sa massue en train de tuer femme et enfants ; c'est la scène la plus violente et l'acmé de la folie. *Médée* est représentée par la protagoniste sur son char, Jason étant de dos, et les enfants à terre : c'est la scène la plus marquante et la plus spectaculaire.

deux pages qui la précèdent, montre en effet le point de vue de Schröder sur Sénèque et sur ses tragédies. Après la louange traditionnelle des puissants caractérisés par les vertus de *prudentia, fortitudo, iustitia*, Schröder met en avant les qualités de l'auteur latin, qui sont tant des qualités d'esprit (*praeclarum hoc ingenii monumentum ; Idem hic Philosophum inter & Aulicum medius suo nos exemplo monet*) que d'âme (*generosus altisque mentibus*). Or ces qualités sont transmises dans l'œuvre qu'il a produite, empreinte de cette *philosophiam pragmaticam* qui la caractérise. Comme on le voyait sur le frontispice, la philosophie est pratique, incarnée, dans des personnages représentant les mouvements de l'âme, bons ou mauvais. C'est par ces exemples et ces préceptes que Sénèque permet à ses lecteurs de se prémunir des passions et de s'affermir devant elles (*ut... exemplorum praeceptorumque salutarium copia muniendum statuerent firmandumque*).

La préface, adressée au lecteur, est quant à elle centrée sur le travail de Schröder. Au début de ce très long texte, il explique le contexte de sa publication. Après avoir déploré la pénurie de nouvelles éditions des tragédies de Sénèque durant une quarantaine d'années¹²², il évoque le projet du libraire-éditeur Beman cherchant qui pourrait se charger de ce travail. Schröder est alors sollicité, et lui qui n'y avait jamais pensé, semble assez partagé à cette idée. Il dit d'une part avoir été encouragé (*me confirmavit*) mais avoir eu également bien conscience des difficultés d'un tel texte (*dimoto quasi aulaeo ; complicato sipario ; sententiarum... structura anceps et perplexa ; mythologica series*). Mais l'intérêt de cette œuvre (*sublimitas, magniloquentia*) a pris le dessus et il s'en est remis à un ami cher (Arnoldus Drakenborchius) pour avoir accès aux manuscrits de la bibliothèque d'Utrecht¹²³ (*chartaceus is erat codex*). Le résultat est alors là, et Schröder présente le travail réalisé, pour lequel il s'est appuyé sur Gronov bien sûr, mais aussi Delrio, Gruter, Farnaby, Lipse, Pontanus... dont il a voulu reproduire les préfaces. L'esprit dans lequel il aborde ce travail est dénué de toute superbe ou arrogance, contrairement à d'autres qu'il ne manque pas de citer¹²⁴, et vise à la seule utilité (*mihi quidem sola utilitatis species*). Il en appelle à la raison pour toute édition critique et développe les principes qui guident sa méthode : ne s'imposer aucune censure, mais ne pas alourdir encore un texte déjà bien annoté, tout en continuant d'expliquer les difficultés subsistantes. Ainsi, sa propre contribution est faite de mises en doute

122 Par rapport à l'année 1682, qui est celle de la parution à Amsterdam d'une réimpression des notes, augmentées, de (Johann Friedrich) Gronov assumée par son fils, Jacques Gronov : [*L. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Johannis Frederici Gronovii, auctis ex chirographo ejus, et variis aliorum*, chez H. et Vae T. Boom.

123 En latin *Rheno Traiectum* puis *Ultraiectum*, qui donne son nom à la *bibliotheca Trajectina* dont parle Schröder.

124 Nicolas Heinsius et Casaubon, dont il évoque les *liuor* et *insana petulantia*.

(*suspiciones*) et de conjectures, de corrections dans l'ordre des mots, d'ajouts, de précisions dans le repérage des vers pour guider au mieux le regard du lecteur. C'est au jugement et à l'indulgence de ce dernier qu'il s'en remet pour finir, espérant être le digne successeur des grands noms qui l'ont précédé.

Cette édition *Variorum* reste une édition savante. ☞ Les longues pièces liminaires, qu'il faudrait étudier plus en détail, témoignent avec une grande précision de la méthode de Schröder, qui apporte à l'histoire des éditions des tragédies un point de vue critique sur certains de ses homologues et surtout une sorte de guide des bonnes pratiques en matière d'édition scientifique. En outre, il nous renseigne sur la façon dont pouvait alors être perçu le théâtre de Sénèque : utile par sa philosophie, brillant, mais compliqué, tant par son style que par ses tirades abondamment fournies en références mythologiques et par sa composition. C'est pourquoi cette édition critique, malgré tous les travaux précédents, a toute sa place et c'est le but de Schröder de montrer son utilité, après des années de disette en la matière. Il s'agit donc, encore une fois, d'éclairer le lecteur et de lui donner un livre dense mais de composition claire et soignée.

Conclusions

Le XVII^e s. voit fleurir les éditions *Variorum* : pas moins de trois paraissent en l'espace de quarante ans (Schrijver, Thys, Gronov), et l'édition de Schröder du début du XVII^e s. prolonge cette pratique. Les éditeurs souhaitent à présent augmenter la matière textuelle de nouveaux éléments mais aussi conserver et transmettre la tradition critique. C'est pourquoi se côtoient plusieurs textes à côté de celui des tragédies (collection de *Sententiae* chez Gruter ; poèmes et épigrammes chez Thys, repris par de Marolles, Gronov et Schröder ; nombreuses citations littéraires chez de Marolles ; Vie et éloge de Sénèque, chez de Marolles ; fragments poétiques chez Schrijver), qui posent avec acuité la question de l'identité de(s) Sénèque(s) et des œuvres qu'on doit lui / leur attribuer (les *Sententiae*, les *Poemata*, les *Epigrammata*, sont-ils de Sénèque ? duquel ? Voir Chapitre 6. Conclusion du point 4) Examens, dissertations, traités).

À côté de ces textes importés, qui gravitent nouvellement autour du texte dramatique, perdurent certains textes d'un siècle à l'autre et d'une édition à l'autre : on retrouve chez Schrijver, Thys, Gronov et Schröder les *Periochae* de Luctatius qui figuraient déjà dans les éditions de Fabricius et de Rapheleng-Lipse ; Schröder reprend à Gronov et ce dernier à Thys ses *Testimonia*, *Nomenclator et Index* ; Thys, lui, reprend la préface de Farnaby, les traités d'Avanzi et de Fabricius sur la métrique, traités également présents chez Gronov. Quant à

Schrijver, le premier de ces éditeurs *Variorum*, il fournit une énorme somme de textes liminaires, traités, notes philologiques, outils, qu'il importe d'autres éditions des tragédies ou, moins souvent, d'ouvrages séparés. Autre point de continuité avec le siècle précédent : la présence des planches figurées, sous la forme de frontispices ouvrant les éditions de Thys, de De Marolles I (celle-ci comprend en outre les blason et portrait de son éditeur), de Gronov, de Schröder. Les pièces liminaires et finales prennent des formes tout aussi variées qu'auparavant, avec une dominante de pièces en vers dues aux éditions de Farnaby et de De Marolles, riche en compositions poétiques d'amis de l'éditeur. Seuls deux éditeurs offrent un nouveau travail d'annotation des tragédies : Gruter et de Marolles. Un peu plus nombreux en revanche sont les outils que les éditeurs insèrent : *errata*, *corrigenda*, *addenda*, tables, index, *nomenclator*, ce qui est tout à fait cohérent avec le volume de matière que comportent désormais certaines éditions. Un des soucis majeurs est alors l'organisation, le classement, la présentation, de cette masse de données, à côté de son exploitation, sur laquelle nous réfléchissons en conclusion.

On trouve dans ces éditions les paratextes suivants :

Arguments :

- Schrijver I¹²⁵ : *Periochae tragoediarum Senecae* de Luctatius, cités par Georgius Fabricius
- Thys : les *Periochae tragoediarum Senecae Nomine Luctatii Grammatici*
- Gronov : *Periochae tragoediarum Senecae*
- Schröder : *Periochae tragoediarum Senecae Nomine Lutatii Grammatici*

Notes :

- Gruter : notes sur les tragédies : *Iani Gruteri Notae in L. Annaei Senecae [...]*
- Gruter : notes sur les *Sententiae*
- Heinsius-Scaliger : Texte des *Animadversiones* de Scaliger
- Heinsius-Scaliger : Texte des *Animadversiones et notae* d'Heinsius
- Schrijver II : *Animadversiones* de Lipse
- Schrijver II : *Notae* de F. Christianus
- Schrijver II : *Notae* de Commelin
- Schrijver II : *Notae* de Gruter
- Schrijver II : *Animadversiones* d'Heinsius
- Schrijver II : *Ad Senecam Lectiones variae* de Jérôme Commelin
- Schrijver II : *Animadversiones* de Scaliger
- Schrijver II : *Animadversiones* de Pontanus
- Schrijver II : *lectionis diversitas* de Fabricius
- Schrijver IV : *castigationes et notae in fragmenta*

125 Les chiffres romains indiquent le numéro du tome.

- De Marolles I : « Remarques sur les tragédies de Sénèque »
- De Marolles II : « Remarques sur le tome second des tragédies de Sénèque »
- Chez Schröder : notes de Lipse, Delrio, Gruter, Commelin, Scaliger, D. et N.

Heinsius, Farnaby et d'autres (*aliorumque*)

Pièces liminaires ou finales :

Pièces en vers

- Gruter : Un poème de Ianus Dous Nordovix
- Farnaby : *De opere, operis autore, autoris interprete, interpretis amicus* : Laur. Whitekaerus ; *Viro de re literaria optime merito* ; *Thomae Farnabio* puis *eidem* de Na. Thomkins ; poème sans titre et signé B. I. ; *Ad eundem* de Deg. Whear.
- Farnaby : *De Farnabio ad lectorem* : sur Farnaby, au lecteur, de Joannes

Audoenus

- Schrijver I : Épître dédicatoire en vers de C. Barlaeus Med. D. à Schrijver
- Schrijver II : Épître dédicatoire de Schrijver à Vossius
- Schrijver II : *Notae* de Rapheleng aux tragédies
- De Marolles I : épigramme de M. Halle
- De Marolles I : sonnet de M. Le Marquis de Chambret
- De Marolles I : madrigal de M. de la Goute-Chappuis
- De Marolles II : Épigramme de M. Halle
- De Marolles II : Sonnet de M. Le Marquis de Chambret
- De Marolles II : Poème de Gilles Ménage
- De Marolles II : Sonnet de M. de Iussac

En prose : préfaces, adresses au lecteur

- Heinsius-Scaliger : Adresse au lecteur
- Farnaby : *Ad aequanimos lectores* : adresse de l'auteur au lecteur
- Schrijver II : adresse *ad lectorem* de Rapheleng
- Schrijver II : adresse au lecteur
- De Marolles I : préface, close par une liste des « fautes survenues en l'impression »

- De Marolles I : avertissement
- De Marolles II : avertissement, en français, clos sur une citation d'Aristote

traduite en latin

- Gronov : *Praefatio ad lectorem*
- Schröder : *Dedicatio*
- Schröder : *J. C. Schröderi praefatio lectori erudito et candido s.*
- Chez Schröder : *Lectori*
- Chez Schröder : *Eidem Jacobus Gronov*
- Chez Schröder : [...] *Martini Ant. Delrii Praefatio*

Épîtres dédicatoires en prose

- Gruter : Une épître dédicatoire à Frédéric IV
- Gruter : Une épître dédicatoire précédant la collection des *Sententiae*

- Heinsius-Scaliger : Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau
- Farnaby : *Viro literarum humaniorum studiis clarissimo D. Thomae Rolando*
épître dédicatoire de Thomas Farnaby à D. Thomas Rolandus
- Schrijver II : épître dédicatoire de Juste Lipse à Fr. F. Rapheleng
- Schrijver II : épître dédicatoire de F. Christianus à Fredericus Morellus
- Schrijver II : épître dédicatoire de Commelin à Othon Grynradius
- Schrijver II : épître dédicatoire de Gruter à Frédéric IV
- Schrijver II : épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau
- Schrijver II : épîtres dédicatoires de Fabricius aux ducs Henricus et Fridericus

Otho (*De Tragoediarum usu*) et adresse à Henricus Paxmanus

- Schrijver III : Épître dédicatoire
- Thys : une épître dédicatoire à D. Amelius de Bouchorst
- De Marolles I : épître dédicatoire au Cardinal Mazarin
- Gronov : Épître dédicatoire à Carolus Ludovicus
- Schröder : *Nobilissimis, amplissimis, spectatissimis Reipublicae Delphensium*

uiris [...] S. P. D. Joannes Casparus Schröderus

- Chez Schröder : *Carolo Ludovico*
- Chez Schröder : *J. Lipsius Franc. Raphelengio Fr. F. Plantiniano*

Traités :

- Chez Schrijver I : *De Thebaide. Iustus Lipsius in Animadversionibus ad tragicum* » et « *Idem postea, de omnibus decem tragoediis* » : Juste Lipse sur la *Thébaïde* et sur les dix tragédies de Sénèque

- Chez Schrijver I : *De generibus carminum* » d'Avanzi (trimètre iambique) et de Fabricius (autres mètres)

- Chez Schrijver II : *Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus dissertatio*
- Chez Schrijver II : *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum [...]*

Prolegomenon adressé à Schrijver

- Chez Thys : la préface de Farnaby
- Chez Thys : les *Hieronymus Avanzi Veronensis et Georgius Fabricius Chemnicensis de Generibus Carminum apud L. Annaeum Senecam Tragicum : Hieronymus Avanzi Veronensis De carmine iambico trimetro et Georgius Fabricius Chemnicensis De reliquis carminum generibus*

- De Marolles II : *Iudicium de Lucani brebouiana metaphrasi* de Petit-Ville

- Chez Gronov : *De generibus carminum* d'Avanzi et de Fabricius
- Chez Schröder : *Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus, dissertatio*
- Chez Schröder : *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum ad V. CL.*

Petrum Scriverium Prolegomenon

- Chez Schröder : *De tragoediarum usu* de Fabricius
- Chez Schröder : *Martini Ant. Delrii Prolegomena de Tragoedia*
- Chez Schröder : *De generibus carminum* d'Avanzi et de Fabricius

Outils :

- Gruter : Une liste d'*errata negligentia operarum*
- Heinsius-Scaliger : *Testimonia veterum de Seneca tragico*
- Heinsius-Scaliger : *Errata*
- Farnaby : *Index rerum maxime memorabilium*
- Schrijver I : Sommaire (*contenta hoc syntagmate*) avec le titre des différentes parties de l'ouvrage :

(I) *Tragoediae X, quae L. Annaeo Senecae vulgo tribuuntur*

(II) *Animaduersiones, siue Notae, Iusti Lipsii, Fr. Raphelengii, Q. Sept. Florent. Christiani, Hieron. Commelini, Iosephi Scaligeri, Iani Gruteri, Danielis Heinsii, Io. Isacii Pontani, Georgii Fabricii*

(III) *Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum, L. Livii Andronici, Q. Ennii, Cn. Naevii, M. Pacuvii, L. Attii, et aliorum fragmenta*

(IV) *Accedunt Gerardi Joannis Vossii castigationes & notae in fragmenta*

- Schrijver I : *Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca* » : témoins sur Sénèque des Anciens à Scaliger et Muret
- Schrijver I : *De Seneca Tragico animaduertenda et addicienda* » ajoutés aux notes de Pontanus, par ce dernier, à Schrijver
- Schrijver I : *Nomenclator doctorum virorum, quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae*
- Schrijver II : *Index scriptorum veterum e quorum libris fragmenta haec collecta sunt* »
- Schrijver II : *Animaduertenda*
- Schrijver II : *Receptus & typographo nostro observatus ordo tragoediarum*
- Schrijver II : *Appendix variarum lectionum et emendationum*
- Thys : des *Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca*
- Thys : le *Nomenclator doctorum virorum quorum opera hae tragoediae plurimum sunt illustratae*
- Thys : un *Rituum, Verborum ac Rerum memorabilium in Senecae textu et ad eum selectis variorum notis occurrunt, index locupletissimus*
- Thys : des *Addenda*
- De Marolles I : « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque »
- De Marolles II : « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque »
- De Marolles II : « Fautes survenues en l'impression »
- De Marolles II : Fautes d'impression à ajouter
- Gronov : *Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca*
- Gronov : *Nomenclator doctorum uirorum*
- Gronov : *Rituum, uerborum ac rerum memorabilium quae in Senecae Textu &*

ad eum selectis Variorum notis occurrunt, Index locupletissimus

- Gronov : *Index auctorum, qui obiter emendantur aut illustrantur*
- Gronov : *Corrigenda*
- Schröder : *Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca*
- Schröder : *Nomenclator doctorum virorum, quorum opera hae Tragoediae*

plurimum sunt illustratae

- Schröder : *Index Novus verborum et locutionum*
- Schröder : *Index auctorum*

Autres textes :

- Gruter : La collection des *Sententiae*
- Heinsius-Scaliger : *Versus L. Annaei Senecae qui alibi extant*
- Schrijver III : *De Livio Andronico Testimonia veterum scriptorum*
- Schrijver III : *De Cneo Naevio Testimonia veterum scriptorum*
- Schrijver III : *De Q. Ennio Testimonia veterum scriptorum*
- Schrijver III : *De Marco Pacuvio Testimonia veterum scriptorum*
- Schrijver III : *De L. Attio Testimonia veterum scriptorum*
- Schrijver III : *Tragicorum reliquorum Nomenclator*
- Schrijver III : *Fragmenta des tragiques, d’auteurs connus puis inconnus (p. 1012*

du pdf)

- Schrijver III : Vers traduits par Cicéron et par Sénèque
 - Schrijver III : *Tragoedia Medea Cento Virgilianus (Médée d’Osidius Geta,*
- composée à partir de vers et demis-vers de l’Énéide)
- Schrijver III : *Quid cento, et quae eius componendi leges*

- Thys : des *Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio*
- De Marolles I : citations de Pline, tirée de l’*Octavie*, de Scaliger, d’Eusèbe et de

Saint-Jérôme, de Sénèque et de Cicéron, de M.-A. Muret

- De Marolles II : citations de Tacite, de Salluste, de Sénèque et de Cicéron
- De Marolles I : « La vie de Sénèque »
- De Marolles II : *Poematia quaedam Senecae Philosophi*
- De Marolles II : Éloges de Sénèque
- Gronov : *Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio*
- Schröder : *Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio*

Illustrations :

- frontispices des éditions de Thys, de Gronov, de De Marolles I, Schröder
- gravures dans l’édition de De Marolles I : blason et portrait de De Marolles en

regard

- a) **Ancrer les éditions dans leur contexte social, historique et scientifique**

À quelle exploitation les éditeurs de cette matière se livrent-ils ? Il nous revient, pour terminer cette synthèse, de regrouper les grandes questions qui émanent des paratextes de ce siècle.

Alors qu’au XVI^e s. c’était le contexte politique et religieux qui pesait, les éditeurs

s'attachent désormais à situer leur publication dans leur contexte social et historique, en donnant des pièces liminaires ou finales nombreuses et abondantes. Bien sûr, on continue de voir l'importance de ces questions dans quelques éditions du XVII^e s. comme celles d'Heinsius-Scaliger et de De Marolles. Pour la première, la publication à Leyde, capitale du protestantisme, est significative et se situe dans le prolongement des éditions parues aux Pays-Bas au siècle précédent, qui trouvaient en Leyde une place de liberté intellectuelle très favorable¹²⁶. On ne compte d'ailleurs pas moins de quatre éditions parues dans cette ville au XVII^e s., ce qui s'explique non seulement par un contexte religieux d'ouverture mais aussi par l'essor culturel de la ville qui a ouvert son Université en 1575, la première université néerlandaise. Pour l'édition de De Marolles, c'est la lettre au Cardinal de Mazarin qui relie l'ouvrage de l'abbé de Marolles au contexte politique, moral et religieux de son temps et témoigne de l'importance des réseaux de sociabilité observés au siècle précédent.

La situation des éditions dans leur contexte passe donc par des paratextes – épîtres, dédicaces, préfaces, adresses – relevant le plus souvent de la rhétorique épидictique, qui dressent l'éloge des bienfaiteurs et protecteurs, en même temps que celui de la littérature, de Sénèque, des tragédies. Les éditeurs ont également à cœur de situer leur travail dans le contexte scientifique de leur époque. Qu'ils produisent des éditions *Variorum* ou non, ils reviennent fréquemment sur le travail de leurs prédécesseurs, pour le rappeler simplement, en le citant tel quel (la préface de Farnaby reproduite par Thys), ou pour le corriger et l'améliorer, en le reprenant modifié (dans les notes). Cette réflexion sur ce qui existe déjà est l'occasion de souligner leur propre apport (les notes marginales de Farnaby), de détailler leur méthode (de Marolles), d'exposer leurs outils de travail (les textes et éditions exploitées chez Heinsius-Scaliger ; le manuscrit *E* chez Gronov), ce qui est une façon de justifier, explicitement (de Marolles) ou non, l'ouvrage présenté.

b) **Poser de nouvelles questions et prolonger les problématiques traditionnelles**

Émergent des questions techniques, comme celle de la traduction chez de Marolles, l'exploitation d'une nouvelle tradition manuscrite chez Gronov, la question de l'auteur des *Periochae* (chez Schrijver). Les questions sénéquiennes traditionnelles perdurent : alliance de la philosophie et du théâtre (Heinsius-Scaliger dans la préface, sur les philosophes et les puissants ; image de la philosophie en cothurnes chez Farnaby) ; question du nombre et de l'identité de(s) Sénèque(s) (Heinsius-Scaliger, Thys, de Marolles, Gronov, Schröder), et,

126 Voir l'« apport littéraire du théâtre humaniste et scolaire dans les Pays Rhénans » dans (Weber, 1974) p. 57 et suiv., où « le théâtre a servi de véhicule et d'agent de propagande », tant au service de la Réforme que de la Contre-Réforme ensuite, finalement. Leyde, en 1611, s'est relevée du siège de 1574-1575 et se dote de fortifications.

question qui lui est intimement liée, de l'auteur des tragédies. C'est cette dernière qui ouvre la voie à l'examen des textes tragiques, dont on commente la composition, le style, les idées, le travail des personnages (Heinsius-Scaliger, Farnaby, Thys, de Marolles, Gronov), à la fois pour une pièce donnée et pour toutes, afin de voir si un seul et même dramaturge a pu écrire le corpus entier – car c'est bien d'un corpus, après Delrio, que l'on parle désormais. Les pages illustrées, en les donnant à voir rassemblées comme chez Thys et Schröder, contribuent elles aussi à donner une image cohérente des dix tragédies latines – le frontispice chez A. Beman pour Schröder montre bien comment les pièces offrent des exemples de vices et de vertus et comment la philosophie s'incarne dans des types – même si elles ne sont pas toutes appréciées à égalité. Certaines, en effet, sont plus prisées, parce qu'elles correspondent mieux aux canons en vigueur, que les éditeurs exposent également, produisant de véritables extraits de traités poétiques : notes de Gruter sensibles aux relations construites entre les personnages ; attention au cadre spatio-temporel chez Heinsius-Scaliger ; volonté de limitation du nombre d'acteurs, de la complexité de l'intrigue, réflexion sur la composition des personnages et la répartition entre ce qu'on montre et ce qu'on raconte sur scène, chez de Marolles ; définitions respectives de la tragédie et de la comédie chez Gronov). Les tragédies deviennent, on le voit, des ferments de réflexions littéraires générales, qui complètent les réflexions toujours présentes sur la métrique par exemple, à travers la présence continue des traités de Fabricius et d'Avanzi. Cet élargissement des vues est le plus palpable dans l'édition de De Marolles, où les nombreuses citations d'auteurs latins, le jugement sur la traduction qu'avait produit l'éditeur du poème de Lucain, ouvrent la voie à de nouvelles questions, que la traduction française des tragédies vient bien sûr alimenter ; palpable également chez Schröder, la question de la valeur philosophique et morale des tragédies sera un des axes de lecture dont s'empareront, avec passion, ses successeurs.

Chapitre 5. Les éditions des XVIII^e et XIX^e s. : développement des traductions et des collections

De Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediae || ad optimas editiones collatae || praemittitur || notitia literaria || studiis Societatis Bipontinae || [médaillon] || *Editio accurata* || adresse

Éditeurs scientifiques : Johann Albert Fabricius et Johann August Ernesti

Commentateurs : Johann Albert Fabricius et Johann August Ernesti

Imprimeur-libraire : ex typographia Societatis Bipontinae / Société bipontine

Ville : Deux Ponts / Zweibrücken

Date : 1785

Format : in-8°

Localisation : Toulouse, BU Arsenal, SCD Toulouse I, Res Mn 8819

Exemplaire numérisé : https://books.google.fr/books?id=cD52218bUzAC&pg=PR4&dq=fabricius+senecae+bipontinae&hl=fr&sa=X&ved=0ahUK_EwjhqZfUtv_OAhXFnBoKHTRjC1kQ6AEIQTAf#v=onepage&q=fabricius%20senecae%20bipontinae&f=false

Présentation de l'ouvrage

Cette édition est le produit des *Editiones Bipontinae*, de la célèbre imprimerie-librairie de la ville de Deux-Ponts¹, fondée par Friedrich Christian (Chrétien-Frédéric) Exter (1746-1817), Georg Christian Croll (1728-1790) et Johann Valentin Embser (1749-1783). Sur l'initiative de ces trois professeurs du collège de Deux-Ponts, elle publie à partir de 1779-80 (ayant obtenu en 1778 un privilège de douze ans) jusqu'au début du XIX^e s. les grands classiques latins, puis grecs, connus comme la *Collection de Deux-Ponts*. C'est d'ailleurs l'édition latine, à côté de l'édition française, et bien plus que l'édition germanophone, qui contribue à la renommée éditoriale de la ville. Comme pour les autres ouvrages de la collection, la page de titre revendique la collation des meilleures éditions (FIGURE 43). La préface du premier volume de la collection (consacré à Tacite), rédigée par le recteur G. C.

¹ Voir sur cette « ville-résidence au temps des Lumières », ses institutions sociales et éducatives, (Drut-Hours, 2002). Pour la vitalité de l'édition bipontine en particulier, p. 479-488. L'auteur, à qui nous devons les notes sur l'édition bipontine de ce paragraphe, renvoie aux études spécifiquement consacrées à l'entreprise des *Editiones Bipontinae* : (Butters, 1877) p. 33-50 et (Schöndorf, 1995).

Crollius, constitue « un véritable exposé programmatique »² sur les exigences de la *Collection* de la société typographique : satisfaire aux exigences de la science philologique des Lumières et diffuser ce savoir. Il s'agit donc de

« rendre accessibles au plus grand nombre des textes fiables, scientifiquement établis et accompagnés des explications et annotations nécessaires à leur bonne compréhension, dans une présentation de qualité, à un prix modéré [...], appliquant aux textes profanes les préceptes de l'étude rationnelle des textes anciens afin de restituer au plus près de leur version originelle et de les rendre compréhensibles grâce à un appareil critique utile, dépouillé des gloses superflues »³.

Ici, les deux éditeurs scientifiques, revendiquant au titre une « *editio accurata* », reprennent en grande partie le texte de Gronov⁴ et complètent le travail par la rédaction d'une notice littéraire, également annoncée au titre. Johann Albert Fabricius (1668-1736) et Johann August Ernesti (1707-1781) sont deux savants allemands, tous deux professeurs (d'éloquence, poésie et théologie pour le premier ; de littérature et rhétorique pour le second), auteurs de très nombreuses éditions d'auteurs païens ou chrétiens. Mais c'est le plus jeune, Ernesti qui s'appuie sur le travail de son collègue plus âgé, Fabricius, pour produire l'édition des tragédies de Sénèque. Il fait en effet imprimer en 1773 la *Bibliotheca latina ou Notice des auteurs latins et de leurs éditions*, que Fabricius avait fait paraître en 1697, en y apportant des modifications substantielles. Et c'est du chapitre 2 du livre II de cet ouvrage, comme indiqué, qu'il tire la « Notice littéraire » ouvrant la présente édition, non sans l'avoir augmentée. La tâche d'édition s'arrête là : le texte des tragédies est livré sans note, ni apparat, ni commentaire. La Société Bipontine ne publie l'ouvrage qu'en 1785, soit quatre ans après la mort d'Ernesti : est-ce dû aux problèmes de démarrage de l'entreprise, en conflit avec autres imprimeurs de la ville ? Non, sans doute, puisque malgré quelques retards d'impression, les collaborateurs travaillent et publient entretemps. C'est plutôt dû, vraisemblablement, au souci d'améliorer les publications de J. A. Ernesti – alors autorité incontestée en matière

2 (Drut-Hours, 2002) p. 485. Le recteur, outre cette contribution initiale, continue d'œuvrer ensuite : il prépare l'édition de Phèdre en 1784, de Lactance en 1785-86 et relit les manuscrits des collaborateurs.

3 (Drut-Hours, 2002) p. 486.

4 Voir *La Revue encyclopédique*, tome 26, avril 1825, p. 410 (<https://books.google.fr/books?id=pudMAAAAcAAJ&pg=PA409&dq=bothe+seneque+1819&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwihl5mbNDJAhWLSRoKHeFZBR0Q6AEIOzAE#v=onepage&q=bothe%20seneque%201819&f=false>). Pour d'autres auteurs, G. C. Croll n'a de cesse « de se procurer toutes les éditions et des copies de tous les manuscrits connus des textes pour pouvoir en comparer les versions et éradiquer les erreurs » (Drut-Hours, 2002) p. 486.

pédagogique et philologique – que G. C. Croll expose dans sa correspondance⁵. On peut imaginer que le cofondateur de la collection, désireux de prendre ses distances avec le grand représentant des néo-humanistes, ait pris le temps de réviser l'ouvrage avant de le publier sous la responsabilité de la société typographique.

Composition

- P. i Page de titre avec médaillon
- F. a1r-F. a3v / P. iii-viii *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur* terminée par F. a4r-F. b1v / P. ix-xviii un *Index Editionum tragicorum Latinorum emendatior et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus* et F. b1v-F. b2r / P. xviii-xix Liste des *Versiones*
- F. A1r-F. Ff6v / P. 1-460 Texte des tragédies : *Hercules Furens Thyestes Phoenissae Hippolytus Œdipus Troades* p. 267 *Medea Agamemnon Hercules Œtaeus Octauia*

Description formelle

Cette édition de la fin du XVIII^e s. continue d'observer la foliotation et la pagination conjointes. La pagination distingue la pièce liminaire, en chiffres romains, du texte théâtral, en chiffres arabes. En revanche, les réclames ont disparu.

La typographie, très sobre, allie elle aussi tradition et innovation : esperlucette et *s longa* (j) demeurent. Tout le texte latin est en caractères droits, y compris les chœurs et les résumés de chaque séquence, hormis le résumé des chœurs III et IV, en italiques, à la suite de Gronov et de Schröder (FIGURE 44 pour le chœur III). Des petites capitales distinguent le premier mot de chaque séquence.

Le paratexte

Le paratexte se limite à deux éléments notables : la vignette au titre, représentant Médée, et la notice littéraire. La vignette gravée sur cuivre (FIGURE 43) reflète un usage de la collection, habituel mais non systématique⁶. Elle contraste avec les frontispices monumentaux observés dans d'autres éditions. L'illustration, de petite taille, se concentre sur une des tragédies et sur un personnage, en train d'accomplir une action. Car Médée est représentée comme ayant déjà tué un de ses enfants (dont la jambe est visible sur le char) et venant tout juste d'en tuer un autre, reposant sur ses épaules, transpercé par une lance. Elle s'apprête à monter sur son char, tiré par deux serpents ailés. La scène est stylisée : les serpents, parallèles,

5 Lettres des 16 mai 1778 et 26 novembre 1780 : (Drut-Hours, 2002) p. 486. Pour le conflit d'autorité entre les deux hommes, *ibid.* p. 119 ; pour la rivalité entre néo-humanistes, taxés de passésistes, et les « philanthropistes », taxés d'ignorants, *ibid.* p. 499.

6 Ainsi dans un volume des œuvres de Quintilien de 1784 figure au titre un médaillon de Galba, dans un volume d'*Opera* diverses de 1790 un médaillon de Chrysisse ; mais les éditions de Suétone de 1800, d'un commentaire à Athénée de 1805, de la *Pharsale* de 1807, sont dépourvues d'illustration.

dessinent des volutes régulières ; Médée, cheveux et robe flottant au vent, est plus en fuite qu'en rage. Il ressort davantage d'harmonie que d'horreur de la scène. Cette unique illustration du volume ne met pas en exergue le théâtre, mais un mythe et l'événement le plus marquant de la geste mythique de l'héroïne.

L'apport le plus remarquable de l'édition est la « Notice littéraire » (qui semble appartenir au cahier des charges de la collection)⁷ rédigée par Fabricius et augmentée par Ernesti. Le problème principal qui y est abordé est la question de l'auteur des tragédies. Après un rappel sur les diverses opinions ayant prévalu à ce sujet (pour les uns, les tragédies sont de Lucius Annaeus Seneca ou Sénèque le Philosophe ; pour les autres, elles sont de Marcus Annaeus Seneca, fils du Philosophe ; pour d'autres encore, elles sont soit du fils de Lucius Annaeus, soit de son frère soit de son neveu, Lucain), la conclusion est tirée : il y a consensus pour dire que l'auteur n'est pas unique, même si Sénèque le Philosophe est l'auteur de quelques-unes des pièces. Suit un rappel détaillé, pièce par pièce, de l'auteur qui a été proposé par les érudits précédents et de la source grecque. À ces deux mentions s'ajoutent parfois d'autres rubriques : jugements émis sur les pièces, commentaires existants, présence des *periochae* (avec un point proposé sur leur auteur : Luctatius, Mussato, scholiaste, Trévet ?), évolution des titres. La notice rédigée s'achève sur l'appréciation de Jules César Scaliger portée sur la *uim et elegantiam* des tragédies, avant de renvoyer à d'autres jugements et de mentionner les manuscrits et leur localisation.

Le titre courant *Notitia literaria* englobe deux autres parties de cette introduction : un index des éditions, rappelant le *Nomenclator* que l'on a rencontré dans des éditions précédentes, mais organisé pour la première fois⁸ en quatre grandes périodes, dénommées d'après les éditions qui ont fait date et initié un nouvel âge dans la critique⁹ ; une liste des traductions (*Versiones*) organisées par langue (français, allemand, italien, anglais, espagnol) et secondairement par ordre chronologique¹⁰.

L'édition, comme toutes celles de la collection de la Société bipontine, est soignée, très claire : elle se destine plutôt à la lecture suivie, d'un texte très aéré et nu, plutôt qu'à l'étude critique ou philologique, tout commentaire ou note étant absent.

⁷ Les autres éditions bipontines que nous avons consultées comportent également une notice littéraire, extraite de la *Bibliotheca latina* de Fabricius, dont Ernesti donne une édition augmentée ; voir (Solin, 1794) ; (Justin, 1784).

⁸ C'est une autre marque des éditions de la Société de Deux-Ponts que d'organiser cette liste des éditions en les regroupant en grandes périodes, facilement identifiables par les noms qui les ont marquées.

⁹ 1) période « natale », de 147... à 1513 ; 2) période « érasmico-avantio-fabricienne », de 1514 à 1576 ; 3) période « delrio-commelino-scrivérienne », de 1576 à 1661 ; 4) période « gronovienne », de 1661 à 1754.

¹⁰ Une légère entorse à cet ordre est faite avec la notification de la traduction française du seul *Agamemnon*, par Toustain, en 1556, omise dans la liste (*Omitto Gallicam metaphrasin Agamemnonis*).

De Bothe, par Heinrich Wilhelm I et II Hahn, Leipzig, 1819

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediarum || volumen primum [-tertium], || quod continet... || penitus excussis membranis Florentinis adhibitisque codice ms. Ultraj., editione prima || Car. Fernandi et aliis spectatae fidei libris, || item Joannis Friderici et Jacobi Gronoviorum || notis ineditis, || recognovit Frid. Henr. Bothe || D. Phil. et AA. LL. M., Archiducali, quae Jenae || est, Societati latinae, Berolinensiumque || Teutonicae, Hon. C. Adscriptus ||

Éditeur scientifique : Friedrich Heinrich Bothe

Commentateurs : Bothe ; Charles Fernand ; Lipse ; Heinsius ; Pontanus

Imprimeurs-libraires : Heinrich Wilhelm I Hahn et Heinrich Wilhelm II Hahn

Ville : Lipsiae / Leipzig

Date : 1819

Format : in-8°

Localisation : BnF YC-7004 et YC-7005 (3 tomes en 2 volumes) Tolbiac - Rez de Jardin
- Littérature et art - Magasin

Exemplaire numérisé : <https://books.google.fr/books?id=yUhDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=bothe+senecae+1819&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwilnde7wpHPAhXqB8AKHTRhCUQQ6AEIITAB#v=onepage&q=bothe%20senecae%201819&f=false>

Présentation de l'ouvrage

Le long titre de cette édition contribue à en présenter la matière. F. H. Bothe, philologue allemand, publie en 1819 à Leipzig, chez les frères Hahn¹¹, les tragédies de Sénèque en trois volumes, qu'il corrige « d'après les manuscrits de Florence, un manuscrit d'Utrecht, l'édition *princeps* de Ch. Fernand, d'autres textes fidèles et d'après les notes inédites de Jean-Frédéric et Jacques Gronov »¹². Il précisera d'ailleurs sa méthode dans sa préface, sur laquelle nous reviendrons dans notre commentaire du paratexte. Bothe, après l'abandon, au siècle précédent, d'un véritable travail d'édition critique, revient donc au début du XIX^e s. aux sources, s'appuie sur les documents les plus anciens qu'il peut, et se livre à une entreprise d'édition scientifique complète. Bothe accompagne son édition de pièces propres (préface,

11 Il s'agit en effet de l'association en tant que libraires de Heinrich Wilhelm I Hahn, d'abord avec son jeune frère Bernhard Dietrich Hahn jusqu'en 1818, puis avec son fils Heinrich Wilhelm II Hahn. Des éditions paraîtront sous la raison « Frères Hahn » jusqu'en 1835.

12 Traduction que nous reprenons à la recension de J. Pierrot dans la *Revue encyclopédique*, tome xxvi, avril 1825, p. 409.

annotations, *index*) et de pièces rapportées, extraites des éditions qui ont constitué ses références.

Composition

L'édition comporte trois volumes, dont la composition varie légèrement. Les deuxième et troisième ne comprennent pas les pièces liminaires et commencent directement par le texte des tragédies. Le troisième volume, comme indiqué, est complété par trois suppléments.

- F. a1r / P. i Page de titre
- F. a2r-F. a3v / P. iii-vi *Praefatio* : de Bothe, mai 1817
- F. a4r-F. a7v / P. vii-xiv *Praefatio* : épître dédicatoire de C. Fernandus à P. Cohard
- F. a7v / P. xiv *Frid. Henr. Bothii elegia ad lectorem*
- F. a8r-F. b2v / P. xv-xx *J. Lipsii de his tragoediis dissertatio*
- F. b3r-F. b8r / P. xxi-xxxi *Dan. Heinsii de tragoediarum auctoribus dissertatio*
- F. b8v-c4r / P. xxxii-xxxix *Johanis Isacii Pontani de auctoribus tragoediarum ad V. Cl. Petrum Scriverium Prolegomenon*
- F. A1r-F. G7r / P. 1-109 Texte des tragédies, précédées de leurs arguments : *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae* ; et suivi F. G8r-L5v / p. 111-168 des *Adnotationes (Volumen primum)*
- F. A1r-F. H7v / P. 1-126 *Hippolytus, Œdipus, Troades* ; et suivi F. H8r-F. O2v / P. 127-204 des *Adnotationes (Volumen secundum)*
- F. A1r-F. M2r / P. 1-179 *Medea, Agammenon, Hercules Œtaeus, Octauia* ; et suivi F. M4r-F. S3r / P. 183-277 des *Adnotationes (Volumen tertium)*
- F. S3r / P. 277 *Explicatio signorum metricorum (Volumen tertium)*
- F. S3v-F. S7r / P. 278-286 *Index rerum memorabilium (Volumen tertium)*
- F. S7r-F. S8r / P. 286-288 *Addenda et errata (Volumen tertium)*

Description formelle

L'édition de Bothe présente un profil similaire à celle qui la précède, de Fabricius-Ernesti, pour ce qui est de la sobriété : nulle illustration, texte latin uniformément en droits (sauf quelques mots en italiques dans le résumé du chœur III comme chez Fabricius-Ernesti) ; et pour ce qui est de la modernisation : absence de réclames mais coexistence des pagination et foliotation. Cette édition va cependant plus loin avec l'adoption d'une typographie entièrement modernisée, même si l'orthographe, pour les pièces qui sont reproduites comme la préface de C. Fernand, en reprend certains archaïsmes.

Le paratexte

Bothe, dans la logique de son retour aux sources, reprend quelques pièces qui avaient disparu des éditions précédentes : l'épître dédicatoire de Charles Fernand (voir l'édition de 1488-1489) ; l'épître dédicatoire Juste Lipse à Rapheleng (voir l'édition de 1589) ; le traité d'Hensius sur les auteurs des tragédies (intitulé *De tragoediarum auctoribus dissertatio* par

Schrijver dans son édition de 1621) ; l'adresse de Pontanus à Schrijver (*Johanis Isacii Pontani de auctoribus tragoediarum ad V. Cl. Petrum Scriverium Prolegomenon*, voir l'édition de Schrijver de 1621). Mais s'il reproduit ces textes à l'identique, il ne s'empêche pas d'y intervenir, pour proposer un titre qui eût été mieux approprié (pour le traité d'Hensius sur les auteurs tragiques, que Schrijver a nommé de façon trop large) ; pour signaler telle erreur de l'auteur ; pour donner les références d'une citation.

La préface écrite par Bothe lui-même, datée de mai 1817, éclaire le lecteur sur la façon de procéder de l'éditeur scientifique. Il situe tout d'abord l'édition des tragédies par rapport à ses précédents travaux d'édition des classiques, Plaute et Térence. C'est aussi l'opportunité donnée par un proche de Frédéric II, qui fut son légat en Turquie, qui lui a permis de produire cette édition critique. En effet, Bothe dit avoir eu accès, grâce à cet ami aujourd'hui défunt, aux notes inédites de Jakob Gronov (fils de Johann Friedrich Gronov), mais aussi à des leçons du manuscrit de Florence (l'*Etruscus*) dont Gronov (père) n'avait pas tenu compte dans son édition, ainsi qu'à un manuscrit d'Utrecht qui porte de nouvelles leçons pour *Hercule Furieux*, *Hippolyte* et *l'Octavie*. Il rejette en revanche d'autres manuscrits qui n'ont pas, selon lui, la correction et l'ancienneté pour rivaliser avec le manuscrit de Florence. Du côté des éditions, Bothe dit s'être appuyé sur celles de Gaietanus / Cajétan (1493), de Bade (1514), d'Avanzi (1517), de Delrio (1576), de Schrijver (1621), de Gronov (1661) et de Schröderus (1728). Surtout, il renvoie à celle qu'il pense être la plus ancienne, celle de Charles Fernand, à laquelle il accorde le plus de prix¹³. Il ignore vraisemblablement celle que nous considérons comme la *princeps*, parue au moins un an avant (voir le chapitre 7 pour ces deux éditions).

Après la préface de C. Fernand, Bothe offre au lecteur une élégie composée de douze distiques évoquant les héros tragiques, et imitant la facture de certains vers tragiques. Le poème s'achève sur une adresse à ces personnages mêmes : l'éditeur les invite à l'espoir, puisque dans les tragédies d'un très grand auteur, le crime ne l'emporte pas sur la raison, mais c'est la justice qui prévaut et la joie de l'élève qui triomphe.

Bien moins lyriques, les *adnotationes* relatives à chaque tragédie sont en majorité des notes philologiques, qui émanent du travail de consultation des manuscrits et des éditions précédentes citées au titre. Comme ses prédécesseurs, Bothe s'appuie sur le texte de Gronov, mais ne s'en contente pas, et n'hésite pas à proposer de nouvelles leçons qui ne figuraient pas chez l'illustre savant allemand, qu'il défend ici. Les notes portent également sur la métrique

13 J. Pierrot, dans sa revue critique (couplée avec celle de l'édition de Baden de 1821, ne lui en accorde pas tant : voir la *Revue encyclopédique*, tome xxvi, avril 1825, p. 409-416 (<https://books.google.fr/books?id=pudMAAAAcAAJ&pg=PA409&dq=bothe+seneque+1819&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwihI5mb-NDJAhWLSRoKHefZBR0Q6AEIOzAE#v=onepage&q=bothe%20seneque%201819&f=false>).

(voir par exemple aux v. 587, 589 ; aux v. 596, 611, 619 et 847, dochmiacques, avec un renvoi à un ouvrage critique récent¹⁴) et ouvrent la voie au commentaire littéraire, en expliquant certains sous-entendus (comme au v. 24 : sous-entendre *expetat*) et en invitant à des comparaisons avec des œuvres antiques ou modernes (au v. 25 : comparer avec un *locus similis* d'*Œdipe* ; au v. 24 : comparer avec *Le Roi Lear* de Shakespeare). Rien n'est dit toutefois sur les questions dramaturgiques soulevées par les apartés, l'infanticide, ou l'envol final de Médée sur le char du Soleil.

Les trois dernières parties du dernier volume – explication des signes métriques employés, *index*, *addenda* et *errata* – confirment les intérêts de Bothe (métrique, lexique), sa volonté d'exactitude et d'exhaustivité. L'*index*, s'il est unique, mêle des entrées grammaticales (*etsi*), lexicales (*serus*), métriques (*versus*), paléographiques (*L. A. Seneca*). Plus qu'un *index* au sens moderne, il est un authentique complément des *adnotationes* qu'il permet de lire de façon méthodique et sélective.

Bothe représente-t-il, au début du XIX^e s., l'entrée dans la modernité ? S'agissant du contexte éditorial, il ne participe pas au mouvement de publications émanant des grandes maisons d'édition, ni aux entreprises de traductions, mais il livre, comme d'autres à son époque, une somme anthologique importante (trois volumes). S'agissant du contexte social, il semble imperméable aux débats contemporains sur la propriété intellectuelle, sur la modification du public et du marché du livre. Mais il s'insère dans le contexte scientifique de son temps : soignant la typographie, lissant les présentations, recherchant l'exhaustivité et l'exactitude, l'édition de Bothe renoue avec la grande tradition philologique qui a à cœur d'exploiter les documents de première main. Il reprend le travail de l'établissement du texte en s'appuyant sur les meilleurs manuscrits disponibles et en remontant aux plus anciennes éditions. Sénèque n'est d'ailleurs pas le seul dramaturge qu'il publie : il a une intense activité d'édition des tragiques et des comiques grecs et latins durant les années 1820-1830, même s'il n'aborde pas les questions théâtrales, hormis celles de la métrique. L'éditeur, comme les meilleurs commentateurs que nous avons rencontrés, est également tourné vers l'actualité de sa matière : il intègre dans ses notes des renvois à des ouvrages critiques récents. Ce dialogue avec ses contemporains se poursuit lorsque Bothe propose en 1834 une édition augmentée, dans laquelle il intègre la publication de T. Baden de 1821, dans son *Appendix, continens : notatu digniora in editione Senecae tragoediarum, quam publicavit Torkillus Baden*. C'est le philologue qui publie la prochaine édition des tragédies.

14 Il s'agit de : Augustus Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, Lipsiae, Fleischer, 1811.

De Baden, par Gerhard Fleischer, Leipzig, 1821

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediae. || Recensuit || Torkillus Baden || Mag. Art. Lib. Et D. Philos., Professor emeritus, || Arci reg. Charlottenburgensi praefectus, Academiae reg., Artium elegantiorum et Societatis Literarum elegantiorum, quae Havniae vigent, Sodalis et Secretarius, nec non Societati reg. Scientiarum gottingensi Literarum Commercio conjunctus. || Pars prior [posterior]. ||

Éditeur scientifique : Torkillus Badenius / Torkill Baden

Commentateurs : Torkillus Badenius / Torkill Baden

Imprimeur-libraire : Gerhard Fleischer

Ville : Lipsiae / Leipzig

Date : 1821

Format : in-8°

Localisation : BnF RES P-YC-783 Tolbiac - Réserve - Magasin

Exemplaires numérisés :

<https://books.google.fr/books?>

[id=q4k9AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjO492Jk9HJAhVBoxoKHUGVBoQQ6AEILjAC#v=onepage&q=baden](https://books.google.fr/books?id=q4k9AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjO492Jk9HJAhVBoxoKHUGVBoQQ6AEILjAC#v=onepage&q=baden)

[%20tragoediae%201821&f=false](https://books.google.fr/books?id=q4k9AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjO492Jk9HJAhVBoxoKHUGVBoQQ6AEILjAC#v=onepage&q=baden) = pars prior (*Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae, Hippolytus, Œdipus, Troades*)

<https://books.google.fr/books?>

[id=ENJRAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiFirO5ktHJAhVJtxoKHdDZBAsQ6AEIHZA#v=onepage&q=baden](https://books.google.fr/books?id=ENJRAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiFirO5ktHJAhVJtxoKHdDZBAsQ6AEIHZA#v=onepage&q=baden)

[%20tragoediae%201821&f=false](https://books.google.fr/books?id=ENJRAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=baden+tragoediae+1821&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiFirO5ktHJAhVJtxoKHdDZBAsQ6AEIHZA#v=onepage&q=baden) = pars posterior (*Medea, Agamemnon, Hercules Œtaeus, Octavia*)

Présentation de l'ouvrage

Les nombreux titres mentionnés à la suite du nom de l'éditeur scientifique de l'ouvrage (établissement du texte et commentaire) donnent une idée de l'activité académique, scientifique et mondaine, de T. Baden. Philologue et archéologue danois, il a beaucoup voyagé et alterné les séjours dans les Universités de Copenhague et de Göttingen. En 1821, il fait paraître à Leipzig les deux volumes de cette édition mais c'est à Copenhague, ville de ses études universitaires et ville où il mourra en 1849, qu'il fait paraître le premier volume. Nous

conservons la date de 1821 pour la parution conjointe, sachant que pour le premier volume, il ne s'agit que d'une réimpression. Il fait figurer à la dernière place du second volume l'*Octavie*, dont il considère qu'elle est d'un *incerti auctoris* (voir le titre courant), ce sur quoi il ne revient pas dans les éléments du paratexte.

Composition

Les deux volumes n'observent pas une composition strictement identique. Dans le premier volume seul figure la page d'obtention du titre universitaire par l'auteur ; les tragédies sont ensuite réparties entre les deux volumes. Dans le second volume seul figurent les *index* et liste de titres parus chez le même éditeur :

- P. i Page de titre
- P. iii Dédicace : *Viro doctissimo atque humanissimo Godof. Ern. Groddeck [...]*
huncce librum honoris et officii causa obtulit auctor (pars prior)
- P. v-viii *Praefatio : Lectori (pars prior)*
- P. 1-527 Texte des tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae, Hippolytus, Œdipus, Troades (pars prior)* ; p. 1-350 *Medea, Agamemnon Hercules Œtaeus Octavia (pars posterior)*, accompagné de notes infrapaginales
- P. 351-374 *Index eorum quae in notis illustrantur aut explicantur (pars posterior)*
- P. 375-376 *Sumtibus G. Fleischeri bibliopolae Lipsiensis hi quoque libri prodierunt [...]* (*pars posterior*) : liste des volumes parus chez Fleischer.

Description formelle

L'édition de Baden est similaire à la précédente, de Bothe. La pagination coexiste avec la numérotation des cahiers, sans qu'il n'y ait plus de réclame. L'orthographe est moderne, tous les caractères droits, et l'ensemble d'une grande sobriété, même si la mise en page se complique par la présence des notes infrapaginales, se substituant aux traditionnelles notes finales que Bothe avait conservées.

Le paratexte

Le paratexte se compose de trois parties distinctes : l'adresse au lecteur ou *praefatio* dans les titres courants ; l'*index* des notions et des personnages ; les notes de bas de page.

Comme Bothe, Baden expose dans sa préface la façon dont il a travaillé, sans plus revenir sur les questions d'auctorialité ou de contenu des tragédies. La publication est d'abord présentée comme une libération, après des années passées à étudier le sujet. Bothe énumère les manuscrits qu'il a consultés à Vienne, Rome et Naples, ainsi que les variantes que lui a fournies le dédicataire, G. E. Groddeck, des Pulaviensis et Varsoniensis. Quant aux conjectures, Baden propose les siennes, en mentionne d'autres, et en particulier celles d'Heinsius dans ses *Adversaria*. L'éditeur reconnaît ne pouvoir prétendre à l'exhaustivité dans

ses différentes tâches, y compris celle de la reproduction des notes des auteurs anciens : parfois elles figurent en intégralité, parfois elles sont résumées, parfois omises. Comme il s'est fié à son jugement, il fait appel à celui de ses lecteurs pour apprécier son travail.

Les notes, infrapaginales, reflètent la méthode de l'éditeur. Essentiellement philologiques et littéraires, elles indiquent les variantes (v. 35 ; v. 109 ; 115 ; 125 ; 149...) et les choix effectués (v. 13) ; elles établissent de très nombreux *loci similes* dans la littérature antique, que ce soit pour les idées ou pour la forme (au v. 176 : renvoi à autre sentence), signalent des effets stylistiques (v. 175 : *aptari* est une version élégante pour *aptare*). Elles comprennent également des explications de l'expression (v. 3 : *id est [...]* pour une expression imagée ; v. 163 pour une sentence expliquée et comparée par référence interne à Sénèque philosophe) ou des *realia* (v. 111, v. 315). Mais, pas plus que chez Bothe, on ne trouve des remarques que la dramaturgie.

L'*index* complète ces références. Les entrées signalent des faits remarquables dans le domaine lexical (tel mot est employé pour tel autre, comme *confligere pro comparare*, *Med.* 517), syntaxique (omission des prépositions ; emploi de *et* interrogatif ou explétif ; construction particulière, comme *manare cum accusativo*, *Agam.* 378), stylistique (sont notées des figures de style comme la catachrèse pour *Med.* 653, l'oxymore pour *Agam.* 625), et, bien sûr, mentionnent les noms des nombreux lieux et personnages mythiques.

Baden, comme son immédiat prédécesseur, ne fait pas table rase des éditions passées, mais revient aux sources, aux manuscrits, aux conjectures et aux notes des savants précédents. Il en tire une édition qui se veut rigoureuse, dont la part belle revient à la philologie, le commentaire littéraire étant marginal.

De Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822

Titre : Théâtre || complet || des Latins || par J.-B. Levée, || ancien professeur de rhétorique et de littérature latine, etc. || et par Feu l'Abbé Le Monnier, || Augmenté de Dissertations, etc. par M.M. Amaury Duval, de l'Académie des Inscriptions, et Alexandre Duval, de l'Académie française. || Sénèque. – tome XII [XIII] [XIV]. || [marque] ||

Éditeurs scientifiques : Jérôme-Balthazar Levée et Abbé Guillaume Antoine Le Monnier

Commentateurs : Amaury Duval et Alexandre Duval

Libraire-éditeur : Louis-Auguste-Adolphe Chassériau

Ville : Paris

Date : 1822

Format : in-8°

Localisation : BnF YC-12376, YC-12377, YC-12378 Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin

Exemplaires numérisés

<https://books.google.fr/books?id=TckZAQAAIAAJ&pg=PR17&dq=lev%C3%A9+seneque+tragedies&hl=fr&sa=X&ved=0CCAQ6AEwAGoVChMizKTuwpCVyAIVSOcaCh04sgBq#v=onepage&q=lev%C3%A9%20seneque%20tragedies&f=false> = tome XII, avec *Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Hippolyte*

https://books.google.fr/books?id=x8kZAQAAIAAJ&pg=PA465&dq=lev%C3%A9+seneque+tome+XIII&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=lev%C3%A9%20seneque%20tome%20XIII&f=false = tome XIII, avec les *Phéniciennes* ou la *Thébaïde*, *Œdipe*, les *Troyennes*, *Médée*

<https://books.google.fr/books?id=6zfkUy6SXX4C&printsec=frontcover&dq=lev%C3%A9+1822+octavie&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiHjsTXvJvPAhVsL8AKHexpDhgQ6AEIHDA#v=onepage&q&f=false> = tome XIV, avec *Agamemnon*, *Hercule sur l'Œta*, *Octavie*

Présentation de l'ouvrage

Cette édition des tragédies de Sénèque occupe trois volumes de la collection « Théâtre complet des Latins », parue entre 1820 et 1823, chez Chassériau, à Paris, et qui comprend également les œuvres de Plaute, de Térence, et l'édition de fragments tragiques et comiques latins. Il n'est pas très aisé de faire la part du travail de chacun des collaborateurs aux volumes

consacrés à Sénèque¹⁵. S'il est clair que c'est J.-B. Levée qui a assuré la traduction (qui est une révision de celle de Coupé de 1795¹⁶) et la « Dissertation sur M. Annaeus Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom », qu'il signe, on ignore qui a établi le texte et même si ce dernier a été revu ; on ne sait pas davantage qui a rédigé les « Notes philologiques » et les « Notes archéologiques » figurant à la fin de chaque tragédie, ni les « Observations sur le théâtre de Sénèque » et examen des pièces. Compte tenu du titre des volumes et des compétences de chacun, on peut avancer les hypothèses suivantes : J.-B. Levée s'est chargé de la traduction et de la coordination de l'ensemble, éditeur scientifique de ces volumes dédiés à la tragédie latine, à la suite de l'Abbé Le Monnier, décédé en 1787, qui avait ouvert la collection en traduisant et annotant Térence¹⁷. Le nom de ce fondateur, qui ne paraît plus dans l'ouvrage ensuite, aurait été conservé au titre en hommage et afin d'assurer la continuité et la cohérence de la collection. Quant à Amaury et Alexandre Duval, ce sont des frères parents par alliance du libraire-éditeur L. A. A. Chassériau¹⁸, dont le premier, membre de l'Académie des Inscriptions, a un profil d'historien et le second, de l'Académie Française, un profil littéraire. Il est possible qu'Amaury Duval ait rédigé les notes archéologiques, Alexandre Duval les notes philologiques. Mais il est question dans le titre de leurs « Dissertations » : les ont-ils rédigées ensemble ou séparément ? Cela n'est pas précisé, mais à lire les « Observations », dans lesquelles l'auteur renvoie à ses « Examens » (et vice-versa), on comprend qu'il s'agit d'une seule et même main, différente de celle de Levée¹⁹. Il se pourrait qu'Alexandre Duval soit l'auteur de cet ensemble de textes, plus littéraires, tandis qu'Amaury soit celui des Notes, archéologiques et philologiques. Ou bien qu'ils se soient partagé les textes, en fonction des pièces : Jules-Amable Pierrot, dans l'édition qu'il consacre aux tragédies une dizaine d'années après, nous apprend que l'Examen de l'*Octavie* est d'Amaury Duval. Dans tous les cas, le titre précisant « Théâtre complet des Latins ... Augmenté de dissertations » confirme ce partage : J.-B. Levée s'est réservé pour la traduction

15 La « Table des matières » présente à la fin du tome XIV n'aide pas à y voir plus clair, contrairement à celle des volumes consacrés à Térence, qui est placée, curieusement, dans le même tome XIV et précise l'auteur des préface, notes, remarques (Le Monnier).

16 Voir (Delcourt, 1925) p. 200, qui en critique les modifications inintéressantes, voire nuisibles, aboutissant à arrondir, banaliser et délayer Sénèque.

17 Sur les traductions de cet abbé, voir (Y. D. de la publication Chevrel & Masson, 2014) p. 229-240.

18 Chassériau, établi libraire-éditeur en 1819 à Paris, est l'époux d'Emma Pineu-Duval et gendre de Charles-Alexandre-Amaury Pineu Duval, dit Amaury Duval (1760-1838), dont il publie les nombreuses éditions entre 1819 et 1823.

19 Non seulement le style, plus ampoulé dans les « Observations » et « Examens », diffère, mais également les idées : l'auteur de ces pièces ne reprend pas à son compte l'analyse de Levée, et diverge quant à l'auteur des tragédies, Sénèque le Philosophe pour la plupart, un autre sans nul doute pour l'*Octavie*, un autre encore, peut-être, pour deux ou trois autres tragédies.

et l'élément paratextuel du début, la « Dissertation sur M. A. Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom », tandis que les frères Duval ont œuvré dans les parties finales du volume.

Quoi qu'il en soit, sont traduites, en prose, les tragédies de Sénèque (Lucius Annaeus), dont le *cognomen*, à la suite de Coupé²⁰, est francisé au titre (FIGURE 45). Le paratexte, en français, reviendra sur la question de l'auteur des tragédies. Cette édition est en effet la première édition bilingue de notre corpus²¹ : les titre, liste des *Dramatis personae*, localisation de la scène et argument, précédant le texte des tragédies, sont en latin et traduits en français en regard. Tout le reste est uniquement écrit en français.

Composition

- P. I Page de titre de la collection : « Théâtre complet des Latins »
- P. II Page avec noms de l'imprimerie et des souscripteurs
- P. III Page de titre du volume : « Théâtre complet des Latins par J. B. Levée ... et feu l'Abbé Le Monnier ..., augmenté de dissertations par ... Amaury Duval et Alexandre Duval ... Sénèque, tome [XII-XIII-XIV] »
- P. V Titre de ce tome : « Les tragédies de L. Annaeus Sénèque. Traduction de J. B. Levée »
- P. VII-LVI « Dissertation sur M. A. Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom »
- P. 1 Titre de ce tome : « Les tragédies de L. Annaeus Sénèque » et « traduction de J. B. Levée »
- Pour chaque tragédie : titre, liste des personnages, localisation de la scène et argument, en latin et en français, texte, « Notes philologiques » et « Notes archéologiques ; avec, dans le tome XII : *Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Hippolyte* ; dans le tome XIII : *Phéniciennes* ou la *Thébaïde*, *Œdipe*, les *Troyennes*, *Médée* p. 337 pour le texte et p. 443 pour les notes ; tome XIV : *Agamemnon*, *Hercule sur l'Œta*, *Octavie*
- P. 409 du tome XII « Observations sur le théâtre de Sénèque »
- P. 432 du tome XII, p. 457 du tome XIII, p. 431 du tome XIV « Examen des pièces contenues dans le tome [XII-XIII-XIV] » (l'Examen de *Médée* est rejeté au début des Examens du tome XIV)
- P. 521 « Table des matières Contenues dans les trois volumes des tragédies de Sénèque » (tome XIV)
- P. 523 « Table alphabétique des tragédies de Sénèque » (tome XIV)

20 Louis Coupé a édité en 1795 le *Théâtre de Sénèque. Traduction nouvelle enrichie de notes historiques, littéraires et critiques*, chez De Honnert. Voir Chapitre 1. 1) Extension et limites du corpus a) « Nature des ouvrages » et notes 9 et 28 pour l'exclusion de cette édition de notre corpus.

21 Sur la question de la traduction de Sénèque en France, voir (Caigny, 2011). Nous ne commenterons pas, quant à nous, cette traduction, ☞ ce qui serait une étude séparée à part entière.

Description formelle

Levée adopte les mêmes conventions formelles que les deux autres premières éditions de son siècle : absence de réclame, pagination (en chiffres romains pour la « Dissertation » initiale ; en chiffres arabes pour la suite), numérotation des cahiers ; orthographe et graphie modernes. On observe également la même sobriété – ni lettrine, ni illustration – tempérée par l'apparition de quelques fleurons avant chaque scène et chaque chœur (FIGURES 46 et 47).

Le paratexte

Le paratexte, un des plus fournis de notre corpus, ménage un accès complexe et sérié au texte des tragédies, avec de nombreuses pages de titre intermédiaires qui rappellent que l'édition des tragédies fait partie d'un projet global, la collection du « Théâtre complet des Latins » dont elles occupent les trois avant-derniers volumes. Il n'est pas question d'étudier la collection ni l'architecture du volume en tant que telles, mais remarquons que le texte des tragédies occupe une place proportionnellement réduite par rapport aux Dissertation, Notes, Observations, et Examens.

La très longue (une cinquantaine de pages) « Dissertation sur M. Annaeus Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom » comprend deux grandes parties : J. B. Levée s'attache à traiter la question de savoir qui est l'auteur des tragédies puis à celle de la vie et de l'œuvre de Sénèque, Lucius Annaeus, le Philosophe.

Dans son introduction, il compare de façon rapide les origines et progrès des tragédies grecque et latine, mais refuse de se livrer à une dissertation trop générale, la chose ayant déjà été traitée avant lui. Il expose en revanche le plan qu'il suivra, abordant les tragiques latins puis Sénèque. Il énumère dans l'ordre chronologique, en de brèves notices, les nom, époque et œuvre des tragiques latins, de Livius Andronicus à Rutilius Geminus, et en écarte quelques autres faute de données avérées. Il en vient ensuite au cœur de son sujet, Sénèque, en posant deux questions essentielles : de quel Sénèque parle-t-on ? Les tragédies sont-elles toutes de lui ou non ? Ces interrogations sont justifiées par le fait que, malgré toutes les discussions précédentes, dont il fera état, il y a encore à dire là-dessus selon lui. Sur la première question, J. B. Levée annonce d'emblée sa prise de distance par rapport à son immédiat prédécesseur, Coupé, puis il reprend les témoignages antiques (essentiellement Martial et Quintilien) et les avis des érudits humanistes (avec un utile résumé des positions de chacun) en proposant une réflexion critique sur chacun. Sa position prend à rebours la tradition²² et consiste à se demander s'il ne faut pas considérer comme bien distincts Sénèque le philosophe (ou M. A.

²² Tradition qui envisage tout d'abord une multiplicité d'auteurs pour aller vers une position unitaire, à savoir que Sénèque serait l'auteur de toutes les tragédies à l'exception d'*Octavie*.

Sénèque) et Sénèque le tragique. Mais il reste prudent dans ses conclusions et adopte un « scepticisme » qui lui paraît seul autorisé (p. xxiii). Il entre ensuite davantage dans la discussion des arguments de Coupé et envisage la question, « dans l'intérêt des lettres », sous tous les angles²³. Son hypothèse finale est alors plus audacieuse que la suspension de jugement intermédiaire : selon lui, les tragédies sont d'un autre que Sénèque et Pomponius Secundus est le seul candidat envisageable. Mais ce n'est qu'une hypothèse, que Levée soumet à l'appréciation de ses lecteurs.

La seconde partie de la « Dissertation » est consacrée à Lucius Annaeus Sénèque, un des trois fils de Sénèque le Père, que Levée veut faire connaître comme homme public et comme écrivain. Pour le premier, il parcourt les *Annales* de Tacite, tandis que pour l'œuvre de l'écrivain il prend personnellement la parole. S'agissant du style, qu'il annonce ne pas étudier en profondeur, il mêle éloge et critique, attribuant les excès à l'activité incessante de l'écrivain, liant les « défauts excusables » à ceux de son époque et notant des « beautés mal appréciées ». Son jugement reste finalement nuancé, de même pour la question de la destination des tragédies : doivent-elles faire la leçon ? Délaisser l'esprit ? Les deux ? Levée ne tranche pas mais essaie d'avoir une vision aussi large que possible de cette œuvre.

Un autre grand texte accompagnant les tragédies est donné sous le nom d'« Observations sur le théâtre de Sénèque ». On comprend, à la lecture, que ce n'est pas Levée qui en est l'auteur, et que l'auteur est le même que celui des « Examens », peut-être Alexandre Duval (voir la « présentation de l'ouvrage »). Si ces « Observations » commencent comme la « Dissertation » initiale par comparer tragédies grecques et latines, c'est sous un autre angle : il s'agit ici de défendre l'idée d'un théâtre national, italique, pour combattre celle qui nierait l'existence d'une tragédie latine à proprement parler. Une fois cela établi, grâce aux témoignages sur l'atellane, l'auteur compare tragédie et comédie latines, pour affirmer que les Romains goûtaient davantage la première que la seconde, textes littéraires à l'appui. La première partie sur les tragédies latines en général se clôt sur la nécessité de les juger non d'après les critères classiques, comme c'est trop souvent le cas, mais d'après les critères antiques, dépendant des contraintes pesant sur le poète tragique²⁴. L'auteur passe ensuite aux tragédies de Sénèque en particulier et reprend la question de l'identité de l'auteur. Comme Levée, il s'appuie sur les témoins antiques – qu'il complète par l'opinion de quelques

23 Il discute des points de vue métrique, stylistique, scientifique (érudition de Sénèque), biographique, éthique (intention des tragédies) et philosophique (liens des tragédies avec la prose de Sénèque).

24 Ces contraintes résident dans l'ampleur des théâtres, dans le caractère bruyant du public, *etc.* L'auteur en conclut que les poètes devaient captiver par des tableaux vivants et se passer des narrations, des beaux vers, des sentences. Ce sont de tels arguments qui ont été mobilisés, encore au XX^e s., par ceux qui pensent les tragédies de Sénèque difficilement représentables.

Modernes comme Diderot –, sur le style des tragédies et sur leurs liens avec la prose philosophique de Sénèque, pour en conclure, contrairement à Levée, que c'est bien le philosophe, selon lui, qui est l'auteur de la plupart des pièces. Les « Observations » se terminent par deux autres thèmes abordés par Coupé dans son édition de 1795 : destination et « mérite » des tragédies. Si l'auteur s'accorde avec Coupé pour reconnaître les mêmes qualités que lui au texte tragique, il s'inscrit en faux contre l'idée que les tragédies n'ont jamais été jouées. Sans être exempt de contradictions ou d'erreurs, on voit que ce traité ouvre la voie aux Modernes, qui délaisseront peu à peu la question de l'identité de l'auteur des tragédies au profit de celle de leur destinée, scénique ou non. Moderne est également le désir de considérer les tragédies latines pour ce qu'elles sont, sans faire du théâtre grec l'aune principale de jugement.

Nous nous limiterons à présenter l'« Examen » de *Médée*²⁵, écrit par le même que les « Observations ». Il est composé comme les autres « Examens » : à une introduction générale succèdent la relation du mythe et les imitations qui ont été faites de la pièce. En ce qui concerne *Médée*, on entre d'emblée dans le vif du sujet avec le soulignement de ce qui fait l'extraordinaire de la pièce, la puissance de la protagoniste, une magicienne. Cette caractéristique entraîne un développement sur les magiciennes et sur la magie (vision dans l'Antiquité, par les peuples en général, par poètes et les philosophes). Puis est posée une question nouvelle et essentielle : ces personnages sont-ils propres à la scène, c'est-à-dire sont-ils de bons personnages de théâtre ? La réponse est diverse : non, pour un peuple philosophe, qui trouverait cela absurde ; oui, pour un public mêlé, qui peut apprécier tant sur plan physique que sur le plan intellectuel cette construction, dans laquelle il cherchera un sens caché, une morale. Est ensuite abordée l'histoire de Médée et ceux qui l'ont traitée, en Grèce, à Rome, y compris dans des comédies. Là encore, comme l'auteur s'étonne de ce qu'elle ait pu inspirer ce genre, on note un vrai questionnement théâtral. Figurent bien sûr en bonne place, parmi les auteurs ayant composé une *Médée*, Euripide et encore plus Sénèque, dont le plan est différent du dramaturge grec. Toute la pièce latine est parcourue en un commentaire suivi, accompagné de citations et de jugements, ainsi que de comparaisons ponctuelles avec Euripide. L'auteur se montre attentif à commenter la pièce en tenant compte des attentes du public, du genre tragique (tel qu'il est devenu : « du terrible et du grandiose »), de l'histoire littéraire²⁶. Les nuances adoptées ailleurs se retrouvent dans l'appréciation de Sénèque, en lui-

25 Cet « Examen » n'est pas dans le volume XIII comme il aurait dû, mais a été rejeté dans le volume XIV.

26 Il renvoie par exemple à ses autres écrits pour expliquer pourquoi la tragédie latine procède souvent *ex abrupto*.

même²⁷, et par comparaison avec Euripide²⁸. Les questions dramaturgiques, soulevées au début de ce texte, sont prolongées et précisées : l'auteur s'arrête sur les apartés de Jason et de Médée²⁹, sur les longues scènes de magie ; il s'étonne de la relation si brève de l'incendie, alors que c'est un événement qui aurait typiquement mérité un récit. La dernière partie, consacrée aux imitations, est assez développée : sont cités et commentés les auteurs français La Péruse, Corneille, Longepierre, Larocque (pseudonyme de l'abbé Pellégrin), Clément, puis étrangers (trois auteurs italien, allemand et anglais ont été choisis) avec, comme pour Sénèque, des citations et des jugements littéraires sur leurs œuvres.

Le dernier élément du paratexte que nous examinerons est le lourd appareil critique constitué par les notes, finales, partagées en « Notes philologiques » et en « Notes archéologiques », à la suite de chaque tragédie. Classiquement, les premières regroupent des notes philologiques au sens strict, exposant des variantes et justifiant le choix de telle leçon, et d'autres notes plus diversifiées : des notes lexicales, expliquant un mot par la synonymie (renvoi de *ignotas* à *inimicas*, v. 20) ; des notes explicatives, développant un sens peu explicite, précisant une allusion mythologique, expliquant un fait historique ou de civilisation (quand il est question des acclamations du peuple) ; des notes littéraires, qui renvoient aux prédécesseurs (Euripide, Virgile³⁰), à Sénèque lui-même (pour sa description de la colère dans le *De Ira*), à ses contemporains (Ovide) ou qui soulignent la force d'une pensée, apprécient la justesse d'une réplique³¹, montrent l'application de telle phrase générale au personnage ; des notes psychologiques, qui commentent les répliques, comme dans les notes littéraires, dans leur contexte propre : il est question de la complexité de la protagoniste, qui aime et accuse à la fois, mais non d'incohérence ; des notes stylistiques, soulignant par exemple la présence d'un hellénisme. Les « notes archéologiques », elles, rassemblent des explicitations des *realia* (au début de la tragédie, sur le sacrifice, la torche en pin, les fescennins³²) et des références mythologiques (ascendance, geste, de tel personnage). Les notes philologiques entendent

27 S'il critique certains aspects comme le style déclamatoire, il en loue d'autres, comme les pensées brillantes.

28 La comparaison s'effectue en termes de structure (comparaison de la scène d'entrée chez chacun des deux dramaturges ; examen du dénouement, avec un char qui paraît plus incongru chez Euripide que chez Sénèque, chez qui la place de l'extraordinaire et du merveilleux est déjà grande) et par thématiques (place de la magie, notamment).

29 Il apprécie les v. 549b-550 pour le dispositif permettant de structurer le plan de vengeance : « Ce mot est atroce, mais bien placé, parce qu'il prépare le spectateur au forfait dont il va être témoin. » p. 441.

30 Levée fait le même renvoi aux plaintes de Didon dans l'*Énéide* IV que Coupé, dans sa traduction de 1795 (que nous avons étudiée dans « L'œuvre tragique de Sénèque au XVIII^{ème} siècle : lectures, relectures et controverses »).

31 Et tentent de la faire apprécier au public, pris en compte dans des formules comme « faire observer aux lecteurs... » pour justifier l'existence d'une note.

32 Pour lesquels il est fait un renvoi à Plaute, édité dans les volumes précédents de la collection.

expliquer le Sénèque écrivain dans toute son ampleur ; les notes archéologiques faire justice au Sénèque érudit.

L'inclusion de ces volumes dans le projet éditorial d'ensemble du *Théâtre complet des Latins* montre l'ampleur visée, et l'édition de Levée est en effet soignée et savante : le lourd appareil de réflexions et d'annotations, comprenant jusqu'à des avis divergents sur la question de l'auteur des tragédies, révèle une ambition encyclopédique. De fait, l'édition fait fusionner les influences modernes, de l'esprit des Lumières, dans la lignée de Coupé ; les influences classiques avec l'Examen, la valeur accordée à la traduction et les liens établis avec le théâtre français ; les influences humanistes, auxquelles les notes archéologiques et philologiques restent fidèles. Nous retiendrons la percée d'une pensée dramaturgique véritable dans l'Examen de *Médée*, qui lit et interprète la pièce à l'aune de critères nouveaux.

De Pierrot (*Variorum*), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832

Titre : Omnia opera || quae vulgo exstant sub nomine || L. A. Senecae || philosophica || declamatoria et tragica ||

Éditeur scientifique : Jules-Amable Pierrot

Commentateurs : Jules-Amable Pierrot ; Lipse, Heinsius, Pontanus ; Avanzi, Fabricius, Fabricius et Ernesti ; Klotzsch, Jacobs, Henricus Chifellius / Hendrik van Kieffelt

Éditeur commercial : Nicolas Eloi Lemaire

Imprimeur : Firmin Didot

Ville : Paris

Date : 1829-1832

Format : in-8°

Localisation : PARIS - BIUS Pharmacie 22375-1/3 et BDL 18929/1, 18929/2, 18929/3

Fonds spécifique : Fonds patrimoniaux

Exemplaires numérisés :

<https://books.google.fr/books?>

[id=k94AAAAAYAAJ&pg=PA135&dq=pierrot+hercules&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjf6NuTsLrJAhWDORoKHffRDjkQuwUIVDAH#v=onepage&q=pierrot%20hercules&f=false](https://books.google.fr/books?id=k94AAAAAYAAJ&pg=PA135&dq=pierrot+hercules&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjf6NuTsLrJAhWDORoKHffRDjkQuwUIVDAH#v=onepage&q=pierrot%20hercules&f=false) =

volume I *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae*

[https://books.google.fr/books?id=9D-](https://books.google.fr/books?id=9D-3n27I27IC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[3n27I27IC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=9D-3n27I27IC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) = volume II *Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon*

[https://books.google.fr/books?id=sR27-](https://books.google.fr/books?id=sR27-SnvjEC&pg=PA216&dq=pierrot+octavia&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjQ3t_gsrJAhXI7hoKHa-PCc8QuwUIMTAA#v=onepage&q=pierrot%20octavia&f=false)

[SnvjEC&pg=PA216&dq=pierrot+octavia&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjQ3t_gsrJAhXI7hoKHa-PCc8QuwUIMTAA#v=onepage&q=pierrot%20octavia&f=false](https://books.google.fr/books?id=sR27-SnvjEC&pg=PA216&dq=pierrot+octavia&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjQ3t_gsrJAhXI7hoKHa-PCc8QuwUIMTAA#v=onepage&q=pierrot%20octavia&f=false) = volume III *Hercules Œtaeus, Octavia*

Présentation de l'ouvrage

Comme l'édition de Levée, celle de Jules-Amable Pierrot fait partie d'une collection, celle de la *Bibliotheca classica latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum Cum notis et indicibus*, éditée par Nicolas Eloi Lemaire, chez Firmin Didot, à Paris³³. Cet ensemble

³³ Cette collection fait l'objet de l'étude de G. Flamerie de Lachapelle dans son mémoire inédit d'HdR intitulé « Lemaire, Panckoucke, Nisard : trois collections d'auteurs latins sous la Restauration et la monarchie de Juillet », présenté l'Université Bordeaux Montaigne en juin 2018. Le mémoire se compose de deux volets : une étude générale des trois collections (leur histoire, le choix des auteurs anciens et des collaborateurs modernes, les

est ici plus vaste encore, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'éditer les auteurs latins s'étant illustrés dans un genre littéraire, le théâtre, mais tous les auteurs latins. Dans l'œuvre de celui qui est couramment appelé Sénèque (*quae vulgo exstant sub nomine L. A. Senecae*), la collection distingue trois parties (*philosophica, declamatoria et tragica*) et c'est à la troisième et dernière que nous nous intéresserons seulement, partie qui paraît elle-même séparée en trois volumes, le premier en 1829 et les deux suivants en 1832. Chaque volume a d'ailleurs son titre particulier – le titre général de l'édition étant pris au faux-titre –, une date propre et un éditeur scientifique qui varie : le seul Jules-Amable Pierrot pour le premier, la *Studiosa professorum societas in Academia parisiensi* pour les deux autres. Seul le premier volume a donc un éditeur scientifique individuel, tandis que pour les deux suivants c'est une collectivité composée de plusieurs professeurs parisiens, sur l'identité desquels on peut s'interroger. Sont insérées dans le premier volume les dissertations de Johan Georges Carolus Klotzsch (1763-1819) et Friedrich Jacobs (1764-1847), certes deux professeurs, mais allemands et qui ont enseigné, respectivement, à l'Université de Wittenberg et au Gymnasium Gothanum³⁴. Ils ne font donc pas partie de la société savante de l'Université parisienne. N. E. Lemaire, dans sa préface au deuxième volume ne cite curieusement aucun nom pour ceux qu'il présente comme les dignes successeurs de Pierrot. Les éditeurs scientifiques, quels qu'ils soient, ont établi le texte (voir les *Animaduersiones* et leurs notes philologiques) et livré de nouveaux commentaires, dans leurs *Nouae [...] animaduersiones* à la fin de chaque tragédie et dans les présentations des textes et paratextes qu'ils ont insérés.

Car cette édition ne comporte pas seulement le texte des tragédies de Sénèque, mais lui agrège, après certaines tragédies, des textes nouveaux, à l'imitation ou à la manière du dramaturge latin : dans le premier volume, la *Thébaïde* est augmentée de chœurs et d'un cinquième acte (*L. Annaei Senecae Thebais [...] chori totius et quinti actus adiectu suppleta*) composés par Henricus Chifellius, ainsi que d'extraits de tragédies italienne et française (*Excerpta e tragoedia italica, cui titulus est Polinice et e gallica, quae inscribitur Étéocle*) ; dans le deuxième volume, les *Troyennes*, *Agamemnon* et *Médée* sont suivies d'imitations françaises de divers auteurs (*Imitationes gallicae et Imitationes fabulae Agamemnoniae*), complétées, pour *Médée*, par des jugements sur la pièce (*De variis quae ad Medae tragoediam spectant, seu iudiciis, seu imitationibus*) ; le troisième volume comprend également des pièces imitées de ou inspirées par *Hercule sur l'Œta* (*Imitationes gallicae*

méthodes d'établissement de texte, de traduction, de commentaire), puis une description de chacun des volumes.
34 Le célèbre Lycée Ernestinum de Gotha, ville dont était d'ailleurs natif F. Jacobs, fondé en 1524 par F. Myconius, réformé, proche d'Érasme et ami de M. Luther. F. Jacobs, plus helléniste que latiniste, a fait des éditions critiques de l'Anthologie grecque, de Stobée, Euripide et Athénée.

super Hercule (Étaeo), tandis qu'*Octavie* est commentée par un *Excursus de Octavia* et par l'« Examen de l'*Octavie* par M. Amaury-Duval » repris à l'édition de Levée (1822).

En outre, enfin, les *Dissertationes* rassemblent celles de commentateurs anciens (Lipse, Heinsius et Pontanus) et nouveaux (Klotzsch, Jacobs), de même que les *Animaduersiones* comprennent celles des éditeurs scientifiques anciens (Fernand, De Maizières, Gaietanus, Avanzi, Delrio, Lipse, Commelinus, Gruter, Scaliger, Heinsius, Gronov, Schröderus, Pontanus), contemporains de l'éditeur (Bothe et Baden, dont il reproduit les notes critiques) et de la présente édition (Jules-Amable Pierrot et les autres professeurs).

L'ensemble de l'ouvrage dénote, par son ampleur et sa diversité, la volonté de conjuguer tradition et modernité, langues latine et française, héritage critique et avancée scientifique.

Composition

L'édition, composée de trois volumes, se décompose ainsi :

Volume I

- P. III Avant-titre de la collection *Bibliotheca classica latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum Cum notis et indicibus*
- P. IV Liste des souscripteurs
- P. V Avant-titre des œuvres de Sénèque : *Omnia opera quae vulgo exstant sub nomine L. A. Senecae : philosophica, declamatoria et tragica*
- P. VI Mention de l'imprimeur : *Excudebat Firminus Didot*
- P. VII Page de titre du volume : *Pars tertia, sive opera tragica quae ad parisinos codices nondum collatos recensuit novisque commentariis illustravit J. Pierrot [...]. Volumen primum (1829)*
- P. IX *Praefatio novi editoris* : préface du nouvel éditeur
- P. XX Avant-titre des dissertations qui suivent
- P. XXI *Dissertationes* de Lipse, Heinsius, Pontanus, Klotzsch, Jacobs
- P. CV *Hieronymus Avanzi Veronensis De generibus carminum apud L. Anneum Senecam Tragicum*
- P. CXI *Georgius Fabricius Chemnicensis de reliquis carminum generibus*
- P. CXXX *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur ex Jos. Alb. Fabricii Bibliotheca Latina a Jos. Aug. Ernesti auctius edita, lib. II, cap. 9*
- P. CXXXV *Index Editionum tragicorum Latinorum emendatior et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus* et liste des *Versiones*
- P. CLIV *De L. Annaeo Seneca testimonia auctorum ac iudicia*
- P. 1 Texte des tragédies : volume I *Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae*, accompagné de notes infrapaginales
- *Novae de varietate lectionum [...]* *animaduersiones* à la fin de chaque tragédie
- P. 469 page de titre des *L. Annaei Senecae Thebais [...]* *chori totius et quinti actus adiectu suppleta* à la fin des *Phéniciennes*

- P. 469 Épître dédicatoire d'Henricus Chifellius à D. D. Franciscus Cardinalis Barberinus
- P. 470 Adresse au lecteur d'Henricus Chifellius
- P. 470 *Chorus primi actus* ; p. 472 *Chorus secundi actus* ; p. 473 *Chorus tertii actus* ; p. 474 *Chorus quarti actus* ; p. 476 *Actus quintus*
- P. 481 *Notae in supplementum*
- P. 484 *Excerpta e tragoedia italica, cui titulus est Polinice et e gallica, quae inscribitur Étéocle*
- P. 497 *Tabula rerum quae in hoc primo volumine tertiae partis Senecae continentur*

Volume II

- P. I Avant-titre de la collection *Bibliotheca classica latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum Cum notis et indicibus*
- P. II Liste des souscripteurs
- P. III Avant-titre des œuvres de Sénèque : *Omnia opera quae vulgo exstant sub nomine L. A. Senecae : philosophica, declamatoria et tragica*
- P. IV Mention de l'imprimeur : *Excudebat Firminus Didot*
- P. V Page de titre du volume : *Pars tertia, sive opera tragica quae ad parisinos codices nondum collatos recensuit novisque commentariis illustravit Studiosa Professorum societas in Academia Parisiensi. Volumen Secundum (1832)*
- P. VII *Optimo lectori Bibliothecae Latino-Classicae Editor / Editoris praemonitio* (titre courant)
- P. 3 Texte des tragédies : *Hippolytus, Œdipus, Troades*, p. 349 *Medea, Agamemnon*, accompagné de notes infrapaginales
- *Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones* à la fin de chaque tragédie (p. 442 pour *Médée*)
- Précédées, pour les *Troyennes*, d'une *Praemonitio ad lectorem* p. 324 et d'*Imitationes gallicae* p. 325
- Précédées, pour *Médée*, de *Variis quae ad Medae tragoediam spectant, seu iudiciis, seu imitationibus* P. 434
- Précédées, pour *Agamemnon*, d'*Imitationes fabulae Agamemnoniae* P. 532
- P. 565 *Tabula rerum quae in hoc secundo volumine tertiae partis Senecae continentur*

Volume III

- NP Avant-titre de la collection *Bibliotheca classica latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum Cum notis et indicibus*
- NP Liste des souscripteurs
- NP Avant-titre des œuvres de Sénèque : *Omnia opera quae vulgo exstant sub nomine L. A. Senecae : philosophica, declamatoria et tragica*

- NP Mention de l'imprimeur : *Excudebat Firminus Didot*
- NP Page de titre du volume : *Pars tertia, sive opera tragica quae ad parisinos codices nondum collatos recensuit novisque commentariis illustravit cum indice peculiari Studiosa Professorum societas in Academia Parisiensi. Volumen Tertium* (1832)
- P. 1 Texte des tragédies : *Hercules Œtaeus, Octavia*, accompagné de notes infrapaginales
 - À la fin de chaque tragédie : *Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones*
 - En outre, pour *Hercule sur l'Œta* : *Imitationes gallicae super Hercule Œtaeo* (*Hercule Mourant*, tragédie de Rotrou p. 127 ; *Les aventures de Télémaque*, livre xv, Fénelon p. 129 ; *Hercule au mont Œta*, poème dithyrambique par C. Théveneau p. 153)
 - p. 277 « *Excursus de Octavia* » en latin, puis p. 277 également « Examen de l'*Octavie* par M. Amaury-Duval » en français
 - P. 1 *Index uniuersus verborum et locutionum quae in contextu tragoediarum L. A. Senecae occurrunt*
 - P. 283 *Tabula rerum quae in hoc tertio volumine tertiae partis Senecae continentur*

Description formelle

L'édition de Pierrot adopte les mêmes conventions que celle de Levée : orthographe et graphie modernes, sans aucune abréviation ou ligature ; absence de réclame mais pagination et numérotation des cahiers, avec un rappel du numéro du volume sur les feuillets numérotés.

Le volume est sobre, sans autre illustration que la marque du libraire-imprimeur Lemaire (professeur, éditeur et directeur de la « Collection des auteurs classiques latins ») au titre (FIGURE 48) et des fleurons séparant les actes des tragédies ; les lettrines demeurent sous la forme minimale de la majuscule en police de taille supérieure suivie des petites capitales pour le premier mot de chaque acte (FIGURE 49).

Le paratexte

Cette édition *Variorum* comprend un énorme paratexte, que la table des matières, précieux outil figurant à la fin de chacun des trois volumes, donne à imaginer. La répartition n'en est cependant pas homogène, puisque des préfaces ouvrent les premier et deuxième volumes, mais qu'aucun paratexte liminaire n'introduit le troisième et dernier volume. Le premier volume est le plus abondamment fourni en la matière, avec la reproduction de traités, de notice et d'*index* figurant dans des éditions précédentes.

Il faut encore ici faire la part des reprises et des créations. Les anciennes pièces sont, tout d'abord, les *Dissertationes* figurant dans le premier volume : la *Dissertatio J. Lipsii de his tragoediis* est l'épître dédicatoire de Lipse à Rapheleng figurant dans l'édition de 1589 ; la *Dan. Heinsii de tragoediarum auctoribus dissertatio* ou *Dissertatio Dan. Heinsii de his*

tragoediis (titre courant) est reprise à l'édition Heinsius-Scaliger de 1611 ; le *Johannis Isacii Pontani de auctoribus tragoediarum ad V. Cl. Scriverium prolegomenon* ou *J. Is. Pontani de his tragoediis dissertatio* (titre courant) reprend les notes de Pontanus spécialement rédigées pour l'édition de Schrijver de 1621. Sont ensuite reproduits les deux traités d'Avanzi, *Hieronymus Avanzi Veronensis De generibus carminum apud L. Anneum Senecam Tragicum* ou *De generibus carminum in tragoediis Senecae* (titre courant) et de Fabricius, *Georgius Fabricius Chemnicensis de reliquis carminum generibus* ou *De generibus carminum in tragoediis Senecae* (titre courant), sur la métrique des tragédies. Forment un troisième et dernier ensemble trois pièces plus récentes : *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur*, *Index Editionum tragicorum Latinorum emendatior et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus* et liste des *Versiones*, toutes dues à l'édition de Fabricius-Ernesti de 1785.

Les nouveaux textes l'emportent largement. Il s'agit, dans les pièces liminaires, des préfaces (premier volume : par J.-A. Pierrot ; deuxième volume : par N. E. Lemaire) et des *Dissertationes* de Klotzsch et de Jacobs³⁵ dans le premier volume. Après le texte de chaque tragédie prennent place des *Novae [...] animaduersiones*, qui sont, pour certaines, complétées par d'autres textes (voir « Présentation de l'ouvrage ») et paratextes³⁶ : dans le premier volume, épître dédicatoire et adresse au lecteur d'Henricus Chifellius, auteur de des suppléments à la *Thébaïde* ; notes sur ce supplément par Jules-Amable Pierrot³⁷ ; dans le deuxième volume, adresse au lecteur de l'éditeur scientifique³⁸ présentant les imitations des *Troyennes* ; jugements sur les imitations de *Médée* ; dans le troisième volume, introduction à l'Examen de l'*Octavie* par Amaury Duval. Enfin, les trois volumes sont clos par une table des matières de leur volume respectif et le dernier comprend en outre un *index* des mots et expressions contenus dans le texte des tragédies, très fourni (282 pages, pagination propre).

Un dernier élément du paratexte appartient à une catégorie intermédiaire, n'étant nouveau que par la disposition de sa matière : la liste des *Testimonia*, dont la dernière remonte à l'édition de Schröderus en 1728. Celle de Pierrot regroupe les mêmes noms de témoins et les mêmes citations sur Sénèque, mais présentés dans un ordre différent.

35 Cependant, la dissertation de Klotzsch n'a pas été composée *ad hoc* : le savant est mort en 1819. Son texte ne peut être repris au traité sur la vie de Sénèque qu'il a écrit en 1799, puisqu'il y fait explicitement référence en commençant. Cette dissertation est-elle issue de ses activités pédagogiques ? D'un autre opuscule ? Nous l'ignorons. Quant à la dissertation de Jacobs, qui meurt en 1847, elle peut avoir été spécialement écrite pour cette édition comme constituer un traité séparé, le propos restant très général.

36 Distinction ici artificielle puisque les paratextes citent des textes et les commentent.

37 Elles sont signées « J. P. ».

38 Ce deuxième volume étant édité par plusieurs professeurs, et cette adresse n'étant pas signée, il est impossible d'en préciser l'auteur avec certitude. On peut avancer les noms de N. E. Lemaire, directeur de la collection, de Klotzsch ou de Jacobs, professeurs qui ont participé à cette édition.

Il est impossible d'exploiter ici cette riche littérature paratextuelle, ☞ qui mériterait pourtant un commentaire plus détaillé. Il nous semble plus pertinent, pour l'heure, de nous concentrer sur les pièces de Pierrot et des autres professeurs, c'est-à-dire : les préfaces et dissertations, et les textes présentant les textes d'autrui (notes, adresses au lecteur, jugements, introductions). Peut-on dégager des lignes d'interprétation globale de ces écrits épars ? Chaque texte traitant un propos particulier, il est difficile de le faire, mais on observe globalement trois types d'orientation : certains traitent de la publication en elle-même ; d'autres abordent des points de méthode ; d'autres des questions de littérature générale.

Lemaire, dans sa préface au deuxième volume revient en effet sur le changement d'éditeur scientifique qui s'est produit depuis la parution du premier volume : Jules-Amable Pierrot, à qui il rend hommage, a été appelé à des fonctions administratives au Lycée Louis-le-Grand qui l'ont empêché de poursuivre sa tâche. Mais il assure que les autres professeurs à qui il a confié la poursuite de l'édition des tragédies se situent dans la même ligne que leur prédécesseur et montreront les mêmes intentions et qualités (*propositum, ratio, copia, diligentia*). Ces préoccupations éditoriales se retrouvent dans l'introduction à l'Examen de l'*Octavie* par Amaury Duval dans le troisième volume, où il s'agit de justifier cette insertion dans le volume : le texte, selon l'éditeur, présente une exhaustivité et un style qui méritent qu'on le transpose tel quel, en renonçant à une traduction qui ne rendrait pas son *acumen* et son *elegantia*.

Deux textes explicitent la méthode suivie dans cette édition³⁹ : la préface de Pierrot au premier volume, celle de Lemaire dans le deuxième. Pierrot explique les trois axes de travail qui lui ont paru essentiels : la recension et collation des manuscrits, y compris des manuscrits de Paris qui n'ont pas encore été utilisés, et celle des éditions critiques ; la rédaction de notes explicatives (*explanare*) sur les « Antiquités », la mythologie, la géographie et la langue latine) ; la distinction de ce qui revient à Sénèque, de ce qu'il imite, et de ce qui est un mélange des deux, autrement dit l'identification des sources de l'auteur. Après avoir exposé ces intentions, Pierrot développe longuement chacune de ces perspectives. Lemaire reprend, dans sa propre préface, ces trois points, modifiant légèrement le dernier. Il assure que les nouveaux éditeurs procéderont de même à la *collata [...] recensio* des manuscrits et des éditions critiques ; qu'ils fourniront des *commentaria* non seulement philologiques, mais aussi littéraires et philosophiques ; qu'ils donneront les variantes dans leurs *Animaduersiones*.

39 On trouvera un commentaire de ces principes d'édition (attitude conservatrice, réaction contre l'interventionnisme de Gronov et imitation, au contraire, de Shróderus) dans la notice que G. Flamerie de Lachapelle consacre à cette édition p. 643 de son mémoire (voir note 33). Nous remercions chaleureusement l'auteur de nous avoir fait part de ses recherches.

La majeure partie du paratexte est occupée par des préoccupations d'histoire et de critique littéraires. La Dissertation de Klotzsch, prolongeant son livre sur Sénèque paru en allemand en 1799, auquel il renvoie, entend revenir sur les nombreuses erreurs qui courent encore sur l'auteur (*De Annaeo Seneca uno tragoediarum quae supersunt omnium auctore*). Il propose un véritable état de la question sur l'identité et le nombre des personnages nommés Sénèque, en revenant aux indications des manuscrits et à l'examen des témoins. Sa conclusion est ferme : après tant d'hypothèses contradictoires avancées par tant d'érudits, on ne peut rien proposer de nouveau, mais il faudrait simplement accepter de dire qu'« il nous reste un ensemble de tragédies latines, qui nous viennent de poètes inconnus, et qui portent par hasard l'autorité de Lucius Annaeus Sénèque » (*Quidni dicamus simpliciter, superesse nobis collectionem quamdam tragoediarum romanarum, quae a poetis quibusdam ignotis venerint, auctoritatemque L. Annaei Senecae temere prae se ferant ?*). Mais il faut se demander dans quelle mesure Pierrot souscrit à cette conclusion. Au tout début de sa préface, il dit très clairement p. ix que le troisième volume de son édition est consacré aux tragédies qui circulent sous le nom de Sénèque (*Hercule sur l'Œta* et *Octavie*), ce qui implique qu'il attribue les huit autres à Sénèque. Il ne se prononce pas plus que Klotzsch sur l'identité de l'autre auteur, mais se montre beaucoup moins sceptique que lui pour le reste.

La Dissertation de Jacobs, intitulée *Historica et critica dissertatio* pose la question, dont il sait l'ancienneté, de savoir pourquoi la tragédie a eu si peu de succès à Rome et y répond par des considérations extérieures, d'histoire littéraire, puis par des considérations intrinsèques aux tragédies de Sénèque. Il entend ainsi compléter les réponses qui ont déjà été apportées par d'autres. La première partie de la dissertation retrace l'histoire de l'éloquence et de la poésie à Rome en soulignant les évolutions de la période républicaine à la période impériale : après avoir dépendu étroitement des Grecs, éloquence et poésie, sous Auguste, ont connu un âge d'or qui a précédé leur déclin, les écoles de déclamation montrant combien le goût du public s'est alors corrompu. Mais la place réduite de la tragédie s'explique aussi par la nature des pièces de Sénèque, sur laquelle se concentre la seconde partie du traité : ce sont des *poemata*, qui usurpent le nom et la forme de tragédies ; ce sont des *rhetoricae exercitationes*, des exercices qui étaient proposés dans les écoles de rhétorique... et doivent y rester, puisqu'elles ne sont en aucun cas destinées à la scène (*scenae neutiquam destinatae*). Car le rhéteur et le poète ne poursuivent pas les mêmes buts, le premier recherchant l'admiration pour son génie et pour lui-même, le second cherchant à captiver l'esprit des lecteurs et des auditeurs. Or Sénèque, faisant preuve de *rhetoricam industriam*, pêchant dans la composition dramatique, appartient à la première catégorie. À l'appui de cette affirmation

viennent de nombreux exemples empruntés aux pièces, comparées parfois avec leurs modèles grecs (*Phèdre* par rapport à *Hippolyte* d'Euripide ; *Hercule sur l'Œta* par rapport aux *Trachiniennes* de Sophocle ; *Œdipe* par rapport à l'*Œdipe Roi* de Sophocle), parfois jugées en elles-mêmes pour leurs descriptions et narrations abondantes et vaines (*Thyeste*, *Médée*, *Troyennes*) et pour leurs sentences immodérées. La conclusion, non sans avoir noté les qualités (« *breuitas* », belles fulgurances au milieu des obscurités) malheureusement mêlées aux défauts, reprend les idées fortes du début : Sénèque manque de technique dramatique et ses tragédies ne sont pas destinées à la scène. Cette vision nuancée, mais globalement sévère, rejoint celle qu'affiche Pierrot dans sa préface : Sénèque, par manque de technique dramatique (*dramatis rudis artifex*), a composé des pièces qui, certes, ont un phrasé remarquable (*in corrupta sententiarum magnitudine, breuitas dicendi*), mais qui se caractérisent par l'emphase et la grandiloquence (*frigida declamatoria, magniloquentiae et stoicae superbiae tenax*). En somme, il est *rhetor potius quam uates*, « rhéteur plus que poète ». Il reconnaît cependant, d'où son travail, l'intérêt de ces textes pour l'histoire de l'art dramatique.

De telles appréciations, positives ou négatives, du style tragique, sont la matière des trois paratextes précédant les imitations de la *Thébaïde*, des *Troyennes* et de *Médée*. Ce n'est plus Sénèque qui est alors jugé, mais les auteurs français et quelques étrangers (le Tasse, Garnier, Chifellius) qui s'en sont fait les émules, et c'est Sénèque, et non plus un des tragiques grecs, qui devient l'étalon de mesure de ces imitations. Celle de Chifellius, même si de nombreux défauts sont soulignés dans ses chœurs, est honorable (*feliciter aemulatus*) ; celle des jeunes auteurs sur les *Troyennes*, faisant preuve d'une *sincera poesis*, a réussi à rendre la densité des arguments et la couleur antique de Sénèque (*uniuersam Annaeani argumenti tincturam et antiquum illum colorem reddidit*) ; celles enfin de *Médée*, nombreuses, ne sont pas toutes citées, mais le lecteur est invité à juger sur pièce, grâce à de nombreux extraits, ou invité à consulter *Le théâtre des Grecs* de Brumoy pour comparer tragédies latines, françaises et grecques.

Les notes infrapaginales, complétées par les *Animadversiones* finales, sont inédites, mais moins originales dans leur contenu. Elles correspondent au projet affirmé par Pierrot et Lemaire de ne pas se limiter aux notes philologiques, mais d'apporter des explications plus larges⁴⁰. Les notes de bas de page fournissent un aperçu utile de la structure des pièces, par le bref résumé en latin donné à chaque scène. Pour *Médée*, on repère des notes philologiques,

⁴⁰ Voir le commentaire de ces annotations dans le mémoire « Lemaire, Panckoucke, Nisard : trois collections d'auteurs latins sous la Restauration et la monarchie de Juillet » (voir note 33) de G. Flamerie de Lachapelle p. 643-648.

comme au v. 97, avec un renvoi aux *animaduersiones* ; des notes expliquant un usage (le pin de la torche nuptiale), une construction syntaxique (v. 48 ; v. 542 *in quorum* équivalant à *ut in eorum*) ; une référence mythologique (v. 60), une allusion, que la note développe ; un terme de vocabulaire (v. 62 *placet : a placare, placo*). Les notes sont également littéraires au sens large, établissant notamment des parallèles, comme dans les autres paratextes, entre les tragédies et Sénèque le Philosophe v. 85, Euripide v. 553, Virgile v. 61. Les notes relèvent quelques faits stylistique : hypallage v. 101 ; synecdoque v. 96 ; métaphore v. 550. Elles s'attachent enfin à commenter les répliques d'un point de vue dramaturgique (sur l'aparté v. 549 *haec secum* et v. 551 changement d'attitude *haec ait ad Jasonem conuersa* ; sur la gestuelle v. 1001 *ostendit alterum, cui perituro instat mucro* et sur le geste d'infanticide : v. 970 *atque hoc dicto, unum e filiis interficit* et v. 1019 *caeso iam altero filio* ; sur l'envol sur le char v. 1025 ; sur les incantations v. 738 sur *canitque : incantationesque concipit* ; sur les figurants : v. 978 *Haec Jason conuersus ad milites, quibus praeest* et v. 995 *Loquitur Jason suis cum militibus*). Ces notes, fournies, reprennent la tradition ou innovent, mais affichent une volonté pédagogique constante d'éclairer le lecteur (voir au v. 160 la glose *sensus generalis est : [...]*) sans le noyer sous les informations.

Cette édition mérite de faire date par le déploiement critique dont elle fait preuve, dû en partie à la compilation de commentaires antérieurs. Mais de nouvelles pièces, comme les préfaces et dissertations, exposent un véritable état de l'art en ce début du XIX^e s. sur les questions d'identité et d'authenticité des tragédies latines circulant sous le nom de Sénèque, et témoignent des conceptions alors en vigueur sur la tragédie à Rome. Savante, donnant un embryon d'apparat critique en séparant des notes les indications de variantes, cette édition se veut aussi pédagogique, objectif auquel la tripartition des volumes, permettant de répartir les commentaires, au sens large, séparant les deux tragédies considérées comme inauthentiques, répond.

De Greslou, par Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, 1834

Titre : Tragédies || de || L. A. Sénèque || Traduction nouvelle || par M. E. Greslou || tome premier [deuxième] [troisième]

Éditeur scientifique : texte de xxx ; Eugène Greslou

Commentateur : Eugène Greslou

Éditeur commercial : Charles-Louis-Fleury Panckoucke

Imprimeur-libraire : Charles-Louis-Fleury Panckoucke

Ville : Paris

Date : 1834

Format : in-8°

Localisation : BM LYON 460 355 (3 volumes)

Exemplaires numérisés :

<https://books.google.fr/books?id=KjCw0onbFXIC&pg=PP7&dq=greslou+s%C3%A9n%C3%A8que+tome+premier&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjY4LWV0dHJAhVCvxoKHdE4C5QQuwUIKjAB#v=onepage&q=greslou%20s%C3%A9n%C3%A8que%20tome%20premier&f=false> = tome premier

<https://books.google.fr/books?id=Oii473nynz4C&pg=PP7&dq=greslou+tragedies&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiKIY7d89DJAhWFLhoKHUtZC0QQuwUIMDAC#v=onepage&q=greslou%20tragedies&f=false> = tome deuxième

<https://books.google.fr/books?id=YEYIvgo8IUkC&pg=PR6&dq=greslou+Panckoucke+s%C3%A9n%C3%A8que&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi6paCx0u7PAhWThRoKHc9VA38Q6AEIPjAG#v=onepage&q=greslou%20Panckoucke%20s%C3%A9n%C3%A8que&f=false> = tome troisième

Présentation de l'ouvrage

Eugène Greslou, une dizaine d'années après Levée, propose une autre traduction intégrale, elle aussi en prose, des tragédies de Sénèque. Sa traduction n'est pas une imitation comme il put y en avoir par le passé, même si elle n'a parfois pas été appréciée comme telle⁴¹. C'est également E. Greslou qui rédige l'introduction et les notes de cette édition, parue dans

41 Voir (Delcourt, 1925) p. 236 : « Le style en est imprécis et conventionnel, plein de cette fausse élégance qui dicte au traducteur des additions ou des suppressions arbitraires, d'où la phrase sortira mieux arrondie. »

la collection « Bibliothèque latine-française » publiée à Paris chez Panckoucke⁴². Les notes sont placées à la fin de chaque volume, tandis que le texte latin et sa traduction sont présentées de façon dépouillée, sans notes infrapaginales, à la différence de l'édition précédente de Pierrot. En l'absence d'indication en la matière, nous supposons que c'est également E. Greslou qui a établi le texte qu'il traduit et commente.

Composition

- Page de titre de la collection : « Bibliothèque latine-française publiée par CL.F. Panckoucke »
- Adresse typographique et chronologique : Paris, CL.F. Panckoucke [...], éditeur, rue des Poitevins, n° 14, M DCCC XXXIV
- Page de titre du volume : « Tragédies de L. A. Sénèque. Traduction nouvelle par M. E. Greslou »
- p. i – p. xxxij Introduction du tome premier
- Page de titre de la première tragédie « Sénèque || Hercule furieux »
Tome premier :
 - P. 1-429 Texte des tragédies, en latin et en français, précédées de leurs arguments également en latin et en français : *Hercule furieux. Thyeste. Les Phéniciennes*
 - P. 430-502 Notes sur les tragédies contenues dans le tome
- Tome deuxième :
 - P. 1-331 Texte des tragédies, en latin et en français, précédées de leurs arguments également en latin et en français : *Œdipe. Les Troyennes. Médée* (p. 227)
 - P. 332-394 Notes sur les tragédies contenues dans le tome (sur *Médée* : p. 377)
- Tome troisième :
 - P. 1-383 Texte des tragédies, en latin et en français, précédées de leurs arguments également en latin et en français : *Agamemnon. Hercule sur l'Œta. Octavie*
 - P. 384-428 Notes sur les tragédies contenues dans le tome
- Table des matières à la fin de chaque volume

Description formelle

La pagination se fait en chiffres romains pour l'introduction, en chiffres arabes pour le texte. La numérotation des cahiers n'est pas abandonnée, mais toutes les autres caractéristiques formelles modernes, concernant la graphie et l'orthographe, telles que rencontrées dans les éditions de ce siècle, sont présentes. Comme chez Pierrot et Levée, la

42 Cette collection est aussi étudiée par G. Flamerie de Lachapelle dans son mémoire (voir note 33).

présentation reste dépouillée, seuls quelques fleurons séparant nettement les diverses parties de l'œuvre (introduction, arguments, texte).

Le paratexte

Le paratexte est composé très simplement de deux éléments distincts : l'introduction et les notes sur les tragédies, rejetées à la fin de chaque volume ; le texte latin et sa traduction sont en effet dépourvus de tout appareil critique sur les pages de texte elles-mêmes.

L'introduction, rédigée par E. Greslou, peut se diviser en deux grandes parties : des considérations générales sur l'histoire littéraire et artistique, centrées sur le processus de l'imitation, puis des considérations sur Sénèque et la tragédie latine plus spécifiquement. Greslou commence par observer que l'imitation est un phénomène naturel et universel. Il convient dès lors, selon lui, de ne pas reprocher aux Romains ce que tous, y compris les Français, font. Partant de ce principe, il compare les mouvements d'appropriation des Grecs par les Romains et « aux uns et aux autres » par les Français (citation de La Harpe p. v, avec lequel il s'accorde largement). Deux conséquences sont tirées de ce mécanisme : ceux qui, comme les Français, imitent la Grèce, le font à travers Rome, chaînon toujours présent, plus ou moins visible et plus ou moins avoué ; le grand dessin final de ces imitations enchaînées est celui d'une « œuvre éternelle » (p. vii), observant une grande continuité à travers les frontières et les âges. Greslou précise ensuite la nature de la dette des Romains envers les Grecs : non pas une imitation seule et stérile, mais des ajouts et parfois des fusions entre diverses sources (par exemple Virgile qui s'inspire des trois poètes Homère, Hésiode et Théocrite). Là encore le constat, résultat de l'étude des textes, conduit à une position théorique que Greslou veut définitive : en faisant la part entre l'imitation de la forme et des idées, on résout le faux problème de savoir si Rome a une littérature propre : la question ne se pose même plus. Cette littérature est ensuite comparée au monde végétal, qui connaît des périodes de croissance, de maturité et de déclin. Respectivement les couples Ennius et Scipion, Virgile et Auguste, Sénèque et Néron, représentent ces trois moments ; Sénèque fait ainsi partie des « débris de la décadence » (p. xiiij).

Ce classement par âges de la littérature latine permet de passer à la partie consacrée à la tragédie latine et à son unique représentant. Il s'agit ici, comme l'annonce la p. xv, de montrer « que le jugement porté sur la tragédie latine ne concerne que Sénèque » puis de se demander « quelle est au fond la valeur d'un pareil jugement ». D'accord avec d'autres critiques (Boileau, Racine, La Harpe), Greslou est très bienveillant dans sa conclusion : chaque poète est le meilleur en son temps puisqu'il en porte les valeurs et les idées. Quant à Sénèque, c'est encore le jugement de La Harpe qu'il reprend, en alléguant qu'il est juste et mesuré. Il passe

en revue le style, les idées et l'influence⁴³ de Sénèque en développant plus les deux dernières rubriques que la première, déjà bien traitée par d'autres. Il renvoie également, pour abrégé son développement sur les idées, aux *Études morales et littéraires sur les poètes latins de la décadence* de Nisard⁴⁴, cité p. xxvj, tout juste parues. L'exposé se termine sur la question de l'identité de l'auteur « Sénèque » : Greslou, malgré le refus annoncé de se perdre dans ce « dédale » de la question (p. xxvij), retrace les positions précédentes des uns et des autres, en s'attachant à mettre en lumière toutes leurs contradictions, pour en venir dans les toutes dernières lignes à son opinion personnelle, restant à la fois prudent (il est certain pour quatre pièces seulement) et réservé (sans opinion sur certaines). Greslou se range à l'avis notamment d'Heinsius et de Scaliger, à savoir qu'il considère de Sénèque le Philosophe ou le Tragique, qui ne font qu'un pour lui, les quatre « meilleures pièces » (*Œdipe*, *Hippolyte*, les *Troyennes*, *Médée*, citées p. xxviiij), sans se prononcer sur l'auteur – ou les auteurs – des six autres. En tout cas la paternité sénèqueienne d'*Octavie* lui paraît impossible, celle d'*Agamemnon* et des *Phéniciennes* douteuse, *Hercule sur l'Œta*, contrairement au consensus, possible.

Quant aux notes finales, commentant chaque tragédie figurant dans le volume, elles sont toutes littéraires et non philologiques⁴⁵. Elles ne portent jamais sur le texte et ses leçons⁴⁶, mais expliquent le sens de telle expression (« Apportez vos prières et vos vœux » p. 379) ou tel terme mythologique (« Proserpine », p. 378 ; « les Argonautes », p. 386) ; commentent telle image ou telle traduction (« Permettez au moins qu'en partant », p. 388 ; « Le feu de l'amour attisé par la haine », p. 390) ; établissent des parallèles avec d'autres tragédies latines ou avec d'autres auteurs, anciens (Plin et Ovide, pour « Il est temps d'embraser le pin fendu en plusieurs parts », p. 381 ; Virgile pour « Les enfants de Borée », v. 385) ou modernes (Voltaire, pour « Le Soleil, père de ma famille », p. 379 ; Racine, pour « Juste ou injuste », p. 384 ; Longepierre et Corneille, pour « Je me meurs », p. 382) ; réfléchissent au rôle du chœur (« Quelle a été la cause de leur ruine ? » p. 392 qui traduit son ignorance ou pose la question

43 « Corneille, Racine, Voltaire ont imité Sénèque en mille endroits, sans en rien dire, tandis qu'ils parlaient beaucoup de Sophocle et d'Euripide, qu'ils n'imitaient pas », p. xvj.

44 Le titre exact étant *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, parues en 1834 comme l'édition de Greslou. L'influence de ces *Études* sur le XIX^e s. est importante ; voir (Y. Chevrel, D'Hulst, & Lombez, 2012) p. 484 : « Ce regain d'intérêt pour la tragédie antique se limite à la Grèce : le théâtre de Sénèque quant à lui ne se relève pas de la condamnation sans appel qu'a lancée Désiré Nisard à son encontre dans ses *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834). Deux recueils seulement de son théâtre complet sont publiés au cours de la période (J.-B. Leveau en 1822 et Eugène Greslou en 1834), les traductions séparées sont très rares, les représentations inexistantes. »

45 On pourra se reporter au commentaire de cette annotation dans le travail de G. Flamerie de Lachapelle (voir note 33), p. 990-995.

46 Ou très rarement, comme la note au v. 520, p. 388, où Greslou dit avoir adopté *infra*, à la suite des derniers éditeurs, au lieu de *intra*, figurant dans quelques éditions ; comme la note p. 391 sur *soluat* préféré à *uoluat*. Il n'a pas lui-même vérifié les manuscrits mais s'est fondé sur le travail de ses prédécesseurs ou sur le sens des mots.

de sa place sur la scène) ; apprécie l'emplacement de telles tirades (premier monologue de Médée, p. 377) ou critique telle « pensée déclamatoire » (« Si tu veux savoir, malheureuse, combien tu dois haïr », p. 387). Certaines posent le problème de la destination de ces pièces, là encore de façon nuancée : Greslou doute qu'elles aient été écrites pour la scène contemporaine de Sénèque mais envisage qu'elles aient été portées à la scène.

Les volumes de Greslou intéresseront l'histoire des éditions des tragédies de Sénèque pour leur introduction, à la fois produit, reflet et aliment des conceptions de leur siècle. Elle est à relier avec les critiques contemporains de l'auteur, qu'il cite, et avec des opinions plus anciennes qu'il mobilise à nouveau pour les discuter. Il marquera à son tour son époque, à la fois par sa traduction, cette dernière étant reprise en 1863 dans une « Nouvelle édition, revue par Cabaret-Dupaty, préface par J.-P. Charpentier », à Paris, chez Garnier frères, et par ses idées (sa préface influençant notablement celle de J.-P. Charpentier dans cette édition).

De Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediae || accedunt || incertae originis tragoediae tres || recensuerunt || Rudolfus Peiper et Gustavus Richter || [marque] ||

Éditeurs scientifiques : Rudolfus Peiper et Gustavus Richter

Commentateurs : Rudolfus Peiper et Gustavus Richter

Éditeur commercial : Benedictus Gotthelf Teubner

Imprimeur : Benedictus Gotthelf Teubner

Ville : Lipsiae / Leipzig

Date : 1867

Format : in-12°

Localisation : BnF 8-Z-27 (242 BIS) Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin et BDL 083668

Exemplaires numérisés :

<https://archive.org/details/lannaeisenecaet00senegoog>

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10242767.html>

Présentation de l'ouvrage

L'édition proposée par Rudolfus Peiper et Gustavus Richter paraît en 1867 à Leipzig, comme celles du début du siècle de Bothe et de Baden, et comme elles en latin uniquement. Peiper et Richter, philologues, tous deux professeurs en Allemagne, sont les éditeurs scientifiques du texte, établi et annoté, ainsi que les commentateurs : on leur doit la longue préface et les *indices*. Cette édition a sans nul doute bénéficié des travaux préliminaires de Richter, qui a publié peu auparavant une *De Seneca tragoediarum auctore : Commentatio philologica*⁴⁷, dans laquelle il revient sur la question de l'auteur de l'*Octavie*, commente les *testimonia*, propose un rapide commentaire littéraire de ces tragédies de l'« âge d'argent » et un commentaire métrique plus approfondi (tableaux à l'appui). Il avait également écrit un opuscule d'une vingtaine de pages sur l'hymne à Bacchus d'*Œdipe* intitulé *De cantico quodam Oedipi Senecae ad genuinam formam revocando*⁴⁸. Les deux éditeurs publient leurs travaux dans la prestigieuse collection « Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana », fondée en 1849 dans la même ville de Leipzig par celui qui lui a donné son

47 Sieling, Naumburg 1862 : <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10242774.html>.

48 Incertaine est la date (peut-être en 1836 ?) et inconnue la maison d'édition ; <https://archive.org/details/decanticoquodamo00rich>.

nom, Benedictus Gotthelf Teubner. Le titre de l'édition (FIGURE 50) reflète les discussions de la préface : ne sont considérées de Sénèque que les six tragédies *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Phoenissarum fragmentum*, *Phaedra*, *Troades*, *Medea*, tandis que les trois dernières, *Agamemnon*, *Hercules Œtaeus*, *Octavia*, sont attribuées à un auteur *incertus* ; l'authenticité d'*Œdipus* est également remise en question.

Composition

- P. I Page de titre
- P. III *Praefatio*
- P. XLV *Addenda et corrigenda*
- P. 1 Texte des tragédies : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Phoenissarum fragmentum*, *Phaedra*, *Œdipus*, *Troades*, p. 275 *Medea*, *Agamemnon*, *Hercules Œtaeus*, *Octavia*
- P. 503 *Index nominum et rerum*
- P. 568 *Index orthographicus ; De orthographia codicis E.*
- P. 576 *Index metricus : A recensio metrorum in lyricis carminibus adhibitorum ; B Conspectus eurythmiae*

Description formelle

Cette édition est particulièrement dense : texte, appareil critique sous le texte (FIGURE 52), appareil de notes. Si les caractères sont presque tous droits, les imprimeurs utilisent d'autres procédés pour organiser la page (mise en relief par les caractères gras ou espacés ; usage fréquent de la numérotation) et le volume (la pagination est complétée par la numérotation des cahiers). Elle est dépourvue, en revanche, de toute illustration, mais présente quelques schémas décrivant les manuscrits et le *conspectus metrorum*.

Le paratexte

Le paratexte, dépourvu de commentaire historique ou littéraire, consiste en deux éléments principaux, la préface et les trois *indices*, complétés par les notes infrapaginales et l'apparat critique, qui est l'innovation majeure de cette édition, sur laquelle nous reviendrons.

La préface explique la méthode de travail et justifie l'établissement du texte proposé, en exposant la recension des manuscrits à laquelle se sont livrés Peiper et Richter, consigne les variantes entre les divers manuscrits collationnés, se livre à la description des manuscrits et à celle des éditions, précise pour terminer comment s'est organisé le travail entre les deux éditeurs : ils se sont partagés les tragédies, mais ont observé les mêmes règles en matière de notes, d'orthographe et de ponctuation ; ils ont, ensemble, rédigé la préface et établi les *indices*. Cette préface est un modèle d'édition critique moderne, et sera d'ailleurs inscrite au programme scolaire peu après, éditée sous la forme d'un supplément séparé, le *Praefationis in Senecae tragoedias nuper editas supplementum* (Breslau, 1870). Et elle sera retravaillée

dans les éditions postérieures de la Collection Teubner : celle de 1902, de lecture plus aisée, sera raccourcie et organisée en chapitres⁴⁹.

La lecture de l'apparat critique est ainsi préparée par la préface, qui expose les *sigla* utilisés, retrace la tradition manuscrite organisée autour des deux familles (*A* : *deterior* et *E*, *emendatior*), sans toutefois aller jusqu'à l'établissement d'un *stemma* ; elle est également facilitée par la présentation de quelques abréviations utilisées, à la suite des *Addenda et corrigenda* p. XLVIII. Les principes qui ont conduit la rédaction de cet appareil ne sont toutefois pas exposés en tant que tels, mais on peut en tenter une description sommaire⁵⁰. Il est, comme tous les appareils, rédigé en latin ; il est structuré de façon logique et usuelle : leçons des manuscrits, puis conjectures, puis autres interventions éditoriales. C'est un appareil positif, mais qui atteint un bon équilibre entre brièveté et précision. Il n'est pas exhaustif dans ses citations de variantes mais en cite quelques-unes parfois pour de simples variantes orthographiques (v. 20) ; ces variantes sont citées le plus souvent sous forme développée et non abrégée, comme l'usage le généralisera ; elles s'accompagnent de justifications plus (v. 35-36, par un renvoi aux *Métamorphoses* d'Ovide pour un problème d'ordre des vers ; v. 62, par un renvoi aux *Géorgiques* de Virgile pour une correction adoptée contre tous les manuscrits) ou moins développées (v. 101), ou carrément absentes (v. 82 ; v. 93). Elles mêlent conjectures adoptées (lacune après le v. 93) ou non (v. 136 : pour Daniel Heinsius il manque deux hémistiches après *feci*). Les éditeurs n'ont pas hésité à assumer la part de subjectivité⁵¹ intervenant dans toute opération critique et exposent à l'occasion leurs doutes (v. 32 « *nescio an ponendi sint post u. 147* » ; v. 200 « *suspikor* »). C'est un appareil qui, au final, a été établi après une sélection stricte des données utiles et se laisse lire assez aisément.

À l'autre bout du volume, après le texte des tragédies et ses notes critiques, se trouvent les trois copieux *indices* : un *Index nominum et rerum*, dans la tradition de ceux déjà rencontrés ; un *Index orthographicus* augmenté d'une partie spécialement consacrée à l'*Etruscus* (*De orthographia codicis E*) et un *Index metricus*, organisé en deux parties, l'une (*A recensio metrorum in lyricis carminibus adhibitorum*) énumérant les types de mètres présents dans les tragédies et les passages où ils apparaissent ; l'autre (*B Conspectus*

49 *Caput I De nouae editionis ratione et consilio ; Caput II De tragoediis ueterum testimonia studiorumque Annaeanae tragoediae per medium aeuum propagatorum indicia*, suivis des *testimonia* ; *Caput III Conspectus lectionis Peiperianiae*. Cette nouvelle édition ne comporte que les deux premiers *indices*, sans l'*index metricus* ; elle comporte également un *Conspectus librorum in adnotatione critica*, des *Addenda et corrigenda* et les *Codicum signa*.

50 En suivant par exemple le guide méthodologique « Reading a critical apparatus » figurant en appendice de (Tarrant, 2016), p. 157-169.

51 Sur laquelle insiste à juste titre (Tarrant, 2016) dans tout son ouvrage. Selon lui, même le travail d'édition critique relève de la rhétorique de la persuasion : il s'agit de faire accepter ses conjectures en argumentant correctement.

eurythmiae) établissant la composition métrique de chaque partie (actes et chants) de chaque tragédie (FIGURE 50 pour les sigles dans le texte et FIGURES 53-54-55 pour les schémas métriques). Cet index métrique utilise un système de notation alphanumérique forgé par les éditeurs qui ne fera pas école (voir Chapitre 8. 2) Propédeutique à la lecture ou structuration théâtrale ? a) Numérotation des vers, découpage en strophes » et la note 23).

Cette édition allemande, avec son copieux paratexte philologique, son attention portée aux questions techniques (métrique, orthographe) et non littéraires, ouvre la voie aux éditions scientifiques modernes, faisant appel au sens critique d'un lecteur érudit.

De Leo, par Joachim B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879

Titre : L. Annaei Senecae || Tragoediae || recensvit et emendavit || Fridericvs Leo ||
Volumen Prius [alterum] || Observationes criticas continens ||

Éditeur scientifique : Fridericvs Leo

Commentateur : Fridericvs Leo

Éditeur commercial : Weidmann

Imprimeur : Joachim B. Hirschfeld (Leipzig)

Ville : Berolini / Berlin

Date : 1878-1879

Format : in-8°

Localisation : STRASBOURG - BNU C.142.664,1 et C.142.664,2

Exemplaire numérisé : <https://archive.org/details/lannaeisenecaet00leogooq>

Présentation de l'ouvrage

Leo est, après Bothe et Peiper-Richter, un des grands éditeurs scientifiques modernes : comme le titre de son édition le précise (*recensvit et emendavit*), il a procédé à une recension systématique de l'*Etruscus* et a établi un texte sur lequel tous les critiques suivants ont travaillé. À la suite de Gronov, c'est lui qui a exploité l'*Etruscus* au point d'élever un véritable « monument » en l'honneur de ce manuscrit⁵². Aux yeux du savant allemand, il éclipse tous les autres (il écrit dans ses *observationes criticae* p. 15 : *itaque in futurum quoque unicum recensionis fundamentum Etruscus habebitur*) et l'on doit recourir aux leçons de *M* et de *N*, descendants directs de *E*, seulement en cas de doute sur *E*. Quant à *A*, il est l'objet d'une méfiance radicale, de même que ses ramifications *P* et *C*. Même si cette place de *E* dans la tradition manuscrite est aujourd'hui nuancée⁵³, les apports de l'édition de Leo à la critique moderne sont considérables, dans les domaines philologique et métrique en particulier.

L'autre partie du titre, annonçant que les *observationes criticae* prennent place avant même le texte commenté, resitue l'entreprise de Leo plus largement : l'éditeur explique, dans

52 (De Robertis & Resta, 2004) p. 131.

53 Grâce aux recherches de Peiper-Richter, dont leur seconde édition, chez Teubner, en 1902, se fait l'écho : ils ont identifié quatre manuscrits représentants d'une forme plus ancienne, et donc moins contaminée, de *A* ; ils remettent en question l'hypothèse de Leo d'un *doctus Italus* à qui on aurait dû, *ope ingenii*, de bonnes leçons, au profit de l'hypothèse d'un archétype commun, qui permettrait, *ope codici*, de continuer les travaux sur *A* et ses très nombreuses branches. Voir encore (De Robertis & Resta, 2004) p. 131-132 sur cette évolution et la nécessité d'abandonner le culte du *codex optimus*, pour prendre en compte la ramification de *A*.

celles-ci, son travail de recension, mais aborde aussi d'autres questions (particularités respectives des trois pièces que sont l'*Octavie*, l'*Hercule Furieux* et les *Phéniciennes* ; métrique ; modèles grecs ; destination des tragédies).

L'édition paraît en deux volumes, publiés à un an d'intervalle à Berlin, chez Weidmann⁵⁴ : le premier, de 1878, est surtout composé des *observationes criticae* et des *indices* ; le second, de 1879, comprend essentiellement des réflexions codicologiques et le texte des tragédies.

Composition

Volume prius Observationes criticae continens (1878)

- n. p. Dedicace
- p. VII *Addenda et corrigenda*
- p. 1 *Observationes criticae* :

p. 1 I *De recensendis tragoediis*

p. 16 II *De codice Etrusco*

p. 42 III *De codicibus paralipomena : De Poggii Libro* et p. 45 *De Octavia*

p. 48 IV *De Hercule Œtaeo*

p. 75 V *De Phœnissis* et p. 82 *de Personarum notis*

p. 89 VI *De Agamemnone* ; p. 98 *de anapaestorum compositione* ; p. 110 *de canticis polymetris*

p. 135 VII *De canticorum formis*

p. 147 VIII *De tragoedia rhetorica*

p. 160 IX *De exemplaribus graecis*

p. 184 X *Analecta*

- p. 225 *Index capitum*
- p. 225 *Index rerum*
- p. 228 *Index locorum*

Volumen alterum Senecae tragoedias et Octauiam continens (1879)

- p. V *Praefatio*
- p. IX *Codicis Parisini 8071 Thuanei excerpta*
- p. XV *De Senecae tragoediarum fragmentis rescriptis Ambrosianis, scripsit / par*
Guilelmus Studemund
- Texte des tragédies :

p. 1 *Hercules Furens*

p. 43 *Troades*

p. 79 *Phœnissae*

⁵⁴ Grande maison fondée par Moritz Georg Weidmann, d'abord installée à Leipzig, puis active à Berlin, Dublin et Zurich jusqu'en 1983.

p. 101 *Medea*
p. 133 *Phaedra*
p. 173 *Œdipus*
p. 207 *Agamemnon*
p. 239 *Thyestes*
p. 273 *Hercules Œtaeus*
p. 337 *Octavia*

- p. 373 *Mantisa Vindiciarum*
- p. 386 *Corrigenda*
- p. 387 *Index Nominum*

Description formelle

L'édition de Leo, tout aussi dense que celle de Peiper-Richter, s'est dotée d'une présentation relativement sobre : aucune illustration ne ponctue le texte ; tout est en caractères droits, sauf l'apparat critique qui alterne droits (lèmes) et italiques (notes) (FIGURE 56). L'imprimeur a guidé le relieur en conservant la numérotation des cahiers en plus de la pagination. L'éditeur a facilité la consultation des outils par une mise en page rigoureuse et nette.

Le paratexte

L'éditeur a également voulu orienter le lecteur par de multiples listes, complétées par des pages de recherche scientifique de haute tenue, dans les traités liminaires. On distinguera dans ce paratexte fourni – par souci de clarté, même si certaines parties mêlent en réalité les approches⁵⁵ – les textes d'introduction (dédicace du premier volume et préface du second) ; les textes d'analyse littéraire (thèse *De tragoedia rhetorica* ; notices *De Personarum notis* ; *de Agamemnone* et *De exemplaribus graecis*) ; les textes étudiant des points techniques (authenticité des tragédies⁵⁶ : *De Octavia* ; *De Hercule Œtaeo* ; *De Phænissis* ; métrique : *De anapaestorum compositione* et *De canticis polymetris, de canticorum formis* ; codicologie : *De recensendis tragoediis* ; *De codicibus paralipomena* ; *Codicis Parisini 8071 Thuanei excerpta* ; *De Senecae tragoediarum fragmentis rescriptis Ambrosianis* du à Guilelmus Studemund ; faits de syntaxe : *Analecta*) ; les listes d'erreurs (*Addenda et corrigenda*), de notes supplémentaires (*Mantisa Vindiciarum*) et les *indices* (*Capitum, Locorum* et *Nominum*). ☞ L'ensemble est si vaste qu'il ne nous est pas possible de le parcourir correctement ici ; nous nous concentrerons plutôt sur le texte qui a obtenu le plus fort retentissement dans la critique

55 Les parties *De Octavia*, *De Hercule Œtaeo* et *De Phænissis* conjuguent ainsi listes de variantes, points de critique littéraire, d'analyse stylistique et métrique.

56 Selon Leo, *Hercule sur l'Œta* et les *Phéniciennes* sont de Sénèque, mais non l'*Octavie*.

et qui a donné un tour nouveau aux études sur les tragédies de Sénèque : le traité intitulé *De tragoedia rhetorica*.

Leo expose sa thèse dès les premières lignes : Sénèque n'a pas suivi les Grecs hormis pour ses arguments et n'a pas été inspiré par une muse tragique mais par une muse scolaire (*non tragicam musam carminibus suis adspirare iussit, sed scholasticam*). Puis, avant d'arriver au commentaire plus précis de ses tragédies, il rappelle rapidement que les tragédies des Républicains, ont, elles, non seulement suivi les arguments des tragiques grecs mais en ont aussi rendu les *mores* et *affectus*, les mœurs et les sentiments. C'est pour quoi Ennius et Accius méritent l'éloge. Puis, dans un contexte politique et culturel bien différent, après la fin des guerres civiles et l'essor de la rhétorique dans les écoles, a été inventé un genre nouveau, la « tragédie rhétorique », où tout *ethos* est absent, et où tout n'est que *pathos*. Sénèque, selon Leo, n'a pas été le premier à embrasser ce nouveau genre d'écriture, Varius et Ovide l'ayant précédé. Mais Sénèque s'est emparé à plein de cette « tragédie rhétorique », s'inspirant des déclamateurs qu'il a lus chez son père, ainsi que d'Ovide et de Virgile, à propos desquels Leo consigne de nombreux rapprochements. Ses tragédies sont donc pleines d'érudition, mais aussi de *summi affectus*, de « sentiments extrêmes » et d'*atrocissima facinora*, de « crimes les plus affreux », conformément aux mythes qu'il a d'ailleurs choisis pour cela (p. 159). Leo conclut en engageant à ne pas comparer ces tragédies latines avec les tragédies grecques en tant qu'œuvres d'art mais seulement pour leurs arguments et le traitement de ces arguments, *car istae uero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae*, « ce ne sont pas vraiment des tragédies mais des déclamations composées selon les règles de la tragédie et divisées en actes » (p. 158). La thèse de Leo aura un retentissement très fort, et restera en vigueur durant un siècle environ, avant que les commentateurs ne réévaluent ces textes, et qu'ils ne les considèrent à nouveau comme des tragédies à part entière.

L'autre grand domaine dans lequel Leo marquera la science est son travail sur les manuscrits, dont il fait état dans pas moins de cinq parties du paratexte (citées *supra*). Le point sur lequel nous terminerons est la rédaction de son apparat, le second dont nous disposons dans notre corpus après celui de Peiper-Richter, ce qui nous permettra de faire quelques comparaisons. La lecture de cet outil est, comme dans l'édition précédente, préparée par les diverses notices codicologiques⁵⁷ et par la liste des *Sigla* figurant juste avant la première tragédie, *Hercule Furieux*. Mais il n'est pas de répertoire des abréviations utilisées.

⁵⁷ En particulier le *De codice Etrusco* où Leo analyse les différentes mains, relève les ratures, lignes ajoutées, mots effacés, lettres mal lues par ses prédécesseurs, Gronov au premier chef.

L'apparat figure bien sûr au bas de chaque page de texte et est rédigé en latin. Leo, contrairement à Peiper-Richter, a choisi un apparat négatif, ce qui⁵⁸ a l'avantage de l'économie mais rend plus difficile l'exposition d'une tradition manuscrite complexe. De plus, dans un apparat de forme négative, le lecteur doit savoir quels témoins sont examinés, pour inférer *ex silentio* lesquels portent les leçons imprimées. Ce choix est cohérent avec la position de Leo, qui, on l'a dit plus haut, considère que *E* éclipse tous les autres manuscrits. De fait, son apparat ressemble à un répertoire de variantes où les leçons de la branche *A* (*A* et ζ) sont très majoritairement écartées au profit de celle de *E* (*E*, *R*, *Th*, Σ , *M* et *N*), sans que les justifications soient toujours présentes⁵⁹. Certes les discussions sont exposées ailleurs dans le volume, mais le lecteur qui ne consulte que l'apparat peut difficilement juger de la pertinence des choix de l'éditeur. Il est plutôt conduit à simplement prendre acte de ce qui est présenté non comme un choix mais comme une donnée objective, alors qu'il faut prendre conscience de la part de subjectivité et d'argumentation que comporte tout établissement de texte⁶⁰. Cette subjectivité affleure toutefois en quelques endroits, quand Leo suppose une lacune (*Médée* entre les v. 98 et 99), quand il soupçonne une erreur de copiste (*Médée* v. 516-520 « *mihi uu. 516-520 dittographia uidentur* »), quand il rejette les interventions de Gronov, quand il propose une correction des manuscrits (*Médée* v. 19 « *sponso malum codd. correxi* »). Ses interventions sont dans l'ensemble bienvenues et justifiées, parfois non nécessaires ou moins pertinentes que d'autres⁶¹. Finalement, c'est un apparat très économe qui est présenté, de lecture facile mais de compréhension plus ardue, qui suppose que le lecteur s'appuie sur d'autres pages de critique textuelle de l'édition pour bien comprendre les arguments ayant conduit aux choix opérés.

Au total, l'édition de Leo fait basculer définitivement l'histoire éditoriale des tragédies de Sénèque vers une nouvelle étape : le texte établi est désormais en grande partie fixé, de même que la méthode, exigeant un examen des manuscrits choisis systématique et exhaustif ;

58 Nous avertit (Tarrant, 2016), p. 162-163.

59 Une exception notable en la matière est la longue note à *Médée* v. 660 pour commenter la lacune.

60 Nous suivons (Tarrant, 2016).

61 Voir (Fitch, 2004) p. 79-101 pour *Médée*. Voici quelques exemples : Leo suppose une lacune entre les v. 98 et 99, de façon justifiée et argumentée selon Fitch (p. 81-82), mais le texte proposé par Leo n'est pas complètement pertinent parce qu'il a compris que la rougeur dont il est question dans la comparaison des v. 99-101 de l'épithalame renvoie à celle de Jason, alors qu'il s'agit plutôt de celle de la mariée. Fitch propose donc un texte légèrement différent. Pour *Médée* v. 413, en place de l'étonnant *inhibere*, Leo suggère *imitari*. Mais pour Fitch (p. 87-88) la force du verbe réside justement dans son caractère exceptionnel et paradoxal et la conjecture n'est donc pas nécessaire. Enfin, après la réplique de Jason au v. 516, il est selon Fitch (p. 89-90) inutile d'insérer un tiret indiquant que Médée lui coupe la parole : le sens de la réplique est complet, si l'on comprend bien qu'il s'agit des deux rois, lui-même et Créon, qui peuvent s'opposer à elle, et qui ne sont pas encore alliés pour collaborer contre l'ennemie (l'idée ne venant qu'après les v. 522-524).

quant au commentaire du texte, qui en fait non des tragédies, mais des déclamations écrites à la manière de tragédies, il sera la base de débats passionnés, qui dureront une centaine d'années, sur la question de savoir si Sénèque destinait ou non ces textes au théâtre et s'ils sont aptes ou non à être mis en scène. *Vexata quaestio*, qui détrône celle de l'identité et du nombre de leur auteur, sur laquelle les savants ont commencé à s'interroger quatre siècles auparavant.

Conclusions

Alors que disparaissent quasiment les illustrations de ces éditions des XVIII^e et XIX^e s., à l'exception du médaillon chez Fabricius-Ernesti, se multiplient les pages de titres entre sections, pour distinguer les versions latine et française (Levée, Greslou) ou les différents volumes composant une édition (Bothe, Baden, Pierrot, Leo), ainsi que les autres outils pour se repérer à l'intérieur de ces volumineuses sommes (tables et index). Le phénomène de collection va en s'affirmant : les volumes consacrés aux tragédies de Sénèque appartiennent au « Théâtre complet des Latins » pour l'édition de Levée ; à la *Bibliotheca classica latina Sive Collectio Auctorum Classicorum Latinorum Cum notis et indicibus* pour celle de Pierrot ; à la « Bibliothèque latine-française » pour celle de Greslou ; à la « Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana » pour celle de Peiper-Richter.

On trouve dans ces éditions les paratextes suivants :

Arguments :

- Levée
- Greslou

Notes :

- Bothe I : *Adnotationes à Hercules Furens, Thyestes, Phoenissae*
- Bothe II : *Adnotationes à Hippolytus, Œdipus, Troades*
- Bothe III : *Adnotationes à Medea, Agammon, Hercules Œtaeus, Octavia*
- Levée : « Notes philologiques » et « Notes archéologiques » après chaque pièce
- Pierrot I : *Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones* à la fin de chaque

tragédie

- Pierrot I : *Notae in supplementum*
- Pierrot II : *Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones* à la fin de chaque

tragédie

- Pierrot III : *Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones* à la fin de

chaque tragédie

- Greslou I : Notes sur *Hercule furieux, Thyeste, Les Phéniciennes, Hippolyte*
- Greslou II : Notes sur *Œdipe, Les Troyennes, Médée*
- Greslou III : Notes sur *Agamemnon, Hercule sur l'Œta, Octavie*

- Leo I : *Observationes criticae : De recensendis tragoediis, De codice Etrusco ; de Poggii Libro ; De Octavia ; De Hercule (Etaeo) ; De Phœnissis*
Pièces liminaires ou finales :

En prose : préfaces, adresses au lecteur

- Bothe I : *Praefatio*
- Bothe I : *Frid. Henr. Bothii elegia ad lectorem*
- Baden I : *Lectori*
- Pierrot I : *Praefatio novi editoris* : préface du nouvel éditeur
- Pierrot I : Adresse au lecteur d'Henricus Chifellius
- Pierrot II : *Optimo lectori Bibliothecae Latino-Classicae Editor / Editoris*

praemonitio (titre courant)

- Pierrot II : *Praemonitio ad lectorem* et d'*Imitationes gallicae*
- Peiper-Richter : *Praefatio*
- Leo I : Dédicace
- Leo II : *Praefatio*

Épîtres dédicatoires en prose

- Chez Bothe I : *Praefatio* : épître dédicatoire de C. Fernandus à P. Cohard
- Baden I : *Viro doctissimo atque humanissimo Godof. Ern. Groddeck [...] huncce*

librum honoris et officii causa obtulit auctor

- Pierrot I : Épître dédicatoire d'Henricus Chifellius à D. D. Franciscus Cardinalis

Barberinus

Traités :

- Fabricius-Ernesti : *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur*

- Chez Bothe I : *J. Lipsii de his tragoediis dissertatio*
- Chez Bothe I : *Dan. Heinsii de tragoediarum auctoribus dissertatio*
- Chez Bothe I : *Johannis Isacii Pontani de auctoribus tragoediarum ad V. Cl.*

Petrum Scriverium Prolegomenon

- Levée : « Dissertation sur M. A. Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom »

- Levée : « Observations sur le théâtre de Sénèque »
- Levée : « Examen des pièces contenues dans le tome [XII-XIII-XIV] »
- Chez Pierrot I : *Dissertationes* de Lipse, Heinsius, Pontanus, Klotzsch, Jacobs
- Chez Pierrot I : *Hieronymus Avanzi Veronensis De generibus carminum apud L.*

Anneum Senecam Tragicum

- Chez Pierrot I : *Georgius Fabricius Chemnicensis de reliquis carminum generibus*

- Chez Pierrot I : *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur*

- Greslou : Introduction p. i – p. xxxij du tome premier
- Leo I : *De Personarum notis ; de Agamemnone*

- Leo I : *De anapaestorum compositione*
- Leo I : *De canticis polymetris, de canticorum formis*
- Leo I : *De tragoedia rhetorica*
- Leo I : *De exemplaribus graecis*

Outils :

- Fabricius-Ernesti : *Index Editionum tragicorum Latinorum emendatio et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus*

- Fabricius-Ernesti : liste des *Versiones*
- Bothe III : *Explicatio signorum metricorum*
- Bothe III : *Index rerum memorabilium*
- Bothe III : *Addenda et errata*
- Baden II : *Index eorum quae in notis illustrantur aut explicantur*
- Levée : « Table des matières Contenues dans les trois volumes des tragédies de

Sénèque » (tome XIV)

- Levée : « Table alphabétique des tragédies de Sénèque » (tome XIV)
- Pierrot I : *Index Editionum tragicorum Latinorum emendatio et auctior*

Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus et liste des *Versiones*

- Pierrot I : *De L. Annaeo Seneca testimonia auctorum ac iudicia*
- Pierrot II : *De variis quae ad Medae tragoediam spectant, seu iudiciis, seu*

imitationibus

- Pierrot I : *Tabula rerum quae in hoc primo volumine tertiae partis Senecae*

continentur

- Pierrot II : *Tabula rerum quae in hoc secundo volumine tertiae partis Senecae*

continentur

- Pierrot III : *Index uniuersus verborum et locutionum quae in contextu*

tragoediarum L. A. Senecae occurrunt

- Pierrot III : *Tabula rerum quae in hoc tertio volumine tertiae partis Senecae*

continentur

- Greslou : Table des matières à la fin de chaque volume
- Peiper-Richter : *Addenda et corrigenda*
- Peiper-Richter : *Index nominum et rerum*
- Peiper-Richter : *Index orthographicus ; De orthographia codicis E.*
- Peiper-Richter : *Index metricus : A recensio metrorum in lyricis carminibus*

adhibitorum ; B Conspectus eurythmiae

- Leo I : *Addenda et corrigenda*
- Leo I : *Analecta*
- Leo I : *Index capitum*
- Leo I : *Index locorum*
- Leo I : *Corrigenda*
- Leo II : *Mantisa Vindiciarum*
- Leo II : *Corrigenda*
- Leo II : *Index Nominum*

Autres textes :

- Pierrot I *L. Annaei Senecae Thebais [...] chori totius et quinti actus adiectu suppleta*
- Pierrot I : *Excerpta e tragoedia italica, cui titulus est Polinice et e gallica, quae inscribitur* Étéocle
- Pierrot II : *Imitationes fabulae Agamemnoniae*
- Pierrot III : *Imitationes gallicae super Hercule* Œtaeo (*Hercule Mourant*, tragédie de Rotrou ; *Les aventures de Télémaque*, livre xv, Fénelon ; *Hercule au mont Œta*, poème dithyrambique par C. Théveneau)
- Pierrot III : *Excursus de Octavia* en latin, Examen de l'*Octavie* par M. Amaury-Duval en français
- Leo II : *Codicis Parisini 8071 Thuanei excerpta*
- Leo II : *De Senecae tragoediarum fragmentis rescriptis Ambrosianis*, par Guilelmus Studemund

Illustrations :

- Fabricius-Ernesti : médaillon
- a) **Insertion des questions sénéquiennes dans les débats de littérature générale**

La question de savoir qui est Sénèque et quelles tragédies il a écrit n'est plus l'objet central de tous les éditeurs « modernes ». Elle demeure très importante cependant chez les français comme Levée et Pierrot qui offrent un bilan remarquable en la matière. Même si des incertitudes demeurent sur l'attribution de certaines pièces, l'important est, ailleurs, que les tragédies latines appartiennent au patrimoine littéraire antique et puisse être partagé, notamment par sa traduction. Ce qui est discuté relève soit des questions de littérature générale (langue et style de Sénèque), soit des points plus techniques (métrique, orthographe, philologie, codicologie)⁶². D'une part, se multiplient en effet les dissertations, traités, commentaires au long cours qui étudient les tragédies comme un corpus cohérent et chaque tragédie comme un tout. Les éditeurs comme Pierrot n'hésitent pas à enrichir leur publication de textes littéraires inspirés par Sénèque. Ils affirment la nécessité de considérer les tragédies latines dans leur contexte et de les apprécier sans les rapporter systématiquement aux Grecs, comme ce fut le cas auparavant, sous peine de biaiser le point de vue. En revanche, il faut se demander si ces pièces sont efficaces, notamment si leurs personnages sont de bons personnages de théâtre. Fabricius-Ernesti proposent ainsi dans leur Notice un véritable guide de lecture des tragédies, et ont également la préoccupation, dans les outils qu'ils offrent, de guider le lecteur dans la chronologie des éditions et de l'orienter dans la liste des traductions existantes.

⁶² Voir la persistance des traités de Fabricius et d'Avantius dans ces éditions, les traités sur les différents types de mètres chez Leo.

b) Vers les principes de l'édition critique moderne

D'autre part, les éditeurs s'attachent à travailler le texte avec attention, l'établir en se donnant une méthode de travail scientifique (un apparat critique figure chez Peiper-Richter et chez Leo), le commenter en produisant de nouvelles notes et observations critiques, l'interpréter en forgeant de nouveaux outils comme le système de notation alphanumérique chez Peiper-Richter. Ils n'oublient pas, loin de là, le travail de leurs prédécesseurs, qu'ils continuent de rendre vivants en citant certains de leurs écrits en leur entier et en prenant appui sur leurs notes, ce qui inscrit leurs éditions dans une histoire dont ils ont conscience et qu'ils revendiquent. Ils en reprennent même les méthodes en exposant leurs sources, les critiquant, et en montrant une volonté d'exactitude et de précision qui est la marque de l'école philologique allemande. Mais la problématique majeure qui est élaborée au XIX^e s. est celle de la nature et de la destination des tragédies : pour Leo, Sénèque a quasiment créé un genre nouveau, non pas la tragédie philosophique mais la tragédie rhétorique. En conséquence, ses pièces ne sont pas selon lui destinées à la scène, mais à un mode de diffusion autre, la *recitatio*. Il a été précédé, dans cette interprétation, par Pierrot, qui se montre relativement sévère sur les compositions dramatiques de Sénèque et cite les traités de deux savants allemands, Klotzsch et Jacobs, pour qui ce sont des *exercitationes rhetoricae*. C'est sur cette thèse que débattront à leur tour, longuement, les érudits du XX^e et même du XXI^e s.

Cette perspective est parfaitement emblématique des phénomènes propres à l'histoire éditoriale et littéraire des tragédies de Sénèque. À côté de celle-ci, il se dégage quelques autres caractéristiques saillantes que l'on peut rappeler en manière de bilan : les particularités des éditions d'imprimeurs, la longévité de certains débats (authenticité et attribution des tragédies) conjuguée à l'émergence de tournants critiques (découverte et exploitation du manuscrit *E*, évolution sur l'identification de(s) Sénèque(s)). On distingue par ailleurs des problématiques qui ne sont pas liées à cette histoire en particulier, mais plutôt à leur époque : aux XV et XVI^e siècles, le mouvement de redécouverte et de diffusion des textes classiques est général, et s'accompagne de la volonté de les expliquer de façon exhaustive ; à l'autre extrémité temporelle, aux XVIII et XIX^e siècles, c'est la généralisation des traductions, les projets éditoriaux d'envergure se concrétisant dans les collections de volumes latines et grecs, et enfin la mise en place de principes d'édition critique qui se développent, et ce à l'échelle européenne.

Conclusion de la première partie

a) Visées : diffuser le texte, transmettre des connaissances sur le texte

Au terme de ce parcours, on pourrait classer sommairement les éditions en regroupant, d'une part, celles qui transmettent le texte lui-même, comme la *princeps*, les éditions des imprimeurs (H. Petrus, S. Gryphe) et les éditions comprenant des traductions (de Marolles, Levée et Greslou) ou d'autres textes (Fernand-Balbus : un dédicatoire et des arguments ; Benedetto Riccardini : Vie de Sénèque et deux traités ; Avanzi : Vie de Sénèque, traité, arguments). Dans ce groupe, l'important est de diffuser le texte dramatique en latin seulement ou avec sa traduction, pour un plus grand nombre. Les éléments paratextuels peuvent être absents (*princeps*), limités (H. Petrus, S. Gryphe, Fernand-Balbus, Benedetto Riccardini, Avanzi), ou plus développés (de Marolles, Levée et Greslou). Un trait commun à la *princeps*, aux éditions des imprimeurs et à celles accompagnées de traduction est l'absence d'établissement du texte ou de donnée sur la démarche (voir chapitre 1. « Diversité du corpus. Nature des ouvrages »). Les trois autres (Fernand-Balbus, Benedetto Riccardini, Avanzi) transmettent un texte nouvellement établi.

D'autre part, un autre groupe, le plus important, est constitué par les éditions qui entendent diffuser le texte mais aussi des connaissances sur le texte, qu'il s'agisse de les transmettre dans les éditions agrégeant les commentaires préexistants de plusieurs éditeurs (Thys, Gronov, Schrijver, Schröder, Pierrot) ou qu'il s'agisse de publier nouvellement ces commentaires ou notes (Marmitta, Érasme-de Vercel-de Maizières – du moins pour le commentaire de Bade, le seul encore inédit –, de Maizières, Fabricius, Delrio, Rapheleng-Lipse, Commelin, Gruter, Heinsius-Scaliger, Farnaby, Fabricius-Ernesti, Bothe, Baden, Pierrot, Peiper-Richter, Leo). Le plus souvent, ces éditions établissent le texte (voir chapitre 1. « Diversité du corpus. Nature des ouvrages ») et ont un copieux paratexte, hors même ces explications ou notices philologiques.

b) Points de vue scientifiques et littéraires : quelle conscience du fait théâtral ?

On peut se demander si cette bipartition recoupe celle du point de vue porté sur le texte théâtral, point de vue que l'on peut qualifier, là aussi à grands traits, de scientifique ou de littéraire. Le premier groupe d'éditions que nous avons dégagé aurait une approche plus littéraire que le second, plus savant. Pourtant, on va voir que le système est plus complexe qu'il n'y paraît, et nous proposons un dernier parcours chronologique de ces éditions en nous

demandant quelle conscience du fait théâtral ont ces approches, qu'elles soient scientifiques ou littéraires.

Les contours se dessinent ici plus nettement si l'on commence par la fin de la période traitée. Au XIX^e s. en effet, il est une séparation assez claire entre les éditions qui envisagent le texte des tragédies comme n'importe quel autre texte latin, un texte à établir et à doter d'un appareil critique rigoureux, et les éditions qui prennent davantage en compte le genre littéraire du texte et l'entourent de réflexions esthétiques et poétiques. Ces deux catégories se répartissent en outre en zones géographiques distinctes : l'Allemagne est le siège des éditions savantes, telles celles de Bothe, Baden, Peiper-Richter et Leo ; la France celle des éditions intégrant des considérations littéraires, comme celles de Levée, Pierrot, Greslou, auxquelles il faut toutefois ajouter celles de Fabricius-Ernesti, de la société allemande bipontine. Cette dernière comprend une notice littéraire et une liste des traductions existantes : elle se préoccupe, comme les éditions françaises, d'insérer le texte dramatique dans un contexte plus général et de l'outiller par des textes développés, rendant le volume plus pédagogique. Les dissertations, observations, examens, de l'édition de Levée, les dissertations, notes et autres textes dramatiques de celle de Pierrot, la longue introduction et les notes littéraires de celle de Greslou participent de cette même vision. Dans les éditions savantes, le fait théâtral n'est pas traité comme tel, sauf à considérer que les notes sur la versification en rendent compte. Mais ces dernières sont, chez Bothe, Peiper-Richter et Leo, des considérations purement techniques, traitant de métrique sans envisager un mode de réalisation scénique. Quant aux autres éditions, ce n'est pas qu'elles ne soient pas scientifiques, mais elles replacent la dimension théâtrale du texte édité au premier plan. On y trouve (voir dans ce chapitre 3 le rappel du contenu des paratextes) de grands développements sur la tragédie à Rome, ses sources, ses représentants, ses caractéristiques par rapport à la comédie ou à la tragédie grecque, avec éventuellement la démonstration – aux accents parfois nationalistes – qu'une véritable littérature latine a existé ; s'ajoute l'appréciation des qualités morales ou stylistiques des tragédies de Sénèque, la question de leur auctorialité et de leur finalité (philosophique ? ludique ? scénique ?) ; enfin les pièces peuvent être examinées chacun en détail, avec des considérations sur leur structure, sur la caractérisation des personnages, sur leur dramaturgie. On peut voir, en exemple, cette double perception des tragédies à travers la méthode et les contenus fournis par les divers éditeurs de chez Firmin-Didot, pour l'édition de Pierrot : la méthode, qui passe par la recension et la collation des manuscrits, l'explicitation des lieux difficiles par des notes et la réflexion sur les sources de l'auteur, témoigne des orientations scientifiques de l'époque et des exigences de la maison d'édition, qu'on retrouve d'un auteur

à l'autre. Derrière la réflexion sur les sources de l'auteur se profile celle de son originalité : le point de vue porté sur les tragédies est aussi littéraire, et les contenus accompagnant le texte dramatique complètent cette approche. Les tragédies sont augmentées de divers textes, extraits composés *ad hoc* ou préexistants, imitations, jugements critiques, dissertations, structure et résumé des pièces. Tout cet appareil montre la volonté qu'ont les éditeurs scientifiques d'envisager les tragédies comme des textes dramatiques, à compléter ou à comparer à l'intérieur du genre qui leur est propre.

Si l'on remonte dans le temps, les lignes s'assouplissent, avec non plus une bipartition mais une tripartition des éditions aux XVII^e et XVIII^e s. (voir chapitre 9) et l'absence de tendances nationales, contrairement à ce qui vient d'être observé. C'est l'édition de De Marolles qui introduit une nouvelle catégorie, celle des éditions seulement littéraires, car il n'établit pas le texte, ne fournit pas un appareil philologique, mais développe des considérations uniquement littéraires, esthétiques et théâtrales. Son édition reflète son intérêt pour l'art en général, les lettres, le travail de l'esprit, par les très nombreuses pièces poétiques et citations jointes, par ses considérations sur les difficultés de la traduction et ses prescriptions en matière d'écriture dramatique. À côté de cette édition singulière, on retrouve, pour cette époque, les éditions purement savantes, qui sont cette fois le fait des éditeurs *Variorum* : Schrijver, Thys, Gronov, Schröder. Schrijver est peut-être le seul à témoigner de la spécificité du texte théâtral en joignant à sa somme monumentale un *Nomenclator* des fragments tragiques et la *Médée* d'Hosidius Geta. Hormis ces éléments, ces éditions ont en partage le rassemblement d'une énorme masse de données, que non seulement elles transmettent et organisent, mais augmentent aussi le plus souvent. Le but avoué par Schröder par exemple est de faire œuvre utile par ses apports, malgré la difficulté du texte de Sénèque, sur lequel il porte un point de vue moral. Le dernier groupe est constitué par les trois éditions qui mêlent considérations scientifiques et littéraires, et dans lesquelles le théâtre n'est pas oublié. Les éditions de Gruter, d'Heinsius-Scaliger et de Farnaby offrent à la fois un travail sur le texte, par la consultation d'un nouveau manuscrit (Heinsius-Scaliger), par des notes philologiques (Gruter) évoluant parfois au fil des éditions (Farnaby), et un travail sur le contexte, par des essais sur Sénèque, sur la poétique tragique (Heinsius), sur l'ordre et la finalité – philosophique (Farnaby) – des tragédies. La prise en compte de la composition précise des pièces se révèle à travers les notes qui commentent tel aspect de la psychologie des personnages, de leurs relations, de la dramaturgie.

Pour les éditions de notre chapitre 8, au XVI^e s., on retrouve la scission entre les éditions scientifiques, centrées sur les questions techniques (philologiques et métriques), et les éditions

mixtes ; à quoi s'ajoute une troisième catégorie, celles des imprimeurs, qu'il est difficile de rattacher à l'une ou l'autre. Les éditions de Petrus et de Gryphe, sans paratexte d'éditeurs, n'affirment pas clairement de dessein, sinon celui, comme dit plus haut, de transmettre le texte dramatique et d'autres textes lui étant traditionnellement liés (*Vie de Sénèque*, arguments, *Dimensiones* d'Avanzi). L'imprimeur Commelin donne lui aussi une édition, mais occupe une place charnière puisqu'il intervient sur le texte et fournit ses propres *lectiones*, des *periochae*, et les *animaduersiones* de Lipse. Il ne se contente donc pas de diffuser le texte dramatique mais affirme, par ce paratexte, la volonté de faire œuvre scientifique nouvelle. Il relève ainsi plutôt de la catégorie des éditions savantes, illustrées ici par les exemples de Fabricius et de Rapheleng-Lipse. Elles rendent compte d'un travail sur le texte lui-même dans leurs émendations. Elles l'inscrivent dans un contexte en reproduisant les *Vie de Sénèque* et *periochae* existantes, et en insérant, pour Fabricius, une nouvelle notice de versification. Mais comme pour les éditeurs du XIX^e s., cette notice reste technique et n'appelle pas de remarques prolongeant la réflexion sur le plan théâtral. La différence est que la notice ne concerne pas la métrique mais la prosodie, parce qu'elle complète les *Dimensiones* d'Avanzi qui faisaient de même. Le seul représentant de la dernière catégorie, mixte, est Delrio : il conjugue dessein scientifique (consultation de manuscrits et d'éditions en nombre, rédaction d'*aduersaria* fournies et diverses visant l'instruction du lecteur) et point de vue littéraire (développement sur Sénèque) et théâtral (développements sur le genre tragique, sur la tragédie latine, sur le chœur), dont les aspects semblent l'intéresser tous à égalité.

Aux premiers siècles que nous considérons (éditions dépouillées dans le chapitre 7), il semble que l'intérêt pour l'un ou l'autre aspect prime selon les éditeurs. C'est la période où la diversité et la souplesse sont les plus grandes et où la tentative de modélisation est la plus délicate. Est unique tout d'abord dans le corpus la *princeps*, dont l'éditeur est un « passeur de texte »⁶³ et ne l'a entouré d'aucun autre appareil. On ne peut pas vraiment se prononcer sur son point de vue, mais juste apprécier le dessein de diffuser le texte lui-même. Fait également figure à part l'édition d'Avanzi, la seule dans cette période à n'adopter qu'une approche scientifique : la collation des manuscrits, l'émendation du texte, la rédaction des *Dimensiones* (versification abordée du point de vue de la prosodie) en font un volume technique où l'on ne décèle pas de prise en compte particulière du fait théâtral. L'édition conjointe d'Érasme-de Vercel-de Maizières, quelques années auparavant, intégrait des remarques littéraires au sein de l'approche technique qui avait pour but premier d'améliorer le texte. Mais les éditeurs

63 Expression empruntée à (Jouhaud, Viala, & Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire, 2002) p. 15.

voulaient en commenter tous les aspects et livraient une première édition *Variorum* tournée vers l'utilité à la fois culturelle, morale et littéraire de l'œuvre. Dans les quatre autres éditions de ces XV et XVI^e s., la balance s'inverse et c'est l'approche littéraire qui prime : Fernand Balbus, Marmitta, Benedetto Riccardini, de Maizières, intègrent tous une démarche paléographique et philologique à leur travail, mais elle demeure secondaire par rapport aux autres outils (*argumenta*, illustrations, *Vie de Sénèque*) et aux autres propos qu'ils développent (traités sur la poésie, le tragique ; interprétation des tragédies de Sénèque ; visée pédagogique voulant rendre le texte compréhensible ; liminaires vantant les qualités philosophico-morales de l'auteur, pour souligner celles du destinataire ou justifier l'utilité du volume). Ce paratexte important témoigne de la volonté de comprendre le texte comme une tragédie latine, avec son auteur problématique, son sujet, ses qualités, ses parties, ses vers, son utilité, et donc l'appréhender comme un texte théâtral avec ses spécificités.

Nous espérons que la prise en compte des regards des éditeurs permet de mieux comprendre pourquoi et comment ils présentent le texte dramatique de telle ou telle manière. C'est avec *Médée* que nous essaierons de montrer comment le texte tragique se transforme, au gré des surcharges, dépouillements, déconstructions et restructurations de son espace sur la page et dans le livre.

Seconde partie. Du paratexte au texte, quels parcours de lecture des tragédies latines les éditeurs proposent-ils ?

Introduction de la seconde partie

L'édition princeps de 1478 comporte un manicule pointant vers le vers 176 de Médée (FIGURE 57) :

Fortuna opes auferre, non animum potest

Le lecteur ayant tracé ce signe incite les autres lecteurs à admirer ce beau vers sentencieux et à méditer son sens éthique. Plus généralement, la *princeps*, en transmettant les tragédies récemment redécouvertes, invite à contempler le texte dramatique qu'elle livre presque dépouillé tout artifice. Au début du siècle suivant, B. Riccardini édite les tragédies en les faisant précéder d'un *De tragoedia* qui fera date ; l'édition d'Érasme-de Vercel-de Maizières frappe également par le commentaire conjoint de trois grands savants ; en 1576, les *Adversaria* de Delrio posent les bases du gigantesque *Syntagma* qui suivra. Le XVI^e s., période faste pour les éditions de Sénèque le Tragique, a à cœur d'établir le meilleur texte, de l'expliquer dans toutes ses dimensions, et d'en comprendre le genre et la composition. Le XVII^e s. est marqué par la première traduction intégrale du corpus par de Marolles, qui entoure les textes latin et français d'un volumineux paratexte. Il entend diffuser le texte plus largement et le fait entrer dans le débat littéraire opposant Anciens et Modernes, tout en l'alignant, par la codification normalisante qu'il lui applique, sur les éditions de théâtre français classique. Le frontispice de l'édition de Schröder, la « Notice littéraire » de Fabricius-Ernesti dans les deux éditions marquantes du XVIII^e s. entendent dresser un monument à la gloire de Sénèque, contre ses nombreux détracteurs. Ils prolongent une certaine lecture morale des tragédies, inscrites dans l'histoire littéraire occidentale, parmi d'autres dramaturges. Le système de notation alphanumérique figurant dans l'édition de Peiper-Richter symbolise les analyses d'érudition du XIX^e s. dont les tragédies font l'objet, qui ne sont plus au service du déchiffrement et de l'explicitation de la lettre du texte, mais servent une entreprise de codification, à la recherche de savants schémas interprétatifs.

Cet échantillon de particularités marquantes montre combien le regard porté sur un même texte change d'une époque à l'autre, et combien le texte tragique se plie aux questions et aux désirs des éditeurs. Malléable, il n'est pas identique d'une édition à l'autre et reflète les points de vue des éditeurs mais aussi des imprimeurs qui l'ont fabriqué. Cet aperçu amène à se demander quels regards on a porté sur les tragédies de Sénèque et quelles lectures elles ont suscitées.

Ces regards ont forcément été modelés, c'est ce que nous voulons soutenir ici, par l'histoire éditoriale des tragédies, au croisement des champs matériels et littéraires ; en effet ce sont :

« les imprimeurs [...] qui inventent, pour des raisons commerciales, une *dramaturgie écrite* pour laquelle ils construisent dans leurs typographies [...] des synthèses de papier, en se posant et en résolvant tout seuls une série de questions : la partition interne des compositions, divisées en actes et en scènes avec une pagination adaptée et spécifique ; leur classification dramaturgique [...] ; leur définition rédactionnelle ; le cadre paratextuel destiné à orienter le lecteur inexpérimenté, qui exalte la valeur, l'histoire scénique, l'originalité artistique de l'œuvre en question, dont souvent ils inventent ou manipulent même le titre. Le problème principal est de signaler la *scansion interne* du texte, tant du *point de vue structurel* (les actes et les scènes) que *visuel et spatial* (en distinguant clairement les répliques des divers personnages), en élaborant un modèle de page apte à restituer également le plus possible de la représentation [...]. »¹

Alors que cette citation semble tout d'abord écarter de notre champ de recherche les objets qu'elle cite, en les attribuant au domaine des imprimeurs, elle intéresse notre propos au plus haut point. Parce que les imprimeurs, par les dispositifs qu'ils ont mis en place, ont eu une action sur le texte, et sont les bâtisseurs d'une « dramaturgie écrite », il nous semble important de considérer leur intervention. Ils sont, comme les éditeurs scientifiques, et sans doute moins loin d'eux que ce que l'on pourrait croire, d'autres auteurs du livre. Il nous semble aussi important de nous arrêter sur ces dispositifs, élaborés historiquement, afin de montrer que la dramaturgie écrite que nous lisons aujourd'hui n'est pas un donné, ni une évidence, n'est pas intrinsèque au texte, mais résulte de réflexions et de choix qui restent à interroger. Précisons tout de même qu'il est des domaines relevant des compétences des imprimeurs que nous n'aborderons pas : la graphie, l'orthographe, la typographie (hormis le fameux italique introduit par Alde Manuce, voir le commentaire à l'édition d'Avanzi), la foliotation, la pagination (hormis quelques remarques à propos de la forme des éditions), les réclames, les signatures.

Voilà pour le champ matériel. Or il entre en interaction avec le champ littéraire en ceci :

¹ M. Pieri « Instructions pour lire le théâtre : les exemples siennois et vénitiens », dans (Cayuela, Decroisette, Louvat-Molozay, & Vuillermoz, 2014) p. p. 239 (ensemble de l'article p. 237-251). Nous soulignons.

« La présentation ou la mise en forme typographique du texte théâtral sur la page du livre constitue le premier aspect du processus de *théâtralisation* : elle situe le texte dans un système des genres et elle contribue à déterminer le *rapport entre l'écriture et la représentation* qu'il appelle. »²

« La forme typographique est solidaire d'une conception de la représentation et du rapport du texte au spectacle³. Plus exactement, elle l'est devenue car la présentation discontinue du texte théâtral est bien antérieure au développement de l'idéologie évoquée précédemment. On la rencontre au moins depuis le début de l'imprimerie et elle devient dominante au XVII^e siècle. »⁴

Cette présentation du texte écrit sur la page, qui en constitue une première théâtralisation, qui assure un passage entre l'écriture et la représentation, est un objet d'étude particulièrement intéressant pour les tragédies de Sénèque : d'abord parce qu'il rejoint la polémique que l'on sait, le débat qui a surgi au XIX^e s. sur la théâtralité et l'aptitude à la scène de ces pièces ; ensuite parce que les tragédies de Sénèque offrent quelques spécificités que l'on peut esquisser dans cette introduction.

Les tragédies ont effectivement rencontré des visions, des lectures, des appropriations particulières, par rapport au théâtre grec, par rapport au théâtre comique latin et par rapport aux théâtres vernaculaires. En premier lieu, le calendrier de production des éditions et traductions, qui est bien sûr lié à la redécouverte des textes – sur laquelle nous reviendrons – n'est pas tout à fait le même que celui des tragédies grecques⁵. Sénèque, redécouvert en premier, a servi de référence pour la conception de la tragédie et du tragique qu'on a élaborée après celle qui avait été transmise par le Moyen Âge. Les tragédies latines ont donc été plus

2 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 253. Nous soulignons.

3 « Cette approche est tributaire des travaux de D. F. McKenzie, *Making Meaning. "Printers of the Mind" and other Essays*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002, et en particulier : « *Typography and Meaning : The Case of William Congreve* », p. 198-236. »

4 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 255.

5 Pour préciser, il y a une distorsion, pour les éditions d'œuvres antiques, entre la production et la réception : M.-H. Fragonard « *L'invention du texte de théâtre* » dans (Viala, 1997) p. 113-125 (et surtout le tableau récapitulatif p. p. 115-116) : on édite plus Plaute mais on lit plus Térence ; on édite plus Sénèque mais on traduit plus la tragédie grecque. Du côté des tragiques grecs : Eschyle est le moins travaillé. Sophocle, édité en grec dès 1502, suscite une traduction latine et quatre françaises partielles. Euripide est le plus édité, en grec dès 1503, et fait l'objet de quatre traductions partielles en latin, sept en français. Du côté des comiques grecs, Aristophane est édité dès 1498, et traduit en français dans trois éditions ; Ménandre est inconnu ou presque. Chez les Latins, Sénèque domine : « imprimées dès 1475, ses tragédies ont 9 éditeurs et 15 éditions » mais il suscite peu de traductions puisque le latin est la langue quotidienne. Térence est imprimé dès 1483, et moins édité que Plaute, imprimé dès 1472 et donnant lieu à 35 publications.

lues et diffusées que les tragédies grecques, alors que ce registre théâtral était mal connu au Moyen Âge, ce qui a posé des difficultés pour appréhender cette forme⁶. S'ajoute le fait que les tragédies qu'on lui a attribué n'ont pu être reliées à d'autres exemples latins, républicains, qui auraient facilité la compréhension de cette forme poétique. Les tragédies étaient en revanche rattachées à un autre type d'œuvre, des œuvres morales, comme l'écrit très clairement Manlio Pastore-Stocchi dans un syllogisme et sa conséquence :

« Sénèque était un auteur moral ; il avait composé aussi des tragédies ; *ergo*, celles-ci étaient des ouvrages moraux. ».

« En réalité, l'interprétation moraliste, subordonnée au portrait canonique de notre philosophe, allait favoriser le démembrement des tragédies par une lecture épisodique, qui se contentait de rechercher et d'isoler les "grains de sagesse". »⁷

Ainsi les tragédies au Moyen Âge circulaient sous forme de citations, qui ne prouvent pas qu'on les lisait directement, mais qu'on y avait accès par des manuscrits portant le nom de *Proverbia* ou *Sententiae Senecae* qu'on apprenait par cœur⁸. Les tragédies n'étaient pas autonomes, mais toujours liées à un auteur « *moralis philosophus* ».

Les pièces de Sénèque ont également connu une diffusion et un usage différents des autres représentants du genre théâtral à Rome, Plaute et Térence. Ceux-ci, redécouverts dans les mêmes années que Sénèque⁹, étaient étudiés dans les classes, les collèges et les universités, tant pour favoriser l'apprentissage de la langue que pour donner lieu à des représentations, pleinement intégrées dans le cursus éducatif. On connaît bien les pratiques

⁶ Voir M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : "*Seneca poeta tragicus*" » dans (Jacquot, Lebègue, & Oddon, 1964) p. 13-14. Les témoignages anciens sur les tragédies sont maigres : les citations explicites sont rares et brèves (grammairiens, scholiastes, donnent des exemples de métrique ou de vocabulaire, comme Quintilien, Diomède, Terentianus Maurus, Pseudo-Valérius Probus...) et les appréciations encore plus rares (pratiquement limitées au jugement de Quintilien). Ce manque d'indications critiques explique en partie que les tragédies aient été « ignorées » du Moyen Âge : elles n'étaient pas inconnues – des manuscrits circulaient, elles étaient connues en Italie du Sud, en France et en Angleterre – mais elles étaient ignorées en tant que tragédies, c'est-à-dire qu'on ne savait pas exactement ce qu'elles étaient. Les manuels scolaires médiévaux disaient aussi que la tragédie avait disparu en tant que genre théâtral.

⁷ M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : "*Seneca poeta tragicus*" » dans (Jacquot et al., 1964) p. 14.

⁸ Voir (López Izquierdo, Varol, & Ortola, 2013) sur cette « traversée européenne des *Proverbia Senecae* ».

⁹ Voir (Sabbadini, 1996) qui répertorie le nom des grands découvreurs en Italie aux XIV^e et XV^e s. : B. Corio, Panormita, Porcelli, B. Valla, Perotto, A. Patrizi, G. Pontano, G. Valla, les Medicis, B. della Ponte, A. Ambrogini dit Poliziano / Politien, qui trouve des textes précieux dans les librairies et chez les érudits florentins, dont le *codex vetustus* des tragédies de Sénèque (Politien, *Miscel.* XVII), le fameux *Etruscus* (p. 152). Les dernières découvertes de textes, à la toute fin du XV^e s. sont évoquées p. 136-138 : par Leonello d'Este, qui passe de Ferrare à la cour d'Alfonso à Naples ; par Angelo Decembrio, qui avait ramené d'Espagne un matériau peu abondant mais de qualité : parmi des lexiques, une grammaire, des apograpes, figurent vingt comédies de Plaute.

pédagogiques consistant à étudier les textes antiques par la mémorisation des textes, l'*imitatio* écrite, mais aussi la mise en œuvre orale et physique passant par l'*actio*. Dans ce cadre, les textes dramatiques étaient on ne peut plus indiqués¹⁰. Sénèque n'était pas tout à fait absent ni des manuels ni des planches, mais était nettement en retrait par rapport aux comiques, parce qu'il était considéré comme un moraliste, on vient de le voir, et parce son style était jugé pompeux, rhétorique, recherché... Il faut certes faire la part de certaines disparités géographiques et considérer l'évolution historique. En Angleterre, Sénèque est presque absent du premier Cinquecento¹¹ mais arrivera en force dans la deuxième moitié du XVI^e s. et au siècle suivant¹². Et encore faut-il préciser que c'est Sénèque en tant que tel qui reste discret tout d'abord, mais que ceux qui s'en sont inspiré et l'ont intégré à des degrés divers dans leurs productions le rendent présent sur les scènes, indirectement¹³. Dans les traductions notamment (pensons aux fameuses *Tenne Tragedies*, les premières traductions anglaises de Sénèque, rassemblées par Thomas Newton en 1581, qui initieront toute une série de reprises¹⁴), ce sont à la fois les thématiques – tyrannie, vengeance, suicide –, les personnages, la structure – cyclique – qui imprègnent les traductions / adaptations d'un Thomas Kyd, d'un Christopher Marlowe, ou d'un George Peele. En Espagne, il côtoie les comiques latins et Euripide¹⁵ ; aux Pays-Bas, il est nettement préféré comme philosophe que comme dramaturge, mais aux XVI et XVII^e s., avec les Jésuites, la tendance s'inversera et il détrônera Plaute et Térence¹⁶. En France

10 Pour une synthèse récente sur la pédagogie par le théâtre au XVI^e s., voir (Slaney, 2016) p. 39-69.

11 Voir R. Mullini « Oxford e Cambridge : teatro come arte ed educazione sulla scena universitaria inglese del '500 » dans (Doglio, Chiabò, & Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1998) : Plaute et Térence avaient du succès dans ces deux centres universitaires, où ils étaient joués en diverses occasions (l'influence du jugement d'Érasme sur Térence y a contribué ; les comédies en général plaisaient davantage), mais non Sénèque (p. 141). S'y conjuguait tradition locale et tradition classique, la première prévalant sur la seconde, qui visait, à travers l'usage du latin, le travail du style, de la voix, de la langue, de la mémoire, l'action et la compétition.

12 Voir (Guastella, 2001) p. 155-168 sur les représentations « sénéquiennes » à Oxford et Cambridge, surtout après 1559, et jusque 1583, des « Inns of Court », qui étaient des étudiants en droit, des médecins, des scientifiques, des humanistes. Il s'agissait de rendre accessibles des textes, valant par leur exemplarité, et offrant un laboratoire d'expériences à ces hommes pour qui le théâtre était très important. Pour la présence de Sénèque aux XVI (présence contrainte par les règles néo-classiques) et XVII^e s. (présence dans le nouveau sous-genre de l'« hypertragédie ») voir (Slaney, 2016) p. 135-163 puis 165-188.

13 Pensons à George Buchanan, Thomas Legge, Matthew Gwynne, William Gager, Kent Cartwright : voir le chapitre « Neo-latin performance in practice » de (Slaney, 2016) p. 47-54.

14 Sur les traducteurs des dix tragédies et leur travail, Voir (Slaney, 2016) p. 72-80. Sur l'esthétique sénéquienne présente dans un « Sénèque anglais / anglicisé », *ibidem* p. 80-88 et enfin p. 89-98 sur les variations observables dans la construction des personnages et des thématiques au début du XVII^e s.

15 Voir J. A. Asenjo « Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español » dans (Doglio et al., 1998) p. 151-191. Il y avait, dans les universités (on ne sait pas toujours si c'était des étudiants qui jouaient ou non), des représentations des classiques – Plaute, Térence, Sénèque et les tragiques grecs (surtout Euripide) – et des textes des professeurs. Le théâtre inclus dans l'enseignement servait des fonctions éducative, linguistique, morale, et religieuse et il était également inclus dans d'autres travaux (études, commentaires, traductions de la dramaturgie classique, exercices de diction) qui nourrissaient, par l'émulation, des adaptations et des imitations. Les textes dramatiques servaient donc à la fois de scénarios et de supports d'étude, ce qui explique leur conservation au-delà de la représentation.

16 J. Ijsewijn « Gli inizi del teatro umanistico nei Paesi Bassi Borgognoni » dans (Doglio et al., 1998) : p. 193-199, donne les premiers témoignages de représentations de Térence dans les années 1484-1487 au sein de l'école

la réception des tragédies suit trois phases distinctes aux XVI et XVII^e s. que nous avons rappelées, à la suite de F. De Caigny (voir l'introduction générale, « Méthode », p. 7-8). L'esthétique sénéquienne se diffuse, là aussi, non seulement dans les imitations plus ou moins proches du modèle, conjuguant réalisme et merveilleux sénéquiens dans les tragédies à sujet mythique, mais aussi dans les drames historiques et bibliques¹⁷. On peut en conséquence avancer que les éditions des tragédies qui circulent en Europe dans ces XVI et XVII^e s. sont moins des éditions scolaires que des éditions soit, pour les unes, savantes, soit, pour d'autres, à destination du « grand public », lettré, amateur de littérature, mondain.

Pour envisager un autre mode de présence de ces tragédies, notons qu'il y a eu certes des tentatives marquantes de mise en scène, dont on a gardé trace, mais elles demeurent assez isolées. On citera pour exemples les représentations de l'*Hippolyte* à l'Académie de Pomposa (Accademia Pomponiana), à Rome, en 1486¹⁸. Le spectacle sera repris trois fois (devant le Palazzo Riario, près du Campo dei Fiori ; au Castel S. Angelo devant le pape Innocent VIII ; à la casa Riario). Il était introduit par un prologue, écrit par Sulpizio, qui soulignait la qualité pédagogique de la représentation. Peu après, en Europe du Nord, c'est l'*Hercules Furens* qui est représenté en latin par Conrad Celtis à l'Université de Leipzig en 1487 puis au Gymnase de Strasbourg en 1599¹⁹. Cette production d'Europe du Nord et les œuvres des étudiants allemands qui étudient alors en Italie est influencée par la comédie humaniste italienne²⁰. On peut finalement dire que si les tragédies de Sénèque en tant que telles n'ont pas été très favorisées par les metteurs en scène humanistes, renaissants, puis modernes, le modèle sénéquien, lui, a été très fécond et a nourri l'inspiration des dramaturges, à travers des

capitulaire de San Donaziano à Bruges ; en 1487 à l'abbaye de Ter Doest, près de Bruges, les tragédies de Sénèque sont recopiées par les moines (qui notent leur apport respectif : *inchoauit, continuauit, conscripsit, glosauit*). Voir pour les années 1500 E. Rombauts « Sénèque et le théâtre flamand » dans (Jacquot, 1973) p. 211-219 : Sénèque était mis en scène aux Pays-Bas essentiellement dans un but didactique, pour la connaissance de la langue.

17 Voir (Slaney, 2016) p. 99-133.

18 Voir (Cruciani, 1983). L'Académie intègre le théâtre antique dans ses enseignements : Pomponio Leto met la comédie à l'honneur et Giovanni Sulpizio da Veroli axe son enseignement sur les actes d'*agere et cantare*, en particulier par l'exercice *in recitandis poematis fabulisque actitandis*. Voir aussi M. Pieri « La tragedia in Italia » dans (Guastella, 2006) sur les hauts lieux de représentation que sont Rome et l'Accademia de Pomponio Leto ; Florence, avec la politique culturelle de Lorenzo conjugée à l'initiative d'Ange Politien ; Ferrare et ses festivals (p. 90 ; ensemble de l'article p. 167-206).

19 Voir (Weber, 1974) p. 90 et p. 167 : *L. Annaei Senecae Cordubiensis Hercules Furens. In usum Theatri Argentinensis separatim editus et publice exhibitus Anno MDXCIX Mense Julio...* S. Bertini « La commedia umanistica e il primo Umanesimo tedesco » dans (De Finis, 1992) p. 97-106 : Conrad (ou Konrad) Celtis se chargea également de représenter *Thyeste* (à une date non précisée) et des comédies, l'*Eunuque* et l'*Aulularia* en 1502-1503. C. Celtis s'intéressait à la métrique et avait écrit un traité de versification : voir (Leroux & Séris, 2017), p. xxxix.

20 Comédie humaniste italienne elle-même fruit de diverses sources d'inspiration : modèles classiques, tradition médiévale, réalité culturelle et sociale contemporaine. Voir S. Bertini « La commedia umanistica e il primo Umanesimo tedesco » dans (De Finis, 1992) p. 97-106.

traductions et imitations assez fidèles jusqu'aux créations semblant bien éloignées de l'original, en passant par de libres adaptations.

Il faut d'ailleurs faire un point sur le rapport qu'entretiennent les éditions des tragédies de Sénèque avec celles de théâtre en langues vernaculaires. C'est un rapport complexe, et de même qu'il n'y a pas de véritable coupure entre le théâtre humaniste et scolaire (1475 à 1640 environ), tributaire de la tradition du théâtre médiéval, qui lui-même remonte au théâtre chrétien cultivé dans les abbayes et les monastères²¹, de même il n'y a pas lieu d'opposer les unes et les autres, puisque les tragédies latines ont nourri les répertoires européens, qu'elles ont été traduites en langues vulgaires. Sénèque était, on vient de le voir, traduit et joué, en latin ou en anglais, dans l'Angleterre pré-shakespearienne²², et c'est pourquoi il ne convient pas de penser le théâtre d'alors en termes d'opposition linguistique ou culturelle. « Sénèque » a ensuite largement influencé le théâtre élisabéthain²³, mais on ne sait exactement quelle connaissance Shakespeare avait de lui (peut-être savait-il seulement ses sentences), car c'est un modèle qu'il a, comme Plaute, complètement transfiguré. Et d'ailleurs, il faut se demander de quel Sénèque on parle : même si en Angleterre, le problème des deux Sénèque ne se pose pas, le dramaturge étant assimilé au philosophe, le « sénéquisme » est une étiquette commode mais aussi un concept obscur, masquant une réalité complexe, faite de sources et de filtres multiples. Un théâtre « sénéquien » désigne un style tragique, diffus, marqué par l'horreur, les sentences, le pathétique exacerbé, parfois plus que les tragédies latines elles-mêmes. On retrouve en Italie, sur les scènes modernes de Ferrare et de Venise, les mêmes tendances²⁴. Dans la tradition tragique des Inns of Court²⁵, le texte de Sénèque est réadapté et les traducteurs déclarent qu'ils opèrent des changements dans la trame originale pour rendre leur texte encore plus « sénéquien » ou plus « tragique » en général, et pour atteindre des visées d'exemplarité, de didactisme, de morale. Le cadre local ou régional du répertoire théâtral dans les Pays Rhénans montre peut-être le mieux combien le mouvement s'étend à l'échelle

21 (Weber, 1974) p. 27-35 sur la genèse du genre et sur la tradition du théâtre médiéval scolaire en Europe. Bien sûr, des évolutions transforment les sujets et les formes dramatiques : au XII^e s. les sujets s'éloignent de la liturgie mais demeurent édifiants ; au XIII^e s., le théâtre profane en vulgaire (farces, moralités, mystères, miracles) se dissocie du drame liturgique latin et de genres multiples genres émergent ensuite au cours des siècles (drame semiliturgique ; drame latin chanté ; théâtre profane en latin ; théâtre profane en vulgaire avec participation musicale ; miracles), aux frontières poreuses.

22 Voir l'étude de W. Habicht « Sénèque et le théâtre populaire pré-shakespearien » dans (Jacquot, 1973) p. 175-187, de quatre textes mêlant Sénèque et la tradition classique populaire. Six de ses tragédies ont été traduites en anglais entre 1559 et 1566, ce qui montre l'intérêt que l'on portait à cette œuvre, mais ce qui ne signifie pas que la connaissance de Sénèque était approfondie. En tout cas, le Sénèque que l'on connaissait alors était un Sénèque moralisé.

23 Entre 1562 et 1642 ; voir (Guastella, 2001) p. 155-168 sur cette influence et les problèmes de définition du « sénéquisme ».

24 Voir (Guastella, 2001) p. 155-168.

25 Voir note 12.

européenne et combien il s'agit précisément d'un mouvement et non d'une série de fractures entre langues anciennes et modernes :

« Il [le répertoire théâtral des Pays Rhénans] s'insère dans un vaste courant littéraire, religieux, philosophique, philologique, esthétique et musical. Il appartient à l'Humanisme, à la Réforme, à la Contre-réforme, comme à l'Histoire du théâtre latin, néo-latin, allemand et français, à l'Histoire des idées, à l'Histoire du Protestantisme, à la sociologie et à la pédagogie. »²⁶

Car c'est un répertoire qui ne sépare pas non plus les époques, les formes, les langues, les desseins, mais qui assure la jonction entre le théâtre antique et le théâtre classique en gardant trace des chœurs chantés ou parlés à la fin des actes dans les interventions musicales (vocales et instrumentales) qui envahiront les pièces scolaires, notamment à Strasbourg, en alliant le divertissement à l'édification²⁷. En Suisse et aux Pays-Bas, on voit la souplesse avec laquelle les divers théâtres coexistent : les pièces sont soit destinées à la lecture soit représentées et publiées²⁸, et les œuvres latines classiques côtoient des pièces néo-latines et des pièces allemandes. C'est dans la deuxième moitié du XVI^e s. que les choses commencent à changer et que la tendance classique l'emporte. Les professeurs du Gymnase de Strasbourg (comme W. Spangenberg) contribuent à cet élan et se mettent à rédiger un « argument » ou un « programme » versifié, résumant l'action ou traduisant intégralement la pièce. Le théâtre jésuite essaie, lui, de contrebalancer le succès des drames protestants en Allemagne, en Suisse et en Alsace. Dans ce contexte, le latin est mis au service de la Contre-Réforme, et de ses intentions polémiques tout autant que pédagogiques²⁹. Le répertoire théâtral répond en effet à un double souci : humaniste, de retour aux sources, artistiques et littéraires, du passé antique ; politico-religieux, de diffusion des idées nouvelles et de la morale chrétienne, de la Réforme, puis de la Contre-Réforme. D'abord provoquant une meilleure connaissance de l'Antiquité et de la Bible...

26 Voir (Weber, 1974) p. 11 pour la citation et p. 39-76 pour l'histoire du genre théâtral dans les pays rhénans.

27 (Weber, 1974) p. 13 : « L'apport essentiel de ce mouvement théâtral, à soubassement philologique, rejoint l'objectif initial qui tend à prononcer correctement le latin, à le scander, à cultiver l'éloquence, l'audace en public, la mémorisation, la pratique du chant [...] ».

28 Cette répartition montre qu'il n'y a pas d'opposition entre théâtre pour la scène et théâtre pour la lecture, mais que c'est un théâtre écrit dans les deux cas, qui reste tel ou s'accompagne d'une représentation ; l'écrit se situe simplement en amont de la lecture ou en aval de la représentation.

29 Voir (Weber, 1974) p. 48-52 sur le théâtre de la Compagnie de Jésus, fondée en 1540. Il donne l'exemple d'une *ratio studiorum*, un programme d'étude de 1588, qui met l'accent sur les tragédies et les comédies en latin, sur les sujets à tendance pieuse et religieuse, où les femmes sont exclues, et où tout doit se dérouler en latin.

« Le théâtre a servi de véhicule et d'agent de propagande »

« Du côté réformé comme du côté jésuite, les pièces s'inspirent du théâtre latin classique (Plaute, Térence, Sénèque) ou de la tragédie grecque (Sophocle, Euripide...) soit des légendes, soit de l'Histoire Sainte. »³⁰

... si bien que l'aspect strictement humaniste et pédagogique régresse dans cette deuxième moitié du XVI^e s. et que les sujets d'actualité envahissent les drames, que surgissent polémiques et débats, remous esthétiques et formels³¹. Au final, le répertoire théâtral de ces Pays Rhénans, dont la signification demeure essentiellement pédagogique et morale, s'écarte de cette destination scolaire sous l'effet de différents facteurs, historiques et pédagogiques, et devient un théâtre de compromis entre Humanisme et Réforme, sans oublier l'apport de la Contre-Réforme. Pour revenir plus précisément aux tragédies de Sénèque, on voit que c'est leur langue originale qui a compté dans leur exploitation pédagogique ou spirituelle ; que Sénèque en tant que tel a servi l'humanisme, tourné vers les pièces antiques quelles qu'elles soient, mais que le Sénèque stoïcien a également intéressé parce qu'il a pu être mis au service de la Réforme comme de la Contre-Réforme, en étant adapté et intégré à la doctrine protestante³² ou christianisé, voire rechristianisé, après l'étape médiévale, par les Catholiques du XVI^e s. Enfin, loin de s'opposer aux théâtres vernaculaires, les tragédies de Sénèque les ont le plus souvent côtoyés, et au plus près dans la vaste entreprise d'éducation par le théâtre de collège poursuivie par les Jésuites. Au XVII^e s., leur influence ne diminue pas et se développe davantage sur le terrain purement littéraire et esthétique. Elle se fait sentir dans la tragédie naissante en Hollande³³, qu'elles inspirent, à côté de la *Poétique* de J. C. Scaliger, par leurs éditions ou leurs représentations en milieu universitaire. Les tragédies de Sénèque marquent évidemment aussi le théâtre classique français, dans les débats théoriques comme dans les productions dramatiques. Ce n'est pas le lieu de développer ici la question, qui a suscité une

30 Voir (Weber, 1974) p. 57 sur l'apport littéraire du théâtre humaniste et scolaire dans Pays Rhénans. Sur *La réception sénèque dans le théâtre jésuite* dans une autre aire géographique, la province tchèque, voir (Pauerová, 2016).

31 Pour le dispositif scénique, sont exploitées les éditions illustrées de Plaute et de Térence (à Venise, Lyon, Strasbourg) comportant des gravures sur bois à l'intention des lecteurs, qui doivent fournir « à un public agrandi par l'imprimerie, une exégèse visuelle qui – selon T. E. Lawrenson et H. Purkis – fut le complément des commentaires humanistes qui encadraient si amplement le texte jusqu'au point de le noyer ». É. Weber s'appuie sur T. E. Lawrenson « Les éditions illustrées de Térence dans l'histoire du théâtre, spectacle dans un fauteuil ? », dans (Jacquot & Centre national de la recherche scientifique, 1964) p. 1-24.

32 Voir les travaux de J. Lagrée : « Juste Lipse : destins et Providence » dans (Moreau, 1999) p. 77-93 et « *Seneca noster* ou la christianisation de Sénèque dans le néostoïcisme », dans (Foulligny & Roig Miranda, 2016) p. 186-202.

33 Voir W. A. P. Smit « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais » dans (Jacquot, 1973) p. 221-230.

ample bibliographie³⁴, mais il nous importe de souligner un de ses enjeux : alors que la littérature du Siècle d'Or s'affirme comme restauration du classicisme, en réaction aux abus du gothique, l'influence subtile de poètes comme Ovide et Sénèque – qui ont par ailleurs également pesé sur la formation du goût baroque et qui seront rangés parmi les « irréguliers » par les théoriciens comme d'Aubignac – n'est pas à négliger. Racine et Corneille, quoiqu'ils s'en défendent ou minorent leur dette dans leurs écrits liminaires, pour mettre davantage en lumière celle qu'ils doivent aux tragiques grecs, au premier rang desquels Euripide, ou à d'autres poètes latins comme Virgile, se sont largement inspiré du tragique latin, qu'ils ont parfois traduit *ad litteram*. L'inspiration sénéquienne, que ce soit dans les tragédies mythologiques ou historiques³⁵, est patente, et sert, selon les besoins de la cause, les tenants du classicisme (puisque Sénèque est un auteur latin), du baroque (puisque le style de Sénèque n'est pas « classique »), des Anciens (car Sénèque permet un retour aux Anciens, qui doivent être des modèles) et des Modernes (car Sénèque permet l'exploration de nouvelles formes artistiques).

Ce très rapide parcours visait à montrer l'absence de solution de continuité entre les tragédies de Sénèque et les théâtres européens en train de s'inventer, et à souligner que les premières ont pu servir d'arguments pour servir des causes parfois opposées, sur le terrain des polémiques religieuses ou esthétiques. Loin de nous l'idée de nier tout écart cependant. La plus grande différence réside sans doute dans le fait que pour les théâtres en vulgaire, la question de la représentation ne se pose pas et que les imprimés soit précèdent soit suivent des spectacles, tandis que les éditions de Sénèque ont un rapport plus distant à la scène et que les tragédies peuvent fort bien être lues, en général avec une visée morale ou éducative, sans être jouées. Ajoutons une dernière remarque : alors que les tragédies de Sénèque ne sont pas d'emblée lues comme du théâtre, mais comme des illustrations d'une catégorie du tragique (qui subsume les genres de la tragédie et de l'épopée), puis qu'on les voit comme des poèmes dramatiques et / ou philosophiques, et ensuite seulement comme des tragédies, distinctes et des épopées et des comédies, et qu'on les inscrit dans la continuité des tragiques grecs, ne peut-on considérer que l'influence a joué aussi en sens inverse ? Les théâtres de la Première

34 Pour ne citer que quelques titres, voir sur les transformations du sénéquisme sous l'influence de la régulation néo-classique (Slaney, 2016) p. 135-163 ; le chapitre « Seneca tragico e la poesia francese del *Siècle d'Or* » dans (Paratore, 2011) p. 181-209 ; Lapp J. « Racine est-il sénéquien ? » dans (Jacquot et al., 1964) p. 127-138 ; A. Stegmann « La “Médée” de Corneille », dans (Jacquot et al., 1964) p. 113-126 ; et en général (Dodson-Robinson, 2016). Pour un répertoire des pièces jouées dans les collèges en France, voir (Desgraves, 1986) ; seules deux pièces se rapprochant des tragédies latines figurent dans l'index, mais l'*Œdipe* joué à Paris à partir de l'édition de J. de Laulne, 1699, est celui de Sophocle, et l'*Œdipe* joué également à Paris à partir de l'édition de Thiboust et Esclassan, 1694, comporte une partie latine et une partie française : nous ne savons s'il s'agit d'une traduction du grec ou d'un original latin, donc sénéquien.

35 Ainsi *Britannicus* s'inspire de la structure d'*Octavie*, dont on ne mettait alors pas en cause l'authenticité.

Modernité européenne, en travaillant les textes tragiques latins, n'ont-ils pas contribué à les faire exister en tant que tels ? On suggère là que toute la réflexion du début du XVII^e s.³⁶ sur la structure, sur la conduite de l'action, sur la composition des personnages, sur l'écriture métrique, qui s'est nourrie de l'exemple des textes classiques, et en particulier des tragédies de Sénèque, a peut-être en retour fait que l'on s'est intéressé à eux comme d'authentiques expériences de théâtre.

Quelques signes évoqués ci-dessus, qu'ils concernent la forme de la page (un manicule tracé à la main pointant vers une réplique imprimée), la conception de la tragédie (pour le Moyen Âge, poésie traitant un argument noble ou lugubre en style élevé) ou encore la scène proprement dite (usage médiéval scolaire ou ludique du théâtre), nous invitent à considérer que si le Moyen Âge et la Renaissance sont des mondes bien différents, il n'y a pas non plus de rupture radicale dans les modes de réception et de diffusion des tragédies³⁷. Nous voudrions à présent faire le point sur le rapport des tragédies de Sénèque à la tradition médiévale : privilégient-elles plutôt l'écart ou l'héritage ? Pour ce qui est de l'histoire de la circulation des textes, tout ne commence pas avec l'imprimé, loin de là ; parallèlement³⁸ au Sénèque « moralisé » lu sous forme d'extraits sentencieux³⁹, les tragédies ont existé au Moyen Âge, moins par le biais de la scène que par le biais de leurs textes, recopiés ou cités sous forme manuscrite⁴⁰, découverts essentiellement au XIV^e s., et qui ont voyagé en Europe.

La transmission de l'Antiquité au Moyen Âge est problématique, car les appréciations des contemporains ou de la postérité immédiate de Sénèque n'ont pas survécu ou ont été consignées dans des ouvrages qui ont eux-mêmes été oubliés (les *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle,

36 Voir (Forestier, 2014) p. 29-65 sur les années 1628-1634 et (Caigny, 2011) p. 461-578 sur les années 1610-1645, avec le tournant critique des années 1634-35.

37 C'est ce que soutient l'article de M. Pastore-Stocchi, dans J. Jacquot « Sénèque, la Renaissance et nous » dans (Jacquot et al., 1964), p. 280 (ensemble de l'article p. 271-307).

38 Il faudrait affiner ce rapport que nous présentons simplement comme parallèle ici. S. Pittaluga étudie dans son chapitre « Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca » (Pittaluga, 2002) p. 281-294 le mécanisme de la mémoire littéraire à travers les concepts d'art allusif et d'allusion intégrative. La polysémie d'un texte entraîne une plurivocité des lectures et une multiplicité de clefs de lecture. Pour les tragédies de Sénèque, c'est à partir des questions morales, surtout exprimées sous forme de sentences, que se construisent différents plans de lecture, et que des récupérations et appropriations diverses conduisent à une pluralité d'issues, dans ce que l'auteur appelle un « voyage intertextuel ».

39 C'est le mode d'existence dominant, même si des manuscrits d'œuvres intégrales circulent également : M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : "Seneca poeta tragicus" » dans (Jacquot et al., 1964) p. 13 : aussi à partir du X^e ou du XI^e s., la circulation des manuscrits des *Lettres à Lucilius* augmente ; le plus ancien manuscrit des *Dialogues*, l'*Ambrosianus*, date aussi de cette époque et voit ses copies se multiplier dès le XII^e s.

40 Un exemple notable de la rare présence du tragédiographe au Moyen Âge réside dans les nombreuses citations des tragédies, à visée politique, figurant dans les écrits d'Eugenio Vulgario, un clercal et grammairien, qui aurait utilisé l'ancêtre, sinon l'antigraphe, de l'*Etruscus*. On ne peut dire avec certitude quel type de tradition il a utilisé, mais les citations ont été faites à un stade antérieur à la bipartition des deux branches. Les lecteurs avertis pouvaient apprécier les identifications de tels personnages historiques avec les héros tragiques. Voir « Seneca tragicus nel X secolo. Eugenio Vulgario e la ricezione provocatoria » (Pittaluga, 2002) p. 217-228.

les lettres de Fronton), et car, à la différence d'autres poètes comme Virgile, Ovide, Lucain, Sénèque n'a pas été l'objet de textes, *uita*, *accessus*, commentaires, qui orientaient – et uniformisaient – le jugement des lettrés⁴¹. À cela s'ajoute des préventions médiévales contre la poésie et le théâtre en particulier, qui présuppose l'adhésion à certains concepts – de *mimèsis*, de catharsis, d'origine aristotélicienne – difficiles à concilier avec les idéaux chrétiens⁴². Pourtant, Sénèque est estimé et loué par les Pères de l'Église, qui transmettent l'image d'un Sénèque grandiose, christianisé souvent, d'un moraliste noble et sévère, bref d'un Sénèque moral ou moralisé. Quant au Sénèque tragique, il est donc peu connu et peu lu⁴³ à l'époque tardive et altomédiévale mais vers 1200 les nombreux manuscrits de la branche A des tragédies, partant de *scriptoria* de France septentrionale, commencent à être diffusés⁴⁴.

Pour les humanistes du Trecento, *Seneca tragicus* et *Seneca moralis* continuent d'être si différents qu'ils en font, à l'appui du témoignage de Martial – qu'on retrouvera dans les paratextes de nos éditions – deux personnages différents. C'est la question « des deux Sénèque » qui émerge : elle est posée par Boccace dans un petit traité, désormais perdu, mais qui était parvenu à Pétrarque qui la discutera également ; elle est par la suite reprise par Coluccio Salutati, grand connaisseur de Sénèque, dans une épître de 1371. Cette lettre en forme de traité fut ensuite très souvent copiée dans les manuscrits des tragédies, auxquelles elle servait d'*accessus*, de préface. Selon C. Salutati, le philosophe ne pouvait avoir écrit de tragédies pour les raisons suivantes⁴⁵ : il est des événements dans l'*Octavie* qui se passent après sa mort ; un poème de Sidoine Apollinaire parle de deux Sénèque⁴⁶ ; le style des tragédies est très différent des *Dialogues* et des *Lettres*. Même si Sicco Polenton, quelques

41 Voir M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : “*Seneca poeta tragicus*” » dans (Jacquot et al., 1964) p. 12-13.

42 (Pittaluga, 2002) dans « *Mestissima mortis imago* » p. 257-280 parle de la fortune médiévale et humaniste de Sénèque comme une « occasion manquée ». Des points de contact entre pensée chrétienne et pensée aristotélicienne ont pu toutefois être établis par des penseurs comme Thomas d'Aquin.

43 Même si (Franceschini, 1938) donne des citations attestant la connaissance de Sénèque dès le VI^e s.

44 Voir la synthèse de (Brugnoli, 1957) p. 201 et suiv. et spécialement p. 216-222 ; (Zwierlein, 1983) et sa recension par (Giardina, 1987) p. 242-249 ; F. Bertini « Tragedie latine del XII secolo » dans (Chiabò & Doglio, 1988) p. 155-174 ; (Sénèque, 2003) p. 79-82 ; (De Robertis & Resta, 2004). Pour l'histoire de la tradition des tragédies, voir encore les *prolegomena* des éditions de (Peiper & Richter, 1867), (Moricca, 1925), (Leo, 1878), (Herrmann, 1924) ; le résumé de (Pasquali, 1952).

Voir aussi (Sabbadini, 1996) qui s'appuie sur deux travaux (Bernard Silvestre, qui adapte une déclamation pédagogique d'ère impériale dans son *Mathematicus* ; les *Versus de Affra et Flavio*, cent-dix-sept distiques anonymes) dont le premier aurait pu, théoriquement, utiliser un manuscrit avec les tragédies de Sénèque circulant en France tout de suite après la deuxième partie du XII^e s. Mais sa conclusion p. 174 est très prudente : les indices sont encore trop faibles pour démontrer que les tragédies puissent avoir influencé les auteurs du XII^e s. L'exposé qui suit s'appuie essentiellement sur M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : “*Seneca poeta tragicus*” » dans (Jacquot et al., 1964).

45 Arguments qu'on retrouvera dans les paratextes de notre corpus, comme celui de Delrio, auxquels s'ajoutent les vers de Martial sur les « deux Sénèque » de Cordoue. Précisons que l'argument du style a servi *pro et contra*. Voir la synthèse des positions sur cette question, au Quattrocento, de (Martellotti, 1972).

46 Qui interpréta mal les vers de Martial désignant en fait Sénèque le rhéteur et son fils.

années après la lettre de C. Salutati, dresse le portrait d'un poète fantôme dans ses *Scriptorum illustrium linguae latinae libri XVIII*, un *tragicus*, dont il fait le fils du *Seneca moralis*, c'est une opinion qui dura jusqu'au XVI^e et chez certains même jusqu'au XVII^e s. (à la réserve qu'on fait parfois de Sénèque le Tragique le frère et non le fils du Philosophe).

Au Quattrocento⁴⁷, un pas décisif dans la connaissance non de l'auteur mais de son œuvre est franchi par Lovato de Lovati, un des préhumanistes padouans⁴⁸, qui découvre le manuscrit qu'on nomme l'*Etruscus*⁴⁹, qui date de la fin du XI^e s. mais dont la famille avait sans doute des origines remontant au IX^e s.⁵⁰, et qui n'est pas postérieur de beaucoup à l'*Ambrosianus* des *Dialogues*⁵¹. Or l'*Etruscus* offre non seulement une version plus ancienne du texte que les manuscrits de la branche *A*, mais est précédé d'un bref *notamentum* comportant une définition de la tragédie, et comporte des notes en marge du texte concernant la métrique. Voici le texte du *notamentum*⁵² :

Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum, luctuosa carmine, spectante populo concinebant. Quibus initio canentibus praemium erat ircus, quem Graeci tragos vocant. Vnde et Oratius 'Carminum qui traico vilem certavit ob hircum' [De Arte poet. 220]. Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adpti sunt, excellentes in argumentis fabularum ad veritatem imaginem fictis.

« On appelle tragiques ceux qui, en présence du peuple, chantaient avec un chant lugubre les exploits des anciens et les forfaits des rois scélérats. Anciennement, ils

47 Pour le théâtre latin de cette époque, voir S. Pittaluga, « Il teatro latino del Quattrocento : lo stato della ricerca », dans (Rotondi Secchi Tarugi, 2016) p. 89-104 : il dresse un état de la recherche, mentionne les ouvrages de synthèse, les éditions à disposition et à venir. Du même, voir le bilan et les perspectives du projet « Teatro Umanistico » dans (Viti & Pittaluga, 2016) p. 7-10.

48 Voir sur les autres contributeurs à la redécouverte des classiques (Sabbadini, 1996) : p. 13 pour la première moitié du XIV^e s. et les découvreurs de Vérone, comme Guglielmo da Pastrengo : il faisait de Sénèque père et fils une seule personne, en connaissait toutes les œuvres, sauf l'*Apocolocyntose* qu'il ne nomme pas ; p. 219-220 sur Geremia da Montagnone, qui avait en main toutes les œuvres de Sénèque, pour qui père et fils étaient également un seul personnage, à qui il attribue les tragédies y compris l'*Octavie*, des livres apocryphes, des *Proverbia*, le *De moribus*, *De remediis fortunae*, et des lettres à Paul ; p. 23 sur la triade florentine de la seconde moitié du XIV^e s et Pétrarque, qui voyageait beaucoup ; p. 183 sur les collections et les bibliothèques, sur Sicco Polenton, et son ambition de réunir tout son matériau dans une synthèse.

49 Voir sur l'*Etruscus* (Sabbadini, 1996) : c'est le plus ancien manuscrit qui nous soit parvenu ; il a été transcrit en Italie, probablement à Pomposa, peut-être à partir d'un exemplaire de Cassina. De l'autre tradition (habituellement désignée par *A*) dérivent de très nombreux manuscrits qui semblent provenir d'un centre monastique de France centrale ou septentrionale et dater de la deuxième moitié du XII^e s.

50 Voir (Pittaluga, 2002) « *Mestissima mortis imago* » p. 257-280. L'auteur souligne que les lecteurs, entre la fin du IX^e et le XIII^e s., avaient à disposition un texte semblable, et peut-être meilleur, à celui de *E*. La lecture était alors conditionnée par les quatre sens (littéral, allégorique, anagogique, moral) de l'Écriture.

51 (Franceschini, 1938).

52 Cité et traduit par M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : “*Seneca poeta tragicus*” » dans (Jacquot et al., 1964) p. 20 et rendu accessible dans sa reproduction diplomatique par H. Moricca dans son édition du *Thyeste* (Sénèque, 1917).

recevaient pour prix de leur chant un bouc, que les grecs appellent tragos. C'est pourquoi Horace dit "Ceux qui par un chant tragique se disputent un vil bouc". Mais ensuite les tragiques acquérèrent [sic] beaucoup d'honneur, car ils excellaient dans l'invention de sujets qui ressemblaient à la réalité. »

Cette définition de la tragédie doit beaucoup aux *Origines* d'Isidore de Séville, dont elle réunit deux passages. L'encyclopédie d'Isidore, reproduisant des exposés des grammairiens du IV^e s. comme Aelius Donat et Diomède, a été publiée au VII^e s. et fut bien connue durant tout le Moyen Âge ; elle permet de connaître ce que savaient les lettrés médiévaux et préhumanistes. Cette définition a marqué le « point de départ d'une recherche pour le recouvrement de la tragédie dans la culture moderne »⁵³ : à partir de là, on a essayé de vérifier l'adéquation de la définition avec les textes tragiques, tant sur le contenu (exploits et forfaits) que sur le style (un chant lugubre)⁵⁴. L'autre apport considérable de l'*Etruscus* est la notation des vers lyriques des chœurs, identifiés avec précision. On l'a vu, la tragédie n'était auparavant pas nettement séparée de l'épopée, mais ces connaissances vont permettre d'envisager la tragédie comme un genre littéraire, autonome, obéissant à des lois littéraires et techniques. C'est peut-être ce qui a suscité la réflexion de Lovato sur la métrique, développée dans un petit traité consacré à la structure de quelques vers horatiens et du sénaire iambique⁵⁵.

La découverte de Lovato a stimulé la réflexion et l'inspiration d'Albertino Mussato, son élève⁵⁶. On sait qu'il a voulu en profiter de près car il s'était procuré une copie personnelle des tragédies⁵⁷ mais on ne sait en revanche s'il a pu voir l'*Etruscus*⁵⁸. En tout cas, sa production est conditionnée par le manuscrit trouvé par son maître, auquel il fait référence. Grâce à ce document de travail, il identifie tout d'abord les traits caractéristiques des tragédies de

53 M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : "Seneca poeta tragicus" » dans (Jacquot et al., 1964) p. 20.

54 Comme les personnages sont grands, il faut un style *gravis*, dans la classification médiévale de la *rota Vergilii*, et les figures, vocabulaire, solennité, érudition, subtilité, qui l'accompagnent. Cette vision de la tragédie recoupe complètement la *Poetria* de Jean de Garlande, qui pourtant ignore l'existence d'un théâtre sénèque, et caractérise la tragédie par des *pudibunda* et des *facinora*. Sur la définition du genre tragique dans les poétiques néo-latines, voir (Leroux & Séris, 2017) p. 691-719.

55 Publié par (Novati, 1985).

56 Voir « Modelli classici e filologia nell'*Ecerinis* di Albertino Mussato » dans (Pittaluga, 2002) p. 245-256. Voir également l'introduction et la notice à l'*Écérinide* de J.-F. Chevalier (Mussato, 2000) sur les modèles, sources, finalité, structure, esthétique de cette tragédie historique.

57 Le manuscrit dit Σ, aujourd'hui perdu mais qu'on peut reconstituer grâce à trois apographe directs (*F M N*) de celui-ci ; et il avait sans doute en main le manuscrit *N*, actuel *Vat. Lat.* 1769. Il travaillait ou sur *N* ou sur un apographe du manuscrit perdu μ qu'on peut relier à Σ, mais contaminé avec *A*.

58 Sur l'accès de Lovato et de Mussato aux tragédies, voir (Sabbadini, 1996) : au début du XIV^e s., seuls Lovati et Mussato montrent une connaissance plus approfondie de Sénèque le Tragique et semblent pouvoir confronter deux rameaux de la tradition. L'auteur renvoie à P. L. Schmidt « *Rezeption und Überlieferung der Tragödien Senecas bis zum Ausgang des Mittelalters* » dans (Lefèvre, 1978) p. 12-73, et à R. J. Tarrant « The Younger Seneca : *Tragedies* » dans (Reynolds, 1983) p. 379-380.

Sénèque (leur variété métrique, leur finalité pédagogique, leur capacité à activer le concept de catharsis). Ensuite il y trouve (entre autres sources d'inspiration, comme Lucain, pour les épisodes les plus horribles) pour ses pièces des modèles tantôt politiques, tantôt rhétoriques, et en récupère les formes linguistiques, métriques, et la structure dramaturgique⁵⁹. Il prolonge enfin les recherches de Lovato dans son traité intitulé *Euidencia Tragoediarum Senece*, où il veut expliquer ce que Lovato avait noté. Il remarque l'accord existant entre le mètre et l'état d'esprit, et contribue ainsi à enrichir l'histoire littéraire de Sénèque, puisqu'on commence à reconnaître comment, loin de l'uniformisation de l'hexamètre, ses personnages expriment des sentiments.

Ce fait ponctuel, la redécouverte d'un manuscrit des tragédies, s'est accompagné d'autres événements qui ont accéléré la connaissance du théâtre antique⁶⁰. Pour la comédie, il y a eu la découverte par Nicolaus Cusanus, en 1429, du codex *Orsinianus* contenant douze comédies de Plaute auparavant ignorées (seules huit comédies étaient connues au Moyen Âge)⁶¹, ainsi que la découverte par Giovanni Aurispa, en 1433, du manuscrit contenant le commentaire de Donat à Térence. Ces textes ont permis des remplois et une réappropriation des modèles classiques. La théorie, elle, a été alimentée par la redécouverte de Vitruve, par Giovanni Sulpizio da Veroli, élève de Pomponio Leto, qui donne la première édition du *De architectura* en 1486 (avec la probable collaboration de Leto). Cette édition fait émerger le concept de scénographie et transforme la conception de l'architecture et de l'espace scéniques ; ce dernier, rationalisé, laisse moins de place à l'improvisation et à l'irrégularité. Leon Battista Alberti, qui travaille à son propre *De re aedificatoria*, sur le modèle de Vitruve qu'il avait entrepris de traduire, en publie en 1452 le livre VIII consacré aux édifices publics, et donc aux théâtres, et contribue à enrichir lui aussi la réflexion sur l'espace scénique. La traduction latine de la *Poétique* d'Aristote par Giorgio Valla en 1498 et l'impression de l'édition aldine du texte grec en 1508 orientent cette fois les considérations vers l'équilibre général de l'action et vers les rapports spatiaux-temporels.

59 Dans l'*Ecerinis*, il récupère l'*Octavie* bien sûr, mais aussi le *Thyeste*, à des fins patriotiques, pour dessiner l'image d'un dictateur sanguinaire ; dans *Progne* et dans *Achilles*, Sénèque fonctionne comme un modèle rhétorique utilisé non pour traiter des thèmes contemporains ni pour persuader mais pour résoudre sur le plan « théâtral » et avec une volonté de perfection formelle les arguments mythologiques venant d'autres genres littéraires.

60 Voir M. Pieri « La tragedia in Italia » dans (Guastella, 2006) p. 167-206.

61 Voir les travaux de R. Danese, qui aurait dû intervenir lors de la dixième Celtic Conference in Classics dans notre panel « La réception du théâtre antique dans les travaux savants de l'Europe de la première modernité » sur « The Relationship between Plautine Humanist Philology and the Birth of the Renaissance Comedy. Plautus' Casina, Berrardo's Cassina, Machiavelli's Clizia, Belleau's La reconneue » (<https://www.celticconferenceclassics.com/reception-of-ancient-drama>).

À partir de la découverte de Lovato, grâce aux travaux sur la métrique et à cause d'une exigence de dramatisation nouvelle dans l'écriture dramatique d'Albertino Mussato, grâce aux découvertes d'autres textes qui permettent une vision d'ensemble nouvelle, la tragédie comme genre est identifiée et dissociée de l'épopée ; les tragédies ne se rangent plus derrière un titre vide de sens, mais deviennent un « bloc imposant de poésie *sui generis* »⁶². Même si le canon médiéval n'est pas bouleversé par la découverte de Sénèque – Ovide, Stace, Virgile, demeurant les autorités – on assiste donc à une vraie rupture dans le champ des savoirs⁶³. Il n'en va pas tout à fait de même dans le champ des esthétiques. Alors que la fortune des tragédies s'étend, que les imitations (plutôt en prose qu'en poésie) se développent, la réputation de tragédies de l'horreur s'affirme : les tragédies de Sénèque ont une couleur sombre et pathétique qui plaira, et qui rejoint finalement les règles médiévales – exprimer dans un *luctuoso carmine* les *gesta et facinora* de grands personnages⁶⁴. De la même façon, dans le champ des techniques, on soulignera les continuités entre pratiques manuscrites et imprimées. Enfin, dans le champ des méthodes, on verra que le commentaire humaniste est redevable aux conceptions médiévales. Les *Praenotamenta* de Josse Bade aux comédies de Térence, par exemple, montrent que le modèle « tragique » médiéval persiste en pleine ère humaniste⁶⁵ et l'on peut sans doute concevoir qu'il en va de même pour les commentaires aux tragédies, ce que nous tenterons de préciser par la suite.

Dans cette seconde partie, composée de quatre chapitres, nous voulons présenter les lieux où vont s'appliquer ces réflexions : les paratextes, lieu d'élaboration de la critique

62 M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : “*Seneca poeta tragicus*” » dans (Jacquot et al., 1964) p. 30.

63 Là où nous distinguons les domaines, M. Pieri « La tragedia in Italia » dans (Guastella, 2006) p. 167-206 distingue des phases, chronologiques et thématiques, dans le Quattrocento. Dans la première partie du siècle, l'influence antique reste superficielle, les codes antiques méconnus, alors que l'influence médiévale, les thèmes farcesques, sont prépondérants ; dans la deuxième partie du siècle, ces tendances s'inversent sous l'effet des découvertes ou de productions de textes majeures : la connaissance des Anciens est approfondie et exerce une influence plus grande, la production de comédies en vulgaire est stimulée, de même que l'imitation des classiques (leurs langue, mètre, structure), à la construction plus régulière.

64 Ce qui fait dire à M. Pastore-Stocchi « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : “*Seneca poeta tragicus*” » dans (Jacquot et al., 1964) p. 35 que « Sénèque n'est nullement responsable des origines du “sénéquisme” », que son entrée dans le théâtre moderne n'est pas due à l'auteur ou à son œuvre, ou de très loin, pour ce qu'il a suggéré aux *grammatici* et scholiastes anciens ; mais elle est plutôt due à l'histoire littéraire, qui fait que « Les règles médiévales [...] ont enfin leur sens plein, leur contenu concret ». En effet, les règles médiévales se sont forgées en fonction des textes, et si les tragédies circulant alors – et elles circulaient, on l'a vu – n'étaient pas rattachées à Sénèque, elles ont dû contribuer à l'élaboration de lois du genre. Ce n'est donc pas un hasard que les tragédies de Sénèque illustrent la définition médiévale.

65 Voir G. Cardinali et G. Guastella « La tragedia nel Medioevo » dans (Guastella, 2006) p. 152-155 (ensemble de l'article p. 125-166). Sur le commentaire lui-même, voir L. Hermand-Schebat « Le commentaire de Josse Bade aux comédies de Térence », dans (Deloince-Louette & Vialleton, 2017), mis en ligne le 26 décembre 2017, consulté le 22 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/562>.

littéraire, que nous abordons d'un point de vue synchronique (chapitre 6). Ensuite, en parcourant les éditions de manière transversale, nous montrerons en quoi la dramaturgie est liée à son support, le livre imprimé, à ses seuils et horizons de lecture (chapitre 7), et en quoi elle relève de la mise en texte et de la mise en page (chapitre 8). Enfin, nous nous attarderons sur la tragédie de notre choix, *Médée*, pour approfondir certaines analyses et voir l'évolution des lectures dramaturgiques qui lui ont été appliquées (chapitre 9).

Chapitre 6. Les paratextes

Les paratextes sont en effet un moyen efficace d’appréhender le contexte – historique, intellectuel, littéraire – de production d’une édition. Ces éléments extérieurs éclairent à leur tour la façon de présenter le texte et les raisons conduisant l’éditeur à commenter tel point. ☞ Nous projetons d’étudier ces paratextes de manière plus systématique et en les comparant avec ceux des autres dramaturges, grecs et latins, dans l’Europe de la première Modernité⁶⁶.

Pour ce qui est de notre corpus, on constate tout d’abord leur présence précoce⁶⁷ et invariable, si ce n’est dans la *princeps* ; leur richesse, si l’on excepte les incunables où ils sont moins développés ; et enfin leur variété (voir le tableau p. 30-32 du chapitre 1. 2) a) « Nature des ouvrages » et la vue synthétique en annexe) : en prose ou en poésie, brefs ou longs, placés avant le texte théâtral, autour de lui ou après lui. Au sens strict, le paratexte comprend tout ce qui est à côté du texte édité⁶⁸ : pages de titre⁶⁹, colophons, registres, cahiers de signatures, privilèges. Mais ces éléments, relevant des imprimeurs plutôt que des éditeurs scientifiques (même si, on l’a vu, il n’y a pas de frontière étanche entre les deux, qui sont parfois les mêmes, parfois en concurrence), outils techniques ou commerciaux, ne seront pas étudiés ici. Nous nous attacherons plutôt à ceux qui, visuels ou textuels, sont développés : illustrations ; textes liminaires que sont les préfaces, dédicaces, adresses au lecteur, prologues ; textes critiques brefs et / ou fragmentaires formés par les notes et commentaires ; textes critiques plus amples, comme les examens, dissertations et traités. Ils sont présentés dans ce qui suit selon cette typologie.

La bibliographie, importante sur la définition, sur tel type de paratexte, sur son histoire

66 Cette exploration a commencé lors de la 10^{ème} Celtic Conference in Classics (CCC), les 20 et 21 juillet 2017 à Montréal, au sein de laquelle nous avons proposé un panel intitulé « La réception du théâtre antique dans les travaux savants de l’Europe de la première modernité ». Elle se poursuit avec le projet ITHAC38 « L’Invention du Théâtre Antique dans l’Europe de la première modernité : Corpus » mené à Grenoble qui entend étudier la réception du théâtre grec à travers l’analyse des travaux savants – textes et paratextes – qui lui sont alors consacrés. Elle aboutit enfin à un dépôt de Projet de Recherche Collaboratif (PRC) auprès de l’ANR en septembre 2018 sur « L’invention du théâtre antique dans le corpus des paratextes savants du XVI^e s. : Analyse, traduction et édition numérique », dont M. Bastin-Hammou, professeur de grec à l’Université de Grenoble-Alpes, est la coordinatrice, et dont je suis porteur.

67 Le paratexte fait en effet irruption du très tôt, au regret de D’Aubignac par exemple, qui le juge inutile puisque la théorie est dans les textes.

68 Voir, pour la définition du paratexte, (Genette, 1987a). Le paratexte, englobant tout ce qui est à côté du texte, comprend le péri-texte et l’épi-texte. Le premier désigne ce qui est situé à l’intérieur du livre, comme le titre, les sous-titres, les intertitres, les nom des auteur et éditeur, la date d’édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture... ; le second renvoie à ce qui se trouve à l’extérieur du livre comme les entretiens, la correspondance, les journaux de l’auteur. C’est seulement le péri-texte qui nous occupera ici.

69 Pour celles-ci, voir (Chevrel & Masson, 2014) p. 224-228, avec enjeux de publicité entre différents noms ayant concouru au livre, logiques contradictoires mêlées (information ; canonication des textes ; argumentation commerciale).

et sur ses fonctions⁷⁰, est pauvre sur les paratextes du théâtre antique, d'où le projet de les explorer plus largement. Les questions majeures qui en ressortent sont celle du lien entre texte et paratexte et celle des fonctions du paratexte. Il est en effet frappant de voir comment s'organise, dans ces textes et images annexes, tout un réseau de relations humaines : éditant Sénèque, le commentant, parlant de lui, les éditeurs scientifiques s'adressent à bien d'autres, dédicataires (amis, élites politiques ou sociales), lecteurs, éditeurs précédents, qu'ils mettent en scène et en lumière de façon très variée. Donc, tantôt le lien est fort lâche entre un poème en l'honneur d'un ami et le texte des tragédies, tantôt le lien est étroit quand une note l'explique. Cela est d'autant plus vrai que le corpus est celui d'un auteur ancien, « texte monument » (statufié) et non « texte événement » (né des conditions de sa profération)⁷¹. À la différence des tragédies néolatines, publiées du vivant de leur auteur⁷², les tragédies latines imprimées remplacent le silence de leur auteur par la parole de bien d'autres – éditeurs, scientifique et commercial, imprimeur, libraire, dédicataires, professeurs, élèves – ce qui aboutit à un chœur de voix multiples et hétérogènes. Il est peut-être d'ailleurs contestable d'englober sous ce terme générique de « paratexte » des réalités si différentes. Mais c'est aussi ce qui fait l'intérêt d'un tel objet, éminemment complexe :

« Le paratexte théâtral est toujours riche, plus riche sans doute que celui de tout autre texte littéraire, puisqu'il s'agit d'un genre inachevé, et que seule la représentation précipite l'œuvre dans ce qui est le but de l'art, la communication, la relation à l'autre. »⁷³

Les relations entre texte et paratexte sont d'inégale intensité et d'inégale nature, mais la question de savoir quelle description du texte propose le paratexte demeure valide quel que

70 Voir : (*En marge de la scène [Texte imprimé] : le paratexte*, 2003), (Calle-Gruber & Zawisza, 2000), (Cayuela et al., 2014), (Gally & Jourde, 1995), (Gaullier-Bougassas, 2015), (Genette, 1987b), (Hubert, 2016), (Jansen, 2014), (2014), (Lattarico, Meunier, Schweitzer, Vuillermoz, & Université Jean Monnet, 2016).

71 Distinction faite par (Chartier, 1999). C'est une opposition classique en anthropologie, dont les littéraires se sont saisis récemment ; voir D. Plassard « Texte événement / texte monument » dans (Ferry & Naugrette, 2010) p. 5-15.

72 Dans ce cas, une préface place l'auteur en situation paradoxale de lecteur de son œuvre, en lui donnant la possibilité de fournir une orientation de lecture. Il y a un dédoublement de la figure auctoriale voire une « aliénation » pour Lean-Max Colard, « L'apparition du paratexte », dans (Gally & Jourde, 1995), p. 315-335. On peut aussi apprécier les rapports de contamination entre texte et paratexte et conclure à une autpromotion de l'auteur, qui va de pair, à la Renaissance, avec l'émergence de l'individu et le développement de la conscience littéraire.

73 A. Ubersfeld dans « Un paratexte paradoxal : autour de la *Bérénice* de Racine, montée par Vitez », dans (Calle-Gruber & Zawisza, 2000) p. 277 (ensemble de l'article p. 277-284). Cette remarque découle de sa conception du texte de théâtre, par nature incomplet, et de l'opposition bien connue qu'elle trace entre le « texte T du scripteur tel qu'on peut le lire » et le « texte T', qui est celui d'un *projet* de représentation », dont la somme aboutit au « texte complet [...] qui, scriptural et visuel, sera l'œuvre des artistes de la représentation ».

soit le cas de figure. En outre on peut penser que même dans le cas de tragédies vernaculaires, les texte et paratexte ne sont pas en rupture, quand par exemple le paratexte présente les qualités poétiques d'un texte imité de l'Antiquité : il n'y a alors pas de scission nette entre le paratexte qui serait destiné à la lecture et le texte à la scène⁷⁴, mais bel et bien continuité entre l'un et l'autre. Car pour les textes théâtraux, le paratexte est à la fois en amont et en aval de la réception : il peut justifier la représentation d'une œuvre comme répondre à un jugement sur cette représentation. Dès lors qu'il y a un paratexte, la lecture n'est plus entièrement libre, dépouillée de tout filtre, mais elle est, d'emblée, médiatisée par des dispositifs d'entrée, plus ou moins nombreux, plus ou moins longs, dans le texte⁷⁵.

Voie d'accès au texte, le paratexte a une fonction d'initiation qui peut être complétée par deux autres grandes orientations : la décoration et l'information⁷⁶. C'est la fonction principale des paratextes liminaires que d'introduire à l'auteur et à son œuvre. Ces pièces commencent par assoir l'autorité de l'auteur (et / ou de l'éditeur et / ou de l'imprimeur selon leur auteur), ce qui passe souvent par, paradoxalement, des protestations d'humilité et des actes d'allégeance aux autorités politiques, littéraires ou savantes. On observe par conséquent des transferts d'autorité : l'éloge voire l'héroïsation traditionnelle du dédicataire rejailit sur le dramaturge, et parfois sur le lecteur lui-même, certains paratextes entretenant une confusion subtile des destinataires. Les liminaires font également entrer en littérature, en éclairant la genèse de l'œuvre, en fournissant une clef d'interprétation. Est ainsi ouvert le dialogue avec le public. Mais c'est un dialogue particulier par le biais duquel l'éditeur peut tenter de conformer le public qu'il vise à ses idéaux, dresser le portrait d'un spectateur rêvé ; segmenter, recomposer un public multiple ; prévenir son jugement, l'infléchir, le corriger. La visée introductive évolue alors vers une rhétorique de la séduction, caractéristique de la fonction ornementale de telles pièces. Les illustrations, mais aussi les textes, ne sont pas exempts d'une dimension publicitaire qui doit, en plus d'honorer l'auteur et le texte, servir les intérêts de l'éditeur comme du libraire et de l'imprimeur. La dernière fonction du paratexte, informative, n'est pas absente des liminaires qui, on le comprend, cumulent divers buts. Cette fonction se développe toutefois davantage dans les paratextes accompagnant le texte au fil de l'œuvre ou dans les paratextes finaux : simples commentaires qui expliquent le drame, ils visent en premier lieu à instruire les ignorants, mais très vite poléminent avec les savants, sur des

74 E. Zanin « Paratexte et théorie dramatique dans la tragédie italienne » p. 275, dans (Cayuela et al., 2014), p. 273-291.

75 C'est la notion de « seuil » théorisée par (Genette, 1987b) ; (Calle-Gruber & Zawisza, 2000) parlent de « Liminaires, seuils, ratures ».

76 Nous élargissons les fonctions attribuées à la préface par F. Rigolot dans (Calle-Gruber & Zawisza, 2000), leur validité nous semblant pertinente pour d'autres types de paratexte.

questions théâtrales mais aussi religieuses ou politiques. L'éditeur scientifique allie par le fait les compétences du théoricien à la posture du critique et le paratexte devient le lieu d'élaboration de véritables théories dramatiques. Par cet espace de liberté ouvert dans le paratexte, les livres de théâtre deviennent des livres sur le théâtre. Ce processus se développe au cours du XVII^e s. ; auparavant, le discours critique s'élaborait dans les commentaires des textes anciens, dans les traités de poétique ou encore dans les leçons prononcées devant les académies. Mais quand il se déplace vers ces paratextes, il ne se fait pas universalisant et systématique pour autant ; ce n'est pas un art poétique abstrait, mais un discours spécifique consacré à la pièce introduite.

Les objets traités sont aussi variés que leurs supports, mais on repère des questions récurrentes : celle des genres dramatiques et de leur définition respective ; celle de la référence aux Anciens (à imiter ? dans quelle mesure et comment ?) ; celle de la théorie aristotélicienne et de la conception de la *mimèsis* dramatique ; celle enfin du statut critique des spectateurs, dont il faut prendre en compte affects et jugements. Détaillons maintenant, par type de paratexte, ce qui se dégage de notre corpus en particulier.

1) Illustrations

Les représentations figurées sont un type de paratexte particulier que nous souhaitons inclure dans l'étude parce qu'elles nous semblent importantes pour comprendre l'architecture et le dessein des éditions. Même si elles sont réalisées par d'autres que l'éditeur scientifique, ce dernier, au moins, n'en ignore pas la teneur et au plus, l'a souhaitée ou orientée.

La présence des images n'est pas continue dans nos éditions. Après l'époque des manuscrits qui pouvaient être richement ornés et colorés, les premiers imprimés se distinguent par une relative sobriété et l'ornementation s'y limite aux lettrines (peintes puis imprimées), manchettes, voire bandeaux et fleurons. L'illustration, plutôt en noir et blanc, prolifère grâce au développement de diverses techniques, comme l'estampe et la gravure sur cuivre. Quand les textes se multiplient au début du XVI^e s., les images font de même, surtout dans les places des villes commerçantes (Bruges, Augsbourg, Nuremberg, Venise, Florence) qui sont aussi les premiers lieux de développement de l'estampe, tandis que les gravures sur cuivre sont l'apanage des élites fortunées⁷⁷. Puis les bois envahissent le marché, en raison de leur souplesse (ils sont plus vite réalisés, tirés en plus grand nombre et plus facilement recopiés⁷⁸),

77 (Martin, 1988) p. 249-252.

78 Voir, sur les techniques de remploi et leurs rapports au texte, Chiron et Maupeu « L'utilisation des bois gravés : arbitraire et signification dans les premiers textes imprimés » dans (Arzoumanov, Réach-Ngô, & Tràn, 2011) p. 43-77.

avant d'être supplantés, au XVII^e s., par la taille-douce ou gravure sur cuivre, plus coûteuse et plus exigeante, mais aussi plus précise. Paradoxalement, cette technique, exigeant l'emploi d'une presse en taille-douce à côté de la presse typographique, entraîne une raréfaction de l'image et même le « divorce du texte et de l'image »⁷⁹. En effet, elle se trouve alors réduite à un frontispice ou à un portrait de l'auteur, plus rarement, à des planches gravées insérées⁸⁰. Mais dans les éditions théâtrales, on constate la vigueur de ce langage allégorique (figurant les genres dramatiques de la tragédie, pastorale et tragi-comédie et leurs figures symboliques). Dans les frontispices à caractère architectural et ornemental, il s'agit, par une pédagogie de la mémorisation, d'« inscrire le texte dans les étages du monument comme 'lieu de mémoire' »⁸¹, et de glorifier le lecteur qui fait son entrée solennelle dans l'espace du livre. Dans les portraits, c'est une stratégie de propagande par l'image qui fait la promotion de l'auteur, en tant qu'*exemplum uirtutis*. Le lien recherché et affirmé entre texte et image est celui de la complémentarité⁸², l'image ne venant pas seulement orner le texte mais en souligner le sens, exactement comme auparavant les miniatures dans les manuscrits. En est-il de même pour les tragédies de Sénèque ?

Les illustrations apparaissent avec de Maizières en 1511 (FIGURES 12-13-14) et finissent avec Fabricius en 1785 (FIGURE 43) : c'est une période plus restreinte que celle de notre corpus total mais assez large pour qu'on y cherche une évolution. Cette évolution concerne d'abord le format de l'image, qui se réduit clairement : on passe des frontispices occupant une page pleine (dans la majorité des cas) au petit médaillon illustrant la page de titre de l'édition de Fabricius en 1785⁸³. Les grandes lignes des évolutions stylistiques visibles sur les pages de titre et frontispices du XVI^e s. se retrouvent dans notre corpus⁸⁴ : une première époque est marquée par les grandes marques, les encadrements rectangulaires, la dissymétrie, les titres brefs et compacts ; vers 1540-1550, le souci ornemental et typographique modèle la symétrie du fronton, la rigueur géométrique, l'aspect visuel ; une troisième époque consolide ces tendances, délaissant brièvement l'ornementation pour privilégier la lisibilité, mais le décor

79 <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/grand-siecle/01.htm>

80 Typologie proposée par C. Guillot « Les éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII^e siècle » p. 158 (ensemble de l'article p. 151-173) dans (Forestier, Caldicott, Bourqui, & Centre de recherche sur l'histoire du théâtre, 2007). Les lignes qui suivent reprennent les deux types d'images commentées par l'auteur.

81 *Ibidem*.

82 On pourra comparer ce rapport avec celui établi par S. Chaouche « Métamorphoses du frontispice théâtral en Europe. Rééditer les chefs-d'œuvre au XVIII^e siècle », dans (Arzoumanov et al., 2011), p. 111-137 sur les frontispices des œuvres de Molière, Corneille et Racine, dont elle observe la progressive théâtralisation.

83 Il s'agit de Médée, montant sur son char tiré par des serpents et portant sur ses épaules un de ses enfants.

84 Nous empruntons cette chronologie à R. Lauffer « L'espace visuel du livre ancien », dans (Martin, Chartier, & Vivet, 1983), p. 484-492. Voir également (Gilmont, Vanautgaerden, & Maison d'Erasmus, 2008).

reprend ses droits vers 1560 ; au tournant du siècle suivant, la page de titre est entièrement gravée sur cuivre tandis que la gravure sur bois est réservée aux autres ornements ; la cinquième et dernière époque dissocie page de titre et frontispice, texte et image.

Dans cet espace, les divers « auteurs » du livre⁸⁵ n'occupent pas tous la même place. Le nom de l'auteur (Sénèque) est systématiquement présent, mais rarement seul (pour de Marolles uniquement), le plus souvent assorti du nom du libraire-imprimeur (Jean marchant pour de Maizières, Felix Kyngston pour Farnaby, Adrien Beman pour Schröder) ou de l'éditeur commercial (la société Bipontine pour Fabricius, éditeur scientifique dont le nom n'apparaît pas non plus sur la page de titre), voire des commentateurs (édition d'Érasme-de Vercel-de Maizières). C'est dire que l'auteur des tragédies peut apparaître comme noyé dans une masse d'autres noms (chez Érasme-de Vercel-de Maizières), mais aussi pleinement intégré au décor, qui semble installer en scène, avec ses propres personnages, le dramaturge (le nom de Sénèque est comme gravé chez de Marolles ; inscrit sur les marches chez Schröder) (voir les FIGURES des pages de titre : 17, 18, 20, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 34, 35, 39, 42, 43, 45, 48 et 50).

Le choix des sujets représentés n'est pas uniforme. Le sujet peut être simple ou complexe. Il est simple dans le médaillon d'Ernst Vögelin (édition de Fabricius, 1566) avec le seul personnage de Médée (FIGURE 43). Il est complexe, quand il mêle divers registres : représentation de l'éditeur scientifique et de son travail et personnages fabuleux chez Josse Bade (édition Érasme-de Vercel-de Maizières, 1514, FIGURE 15) ; divers personnages, comme l'auteur, les personnages des tragédies, des allégories des vices et des vertus chez Beman (édition de Schröder, 1728, FIGURE 42). Un niveau intermédiaire peut s'observer chez Antoine Chrestien (de Marolles, 1659, FIGURE 38) où l'image rassemble une scène de tragédie et son effet, par le truchement d'une division de l'espace de la page en deux, où le bas propose des personnages marqués par la scène qu'ils regardent, tels des spectateurs.

Mais, finalement, que représentent ces illustrations ? Des images d'un texte ou d'un spectacle⁸⁶ ? Il faut d'abord constater que la place du théâtre est loin d'être homogène : quasi nulle chez de Maizières et Érasme-de Vercel-de Maizières, où seul le mot *tragoediae* dans le titre le rappelle, elle apparaît discrètement chez Fabricius (où c'est plutôt le mythe de Médée

85 Voir, pour ces divers acteurs du livre, (Furno, Mouren, Centre Gabriel Naudé, & Centre d'études en rhétorique, 2012) et (Furno, 2009).

86 C. Guillot pose la question à propos de « L'illustration dans les publications de théâtre de la première moitié du XVII^e s. » dans (Ferry & Naugrette, 2010) p. 147-158. Pour elle, « le frontispice donne une illustration du texte dramatique plutôt qu'il n'immortalise son interprétation spectaculaire » (p. 147). Voir aussi son article « Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e siècle et espace du frontispice » dans (Milon & Perelman, 2012) p. 109-128.

que la tragédie qui est dessinée), pour se développer richement chez de Marolles (rideau, scène pouvant évoquer un décor de théâtre avec les deux portes, dispositif des personnages affectés par la scène qui se déroule au-dessus d'eux), et chez Schröder (rideau, composition monumentale avec piédestal, masques, noms des pièces dans les médaillons et scènes clefs). Ces illustrations sont tout à fait importantes puisqu'on a l'impression qu'avec elles le spectacle entre dans le livre et que la frontière entre publication par l'imprimé et par le spectacle devient poreuse⁸⁷. Il n'y a pas d'évolution linéaire : le théâtre est très secondaire aux bornes chronologiques de notre corpus et essentiel chez de Marolles (1659) et Schröder (1728), durant un siècle environ.

La question de la place du théâtre ouvre à une dernière interrogation : ces illustrations ont-elles une fonction dramaturgique ? Au-delà de la cohérence observée avec le livre qui les intègre, au-delà de la diversité constatée dans le choix et la réalisation de ces illustrations, il convient de s'interroger sur le lien qu'elles entretiennent avec le contenu du volume, les tragédies. Car si la forme et la présence de ce paratexte figuratif sont éminemment dépendantes de questions techniques, le support matériel ne fait pas tout, ou plutôt, peut contribuer lui aussi à imposer une lecture dramaturgique. Un exemple pris hors de notre corpus d'étude fera comprendre l'importance de l'articulation entre texte et images : les éditions de Térence⁸⁸, dans lesquelles dès les éditions de Trechsel (Lyon, 1493) et de Grüninger (Strasbourg, 1496) – et en réalité déjà dans certains manuscrits du IX^e et du X^e s. – on trouve des gravures représentant les personnages présents dans chaque scène et marquant ainsi une sorte de frontière entre elles. Assorties d'une brève indication au début du texte expliquant ce qui se passe dans le passage à suivre, on a là un découpage en scènes de fait. L'image, par son insertion dans le livre, et par sa disposition vis-à-vis du texte, impose une scansion dramaturgique aux comédies. Dans notre corpus de tragédies, il n'y a pas un tel phénomène ; tout au plus les illustrations, si elles sont multiples, ouvrent-elles à la lecture de chaque tragédie comme dans l'édition de De Maizières (1511). Mais le plus souvent, ces illustrations sont uniques, en pleine page, et font office de frontispices ouvrant à la totalité du livre. Elles soulignent, on l'a vu, la dimension littéraire du texte édité, affirmant son statut de « texte monument », mais le « texte événement » n'est pas complètement laissé de côté. En effet, s'il est un frontispice (chez Érasme-de Vercel-de Maizières) qui met l'accent sur l'identité de l'auteur, de ses commentateurs et imprimeurs, et ne ménage que quelques

87 Voir (Forestier et al., 2007) p. 327.

88 Voir M.-H. Fragonard « L'invention du texte de théâtre » dans (Viala, 1997) p. 122 ; le chapitre « Framing space : Time, Perspectives and Motion in the Image » de (Peters, 2003) p. 181-200 ; et (Hermand-Schebat, 2011) pour une comparaison entre les éditions illustrées de Térence par Trechsel et Grüninger.

ornements à l'antique, les autres orientent plus ou moins vers le théâtre. Les planches de l'édition de De Maizières sont celles où la scène est la plus absente, parce qu'elles présentent moins une tragédie que la geste mythique des héros, en condensant dans l'espace de la page divers épisodes se déroulant en des lieux et temps différents. La composition statique, l'absence de perspective, de mouvement et d'échange entre les personnages en font des tableaux coupés de l'idée de représentation. Le frontispice de l'édition de Schröder représente des personnages plus animés, se regardant les uns les autres, et disposés dans un décor où les marches dessinent une perspective et où les rideaux et les masques signent le caractère théâtral de l'image. On ne peut cependant dire que les personnages figurent tels protagonistes en particulier ; ce sont plutôt des allégories des bons et des méchants, des vertus et des vices, pouvant englober la presque totalité du personnel dramatique tragique. Cette illustration oriente vers une lecture morale, voire philosophique des tragédies, et livre donc davantage une leçon à tirer du texte édité qu'une proposition dramaturgique. Les dix images composant le frontispice de l'édition de Gronov amènent à peu près aux mêmes conclusions mais par des biais différents. Neuf vignettes comprennent chacune une scène emblématique de chaque tragédie, tandis que la dixième, occupant toute la partie inférieure de l'image, se focalise sur Hécube et deux Troyennes se lamentant sur les deux enfants morts. Malgré des bouts de rideaux de part et d'autre de l'image, une poutre au plafond et les niches abritant les scènes en miniature, ce décor n'est pas celui d'une scène de théâtre. Les sentiments ou les relations des personnages ne sont pas visibles dans les vignettes, mais seulement dans la scène inférieure où affliction et horreur se dégagent des trois femmes. Il y a ainsi une orientation de la réception mais pas une lecture dramaturgique de l'œuvre en général ou des pièces en particulier. En revanche, chez Thys, la page de titre est entièrement occupée par une scène de Médée qui vient de tuer un de ses enfants. Jason a le dos tourné, tandis que la protagoniste regarde vers le public, dans une attitude très calme, contrastant avec la violence de son acte. Les relations entre les personnages, l'action, le décor avec la perspective architecturée et le rideau, tous les ingrédients sont réunis pour composer une fiction de représentation, proposer une interprétation scénique du matériau textuel. Il en va de même chez de Marolles, où c'est la même tragédie qui occupe le frontispice. La composition bipartite, avec une scène supérieure qui représente la fin de la tragédie et une scène inférieure où d'autres personnages regardent vers le haut, est une porte d'entrée vers le spectacle. Cette figuration de spectateurs internes ne doit pas faire oublier cependant que l'illustration ne donne pas à voir une scène précise, car l'image condense diverses actions et comprend des écarts par rapport au texte de Sénèque (voir le commentaire de ce paratexte au chapitre 4). On a toutefois là clairement la

représentation d'une tragédie, avec son décor, ses actions, ses personnages aux sentiments et relations en mouvement, et non la représentation d'un mythe ou d'une allégorie. Proposition ou souvenir d'une mise en scène ? On ne peut préciser jusque-là, mais il se dégage une dramaturgie qui privilégierait le pathos. Ce cas de figure est assez isolé en tout cas, et il nous semble que l'on puisse tirer les mêmes conclusions que Catherine Guillot (voir note 86) pour notre corpus : les images, qui se laissent ranger dans la typologie qu'elle dégage⁸⁹ – images emblématiques ou didactiques de la pièce pour les éditions de Gronov et de Schröder ; images dramatiques ou narratives du texte pour les éditions de De Maizières, Thys et de Marolles – proposent davantage l'illustration du texte dramatique que l'immortalisation d'un spectacle. En effet, si les références au monde du spectacle ne sont pas absentes, elles sont plutôt discrètes et supplantées par les références au théâtre et à la tragédie. Autrement dit, on a des références imaginaires et symboliques du théâtre, ainsi que des références génériques, mais non des convocations de la scène (plutôt réservées aux bois gravés au XVII^e s.) à titre documentaire. L'enjeu semble plutôt être d'affirmer, dans ces illustrations, le statut littéraire de l'œuvre théâtrale au moment de sa publication⁹⁰.

Les paratextes textuels, quant à eux, peuvent s'organiser en fonction de la place qu'ils occupent par rapport au texte et se laissent alors diviser en trois catégories : les pièces liminaires, intermédiaires et finales. Dans les liminaires, on rencontre des préfaces, épîtres dédicatoires, adresses au lecteur, introductions. Les pièces accompagnant le texte et étant au cœur des volumes constitueront la deuxième catégorie. Enfin les pièces finales, commentant le texte après qu'il a été présenté, forment la troisième et dernière catégorie.

2) **Épîtres dédicatoires, adresses au lecteur, préfaces, introductions**

Les liminaires sont le plus souvent présentes dans nos éditions et on ne compte que sept éditions qui en sont dépourvues (la *princeps*, H. Petrus, Gryphe, de Marolles, Fabricius-Ernesti, Baden, Levée). Ces pièces sont on ne peut plus variées, puisque ce sont celles qui sont les plus liées aux circonstances de la publication d'une édition, les plus liées aux contextes historique et social dont elles font en partie état.

Les épîtres dédicatoires sont les plus ancrées dans le temps et l'espace de la nouvelle édition : l'éditeur scientifique rend hommage au dédicataire qui tient souvent un rôle dans l'élite politique ou religieuse de son pays : c'est le cas dans l'édition Fernand-Balbus, où

⁸⁹ Hormis la page de titre de l'édition Érasme-de Vercel-de Maizières, qui n'a aucun rapport avec le théâtre.

⁹⁰ Comme pour les publications de théâtre étudiées par C. Guillot : « L'illustration dans les publications de théâtre de la première moitié du XVII^e s. » dans (Ferry & Naugrette, 2010) p. 151.

Fernand s'adresse à P. de Couthardy ; de même Marmitta exprime sa reconnaissance envers le Grand Chancelier, Benedetto Riccardini sa dévotion envers Dominicus Benevenius / Benivenius ; Avanzi, Commelin, Gruter, Heinsius, Thys, Schröder soulignent également tout ce qu'ils doivent à leur dédicataire. C'est pourquoi la rhétorique encomiastique, englobant tout à la fois dédicataire, œuvre et dramaturge⁹¹, voire éditeur scientifique s'il est distinct de l'auteur de l'épître (ainsi Fernand loue le travail de Balbus), y prédomine. La relation existante entre les deux hommes⁹² (ou entre l'un et la famille entière de l'autre, comme pour Gaietanus à propos des Mocenigo) est au cœur de la dédicace, même si des considérations plus générales (sur l'amitié – comme de Maizières dédicant son œuvre à un pair – mais aussi sur l'utilité des livres – pour Gronov – de la philosophie, de la littérature, de la tragédie), orientant vers l'œuvre qui suit, s'y trouvent à l'occasion développées. Fernand-Balbus s'élève ainsi contre la condamnation chrétienne des tragédies et souligne leur sagesse et leur profondeur, Fabricius les recommande comme étant presque plus utiles que la philosophie, Thys aime leur gravité et leur éloquence, de Marolles leur vertu, Benedetto Riccardini, Gronov et Schröder vantent leurs qualités diverses. Par conséquent, souvent, le dédicateur invite le dédicataire (Marmitta à Guillaume de Rochefort, Bade à La Lande) à la lecture de ces textes ou même à la publication, à son tour, d'une étude (Schrijver invite Vossius). Ces épîtres restent circonstanciées, même si elles ne sont pas centrées sur le rapport entre le texte et un spectacle passé ou à venir et c'est tout à fait singulier par rapport à d'autres éditions théâtrales⁹³. Cette particularité tient bien sûr au fait que les tragédies de Sénèque étaient plus lues comme des dialogues philosophiques que comme des textes à finalité scénique. Circonstanciées et originales également sont toutes les explications sur les motivations qui ont amené tel éditeur à faire ce travail (Marmitta, qui s'est mis au service de l'humanité, en voulant lui donner accès au texte, à la vérité, au savoir ; Gaietanus), sur la nature du travail effectué (Érasme, Avanzi, Rapheleng-Lipse, Schröder), sur le contexte dans lequel il s'est déroulé (Gruter, Farnaby, de Marolles, Schröder, parlent de leurs prédécesseurs, de leurs difficultés mais aussi de la nécessité qui s'est imposée à eux). Cette considération du contexte fait que l'on trouve des embryons d'histoire littéraire dans ces épîtres, toutes circonstanciées qu'elles soient (Heinsius, Gruter, Farnaby, Thys, généralisent leur propos en évoquant par

91 Voir H. Baby « Le péri-texte théâtral des années Richelieu » p. 55-81 dans (Cayuela et al., 2014) ; C. Liaroutzos « Le poème liminaire encomiastique : l'espace de la célébration » dans (Arzoumanov et al., 2011) p. 25-41.

92 Le personnel de notre corpus est en effet exclusivement masculin.

93 Et n'entrent donc pas facilement dans la typologie élaborée par (Ricco, 2008) p. 45, qui distingue la « dédicace-souvenir » du spectacle, auquel assistait le dédicataire ; la « dédicace-compensation/dédommagement » d'une absence du destinataire, que le livre doit compenser ; la « dédicace-prémice / auspice » de la représentation qui n'a pas encore eu lieu ; la « dédicace-résumé » d'un texte abandonné pour divers motifs.

exemple, pour le deuxième, la permanence des liens entre les philosophes et les puissants).

Les adresses au lecteur peuvent être considérées comme un cas particulier de dédicaces : c'est non plus l'ami unique et bien identifié qui reçoit l'édition en cadeau, mais ce sont tous les lecteurs potentiels et anonymes⁹⁴ qui sont interpellés à l'orée de l'œuvre (plus rarement en fin d'ouvrage), soit qu'on fasse appel à leur indulgence (Farnaby, Rapheleng-Lipse), à leur sagacité, soit qu'on se soumette à leur jugement. Ces adresses ne sont pas sans rappeler des traits que l'on a observés dans les dédicaces : éloge confondant l'auteur Sénèque, l'éditeur Balbus, le libraire Hopyl chez Fernand-Balbus ; exposition des outils de travail chez Rapheleng-Lipse, Heinsius ; questions de littérature générale portant sur l'attribution des tragédies chez Farnaby.

Les préfaces et introductions sont encore plus directement orientées vers la lecture des tragédies et introduisent à des problématiques proprement littéraires : question de l'identité de Sénèque, de l'attribution des tragédies, de la nature, de l'origine, et de la composition de ce genre dramatique (*explanatio* liminaire de Marmitta ; *preambula* chez Érasme-de Vercel-de Maizières), de la valeur morale ou stylistique de ces textes, souvent par comparaison avec d'autres auteurs anciens, grecs ou latins. Ces exposés, comme les examens et traités que nous aborderons ci-dessous, nous semblent devoir être mis en relation avec les *accessus* médiévaux⁹⁵, car ils en reprennent souvent la structure et la matière. En effet, ces *accessus*, très populaires au XII^e s., se rencontrent dans divers écrits (chez les historiens de la littérature latine, les juristes, les philosophes), obéissent à des schémas et formes diverses, mais comprennent des rubriques assez fixes : *uita auctoris*, *titulus operis*, *intentio scribentis*, *materia operis*, *utilitas*, *cui parti philosophiae supponatur*, permettant de répondre aux questions élémentaires sur l'auteur et sur l'œuvre. Ils étaient souvent placés en introduction à des commentaires grammaticaux. Le titre de l'œuvre générale (*Tragoediae*) et l'intention de l'auteur ne sont pas tellement objet de réflexion dans nos paratextes, tandis que la vie de l'auteur est exposée mais le plus souvent par le biais de l'insertion d'un extrait (comme la *Vie de Sénèque* de P. Crinitus) ; en revanche, sont clairement et fréquemment développés la matière de l'œuvre, son utilité et son classement dans telle partie de tel genre d'écriture. Si les tragédies sont examinées pour leur teneur philosophique, elles le sont aussi pour leur teneur poétique et les textes liminaires abordent les mêmes rubriques que celles qu'on trouve sur le commentaire de Servius à Virgile par exemple : *qualitas carminis*, *numerus librorum*, *ordo librorum*, *explanatio*. En outre, la manière de rédiger ces paragraphes dans les éditions du XVI^e

94 À l'exception de l'adresse à ses étudiants de De Maizières.

95 Voir (Quain, 1945) et désormais (Wheeler, 2015).

s., nous semble tout à fait dans la lignée des *accessus* : quand Juste Lipse dans ses *Animaduersiones* (1588) écrit « *tria petis* » et qu'il imagine un dialogue au sein duquel il doit répondre aux interrogations d'un destinataire feint, lecteur ou élève, par ses explications, cela rejoint l'intention didactique de ces introductions médiévales. Ainsi, la qualité stylistique, le nombre non des livres mais des pièces, leur ordre de classement, leur explication, sont autant de points abordés, de même que la forme dans laquelle ils le sont parfois, qui sont hérités des *accessus*.

S'élaborent dans ces textes théoriques des morceaux d'histoire littéraire⁹⁶, qui placent Sénèque dans la continuité des tragiques grecs et le comparent avec eux, mais aussi avec les tragiques latins, quoique connus seulement sous forme fragmentaire. En les replaçant dans une histoire littéraire parmi les autres dramaturges antiques, ces textes introductifs orientent bien la lecture de Sénèque le Tragique comme étant du théâtre au sens moderne et propre du terme⁹⁷. Enfin ces introductions sont, comme les dédicaces et les adresses au lecteur, l'occasion d'exposer des points de contextualisation, de méthode, des outils (Bothe, Baden, Pierrot avec la double préface du directeur de collection et de l'éditeur du volume, Peiper). Elles ont donc ceci de remarquable qu'elles font le lien entre la tradition médiévale des *accessus* et la forme moderne du commentaire.

3) Notes et commentaires

C'est un ample terrain que celui du commentaire aux textes, qu'il prenne la forme de notes discontinues ou qu'il se présente comme un tout suivi et articulé. La bibliographie sur la période et le corpus qui est le nôtre est pratiquement inexistante. L'ouvrage *D'Homère à Erasme : la transmission des classiques grecs et latins*⁹⁸, traite, pour la période précédant l'imprimerie, de Valla et de Politien, mais cela n'entre pas dans notre sujet ; après l'apparition de l'imprimerie, il fait plutôt la part belle aux livres grecs et passe très rapidement sur les travaux du Pogge, d'Érasme, de Juste-Lipse et de Vossius. Les études réunies dans *Classical Commentaries. Explorations in a scholarly genre*⁹⁹ explorent les commentaires de tels érudits, tels textes, tels auteurs, leur forme, réception et avenir ; une étude sur la vente de Térence dans l'Italie de la Renaissance¹⁰⁰ montre le pouvoir commercial du commentaire.

Il y a pourtant une belle matière à exploiter et ce, de multiples points de vue. Ce sont les

96 C'est remarquable dans la théorie de l'imitation développée par E. Greslou.

97 Voir encore le jugement des autres critiques et le sien propre que rapporte E. Greslou.

98 (Reynolds & Wilson, 1991)

99 (Kraus & Stray, 2016).

100 Par Paul F. Gehl, p. 253 et suiv.

spécialistes de bibliographie matérielle qui ont défriché le terrain. R. Laufer¹⁰¹ commente l'évolution de la page glosée à la page annotée en y décelant le passage du Moyen Âge à l'Humanisme et à la Réforme : le texte, dans les gloses médiévales, était central mais encerclé et enserré par les gloses des autorités ; il redevient autonome et premier quand les notes sont reléguées en bas de page ou en fin de volume, quand l'établissement et la maîtrise du texte consacrent la naissance de la science philologique. La disposition sur la page reflète tout le changement d'esprit d'une époque à l'autre. On peut également s'aider du livre *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire, XVIIe-XXIe siècles*¹⁰², qui traite d'une partie de notre période, et qui pose dans son premier chapitre les fondements d'une étude : sur la forme des notes, sur leur place, sur leur contenu et fonction. À côté d'un type de note identifié par sa période de production et par son genre, comme les scolies (annotations des grammairiens antiques, grecs en particulier) et les gloses (apparat critique entourant les textes canoniques des manuscrits médiévaux), les notes apparaissent beaucoup moins marquées et impersonnelles. Leur variété est impressionnante et difficilement réductible à un système. Car comme pour d'autres éléments du paratexte, elles impliquent divers acteurs du livre : les imprimeurs et typographes vont s'intéresser à leurs emplacements, polices, renvois ; tandis que les savants (philologues, historiens, commentateurs) seront davantage concernés par leur message. Plus loin de notre propos et plus généraux, d'autres ouvrages considèrent l'histoire longue des notes, de leur naissance à leur devenir à l'ère du livre électronique, ou encore les envisagent d'un point de vue anhistorique à travers leurs propriétés, buts et publics¹⁰³.

Selon le point de vue que l'on adopte, on pourra classer les notes d'une manière ou d'une autre. En considérant leur fonction, on distingue assez facilement l'élucidation des termes, la contextualisation des faits et des noms propres, la justification du texte édité. La fonction première des notes, l'explication, renseigne sur ce qui a besoin, à l'époque de la publication d'une édition, d'être commenté : c'est quelque chose qui est devenu étranger aux lecteurs, du moins à la majorité d'entre eux. En effet, les lecteurs sont également divers, et c'est une autre façon d'effectuer une typologie des notes que de les considérer en fonction du public qu'elles visent. À destination d'un lectorat novice, les notes seront essentiellement lexicales, grammaticales, historiques. À destination d'un lectorat lettré ou même savant, elles seront philologiques, critiques, philosophiques, voire polémiques. Car des notes font souvent référence à celles auxquelles elles répondent, implicitement ou explicitement, et s'élabore

101 R. Laufer « L'espace visuel du livre ancien », dans (Martin et al., 1983), p. 495-496.

102 (Pfersmann, 2011), p. 31-88 pour le premier chapitre, intitulé « Qu'est-ce qu'une note ? ».

103 Respectivement : (Wagstaff, 2012), (Jackson, 2001).

dans cet appareil critique toute une littérature nourrie d'intertextualité. Cette dernière se double évidemment d'une dimension métatextuelle, première, le texte commentant n'existant que par rapport au texte commenté. Et c'est bien une littérature qui s'élabore, qui ne verra toutefois la réflexion sur le style de l'écriture savante émerger qu'à la fin du XIX^e s. Parmi notre corpus, on pourrait comparer certaines notes critiques préalables aux éditions des tragédies complètes (*Emendationes* d'Avanzi, *Animadversiones* de Lipse) ou qui ont nourri une littérature postérieure (texte des tragédies de Delrio avant son *Syntagma*) afin de repérer diverses phases d'élaboration et de rédaction, des strates successives de réflexion qui font pénétrer dans l'atelier des éditeurs et commentateurs.

Avant d'entrer davantage dans le détail, il est un rappel essentiel à faire : la spécificité des notes ou des commentaires de nos éditions est qu'ils sont allographes, c'est-à-dire émanent toujours d'une personne différente de l'auteur du texte dramatique, Sénèque, et qu'ils ont été rédigés par quelqu'un qui a établi, parfois traduit, le texte. Bien sûr, il faudrait nuancer cette remarque en disant que l'éditeur qui choisit telle leçon, le traducteur qui produit un texte dans sa propre langue est, à sa manière, un co-auteur¹⁰⁴. Mais la distance temporelle qui sépare Sénèque et ce co-auteur ou contributeur demeure. Ce dernier a cherché à comprendre le texte latin et a pensé qu'il était utile, çà ou là, d'apporter un éclairage sur un passage qui l'a sans doute d'abord dérouté lui-même. Il est d'ailleurs certaines notes qui surprennent le lecteur contemporain par leur aspect vécu, sensible, exprimé dans un style vivant et personnel¹⁰⁵. Une part de subjectivité de l'annotateur s'exprime dans cette fonction expressive, évidemment moins sensible dans le cas des éditions *Variorum* : dans ce cas, l'éditeur est encore plus distant de l'œuvre puisqu'il reproduit des ensembles de notes préexistantes (*animaduersiones*, *notae*), d'éditeurs précédents, parfois multiples (le summum étant atteint par Schrijver qui consigne dans ses *collectanea* les notes de neuf éditeurs), dans le but de rassembler la littérature critique. La démarche est celle de la compilation et non de la critique ou de l'herméneutique textuelle. Cette compilation est d'ailleurs aussi le fait des imprimeurs, pour des raisons techniques. La part respective d'intervention de l'imprimeur et de l'éditeur scientifique tient à la fois du profil de l'imprimeur (plus ou moins savant) et du rapport qui existe entre les deux hommes. Logiquement, plus la relation est étroite, plus l'éditeur peut contrôler le travail ; moins la relation est étroite, plus c'est l'imprimeur qui intervient dans le processus.

104 En prenant en compte les réflexions de M. Furno dans (Furno, 2009).

105 De Maizières (1511) n'hésite pas à proférer des jugements de valeur (en qualifiant d'*honestia petitio* les paroles de Médée v. *fidem supplex praesidiis dextrae peti*), à attirer l'attention sur telle sentence qui lui paraît intéressante. Voir aussi Rapheleng à propos du v. 552 et notre note 65 au chapitre 3. Gruter exprime également très franchement ses positions par rapport à ses prédécesseurs, dont il désapprouve ou ne comprend pas les choix.

Nous considérerons ici les notes portant précisément sur le texte dramatique, et écartons l'appareil critique des pièces liminaires ou finales traitant de questions générales (traités comme les *Vita Senecae*, *De generibus carminum*, *De tragoedia*, etc.). Nous consignons, dans cette liste, le type de notes (leur emplacement par rapport au texte) et éventuellement leur nature (selon le nom que leur donne l'éditeur) ; le type de repères (appel et rappel)¹⁰⁶ présent :

Princeps 1478 : quelques *marginalia* (extérieures) ; non appelées ; écrites en rouge¹⁰⁷

Fernand-Balbus 1488-1489 : sans objet¹⁰⁸

Marmitta 1491 : *marginalia* (extérieures), suprapaginales et infrapaginales ; non appelées ; rappel du mot commenté et pieds de mouche

Benedetto Riccardini 1506 : sans objet

De Maizières 1511 : *marginalia* (extérieures et parfois intérieures) ; non appelées ; en regard du vers concerné

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 (*Variorum*) : *marginalia* (extérieures) et infrapaginales ; parfois suprapaginales) ; rappel par le lemme

Avanzi 1517 : sans objet

Henricus Petrus, 1529 : quelques *marginalia* (problèmes de texte) ; appel et rappel par une *crux*

Gryphe 1536 et 1548 : quelques *marginalia* (problèmes de texte) ; appel et rappel par un astérisque

Fabricius 1566 : finales ; non appelées, rappel par le numéro de page

Delrio 1576 : *marginalia* (extérieures) et infrapaginales *Adversaria in Medeam* ; non appelées ; numéro du vers et lemme en italiques

Rapheleng-Lipse 1589 : finales (« *Animaduersiones et lectiones* » de Lipse ; [...] *ad tragoedias* [...] *notae* de Rapheleng) ; non appelées ; numéro du vers et lemme en italiques

Commelin 1589 : finales (*lectiones variae*) ; non appelées ; numéro du vers et lemme en italiques

Gruter 1604 : finales (*notae in Medeam*) ; non appelées ; numéro du vers et lemme en italiques

Scaliger-Heinsius 1611 : finales (*Animaduersiones* de Scaliger ; *Animaduersiones et notae* d'Heinsius) ; non appelées ; numéro de page, lemme en italiques

Farnaby 1613 : *marginalia* (extérieures) et infrapaginales ; notes appelées et rappelées

106 Appel de note : signe dans le texte mentionnant qu'il y a une note ; rappel de note : signe juste avant la note.

107 Toutes ces notes écrites en rouge sont manuscrites ; à quoi il faut ajouter quelques notes en brun, semblant de la même main, apportant ajouts et corrections.

108 Il y a en réalité trois notes manuscrites dans l'épître dédicatoire que nous ne prenons pas en considération puisqu'elles relèvent de l'exemplaire et non de l'édition.

par des lettres minuscules¹⁰⁹

Schrijver 1621 (*Variorum*) : très rares *marginalia* ; appel et rappel (sauf p. 240) par un astérisque ; finales (*Animaduersiones in Medeam* de Lipse ; *Notae* de Rapheleng ; [...] *ad Thebaiden notae* de F. Chrestien ; *Ad Senecam Lectiones variae* de Commelin ; *Animaduersiones in Medeam* de Scaliger ; *Notae in Medeam* de Gruter ; *Animaduersiones et notae* d'Heinsius ; *Notae ad Medeam*¹¹⁰ de Pontanus ; [...] *in Senecae tragoediis lectionis diuersitas* [...] *in Medea*¹¹¹ de Fabricius) ; non appelées ; numéro du vers et lemme en italiques

Thys 1651 (*Variorum*) : infrapaginales, en deux colonnes ; non appelées ; lemme en italiques

De Marolles 1659 : rares *marginalia*, en italiques ; appel et rappel par un astérisque (p. 47) pour une précision ; non appelées et en regard du texte français pour un commentaire de type didascalique (p. 27 et p. 30, « ceci se dit tout bas ») ; finales (« Remarques sur la Médée ») rappel par le numéro du vers, lemme en italiques et en français

Gronov 1661 (*Variorum*) : infrapaginales, en deux colonnes ; non appelées ; rappel par le numéro de vers et lemme en italiques

Schröder 1728 (*Variorum*) : infrapaginales, en deux colonnes et distinguant les notes *Gronovii* des *Variorum* ; non appelées ; rappel par le numéro de vers et lemme en italiques

Fabricius-Ernesti 1785 : sans objet

Bothe 1819 : infrapaginales ; non appelées ; rappel par le numéro de vers ; finales (*Annotationes in Medeam*) : rappel par le numéro de vers et, le cas échéant, par le lemme

Baden 1821 : infrapaginales ; non appelées ; rappel par le numéro de vers

Levée 1822 : finales (« notes philologiques sur la Médée ») ; rappel par le numéro de vers et lemme en italiques ; mention de l'acte et de la scène concernés

Pierrot 1829-1832 : infrapaginales, en deux colonnes, avec mention de l'acte et de la scène concernés ; rappel par le numéro de vers et lemme en italiques ; finales *nouae* [...] *animaduersiones* rappel par le numéro de vers et lemme en italiques

Greslou 1834 : finales (« Notes sur Médée ») ; rappel par le numéro de l'acte et le numéro de page ; lemme en italiques

109 Le système d'appel et de rappel de notes est en réalité un peu plus complexe : les lettres dans les éditions de 1613, 1625 et 1628 sont parfois prolongées par des chiffres (comme aux vers 40 et 41 après la lettre z), parfois remplacées par un signe autre (une étoile au vers 739), enfin remplacées totalement par des chiffres dans les éditions de 1645 et 1657.

110 Pontanus écrit « *Notae ad Medeam* » tandis que les titres courants portent « *Notae in Medeam* », sur le modèle des autres commentateurs.

111 Là encore, il y a divergence entre le titre donné par le commentateur (Fabricius écrit « *in Medea* ») et le compilateur (les titres courants portent « *Georg. Fabricii Notae in Medeam* »).

Peiper-Richter 1867 : apparat critique infrapaginal

Leo 1878-1879 : apparat critique infrapaginal ; notes finales (*Mantisa Vindiciarum*) avec rappel par le numéro de vers et lemme en italiques

Les notes sont très majoritairement présentes dans les éditions des tragédies ; seules quatre éditions en font l'économie (Fernand-Balbus, Benedetto Riccardini, Avanzi et Fabricius-Ernesti).

La forme des notes est intimement liée à la période concernée : dans les incunables, elles ne sont pas rappelées et encore moins appelées dans le texte : c'est encore la période où le commentaire se présente sous cette forme, de lemmes et non de notes numérotées. Elles se présentent de façon suivie et ne sont séparées que par des pieds de mouche. Chez de Maizières, elles ne sont pas non plus ni appelées ni rappelées, mais simplement disposées en regard du vers concerné. Un peu plus tard, des signes¹¹², *crux* ou astérisque, sont utilisés à la fois pour l'appel¹¹³ et le rappel (Henricus Petrus 1529, Gryphe 1536, et encore chez de Marolles en 1659) et l'on peut alors véritablement parler de notes. Ces signes restent possibles quand le nombre de notes est limité, mais quand il s'accroît, il faut trouver un autre mode de repérage¹¹⁴. Chez Farnaby, ce sont des lettres minuscules¹¹⁵ placées avant le lemme (en 1613, 1625 et 1628), puis des chiffres (en 1645 et 1657) qui servent à appeler et rappeler les notes. Dès 1514 chez Érasme-de Vercel-de Maizières apparaît un usage qui perdurera jusqu'à la fin du XIX^e s. : la citation du lemme, le plus souvent en caractères italiques qui contrastent avec les droits. Ce procédé est parfois doublé de la mention du numéro de page (Scaliger-Heinsius, Greslou) ou du numéro de vers (presque partout ailleurs). La précision grandissante dans le référencement des notes est liée à un procédé de repérage dans le texte dont nous avons parlé plus haut, la numérotation des vers. Chez Fabricius et Scaliger-Heinsius par exemple, qui ne numérotent pas encore les vers, le rappel se fait logiquement par le numéro de la page.

On distingue les notes qui se trouvent aux abords immédiats du texte et qui comprennent les *marginalia* (notes qui se trouvent dans les marges, intérieures – seulement chez de Maizières – ou extérieures¹¹⁶) ; les notes qui se trouvent en haut de page (suprapaginales, comme chez Marmitta et Érasme-de Vercel-de Maizières) et les notes de bas

112 Nous taisons ici le cas des manchettes qui sont des signes soulignant les sentences et non des notes ; cf. le « traitement des sentences » *supra*.

113 On parle d'« appel de note » ou de « renvoi ».

114 (Pfersmann, 2011) p. 47-48.

115 Tout n'est pas uniforme chez Farnaby : parfois les notes s'arrêtent à *y*, parfois à *z* ; parfois elles sont prolongées par quelques chiffres.

116 Les termes techniques consacrés sont respectivement dans les « blancs de petit fond » et dans les « blancs de grand fond ».

de page (infrapaginales)¹¹⁷, les plus répandues. À côté de ces notes de proximité existent les notes finales, rejetées hors du texte même des tragédies et présentées en listes plus ou moins fournies, selon l'ordre des tragédies éditées. Mais la principale césure, dans les faits, n'est pas entre ces deux catégories de notes, proches ou lointaines du texte. L'opposition, même si elle n'est pas tranchée, est plutôt entre les notes marginales et les notes finales. Les notes marginales sont pratiquées durant environ un siècle et demi, de la *princeps* à 1613 chez Farnaby, voire 1659 chez de Marolles, mais où elles deviennent bien rares. Les notes finales sont concentrées au sein de deux périodes : entre 1566 et 1659 et au XIX^e s., aux moments où les in-8° s'affirment, alors qu'auparavant les formats supérieurs permettaient une organisation de la page plus synthétique. L'opposition entre ces deux types de notes, disions-nous, n'est pas tranchée : les notes infrapaginales se trouvent du début à la fin et il arrive que deux systèmes de notes se superposent : les notes finales coexistent avec les notes infrapaginales au XIX^e s., avec les notes marginales chez de Marolles et ne figurent seules que de 1589 (Rapheleng-Lipse) à 1621 (Schrijver). Les notes infrapaginales, elles, coexistent avec les notes marginales chez Delrio en 1576 (en un in-4° qui permet cette disposition), mais sont les seules notes dans trois éditions *Variorum* : Thys 1651, Gronov 1661 et Schröder 1728 (dans des in-8° pour les deux premiers, un in-4° pour le dernier). Deux autres compilateurs n'adoptent pas ce système : Érasme-de Vercel-de Maizières et Schrijver. Le premier propose en 1514 le même type de notes que l'incunable (marginales, infrapaginales et parfois suprapaginales, dans un in-folio) ; le second, en 1621, propose dans ses *Collectanea* de très nombreuses *animadversiones* et *notae*, rejetées en fin d'ouvrage : les notes sont chez lui finales, comme souvent dans les in-8°. Existente quelques éditions, comme celle d'Érasme-de Vercel-de Maizières, où les notes marginales non seulement coexistent avec d'autres mais se confondent avec elles, quand les notes suprapaginales, marginales et infrapaginales constituent un *continuum* : ce sont les éditions où l'appareil de notes, comme sur la page médiévale qui agglomère texte et commentaire, entoure le texte dramatique au point de devenir plus important au moins visuellement et quantitativement : c'est très net chez Marmitta (1491)¹¹⁸ et Érasme-de Vercel-de Maizières (1514) – où les notes suprapaginales finissent d'enserrer¹¹⁹ le texte à l'intérieur de son commentaire explicatif – et dans une

117 De même, techniquement, on parle de « blanc de tête » et de « blanc de pied ». Il nous a semblé plus commode, pour parler des notes elles-mêmes et non de l'architecture de la page, qui n'est pas notre objet ici, de conserver une terminologie courante.

118 Si bien que la lecture de ces notes peut presque se faire en continu, en faisant abstraction du texte. Leur lecture demeure toutefois difficile puisque le vers ou le mot commenté n'est pas visible immédiatement et qu'elles ne sont pas placées en regard du texte commenté.

119 Ne manquerait, pour que l'encerclement soit complet, que des notes dans les marges intérieures. Aucune édition ne comporte une telle disposition de notes sur les quatre côtés du texte commenté.

moindre mesure chez Delrio (1576) et Farnaby (1613). Pour synthétiser, on observe que les notes suprapaginales sont précoces et éphémères ; que les notes marginales tendent à s'effacer au profit des notes de bas de page et des notes finales, ce qui correspond tout à fait à l'évolution du mode de lecture, qui sort de la position médiévale. Globalement, si l'on excepte la *princeps* où les notes sont encore bien rares, la page s'aère au fur et à mesure de son histoire et le texte gagne de la place sur le paratexte, ce qui ne veut pas dire que celui-ci s'amointrit. Au contraire, il enflé à mesure des reprises successives, particulièrement chez les éditeurs *Variorum*, ou se déplace avant ou après le texte des tragédies, dans des notes et commentaires qui rivalisent d'érudition.

Mais ces notes ont-elles toujours été de caractère savant ? Quelle est leur teneur ? ☞ Il faudrait consacrer une étude entière à toute cette littérature critique qui s'épanouit à côté du texte. Nous ne donnerons ici que des pistes de commentaire et renvoyons à l'étude plus précise de chaque édition pour le contenu de ses notes.

Au tout début de l'histoire, deux groupes d'éditions bien différents se profilent : dans la *princeps*, chez de Maizières en 1511, Henricus Petrus en 1529, et Gryphe en 1536, les notes sont très rares. Dans la *princeps* ne figurent par exemple que quelques corrections de coquilles, omissions, et indications métriques, si l'on laisse de côté les noms des personnages qui apparaissent dans les marges mais ne sont pas des notes de commentaire. L'autre groupe, auquel appartiennent Marmitta et Érasme-de Vercel-de Maizières, puis tous les autres éditeurs à partir de Delrio en 1576, fournit un appareil de notes abondant.

Ce qui frappe à la lecture de ces notes, c'est leur variété et leur hétérogénéité. Les érudits mêlent références mythologiques, remarques littéraires, stylistiques, notes philologiques, explicatives, commentaires dramaturgiques, *etc.* Il en ressort une densité et une complexité particulières, surtout dans les premiers temps des éditions commentées¹²⁰ : alors qu'ensuite certains types de renseignements seront placés ailleurs, les premières notes comprennent des résumés du mythe (qui seront relégués dans les *argumenta*), des précisions sur la structure de la pièce (qui interviendront ensuite dans le corps du texte, avant chaque nouvelle séquence), des indications dramaturgiques (qui deviendront des didascalies)¹²¹. C'est

120 On voit combien elles sont encore empreintes de la méthode scolastique à l'œuvre dans le commentaire de Nicolas Trévet : elles recèlent la même richesse et la même diversité, mais développent surtout la partie de commentaire proprement dit, en délaissant l'exégèse et la paraphrase. Dans ce commentaire du début du XIV^e s., on trouve, sur *Médée*, des explications de mots, de choses ; des références aux personnages, mythes, lieux ; des remarques sur la logique dramatique (dynamique de l'action de vengeance, avec sa préparation et son accomplissement) et sur la dramaturgie (non pas tant sur les entrées et sorties des personnages que sur leurs modalités d'échange – soliloque, monologue ou dialogue – et sur leurs modalités d'expression – description, narration, action –).

121 Voir le chapitre 7. 3) Didascalies de personnages et de lieu.

que ces notes comprennent le contenu d'un commentaire de texte à destination des classes et fournissent un maximum d'éclairages pour que le texte puisse être compris. Ces éclaircissements, peu rédigés et autonomes, doivent se lire dans un mouvement de va-et-vient avec le texte. Ce n'est que quand les notes seront rassemblées et reformulées dans des textes (notice littéraire, introduction, dissertation, etc.) qu'elles formeront un commentaire au sens moderne du terme et pourront se lire en continu et sans le texte théâtral en regard. On voit également une grande longévité de certaines notes, qui parcourent les siècles sous diverses formes, à travers le dialogue qu'instaurent entre eux les commentateurs. Se crée une intertextualité critique (voir *supra*), tissant un autre texte, parallèle au texte commenté. Nous ne prendrons qu'un exemple de ce phénomène, le commentaire sur le vers 3 de *Médée* et particulièrement sur l'emploi du verbe *frenare*. Ce vers appartient au tout début de la pièce, et figure dans l'invocation adressée par Médée aux dieux du mariage, et à Lucine au premier chef :

[*quaeque*]

Tiphyn nouam frenare docuisti ratem

<et toi qui> « as formé Tiphys à dompter le nouveau navire »

C'est Fabricius, le premier, qui, en 1566, commente et explique ainsi le verbe : *frenare* : *quasi indomitum ui cogere*. Il remarque l'exagération qu'il y a à employer un verbe qui signifie littéralement « mettre un frein, un mors », et donne un équivalent prosaïque : « pour ainsi dire contraindre l'insoumis par la force ». Dix ans plus tard, Delrio cite le vers entier mais son commentaire porte en réalité également sur le verbe *frenare* : *tam audaci tralatione usi sunt Catullus, qui currum pro nauis ; & Horatius qui Eurum per Siculas undas equitare dixit, tale illud ex ueteri poeta apud Carisium, libro 4*. Ce n'est pas tant l'exagération qu'il souligne que la métaphore (*tralatio*), c'est-à-dire l'utilisation d'un registre (hippique) pour un autre (marin). Il souligne l'audace de la figure tout en remarquant qu'elle n'est pas isolée, exemples poétiques de métaphores comparables à l'appui. Puis, pendant quelques dizaines d'années, les éditeurs, de Rapheleng-Lipse et Commelin en 1589 à Schrijver en 1621¹²², font silence sur ce vers. Farnaby, dans ses éditions de 1613 à 1678, réagit à nouveau, en commentant *frenare* par un laconique *Metaph. audacior*. Il emploie un terme technique grec (*metaphora*) là où Delrio utilisait un terme latin (*tralatio*), mais y adjoint le même adjectif (*audax*), porteur d'un jugement de valeur, tout en le modulant par l'emploi du suffixe d'intensité (« métaphore assez

¹²² Le seul commentaire nouvellement édité par Scriverius, celui de Pontanus, ne commente pas ce vers 8.

hardie »), intensité que tempère Thys en 1651 en citant deux autres exemples de semblable « audace »¹²³. Quand Gronov fait paraître son édition en 1661, il tient compte à la fois de Delrio et de Farnaby. Il écrit : « *frenare* (quam frustra metaphoram audaciorem uocant) est instruere & regere rudentibus quasi frenis. Eadem audacia Virgilius : *classique immittit habenas*. Valerius Flaccus lib. I *uolat immissis caua puppis habenis*. Lib. 4 *permissu iam fundere rector habenis vela*. ». Il commence par critiquer le jugement de ses prédécesseurs comme Farnaby¹²⁴ dans sa parenthèse, puis donne une autre explication au verbe *frenare* que celle de Fabricius. Comme Delrio, il cite des références littéraires qui jouent du même transfert de registres imagés : il faut comprendre que Sénèque, devancé par de telles autorités poétiques, ne mérite pas la critique de Farnaby. Dans les *Variorum*, il cite Delrio avec de très légères variations (*Sic Catullus [... et Horatius... tale illud ex ueteri poeta apud Carisium lib. 4*). La comparaison des notes de Gronov et des autres éditeurs dans son édition *Variorum* montre qu'elles se complètent (le lecteur peut lire à la fois les citations de Virgile et Valerius Flaccus d'un côté et de Catulle et Horace de l'autre) et évitent la contradiction¹²⁵ : Gronov supprime la mention *tam audaci tralatione usi sunt* de Delrio et fait commencer la citation, légèrement inexacte donc, par *Sic Catullus [...]*. Schröder, en 1728, reprend exactement le texte de l'édition de Gronov, c'est-à-dire ses notes et celles des *Variorum*, dont la citation de Delrio tronquée et modifiée : il copie son prédécesseur sans être allé vérifier à la source, chez Delrio, la phrase originale. On retrouve le même mécanisme au XIX^e s. : Baden, en 1821, explique seulement le verbe *frenare* sans commenter l'image (« *frenare*, id est regere ») puis propose une citation où le verbe est employé en un sens figuré (*Val. Flaccus I, v. 22 : Haemoniam primis Pelias frenabat ab annis*). Il cite Valerius Flaccus, un des auteurs auquel faisaient appel les précédents éditeurs, mais change de citation, pour un vers plus près du contexte de *Médée* mais moins pertinent pour l'emploi de l'image. Peu après, Pierrot (1829-1832), qui propose une sorte d'édition *Variorum*¹²⁶, reprend Baden en le condensant (explication *frenare*, *regere*, suivie de la citation de Valerius Flaccus) : comme Schröder, il ne cite que le dernier éditeur, sans, certainement, être allé examiner plus avant les précédents, qui renvoyaient eux aussi à Valerius Flaccus. La discussion s'arrête là, puisque Greslou 1834, Peiper-Richter 1867 et Leo 1878-1879 ne reviennent plus sur l'image portée dans ce vers 8 de

123 *Tam audaci tralatione usi sunt Catullus [...] & Horatius [...]*.

124 L'emploi du comparatif *audaciorem* fait pencher plutôt vers la critique de Farnaby, sans qu'il soit exclu qu'elle porte également sur Delrio.

125 Ici du moins ; ☞ il faudrait analyser de façon approfondie ce rapport entre les notes des uns et des autres dans les éditions *Variorum*.

126 Pierrot mêle ses propres notes à celles de Delrio, Farnaby, Gronov, Baden, qu'il nomme mais ne cite pas forcément, comme on l'a vu, textuellement.

Médée. L'exemple, qui nous a permis de suivre un fil précis sur une durée de presque trois siècles, nous enseigne combien le dialogue est étroit entre les commentateurs. Si des désaccords surgissent, ils sont soulignés sans polémique, ou bien tout simplement gommés au profit de la cohérence d'ensemble du commentaire, dans les *Variorum*.

Cet exemple de dialogue à distance entre les érudits ne doit pas fausser la tendance générale : le caractère fragmentaire et discontinu de cette littérature érudite. Le dialogue n'est pas linéaire, connaît des sauts temporels, et est bien sûr, à vrai dire, à sens unique : si les éditeurs reprennent leurs prédécesseurs sur tel point, nous n'avons pas d'exemple de réponse de l'un à l'autre, dans une nouvelle édition par exemple¹²⁷, si bien qu'il n'y a pas à proprement parler de progrès de la pensée critique. Dès les premières notes, des remarques originales et particulièrement pertinentes sont présentes, reprises ou non par les suivants, ce qui donne l'impression d'une transmission sélective et aléatoire du savoir et de la pensée. Cette impression se confirme à l'examen des dernières éditions de notre corpus, qui établissent un apparat critique à partir des leçons des manuscrits dépouillés par les humanistes¹²⁸. Leurs éditeurs bouclent une boucle seulement : ils ne reprennent plus les commentaires littéraires au sens large mais sélectionnent les notes philologiques et codicologiques qu'ils y ont trouvées. Ce que nous lisons aujourd'hui dans les éditions modernes est moins une synthèse de ces *diuersitates lectionis* qu'une sélection, aux critères variables selon les notes et fluctuants selon les époques et les éditeurs.

Terminons par donner de grandes lignes d'interprétation du matériau critique, en essayant de comprendre, en fonction du contenu des notes, ce qui a prévalu dans l'esprit des éditeurs scientifiques. Hormis certaines éditions un peu particulières (celles des imprimeurs Henricus Petrus et Sébastien Gryphe, celles de Bothe, Peiper-Richter et Leo, au paratexte réduit ou bien distinct, formellement, des autres ; voir les tableaux p. 30-32 du chapitre 1. 2) a) « Nature des ouvrages » et en annexe), on est frappé par la relative stabilité qu'offrent les notes : il est certains champs, comme l'explication des références mythologiques, le commentaire littéraire, rhétorique, stylistique, ainsi que la philologie, qui apparaissent dès les premiers paratextes de nos éditions (chez Marmitta) et se poursuivent jusqu'à la fin de notre période (dans les éditions de Pierrot, Greslou), même si leur forme évolue (les notes philologiques deviennent apparat critique chez Leo). La métrique, elle, occupe une place particulière : on peut avoir l'impression que, comme pour les notes philologiques, la forme du commentaire qui lui est dévolu se transforme, mais les changements sont plus profonds : les

127 L'édition de Farnaby de 1678, postérieure à celle de Gronov de 1661, qui critique son commentaire au vers 8, n'y change rien : on trouve la même remarque (*metaph. audacior*) pour le verbe *frenare*.

128 Sur l'histoire de l'apparat, voir (Severyns, 1962).

notes en tant que telles sur la versification ou le type de mètre employé disparaissent assez rapidement (après Delrio en 1576) ; les traités sur les types de mètres rencontrés dans les tragédies (d'Avanzi et de Fabricius) sont très présents au XVI^e et au XVII^e s., puis plus rares, mais intégrés encore par Pierrot ; l'attention portée à la métrique se note aussi dans le corps du texte, selon que le type de mètres est mentionné avant un nouveau passage ou non. L'indication du changement de mètre est une pratique partagée par les éditeurs et traducteurs humanistes, comme Érasme, des tragédies grecques en latin :

« Ces traductions [*scil.* : latines de tragédies grecques] ne sont pas destinées à la représentation mais plutôt à fournir une aide à la lecture du texte original grec. Cette destination scolaire est confirmée par le fait que, dans la traduction d'Érasme, la succession des vers est interrompue par des éléments qui ne sont pas d'ordre dramaturgique mais poétique : le traducteur identifie le mètre des vers à chaque fois qu'il change. Son intérêt n'est pas théâtral mais didactique et poétique.¹²⁹ »

Selon E. Buron, le fait d'indiquer la nature des mètres et leurs changements est une démarche témoignant de la visée didactique du traducteur / commentateur. Selon nous, ces indications peuvent avoir cet objectif, mais ce n'est pas le seul. Nous n'opposerions pas la dimension dramaturgique et théâtrale d'un côté, et la dimension didactique et poétique de l'autre, car il nous semble plutôt que l'utilisation de mètres variés est un instrument poétique au service de la visée théâtrale des textes. C'est dire que la façon de concevoir la métrique, ses formes et son intérêt, diffère à travers l'histoire, et il faudrait préciser de façon plus systématique les fonctions (décodage, explication, érudition, interprétation stylistique, dramatique) que l'on assigne à ces notes, notations, traités, voire schémas métriques (voir dans ce chapitre 4) Examens, dissertations, traités).

Enfin, il est des domaines du commentaire qui semblent n'émerger qu'à certaines périodes ; il en va ainsi des *realia* et de la dramaturgie. Les explications sur des faits d'histoire et de civilisation sont intégrées du début jusque chez Érasme-de Vercel-de Maizières (1514), disparaissent pendant un siècle pour réapparaître avec Scaliger-Heinsius (1611), demeurer mais par intermittence (absentes chez Schröder et Bothe) puis plus régulièrement vers la fin de la période (présentes chez Baden, Levée, Pierrot, Greslou). Les remarques concernant l'agencement de l'action dans l'espace et dans le temps, la composition des personnages (leur

129 E. Buron, dans (Cavallini & Desan, 2016) p. 261.

psychologie, leurs déplacements) et la structure des pièces n'intéressent pas non plus uniformément : comme pour les *realia*, après Érasme-de Vercel-de Maizières (1514), elles ne reviennent qu'avec Scaliger-Heinsius (1611), puis c'est ponctuellement qu'il en est fait mention, jusqu'à Baden, Pierrot et Greslou (mais non chez Levée) en passant par de Marolles (1659).

4) Examens, dissertations, traités

Un dernier ensemble contribue à former le paratexte des éditions, et non des moindres : c'est tout le corpus des traités rédigés, sous forme d'examens, de dissertations, de notices. Comme le détail des commentaires le montrera, certaines textes connaîtront une grande fortune tandis que d'autres n'auront qu'une présence limitée. Car hormis le cas des éditions *Variorum* qui compilent (mais pas seulement, on le verra également) des textes antérieurs, certaines éditions reprennent à d'autres des traités déjà constitués et les insèrent tels quels, au prix de variations qui se limitent en général à leur titre. Suivre la vie et la survie de ces textes critiques au fil des siècles montre quelles questions se sont posées les éditeurs et comment ils les ont traitées.

La première rejoint une question technique précédemment abordée à propos des notes, celle de la métrique. Les traités sur les types de mètres pratiqués dans les tragédies sont effectivement les textes les plus récurrents dans notre corpus : les *Dimensiones tragoediarum Senecae*, sur le trimètre iambique, sont écrites par Avanzi pour son édition de 1517, et sont complétées par le *De reliquis carminum generibus* de Fabricius, sur les autres mètres, en 1566. Ces deux écrits n'ont pas cessé d'être insérés ensuite, par Schrijver, Thys, Gronov, Schröder et Pierrot, c'est-à-dire jusqu'au début du XIX^e s., sous des titres variant peu¹³⁰. Cette présence discrète mais stable reflète l'importance de la question métrique pour le corpus tragique latin. Avant de comprendre la structure métrique de la tragédie, et en l'absence de didascalies de personnages, il était difficile de différencier la tragédie de l'épopée – et Aristote n'y invitait pas. Depuis l'Antiquité, peu d'informations, sinon fragmentaires¹³¹, étaient

130 Chez Scriverius : *De generibus carminum*

Chez Thysius : *Hieronymus Avanzi Veronensis et Georgius Fabricius Chemnicensis de Generibus Carminum apud L. Annaeum Senecam Tragicum : Hieronymus Avanzi Veronensis De carmine iambico trimetro et Georgius Fabricius Chemnicensis De reliquis carminum generibus*

Chez Gronov : *De generibus carminum*

Chez Schröder : *De generibus carminum*

Chez Pierrot : *Hieronymus Avanzi Veronensis De generibus carminum apud L. Anneum Senecam Tragicum et Georgius Fabricius Chemnicensis de reliquis carminum generibus.*

131 On les trouvait chez Horace pour l'iambe, ou chez les grammairiens, dont la méthode ne menait pas à l'analyse des textes : ils dressaient une liste des typologies des anciens mètres, mais dépassaient rarement la séquence des pieds à l'intérieur du vers.

disponibles sur la versification de la grande tradition classique si bien que les savants médiévaux manquaient à la fois d'intérêt et d'outils pour la reconnaissance des formes métriques. Le changement est rendu possible par la redécouverte des manuscrits des tragédies de Sénèque par les premiers humanistes, qui a donné lieu aux imitations et aux commentaires de Lovato de'Lovati, d'Albertino Mussato, de Nicolas Trévet, puis de Gregorio Correr¹³². Car les manuscrits étudiés par les savants padouans portent des indications sur les types de mètres et les humanistes comme Lovato et les membres de son cercle, particulièrement intéressés par les aspects formels du texte de Sénèque, ont alors accès à ces notes. Lovato, qui a peut-être recopié l'*Etruscus*, se met à analyser la structure de toutes les variations possibles du trimètre iambique et applique sa méthode aux autres mètres de la tragédie ; il écrit même un *conspectus metrorum* qui figure au bas du texte des tragédies¹³³. La familiarité des autres pré-humanistes avec les questions métriques se ressent dans leurs épîtres métriques et autres ouvrages. Albertino Mussato, quant à lui, écrit une *Evidentia Tragoediarum Senecae*, appendice métrique aux tragédies¹³⁴. Mais il conserve une vision de la tragédie, exposée dans sa *Vie de Sénèque*, qui doit encore beaucoup à la tradition médiévale. Il y a en effet pour lui deux types de tragédies¹³⁵ : le premier, en trimètre iambique, qui narre les malheurs de hauts personnages, comme celui pratiqué par Sophocle et Sénèque ; le second, en mètre héroïque, qui narre les luttes et triomphes de rois et généraux, comme chez Ennius, Lucain, Virgile et Stace. Les deux catégories ont en commun le style élevé, qui rassemble donc des œuvres théâtrales et non théâtrales. L'avancée est dans la construction de la catégorie du tragique – différente de la tragédie – déclinable en termes dramatiques et en termes épiques. Pour l'instant, le style demeure le critère principal, et les modes d'exposition (narratif ou dramatique) ou les mètres (iambiques ou dactyliques) ne permettent qu'une distinction secondaire. Ainsi, ces recherches des préhumanistes rendent possibles une réflexion autre, qui n'aura lieu qu'avec les premiers éditeurs humanistes, mais la redécouverte des manuscrits comportant des annotations métriques et le regain d'intérêt pour la forme même du texte, caractéristique de la nouvelle attitude humaniste (marcher dans les pas des Anciens et imiter leurs méthodes) que Lovato a inspirée, permettront de combler le manque de connaissances techniques faisant auparavant obstacle à une lecture des textes tragiques

132 Ce développement est dû à G. Guastella « Seneca Rediscovered : Recovery of Texts, Redefinition of a Genre » dans (Dodson-Robinson, 2016), p. 82-84.

133 Voir S. Marchitelli « Da Trevet alla stampa : le Tragedie di Seneca nei commenti tardomedievali » dans (Goulet-Cazé, Dorandi, & Institut des traditions textuelles, 2000) p. 139.

134 Voir (Μέγας & Μέγας, 1967).

135 Voir (Μέγας & Μέγας, 1967) p. 170 pour le texte édité et A. Stäuble « L'idea della tragedia nell'umanesimo » dans (Doglio, 1980) p. 49 ; (Franceschini, 1938) et (Guastella, 2006) p. 14 pour le commentaire.

comme tels. C'est pour une bonne part grâce à l'approche métrique que la tragédie acquerra son identité littéraire propre, même si elle se définit également par rapport à d'autres genres dramatiques.

Un autre texte particulièrement prégnant est celui de la *Vie de Sénèque* qu'on trouve chez Benedetto Riccardini, Érasme-de Vercel-de Maizières, Avanzi, Henricus Petrus, Gryphe et Fabricius. Ce texte est un extrait du troisième livre du *De poetis latinis* de Petrus Crinitus / Pietro Crinito, comme le précise Benedetto Riccardini chez qui il apparaît pour la première fois (*ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*)¹³⁶. Crinito, pour rédiger le bref profil de *L. Annaeus Seneca tragicus* qu'il destine à ses *Libri de poetis latinis*, parus à Florence en 1505 chez Filippo Giunta, a consulté la *Vita Senecae* de Polenton, qu'il cite, mais tronquée¹³⁷. Siccio Polenton avait consacré environ cent ans avant le dix-septième et dernier livre de ses *Scriptorum illustrium latinae linguae* (rédigés entre 1429 et 1437) à Sénèque. Il s'agit d'un modèle de biographie intermédiaire, située entre les profils synthétiques figurant dans les compilations médiévales et les biographies plus développées, autonomes, figurant dans les œuvres humanistes. Pour la tradition des *Vies de Sénèque* plus généralement, il faut remonter au modèle qu'est le texte de Saint Jérôme inséré au chapitre 12 de son *De Viris illustribus*, un catalogue des saints, sur la base d'une œuvre apocryphe, la correspondance entre Sénèque et Saint Paul¹³⁸. Cette première *Vie de Sénèque* devient un modèle pour une longue chaîne de biographies (par Walter Burley, Vincent de Beauvais, Giovanni del Galles, Albertino Mussato, Lovato de' Lovati, Giovanni Colonna, Luca Mannelli, etc.), à la forme et à la structure variées. Mais les sources de Crinito sont également à chercher dans l'Antiquité classique : il s'est appuyé sur les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, sur l'*Épître* II, 1 d'Horace et sur Quintilien¹³⁹, en cherchant à donner un catalogue équivalent à celui de Cicéron dans le *Brutus*¹⁴⁰. Sa méthode et le contenu de ses *Vies*, moins œuvres critiques qu'œuvres d'histoire de la critique, reflètent pleinement la mentalité historique et le sens critique de l'Humanisme¹⁴¹. Pour en revenir à

136 Voir chapitre 2, p. 67-68, sur l'édition de Benedetto Riccardini.

137 Voir pour cet exposé G. Albanese, « La *Vita Senecae* » dans (De Robertis & Resta, 2004) p. 50-51.

138 Voir encore G. Albanese, « La *Vita Senecae* » dans (De Robertis & Resta, 2004) p. 47-54. Les Modernes se sont beaucoup étonnés de cette insertion, un *unicum*, qui ne satisfait pas aux critères suivis par ailleurs par Jérôme (acribie philologique, choix rigoureux). Mais sur fond de polémique antipaïenne, il faut comprendre que Jérôme a voulu montrer non que le philosophe était chrétien ou développait des thèmes chrétiens, mais que, tout en étant païen, n'était pas hostile au christianisme, au point de correspondre avec Saint Paul et de le choisir comme modèle.

139 Voir I. Pierini, « Comici e tragici nel *De Poetis Latinis* de Pietro Crinito », dans (Rotondi Secchi Tarugi, 2016) p. 194 et 201 pour les sources (ensemble de l'article : p. 191-215).

140 Voir sur la méthode de Crinito (Leroux & Séris, 2017) p. 80-82.

141 C'est la conclusion à laquelle aboutit I. Pierini, « Comici e tragici nel *De Poetis Latinis* de Pietro Crinito », dans (Rotondi Secchi Tarugi, 2016) p. 215, après avoir étudié, de la première évaluation d'un Italien sur le théâtre de la Rome antique, la composition (13 comiques latins et 6 tragiques) ; les sources (voir plus haut, à quoi il faut ajouter, pour le théâtre comique, le canon du grammairien Volcaci Sedigitus) ; le genre (biographie

Pietro Crinito, s'il s'est appuyé sur celle de Sicco Polenton, il préfère se concentrer sur les tragédies et sur la question des deux Sénèque.

L'identité et le nombre de Sénèque(s) est un problème qui parcourt le paratexte des tragédies, dans cette *Vie*, mais aussi dans un texte d'Heinsius ouvrant ses *Animaduersiones*. C'est une section intitulée *De tragoediarum Auctoribus*, qui a plus tard été détachée et insérée de façon autonome, d'abord par Schrijver sous le titre *Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus dissertatio*¹⁴² puis par Schröder, Bothe et Pierrot. On a d'abord confondu le philosophe avec le rhéteur, son père, puis, sur la base d'interprétations erronées de quelques vers de Martial et de Sidoine Apollinaire (très fréquemment cités dans les *testimonia* des éditions), certains, comme Boccace et Pétrarque, ont distingué Sénèque le Philosophe et Sénèque le Tragique¹⁴³. Un des premiers à tenter de reconstruire la vie de Sénèque est Juste Lipse, dans un traité intitulé *De uita et scriptis L. Annaei Senecae*, qu'il fait paraître plusieurs années après son édition des tragédies, en 1605, p. xiii-xiv. Pontanus se consacre lui aussi à cette question dans son *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum [...] Prolegomenon* qu'il adresse à Schrijver, et qui sera reproduit chez Schröder, Bothe et Pierrot sous le titre *Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum ad V. CL. Petrum Scriverium Prolegomenon*.

D'autres textes, abordant des questions plus générales, sont repris de façon sporadique, comme les écrits de Juste Lipse sur les tragédies (leur auteur, leur ordre, le jugement à porter sur elles) : Schrijver cite les traités *De Thebaide. Iustus Lipsius in Animadversionibus ad tragicum* et *Idem postea, de omnibus decem tragoediis*, paraissant ensuite chez Pierrot et Bothe (*J. Lipsii de his tragoediis dissertatio*). Des traités qui apparaissent tout au plus deux fois dans le corpus¹⁴⁴ complètent, à côté de l'approche métrique, la définition de la tragédie :

mêlant éléments de la vie et de l'œuvre des auteurs et éléments critiques, comme l'appréciation du rapport des Romains aux Grecs qui se traduit par les verbes *imitari, transferre, conuertere, sequi* ; la méthode (examen et sélection des notices transmises par la critique, classification, absence de réflexion théorique sur les genres de la comédie et de la tragédie, reconstruction historiographique non dénuée d'erreurs ou de banalisations) ; les particularités (goût pour les notices curieuses, absence de description physique des auteurs, réflexion sur leurs noms, absence de remarques sur la date, le thème ou le style des pièces, réflexions limitées sur les problèmes d'attribution).

142 Voir note 113 au commentaire de l'édition de Schröder.

143 Voir pour une reconstruction (trop) rapide du problème G. Guastella « Seneca Rediscovered : Recovery of Texts, Redefinition of a Genre » dans (Dodson-Robinson, 2016), p. 77.

144 Il y a, de G. B. Marmitta, une *in tragoedias Senecae interpretatio* proposée en introduction, reprise chez Érasme ; de Benedetto Riccardini, un *de tragoedia* (décomposé en *tragoedia quid fit, unde dicta & qui eius auctores*) et un *de partibus tragoediae*, repris également chez Érasme ; chez Delrio, des *Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo* repris chez Schröder sous le titre *Martini Ant. Delrii Prolegomena de Tragoedia* ; de Giraldus / Gyraldus un *Lilius Greg. Gyraldus Dialogo VIII* cité par Fabricius ; la préface de Farnaby reprise chez Thysius ; de Petit-Ville le *Judicium de Lucani brebouiana metaphrasi* repris par de Marolles ; de Fabricius le *De tragoediarum usu* repris chez Schröder ; de Fabricius-Ernesti la *Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur* reprise chez Pierrot.

ils traitent de la tragédie en général et des tragédies de Sénèque en particulier, développant une réflexion précoce sur les genres théâtraux, dans la lignée des poétiques latines¹⁴⁵. Il s'agit de marquer les différences entre tragédie et comédie, de souligner ce qui fait proprement la tragédie, d'inscrire les tragédies latines dans une histoire en la situant par rapport aux dramaturges grecs et de caractériser la forme et le fond des dix tragédies conservées. Ces efforts de définition prennent leurs distances par rapport à celle que l'on trouvait chez Albertino Mussato ou Nicolas Trévet. Alors que le style élevé était chez le premier le critère principal de distinction (voir *supra*, p. 298), le second ajoute la référence à l'Antiquité (concept d'*antiqua gesta*) et classe les poètes et les œuvres non plus entre deux types de tragédies mais entre trois modes d'expression : modes narratif (comme dans les *Géorgiques*), mode dramatique (tragédies et comédies), mode mixte (où c'est tantôt le poète, tantôt des personnages qui parlent, comme dans l'*Énéide*, chez Lucain et Ovide). Or, selon Nicolas Trévet toujours, Sénèque comme le Virgile de l'*Énéide*, Lucain et Ovide, a traité d'une matière tragique mais, à la différence de ces derniers, l'a aussi fait dans un style tragique (*non solum de materia tragica sed etiam scripsit more tragico*)¹⁴⁶. Nicolas Trévet reprend les catégories de Platon, de Diomède et d'Isidore de Séville, mais, en mettant l'accent sur l'importance du dialogue, qui devient un élément déterminant du genre théâtral. Il ajoute également un élément fondamental pour l'idée de la tragédie, son utilité éthique, qui s'ajoute au plaisir du public¹⁴⁷ :

*Causa finalis est delectatio populi audientis ; uel in quantum hic narrantur quedam laude digna, quedam uituperio, potest aliquo modo liber hic supponi ethice : et tunc finis eius est correctio morum per exempla hic posita.*¹⁴⁸

On retrouvera dans les traités de nos paratextes surtout l'importance de l'utilité éthique, et dans une moindre mesure la référence aux événements antiques et la forme dialogique. Dans les textes publiés à côté des pièces, la tragédie latine, hormis dans les tout premiers temps, n'a plus tellement à s'affirmer comme forme théâtrale, mais davantage à se distinguer de la comédie d'un côté et de la tragédie grecque d'un autre côté. Les définitions restent donc

145 Cette théorie des genres figure en bonne place dans les premiers traités humanistes, où « Les grammairiens et les techniciens du vers élaborent des typologies des formes poétiques qui alimentent une théorie des genres » : (Leroux & Séris, 2017) p. 551.

146 Voir pour le texte (Μέγας & Μέγας, 1967) p. 170 et (Franceschini, 1938) p. 35.

147 Voir au chapitre 8, dans la partie 2) Propédeutique à la lecture ou structuration théâtrale ? au point c) Découpage en actes et scènes, p. 344-345 l'exposé sur les quatre causes.

148 Voir (Franceschini, 1938) p.35.

à la fois synchroniques et diachroniques mais mettent en lumière des critères différents de ceux qu'Albertino Mussato et Nicolas Trévet avançaient.

Enfin certains traités pourtant d'une certaine ampleur n'apparaissent qu'une fois, aux bornes de la période étudiée¹⁴⁹, pour traiter en général de la tragédie, de Sénèque, ou plus spécifiquement de son style, de ses personnages et de sa métrique. À la fin du XVIII^e et au XIX^e s., dans la lignée des jugements portés sur son écriture théâtrale, refait surface une problématique qui avait déjà été soulevée à la fin du XVI^e s.¹⁵⁰, celle de la théâtralité ou de la « représentabilité » de ses pièces.

Émerge également à nouveau, dans ces écrits, le questionnement sur les liens entre philosophie et tragédie, philosophie et rhétorique, qui avait déjà été soulevé notamment par Farnaby en 1613 dans son adresse aux lecteurs¹⁵¹.

Le paratexte critique est finalement centré sur deux grands axes thématiques, l'auteur et son œuvre, qui posent tous deux de redoutables problèmes d'identification et de caractérisation. À propos de Sénèque, sa *Vie* écrite par Pietro Crinito est souvent insérée au XVI^e s. puis cède la place à des traités qui abordent le nombre et l'identité des Sénèque(s) parmi d'autres chapitres. Nous pouvons ici retracer à grands traits les prises de position sur ce problème épineux¹⁵². Au XV^e s., la majorité des commentateurs (C. Salutati¹⁵³, Boccace, S. Polenton, Érasme), se fondent sur les fameux vers de S. Apollinaire pour reconnaître qu'il existe deux Sénèque, tandis que Pétrarque et P. Crinitus sont plus circonspects. Ce dernier convient de l'existence de plusieurs Sénèque, mais émet l'hypothèse que les tragédies sont celles du philosophe. Au siècle suivant, l'habitude est prise de séparer au sein du corpus tragique des pièces attribuées avec certitude au philosophe (comme *Médée*, citée par Quintilien) ; des pièces attribuées à Marcus Annaeus Seneca ; des pièces attribuées à d'autres encore, d'inégale qualité. Ainsi Juste Lipse, à la demande de Rapheleng, se prononce-t-il sur une répartition qui assigne *Médée* au philosophe, la *Thébaïde* à un bon poète de l'époque

149 Au début : chez Gilles de Maizières, les *Tragedie diffinitio* et *Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula*. À la fin : chez Levée, les « Dissertation sur M. A. Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom », « Observations sur le théâtre de Sénèque » et « Examen des pièces contenues dans le tome [XII-XIII-XIV] » ; l'introduction de Greslou ; chez Leo, les *De Personarum notis ; de Agamemnone ; De anapaestorum compositione ; De canticis polymetris, de canticorum formis ; De tragoedia rhetorica* et *De exemplaribus graecis*.

150 Quand la réception d'Aristote, étudiée par Zagdoun dans (Malhomme, Miletto, Rispoli, & Zagdoun, 2013) p. 21-22, connaît un tournant : la revalorisation de l'*opsis* et de la *melopoiia*, subvertissant les principes aristotéliens, redonne une finalité à la poésie scénique et valorise les effets sensibles au détriment de la *dianoia*.

151 Dans cette fameuse phrase *Namque hic philosophia dominatur cothurnata, personata regnat Stoa* qui inspirera son titre à (Mayer, 1994).

152 Avec (Mayer, 1994).

153 C'est un des premiers protagonistes de la question : il s'y intéresse dans une lettre de 1371 adressée à Tancredo Vergiolesi, où il nie l'identité des deux Sénèque et attribue les tragédies à Méla, frère du philosophe et père de Lucain. Cette lettre fit longtemps autorité. Voir p. 268.

augustéenne, l'*Octavie* à un jeune inconnu, *Hercule Furieux* et les autres pièces à un Sénèque plus jeune (qui ne serait pas forcément le fils du philosophe). Un changement important est ensuite dû à Delrio, qui évolue entre ses *Praeludia* et son édition des tragédies de 1576 d'une part, et son *Syntagma* de 1593 d'autre part. Tout d'abord, et contre le consensus alors en vigueur, Delrio pense les dix tragédies comme celles d'un seul auteur, puis il détache l'*Octavie* des autres et propose que celles-ci soient de la main de Lucius Annaeus Seneca, dramaturge qu'il confond désormais avec le philosophe. Delrio ne fera pas immédiatement école : Heinsius continue de penser que trois tragédies (*Médée*, la *Troade* et *Hippolyte*) sont bien du philosophe mais pas les autres, plus déclamatoires, et repère jusqu'à cinq auteurs différents. Farnaby, lui, considère les unes de Lucius et Marcus Annaeus Seneca, les autres d'un déclamateur plus faible. Pontanus, à la demande de Schrijver, adopte encore en 1621 une autre position : cinq ou six tragédies sont celles du philosophe, les autres non. Il faudra attendre la deuxième moitié du XVII^e s. pour que la pensée de Delrio soit suivie, notamment par de Marolles et Gronov.

Un mouvement semblable se produit à propos de l'œuvre : alors qu'on cherche à appréhender cette forme nouvelle qu'est la tragédie latine, exhumée récemment à l'échelle de l'histoire littéraire, on insère des traités techniques sur la versification qui permettent de la distinguer des hexamètres de l'épopée, puis la réflexion s'épanouit sur le mode argumentatif. Ce sont alors des textes développés qui exposent ses qualités et sa structure, afin de définir la tragédie par rapport à la comédie, la tragédie latine par rapport à la tragédie grecque, la poésie de Sénèque par rapport à d'autres poètes impériaux, le théâtre de Sénèque par rapport à ses écrits philosophiques.

Les éléments paratextuels, dans leur grande diversité de forme et de contenu, montrent toutefois davantage de recoupements que de domaines exclusifs. Pour l'exposé, il a été commode de distinguer les types de paratextes, mais on peut, en manière de bilan, montrer combien il est fructueux de les étudier conjointement. Hormis les explications ponctuelles réservées aux notes et aux commentaires vers à vers, hormis les raisons et justifications du travail entrepris que l'éditeur présente dans ses écrits liminaires, les autres champs se retrouvent en plusieurs endroits du paratexte. La mise en scène du livre, de ses acteurs, l'éloge de l'éditeur et de l'auteur trouvent leur place à la fois dans les images, les préfaces et les traités. L'exposition de ce qu'est une tragédie, sa définition comme genre dramatique, l'attribution des dix tragédies conservées ainsi que l'identité et le nombre de leur(s) auteur(s) peuvent être abordés tant dans les écrits liminaires que dans les traités médians. La place et le

rôle du théâtre et de la philosophie occupent les illustrations et les traités critiques. La manière de présenter les choses, que ce soit au niveau de la mise en page, de l'écriture ou bien sûr de la pensée évolue beaucoup d'un siècle à l'autre, d'une édition à l'autre. La compréhension que l'on a des tragédies, le sens et la finalité qu'on leur attribue ne sont pas moins très différents à l'intérieur de notre corpus. La simple manière de les lire, qui tout ensemble conditionne et influence cela, change radicalement de la *princeps* à l'époque moderne. C'est pourquoi nous nous attachons dans le chapitre qui suit à tracer les particularités de chacune des quatre sections chronologiques que nous avons identifiées dans notre deuxième partie.

Chapitre 7. Le texte tragique dans son contexte : seuils d'entrée

Avant d'arriver au texte théâtral, le lecteur a une série de seuils à franchir, plus ou moins nombreux, plus ou moins volumineux, qui l'éclairent plus ou moins sur ce qu'il va lire. Pour un texte théâtral, nous repérons trois types de seuils, de nature hétérogène mais complémentaires : les titres, des textes développés (les arguments) et des listes (les didascalies de personnages et de lieu). Leur emplacement varie d'une édition à l'autre.

En fait de titres, nous parlons ici non du titre générique de *Tragoediae*, mais des titres de chaque pièce. Nous n'étudions que les tragédies éditées ensemble, qui sont éventuellement complétées par des productions poétiques d'autres auteurs, mais toujours séparées d'autres écrits de Sénèque. Leurs titres apparaissent parfois dans la table des matières, si elle existe, parfois en titres courants, parfois seulement au début de la tragédie qui commence sous forme d'*incipit*¹, comme dans les premières éditions dépourvues d'outils de feuilletage. Cet *incipit* est le souvenir du besoin de clarification qui est apparu à Rome en même temps que le passage du *uolumen* au *codex*, quand ce dernier a rassemblé en un seul support matériel deux livres auparavant séparés. L'*incipit* tel qu'on le trouve dans les premières éditions des tragédies, sous la forme *Incipit tragedia. VII. quae Medea uocitatur* (FIGURE 58) reflète le traditionnel gauchissement du sens qu'a subi le terme : il n'est plus employé à l'intérieur d'un livre pour introduire les premiers mots du texte, mais pour introduire le titre lui-même de l'œuvre. Introduisant ce repère, les éditeurs confondent en réalité le titre du texte et ses premiers mots. La persistance des *incipit* et *explicit* dans quelques éditions de notre corpus montre la continuité des problématiques entre manuscrits et premiers imprimés et l'importance de l'ordre de présentation des tragédies. Que ce soit sous forme d'*incipit* ou de titre plus resserré annonçant la tragédie qui va suivre, le lecteur est en tout cas muni de cette indication principale. Des arguments peuvent compléter cette entrée en matière. Ce sont des textes assez brefs (quoique existant en version développée et en version abrégée), présentant le mythe qui constitue la trame de l'action tragique. Enfin la liste des personnages, suivie d'une indication du lieu de l'action pour les toutes dernières éditions, est le dernier outil précédant le texte. Le lecteur a ainsi déjà une idée de la manière dont le mythe, rappelé de façon neutre dans les arguments, va être traité par le dramaturge. Par exemple, la présence ou l'absence d'Égée parmi les personnages indique si Médée aura cet appui comme chez Euripide ou non ; l'indication de la composition du chœur hommes ou femmes, n'est pas non

1 Voir Louis Holtz, « Titre et incipit », dans (Fredouille, Goulet-Cazé, Hoffmann, Petitmengin, & Institut des études augustiniennes, 1997), p. 469-489.

plus indifférente, puisque les choreutes réagiront différemment en face de l'épouse répudiée. Le lieu importe également, dévoilant l'angle de traitement choisi par l'auteur : si l'on est à Corinthe, on sait qu'il s'agit de l'épisode placé après les aventures du couple liées à la Toison d'Or, et que Médée se trouve à la cour de Créon, père de Créüse, promise à Jason, donc en milieu hostile.

1) Titres et ordre de présentation des tragédies

La réflexion sur les titres des œuvres de l'Antiquité est assez nouvelle et encore parcellaire. On trouvera une réflexion très générale sur l'évolution des modes de lecture liée à celles de la forme du livre et des modes d'écriture puis une réflexion plus précise sur les chapitres, le chapitrage et les titres dans l'avant-propos de *Deviser, diviser: pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*². Centré sur l'Antiquité, le volume *Titres et articulations du texte dans les œuvres antiques*³, dans lequel le genre théâtral n'est pas abordé, réfléchit à la question des titres généraux mais laisse de côté celle des titres composant un volume. Or c'est sur ce sujet que nous voudrions nous arrêter, celui des titres des pièces composant l'ensemble désigné par *Tragoediae*, pour plusieurs raisons.

Les titres ont leur histoire et se modifient entre le XVII^e et le XVIII^e s. : ils sont un des révélateurs de l'histoire du texte, puisque leurs changements suivent ceux des manuscrits utilisés, ceux de la tradition *A* portant par exemple, nous y reviendrons, *Hippolyte* et *Thebais*, le manuscrit *E Phaedra* et *Phænissae*. Ces titres montrent qu'on a aussi hésité sur le contenu quand il s'est agi de les traduire : qui est le protagoniste dans *Hippolyte* / *Phèdre* ? Qu'est-ce qui est le plus pertinent entre le lieu de l'action, la *Troade*, et les femmes formant le chœur, les *Troyennes* ? Que signifie la *Thébaïde* ? Le destin d'une lignée, le lieu de l'action, la référence à l'épopée grecque ? Vaut-il mieux désigner tout cela par un titre polysémique comme celui-là ou mettre l'accent sur les femmes composant le chœur et parler des *Phéniciennes* ? Le choix de tel titre oriente bien sûr l'interprétation de la pièce. Examinons ceux que portent nos éditions pour commenter plus précisément les enjeux de l'ordre des tragédies et de leurs dénominations :

Princeps : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Œdipus*, *Troas*, *Medea*, *Agamemnon*, *Octauia*, *Hercules Œtaeus*

Fernand-Balbus 1488-1489 : *Hercules Furens*, *Thyestes*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Edipus*, *Troas*, *Medea*, *Agamemnon*, *Octauia*, *Hercules Œtaeus*

2 (Triaire & Victorin, 2011), p. 9-31.

3 (Fredouille, Goulet-Cazé, Hoffmann, Petitmengin, & Institut des études augustiniennes, 1997).

Marmitta 1491 : *Hercules Furens Thyestes Thebais, Hippolytus Œdipus Troas Medea Agamemnon, Octauia Hercules Œtaeus*

Benedetto Riccardini 1506 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

De Maizières 1511 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtheus*

Avanzi 1517 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtheus*

Henricus Petrus, 1529 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtheus*

Gryphe 1536 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

Fabricius 1566 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

Delrio 1576 : *Hercules Furens, Hercules Oeteus, Medea, Hippolytus, Œdipus, Thebais, Thyestes, Troas, Agamemnon, Octauia*

Rapheleng-Lipse 1589 : *L. Annaei Senecae Philosophi Medea ; Ignoti poetae Thebais ; L. Annaei Senecae Iunioris Hercules Furens ; L. Annaei Senecae Iunioris Hercules Œtaeus ; L. Annaei Senecae Iunioris Thyestes ; L. Annaei Senecae Iunioris Œdipus ; L. Annaei Senecae Iunioris Hippolytus ; L. Annaei Senecae Iunioris Troas ; L. Annaei Senecae Iunioris Agamemnon ; Ignoti scriptoris Octauia*

Commelin 1589 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

Gruter 1604 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Œtaeus*

Scaliger-Heinsius 1611 : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Hercules Œtaeus, Octauia*

Farnaby 1613 : *Medea, Hippolytus, Œdipus, Troas, Agamemnon, Hercules Furens, Thyestes Thebais, Hercules Œtaeus, Octauia*

Schrijver 1621 : *Hercules Furens Thyestes Thebais Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon Hercules Œtaeus Octauia*

Thys 1651 : *Medea, Hippolytus, Œdipus, Troas, Agamemnon, Hercules Furens,*

Thyestes, Thebais, Hercules Cetaeus, Octauia

De Marolles 1659 : *Médée, Hippolyte, Œdipe, la Troade, Agamemnon, Hercule Furieux, Thyeste, Thébaïde, Hercule sur le mont Oeta, Octavie*

Gronov 1661 : *Hercules Furens, Thyestes, Phœnissae, quae uulgo Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon, Hercules Cetaeus, Octauia*

Schröder 1728 : *Hercule Furieux, Thyestes, Phœnissae, Hippolytus, Œdipus, Troades ; Pars altera, avec Médée, Agamemnon, Hercule sur L'Œta, Octavie*

Fabricius et Ernesti 1785 : *Hercules Furens Thyestes Phœnissae Hippolytus Œdipus Troades Medea Agamemnon Hercules Cetaeus Octauia*

Baden 1821 : *Hercules Furens, Thyestes, Phœnissae, Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon Hercules Cetaeus Octauia*

Levée 1822 : *Hercules Furens, Thyestes, Hippolytus, Phœnissae quae uulgo Thebais, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon, Hercules Cetaeus, Octavia*

Pierrot 1832 : *Hercules Furens, Thyestes, Phœnissae, Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon Hercules Cetaeus Octauia*

Bothe 1819 : *Hercules Furens, Thyestes, Phœnissae, Hippolytus, Œdipus, Troades, Medea, Agammenon, Hercules Cetaeus, Octauia*

Greslou 1834 : *Hercule furieux. Thyeste. Les Phéniciennes. Hippolyte ; Œdipe. Les Troyennes. Médée ; Agamemnon. Hercule sur l'Œta. Octavie*

Peiper-Richter 1867 : *Hercules Furens, Thyestes, Phœnissarum fragmentum, Phaedra, Œdipus, Troades, Medea, Agamemnon, Hercules Cetaeus, Octauia*

Leo 1878-1879 : *Hercules Furens, Troades, Phœnissae, Medea, Phaedra, Œdipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Cetaeus, Octauia*

L'ordre de présentation des tragédies devient pour les premiers éditeurs une question qu'ils abordent dans les paratextes. En effet, en passant des manuscrits à l'imprimé, se pose le problème de savoir comment ordonner la matière dans le livre, de déterminer s'il faut suivre ou non l'ordre des manuscrits, et desquels. Une première observation s'impose : il est un *ordo tragoediarum* qui a perduré durant près de quatre siècles, de la *princeps* à Leo (1878-1879), à la réserve près que les deux dernières pièces (*Octavie* et *Hercule sur l'Œta*) sont inversées à partir de 1611 avec Scaliger-Heinsius (*Hercule sur l'Œta* puis *Octavie*). Il reproduit l'ordre dans lequel les manuscrits de la tradition *A* rangent les tragédies : *Hercules Furens, Thyestes, Thebais, Hippolytus, Œdipus, Troas, Medea, Agamemnon, Octauia, Hercules Cetaeus*. Cet ordre a été observé de manière régulière, sauf par Delrio en 1576, Rapheleng-Lipse en 1589,

Farnaby en 1613, Thys en 1651, de Marolles en 1659 et Levée en 1822. Delrio place *Hercule sur l'Æta* à côté d'*Hercule Furieux*, soit en deuxième position, avance *Médée* de la 7^{ème} à la 3^{ème} place et inversement recule les *Phéniciennes* de la 3^{ème} à la 6^{ème} place ; *Thyeste* passe de la 2^{ème} à la 7^{ème} place ; les *Troyennes* de la 6^{ème} à la 8^{ème} place et *Agamemnon* de la 8^{ème} à la 9^{ème} place. Rapheleng-Lipse, Farnaby, Thys et de Marolles bouleversent totalement l'ordre, sans suivre ni l'ancien ni Delrio et présentent, pour les trois derniers, le même ordonnancement. Rapheleng et Farnaby ordonnent les tragédies en fonction de celui qu'ils identifient comme leur auteur⁴. Chez Rapheleng, *Médée* arrive en premier puisqu'elle est l'œuvre, selon lui, de Sénèque le Philosophe, tandis que les autres sont soit celles d'un auteur inconnu (*Ignoti poetæ* pour la *Thebais* et *Ignoti scriptoris* pour *Octavia*, sans que l'on sache s'il s'agit, dans son esprit, d'une seule et même personne ou non, puisque le paratexte ne fait pas état de cette question), soit celles de Sénèque le Fils (pour les sept autres). Mais, dans son système de discrimination, les deux pièces d'auteur inconnu sont séparées ; les sept de Sénèque le Fils ne suivent pas l'ordre traditionnel majoritaire. Chez Farnaby, c'est encore plus clairement la ligne de partage entre les trois auteurs identifiés qui gouverne l'ordre de présentation des tragédies : il sépare dans son adresse au Lecteur *Hercule sur l'Æta* et *Octavie* comme étant à part, relevant d'un mauvais poète de l'école des déclamateurs, ce qui ne rend plus leur ordre si important⁵. Il considère les autres pièces comme appartenant à deux groupes distincts : *Médée*, *Hippolyte*, *Œdipe*, et la *Troade* qu'il place en premier, sont, selon lui, de L. Annaeus Sénèque, le Philosophe ; *Agamemnon*, *Hercule Furieux*, *Thyeste* et la *Thébaïde*, qu'il présente ensuite, sont de M. Annaeus Sénèque, le Tragique. Nous supposons que Thys et de Marolles ont été convaincus par ses thèses et reproduisent son *ordo tragoediarum*. Après eux, Gronov, Schröder et Fabricius-Ernesti reviennent à l'ordre de la tradition A.

Cette histoire quelque peu mouvementée ne recoupe qu'en partie l'histoire codicologique : d'une part, Gronov est le premier à utiliser l'*Etruscus*, mais ne change pas l'ordre des tragédies et inclut l'*Octavie* qui ne s'y trouve pas⁶ ; Leo suit aussi E, inclut lui aussi l'*Octavie*, mais change l'ordre des tragédies, en marquant une rupture, tardive mais plus nette, en 1878-1879. D'autre part, les divers ordonnancements chez les éditeurs précédents ne s'expliquent pas par leur abandon de la branche A au profit de l'*Etruscus* et on peine parfois à

4 C'est ce que fait Pierrot (1832) pour répartir les tragédies entre différents volumes, conformément à ce qu'il dit dans sa préface : il sépare celles qu'il considère comme authentiques (les huit premières, publiées en deux volumes), des deux dernières, qu'il réserve à un troisième volume.

5 Cela se double-t-il, chez les éditeurs suivants, d'un jugement sur l'authenticité d'*Hercule sur l'Æta* et sur l'inauthenticité de l'*Octavie* qui expliquerait leur inversion ? Chez de Marolles la réponse est affirmative, voir sa Préface.

6 Il mentionne les manuscrits utilisés et ce qu'il a trouvé dans l'*Etruscus* : le titre *Troadas* et non *Troas*, le titre *Phoenissae* et non *Thebais* ; y manquait l'*Octavie* « dont on sait qu'elle n'est pas de Sénèque ».

démêler les raisons de leurs choix. Chez Scaliger-Heinsius, on l'a vu, seules les deux dernières tragédies sont inversées alors qu'Heinsius produit un *De Tragoediarum authoribus* (voir dans le commentaire à cette édition « le paratexte ») dans lequel il propose une répartition des œuvres en fonction des cinq auteurs qu'il distingue. Delrio et Levée suivent, eux, une logique qui nous échappe en partie : Delrio opère de grands remaniements dans l'ordre de présentation des dix tragédies (voir *supra*), qui est moins significatif qu'ailleurs puisqu'il plaide pour l'unicité de leur auteur. Chez Levée, le bouleversement n'est finalement pas si grand puisqu'il ne fait qu'inverser *Phèdre* et les *Phéniciennes* par rapport à l'ordre suivant la tradition *A*, considérant peut-être qu'une tragédie fragmentaire, au titre flottant (qu'il désigne par *Phoenissae quae uulgo Thebais*, et traduit par « Phéniciennes ou la Thébaïde ») doit passer après une pièce entière et mieux identifiée.

La question des titres est elle aussi liée au choix des manuscrits de travail : les manuscrits de la branche *A* portent respectivement *Thebais*, *Hippolytus* et *Troas*, alors que ceux de la branche *E* les nomment, respectivement, *Phoenissae*, *Phaedra* et *Troades*. Pourtant, ce n'est pas au même moment que les éditeurs changent de titres et d'ordre de présentation de tragédies. On l'a vu, c'est en 1878-1879 seulement que s'opère la recensions systématique de *E*, mais c'est dès 1661, avec Gronov, qu'un flottement apparaît dans la désignation des *Phéniciennes*. Il est le premier à les présenter sous un double titre (*Phoenissae, quae uulgo Thebais*), suivi par Levée. Schröder, Fabricius-Ernesti, Bothe et les suivants adopteront définitivement le titre « *Phoenissae* ». C'est aussi le premier à écrire « *Troades* » et à faire école : on ne trouve plus ensuite le titre « *Troas* ». C'est plus compliqué et plus lent pour « *Phaedra* », qui n'apparaît qu'en 1867 chez Peiper-Richter, suivis par Leo en 1878-1879.

L'histoire des titres des pièces suit d'encore plus loin que l'ordre de présentation des tragédies l'histoire de la tradition manuscrite. D'autres considérations, d'ordre esthétique et philosophique, entrent en ligne de compte et influencent les choix éditoriaux : la question de leur auteur (un ou plusieurs Sénèque ? un Philosophe ou un Tragique ?), de leur authenticité (*Octavie* et *Hercule sur l'Œta* sont-elles de Sénèque ? d'un déclamateur ?), de l'interprétation du contenu (le protagoniste éponyme est-il Hippolyte ou Phèdre ? faut-il lire une sorte d'épopée dans la *Thébaïde* ou une tragédie des *Phéniciennes* dont le chœur serait perdu ou absent ?) semble peser au moins autant que le respect de la tradition philologique. La réflexion biographique et littéraire des éditeurs entre pour une part non négligeable dans l'architecture et la présentation du livre, autant que ces dernières nous alertent sur les conceptions qui les ont guidées.

2) Arguments

Ils sont ici nommés *periochae*, là *argumenta*. À l'origine⁷, les *periochae* étaient des fiches de bibliothèques qui résumaient les livres contenus dans les cylindres ; puis on a perdu les livres mais gardé les étiquettes des boîtes les contenant et le souvenir de leur forme dans ce nom. Les *periochae* sont devenus les résumés, le plus souvent en prose, d'ouvrage en prose ; enfin, ils finissent par renvoyer à des œuvres historiques et à des œuvres perdues. L'*argumentum*, lui, désigne initialement le sujet d'une pièce de théâtre : il est logiquement plus bref ; il existe pour les tragédies comme pour les comédies. Dans notre corpus, les seuls à être dénommés *periochae* sont ceux de Luctatius (bien que Commelin les insère en les désignant comme des *argumenta*), peut-être parce que c'est un grammairien antique dont on garde un souvenir technique ; les autres sont intitulés *argumenta* ou « arguments » pour ceux qui les écrivent en français (Greslou et Levée).

La bibliographie actuelle ne nous aide pas vraiment à en savoir davantage : soit elle concerne les *periochae* de Tite-Live et n'est pas applicable à ceux qui se trouvent dans notre corpus⁸ ; soit elle porte sur les arguments de poètes comme Ovide et Virgile, ou encore sur le travail des scholiastes, mais pas sur les arguments de tragédies⁹. Quant aux *Albertini Mussati Argumenta tragoediarum Senecae* édités par A. Ch. Megas en 1969¹⁰, ils nous aident à identifier l'émergence d'un bloc de textes, les arguments d'Albertino Mussato, écrits par l'humaniste en 1315 comme autant d'*accessus* partiels aux tragédies, dans la lignée des préfaces introductives médiévales. Cet ouvrage est précieux pour établir le lien entre le Moyen Âge et la Renaissance dans le mouvement de redécouverte des tragédies latines, et invite déjà à la prudence sur ce type de textes, dont la circulation est obscure. En effet, les arguments d'Albertino Mussato existent déjà en deux versions, et aucune d'elles ne donne sans doute l'accès au texte original, dont la tradition manuscrite est elle-même assez complexe¹¹.

Les arguments sont présents très tôt dans nos éditions imprimées, depuis Fernand-

7 Nous remercions M. Furno de nous avoir fourni les précisions qui suivent.

8 (Mineo, 2015).

9 C'est le cas de (Cameron, 2004), qui ne peut nous concerner que sur le rapport de Sénèque à la mythologie, et qui peut être intéressant pour la question des variantes choisies par Sénèque, question qui n'est toutefois pas directement liée à celle des arguments.

10 (Mussato, 1969). Auparavant avait été tentée une reconstitution qui ne prétendait pas à l'exactitude, aux dires de l'auteur, qui n'avait pu consulter l'édition de Fabricius : (Franceschini, 1938).

11 Voir le *stemma codicum* établi à partir de 12 manuscrits par (Mussato, 1969) p. 22, remontant à deux archétypes. Pour *Hercule Furieux* seul, il existe deux textes de l'argument de la *uersio prima* ; cette exception contribue peut-être à expliquer le statut particulier de l'argument de cette pièce, mais il faudrait des compétences codicologiques que nous n'avons pas pour affiner l'hypothèse.

Balbus (1488-1489, FIGURES 7-8), et accompagnent le texte des tragédies jusqu'en 1867. Leur histoire montre des variantes dans leur présence et leur nature. Ils ne figurent pas dans la *princeps* mais sont ensuite présents avec une assez grande régularité jusqu'au début du XIX^e s. Un tiers des éditeurs, surtout les plus tardifs, ne les incluent pas dans leurs éditions : Delrio (1576), Gruter (1604), Scaliger-Heinsius (1611), de Marolles (1659), Fabricius-Ernesti (1785), Bothe (1819), Baden (1821), Pierrot (1829-1832), Peiper-Richter (1867) et Leo (1878-1879). Les arguments sont placés soit avant la tragédie concernée, soit tous ensemble avant les tragédies, ce qui est la pratique la plus fréquente, très rarement après (comme chez Avanzi en 1517).

Peiper-Richter, qui signalent n'avoir pas voulu les joindre à leur édition, en mentionnent cinq sortes p. XLIII de leur préface : ceux de l'Aldine, qui semblent être d'Avanzi lui-même ; ceux de la *Basiliensis*, rédigés d'après le commentaire de Nicolas Trévet ; les *periochae* de « Luctatius », qui selon eux ne sont pas ceux du Lactantius commentateur de la *Thébaïde* mais d'Albertino Mussato¹² ; ceux de Farnaby figurant dans l'édition de Gronov ; les arguments métriques de Balbus cités par Bothe, d'après l'édition de C. Fernand. En réalité, ce que nous avons pu lire est encore plus complexe puisque nous avons repéré huit textes différents : d'une part les arguments versifiés (hexamètres) de Fernand-Balbus, d'autre part, en prose, ceux de Benedetto Riccardini, de Marmitta, de Daniel Gaietanus, de Lu(c)tatius, d'un anonyme, de Farnaby et ceux qui se trouvent chez Gronov.

- Les *argumenta* présentés dans l'édition Fernand-Balbus sont explicitement rédigés par Hieronymus Balbus. Commenant, pour *Médée*, par *Iam manus argiuum surrepto uellere colchos / colcho...*, ils sont repris peu après par de Maizières (1511) et bien longtemps après par Bothe (1819).

- Au tout début du XVI^e s., la version de Benedetto Riccardini (1506), connaît une meilleure fortune. Ses *argumenta* ont la particularité de se présenter sous deux formes, une version longue pour son édition de 1506 (*Sol (ut refert Diodorus Siculus) ex Persa uxore [...]*) et une version abrégée pour une édition posthume de 1513 (*pressius : Medea quondam cuius apud Nasonem, Diodorum... queritur in hac tragoedia [...]*)¹³. La version développée n'est reprise que par Érasme-de Vercel-de Maizières (1514), tandis que la version courte est citée par Avanzi (1517), chez Henricus Petrus (1529) et chez Gryphe (1536).

- À la même époque, les arguments de Marmitta, écrits en 1491, sont repris par Érasme-de Vercel-de Maizières en 1514. Il faut dire que ces arguments ne sont pas présentés

12 *Periochae nomine Lutatii grammatici e ms. cod. scriptae a G. Fabricio non Lactantii sunt Thebaidis interpretis sed Albertini Mussati.*

13 Nous avons vu dans le commentaire des éditions de 1506 et de 1513 que la version courte n'est toutefois pas de Benedetto Riccardini.

comme tels chez Marmitta et, développés dans les marges à la suite des premiers mots de la tragédie concernée, passent presque inaperçus. En fait, le texte commençant par *Iason fuit Aesonis filius fratris Peliae regis Thessaliae* ne commente pas, dans *Médée*, les *dii coniugales* à la suite desquels il est écrit. C'est bel et bien un argument remontant aux origines de la tragédie, citant les auteurs ayant traité le mythe et résumant l'histoire de Médée jusqu'à son accueil par Égée.

- Erasme-de Verceil-de Maizières ajoutent à cet argument de Marmitta celui de Daniel Gaietanus (*Haec tragoedia tota graeca Euripidis est & Aeschylus latinam fecit Qui<dius>*), ce qui porte à trois, avec la version développée de Benedictus, le nombre des arguments précédant la tragédie *Médée* dans cette édition¹⁴. L'argument de Daniel Gaietanus ne fait pas école.

- Une autre tradition émerge au milieu du XVI^e s. et se poursuit jusqu'au XVIII^e s. : ce sont les *periochae* d'un certain Luctatius, grammairien ancien à l'identité mal connue¹⁵, cités par Fabricius en 1566¹⁶ ; Rapheleng-Lipse et Commelin (1589), Schrijver (1621), Thys (1651), Gronov (1661) et Schröder (1728) insèrent à leur tour ces résumés, commençant par *Iason suadente patrio / patruo suo Pelia [...]*. Or Schrijver fait précéder ces *periochae* d'une note (*Vidi ego Mss. qui Argumentum Herculis Furentis ad auctorem ALBERTINUM MUSATUM, Paduanum Historiographum, referret ; paucis admodum uerbis immutatis*) qui sera reproduite par un autre éditeur *Variorum*, Thys, en 1651. La mention ne concerne que l'argument d'*Hercule Furieux*, mais elle est d'importance : elle rattache l'*argumentum* à Albertino Mussato, ce qui suffit à Peiper-Richter pour attribuer tous les arguments dits de Luctatius au poète padouan, auteur de l'*Ecerinis*, tragédie inspirée de Sénèque. En effet, Albertino Mussato, regrettant que les tragédies ne comportent pas d'*accessus* comme dans la tradition médiévale, en rédige lui-même plusieurs, sur l'intrigue de chaque pièce, sur la métrique et sur la vie de Sénèque¹⁷.

14 Mais ce n'est pas toujours le cas : seul l'argument développé de Benedetto Riccardini précède *Hercule Furieux*.

15 Lui est adjoint le *praenomen* « Placidius » dans la *Vitae summorum dignitate et eruditione virorum ex rarissimis*. Delrio, dans sa *Nomenclatura*, renvoie pour l'entrée « Luctatius » à « Lactantius Grammaticus ». Ce dernier, lui, est connu comme grammairien, scolaste (il aurait écrit un commentaire à la *Thébaïde* de Stace, peut-être un autre à l'*Achilléide*) et mythographe (il serait l'auteur de *Narrationes fabularum Ovidianarum*). On le situe au V^e ou VI^e siècle ap. J.-C.

Parfois encore désigné comme Lactantius Placidus. (Cameron, 2004) p. 313-316, « Appendix 1. Lactantius Placidus » fait l'étude de ce nom, très rare. Un ou deux manuscrits attribuent les scholies à la *Thébaïde* de Stace à un Lactantius Placidus. Mais après examen d'une scholie *ad Theb.* VI, 365, l'auteur affirme que le scolaste n'est pas ce Lactantius Placidus, qu'il faut ponctuer le texte de la scholie après *composui* et laisser de côté les noms après cette ponctuation forte, Caelius Firmianus Lactantius Placidus, dont les 3 premiers désignent une personne et le dernier une autre, le grammairien Placidus.

16 *Periochas tragoediarum Senecae in initio positas, nomine Luctacii Grammatici e manu exarato codice descripsimus*.

17 J.-F. Chevalier dans (Lochert & Schweitzer, 2012), p. 28.

Pour résumer la circulation de ces textes et de ces idées, on rappellera que Fabricius (si nous comprenons bien sa remarque ; voir note 16) a copié les *periochae*, placés avant les tragédies, d'après un manuscrit où ils ont été écrits de la main qui a copié le manuscrit ; que Schrijver, lui, a vu un manuscrit qui attribue l'*argumentum* d'*Hercule Furieux* à Mussato et, constatant peu de différences, se rallie à cette attribution : ce ne serait pas un texte de Lactantius Placidius mais d'Albertino Mussato un peu retravaillé ; que Peiper-Richter se fonde sur Schrijver et étendent son constat pour attribuer tous les arguments à Albertino Mussato au lieu de Luctatius. La comparaison entre les arguments rangés sous le nom de Luctatius et d'Albertino Mussato, pour *Hercule Furieux*, montre qu'ils ne sont pas strictement identiques mais demeurent proches (ils commencent et finissent par les mêmes faits et suivent la même trame, même si bien des fois l'expression change), ce qui concorde avec ce qu'écrit Schrijver (*paucis admodum uerbis immutatis*) : pour cette tragédie, il semble que l'on puisse souscrire à l'attribution de l'*argumentum* à Albertino Mussato et non à Luctatius. En revanche, les arguments de *Médée* sont beaucoup plus éloignés l'un de l'autre : celui d'Albertino Mussato est bien plus développé que celui de Luctatius ; ils ne choisissent pas le même cadrage temporel (Albertino Mussato commence après le vol de la Toison d'Or alors que Luctatius remonte aux conseils de Pélidas à Jason d'aller en Colchide pour acquérir le précieux objet) ; ils ne développent pas les mêmes séquences (Albertino Mussato résume pour ainsi dire la tragédie en évoquant, dans l'ordre de celle-ci, les réactions des divers personnages : Médée, la nourrice, Créon, le chœur, etc. tandis que Luctatius résume très rapidement le mythe en se focalisant sur Jason et Médée). Enfin, quand bien même un des arguments, celui d'*Hercule Furieux*, serait à attribuer à Albertino Mussato, l'éditeur de ces textes, A. Ch. Megas¹⁸, met en garde en considérant que les textes conservés par la tradition manuscrite, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre version qu'il présente, ne reflètent pas les originaux de l'humaniste padouan mais ont été retravaillés. Il faut donc peut-être faire une différence entre l'argument d'*Hercule Furieux* et les autres, mais même dans ce cas, l'attribution à Albertino Mussato au lieu de Luctatius rajoute un autre problème : on ne remonte pas à l'original mais à un texte retravaillé et il est donc difficile de se prononcer avec certitude sur le bien-fondé des remarques de Fabricius et à sa suite de Schrijver et de Peiper-Richter.

- Parfois plusieurs traditions d'arguments sont parfois présentées ensemble. À la suite des *periochae* de Luctatius, on trouve en effet chez Schrijver (1621), Thys (1651), Gronov (1661) et Schröder (1728) les *argumenta* d'un autre (*per alium*), débutant par

18 (Mussato, 1969) p. 148.

Repudiata Medea Iason [...], que nous dirons d'un anonyme. Précisons que ces arguments ne recourent pas ceux d'Albertino Mussato.

- En 1613, Farnaby initie une autre tradition, en écrivant ses propres arguments (*Medeam cuius ope uellere aureo [...]*), adoptés par Thys¹⁹ (1651) et de Marolles (1659).

- Enfin, en 1661, Gronov insère de nouveaux *argumenta* (*Iason cum uxore et liberis [...]*) sans indiquer leur origine : ils peuvent fort bien être de sa main, lui qui rédige à nouveaux frais des notes à côté de celles qu'il prend de ses prédécesseurs. Ces textes sont repris par Fabricius-Ernesti (1785), Levée (1822), Pierrot (1829-1832), Bothe (1819) et Greslou (1834).

Comment comprendre, dans ces conditions, la liste de Peiper-Richter ? Au moins deux catégories se retrouvent dans la nôtre et ne posent pas de problème : les arguments métriques de Balbus, apparaissant dans l'édition de Fernand-Balbus ainsi nommée ici en partie pour cette raison ; les *periochae* de « Luctatius », qui, quel que soit leur auteur, sont aisément repérables. Quant aux arguments de Farnaby, ils existent bel et bien, mais ce ne sont pas ceux que reprend Gronov ; il faut donc bien distinguer ces deux catégories de textes, les deux dernières que nous venons de citer. On peut considérer que le nombre réduit qu'avancent Peiper-Richter est dû au fait qu'ils ne prennent pas en compte les résumés de Marmitta et de Gaietanus que nous avons rapprochés des autres arguments, peut-être à tort, mais sous l'influence de leur ressemblance avec ce type de textes. Reste deux catégories problématiques : les arguments de l'édition aldine et de la *Basiliensis* dans la typologie de Peiper-Richter ; ceux de Benedetto Riccardini et ceux d'un anonyme cités par Schrijver (1621), Thys (1651), Gronov (1661) et Schröder (1728) dans notre propre typologie. Ces textes se recourent-ils ? S'agissant de l'aldine, éditée par Avanzi en 1517, Peiper-Richter émettent l'hypothèse que les arguments soient de lui (*ab ipso H. Avantio uidentur composita esse*) alors que nous ne nous sommes pas prononcé sur leur auteur, mais avons exclu que cette version abrégée soit le fait de Benedetto Riccardini, mort en 1506. Avanzi s'étant appuyé sur le travail du philologue et ayant déjà rédigé des *Emendationes* en 1507 a en effet fort bien pu rédiger lui-même ces arguments. Quant à l'édition de Bâle, si c'est bien celle parue chez H. Petrus en 1529, elle insère la même version abrégée des arguments et nous ne voyons pas la raison pour laquelle il faudrait les rattacher au commentaire de Nicolas Trévet. En effet, chez ce dernier, l'*argumentum* (qui ne se donne pas comme tel) comprend la séquence²⁰ *Jason*,

19 L'éditeur *Variorum* fait figurer les deux résumés, ceux de Luctatius et de l'anonyme, dans une liste présentant les résumés des dix tragédies avant le texte des pièces ; l'*argumentum* de Farnaby avant chaque tragédie.

20 Cette séquence est écrite entre quelques phrases qui, au début, présentent la tragédie (« *Tragedie septime...* ») et qui, à la fin, établissent sa composition (cinq actes, brièvement résumés, accompagnés d'indications métriques).

suadente patruo suo Peleo... que l'on trouve dans les *periochae*. À quelques variations près²¹, cela semble un texte provenant de la même tradition, dite de Luctatius. Qu'en conclure ? Sans doute que Fabricius et Nicolas Trévet ont travaillé à partir du même manuscrit, mais que Nicolas Trévet n'a pas pris la peine de citer la main de Luctatius²². Ensuite que la version courte figurant chez H. Petrus, bien différente, reste celle de Benedetto Riccardini abrégée peut-être par Avanzi. Quant aux derniers textes pour lesquels nous n'avons pas de nom à proposer (les *argumenta per alium* et ceux cités pour la première fois par Gronov, ils sont bien distincts, autonomes, et ne nous semblent pas pouvoir être rattachés à l'une ou l'autre des filiations déjà vues. ☞ La question de leur auteur reste patente, hormis l'hypothèse d'attribuer à Gronov lui-même les arguments qu'il insère ; il resterait à éclairer également le lien entre Nicolas Trévet et Albertino Mussato, qui est peut-être est une clef dans l'élaboration de ces textes²³. Enfin, gardons à l'esprit l'éventualité qu'il existe des histoires séparées selon les arguments (celui d'*Hercule Furieux* en face des autres), ce qui complexifie encore les choses.

L'histoire des *argumenta* est, on le voit, contrastée : très courte pour certains (ceux de Gaetanus, apparaissant une seule fois ; ceux de Fernand-Balbus, de l'anonyme et de Farnaby, repris deux fois), très longue pour d'autres (ceux de Luctatius ont circulé de l'Antiquité à 1728 avec Shröderus). Cette présence éphémère ou durable s'accompagne d'une variation dans la forme (versifiée ou prosaïque, développée ou abrégée) et dans le contenu des arguments, puisqu'ils ne mettent pas tous l'accent sur les mêmes faits ni ne les présentent dans le même ordre²⁴. Mais cette histoire est, par-delà ses mouvements, cohérente. On y observe des périodes de vie de certains arguments circonscrites dans le temps : le tournant du XV^e au XVI^e s. pour ceux de Fernand-Balbus, malgré une réapparition tardive chez Bothe (1819) ; la première moitié du XVI^e s. pour ceux de Benedetto Riccardini ; le tournant du XVIII^e au XIX^e s. pour ceux de Fabricius-Ernesti. On observe également une sorte de passage de témoin d'une tradition par une autre, quand circulent en parallèle et brièvement deux traditions et que la deuxième à être apparue s'efface peu à peu au profit de l'autre. Ainsi les résumés de Luctatius coexistent avec ceux de l'anonyme chez Schrijver (1621) et Schröder

21 Affectant l'ordre de mots ; le nombre des mots, singulier ou pluriel ; le lexique : par exemple *Grecorum* chez Trévet vs *Corinthiorum* ailleurs.

22 S. Marchitelli dans (Goulet-Cazé et al., 2000) p. 142 a une interprétation plus ferme, mais dont on ne connaît pas les fondements : selon elle, ce sont les arguments de Trévet qui ont été réélaborés en une version qui passe à l'imprimé sous le nom d'*argumenta Luctatii*, édités pour la première fois par Fabricius en 1566 et attribués par lui à Lactantius Placidus.

23 J.-F. Chevalier, dans (Lochert & Schweitzer, 2012), p. 26-27, indique que Nicolas Trévet, comme Mussato et au même moment, autour de 1315, regrette l'absence d'*accessus* aux tragédies et y remédie partiellement en résumant l'intrigue, en donnant un prologue à ses commentaires.

24 ☞ Une étude détaillée de la composition de ces textes reste également à faire.

(1728) ; ceux de l'anonyme coexistent avec ceux de Farnaby au milieu du XVII^e s. (de Marolles 1659). L'histoire des arguments permet d'observer comment se constitue une tradition de textes, depuis leur émergence jusqu'à leur disparition, après de plus ou moins nombreuses citations. Ces citations sont rarement rapportées à leur auteur, sauf quand il s'agit de Luctatius, de Fernand-Balbus et de Marmitta, dont l'ancienneté a peut-être paru garante de sérieux, voire de prestige.

3) **Didascalies de personnages et de lieu**

Avant que la tragédie ne commence, la page donne des derniers renseignements : l'indication des personnages et du lieu de l'action. Ces précisions, très proches du texte et presque intégrés à lui dans la mesure où elles se situent après le titre de la pièce concernée, relèvent d'un paratexte qui n'est presque plus périphérique. Elles sont communément désignées sous l'étiquette de didascalies de personnages et de lieu et font partie, originellement, de l'ensemble des instructions données par le *didaskalos* en Grèce, qui comprenaient : « la liste des personnages, la division en actes et en scènes, le nom des locuteurs, et toutes les indications entourant les répliques. »²⁵. Ce sont des indications qui semblent essentielles sinon à la compréhension (tout le monde connaît le mythe qui va être dramatisé), du moins à la situation et au moment choisis : avec la liste des *personae* voire l'indication du lieu scénique, on sait qu'on est, pour *Médée*, dans l'épisode corinthien, et on peut situer le moment qui sera traité par le dramaturge. Ces deux éléments, que nous retenons pour l'instant²⁶, permettent un positionnement dans un cadre spatio-temporel, mobilisent des références communes au patrimoine mythique et littéraire, avant de faire basculer dans l'inconnu, c'est-à-dire le traitement choisi de l'épisode, l'agencement de la matière. Voici leur teneur dans notre corpus (FIGURES 4, 21, 49, et FIGURES 58 à 87) :

Princeps 1478 : sans objet (FIGURE 4)

(« Explicit Troas Incipit Medea »)

Fernand-Balbus 1488-1489 : sans objet (FIGURE 58)

25 (Lochert, 2009), p. 14.

26 Nous étudierions dans ce point la liste des personnages et la didascalie de lieu, et ailleurs la division en actes et en scènes. Nous ne prendrons pas en compte les noms des personnages mentionnés au cours de la pièce, ce qui pourrait être fait dans un autre travail. Nous pouvons avancer que les éditions de Sénèque ne semblent pas présenter de spécificités par rapport à celles de Térence, qui ne mentionnaient les noms des personnages, pour les premières, que par des initiales intercalées à l'intérieur des lignes ; en 1536, l'édition de Robert Estienne progresse en précision mais les noms des personnages figurent toujours seulement sous la forme de lettre intercalée. Ensuite on trouvera le nom des personnages en marge des vers, parfois abrégé. Voir M.-H. Fragonard « L'invention du texte de théâtre » dans (Viala, 1997) p. 113-125.

(« Incipit tragedia. VII. quae Medea uocitatur. Actus primus Medea loquitur »)

Marmitta 1491 : sans objet (FIGURE 59)

(« Incipit tragedia septima quae Medea uocitatur. Actus primus. Medea loquitur »)

Benedetto Riccardini 1506 : « Tragoediae interlocutores » (FIGURE 60)

Une ligne : Medea Chorus Nutrix Creon Iason Nuntius

De Maizières 1511 : sans objet (FIGURE 61)

(« Incipit tragedia VII quae Medea uocitatur. Actus primus. Medea loquitur »)

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 : « Tragoediae interlocutores » (FIGURE 62)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Avanzi 1517 : « Tragoediae interlocutores » (FIGURE 63)

1^{ère} colonne : Medea Chorus Nutrix 2^{ème} colonne : Creon Iason Nuntius

1^{ère} ligne : Medea Creon 2^{ème} ligne : Chorus Iason 3^{ème} ligne Nutrix Nuntius

Henricus Petrus, 1529 : « Tragoediae interlocutores » (FIGURE 64)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Gryphe 1536 : « Interlocutores » (FIGURE 65)

1^{ère} colonne : Medea Chorus Nutrix 2^{ème} colonne : Creon Iason Nuntius

1^{ère} ligne : Medea Creon 2^{ème} ligne : Chorus Iason 3^{ème} ligne Nutrix Nuntius

Fabricius 1566 : « Personae » (FIGURE 66)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Delrio 1576 : « Personae » (FIGURE 21)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Rapheleng-Lipse 1589 : « Personae » (FIGURE 67)

1^{ère} ligne Medea Creo Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creo Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Commelin, 1589 : « Interlocutores » (FIGURE 68)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Gruter 1604 : « Interlocutores » (FIGURE 69)

1^{ère} ligne Medea Creon Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creon Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Scaliger-Heinsius 1611 : « Personae » (FIGURE 70)

1^{ère} ligne Medea Creo Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creo Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Farnaby 1613 : « Personae » (FIGURE 31)

1^{ère} ligne Medea Creo Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creo Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

Schrijver 1621 : « Dramatis personae » (FIGURE 71)

1^{ère} colonne : Medea Iason Creon 2^{ème} colonne : Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

1^{ère} ligne : Medea Nutrix 2^{ème} ligne : Iason Chorus Corinthiorum 3^{ème} ligne Creon
Nuntius

Thys 1651 : « Personae » (FIGURE 72)

1^{ère} ligne Medea Creo Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creo Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

De Marolles 1659 : « Personae » (FIGURE 73)

1^{ère} ligne Medea Creo Chorus 2^{ème} ligne Iason Nutrix Nuntius

1^{ère} colonne : Medea Iason 2^{ème} colonne : Creo Nutrix 3^{ème} colonne Chorus Nuntius

« Les personnages »

1^{ère} colonne : Médée Créon Le chœur 2^{ème} colonne : Jason La nourrice de Médée Un messenger

1^{ère} ligne Médée Jason 2^{ème} ligne Créon La nourrice de Médée 3^{ème} ligne Le chœur Un messenger

Gronov 1661 : « Dramatis personae » (FIGURE 74)

1^{ère} ligne : Medea Jason Creon Nutrix Chorus 2^{ème} ligne : Corinthiorum Nuntius

Schröder 1728 : « Dramatis personae » (FIGURE 75)

1^{ère} ligne : Medea Jason Creon Nutrix Chorus 2^{ème} ligne : Corinthiorum Nuntius

Fabricius-Ernesti 1785 : « Dramatis personae » (FIGURE 76)

Une colonne : Medea Iason Creon Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

Bothe 1819 : « Dramatis personae » (FIGURES 77 et 78)

Une colonne : Medea Iason Creon Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

Baden 1821 : « Dramatis personae » (FIGURE 79)

Une colonne : Medea Iason Creon Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

Levée 1822 : « Dramatis personae » (FIGURE 80)

Une colonne : MEDEA IASON CREO Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

Une colonne : MÉDÉE JASON CRÉON Une Nourrice Le Chœur Un Courrier

Pierrot 1829-1832 : « Dramatis personae » (FIGURES 49 et 81)

Une colonne : Medea Iason Creon Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

Greslou 1834 : « Dramatis personae » (FIGURES 82 et 83)

Une colonne : Medea Iason Creon Nutrix Chorus Corinthiorum Nuntius

« Personnages »

Médée Jason Créon La Nourrice de Médée Chœur de Corinthiens Un envoyé

Peiper-Richter 1867 : « Personae » (FIGURE 84)

Une colonne : I Medea II Iason Creon III Nutrix Nuntius Chorus Corinthiorum

Scaena Corinthi

Leo 1878-1879 : « Personae » (FIGURES 86 et 87)

Une colonne : Medea Nutrix Creon Iason Nuntius Chorus

Scaena Corinthi

La liste des *dramatis personae*, ou personnages de la pièce, est une tradition bien ancrée, même si elle ne coïncide pas tout à fait avec les débuts de l'histoire éditoriale. En effet, les éditions *princeps*, incunables, et du premier XVI^e s.²⁷ n'indiquent pas quels personnages seront présents sur scène avant que la tragédie ne commence, hormis celle de Benedetto Riccardini en 1506. Ensuite, après Érasme-de Vercel-de Maizières, la liste des personnages figurera systématiquement, qu'ils soient appelés *dramatis personae*, simplement *personae* ou encore *interlocutores*.

La dénomination même des personnages est significative : ils sont tout d'abord désignés par le syntagme *tragoediae interlocutores* (chez Benedetto Riccardini en 1506, Érasme-de Vercel-de Maizières en 1514, Avanzi en 1517 et Henricus Petrus en 1529) puis simplement par le terme *interlocutores* (chez Gryphe en 1536, Commelin en 1589 et Gruter en 1604). Avant que ce terme ne soit définitivement abandonné (après 1604), commence une autre façon de présenter les personnages, appelés *personae*, de 1611 (Scaliger-Heinsius) à 1878-1879 (Leo), ou plus précisément *dramatis personae*, de Gronov (1661) à Greslou (1834). Ainsi, au début de l'histoire, les personnages sont plutôt considérés comme les acteurs d'un dialogue (les « interlocuteurs ») d'un genre poétique particulier (la tragédie), tandis qu'ils sont ensuite vus, durant trois siècles, comme des acteurs portant un masque²⁸ (la *persona*), ou du moins jouant un rôle fixe, au sein d'une action théâtrale (le *drama*). Cette simple différence est révélatrice de la conception de la tragédie, que les premiers humanistes ont du mal à définir, puis qui s'affirme comme un genre théâtral, par rapprochement et différence avec la comédie ainsi qu'avec les pièces contemporaines. Les personnages sont peut-être également mieux caractérisés en tant que tels dès lors qu'ils connaissent des équivalents dans les théâtres vernaculaires : les Médée, les nourrices, les rois et courtisans se développant à l'image des tragédies antiques, il devient peut-être plus naturel pour les éditeurs de les désigner comme des « personnages du drame » que comme des « interlocuteurs ». Il y a sans doute un double mouvement qui enrichit la connaissance – des tragédies antiques – et la production – des

27 Fernand-Balbus, Marmitta, Benedetto Riccardini, de Maizières.

28 La question du port du masque à Rome est éminemment controversée, et se pose plus encore pour les tragédies de Sénèque dont l'existence scénique est un des débats principaux.

tragédies modernes – : les tragédies latines modernes prennent pour modèle les tragédies latines antiques à mesure que ces dernières sont de mieux en mieux comprises et perçues comme du théâtre.

La liste des personnages figure la plupart du temps après le titre de la tragédie, après l'*argumentum* au début de la période, avant celui-ci à partir du XVII^e s. (Farnaby). Il n'est que chez Avanzi en 1517 et Henricus Petrus en 1529 qu'elle est placée à la fin de la tragédie précédente (*Troas*), avant même le titre de la tragédie concernée, qui se trouve sur la page suivante.

La forme de la liste varie, et se présente, grossièrement, soit horizontalement (sur une ou deux lignes) soit verticalement (sur une, deux ou trois colonnes)²⁹. La présentation oriente vers une lecture « horizontale », suivant les diverses lignes, plutôt au début de la période, chez Érasme 1514, Fabricius 1566, Delrio 1576, Gruter 1604, Scaliger-Heinsius 1611, Rapheleng-Lipse et Commelin 1589, Farnaby 1613, Thys et de Marolles 1659. Elle oriente très nettement vers une lecture « verticale », sur une seule colonne, à la fin de la période, de Fabricius-Ernesti (1785) à Leo (1878-1879). Entre les deux systèmes, deux variantes existent : une présentation sur une seule ligne, assez rare (Benedetto Riccardini en 1506, puis Gronov en 1661 et Shröderus en 1728) ; une présentation sur deux colonnes, aussi répandue que celle sur deux lignes et à la durée de vie plus longue (Avanzi 1517, Henricus Petrus 1529, Gryphe 1536, Schrijver 1621, Farnaby 1625 et 1628, de Marolles 1659, Greslou 1834).

Cette forme n'est pas toujours liée à l'ordre de présentation des personnages : la présentation sur une seule colonne les classe sans ambiguïté par ordre d'importance (Médée, Jason, Créon, la Nourrice, le Chœur et le Messager) ; la présentation en deux colonnes les classe par ordre d'apparition (Médée, le Chœur, la Nourrice, Créon, Jason, le Messager), sauf chez Schrijver où c'est l'ordre d'importance qui organise la liste. Les deux autres systèmes ne font pas apparaître de logique claire (la présentation sur une seule ligne se fait par ordre d'apparition chez Benedetto Riccardini mais par ordre d'importance chez Gronov et Shröderus), tandis que la présentation sur deux lignes semble privilégier l'ordre d'importance... si l'on lit ces listes en suivant les colonnes (Médée Jason, puis Créon et la Nourrice, et enfin le Chœur et le Messager) et non les lignes.

Une seule édition permet de comprendre plus clairement la logique suivie, même si le choix de sa présentation n'est pas explicité : celle de Peiper-Richter, en 1867, qui attribue des chiffres romains aux personnages, c'est-à-dire qui note la répartition des rôles entre les trois

²⁹ Nous avons mentionné d'abord les lignes pour les présentations « horizontales », d'abord les colonnes pour les présentations « verticales ».

acteurs (I pour Médée, II pour Jason et Créon, III pour la Nourrice et le Messager, sans que l'on voit bien comment les répliques successives de ces deux derniers personnages aux vers 888-890 et 891-892 puissent être prononcées par le même acteur³⁰). La liste, dessinant une colonne, s'organise alors ni par ordre d'importance ni par ordre d'apparition des personnages, mais selon une logique purement scénique.

Qui ces listes annoncent-elles ? Passons sur les variations orthographiques de *Creo* / *Creon*, qui désignent bien évidemment le roi de Corinthe. La question la plus intéressante concerne l'identité du chœur. Depuis la moitié du XVII^e s. (avec Gronov en 1661), jusqu'en 1867 avec Peiper-Richter, le chœur est dit être composé de Corinthiens. Pourtant il n'en a pas toujours été ainsi. Si beaucoup d'éditions ne précisent rien en la matière, certaines considèrent que le chœur est composé de Corinthiennes (Marmitta 1491 *Inducitur chorus mulierum Corinthiarum* ; Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 *Chorus mulierum Corinthiarum* ; Farnaby 1613 *Chorus ex mulieribus Corinthiis* ; Bothe 1819 *Chorus e mulieribus Corinthiis*), ce qui est pertinent par rapport au fait que les hyménées de la poésie lyrique grecque étaient des chœurs féminins. Plusieurs explications sont possibles : soit les éditeurs considèrent que le chœur est vraiment sexué, et est explicitement composé de femmes (comme ceux mentionnés ci-dessus) ou d'hommes ; soit le fait de mentionner dans la liste des *personae* un *chorus Corinthiorum* doit s'entendre au sens large, comme chez Bothe ; soit, enfin, peut-être certains éditeurs considèrent-ils que le chœur peut varier selon les chants et / ou être fait de deux demis-chœurs de sexe différent. Cette question est importante pour la construction de la tragédie, puisque des sentiments de sympathie ou d'antipathie, voire de défiance réciproque, ne tissent pas les mêmes relations entre les gens du peuple et la protagoniste. La question est bien sûr reliée à la façon dont Sénèque s'est approprié l'héritage euripidéen (la *Médée* grecque a un chœur de femmes bien identifié) et à la façon dont les éditeurs ont interprété cette appropriation.

L'indication du lieu scénique est beaucoup plus tardive : elle ne se pratique qu'à partir de Peiper-Richter en 1867, suivis par Leo en 1878-1879. Cette apparition est bien tardive comparée aux éditions du théâtre français³¹, qui, pour ce point, n'ont pas influencé les éditions du théâtre latin, contrairement à ce que l'on aurait pu penser. Cette innovation tardive

30 À moins de suivre *E*, et non *A*, qui attribue les vers 891-892 au messager et non à la Nourrice, dans la lignée d'Euripide chez qui c'était le messager qui exhortait Médée à fuir avant sa description des morts du palais. Mais chez Sénèque le messager a déjà rapporté ces nouvelles et attribuer le conseil à la Nourrice est plus pertinent. Voir la discussion du passage dans (Sénèque, 2014), *ad loc.* p. 349.

31 Voir E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016) p. 270-271 : si elle est rare au XVI^e s., elle se généralise au XVII^e.

correspond en fait, pour le théâtre latin, au moment où les éditeurs n'insèrent plus d'*argumentum*, et constitue une autre façon, bien plus économique, de situer l'action. Les données de l'*argumentum*, elles, seront transférées au XX^e s. dans une introduction ou un commentaire qui relate les principales phases du mythe et ajoute des éléments de décodage de ce théâtre latin (son auteur, sa datation, ses sources, son rapport avec la philosophie stoïcienne, sa valeur littéraire et dramatique...). L'histoire éditoriale du théâtre antique est donc, en la matière, vraiment particulière. Est-ce encore plus propre au théâtre de Sénèque ? Est-ce parce que ses tragédies ont été lues sans perspective scénique que le lieu de l'action a longtemps été absent et sans doute considéré comme inutile ? E. Buron met en garde contre cette interprétation, en expliquant que la théâtralité du texte, pour les humanistes, ne passent pas par ce vecteur :

« La préoccupation proprement scénique n'apparaît que très rarement, comme dans les indications de scène des frères La Taille, et c'est dans un élément péritextuel, à la frontière du texte. On n'en conclura pas à une indifférence pour la représentation puisque celle-ci est inscrite dans la matière même du texte : c'est plutôt que les humanistes considèrent que le fait théâtral repose d'abord sur la parole et que l'édition leur paraît le moyen de mettre en évidence le discours et sa cohérence. » (Cavallini & Desan, 2016), p. 271

La présence des didascalies de personnages se comprendrait au regard de leur conception privilégiant la parole et la cohérence du discours ; l'absence de didascalie de lieu se comprendrait également si l'on considère que les éléments nécessaires se trouvent dans le texte même et que l'indication du lieu de l'action est uniquement tournée vers la représentation³². ☞ Il faudrait cependant, pour répondre de façon plus complète, comparer avec les pratiques à l'œuvre pour les éditions des comiques latins ou des tragiques grecs.

Après avoir parcouru ces paratextes, qui se situent au plus près du texte théâtral, auquel ils introduisent comme autant de seuils, le lecteur est préparé à entrer dans le texte puisqu'il connaît la matière mythique qui a été exposée de façon assez complète dans les arguments, et que les titres, listes de personnages et indications de lieu ont orientée de façon plus précise. Le

32 Comme le fait E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 270-271 « C'est dire aussi que ce lieu fictif de l'action n'a pas de valeur prégnante ou structurante sur la construction de l'intrigue : il dépend des ornements du mur devant lequel jouent les acteurs. Il ne renvoie pas à l'organisation du texte mais à un souci de la représentation [...] »

lecteur est donc muni des trois composantes principales du drame (action, lieu, personnages) qu'il va ensuite voir s'animer au fil de sa lecture. Ces indications intéressent également le commentateur qui voit s'élaborer la tradition critique. Elle évolue dans le sens du dépouillement à l'enrichissement (par les précisions sur les personnages et sur le lieu) ; dans le sens du déplacement des données (la matière mythique, présentée dans le bloc des arguments est ensuite disséminée dans les introductions et les notes) ; dans le sens de la modification (ce n'est plus la même tragédie qui est donnée à lire quand elle change de titre et de texte établi).

Chapitre 8. Repérages dans le livre et dans le texte

1) Mises en forme et mises en page

Le problème qui se pose lors du passage du manuscrit à l'imprimé, est, rappelons-le¹, de choisir comment présenter le texte dramatique. Des choix concernant la désignation des personnages, les modes d'expression, les mouvements de la tragédie, doivent en effet s'opérer, en fonction de l'interprétation du texte et des moyens techniques. Les premières aides au repérage dans le livre concernent surtout les aspects matériels de la fabrication de l'objet imprimé et, à ce titre, sont plutôt destinées à leurs artisans (foliotation ; réclames par cahiers pour le relieur et par feuillet pour le compositeur ; cahier de signatures pour ceux qui sont chargés d'assembler les cahiers de feuillets). Les repères ultérieurs, davantage destinés aux lecteurs, portent plutôt sur le texte et son déploiement dans le livre : pagination, titres courants. Enfin, les éditeurs ont parfois ajouté des éléments de structuration du texte en diverses parties – numérotation des vers, découpage en strophes, découpage en actes et en scènes –, jalons qui peuvent guider tant le lecteur que l'acteur ou le dramaturge voulant circuler dans le texte et repérer des unités de sens ou de forme.

Ce que nous traiterons dans ce chapitre et le suivant constitue le trait d'union entre questions matérielles et interprétatives : de la forme typographique, entendue largement comme une mise en page par E. Buron², nous mentionnerons les titres courants et la ponctuation, les sentences, à la fois repères dans le livre et pas vers la représentation que le texte appelle.

a) Les enseignements des titres courants

Le contenu des titres courants confirme les questionnements et flottements que nous avons constatés dans les titres de chaque tragédie séparée. Quand on y lit (chez de Maizières, Érasme-de Vercel-de Maizières) le numéro de la tragédie concernée, le titre courant montre l'importance de l'*ordo* des tragédies à l'heure des premières éditions. Il rajoute une question puisqu'on y lit aussi (de Thys à Greslou) le numéro d'acte : il consacre une entrée de lecture particulière, qui reflète l'interprétation de la composition d'une tragédie latine et cette « présentation discontinue » devenue caractéristique des pièces de théâtre imprimées. Il faut tout de même noter que les titres courants, relevant des imprimeurs, sont une pratique qui n'est pas permanente (ils sont absents chez A. Lambillon et M. Sarrazin, pour Marmitta) ni entièrement cohérente à l'intérieur d'une même édition. Chez H. Van Haestens, pour l'édition

1 Voir dans l'introduction générale, les « Objectifs » p. 11-12 et dans l'introduction de la seconde partie les citations et commentaires d'E. Buron et de M. Pieri p. 258-259.

2 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 255.

Heinsius-Scaliger en 1611, ils sont présents pour la *dedicatio*, puis absents pour les trois parties qui la suivent (*Testimonia veterum de Seneca tragico ; Versus... Senecae... qui alibi extant ; Au lecteur*) et à nouveau présents dans le texte des tragédies et pour les *animaduersiones* et *notae* finales.

Leur libellé, que nous précisons après le nom de l'imprimeur et le rappel de l'éditeur scientifique, diffère bien sûr d'une édition à l'autre (on pourra consulter les FIGURES 4, 21, 49, et 58 à 87 pour les premiers vers de *Médée*) :

André Beaufort, 1478 : aucun³

Johannes Higman, pour Fernand-Balbus, 1488-1489 : « Medea » en fausse page et « Tragoedia. VII. » en belle page

Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, pour Marmitta, 1491 : aucun

Philippo Giunta, pour Benedetto Riccardini, 1506 : titre de l'œuvre à cheval sur les deux feuillets, donc coupé au milieu « ME » en fausse page et « DEA » en belle page

Jean marchant, pour de Maizières, 1511 : « Tragoedia » en fausse page et « VII » en belle page

Josse Bade, pour Érasme-de Vercel-de Maizières, 1514 : « Senece » et « tragoedia prima/ secunda/... decima » en fausse page ; « Medea » en belle page

Andrea Torresani pour Avanzi, 1517 : titre de l'œuvre à cheval sur les deux feuillets, donc coupé au milieu « ME » en fausse page et « DEA » en belle page

Henricus Petrus, 1529 : « L. AN. SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Sébastien Gryphe, 1536 et 1548 : « L. AN. SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Ernst Vögelin pour Fabricius, 1566 : « L. AN. SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Christophe Plantin pour Delrio, 1576 : « L. AN. SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Christophe Plantin pour Rapheleng-Lipse, 1589 : « MEDEA » sur les deux feuillets

Jérôme Commelin, 1589 : « L. AN. SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

3 L'exemplaire de la BnF que nous avons consulté comprend bien un « Medea » manuscrit en belle page, mais il ne se retrouve pas dans un autre exemplaire, comme celui qui est numérisé sur <https://www.digitale-sammlungen.de/>; cette mention ne relève donc ni d'une pratique d'atelier ni *a fortiori* de l'édition et on doit conclure que la *princeps* ne comporte pas de titres courants. La forme hésitante des mentions manuscrites – à l'encre rouge en haut à droite de la page et différentes d'une page à l'autre (avec ou sans majuscule, première lettre ornée ou non, tracé plus ou moins élaboré) – montre bien qu'elles relèvent d'une intervention d'un lecteur qu'on ne saurait identifier.

Bibliopolus Commelianus pour Gruter, 1604 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA » en belle page

Hendrik Van Haestens pour Heinsius-Scaliger, 1611 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Felix Kyngston pour Farnaby, 1613 : « MEDEA » sur les deux feuillets

Jean Le Maire pour Schrijver, 1621 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA » en belle page

Franciscus Moyaert pour Thys, 1651 : « L. ANN. SENECAE » et « *Medea*, Act. I »⁴

Antoine Chrestien pour De Marolles, 1659 : « *MÉDÉE* » pour pages en français ;
« *Medea, Actus x* » pour pages en latin

Elzevier pour Gronov, 1661 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ; « MEDEA. Act. x » (y compris quand c'est le chœur) en belle page

Adrien beman pour Schröder, 1728 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA. ACT. X » en belle page

Société bipontine pour Fabricius-Ernesti, 1785 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ; « MEDEA. ACT. X » en belle page

Heinrich Wilhelm Hahn pour Bothe, 1819 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA. ACT. X » en belle page

Gerhard Fleischer pour Baden, 1821 : « « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA. ACT. X » en belle page

Louis-Auguste-Adolphe Chassériau pour Levée, 1822 : « *Medea*, act. I, scen. 1 » en fausse page ; « *Médée*, acte x, scène x » en belle page ; mêmes indications en français

Firmin Didot pour Pierrot, 1829-1832 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ;
« MEDEA » en belle page

Charles-Louis-Fleury Panckoucke pour Greslou, 1834 : « MEDEA. ACT. X » en fausse page ; « *MÉDÉE*. ACTE X » en belle page, avec filet pointillé

Benedictus Gotthelf pour Peiper-Richter, 1867 : « L. ANNAEI SENECAE » en fausse page ; « MEDEA » en belle page

Joseph B. Hirschfeld pour Leo, 1878-1879 : « MEDEA » en fausse page ; « L. ANNAEI SENECAE » en belle page

L'existence des titres courants parcourt toute l'histoire éditoriale des tragédies, à l'exception des deux incunables de 1478 et de 1491. On observe des phases successives assez

4 Titre qui court curieusement sur toute la pièce, alors que pour les autres tragédies la numérotation continue.

distinctes : après une période d'hésitation sur leur forme, les titres courants se fixent en une sorte de modèle récurrent, qui s'organise ainsi : nom de l'auteur en fausse page et titre de la tragédie en belle page. Enfin, à ces indications, est ajouté, à partir de 1651 (par F. Moyaert pour Thys) jusque dans les années 1830 (par C.-L.-F. Panckoucke pour Greslou, mais déjà plus par F. Didot pour Pierrot) l'indication du numéro d'acte. Précisons la forme et le contenu des titres courants au début de la période : Ph. Giunta (pour Benedetto Riccardini) et A. Torresani (pour Avanzi) ne donnent également que le titre de la tragédie, écrit à cheval sur les deux feuillets ; J. Bade (pour Érasme-de Vercel-de Maizières) ajoute la position de la tragédie dans la composition du livre. Durant la longue phase de « normalisation » – qui commence donc en 1529 avec Henricus Petrus – de ces titres courants sous la forme indiquée plus haut, il est quelques exceptions : Ch. Plantin (pour Rapheleng-Lipse) et F. Kyngston (pour Farnaby) ne donnent que le titre de la tragédie, mais répété en mauvaise et belle page ; L.-A.-A. Chassériau (pour Levée), lui, donne le titre, les numéros d'acte et de scène, en latin en fausse page, en français en regard. Pour synthétiser, disons que les nom de l'auteur et titre de la pièce sont les éléments les plus permanents, que les numéros d'acte appartiennent à la deuxième grande partie de l'histoire des tragédies, du XVII^e au début du XIX^e s., et qu'ils disparaissent à la fin de cette période, dans un mouvement d'épuration de la page qui est visible de divers points de vue. Soulignons, pour terminer, quelques éléments particuliers : dans l'édition de Farnaby, qui adopte la thèse des multiples auteurs des tragédies, le problème n'est pas répercuté sur les titres courants qui ne précisent que le titre de la tragédie et non le nom de l'auteur. L'édition de Levée, par sa présentation, met l'accent sur l'œuvre de traduction, ici comme ailleurs dans le paratexte. Les imprimeurs qui font figurer le numéro d'acte dans les titres courants sont ceux de la période où les transitions entre les différentes parties de la tragédie sont les plus marquées, sans nul doute sous l'influence du modèle classique français. La présence de ce séquençage dramatique en haut de la page oriente bel et bien le texte vers la représentation. Ainsi, les titres courants, malgré leur apparence neutre et anodine, convergent vers d'autres points critiques abordés dans les paratextes.

b) La ponctuation: les enjeux scéniques d'une présentation graphique

La ponctuation ne sera pas étudiée en tant que telle ici, puisqu'elle relève des imprimeurs et des typographes. Mais nous voudrions souligner en quoi elle peut être un outil d'analyse supplémentaire, puisqu'elle fait partie des éléments qui établissent un lien entre l'écriture et la scène⁵, à côté des jeux de caractère et d'espacement, de la disposition des

⁵ Voir le très stimulant article de M. Pieri « Fra scrittura e scena : la cinquecenta teatrale », dans (Cresti et al., 1992), p. 245-267, à qui nous devons la suite du développement.

répliques, de l'insertion de didascalies, de la scansion en actes et scènes.

C'est bien aux imprimeurs que revient, au XVI^e s., la tâche d'intervenir sur la ponctuation et la graphie, et donc d'avoir une influence sur la prononciation, qui sera orientée par telle orthographe, rythmée par tel signe. Après une lente évolution du livre de théâtre, qui, imprimé, continue de reproduire les pratiques du manuscrit (densité de la page, séparation des vers par des barres et non par un saut à la ligne, indistinction des répliques et des actes), s'opèrent vers 1530 des changements qui rendent le texte plus soigné et donc plus lisible et qui forgent une véritable identité de la dramaturgie classicisante, avec ses spécificités : présence des actes, des scènes, des différents personnages, distinction entre répliques et didascalies, mise en place d'un système de ponctuation. La diction devient alors plus posée et plus expressive, le rythme plus pathétique et lyrique que tragique.... ce qui lui vaut des critiques. Les facteurs techniques et économiques influent sur les débats intellectuels et culturels : alors qu'auparavant les particularités théâtrales n'existaient pas, on prend peu à peu conscience du problème posé par les rapports entre la page et la scène, entre les paroles et les gestes, entre l'élocution et l'action, qui demandent une articulation efficace.

Au fur et à mesure que ces rapports deviennent plus étroits, auteurs et artisans du livre s'interrogent sur les moyens de transcrire fidèlement le texte théâtral, qu'il soit conçu avant ou après une représentation. Il s'agit, pour un texte théâtral qui est plus un « texte événement » qu'un « texte monument »⁶, d'assurer le passage entre une ponctuation oralisée et une ponctuation grammaticale au mieux, c'est-à-dire avec le moins de perte d'informations possible. Il faut, sur la page, prévoir la distribution des répliques et l'usage des rôles, ce qui peut se faire de façon relativement objective. Plus délicat est le rendu de tout ce qui relève de l'interprétation par les acteurs de la matière sonore et rythmique du texte : comment rendre compte de toutes les composantes phoniques, mélodiques, syntaxiques, des intonations, de la mesure expressive, de la scansion interne du texte, des apostrophes, accents, enjambements... ? La réponse diffère en fonction des genres et des styles dramatiques concernés : l'*actio* relevant de la tradition rhétorique observera des règles formelles précises, visera à l'euphonie, à l'eurythmie, à une gestuelle sobre et modérée, faisant prévaloir le signifiant sur le signifié ; l'*actio* relevant des farces et bouffonneries inversera ces tendances. Cependant, dans les deux cas, la restitution du jeu sur le papier ne peut être qu'approximative. Les tentatives pour transcrire les composantes de l'*actio* à l'écrit aboutissent à des conséquences inverses selon les esthétiques : pour la dramaturgie érudite, la tendance à la

6 (Chartier, 1999) reprend cette distinction à F. Dupont, et développe sa réflexion sur la ponctuation au chapitre I, « Text as performance », p. 12-22.

régularisation des normes conduit à figer encore davantage le système des signes ; pour les composantes bouffonnes, ces signes vont devenir surabondants, pour répondre au désir d'exactitude maximale, ou disparaître, consacrant l'échec de toute transcription fidèle. Dans les deux cas, les écarts entre les actions de lire et de représenter ne font que s'accroître.

Le mouvement est plutôt paradoxal si l'on songe à la souplesse avec laquelle, dans la réalité, la circulation s'opère entre les divers modes de diffusion : une représentation peut conduire à une impression qui motive elle-même d'autres représentations. Mais les personnes gravitant autour du texte de théâtre évoluent en cette première moitié du XVI^e s., si bien qu'elles infléchissent sa transmission. Les imprimeurs tout d'abord, gagnant en popularité et en notoriété, décident à l'occasion d'imprimer une pièce après un fort succès. Les lecteurs, toujours plus nombreux, sont en attente d'usages facilitant leur lecture, comme l'indication des actes et notre fameuse ponctuation. Les auteurs, conscients de la marginalité et de la pauvreté expressive des paroles écrites par rapport à leur enrichissement par les acteurs, écrivent des types de texte de plus en plus spécifiques et éloignés les uns des autres : d'une part des traités, mémoires de travail, journaux, constituent une écriture technique renseignant sur des mises en scène privées, académiques ; d'autre part, l'écriture théâtrale elle-même, qui devient un fait d'érudition et de littérature à part entière⁷, éloigné des questions de mise en scène. Les acteurs, quant à eux, se professionnalisent, et doivent faire preuve de toujours plus d'inventivité pour rendre notamment les divers modes de récitation et les mouvements du chœur.

Le spectacle devient à la fois un produit officiel et un produit commercial, prisé par des publics hétérogènes, tandis que texte littéraire dramatique et texte spectaculaire deviennent des objets bien distincts. On voit donc l'importance du rôle des imprimeurs, à côté de celui des auteurs de théâtre, dans l'invention de la dramaturgie écrite ; on voit également la complexité des rapports qui lient la page à la scène (voir dans l'Introduction générale « Enjeux et questions »), qu'on les envisage dans leur succession chronologique (l'imprimé peut précéder ou suivre une représentation) ou dans leur complémentarité et tension (le texte ne contient pas toute la performance ; la performance peut excéder, mais aussi restreindre ou déplacer le sens du texte). Replacée au sein de ces enjeux, la question de la ponctuation est également liée aux outils de repérage dans le texte, avec lesquels elle assure une transition. Les signes de ponctuation finaux ou intermédiaires sont en effet des sortes d'artifices

⁷ En témoignent les changements qui l'affectent : allongement des tirades, complication de la ponctuation, standardisation des critères (indication des actes, présentation des personnages et du texte, hiérarchie des caractères – majuscules, minuscules, italiques – qui permet de visualiser d'emblée une situation scénique), accentuation, précision et uniformisation des signes.

typographiques permettant le séquençage d'unités plus ou moins grandes – membres de proposition, vers, phrases, strophes, chants ou tirades – comparables aux phénomènes que nous commenterons ultérieurement.

c) **Le traitement des sentences**

Auparavant, nous aimerions consacrer un développement aux vers sentencieux et voir si et comment ils sont repérés sur la page. Outre que c'est un sujet qui continue de nous intéresser⁸, il nous semble en droite ligne des réflexions précédentes : ces vers peuvent ou non être distingués par une disposition particulière sur la page, par la ponctuation, par d'autres signes typographiques ; une telle mise en valeur conduit éventuellement, mais pas nécessairement, à une lecture ou à une prononciation qui les détachera de leur contexte ; quant aux commentateurs, qu'ils soient attirés par une mise en forme particulière ou frappés par le sens des sentences, ils peuvent à leur tour souligner ou non leur particularité. La distinction, sur la page, de tels vers sentencieux, est révélatrice des pratiques de lecture et d'écriture particulièrement à la Renaissance où ils étaient rassemblés dans des répertoires générant à leur tour un nouveau discours⁹. Le repérage des sentences est bien au croisement des préoccupations des usagers du livre, lecteurs ou acteurs, des ouvriers du livre, typographes ou imprimeurs, et des auteurs du livre, les commentateurs. Disons tout de suite que ces derniers ne s'attardent que rarement sur les sentences, et que si mise en valeur il y a, elle est plutôt le fait des lecteurs et des imprimeurs, par le biais de moyens plus concrets :

« Afin de faciliter ce travail d'annotation, et l'identification préalable des *sententiae*, certaines éditeurs avaient recours à des dispositifs typographiques qui désignaient les extraits dignes d'être recopiés ou appris par cœur : virgule inversée placée en haut du début de la ligne, astérisques, manicule ou index pointé dans la marge indiquant le passage à relever, ou même emploi d'une fonte différente pour l'impression des vers tenus pour des maximes et des exemples. »¹⁰

Voici la façon dont les sentences sont distinguées, le cas échéant :

Mise en valeur à la main :

Par des manicules : deux, sur l'exemplaire consulté de la *princeps* (FIGURE 57)

Soulignées : quelques-unes, sur l'exemplaire consulté d'Érasme-de Vercel-de Maizières

8 Nous y avons consacré notre thèse de doctorat et plusieurs articles.

9 Voir la réflexion de (Chartier, 1999), p. 56-57 sur les sentences chez Lope de Vega. Voir (Mayer, 1994), p. 156 sur des exemples de *florilegia* établis à partir des tragédies.

10 Chartier dans (Forestier, Caldicott, Bourqui, & Centre de recherche sur l'histoire du théâtre, 2007), p. 26.

(FIGURES 88 et 89) ; quelques-unes, sur l'exemplaire consulté de l'édition de 1548 de Gryphe

Surlignées : quelques-unes, sur l'exemplaire consulté de l'édition de 1536 de Gryphe (FIGURE 90)

Mise en valeur dès l'impression :

Par des majuscules (pour les premiers mots de la phrase) : Benedetto Riccardini 1506¹¹ (FIGURE 91)

Par des « guillemets »¹² : Fabricius 1566 (FIGURE 92), Delrio 1576 (FIGURE 93), Rapheleng-Lipse 1589, Gruter 1604 (FIGURE 94)

Par des caractères droits¹³ : de Marolles (FIGURE 95)

Mise en valeur dans les commentaires :

Soulignées par un terme comme « *auctoritas* » : dans les *marginalia* chez Érasme-de Vercel-de Maizières

Commentées : dans les notes, chez Gronov, Schröder

Jugées dans le paratexte : Levée

Ignorées : chez Fernand-Balbus en 1488-1489 puis à partir de Rapheleng-Lipse et Commelin 1589 ; Scaliger-Heinsius 1611 ; Farnaby 1613 ; Schrijver 1621, *etc.*

On ne peut, pour indiquer des tendances, inclure les soulignements manuscrits, qui relèvent de l'exemplaire et non de l'édition. En revanche, par ailleurs, on passe donc d'un soulignement très partiel à une désignation presque systématique¹⁴ puis à une disparition de leur marquage. Quand les sentences sont distinguées, leur mode de repérage évolue : avec l'impression¹⁵, durant un siècle, du milieu du XVI^e s. au milieu du XVII^e s., elles se repèrent par

11 Voir (Ricco, 2008), note 35 p. 188. Chartier (Chartier, 2001), p. 66-69 et Chartier (Forestier et al., 2007), p. 26 soutient que c'est l'édition juntine de 1506 qui la première introduit les guillemets pour les *sententiae*, usage ensuite exporté en France et en Angleterre. Mais sur l'exemplaire de l'édition de 1506 que nous avons consulté, sur un autre de 1513, les sentences sont mises en valeur par les majuscules, comme signalé dans (Decia & Camerini, 1978) p. 70 « Capit. nel testo, per evidenziare sentenze di carattere morale ». C'est Alde qui fait usage des guillemets pour la première fois en 1495 à l'occasion de l'impression d'œuvres grecques pour lesquelles il inaugure ses premières fontes, gravées par son ouvrier Francesco Griffio, le même qui lui gravera les caractères penchés qui deviendront les « italiques ».

12 Ce sont des sortes de guillemets à l'anglaise, ressemblant plutôt à une double virgule, fermants uniquement, placés à la fin du vers. Ils n'entendent pas à l'origine pointer une citation mais quelque chose de remarquable dans le vers... qui pourra être extrait et cité comme l'histoire le montre. Sur l'usage multiple des guillemets, voir (Parkes, 1992).

13 Les éditions de Farnaby en 1628 et 1645 pratiqueront cette présentation, mais pas la première de 1613, notre édition de référence, ni celle de 1625.

14 Précisons que quand les sentences sont systématiquement ou presque indiquées, leur corpus varie légèrement d'une édition à l'autre. ☞ Il faudrait préciser ces variations et, là aussi, établir leur histoire, afin de repérer les éditeurs auteurs des changements et ceux qui les suivent.

15 À la main, elles sont signalées par des manchettes, soulignées, ou surlignées.

des guillemets puis par des caractères droits, opposés aux italiques du reste du texte. À ce stade, le typographe semble mimer le mouvement d'extraction par le lecteur et, finalement, le devance et le produit. Les guillemets, même s'ils n'ont pas leur valeur citationnelle moderne, signalent une sorte de décrochage énonciatif de la part du personnage, qui se réfère à une *doxa*, une voix plus générale à qui il semble emprunter ses réflexions. Dans ce cas, l'impression et la mise en valeur de la sentence se font au même moment, tandis que dans le cas de soulignement manuscrit, il y a un décalage entre l'impression et l'imposition de la marque du lecteur, dont la datation ne peut être établie. C'est en tout cas le même mouvement que l'on observe aux stades manuscrits et imprimés : d'abord désignées dans la marge (par des manchettes ou des guillemets), les sentences sont individualisées à l'intérieur même des répliques, par un isolement du reste du texte grâce à un soulignement ou à des attributs de caractères différents.

Puis le traitement des sentences devient extérieur au texte : elles sont parfois commentées en tant que sentences dans les *marginalia*, dans les éditions de Gronov et de Schröder (mais pas dans l'incunable de 1491, qui explicite le sens du v. 55 par exemple en le traitant comme tout autre vers), puis le deviennent dans d'autres éléments du paratexte (« Observations » de Levée).

Pour finir, elles se font très discrètes dans les préfaces, introductions ou notes des éditions modernes, à partir du XIX^e s., qui développent d'autres aspects du style de Sénèque.

Cette évolution très nette dans le traitement matériel des sentences est à relier aux pratiques de lecture des tragédies de Sénèque : à la Renaissance prévalaient des lectures anthologiques, moralisantes, qui extrayaient des « grains de sagesse »¹⁶ à rattacher à une autorité¹⁷. Cette lecture qui aimait de tels trésors de sagesse s'inscrivait dans une démarche de recherche, de repérage des lecteurs et de marquage de leur empreinte dans la matérialité du livre, de la fin du XV^e au milieu du XVI^e s. Ensuite le marquage a précédé la lecture, figurant déjà dans l'écriture de l'imprimé, et a imposé une lecture moralisante ou philosophique pendant un siècle, du milieu du XVI^e au milieu du XVII^e s. Puis le commentaire ou les notes ont attiré l'attention sur ces sentences et fait réfléchir le lecteur à leur sens et à leurs sources. Enfin des commentaires plus globaux sur le style de Sénèque ont porté un jugement de valeur sur sa manière brève et sentencieuse. Un double mouvement s'opère finalement dans

16 M. Pastore-Stocchi dans (Jacquot, Lebègue, & Oddon, 1964), p. 15-16 : « l'interprétation moraliste [...] allait favoriser le démembrement des tragédies par une lecture épisodique, qui se contentait de rechercher et d'isoler les "grains de sagesse". »

17 Voir divers travaux sur l'*auctoritas* : (Diu, Mouren, & Renaissance Society of America. Annual meeting, 2014), (Lattarico, Meunier, Schweitzer, Vuillermoz, & Université Jean Monnet, 2016), (Pasquale Pasquino e Pamela Harris & Fondazione Adriano Olivetti, 2007).

l'histoire de ces sentences, qui recoupe l'histoire plus générale du théâtre de Sénèque : on passe de la liberté de la lecture à son orientation par la mise en forme du texte ; puis la liberté prévaut à nouveau dans la découverte du texte, tandis qu'un guide ou des explications sont relégués dans les *marginalia* et que l'orientation du jugement ne se fait plus par la mise en forme du texte mais par le paratexte. La scission des deux, texte et paratexte, peut refléter la double lecture possible, par un public divers, large ou savant, de ces pièces. De fait, la postérité se saisit de ces vers, comme quand C. Marlowe fait prononcer à un personnage une sentence extraite de *Thyeste* (*Quem dies uidit ueniens superbum / hunc dies uidit iacentem*, v. 613-614)¹⁸.

2) Propédeutique à la lecture ou structuration théâtrale ?

La section précédente a abordé les seuils qui éclairent le lecteur avant qu'il n'aborde le texte d'une tragédie ; il sera question ici des outils le gardant, en cours de lecture ou à la reprise de celle-ci, en position plus ou moins éclairée et plus ou moins confortable. Car, à mesure que les moyens techniques se perfectionnent, que les outils intellectuels s'affinent, le texte se structure sur la page et s'affirme la...

... « conscience de la tragédie comme fait verbal : la présentation continue du texte majore la dimension poétique du poème dramatique tandis que la présentation discontinue met en valeur les articulations du dialogue, visualisant prioritairement ce noyau discursif que constitue la réplique ou plus rarement, la situation pragmatique et le propos »¹⁹.

Parmi les moyens de cette présentation discontinue, il y a des repères visuels tout au long de la lecture comme la numérotation des vers et le découpage en strophes ; il y a des dispositifs de mise en page et de configuration du texte qui interviennent ponctuellement, lors d'un changement que l'imprimeur et / ou l'éditeur scientifique jugent pertinent de mettre en valeur. Le changement peut se produire entre modes d'expression (changement entre le parlé et le chanté), entre séquences (entre tel sujet et tel autre), entre personnages (à l'interlocution), entre registres énonciatifs (changement entre énoncé particulier et généralisant). Nous

18 Voir la scène 6 de l'acte IV de *The troublesome raigne and lamentable death of Edvvard the second, King of England : with the tragicall fall of proud Mortimer*, dans (Marlowe & Bowers, 1973) p. 73 et (Marlowe, 1964) p. 291 avec la traduction française de C. Pons : « Celui que le jour levant a vu se dresser superbe / Le jour qui se retire l'a vu à terre gisant ».

19 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 271.

comparerons quand ce sera possible les pratiques apparues avec l'apparition de l'imprimé et celles qui valaient au temps du manuscrit, grâce au commentaire des tragédies de Sénèque qu'a écrit Nicolas Trévet au début du XIV^e s²⁰.

a) **Numérotation des vers, découpage en strophes**

La première numérotation des vers, pratique qui relève de l'imprimeur, apparaît chez Ch. Plantin (pour Delrio) en 1576, ce qui est relativement tardif puisque, pour ne citer qu'un exemple, les vers de Perse sont numérotés dans l'édition de Robert Estienne dès 1527. Ce principe de numérotation, une fois apparu, n'est plus abandonné ensuite dans nos éditions. Certes la manière connaît des variations : numérotation des vers de 5 en 5 dans l'immense majorité des cas, rarement de 10 en 10 ; numérotation continue presque partout, mais indication du numéro du seul premier vers latin cité, en haut de la page, dans la première édition de Greslou par C.-L.-F. Panckoucke ; numérotation des vers latins et des vers traduits (par A. Chrestien pour de Marolles) ou non (par C.-L.-F. Panckoucke pour Greslou²¹). Cette numérotation, dont les lecteurs modernes se passent difficilement désormais, a été considérée comme une amélioration dans les procédés de présentation. Nous pouvons en effet comparer les éditions d'un même éditeur scientifique²², à quelques années d'intervalle : celles de Farnaby de 1613, 1628, 1631, 1645 et de 1657 ; celles de Greslou de 1834 et de 1863. Quand il y a une modification, c'est plutôt dans le sens de l'ajout ou de la précision qu'elle se fait. Ainsi l'édition de Greslou passe de l'indication du numéro du seul premier vers latin de la page à la numérotation de 5 en 5 des vers latins tandis que celle de Farnaby, il est vrai, hésite entre numérotation de 5 en 5 (1613, 1625 et 1645) et de 10 en 10 (1628 et 1631). Ces fluctuations sont à mettre au compte des imprimeurs qui ne sont pas les mêmes d'une année à l'autre (les éditions étant d'ailleurs publiées dans des villes et pays différents pour Farnaby), mais sont révélatrices de la recherche d'une clarification et d'un meilleur confort de lecture.

Il est un procédé d'aide au repérage dans le texte que nous aimerions signaler, très marginal : le découpage en strophes et leur repérage par un système de lettres chez B. G. Teubner pour Peiper-Richter en 1867. Ils attribuent à des lettres (de l'alphabet français puis de l'alphabet grec ancien pour dédoubler le système) des signes (prime, cercle, double prime) à ce qu'ils considèrent, respectivement, comme antistrophe, proodos, épode, système qui

20 On trouvera sur un manuscrit numérisé de ses commentaires (Latin 8038) sur le catalogue Gallica de la BnF : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc67298v>, mais le texte en est souvent fautif.

21 La traduction en néerlandais de *Médée* par Kemp en 1665, consultée à titre comparatif, omet elle aussi la numérotation des vers traduits.

22 Celles de Benedetto Riccardini en 1506 et en 1513, ne modifient rien quant à la présentation des vers ou des strophes.

s'ajoute au repérage du type métrique de strophes hybrides (a pour strophe asclépiado-saphique, a' pour saphico-asclépiade, b pour asclépiado-alcaïque, b' pour alcaïco-asclépiade). Cette pratique des éditeurs allemands, qui dessine une architecture complexe du texte²³, a été critiquée²⁴, et abandonnée dans leurs éditions suivantes. Il semble qu'elle n'ait pas non plus été étendue à d'autres œuvres poétiques de la même époque²⁵. Si l'on peut dire que la numérotation des vers est un procédé facilitant l'orientation de la lecture, la navigation entre le texte et les notes d'explication ou de commentaire, le découpage en strophes n'est pas destiné à un usage exclusif. Le lecteur peut apprécier ces unités de sens qui donnent un rythme à son parcours du texte, et un acteur ou un dramaturge peut s'appuyer sur ces mêmes unités pour modeler un phrasé, imaginer une posture, et en changer en passant à la strophe suivante.

b) Séparation parlé / chanté

Plus courant et plus pérenne est le découpage en actes et en scènes, dont la séparation entre les parties parlées et les parties chantées est un des aspects. Cette structuration en actes et en scènes pose un problème vaste et d'autant plus difficile qu'il n'existe pas pour la tragédie latine de textes théoriques analogues à ceux qui ont fondé la réflexion pour la comédie²⁶. Certes Horace préconise un nombre de cinq actes²⁷, mais c'est une recommandation qui n'a pas été systématiquement suivie ; par ailleurs,

« On peut donc avoir l'impression que le dogme des cinq actes évoqué par Évanthius est une invention assez tardive [...] et que ce n'est qu'après coup et artificiellement qu'on a subdivisé en un prologue et cinq actes toutes les comédies antiques, à une époque où elles n'étaient plus jouées mais encore beaucoup lues. »²⁸.

Pourtant, si l'on veut que l'enchaînement des épisodes composant l'action, organisés en

23 L'explication de ce système de notation se trouve dans les parties A « *recensus* » et B « *conspectus* », de l'*index metricus*, p. 578 et 579. On en voit une illustration également pour le parlé FIGURE 51.

24 Critiques adressées notamment par (Schmidt, 1860), portant aussi sur d'inutiles transpositions et des suppressions de vers ; voir l'introduction de L. Hermann p. vi – vii à son édition pour les Belles Lettres et sa synthèse sur les « trois âges critiques » dans l'établissement du texte : 1° de 1484 à Gronov ; 2° de Gronov en 1661, le premier à utiliser le manuscrit *E*, à Pierrot ; 3° à partir de 1867, avec Peiper et Richter, qui donnent la première édition critique moderne.

25 Nous avons consulté des éditions de Pindare et de Catulle, dont les poèmes fonctionnent également par strophes, mais n'avons pas trouvé un tel système de notation.

26 Voir toute la recherche que propose C. Nicolas dans (Bureau & Nicolas, 2008), p. 595-620, à partir d'Évanthius et de Donat.

27 Horace, *Art poétique*, v. 189-190 :

*Neue minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae posci uolt et spectanda reponi.*

28 C. Nicolas dans (Bureau & Nicolas, 2008), p. 601.

un tout organique et dynamique plus ou moins serré, se reflète sur la page par un découpage du texte en unités physiques, d'autant plus difficile et artificiel que les épisodes sont bien agencés, les possibilités ne varient pas tellement entre genres comique et tragique. Les auteurs et les théoriciens ou commentateurs ont le choix entre des critères formels (changement de mètre), des critères dramatiques (pause dans l'action), des critères dramaturgiques (scène vide, changement de personnages en scène) pour articuler des séquences, marquer des débuts et des fins qui scandent le texte et le spectacle.

Commençons par le critère formel, celui du changement de mètre. Il ne sera pas question de tous les changements dans la tragédie, qui ne sont d'ailleurs en général pas notés, mais seulement de la façon dont le premier chœur est présenté par rapport à la partie parlée qui le précède, puis de la façon dont le récitatif de Médée apparaît – ou non – sur la page. Nous reprenons d'abord les données concernant le chœur par leur ordre d'apparition sur la page :

Princeps 1478 : mention « *chorus* » ; lettrine²⁹ (FIGURE 96)³⁰

Fernand-Balbus 1488-1489 : mention « *chorus* » ; lettre d'attente (FIGURE 97)

Marmitta 1491 : mention « *chorus* » ; lettre d'attente ; indication des mètres dans les *marginalia* (FIGURE 11)

Benedetto Riccardini 1506 : indication des mètres ; mention « *chorus* » ; lettre d'attente (FIGURE 98)

De Maizières 1511 : mention « *chorus* » ; lettre d'attente (FIGURE 61)

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 : indication des mètres ; mention « *chorus* » ; lettrines dans le texte et dans les *marginalia* (FIGURE 99)

Avanzi 1517 : indication des mètres ; mention « *chorus* » ; lettre d'attente

Henricus Petrus, 1529 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; lettrine

Gryphe 1536 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; lettrine

Fabricius 1566 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; alinéas aux changements de mètres

Delrio 1576 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; alinéa

Rapheleng-Lipse 1589 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; lettrine

Commelin, 1589 : mention « *chorus* » ; indication des mètres ; lettrine

Gruter 1604 : mention « *chorus* » ; lettrine ; filet après le dernier vers (FIGURE 100)

²⁹ Dans l'exemplaire que nous avons consulté, elle est très simple : la première lettre du chant est peinte en rouge et suivie de petites capitales. Mais le dessin de la première lettre étant fait à la main, il est susceptible de variations.

³⁰ Nous avons fait ici une sélection d'illustrations, pour présenter des systèmes variables, sans viser à l'exhaustivité.

Scaliger-Heinsius 1611 : mention « chorus » ; lettrine ; alinéas aux changements de mètres

Farnaby 1613 : mention « *chorus* » ; résumé ; lettrine ; disposition strophique (FIGURE 101)

Schrijver 1621 : mention « chorus » ; alinéas aux changements de mètres

Thys 1651 : mention « *chorus* » ; résumé ; lettrine

De Marolles 1659 : mention « *chorus* » ; résumé ; lettrine

Gronov 1661 : mention « *chorus* » ; résumé ; indication des mètres ; lettrine

Schröder 1728 : mention « *chorus* » ; résumé ; indication des mètres ; lettrine

Fabricius-Ernesti 1785 : mention « *chorus* » ; « *canit chorus* » puis résumé ; lettrine³¹
(FIGURE 102)

Bothe 1819 : mention « *chorus* » ; résumé ; indication des mètres détaillée, à l'endroit où ils interviennent, dans la marge ; lettrine³² (FIGURE 103)

Baden 1821 : mention « *chorus* » ; lettrine ; alinéas aux changements de mètres

Levée 1822 : filet ; « scène II » ; mention « *chorus* » ; texte ; filet

Pierrot 1832 : mention « *chorus* » ; retrait des vers à droite ; résumé rejeté dans les notes infrapaginales et chœur identifié comme une scène d'un acte : « act. x, sc. x »)

Greslou 1834 : filet ; « scène II » ; mention « *chorus* » ; filet final (FIGURE 104)

Greslou 1863 : « scène II. – Le chœur » et « Scena II. – Chorus »

Peiper-Richter 1867 : mention « *chorus* » ; alinéa (FIGURE 52)

Leo 1878-1879 : mention « *chorus* » ; alinéas aux changements de mètres ; disposition strophique (FIGURE 105)

La première marque de séparation entre le parlé et le chanté est la mention de l'intervention du chœur. Ce dernier est identifié en tant que nouveau personnage et que personnage à part entière d'emblée et dans toutes les éditions, en latin et en français le cas échéant. Pendant très longtemps, une autre marque a signalé le début du texte chanté : une lettre d'attente (de Fernand-Balbus en 1488-1489 jusqu'à Avanzi en 1517) ou une lettrine (de la *princeps* à Baden, 1821), un alinéa (de Fabricius, 1566 à Leo 1878-1879). Pendant presque tout aussi longtemps, les chants sont distingués des autres passages par le fait que leurs mètres sont précisés, dès 1491³³ jusqu'en 1834, soit dans les notes marginales, soit dans les marges, soit, le plus souvent, avant ou après la mention « *chorus* », c'est-à-dire avant le chant lui-

31 La première à dépasser du texte, alors que les précédentes étaient emboîtées dans celui-ci.

32 Ayant ici sa forme minimale, l'écriture du premier mot en majuscules.

33 Mais pas chez de Maizières en 1511.

même. Les premiers éditeurs conservent en cela la pratique de l'indication des mètres que l'on trouvait dans le commentaire de Nicolas Trévet³⁴, mais cette indication prend une forme, donc également une fonction, variables. Si elle est intégrée au commentaire marginal (comme chez Marmitta), elle fonctionne comme une précision savante, devant expliquer ce qu'est le texte, comme les autres notes. Si elle figure avant les vers dont il s'agit, elle sert de séparation entre des parties différentes (comme chez Benedictus 'Philologus') et dans ce cas agit comme un outil de structuration et non plus d'élucidation du texte. Les éditeurs utilisent bien le terme de *chorus* et non celui de *carmina* au double sens où Nicolas Trévet l'utilisait³⁵, ce qui évite désormais toute confusion. La longévité apparente de la distinction entre les passages parlés et chantés ne doit toutefois pas masquer une période de silence sur cette question : durant tout le XVII^es., rien n'est précisé en la matière. Il faut aussi noter que le degré de précision n'est pas le même, selon que les divers types de mètres sont énumérés de façon globale (dans la majorité des cas) ou que les mètres sont précisément indiqués au niveau du premier vers qui les met en œuvre (chez Bothe en 1819). Alors que cesse l'indication des mètres au XVII^e s.³⁶ – sauf chez Gronov en 1661 –, commence une indication d'une autre nature : le contenu du chant est brièvement résumé avant, et cette pratique durera deux siècles, de Farnaby (1613) à Bothe (1819). Cependant ce résumé n'est pas propre aux parties chantées, mais concerne toutes les séquences de la tragédie. C'est donc aux XVIII^e et XIX^e s. que les marques de distinction et les indications sont les plus fournies, cumulant la mention « *chorus* », le type de mètres utilisés, le résumé du chant et quelque marque typographique détachant le début du texte chanté (en général un filet continu, mais pointillé chez Greslou). Les marques typographiques peuvent également détacher la fin du chant, comme dès 1604 chez Gruter un filet s'étirant sur presque la totalité de la page, avant la mention « *actus secundus* », ou plus souvent au tournant du XIX^es. (Levée, Greslou avant et après le chant).

Les changements dans cette présentation du chœur font apparaître qu'il est, aux bornes chronologiques de notre enquête, traité comme une simple partie du texte théâtral (dans la *princeps* puis chez Greslou et Peiper-Richter au XIX^es.), mais que les éditeurs s'intéressent, entre-temps, à sa forme, en indiquant de quels mètres il est composé (de 1491 à la fin du XVI^es. avec Delrio), puis à son contenu (les résumés étant présents de 1613 chez Farnaby à

34 Dont il sera encore question à propos du découpage en actes et scènes *infra*.

35 Voir *infra* c) découpage en actes et scènes.

36 ☞ Pour des raisons qu'il faudrait éclaircir : pense-t-on alors que c'est inutile ? pourquoi ? La perte de compétences ou d'intérêt en la matière, que ce soit celle des commentateurs ou des lecteurs, nous paraît peu probable, puisque les traités sur la métrique perdurent durant ce siècle. Peut-être estime-t-on alors qu'ils suffisent, ou qu'une sorte de mode de présentation plus économe s'est mise en place, avant d'être remplacée à son tour.

1819 chez Bothe, à l'exception de Levée en 1822), et à la fois à sa forme et à son contenu de 1728 chez Schröder à 1819 chez Bothe. Le point de vue des éditeurs se déplace d'une perspective strictement textuelle à un intérêt formel puis à un intérêt dramatique, avant de passer par un point de vue qui englobe les deux perspectives, formelle et dramatique, pour revenir à un dépouillement de la présentation qui se recentre sur les parties du texte. Les deux éditions de Greslou, celle de 1834 et celle de 1863, confirment ce tournant du début du XIX^es. : même si la présentation de la seconde détache moins le chœur de ce qui précède et de ce qui suit, par la suppression du filet entre les parties parlées et chantées, l'absence d'indication des mètres et de contenu fait du chœur une partie de la tragédie comme une autre. Il est même considéré, chez Greslou, comme une « scène » à part entière, sur le même plan que les autres, hormis le fait qu'après chaque scène chantée il y a un changement d'acte (voir ci-dessous, « découpage en actes et scènes »). L'évolution la plus notable est ainsi le mouvement d'indifférenciation progressive qui affecte le chœur, dont la spécificité ne se lit plus, chez Peiper-Richter en 1867 que par une disposition strophique³⁷.

En ce qui concerne ce qu'il est convenu d'appeler le récitatif³⁸, c'est-à-dire, dans *Médée*, le passage où l'héroïne délivre ses incantations (v. 740-848), l'évolution dans son traitement n'est pas franche. Dans le commentaire de Nicolas Trévet, les tétramètres trochaïques ne font pas l'objet d'un traitement particulier, mais sont en revanche appelés des *carmina* les anapestes des vers 787-842 et les trimètres iambiques des v. 843-848. Globalement, la tendance est plutôt à le distinguer du parlé et à le rapprocher du chanté au début de l'histoire éditoriale. Ainsi, chez Marmitta, Avanzi, Fabricius, Delrio, Commelin, donc de la fin du XV^e à la fin du XVI^es., le type de mètres des incantations est précisé, comme il l'est pour les parties chantées, mais non pour les parties parlées. Il n'est guère que chez Érasme-de Vercel-de Maizières que les mètres sont partout indiqués, et donc que les incantations ne reçoivent pas de traitement particulier. À partir du XVII^es. en revanche, la tendance est plutôt à l'indifférenciation, du moins dans la présentation du texte, des divers modes d'expression : si Schrijver en 1621 et Pierrot en 1821-1822 introduisent les vers de Médée par la mention « *canit* », la mise en valeur est minimale chez Scaliger-Heinsius en 1611 (les incantations ont

37 L'horizon étant, si l'on sort de notre corpus, une traduction en italiques chez Hermann en 1924 et le point d'aboutissement chez Chaumartin en 2002 où, n'était le décalage des vers plus courts, ni l'indication d'une métrique ou d'un mode d'exécution particuliers, ni une lettrine, un alinéa, ou autre séparation typographique spécifique ne le distinguent plus du reste du texte.

38 Ce mode est problématique : certains doutent même de son existence et l'on ignore comment il était réellement et précisément mis en œuvre, même si l'on a tenté des interprétations (« diction déclamée, cadencée et aiguë » (Dangel, 2001), p. 202). Il est rattaché par (Nougaret, 1977) au parlé (§171-173 et §260, mais il était désigné par un *C*, pour *Canticum*, dans les manuscrits.

des alinéas aux changements de mètres comme les autres chants, notables pour l'œil qui les recherche, mais non remarquables pour les autres) et nulle chez Gronov en 1661 : il indique le type de mètres pour les chants, mais ne le fait pas pour les incantations. Ailleurs et ensuite, c'est également l'indistinction qui prévaut. À ceci près que les incantations font parfois l'objet d'un traitement particulier non dans la présentation du texte mais dans l'appareil de notes ou de commentaires qui l'accompagne. C'est le cas de l'édition d'Érasme-de Vercel-de Maizières, dont le commentaire de Danielus Gaietanus (et lui seul) note la forme et le but particuliers de ce passage, quand il écrit : « *hic Medea inuocatis manibus & conceptis cantationibus pallam inficit & medicatur* » et précise : « *carmen tetrametrum trochaicum acatalecticum* »³⁹.

Finalement, quand le récitatif est démarqué du reste, il est rapproché du chanté au XVI^e s. par l'indication des mètres ou plus tard par une présentation de son contenu (*canit*), à la suite de l'édition érasmienne, dans le commentaire de Gaietanus. Quand il n'est pas détaché du reste, le récitatif est, par défaut et automatiquement, rapproché du parlé : la tirade de Médée ressemble à toute autre réplique, tandis que le chanté est toujours identifié comme tel puisque délivré par le chœur. Cette évolution est-elle à mettre en corrélation avec l'identification progressive de la tragédie en tant que telle, par comparaison avec la comédie, qui comporte beaucoup plus de parties chantées et en récitatif ? Il est possible que par un effet de boucle mécanique on ait rattaché ce mode de l'entre-deux d'abord au chanté dans la tragédie puis, voyant que ce genre dramatique comportait moins de parties chantées que la comédie, on ait rangé le récitatif du côté du parlé, accentuant ainsi la différence entre tragédie et comédie. ☞ Mais il est sans doute d'autres explications à ce phénomène qu'il faudrait éclairer par une histoire de la métrique.

Une étape importante dans la structuration du texte dramatique est cette différenciation entre les modes d'exécution. Le chanté est détaché du reste par des dispositifs typographiques et par des indications métriques, le récitatif est distingué également plutôt dans le commentaire que par une présentation spécifique, et ce dans le plus gros de la période couverte par notre corpus. Ce n'est qu'à ses bornes, dans la *princeps* et chez Peiper-Richter, que le chœur ne reçoit pas de traitement particulier. Le récitatif est plus rarement identifié comme tel et voit osciller son statut, rapproché du chanté puis du parlé.

c) Découpage en actes et scènes

La structuration de la tragédie peut encore se faire, nous l'avons vu plus haut, par des

39 Ce commentaire sera d'ailleurs repris dans ses grandes lignes et placé en position de résumé de ce qui suit par Farnaby en 1613.

moyens dramatiques et dramaturgiques. Nous entendons par moyens dramatiques ceux qui se rapportent à l'action et structurent une pièce en unités signifiantes (exposition, nœud, dénouement) par rapport au déroulement de l'action. Les moyens dramaturgiques relèvent de ce qui se passe sur scène, et concernent les entrées, sorties, et autres mouvements des personnages. Découper une pièce ainsi se fait plus facilement si, sur la page, ils sont notés par des didascalies externes. Mais ces supports ne sont absolument pas obligatoires⁴⁰ et les mouvements peuvent en général se déduire de la lecture attentive du texte. La distinction entre moyens dramatiques et dramaturgiques n'est toutefois pas toujours aussi claire et la séparation en actes et en scènes ne se fait pas toujours sur des critères consensuels, d'autant que l'apparition de ces termes techniques est tardive⁴¹ et ne correspond pas à la structuration des pièces antiques. C'est qu'il y a beaucoup à construire en la matière en réalité : les manuscrits ne comportent en général pas de mentions d'actes ; ils indiquent seulement, le plus souvent, les personnages et les mètres. Comme le montre J.-F. Chevalier à propos de l'*Hercule sur l'Æta*, ce n'est que progressivement qu'on introduit des divisions, pour partager le texte en plusieurs actes (par exemple, conformément au commentaire de Nicolas Trévet, huit pour *Hercule Furieux*, mais six pour *Phèdre*) puis en cinq (conformément au précepte horatien) :

« Les copistes, s'appuyant sur les délimitations opérées par Nicolas Trévet, font ainsi clairement apparaître la mention d'*actus* à l'intérieur même du texte au moment où ils précisent les noms des personnages sur scène. »⁴²

Les premiers éditeurs humanistes, eux, reviendront en effet à une structure qu'ils jugeront plus classique, en cinq actes, rassemblant en un seul d'une part les actes I et II (devenus l'acte I) et d'autre part les actes VII et VIII (devenus l'acte V) pour cette pièce. Où est la vérité ? Peut-être ni dans l'une ni dans l'autre composition, et peut-être l'*Hercule sur l'Æta* serait-il plus proche d'une tragédie grecque – avec prologue, *parodos*, trois épisodes et trois *stasima*, *exodos* – voire encore d'un « mélodrame » ou d'une « tragédie lyrique à

40 Et d'ailleurs souvent condamnés, notamment par d'Aubignac qui rêve d'un « texte nu » ; voir E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016) p. 258.

41 Voir M.-H. Fragonard « L'invention du texte de théâtre » dans (Viala, 1997) p. 120-121, pour la période de la Renaissance : « Pour les termes plus techniques, on voit prendre forme cependant le lexique des *actes* et *scènes*, pour le découpage des pièces [...]. Bref, le lexique n'est pas encore stable ; mais il fournit malgré tout un langage déjà conséquent. ». Voir aussi M. Douguet « L'horreur du vide : analyse terminologique de la notion de "liaison des scènes" dans les théories dramatiques françaises » dans (Cayuela & Vuillermoz, 2017) p. 123-138.

42 Voir J.-F. Chevalier « La structure de la *fabula* dans les manuscrits et dans les premières éditions », dans (Foulligny & Roig Miranda, 2016) p. 29 (ensemble de l'article p. 25-41).

dénouement heureux »⁴³. ☞ L'enquête serait à mener sur l'ensemble des tragédies latines pour voir comment le passage des manuscrits aux éditions imprimées a modifié, ou non, « la structure de la *fabula* »⁴⁴. Mais on peut déjà mener le travail pour *Médée*, en regardant quelle composition en propose le commentaire de Nicolas Trévet⁴⁵ (voir le tableau en annexe sur lequel nous avons reporté ses indications). La première chose à noter est la complexité du système de divisions et de subdivisions, à l'intérieur duquel on peut la plupart du temps se repérer grâce aux formules introductives⁴⁶, mais où, bien souvent, la multiplicité des listes d'adverbes logico-temporels (*primo, secundo...*) brouille les pistes. Cette pratique de la décomposition jusqu'au détail n'est pas le propre des commentaires aux œuvres théâtrales : pour l'histoire livienne sur laquelle notre *magister* d'Oxford⁴⁷ a également travaillé⁴⁸, la méthode consiste également à passer par une division en unités logiques, avant la paraphrase ou la réécriture. Cette méthode est celle de la tradition scolastique, qui parcourt les étapes d'une articulation serrée (*diuisio*), dans un parcours qui était nécessaire aux lettrés médiévaux, habitués à morceler les textes en *distinctiones* et *diuisiones* pour arriver au sens⁴⁹. Mais s'agissant d'un texte dramatique, la division trouve une autre justification dans l'application de la terminologie scolastique à la doctrine aristotélicienne des causes. Nicolas Trévet l'expose ainsi dans son introduction à l'*Hercules Furens* :

Causa efficiens fuit Seneca, causa materialis est furia Herculis in qua interfecit filios et uxorem ; causa formalis consistit in modo scribendi, qui est dramaticus, ut dictum est, et ordine partium, qui patebit in expositione ; causa finalis est delectatio populi

43 Voir les propositions de J.-F. Chevalier « La structure de la *fabula* dans les manuscrits et dans les premières éditions », dans (Foulligny & Roig Miranda, 2016) dans sa conclusion p. 40-41, où il suggère un parallèle avec l'*Hélène* d'Euripide, pièce qui brouille elle aussi les catégories génériques. Sur cette dernière et sa surprenante modernité, voir le séminaire « Lire la tragédie grecque : l'*Hélène* d'Euripide » animé par Chr. Mauduit et R. Saetta Cottone à l'ENS de Paris en 2016-17, la journée doctorale « Chanter le deuil de Déméter. Pour une interprétation du deuxième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide » du 17 novembre 2017 et le numéro à paraître dans *Dioniso* qui en publiera les actes.

44 Pour la comédie, M. Douguet dans (Cayuela & Vuillermoz, 2017) p. 125 propose, avec vraisemblance, que la division en actes ait été le fait de commentateurs antérieurs à Donat, « qui cherche quant à lui uniquement à en définir *a posteriori* le critère », et donc n'ait pas de rapport avec le passage à l'imprimé.

45 Pour une étude de ses commentaires aux tragédies de Sénèque, voir (Triveth, 2004) et (Triveth, 2007).

46 Voir l'étude de (Triveth, 2007) p. XXXIV-XLII, où C. Fossati distingue les fonctions des différentes formules introductives de l'exégèse : *id est, scilicet* (paraphrase), *hoc est* (développement de la clarification), *quasi dicat* (idem), et des formules du commentaire : *scilicet* (développement des implicites logiques), *dicit, ergo* (introduction de la citation textuelle), *proprie* (indication du sens propre d'une expression), *fingitur* (informations géographiques, historiques, mythologiques, scientifiques).

47 Pour la vie, le nom, l'œuvre et les sources de Nicolas Trévet, voir (Triveth, 2007) p. XIII-XXI.

48 Voir (Wittlin, 1977). Le commentaire adopte pour chaque unité logique la même structure : paraphrase ; explication de mots, de formes, par synonymies ou circonlocutions ; notes plus détaillées sur des personnages ou des choses.

49 Nous reprenons les termes de C. Fossati dans (Triveth, 2007) p. XXXIII.

*audientis [...]*⁵⁰.

À côté de la *causa efficiens* (l'auteur), de la *causa materialis* (argument de la fable) et de la *causa finalis* (but de l'œuvre), c'est la *causa materialis* qui nous intéresse ici. Elle est composée de la *forma tractandi* (ou *modus scribendi* ici, qui désigne la forme dramatique) et de la *forma tractatus* (ou *ordo partium* qui sera exposé dans le cours du commentaire). En effet, le commentaire à la fois décompose le texte dramatique en diverses parties et les organise les unes par rapport aux autres. Enfin, on peut penser que ce commentaire doit donner à ses lecteurs, professeurs ou étudiants, en l'absence de numérotation des vers, des repères clairs et permettant de circuler entre les vers commentés et leur commentaire. La grande précision et l'abondance des découpages seraient elles aussi justifiées par la finalité pédagogique du travail de Nicolas Trévet. Le commentaire subdivise donc le texte dramatique non grâce à des numéros de vers ni en termes de modes d'expression (parlé ou chanté), mais en termes de composition à la fois dramatique et rhétorique. Le lexique employé comprend en effet les termes techniques suivants : *actus*, *carmen* et *carmina*, *partes*, *sermones*.

- Celui d'*actus* correspond à ce que nous appelons « acte » : dans *Médée*, le commentaire de Nicolas Trévet – peut-être à la suite du manuscrit sur lequel il s'est appuyé – en compte cinq, qui comprennent chacun des monologues ou des dialogues suivis d'une intervention du chœur. Les délimitations de ces cinq actes correspondent au découpage que nous connaissons actuellement chez les éditeurs adoptant cette présentation (respectivement v. 1-115 ; v. 116-379 ; v. 380-669 ; v. 670-878 ; v. 879 jusqu'à la fin)⁵¹.

- Or ces actes comprennent plusieurs *carmina*, au nombre de onze dans *Médée*. Le terme de *carmen* recouvre en effet deux réalités différentes : une de ces « séquences » (traduction proposée dans notre tableau⁵²), ou, plus classiquement, un chant du chœur. Un *carmen* peut donc être un ensemble disparate, composé de plusieurs parties, ou un poème chanté.

- Une séquence est le plus souvent divisée en « parties » dénommées *partes* ou simplement désignées par un chiffre cardinal dans des formules comme *duo facit*, *tria facit*).

- Ces parties sont-elles mêmes composées, et c'est la dernière subdivision, de *sermones* ou « sections »⁵³, allant jusqu'à 38 pour le dialogue entre Médée et Jason v. 431-578.

50 Voir (Ussani, 1959) p. 4-5.

51 Coïncidence qui relève du hasard, puisqu'il faut rappeler que pour Nicolas Trévet (et / ou dans les manuscrits utilisés), *Hercule Furieux* est divisé en 8 actes et *Phèdre* en 6.

52 Il était difficile de parler de « poème ».

53 On aurait pu traduire par « répliques », mais le nombre donné par Nicolas Trévet ne correspond pas exactement à ce que nous avons dans l'édition de référence moderne.

La composition de *Médée* établie dans le commentaire est encore plus complexe qu'il n'y paraît puisque les onze *carmina* ne sont pas toujours distribués de façon régulière. Si jusqu'au septième *carmen* c'est le cas, le huitième est constitué par la description en anapestes, par Médée, des effets de ses incantations (v. 787-842). Il forme l'une des deux parties de la plus grande partie sur les empoisonnements (v. 740-842). Le neuvième *carmen* (v. 843-848) intervient à un niveau de division moindre : c'est la seconde partie de la tirade de Médée consacrée à la perpétration de son crime et de sa vengeance (v. 740-848). Il est étonnamment court (six vers seulement) et constitué de trimètres iambiques. Si la qualification des anapestes comme un huitième *carmen* semble logique, on ne comprend pas vraiment pourquoi c'est le cas avec les trimètres clôturant la tirade de Médée. On ne peut donc pas établir de règle selon laquelle ces *carmina* seraient des parties lyriques d'une certaine ampleur, intercalées au milieu de parties parlées. Cela aurait été tentant, puisqu'on a bien le passage en récitatif de Médée en tétramètres trochaïques catalectiques tout proche de ces passages problématiques (v. 740-751). Ces *carmina* ont peut-être plutôt été individualisés selon une logique dramatique, car ils comprennent des avancées primordiales pour l'action : le fait que les incantations aient réussi et que les cadeaux empoisonnés soient envoyés à Créuse marque une avancée significative. On ne peut exclure également l'idée d'un impact dramaturgique puissant de ces deux scènes – moment où Médée est en proie à des hallucinations visuelles et sonores ; moment où les enfants apparaissent, ressortent, et sont appelés à revenir pour une « ultime étreinte » – qui a peut-être contribué à les séparer et à en faire des temps forts de la composition.

Ce commentaire, avec sa méthode si spécifique, a-t-il influencé les premiers éditeurs humanistes ? Si l'on ne peut savoir quelle connaissance précise les uns et les autres en ont eu, on sait que le commentaire a été largement diffusé en Italie⁵⁴ et on peut tout de même se demander s'il en reste des traces, et lesquelles, dans les premières éditions de notre corpus. La première constatation relève de l'évidence : chez les éditeurs fournissant un commentaire (c'est-à-dire à partir de Marmitta), toute la structure complexe élaborée par Nicolas Trévet disparaît. Les *carmina*, *partes*, et a fortiori les *sermones* ne figurent ni dans les notes ni à l'intérieur du texte, et seuls demeurent les *actus* (sauf dans la *princeps*). Les premiers éditeurs gomment les subdivisions du commentaire médiéval pour ne retenir que la grande structuration en actes, et conserver le nombre de cinq actes pour *Médée*, qui correspond à la

54 Voir A. Stäuble « L'idea della tragedia nell'umanesimo » dans (Doglio, 1980) p. 53 : même s'il n'y a pas de lien direct entre Trévet et les préhumanistes padouans, le commentaire du dominicain anglais ayant eu une vaste diffusion en Italie, il est légitime d'en tenir compte dans un discours sur le théâtre italien (ensemble de l'article p. 47-70).

prescription horatienne. Ce faisant, ils donnent une structuration propre à la tragédie latine, que la tragédie grecque, redécouverte un peu plus tard, continuera d'ignorer.

Si la division en actes n'est pas automatique ni figée, la division en scènes l'est encore moins. La définition de la scène que propose E. Buron révèle une tension entre ceux qui privilégient les entrées des personnages (critère dramaturgique) et ceux qui, comme lui, privilégient « l'unité de propos »⁵⁵ :

« Une scène constitue avant tout une unité de « propos » et c'est pourquoi elle coïncide souvent avec l'arrivée d'un nouveau personnage : cette entrée ouvre généralement une nouvelle phase de dialogue et provoque une inflexion du « propos ». Toutefois, l'arrivée d'un nouveau personnage n'est pas le seul moyen de changer de « propos » : cela se produit aussi bien si un personnage muet présent en scène prend soudain la parole et devient interlocuteur en apportant des éléments nouveaux à la discussion ».⁵⁶

C'est toute la méprise entourant la notion de scène et même de personnage et de rôle. En effet, alors que le texte de théâtre ne s'adressait à Rome, lors de sa publication, qu'à des professionnels, avec des mentions réduites (signes diacritiques pour séparer les répliques, lettres grecques pour les changements d'acteurs, abréviations désignant par C le *canticum* ou par DV le *diuerbium*), il a été très vite transformé (dès le IV^e s.) en texte pour la lecture, accessible à des non professionnels. Il a alors inclus des didascalies avec la liste des personnages, l'indication des sources locutoires et le découpage en actes et scènes. Or si le nom du personnage s'ajoute d'abord à la mention du rôle, il finit très vite par s'y substituer, gommant ainsi toute la dimension codifiée du théâtre latin, plus précisément des comédies latines⁵⁷. Cela fait partie du processus de décontextualisation et d'alignement sur les classiques qu'ont subi les comédies latines, bien décrit par F. Dupont et P. Letessier⁵⁸. Il s'agit bien d'un processus, lent et progressif. S'agissant de Térence, les comédies ont bénéficié de l'invention d'une typographie et d'une mise en page spécifiques, puisqu'elles étaient d'abord présentées comme des textes juridiques ou bibliques, avec le texte au centre entouré des

55 Qui est en partie un critère dramatique, au sens où le propos concerne un segment de l'action, mais se situe aussi sur un autre plan, le plan discursif.

56 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 268-269.

57 Nous suivons ici (Dupont & Letessier, 2012) p. 240-241. Il faudrait comparer la codification des comédies et celle des tragédies : les premières sont contraintes par le cadre, les personnages, l'intrigue, tandis que les secondes le sont par le mythe. Mais quelle est l'origine du code des comédies ? Voir, à ce sujet, (David & Lhostis, 2016).

58 (Dupont & Letessier, 2012) p. 239-252.

gloses. Les actes seuls y étaient marqués avec un numéro ; les scènes n'étaient pas individualisées ou étaient juste séparées par la mention du nom des personnages présents en scène. En 1536, l'édition de Robert Estienne repousse les notes à la fin des scènes, ce qui contribue à identifier celles-ci. On a là un premier découpage de fait (voir notre commentaire sur les illustrations) alors que les théoriciens n'ont pas encore inscrit le terme de « scène » dans le lexique français. C'est plutôt dans la deuxième moitié du XVI^e s. qu'un vocabulaire propre au théâtre se forge et commence à inclure les termes techniques d'« actes » et de « scènes »⁵⁹ ; mais l'indication des scènes, elle, ne devient régulière qu'au XVII^e s.

Résumons les biais par lesquels les comédies de Térence⁶⁰ sont devenues « sérieuses » : apparition puis substitution du nom du personnage à celui du rôle et division en actes et scènes qui organisent un texte destiné auparavant à des professionnels en vue de l'édition ; lecture scolaire moralisante et extraction de sentences. Les comédies de Plaute, quant à elles, sont devenues « classiques » surtout par leur division en actes et scènes, division anachronique nous l'avons vu⁶¹. Si Mme Dacier, qui publie en 1683 une traduction et un commentaire de trois comédies (*Amphitryon, Epidicus, Rudens*), accorde une large place à cette question de la division du texte dans son commentaire⁶², c'est qu'elle en fait « un mode d'interprétation et un arsenal argumentatif au service de la défense de Plaute. Il rend le texte classique et le donne à lire tel quel. »⁶³.

Ces procédés se retrouvent-ils dans l'histoire des éditions des tragédies latines ? On a vu que le découpage n'est pas de la même nature (voir *supra*, b) séparation parlé / chanté) ; on va voir qu'il n'a pas la même histoire pour la comédie et la tragédie françaises. Citons encore E. Buron :

« Un aspect remarquable de la présentation de Daire tient au fait que cette tragédie est divisée en scènes alors qu'au xv^e siècle, ce découpage est réservé au genre comique. C'est une caractéristique de la dramaturgie classique que d'opérer la fusion des dramaturgies tragique et comique antérieures en renonçant au *chœur, propre à la tragédie*, et en généralisant

59 Voir M.-H. Fragonard « L'invention du texte de théâtre » dans (Viala, 1997) p. 113-125 : les éditions font entrer dans le lexique français des termes usuels du théâtre latin, amorçant ainsi la construction du lexique théâtral moderne. En 1560 les *Poetices libri VII* de Scaliger proposent le premier inventaire de ces termes techniques, dans lequel on voit se combiner termes anciens et termes modernes empruntés à l'italien. Ce mélange fait que certaines catégories ne se recoupent pas toujours : « comédie » peut signifier toute pièce de théâtre ; « tragédie » un ancien mystère, une moralité ; « tragi-comédie » demeure très flou.

60 Plaute a moins subi cette décontextualisation parce qu'il est moins passé au crible de la lecture scolaire et de la pratique citationnelle.

61 Voir C. Nicolas dans (Bureau & Nicolas, 2008) p. 607 et plus haut b) et notes 25, 26 et 28.

62 Voir P. Letessier « La division en actes et son commentaire dans les comédies de Plaute traduites par Mme Dacier » dans (Lochert & Schweitzer, 2012) p. 129-142.

63 (Dupont & Letessier, 2012) p. 248.

la *division en scènes, auparavant propre à la comédie*. Les auteurs tragiques humanistes interrompaient éventuellement le cours des vers par des listes intercalaires de personnages : en général après l'indication du début d'un acte, et parfois dans le cours des actes, on trouve, écrits en toutes lettres et énumérés sur une même ligne, dans l'ordre de leur prise de parole, le nom des personnages qui interviendront dans le passage qui suit. Les éditeurs modernes interprètent souvent ces listes intercalaires comme un découpage scénique et ils placent, avant ou après, l'indication de la scène et de son numéro, entre crochets, afin de ramener la dramaturgie humaniste à nos habitudes de lecture post-classiques. Cette présentation fait toutefois violence au texte : j'ai montré ailleurs que les listes intercalaires ne se fondent pas sur les entrées et sorties des personnages, comme les scènes classiques, mais qu'elles visent à dramatiser la lecture en soulignant des configurations et des enjeux pragmatiques (entre quels personnages circule la parole et, par conséquent, quel est l'enjeu du segment qui suit ?) ou des noyaux dramatiques qui ponctuent le déroulement de la pièce [...]. On peut alors comprendre la raison qui a poussé les dramaturges du xvie siècle à *réserver le découpage scénique à la comédie, et à l'éviter dans la tragédie* : ce découpage est de fait un facteur de variété du « propos » et par conséquent des tonalités du discours et la tragédie tend au contraire à se spécialiser, sinon dans la monodie, du moins dans un registre de discours assez restreint. »⁶⁴

Le mouvement tracé est net : au XVI^e s. c'est d'abord la comédie qui a été divisée en scènes, mais pas la tragédie, qui, avec son chœur, n'avait pas besoin d'une autre composition que celle qui fait alterner dialogues et chants. Mais avec la disparition du chœur à l'âge classique, la même division scénique a été appliquée et à la comédie et à la tragédie. Cette uniformisation a été facilitée par la présence des listes intercalaires de personnages dans les tragédies humanistes, listes qui ont été interprétées à tort comme introduisant à autant de scènes, alors qu'elles n'étaient que des « noyaux dramatiques » non fondés sur des entrées et sorties des personnages mais sur les enjeux successifs du dialogue entre eux.

Ces préalables étant posés, examinons comment tout cela s'organise dans les éditions humanistes des tragédies antiques, et pour notre modèle, *Médée*. Nous indiquons ci-après si le premier acte est annoncé, si les mètres sont précisés, si le nom des personnages présents après le premier chœur est mentionné⁶⁵ et s'il y a un rappel du premier à parler, enfin s'il y a un résumé de la séquence.

64 E. Buron « La présentation typographique des tragédies humanistes » dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 265. Nous soulignons.

65 Et non au tout début de la tragédie, pour faire la différence entre les personnages présents et ceux qui parlent. Après le premier chœur, Médée et la Nourrice sont en scène, et c'est Médée qui parle la première, alors qu'au début de la tragédie elle parle en étant seule en scène.

Princeps 1478 : noms des personnages présents⁶⁶ (FIGURES 4 et 57)

Fernand-Balbus 1488-1489 : mention des actes ; nom des personnages présents et indication du premier à parler (« *Actus. II. Medea Nutrix. Me. loquitur* ») (FIGURES 8 et 58)

Marmitta 1491 : mention des actes ; nom des personnages présents et indication du premier à parler (« *Actus. II. Medea Nutrix. Medea loquitur* ») (FIGURE 59)

Benedetto Riccardini 1506 : mention des actes (« *actus primus* ») ; indication des mètres ; nom des personnages présents (« *Medea Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 60)

De Maizières 1511 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler (« *Medea Nutrix. Medea loquitur* ») (FIGURE 61)

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 : mention des actes (« *actus primus* » puis « *sequitur actus secundus* », puis type de mètres ; nom des personnages présents (« *Medea Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 62)

Avanzi 1517 : mention des actes (« *actus primus* ») ; indication des mètres ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 63)

Henricus Petrus, 1529 : mention des actes (« *actus primus* ») ; indication des mètres ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 64)

Gryphe 1536 et 1548 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) ; indication des mètres (FIGURE 65)

Fabricius 1566 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 66)

Delrio 1576 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURES 21 et 22)

Rapheleng-Lipse 1589 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 67)

Commelin, 1589 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 68)

Gruter 1604 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents

66 Sauf pour la première intervention de Médée.

(« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURES 69 et 100)

Scaliger-Heinsius 1611 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 70)

Farnaby 1613 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom⁶⁷) ; résumé (FIGURE 31)

Schrijver 1621 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») (FIGURE 71)

Thys 1651 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) ; résumé (FIGURE 72)

De Marolles 1659 : mention des actes (« *actus primus* ») et des scènes seulement sur la page en français (« scène II du II acte ») ; nom des personnages présents (le premier personnage parlant sans rappel de son nom) (FIGURE 73)

Gronov 1661 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») ; résumé (FIGURE 74)

Schröder 1728 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 75)

Fabricius-Ernesti 1785 : nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») ; division en actes notée dans les titres courants (FIGURE 76)

Bothe 1819 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») ; résumé (FIGURE 77)

Baden 1821 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») (FIGURE 79)

Levée 1822 : mention des actes (« *actus primus* ») et des scènes ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme développée (FIGURES 46, 47 et 80)

Pierrot 1829-1832 : mention des actes (« *actus primus* ») ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme abrégée avant le vers (« Med. ») (FIGURE

⁶⁷ Alors que dans les éditions postérieures, il y aura ce rappel.

49)

Greslou 1834 : mention des actes (« *actus primus* ») et des scènes ; nom des personnages présents et indication du premier à parler sous forme développée (« *actus primus scaena I Medea* ») (FIGURES 82 et 83)

Peiper-Richter 1867 : pas de mention d'acte ni de scène ; nom des personnages présents (« *Medea. Nutrix* », puis le premier personnage parle sans rappel de son nom) (FIGURE 85)

Leo 1878-1879 : pas de mention d'acte ni de scène ; seuls noms des personnages indiqués au moment de leur prise de parole (FIGURE 87)

Les listes intercalaires de personnages sont présentes dans toutes les éditions sauf la dernière, qui ne mentionne le nom des personnages qu'au moment de leur prise de parole. Elles sont complétées, au début et à la fin de la période (Fernand-Balbus, Marmitta, de Maizières puis de Schrijver à Greslou, avec quelques intermittences), par la mention du premier personnage à parler, sous forme développée ou, le plus souvent, abrégée. Conformément à ce qui a été observé ailleurs (voir l'introduction à ce développement), cette répartition recoupe la présence du découpage en actes.

Car la coupure est nette entre la *princeps* qui ne mentionne pas de division en actes et les éditions suivantes, ainsi qu'entre les deux dernières éditions de notre corpus (Peiper-Richter et Leo, de la fin du XIX^e s.), où cette division disparaît à nouveau, et les précédentes. Il y a un consensus général pour cette division, qui structure invariablement la pièce en cinq actes, qui ont toujours les mêmes contours : ils commencent tous par une partie parlée et terminent par une partie chantée, à l'exception du dernier qui n'est que parlé. Chez tous les éditeurs adoptant cette structuration, il y a donc cinq actes et quatre chants. Faut-il comprendre que c'est le précepte horatien qui a triomphé ? Que le commentaire de Nicolas Trévet a marqué l'histoire littéraire ? Dans la mesure où la théorie antique et le commentaire médiéval concordent sur ce point, il est bien difficile de le dire.

Chaque fois que la division en actes est présente, elle est accompagnée de la mention des personnages présents au début de cet « acte », qui constitue une unité scénique ; mais tous les personnages ne sont pas annoncés d'emblée : Créon, qui dialogue avec Médée après que celle-ci s'est entretenue avec sa nourrice, n'est annoncé que quand il entre en scène ; de même pour Jason. En revanche, quand la mention de l'acte est absente, demeure, à une exception près, la liste des personnages présents en scène, ce qui apparaît être la division minimale. L'exception se rencontre dans la dernière édition du corpus considéré, celle de Leo en 1878-1879 : c'est la seule dans laquelle les personnages présents durant une séquence ne sont pas

annoncés, mais où leur nom n'intervient que quand ils prennent la parole. Disparaît pratiquement, dans cette édition, la notion de scène ou de séquence, au profit d'une présentation de répliques sans solution de continuité.

Durant la très longue période où les actes sont mentionnés, un raffinement supplémentaire dans la division du texte est apporté par la division en scènes. Or cette division n'est présente que dans les textes accompagnés d'une traduction, et non les travaux d'édition proprement dits : chez de Marolles, Levée et Greslou. On note qu'ils adoptent tous le même séquençage, selon le schéma suivant :

Acte I : Médée
Acte II, scène 1 : Médée – Nourrice
Acte II, scène 2 : Médée – Créon
Acte III, scène 1 : Médée – Nourrice
Acte III, scène 2 : Médée – Jason
Acte IV, scène 1 : Nourrice
Acte IV, scène 2 : Médée
Acte V : Médée, Nourrice, Messager, Jason, gardes

Mais la grande différence entre d'une part de Marolles et d'autre part Levée et Greslou est que ces deux derniers considèrent les chants du chœur comme des scènes et décomposent ainsi l'acte I en deux scènes, les actes II, III et IV en trois scènes, alors que de Marolles les intègre à l'acte qu'ils clôturent mais n'en fait pas des scènes sur le même plan que les autres :

De Marolles	Levée et Greslou
Acte I : Médée	Acte I, scène 1 : Médée
Le chœur	Acte I, scène 2 : le chœur
Acte II, scène 1 : Médée – Nourrice	Acte II, scène 1 : Médée – Nourrice
Acte II, scène 2 : Médée – Créon	Acte II, scène 2 : Médée – Créon
Le chœur	Acte II, scène 3 : le chœur
Acte III, scène 1 : Médée – Nourrice	Acte III, scène 1 : Médée – Nourrice
Acte III, scène 2 : Médée – Jason	Acte III, scène 2 : Médée – Jason
Le chœur	Acte III, scène 3 : le chœur
Acte IV, scène 1 : Nourrice	Acte IV, scène 1 : Nourrice
Acte IV, scène 2 : Médée	Acte IV, scène 2 : Médée
Le chœur	Acte IV, scène 3 : le chœur
Acte V : Médée, Nourrice, Messager, Jason,	Acte V : Médée, Nourrice, Messager, Jason,

gardes	gardes
--------	--------

Quels sont les effets produits par cette différence ? Chez de Marolles, le chœur fonctionne davantage comme une pause dans l’action et comme un marqueur de changement d’acte, tandis que chez les deux autres traducteurs français le chœur est davantage considéré comme un personnage à part entière de la fable, qu’il contribue à nourrir de ses interventions, au même titre que les autres protagonistes. Le fait de ne pas considérer le chœur comme un interlude mais comme une scène proprement dite, chez Levée et Greslou, produit une structure plus complexe et plus proche des pièces classiques françaises, dont les actes sont le plus souvent constitués de plus de deux scènes.

On relèvera une dernière différence entre les trois éditeurs, concernant le dernier acte. Cette fois, c’est de Marolles et Greslou qui proposent de n’y voir qu’une seule scène, tandis que Levée le décompose en deux scènes (v. 879-977 et v. 978-1018) :

De Marolles et Greslou	Levée
Acte V : Messenger, le chœur, la Nourrice, Médée, Jason	Acte V, scène 1 : Messenger, le chœur, la Nourrice, Médée Acte V, scène 2 : Médée, Jason, des gardes

Levée, encore une fois, semble adopter les critères du théâtre classique, en faisant correspondre le début d’une nouvelle scène avec l’arrivée d’un personnage (et considère en l’occurrence que Jason n’arrive qu’au v. 978 alors que les autres le mettent en scène dès le début de l’acte). Il adopte ainsi un principe de composition dramaturgique, là où le commentaire de Nicolas Trévet, pour y faire encore référence, suivait un critère dramatique. En effet, le tout dernier dialogue entre Médée et Jason, à partir de ce vers 978, constituait la seconde partie de la perpétration du crime, après la tirade de délibération de Médée (v. 893-977) qui en était la première (voir tableau en annexe). Nicolas Trévet considère les séquences du point de vue de leur contribution à l’avancée de l’action⁶⁸, tandis que Levée structure son texte en fonction du peuplement de la scène qu’il imagine.

La composition de la tragédie sur la page, ou décomposition en actes et en scènes, simplifie beaucoup la tradition médiévale et son luxe de subdivisions. Si élaborée que soit cette composition dans certaines éditions, les tragédies qui nous sont données à voir ne mêlent plus les logiques rhétorique et dramatique (comme chez Nicolas Trévet), mais font intervenir, en grande majorité, la logique dramatique seule, qui découpe la pièce en actes. La logique

⁶⁸ Et peut-être aussi d’un point de vue qui doit beaucoup à la rhétorique (on le voit avec les termes de *partes* et *sermones*), qui organise la matière dramatique en *inuentio* (recherche des moyens de la vengeance), *dispositio* (organisation pour y parvenir) et *actio* (mise en œuvre du plan).

dramaturgique, qui découpe la pièce en scènes, en fonction des entrées et sorties des personnages, ne la complète, en réalité que dans les trois éditions accompagnées d'une traduction. On saisit là une réelle spécificité des tragédies antiques par rapport aux tragédies classiques, qui résistent aux modèles dominants en vernaculaires. Hormis des différences formelles dans la présentation de cette composition, on observe une grande harmonie entre les éditions, qui placent toutes les débuts et fins d'actes au même endroit. C'est plus variable pour les scènes, mais il est difficile de généraliser à partir de trois exemples seulement. Quelles tragédies voyons-nous finalement, ainsi composées sur la page ? Ce ne sont pas des tragédies à la grecque, décomposées en prologue, *parodos*, épisodes et *stasima*, *exodos*, alors que cela aurait été envisageable⁶⁹ ; ce sont plutôt à la fois des tragédies à la française, où les actes prévalent comme principe d'organisation majeur, et des tragédies à la latine, où l'alternance de parties chantées et parlées, les variations métriques, la succession d'unités dialoguées minimales indiquées par la mention de nouveaux personnages entrant en scène, scandent et organisent le texte dramatique.

d) Présentation de l'interlocution

Afin de compléter le tableau, on peut regarder, à un niveau encore plus fin, comment sont présentés certains vers sur la page. Les plus célèbres vers de *Médée* peut-être, les vers 170-171 où, dans nos éditions contemporaines, l'héroïne annonce qu'elle va devenir elle-même⁷⁰, sont intéressants à étudier du point de vue du rapport entre la forme et le sens⁷¹. En deux vers, il se produit en effet plusieurs changements de locuteur (six ou sept selon l'attribution d'une réplique sur laquelle nous reviendrons), la Nourrice et Médée ne prononçant qu'un ou deux mots à chaque fois. Les choix des éditeurs sont très divers pour présenter les vers latins et les vers français dans les cas de traduction ; en outre l'attribution du mot « *Medea* », le premier du vers 171, est variable : les uns confient cette réplique à la nourrice, créant une apostrophe (« Médée... ») à celle qui vient de dire regretter avoir fui ; les autres laissent la parole à Médée, qui se pose alors une question à elle-même, au subjonctif de protestation (« Je fuirais Médée ? »), pour souligner la contradiction qu'il y aurait avec ce qu'elle vient de dire (« J'ai regretté avoir fui »)⁷². Observer la disposition de ces deux vers

69 Il nous semble qu'il faudrait revenir sur le rapport de la composition des tragédies de Sénèque avec les tragédies grecques et les comédies grecques et latines.

70 C'est l'échange célèbre entre la Nourrice : *Medea...* et Médée : *Fiam*, qui a fait l'objet d'articles – (Galimberti-Biffino, 1996) sur la *Médée* de Sénèque ; (Goudot, 1999) sur la *Médée* de C. Wolf – et constitue une partie du titre d'un spectacle récent : « *Medea fiam – Medea nunc sum* », d'après *Médée* de Sénèque, réécriture et mise en scène par Marlène Deschamps, joué au théâtre de l'Élysée à Lyon en février 2014.

71 Nous avons étudié cette interlocution dans quatre éditions contemporaines de *Médée* dans (Paré-Rey, 2016).

72 Il faudrait ajouter que le texte n'est pas le même selon les manuscrits de la branche *A* (*fuge* au v. 170 et *fugiam* au v. vers 171) ou de la branche *E* (*profuge* au v. 170 et *fiam* au v. vers 171). Gronov et ses successeurs conservent les leçons de *A* tandis que Leo revient au texte de *E*.

permettra de voir si les éditeurs privilégient l'intégrité du vers ou la lisibilité des répliques. Dans le premier cas, le vers n'est pas morcelé sur la page et les quatre répliques successives sont présentées sur une seule ligne (système noté « une ligne = un vers » dans la liste ci-dessous) ; dans le second cas, l'unité graphique du vers n'est plus tellement lisible puisqu'il y a un saut de ligne à chaque réplique (système noté « une réplique = une ligne » dans la liste ci-dessous). Le schéma respectif des deux présentations est celui-ci :

D'une part :

v. 170 NUTRIX *Moriere*. MEDEA *Cupio*. NUTRIX *Profuge*. MEDEA *Paenituit fugae*.

v. 171 NUTRIX *Medea*... MEDEA *Fugiam*. NUTRIX *Mater es*. MEDEA *Cui sim uide*.

D'autre part :

v. 170 NUTRIX *Moriere*.

MEDEA *Cupio*.

NUTRIX *Profuge*.

MEDEA *Paenituit fugae*.

v. 171 NUTRIX *Medea*...

MEDEA *Fugiam*.

NUTRIX *Mater es*.

MEDEA *Cui sim uide*.

Grossièrement, on peut dire que le premier système, conservant le *continuum* des vers, préfère une présentation poétique, tandis que le second, mettant l'accent sur la logique du dialogue, préfère une présentation dramatique⁷³. Voici comment, historiquement, cette présentation a évolué :

Princeps 1478 : une réplique = une ligne⁷⁴, sauf *Medea / Fugiam* sur une seule ligne

Fernand-Balbus 1488-1489 : une réplique = une ligne, sauf *Medea / Fugiam* sur une seule ligne

Marmitta 1491 : une réplique = une ligne, sauf *Medea / Fugiam* sur une seule ligne

Benedetto Riccardini 1506 : une ligne = un vers

De Maizières 1511 : une ligne = un vers

Érasme-de Vercel-de Maizières 1514 : une ligne = un vers

Avanzi 1517 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

⁷³ La distinction est également formalisée dans (Cavallini & Desan, 2016), p. 263.

⁷⁴ Avec le nom du personnage prononçant la réplique suivante noté en fin de ligne à la main, précédé d'un signe « égale », la ligne suivante reprenant aussi ce signe juste avant la réplique.

Henricus Petrus, 1529 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Gryphe 1536 : une ligne = un vers

Fabricius 1566 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Delrio 1576 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Rapheleng-Lipse 1589 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Commelin 1589 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Gruter 1604 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Scaliger-Heinsius 1611 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Schrijver 1621 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Farnaby 1613 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page

Thys 1651 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

De Marolles 1659 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page

Gronov 1661 : une ligne = un vers (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Schröder 1728 : une ligne = un vers

Fabricius-Ernesti 1785 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page

Bothe 1819 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Baden 1821 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Levée 1822 : une réplique = une ligne (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Pierrot 1829-1832 : une ligne = un vers, avec passage à la ligne en cas d'espace insuffisant sur la page (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Greslou 1834 : une réplique = une ligne, sauf *Medea fugiam* ? sur une seule ligne, attribué à Médée

Peiper-Richter 1867 : une réplique = une ligne (*Medea fugiam* ? attribué à Médée)

Leo 1878-1879 : une ligne = un vers (NUTR. : *Medea* – MED. *Fiam*)⁷⁵

⁷⁵ Discussion de l'attribution au chapitre *De codice etrusco* p. 36 : Leo reproduit le texte de l'*Etruscus*, auquel, selon lui, il n'est pas besoin d'apporter de changement, et propose seulement une autre présentation, stichomythique, des vers. Dans son apparat p. 107 il rattache la leçon *fugiam* à ζ, « scriptura interpolata incertum

L'évolution est très claire : seules les trois premières éditions et les deux avant-dernières distribuent les répliques selon la logique « dramatique », qui retourne à la ligne à la fin de chaque réplique, alors que toutes les autres adoptent la logique « poétique », conservant l'intégrité du vers. Aux bornes extrêmes de notre étude, l'accent est mis sur la forme hachée et le rythme vif du dialogue ; à l'inverse, dans la majorité des autres cas, l'enchaînement horizontal des répliques préserve la continuité et la fluidité du dialogue. La présentation verticale contraint à une lecture plus mouvementée, devant circuler d'une ligne à l'autre, tandis que la présentation horizontale laisse le regard enchaîner les répliques. La présentation verticale brise l'unité du vers, dont on ne reconnaît plus le schéma ; la présentation horizontale maintient sa forme et la densité métrique. Ces présentations guident vers des lectures dramaturgiques différentes, d'autant plus différentes que les personnages ne prononcent pas les mêmes mots.

Face à cette distribution compliquée des répliques, la présentation sur la page a sans doute paru complexe aux imprimeurs et a soulevé des problèmes de notation. Nous faisons l'hypothèse que le passage de la logique verticale à la logique horizontale a facilité la confusion dans l'attribution des répliques (c'est entre les éditions de Marmitta et de Benedetto Riccardini que le changement entre les logiques verticale et horizontale se produit, soit entre 1491 et 1506), confusion qui n'apparaît pas tout de suite mais une dizaine d'années après ce passage, en 1517 chez Avanzi. C'est le premier éditeur à attribuer les deux mots *Medea fugiam ?* au seul personnage de Médée : l'attribution à la nourrice du mot « *Medea* » a été supprimée d'autant plus facilement que cette réplique a pu être confondue avec une didascalie de personnage.

Cet aperçu des enjeux posés par la présentation de l'interlocution montre toute l'importance à accorder aux problèmes formels, puisque le texte que nous lisons et les impressions qu'il produit ne sont pas les mêmes selon les divers cas de figure.

Au terme de ce chapitre, tentons de dégager quelques acquis. Il apparaît que l'on ne peut dégager d'évolution linéaire des repérages dans le livre et dans le texte mais que les analyses du texte dramatique doivent se faire point par point. La mise en valeur des vers sentencieux n'est pas, par exemple, corrélée à la progression de la ponctuation. La distinction entre les modes d'expression (parlé, chanté, récitatif), n'est pas non plus, contrairement à ce

ab antiquo (*A*) an italo correctore novicio » (p. XXX), leçon fautive due à des interpolations qu'il faut donc rejeter.

que l'on aurait pu croire, une étape dans la décomposition en actes et en scènes de la matière dramatique, car les deux mouvements n'obéissent pas à la même chronologie ; cette différenciation entre les trois modes d'expression possibles n'est qu'un aspect de la structuration de la pièce. On distingue en revanche des convergences : les titres courants, dans leur forme et leur contenu, font écho aux titres des pièces ainsi qu'à la structuration en actes ; la ponctuation, absente au tout début des imprimés, s'affirme et se peaufine, de même que la numérotation des vers, deux procédés qui aident à la lecture silencieuse ou à haute voix.

La question de savoir si tels moyens sont destinés davantage à la lecture ou à la mise en scène n'appelle pas non plus de réponse tranchée, hormis qu'aucun dispositif n'est mis en place exclusivement pour la scène. Les moyens sont soit tournés vers la lecture soit conjointement vers la lecture et la scène. Les titres courants, reflets, on l'a vu, des questions qui se posent aux éditeurs scientifiques (ordre des tragédies, identité de l'auteur, découpage en actes et numérotation des actes, texte latin et traduction française), ne sont là que pour guider le lecteur qui veut savoir quelle tragédie il lit s'il ouvre le livre au hasard (stratégie plutôt rare) ou qui cherche telle tragédie dans le corpus quand il n'a pas recours à une table des matières (stratégie plus usuelle). Les numéros de vers sont également destinés au lecteur qui feuillette un texte à la recherche de tel passage, ou se reporte au texte à partir des notes, ou inversement, facilite le repérage des notes par rapport aux vers lus, ou enfin permettent de se situer, au fil de la lecture, par rapport à l'ensemble de l'œuvre.

Une telle scansion dans le texte est apportée par d'autres moyens qui servent à la fois la lecture et l'exploitation scénique du texte. Au niveau de la structure d'ensemble de la pièce, le découpage en strophes (rare) ou en actes, voire en scènes (tardif), oriente tant le lecteur et le commentateur que le metteur en scène, qui pourra bâtir des séquences à partir de cette composition⁷⁶. À ce même niveau, l'alternance entre parties parlées, récitées et chantées intéressera en outre le traducteur et l'acteur, qui pourront chercher à faire correspondre un choix métrique, une diction, à un mode d'expression ou à tout le moins à marquer le changement par quelque décrochage dans le jeu. Au niveau de la réplique, l'interlocution et les vers sentencieux les concernent tous : ils choisiront de s'arrêter éventuellement sur un passage remarquable, de le mettre en relief par la typographie, le commentaire, la traduction, la diction, le mouvement du corps, *etc.* Les didascalies qui peuvent être insérées entre les répliques ou à l'intérieur de celles-ci sont autant d'indications aux lecteurs que des

⁷⁶ En écrivant que « Le bornage des scènes est compris comme une transition : il permet non pas tant de faire une pause dans la lecture que d'obliger le lecteur à visualiser l'action scénique », E.-M. Rollinat-Levasseur montre bien le lien complexe qui relie ce découpage à la fois à la lecture et à la scène ; voir « Les publications théâtrales : une mise en scène intemporelle » dans (Ferry & Naugrette, 2010) p. 25 (ensemble de l'article p. 17-26).

instructions aux acteurs⁷⁷. Au dernier niveau, qui va jusqu'à l'intérieur de la proposition, la ponctuation guide tout autant la lecture que l'énonciation théâtrale.

⁷⁷ Voir V. Lochert « De la note à la didascalie : le texte dramatique vu depuis la marge » dans (Ferry & Naugrette, 2010) qui écrit aussi p. 31 que « Dans la réalité de l'expérience de lecture, version à lire et version à jouer sont moins distinguées que superposées, voire confondues » (ensemble de l'article p. 27-37).

Chapitre 9. *Médée* : lectures dramaturgiques à travers l'histoire

Le chapitre précédent était consacré à la destination du livre et du texte, sans apporter de réponse simple et définitive. Il nous semble désormais important de compléter l'approche par une exploration de la présence de la dramaturgie dans nos éditions, puisque c'est l'horizon, finalement, des dispositifs que nous venons d'observer (présentation des séquences, des modes d'expression, de l'interlocution, etc.) et le champ dans lequel la réflexion doit également se développer. Qu'entendre, d'abord, par dramaturgie ? Les uns distinguent trois aspects, comme les trois acceptions de la théâtrologie rappelées par A. Ubersfeld¹ :

« 1) La dramaturgie est l'étude de la construction du texte de théâtre : ainsi, *La Dramaturgie classique en France*, de J. Scherer, est l'étude de l'écriture et de la poétique du théâtre classique.

2) Elle désigne l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation.

3) Elle est l'activité du dramaturge au sens allemand ou post-brechtien. En ce sens, la dramaturgie est l'étude concrète des rapports du texte et de la représentation avec l'Histoire, d'un côté, et avec l'idéologie "actuelle" de l'autre. La dramaturgie est alors l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre : elle implique non pas deux éléments, mais trois. »

Alors que, traditionnellement, les autres envisagent plus simplement deux aspects : d'une part l'« art de la composition des pièces de théâtre » qui est une définition consensuelle, du côté du texte, que J. Danan² étiquette comme « dramaturgie au sens 1 » – qui recoupe la première acception chez A. Ubersfeld – ; d'autre part la « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre », définition personnelle et plus moderne, du côté du passage à la scène, qu'il nomme « dramaturgie au sens 2 » – qui recoupe la deuxième acception chez A. Ubersfeld –. Mais selon lui, ces définitions sont trop limitées et il faut proposer une « super structure », une totalité incluant ces structures interne, de l'ordre de la conception (des personnages, structuration de l'action ; unité de temps) et externe, de l'ordre de la mise en œuvre (découpage en actes et en scènes, formes verbales comme le récit, le monologue, les stances, etc.). Cette structure englobante ne recoupe pas la troisième acception chez

1 (Ubersfeld, 1996) p. 33.

2 (Danan, 2010).

A. Ubersfeld, qui s'oriente vers le public. Elle est plutôt une dynamique, un mouvement permanent entre les deux sens de la dramaturgie :

« Dès lors le travail dramaturgique 2 ne se construit qu'à partir de la reconnaissance de cette structure, qui relève de la dramaturgie au sens 1 [...]. Pour qu'il y ait, sans métaphore, dramaturgie, il faut donc qu'il y ait organisation de l'action *en vue de la scène*. Peut-être est-ce cela l' "activation de l'action"³, qui propulse celle-ci simultanément sur ses deux terrains de jeu : l'action représentée, l'action de représenter.⁴ »

Cette dernière définition a l'avantage d'englober les deux points de vue généralement distincts, voire mis en tension, par ailleurs. Il n'est pas question pour nous de chercher chez les éditeurs de *Médée* une telle pensée, mais au moins de voir si et comment ils envisagent cette « organisation de l'action *en vue de la scène* ». Pour ce faire, nous nous limiterons au texte et à son appareil de notes, infrapaginales ou finales (à l'exclusion des paratextes développés), précisément consacrées à des passages que nous avons choisis comme tests. Comme il est impossible de traiter tous les aspects dramaturgiques, nous avons fait le choix de traiter ce qui fait la particularité de *Médée* (voir Introduction : Méthode) : des moments d'aparté quand Médée réfléchit à voix haute à sa vengeance alors que Jason ne doit pas l'entendre ; une scène de magie noire où la protagoniste alterne récitatif, chant et parole ; un dénouement marqué du sceau du spectaculaire, où elle tue successivement ses deux enfants, se hisse sur le toit du palais pour demeurer hors d'atteinte des gardes, puis s'enfuit sur son char tiré par des dragons. Ces moments éminemment dramatiques mobilisent-ils l'attention des éditeurs, tant pour « l'action représentée » que pour « l'action de représenter » ?

1) Dispositifs énonciatifs

Commençons par sonder l'attitude de l'éditeur confronté à des situations d'énonciation particulières, comme l'aparté, ou des situations peu explicites. Il peut alors rester silencieux ou intervenir, sous la forme de didascalies ou d'autres procédés d'accompagnement du lecteur / spectateur qui montrent, face à l'« art de la composition des pièces de théâtre » de Sénèque, la « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre » de l'éditeur.

3 (Dort, 1995) p. 272.

4 (Danan, 2010) p. 50.

a) **Aparté**

Il est une scène dans *Médée* où il est nécessaire d’imaginer un aparté⁵ : quand l’héroïne dialogue avec Jason, en lui demandant le droit d’emmener ses enfants avec elle en exil, mais qu’il refuse en disant qu’ils sont sa raison de vivre. Face à cette déclaration inattendue, Médée s’abstrait un instant du dialogue et fait réflexion pour elle-même, en prononçant une phrase d’interrogation incrédule, puis une autre clairement affirmative :

v. 549b-550 Médée

Sic natos amat ?

Bene est, tenetur, uulneri patuit locus.

« Il aime ses enfants à ce point ?

C’est bien, il est pris, il a dévoilé sa vulnérabilité. »

Pour que la scène soit cohérente, on ne peut qu’y envisager une rupture, gestuelle et / ou énonciative : Médée doit s’écarter (se mettre *a parte*) et / ou parler plus bas pour que Jason n’entende pas ce qu’elle vient de comprendre. L’amour qu’il porte à ses enfants est son point faible et lui indique la voie à suivre pour le blesser. Le verbe *tenetur* et l’expression *uulneri patuit locus* sont d’ailleurs métaphoriques, empruntés à la cynégétique et à la gladiature⁶, et font de Jason la proie de son ancienne épouse. Tout juste après ce vers et demi, elle s’adresse à nouveau à Jason en faisant mine d’apaiser ses rancœurs et leurs relations.

Les éditeurs imaginent-ils cette variation dans les modes d’expression ? Projettent-ils le texte écrit vers une mise en scène qui rende compte de ces jeux entre les personnages ? Le cas échéant, comment ce décrochage énonciatif est-il noté ? Dans notre corpus, le fait est que le passage est très rarement commenté : seuls cinq éditeurs (Marmitta, Rapheleng, Farnaby, de Marolles et Levée) s’y arrêtent, et quatre autres (Thys, Gronov, Schröder et Pierrot) citent les notes de Farnaby, en précisant qu’il en est l’auteur, ou non (Pierrot). Le procédé en tant que tel – qui sera théorisé seulement au XVII^e s. – n’est pas nommé, mais les éditeurs signalent un changement dans l’énonciation (Marmitta et Farnaby), dans la diction (Rapheleng, de Marolles, Levée) ou notent l’enjeu dramatique du constat de Médée (Marmitta, puis Farnaby et ceux qui le reprennent). Marmitta relève le phénomène dans ses notes marginales et commente le lemme *sic* en écrivant : *hic loquitur Medea intra se* ; Farnaby écrit *haec secum* dans ses *marginalia*. Ils notent donc que le dialogue est rompu et que le personnage parle pour

⁵ Pour l’histoire et la définition de ce procédé caractéristique, voire caricatural du théâtre, voir l’introduction de (Paré-Rey, 2014) p. 13-26.

⁶ Voir le commentaire de Marmitta et de Farnaby plus bas.

lui-même. D'autres imaginent un jeu d'acteur centré sur la variation du volume de voix, comme de Marolles (en note marginale : « ceci dit tout bas ») et Levée (dans une didascalie : « (bas) ») ; ou sur la tonalité, comme Rapheleng dans ses *notae*, qui complète une note sur la leçon *sic* à préférer à *si* et commente la réplique par *emphasi quadam hoc loco non absona*, « avec, à cet endroit, une certaine emphase qui ne sonne pas faux ». Deux éditeurs s'attachent à souligner également l'enjeu pour la suite de l'action. Marmitta glose la réplique de Médée en écrivant :

<Si Jason tantum amat filios> bene est : <nam multum dolebit si illos interficiam>. Patuit <apertus est ad feriendum : tractum est a proeliantibus armatis, quando apparet locus ad vulnerandum>⁷
« <Si Jason aime tellement ses enfants,> c'est bien, <car il souffrira beaucoup si je le tue>. Il a dévoilé <il s'est découvert pour les coups : c'est tiré des combattants armés, quand se découvre un endroit pour la blessure> ».

Il explique ainsi pourquoi Médée se félicite d'avoir trouvé un endroit où attaquer Jason et commente d'un point de vue stylistique l'expression, empruntée au langage militaire. Farnaby procède de façon très similaire, en développant dans ses notes marginales la réplique de Médée de manière à en dégager les implicites, puis en explicitant les champs métaphoriques :

Note *e* au v. 549b : « *haec secum* : itane ? siccine gnatos amat ? habeo quo eum uram, quo ulciscar », « ces mots pour elle-même : est-ce bien ça ? est-ce ainsi qu'il aime ses enfants ? j'ai un moyen de le faire souffrir, de me venger »

Note *f* à *tenetur* : « *Metaph.* à *uenatoribus* », « métaphore empruntée aux chasseurs »

Note *g* à *uulneri patet locus* : « *Metaph.* à *gladiatoribus sumpta*, qui detegunt aliquod membrum aduersarii ictui », « métaphore empruntée aux gladiateurs, qui découvrent un membre au coup de l'adversaire »

Comme Marmitta, il glose les mots de Médée en ajoutant des répliques écrites à la première personne, puis il commente les images du v. 550 en les rattachant à des champs lexicaux légèrement différents de celui proposé par Marmitta. Là où ce dernier parlait de « combattants armés », Farnaby invoque les chasseurs et les gladiateurs, se rapprochant

⁷ Nous indiquons entre crochets les gloses de l'éditeur, pour les distinguer des lèmes.

davantage des réalités proprement romaines. Il est également plus précis quand il nomme les figures de style (des métaphores), quand Marmitta indiquait seulement que ces mots étaient tirés d'un autre contexte (*tractum est*).

L'aparté ne passe pas totalement inaperçu aux éditeurs des tragédies, mais l'appréciation de ce moment clef de *Médée*, où la protagoniste entrevoit un moyen de se venger sans avoir encore totalement précisé son plan, n'est donc pas du tout uniforme historiquement : le plus souvent passé sous silence dans les notes, il attire l'attention à l'époque des incunables, puis à la fin du XVI^e s., au XVII^e et au tout début du XVIII^e s., dans des *Variorum* qui reproduisent beaucoup de notes de Farnaby, et pour finir à la toute fin du XIX^e s., dans des éditions accompagnées de traductions où les didascalies se mettent à fleurir. Les commentaires portent surtout sur la voix du personnage qu'il faut imaginer plus basse, et sur les images contenues dans ses paroles, qui transforment Jason en proie vulnérable. Il n'est jamais fait référence à la position du corps de l'acteur (par des termes comme *aversus* ou *conuersus*) ni à son rapport avec les spectateurs (car il parle alors *propter spectatores*). Mais certaines didascalies comprennent des remarques sur ces jeux et déplacements.

b) **Didascalies**

Les didascalies – entendons des notes apportées par l'éditeur pour expliciter la présence, le placement ou le déplacement d'un personnage, un jeu de scène⁸ – sont cependant très marginales dans nos éditions. Bien sûr, on trouve dans les notes des indications qui prendront plus tard la forme de didascalies externes. Marmitta explicite dans ses notes des paroles, des mouvements (l'entrée de Médée, sa fuite sur le char) et des gestes (l'infanticide). Pour citer un exemple précis, de Maizières commente ce qui suit le passage en aparté dont nous venons de parler, le v. 557, par *Simulata reconciliatio* et le v. 560 par *Iasonis discessus*. Il apporte ainsi des éléments de compréhension au lecteur sur les sentiments réels de Médée, qui ne transparaissent pas dans son dialogue avec Jason, et des éléments de représentation du jeu de scène, expliquant par la sortie de Jason la réplique de Médée au v. 560 (*Discessit. Itane est ?*). Il évite ainsi toute ambiguïté dans l'interprétation du double langage de la protagoniste et explique par anticipation sa question, orientant la réception du lecteur différemment de celle du spectateur⁹. Les courts résumés précédant une séquence remplissent également parfois le rôle des didascalies, en présentant l'objet principal de la scène ou en mentionnant des accessoires, des déplacements. De Marolles fait précéder l'« acte IV » de « La nourrice

8 C'est-à-dire au sens moderne et restreint du terme, alors que la didascalie est à l'origine plus complexe et plus vaste ; voir le chapitre 7 p. 317 et note 25 en particulier.

9 Le dispositif des didascalies procède, entre autres aménagements, à une inversion de la chronologie entre temps de la lecture et temps de la représentation ; voir (Paré-Rey, 2016).

raconte dans cette scène ce que fait Médée et les choses qu'elle prépare dans son désespoir » et introduit la « scène 2 » de l'« acte IV » par « Médée... empoisonne une robe et un collier précieux, qu'elle envoie par les enfants à Créüse, sous prétexte de lui faire un beau présent ».

Mais de Marolles innove en 1659 en insérant des didascalies externes proprement dites, comme le fera Levée en 1822. Ce sont les deux seules éditions à le faire, éditions significativement accompagnées de traduction. L'insertion de didascalies au sein du texte traduit participe d'une volonté d'explication des pièces et de diffusion de cette littérature auprès d'un public élargi. On peut toutefois s'interroger sur le statut des six indications que nous avons relevées dans *Les Tragedies de Senèque en latin et en françois, de la traduction de M. de Marolles abbé de Villeloin. Avec des remarques nécessaires sur les lieux difficiles* :

p. 27 « ceci se dit tout bas », au v. 507a (*abdico, eiuro, abnuo*)

p. 30 « ceci se dit tout bas », au v. 549b-550 (*sic gnatos amat ?...*)

p. 34 « c'est Periclimemes » au v. 635 (*Neptuno gemitum*) « le fils de Neptune »

p. 35 « Alcestis, femme d'Admet » au v. 662-663 (*coniugis fatum rediemens Pheraei / uxor impendes animam marito*) « la femme du prince de Thessalie »

p. 37 « Hercinie » au v. 713 (*Lucis [...] Hyrcaniis*)

p. 46 « * de la Grèce » au v. 889 (*sede Pelopeia*) « hâtez-vous de sortir de ce * pays »

Les deux premières sont d'authentiques didascalies de régie, qui soulignent des passages à jouer en aparté, à l'exemple de ceux dont parle de Marolles dans sa préface¹⁰. Quant aux quatre dernières, elles explicitent des référents ou précisent une traduction : elles remplissent le rôle de notes explicatives plus qu'elles n'accompagnent une imagination de la scène.

Chez Levée, les didascalies sont bien plus nombreuses¹¹. Au nombre de vingt-neuf, toujours entre parenthèses, elles sont écrites en italiques, à côté de la didascalie de personnage, ou insérées en italiques à l'intérieur d'une réplique. Quatre concernent les entrées et sorties des personnages, six les interactions entre personnages, huit la voix, onze les gestes

10 F. ěij r. Il admet les « discours séparés, qu'on appelle *à-part* » et les monologues, à condition qu'ils soient à propos ou nécessaires, quand il s'agit de « donner lieu à quelque chose de rare, ou de singulier ou de merveilleux ».

11 Elles sont comparables, tant en quantité qu'en contenu, aux didascalies de l'édition de Coupé de 1795 (*Théâtre de Sénèque. Traduction nouvelle, enrichie de notes historiques, littéraires et critiques, et suivie du texte latin corrigé d'après les meilleurs manuscrits*, Paris, Honnert) dont elles reprennent d'ailleurs parfois le libellé. Chez Coupé comme chez Levée, les didascalies sont écrites en italiques à côté de la didascalie de personnage, ou insérées en italiques dans la réplique. Chez Coupé, sur vingt-cinq didascalies, trois sont consacrées aux entrées et sorties des personnages, cinq aux interactions entre les personnages – comme p. 39 « sans faire attention » –, six au volume de la voix et onze aux gestes et déplacements.

et déplacements. Contrairement à celles de De Marolles, elles sont entièrement tournées vers l'interprétation de ce que donnerait le texte joué et mis en scène. Mais la présence de didascalies, qui s'adressent autant sinon davantage au lecteur qu'à un metteur en scène potentiel, ne signifie pas que les tragédies soient aisément représentables.

2) Des scènes injouables ?

Sans prendre parti sur la question insoluble et finalement peu pertinente de savoir si les tragédies ont été jouées dans l'Antiquité, les éditeurs abordent tout de même, à leur façon, le débat.

a) Les incantations de Médée

Un passage critique dans *Médée* pour apprécier la lecture dramaturgique des éditeurs et comprendre comment ils envisagent ou non une mise en scène est celui où Médée, à partir du v. 740, se livre à ses incantations. Ce moment est intéressant pour trois points au moins : il comprend divers mètres dont les rares septénaires trochaïques (v. 740-751) qui sont les mètres du *canticum* ou récitatif, des dimètres et dimètres iambiques (v. 752-786) du *diuerbium* ou parlé, des dimètres et monomètres anapestiques (v. 787-842) des *cantica* à rythme constant ou chanté. Sont posées la question de la présentation sur la page de la distinction entre ces différents modes d'expression et la question subsidiaire de savoir si le récitatif, ce mode controversé, est rapproché du chanté ou du parlé (voir chapitre 8. 2. b)). À côté de la métrique, ce passage est surprenant parce qu'il dévoile Médée procédant à ses incantations alors que la nourrice vient de la décrire en train de le faire. D'un point de vue dramatique, il crée un redoublement mais d'un point de vue dramaturgique, c'est aussi un effet de surprise que de voir le personnage *in praesentia* après une longue description *in absentia*. On peut se demander quand et comment le personnage de Médée devient visible sur scène et être sensible à des effets de différenciation des plans dans l'espace. Enfin le contenu même de ces vers est tout à fait singulier : on y voit Médée endossant le rôle de sorcière, invoquant divers animaux et végétaux destinés à produire des substances maléfiques. Or cette magie noire acquiert son efficacité dans le temps où elle se déroule : Médée a des visions et sent la présence des puissances chtoniennes évoquées agir. Comment rendre la métamorphose du personnage et l'avènement de ses auxiliaires du mal, sur la page et sur scène ?

Le plus souvent, les éditeurs ne se prononcent pas, ne distinguent pas le récitatif des autres modes, ne réservent pas de commentaire particulier à ces incantations. Parfois, on l'a vu, ils indiquent le type de mètres pour le chanté et le font pour le récitatif aussi, qu'ils

rapprochent donc des *cantica* plutôt que des *diuerbia*. C'est le cas de l'édition Érasme-de Vercel-de Maizières de 1514, qui ne distingue pas dans sa présentation les parlé, chanté et récité mais précise le type de mètres pour les chœurs et les incantations juste avant que la séquence ne commence. Quand il y a des remarques particulières, elles se trouvent au tout début du passage et ne soulèvent pas, au milieu ou à la fin de celui-ci, de difficultés pour la présentation livresque ou la représentation scénique. Farnaby, en 1613, explicite dans sa note *f* p. 32 la réplique *canitque* de la nourrice (v. 738 dans son édition) par *incantationes concipit* : proche de la didascalie, sa note semble dire que Médée commence à déclamer alors que la nourrice n'a pas fini de parler. En d'autres termes, il s'attache au lien entre les deux scènes qu'il juge pertinent de superposer en partie (il sera repris par Gronov en 1661 qui reprend la note *incantationes concipit*). De Maizières entrait un peu plus dans le détail dès 1511 en notant dans ses marginales *Manibus inuocatio* en regard du début de la tirade de Médée et *uis carminum* en regard des v. 759-760¹². Ce qui lui importait n'était pas le moment mais le type de parole de Médée (l'invocation, les chants) et sa puissance. Delrio, dans son *Syntagma*, cité par Thys en 1651, Schröder en 1728 et Pierrot en 1829-1832, s'intéresse au passage d'une autre façon encore : en écrivant *furibunda fertur et dithyrambico more vario carminis genere abutitur* (« en fureur, elle se met en mouvement et se livre à une sorte de chant dithyrambique en mètres variés »), il se concentre sur les mouvements du personnage à son entrée en scène et sur la forme précise de son expression chantée. C'est cette remarque, la plus complète (qui n'appartient toutefois pas au corpus des éditions des tragédies mais à un commentaire séparé), qui a eu la postérité la plus longue, sans avoir toutefois entraîné de réflexion supplémentaire.

b) Le double infanticide

L'apothéose de la tragédie est dans son final, où Médée accomplit sa terrible vengeance en tuant à quelques vers d'intervalle ses deux enfants, sous les yeux de Jason qu'elle entend ainsi punir comme elle l'a médité depuis le fameux aparté étudié plus haut. Or, depuis Horace et son célèbre *ne pueros coram populo Medea trucidet* (*Ars*, v. 185), et même dès le théâtre grec, où, par convention, les spectacles violents étaient évités, l'évocation des meurtres, viols, et autres scènes choquantes passe dans l'Antiquité non par la représentation mais par la narration. Pourtant Sénèque déroge aux habitudes et peuple son théâtre de morts qui ne sont pas seulement rapportées par des personnages comme les messagers mais qui ont, sur scène,

12 C'est le moment où Médée annonce avoir changé le cours des saisons.

des degrés variés de présence¹³. Quand il s'est agi de traduire, de commenter¹⁴ ou de jouer les tragédies, ces passages ont évidemment constitué des obstacles majeurs.

En ce qui concerne *Médée*, la difficulté survient donc à l'occasion du double infanticide, qui n'est évoqué que de façon très elliptique par la protagoniste. Le premier meurtre a lieu aux v. 970b-971a, lorsqu'elle s'adresse à son défunt frère : *uictima manes tuos / placamus ista* (« grâce à cette victime nous apaisons tes Mânes ») le second au v. 1019, voire juste avant, quand elle dit en présence de Jason *bene est, peractum est* (« c'est bien, c'est fait »). Dans les deux cas, Médée ne fait qu'accompagner ses gestes et le lecteur comprend que le meurtre a lieu seulement par ces paroles qui prennent acte du résultat¹⁵. Les éditeurs, un peu plus nombreux que précédemment au sujet des incantations, ont bien vu l'ellipse et senti le besoin de développer les implicites contenus dans ces répliques très brèves mais fondamentales. De Marmitta en 1491 à Levée en 1822, le meurtre des enfants a davantage suscité de commentaires, le plus souvent situés autour des v. 970b-971a, parfois aussi au v. 1019.

Certains éditeurs décodent les paroles de Médée et explicitent l'enjeu dramatique de sa réplique. C'est le cas de Marmitta, Farnaby et Levée. Marmitta glose seulement le premier meurtre : *Bene est. <facta iam uindicta : res se bene habet>*. (« C'est bien : <la vengeance est désormais accomplie : tout est en ordre.> ») Farnaby en 1613 interprète les deux, par sa note *n* aux v. 968b-969a *uictima manes tuos / placamus ista : Atque hoc dicto unum e filiis interfecit* (« et en disant cela, elle tue l'un de ses fils ») et sa note *i* au v. 1017a *bene est, peractum est : caeso iam altero filio* (« l'autre fils est mort désormais »). Les *Variorum* de Thys en 1651, de Gronov en 1661 et de Schröder en 1728 reprendront ces deux notes pour commenter précisément, respectivement, le substantif *victima* et l'adverbe *bene*. Pierrot, en 1829-1832, citera aussi les deux notes mais sans indiquer leur auteur. Levée, en 1822, choisit d'expliquer les répliques de Médée par des didascalies insérées au milieu de sa traduction : autour du v. 970 « (elle lui montre ses enfants) » puis « (On entend le bruit que fait Jason à la tête de ses soldats, pour s'emparer de Médée) » ; autour du v. 1019 : « (elle tue le second enfant) ».

D'autres éditeurs, comme de Maizières et, d'une certaine manière, de Marolles, qualifient et jugent ces passages plus qu'ils ne cherchent à les éclairer. De Maizières en 1511 semble choqué par le premier infanticide, commenté dans une note marginale placée en regard

13 Voir la typologie établie par (Aygon, 2004) p. 120-127 sur les *descriptiones* de faits, où il montre que les thèmes du sang et des blessures « ne sont pas systématiquement développés dans les tragédies » et que ces « *descriptiones* ne sont pas plus développées que d'autres ».

14 Voir (Lochert & Schweitzer, 2012) p. 191-205.

15 Le spectateur, lui, quelle que soit la mise en scène choisie, comprend aussi les faits par ce qu'il voit.

des vers 976-977, c'est-à-dire à la fin de la tirade de Médée : *crudele Medeae facinus*, « cruel forfait de Médée »¹⁶. C'est dans sa traduction que de Marolles laisse apercevoir un point de vue dubitatif : les v. 968a-969b sont traduits par « Nous vous apaiserons (possible) par cette victime ». Pour comprendre cette parenthèse peu claire, nous l'avons comparée avec les trois autres qui émaillent le texte français :

v. 965 : « Mon frère, faites éloigner de moi ces Divinités vengeresses et renvoyez-les (je vous prie) au fond des abymes »

v. 812 : « excusez (je vous prie) notre véhémence et nos vœux »

v. 905 : « Ils ne font (à vrai dire) qu'un coup d'essai de notre extrême déplaisir »

Ces autres parenthèses ont un statut d'incise, relèvent du personnage qui nuance ses propos et non du traducteur. Nous dirions que la parenthèse qui nous occupe, plutôt que de signaler un doute du traducteur sur l'interprétation à donner des paroles de Médée, comme elle pourrait le faire, est plutôt à comprendre comme les autres : Médée prend de la distance avec ses propres mots et suggère que son crime n'aura peut-être pas l'effet escompté. Au final, l'infanticide est commenté de façon subtile et biaisée par le commentateur via la présence du traducteur.

c) L'envol de Médée sur le char du Soleil

Le dernier passage permettant de voir si les éditeurs lisent la tragédie en termes dramaturgiques est celui du dénouement, où la mère infanticide, juchée sur le toit du palais à partir du v. 973, s'envole sur le char de son aïeul le Soleil. Étudier les commentaires et notes aux tout derniers vers de la pièce montre si une réalisation scénique est envisagée et laquelle.

Deux éditeurs, Rapheleng-Lipse et Commelin en 1589, mentionnent ces vers mais pour signaler des problèmes de texte (Lipse édite *aethere* au v. 1026 mais note une autre leçon *aetheris in codici meo* ; Commelin discute aux v. 1023 et suiv. l'ordre des vers). D'autres s'y intéressent pour des questions littéraires : Commelin commente l'enchaînement des répliques entre Jason et Médée, en soulignant le ton de l'insulte pris par Médée ; Gruter en 1604 compare la cruauté de Médée aux v. 1010 et 1014, par rapport à trois citations (de Valère Maxime, du *De clementia* et de Lucain) et aux attitudes possibles quand on commet un méfait (se taire ou parler, s'attarder ou se hâter) ; Farnaby en 1613 explicite le *sic fugere soleo* du

16 Scaliger et Heinsius en 1611 s'expriment tous deux dans leurs notes finales non pas directement sur les meurtres mais sur la temporalité du crime telle qu'elle est décrite aux v. 1013-1017a. En soulignant que Médée choisit un supplice lent (*per omnia haec optat lentum supplicium suis*), ils vont dans le même sens que la remarque de De Maizières sur sa cruauté.

v. 1022 (v. 1020 dans son édition) par la note *l* : *propter caedem. patrem fugi occiso fratre, Acastum mariti mei patruelem occiso patre suo, te iam conjugem occisis filiis*, « à cause du meurtre. j'ai fui mon père après la mort de mon frère, Acaste le cousin de mon mari après la mort de son père¹⁷, toi désormais, mon époux, après la mort de nos enfants » (note qui sera citée par Thys en 1651). Les commentateurs expliquent donc les répliques d'un point de vue psychologique ou mythologique. Quelques-uns s'attachent à des questions plus concrètes, comme Delrio en 1576 qui renvoie pour le syntagme *aliti curru* du v. 1025 (v. 1024 dans son édition) à la note de Varron à son propos : *in rheda*, « sur un chariot ». Cette précision signifie-t-elle qu'il ne faut pas imaginer un char ailé mais bien une voiture à quatre roues comme l'indique ce mot gaulois ? En tout cas, la réflexion sur l'instrument de la fuite, par voie aérienne ou terrestre, est soulevée. Levée la prolonge en 1822 en insérant une didascalie externe juste après la traduction du v. 1022 « Vois comme j'ai coutume de fuir » : « (elle paraît montée sur un char) ». De Maizières en 1511 s'occupe plutôt du moment où la sortie de la protagoniste a lieu, en notant en marge, en regard des v. 1026-27, *Medeae fuga*, « fuite de Médée ». Cette mention, comparable à une didascalie externe, entend confirmer que Médée accomplit ce qu'elle a annoncé alors que Jason prononce les tout derniers vers de la pièce. Les commentateurs se soucient donc bien de dramaturgie en essayant de traduire les paroles de Médée par une mise en espace (déplacements, accessoires) et une insertion dans le temps (moment de sa sortie) de la pièce qui soient pertinentes. Le plus intéressant se trouve cependant ailleurs, dans la note *m* de Farnaby au v. 1025 (v. 1023 dans son édition), le dernier vers prononcé par Médée : *et his dictis uecta curru iunctis draconibus avolat Athenas ubi Theseo nupta. sup. v. 973*, « et sur ces mots, transportée par ses dragons attelés à un char, elle s'envole vers Athènes où elle sera mariée au père de Thésée. Voir plus haut le v. 973 ». Cette note de Farnaby est reprise telle quelle par Schröder en 1728 et légèrement augmentée et modifiée par Pierrot en 1829-1832 :

« *et his dictis, vecta curru iunctis draconibus, avolat Athenas, ubi Ægeo, Theseos patris, nupta consedit, donec privigno insidiata, rursus fugere coacta est.*

« et sur ces mots, transportée par ses dragons attelés à un char, elle s'envole vers Athènes, où elle s'installe, mariée à Égée, le père de Thésée, jusqu'à ce que, ayant tendu un piège à son beau-fils, elle soit obligée de fuir à nouveau. »

En effet au vers 973 – alors qu'elle entend un bruit d'armes et comprend qu'on vient la

17 Jason, fils d'Æson, et Acaste, fils de Pélias, sont cousins par leurs pères qui sont demi-frères.

chercher, Médée veut s'échapper en vitesse – figure une note très intéressante de Farnaby sur les machines de théâtre :

Nam dum haec dicit, in altum rapit filios, tum caesum tum superstitem ; quod ut celerius fiat, sciendum variis machinis usos fuisse tragicos, de quibus uide Vitruvium et Iul. Scal. Poet. L I c. 21 hic. a¹⁸. vel pegmatis ἀποκινήτου vel γεράνου opera in domus fastigium subito sublatam Medeam. Vt & sub fine huius tragoediae eodem machinamento per aerem a draconibus avectam.

« En effet, en disant cela, elle soulève ses enfants vers le ciel, celui déjà mort et celui encore vivant ; or pour que cela se passe assez rapidement, il faut savoir que les tragiques se servaient de diverses machines – voir Vitruve et Jules Scaliger, *Poétique*, I, 21 – or selon ce dernier avec l'aide d'un décor qui bougeait tout seul ou de la grue Médée est soudainement enlevée vers le toit de sa maison. Comme à la fin aussi de cette tragédie elle est emportée à travers les airs par des dragons, grâce au même mécanisme. »

Farnaby suppose donc, pour que les déplacements soient efficaces donc rapides, l'emploi de machines en deux endroits de la tragédie, quand il faut hisser Médée sur le toit et la faire s'envoler à la fin. Pour préciser le type de machines utilisées, il s'appuie sur deux autorités qui montrent qu'il est au fait de la littérature technique de son temps : le *De Architectura* de Vitruve qui passionne le XVI^e s.¹⁹ et les *Poetices libri septem* de Scaliger parus en 1561. Pour l'auteur ancien, dont seul le nom est mentionné, on peut se reporter au livre V, consacré au théâtre, ou au livre X, qui traite de la *machinatio*. Mais ni dans l'un ni dans l'autre il n'est question de *pegma* ou de *geranos*... Vitruve évoque certes, à propos de l'organisation des fronts de scène, des *uersatiles trigones*, « machines tournantes à trois côtés, faisant voir à chaque fois trois décorations différentes²⁰ » (V, 6, 8) ; cependant, hormis ces décors mobiles, rotatifs, attestés dans la littérature mais non par l'archéologie²¹, il n'est pas question d'autres machines de théâtre. Quant aux machines de mécanique civile décrites au livre X, elles comportent trois types²², le *genus scansorium*, le *genus tractorium*, et le *genus*

18 Développé en *hic autem* dans les éditions postérieures (1665, 1740). Nous sous-entendons un verbe de déclaration ensuite pour comprendre la construction des infinitives.

19 Maintes fois édité, et en latin et en italien, avec de beaux exemplaires accompagnés de dessins, comme celle de Giovanni Giocondo, parue en 1511 à Venise.

20 Traduction de C. Saliou (Vitruve, 2009).

21 Voir le commentaire de C. Saliou dans son édition aux Belles Lettres (Vitruve, 2009) p. 253-257.

22 Voir le commentaire de Ph. Fleury dans son édition aux Belles Lettres (Vitruve, 1986) p. 75 pour la critique de cette classification peu rigoureuse, mêlant critères fonctionnels et d'utilisation, et mal respectée par Vitruve.

spirabile (type de montée, type tractoire et type pneumatique) ; c'est au deuxième qu'on peut rattacher la grue enlevant Médée :

Vitruve, *De architectura*, X, 1, 2 : *Tractorium uero, cum onera machinis pertrahuntur, ut ad altitudinem sublata conlocentur.*

« et le type est tractoire quand les charges sont entraînées par des machines qui les soulèvent pour les placer à hauteur voulue.²³ »

Mais Vitruve ne rattache pas ces machines à un usage spécifiquement théâtral. Farnaby renvoie-t-il moins aux termes précis qu'au sujet de Vitruve dans son traité ? Confond-il plusieurs sources ? On peut penser qu'il a trouvé ailleurs dans Scaliger une mention de la *geranos*, filtrée ou non par la source probable de Scaliger, Pollux. Ce lexicographe du II^e s. après J.-C. dresse en effet une liste des termes relatifs au théâtre au chapitre IV de son *Onomastikon*, et a abordé depuis le paragraphe 123 le vocabulaire des espaces scéniques et de leurs équipements. Il définit la *geranos* par sa fonction et donne un exemple de son usage sur scène :

Pollux, IV, 130 ἡ δὲ γέρανος μηχανήμα ἐστὶν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἄρπαγῆ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἡὼς ἀρπάζουσα τὸ σῶμα τὸ Μέμνονος.

« La grue est un engin qui descend des airs pour enlever un corps : c'est elle qu'utilise Aurore quand elle enlève le corps de Memnon.²⁴ »

Il y aurait à discuter cette définition de la *geranos* comme machine de levage (ce qui n'est pas fréquent²⁵) et de sa présentation séparée de la *mèchanè* (alors que les Modernes considèrent qu'elles sont plutôt équivalentes²⁶), mais ce n'est pas notre objet ici. Disons simplement que Farnaby a pu citer Vitruve sans passage précis puisqu'il s'y réfère comme à une source générale, ou penser à Scaliger, ou encore à Scaliger et Pollux, le premier ayant vraisemblablement puisé dans le second.

23 Traduction de Ph. Fleury (Vitruve, 1986).

24 Les traductions de Pollux citées sont le fruit d'un groupe de travail qui s'est réuni à Lyon à partir de 2010, pour traduire et commenter le livre IV, 106-154, de l'*Onomastikon*. Les notes suivantes émanent également de ce travail. Nous remercions Christine Mauduit, coordinatrice de ce projet, de nous avoir permis de reproduire ici ces traductions et notes.

25 Voir le *Traité des machines* d'Athénée le Mécanicien (36-37), et à son propos (Athenaeus Mechanicus, 2004) texte et traduction p. 60-61, commentaire p. 159-162.

26 (Di Benedetto & Medda, 1997) p. 19.

La référence aux *Poetices libri septem* de Scaliger²⁷ est en revanche précise et partiellement exacte. Au chapitre 21 du livre I (« *Historicus* »), effectivement consacré au théâtre, sont énumérés les types de machines utilisées par les Grecs et les Romains²⁸. Il est bien question du *pegma*, cette machine ou décor de théâtre, en deux endroits du chapitre 21²⁹ :

Apud Graecos etiam πήγματα, etiam θυωρίδα nominant a sacrificiis,

« Chez les Grecs, on les nomme tantôt *pegmata*, tantôt *thuōrida* d'après les sacrifices. »

Pegmata autem erant compacta aedificia editiora ad aliquid ostendendum,

« Quant aux *pegmata*, c'était un assemblage d'édifices surélevés pour montrer quelque chose. »

Scaliger distingue deux termes en particulier, *θυωρίς* et *πήγμα*. Le premier est peut-être emprunté à la liste que donne encore Pollux au paragraphe 123 du livre IV :

Pollux, IV, 123 ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς καὶ ἀγυιεύς ἔκειτο βωμὸς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν, καὶ τράπεζα πέμματα ἔχουσα, ἢ θεωρίς ὠνομάζετο ἢ θυωρίς.

« Sur la scène, se trouvait aussi un autel d'Agyieus, devant les portes, et une table avec des gâteaux, qu'on appelait *theōris* ou *thyōris*. »

Malheureusement, cette notice ne nous en apprend pas davantage sur la nature de cet équipement, parce qu'il n'y a aucune attestation de ce sens de *θεωρίς* en dehors de ce passage de Pollux, et qu'on ne trouve guère la forme *θυωρός* (avec ce sens) que dans l'*Hymne à Artémis* de Callimaque, v. 134. Quant au *πήγμα*, il n'est pas cité par Pollux, mais n'est pas ignoré des Latins ; il en est question notamment chez trois auteurs d'époque impériale :

Sénèque *Ep.* 88, 22 *Ludicrae sunt quae ad uoluptatem oculorum atque aurium tendunt; his adnumeres licet machinatores qui pegmata per se surgentia excogitant et tabulata tacite in sublime crescentia et alias ex inopinato uarietates, aut dehiscantibus quae cohaerebant aut his quae distabant sua sponte coeuntibus aut his quae eminebant*

27 Édition consultée : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52548v?rk=21459;2>.

28 Sur les machines du théâtre grec classique, puis hellénistique, voir (Moretti, 2011) p. 138-140 et p. 171-173. Les principales machines utilisées étaient en effet la grue et un plateau mobile, l'*ekkyklème*, qui faisait sortir les acteurs de l'intérieur de la *skènè*. Mais aucune trace archéologique de ces dispositifs n'a été retrouvée. À l'époque hellénistique, si l'usage du plateau reste probable, celui de la grue est plus douteux en raison des dimensions bien plus importantes des théâtres.

29 Respectivement p. 35 et p. 36 de l'édition citée note 27.

paulatim in se residentibus. His inperitorum feriuntur oculi, omnia subita quia causas non nouere mirantium.

« Les arts d'agrément ont pour objet le plaisir des yeux et des oreilles. On peut leur annexer les inventions du machiniste à qui nous devons ces décors qui semblent sortir de terre, ces étages qui montent dans les airs sans bruit, ces changements à vue où des groupes se disloquent, où des pièces isolées se rejoignent, où de hautes masses se rabattent insensiblement sur elles-mêmes. Et cela éblouit le vulgaire grossier, qui, faute de connaître les causes, s'étonne de tout effet soudain.³⁰ »

Plinie l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXIII, 53 *Et nos fecimus quae posteri fabulosi arbitrentur. Caesar, qui postea dictator fuit, primus in aedilitate munere patris funebri omni apparatu harenae argenteo usus est, ferasque etiam argenteis uasis incessiuere tum primum noxii, quod iam etiam in municipiis aemulantur. C. Antonius ludos scaena argentea fecit, item L. Murena; Gaius princeps in circo pegma duxit, in quo fuere argenti pondo CXXIII. 54 Claudius successor eius, cum de Britannia triumpharet, inter coronas aureas VII pondo habere quam contulisset Hispania citerior, VIII quam Gallia comata, titulis indicauit. huius deinde successor Nero Pompei theatrum operuit auro in unum diem, quo Tiridati Armeniae regi ostenderet. et quota pars ea fuit aureae domus ambientis urbem!*

« Nous aussi nous avons fait des choses que la postérité trouvera fabuleuses. César, le futur dictateur, fut le premier, pendant son édilité, à n'employer que de l'argent pour l'équipement de l'arène aux jeux funèbres en l'honneur de son père ; et pour la première fois alors les condamnés livrèrent combat aux bêtes féroces avec des armes en argent, ce qu'on imite à présent même dans les municipes. C. Antonius organisa des jeux sur une scène décorée d'argent, et L. Muréna agit de même ; l'empereur Caius fit paraître au cirque une machinerie dans laquelle il y avait 124 000 livres d'argent. Son successeur Claude, en triomphant de la Bretagne, indiqua par des pancartes que, parmi les couronnes en or, celle qui représentait la contribution de l'Espagne Citérieure pesait 7 000 livres, tandis que celle qu'avait fournie la Gaule Chevelue en pesait 9 000. Par la suite, Néron, qui succéda à Claude, fit recouvrir d'or le théâtre de Pompée pour le seul jour où il voulait le montrer à Tiridate, roi d'Arménie. Et ce n'était là qu'une fraction, ô combien faible, de ce que contenait la Maison d'Or qui englobait la Ville !³¹ »

30 Traduction d'H. Noblot pour les Belles Lettres.

31 Traduction de H. Zehnacker pour les Belles Lettres.

Juvénal, 4, 119-122

*Nemo magis rhombum stupuit; nam plurima dixit
in laeuum conuersus, at illi dextra iacebat
belua. sic pugnans Cilicis laudabat et ictus
et pegma et pueros inde ad uelaria raptos.*

« Personne ne fut plus ahuri par le turbot : il³² se répandit en discours,
tourné à gauche quand le bestiau était à droite,
comme quand il commentait avec enthousiasme les matches du Cilicien, les coups,
la machinerie et les enfants enlevés jusqu'au chapiteau.³³ »

Sénèque comme Juvénal mentionnent cet artifice de scène pour condamner les pratiques de leurs contemporains. Pline au contraire le cite au rang des pratiques que la postérité transformera en choses fabuleuses. Le point de vue des Latins est ici essentiellement moral, alors que Scaliger et Farnaby jettent un regard technique sur cette machine en considérant ce qu'elle apporte à la mise en scène.

Il en va de même pour le γεράνος, défini par Scaliger comme le cinquième type de machines³⁴ :

Est praetera machinae genus quintum quo rapiiebantur personae, γεράνος dictum,

« Il y a en outre un cinquième type de machine, grâce auquel les personnages étaient enlevés, appelé *geranos* ».

Voici en quoi la référence de Farnaby à Scaliger est partiellement exacte : les exemples de personnages manipulés par cette grue ne comprennent pas Médée, qui en revanche figure dans la liste des pièces utilisant le quatrième type de machinerie, celle qui apporte des solutions aux personnages en proie au plus grand trouble, d'après laquelle on a forgé l'expression de θεός ἀπὸ μηχανῆς. Car ce qui intéresse Farnaby n'est pas d'établir une typologie comme le fait Scaliger (et la conjonction inclusive *vel... vel...* qu'il emploie dans sa note montre cette relative indifférence) mais d'affirmer la nécessité du recours aux machines,

32 Dans la fameuse satire du turbot de Domitien, les flatteurs accourent, parmi lesquels un certain Catullus dont il s'agit ici.

33 Traduction d'O. Sers pour les Belles Lettres.

34 Les cinq machines distinguées par Scaliger sont : les *periaktoi*, amenant pour ceux de droite les personnages situés en dehors de la ville ; pour ceux de gauche les personnages situés en ville ; l'*ekkyklème* ou *exostra* ; la *méchanè* pour la tragédie ou *kradè* pour la comédie ; le *géranos*.

quelles qu'elles soient, dans *Médée*.

Les problèmes pratiques posés par une mise en scène des gestes, paroles, déplacements et sortie de Médée ne sont pas totalement ignorés par les éditeurs, mais sont l'objet de remarques très ponctuelles. La lecture dramaturgique est une des lectures possibles, et elle existe très tôt, mais ne se constitue pas vraiment en tradition comme le font les interprétations de tel passage, l'établissement du texte, ou telle question critique. Elle apparaît plutôt de façon épisodique et sporadique, même si, comme pour les autres types de lectures, la note d'un éditeur (en l'occurrence Farnaby et Delrio) peut être reprise par d'autres, éditeurs *Variorum* ou non (Pierrot). Ce n'est pas vraiment un dialogue qui s'établit à distance, avec reprise critique, totale ou partielle, aménagements et modifications, mais le plus souvent seulement des citations incluses telles quelles sans prise de distance. Il n'est guère que Pierrot qui cite Farnaby sans d'ailleurs le dire et l'insère dans ses propres notes en le corrigeant. Remarquons que les passages que nous avons choisis (moments d'aparté, incantations, meurtres, envol final), qu'une certaine critique moderne invoque pour affirmer que les tragédies de Sénèque ne sont pas destinées à la scène ou ne peuvent y être jouées, ne font pas du tout l'objet de tels commentaires sur la période étudiée. Soit ces passages sont tout simplement ignorés par les éditeurs, et c'est la plupart du temps le cas, soit ils sont commentés mais différemment : d'un point de vue philologique, littéraire ou dramaturgique, mais dans ce dernier cas ils ne sont jamais présentés comme des maladresses de la part du dramaturge pouvant devenir des obstacles à la mise en scène.

Conclusion de la seconde partie

Cette partie synthétique entendait dessiner des lignes de force qui se dégagent des exemplaires étudiés. Le corpus que nous avons constitué est discutable et gagnera sans doute à évoluer si d'autres études viennent l'enrichir. Il est sélectif pour des raisons scientifiques et humaines, et naturellement hétérogène. Il comprend des éditions dues à un seul éditeur, des *Variorum*, des éditions sans traduction et d'autres avec, des éditions munies ou dépourvues de paratexte.

Pour une contribution à l'histoire éditoriale des tragédies, il est primordial de revenir sur la longue diachronie. On peut, d'abord, observer quelques lignes de continuité ou de fracture entre les manuscrits et les imprimés, dans la limite de nos observations, vu les bornes chronologiques de notre corpus. À partir des écrits de Nicolas Trévet et des premiers commentaires ultérieurs, on peut établir que son commentaire aux tragédies a orienté l'intérêt des lecteurs et des savants vers ces textes dramatiques nouvellement redécouverts ; ses notations métriques ont également fait prendre conscience de l'importance de ces savoirs et les ont fait progresser ; sa définition du genre tragique a enfin permis une approche différente des pièces latines, par rapport à l'esthétique médiévale. Le commentaire de Nicolas Trévet a donc beaucoup compté pour la compréhension de la poétique des tragédies. Il a sans doute aussi influencé la méthode du commentaire humaniste, en cela que les éditions imprimées se sont attachées à décomposer les tragédies en plusieurs parties, mais les *partes*, *actus* et *carmina* présents chez Nicolas Trévet ne se sont pas retrouvés tels quels ensuite. Le savant découpage en multiples divisions et sous-divisions, lui-même héritier de la rhétorique et de la scolastique médiévales, a été profondément simplifié et nivelé, au profit d'une organisation plus linéaire des tragédies, basée sur l'alternance des parties parlées et des parties chantées, telle que nous la connaissons finalement aujourd'hui encore.

Une progression linéaire s'est dégagée pour quelques aspects matériels : une fois certains procédés mis en place, ils ne seront plus abandonnés, comme la ponctuation, les titres courants, la numérotation des vers, les didascalies de personnages et de lieu. Ils subissent quelques variations formelles, puis se normalisent et se figent. C'est le cas de la numérotation des vers, qui est d'abord hésitante puis s'impose ; de même les didascalies de personnages, qui se modifient de façon cohérente et suivie, faisant passer des (*tragoediae*) *interlocutores* aux (*dramatis*) *personae*. Le statut du récitatif est lui aussi soumis à une évolution chronologique, au début de laquelle il est plutôt assimilé au chant, et à la fin de laquelle il est plutôt rapproché de la parole. Le problème de l'auteur des tragédies, que nous avons abordé à

propos des titres et des paratextes (chapitre 6. 4) « Examens, dissertations, traités »), pour complexe qu'il soit, obéit cependant à une logique de simplification et de redécoupage très progressive, puisque l'on passe d'une multiplicité d'auteurs à deux, et que les tragédies, auparavant refusées à Sénèque le Philosophe, lui sont finalement réattribuées au moins pour huit d'entre elles, au détriment de Sénèque le Rhéteur, de Marcus Annaeus Sénèque et d'autres poètes jugés bons ou mauvais, de l'époque augustéenne ou néronienne ; les deux tragédies restantes, *Octavie* et *Hercule sur l'Œta*, restent quant à elles nettement séparées des autres et le plus souvent dénuées de paternité assurée.

D'autres points, liés à l'histoire littéraire et culturelle, ne permettent pas de dessiner une claire évolution, mais connaissent une histoire plus chaotique. Il en va ainsi de l'ordre de présentation des tragédies qui, bien qu'au début et à la fin de la période deux ordres bien différents existent, connaît des changements intermédiaires qu'on ne peut tous expliquer. Ainsi des arguments, dont la présence et la forme (courte ou longue) varient et dont le contenu a résisté aux tentatives d'identification des sources que nous avons tentées. Ainsi enfin des lectures dramaturgiques qui sont ponctuelles et relativement isolées les unes des autres, hormis dans les cas de citations, le plus souvent littérales, des notes d'un éditeur par les éditeurs *Variorum* en particulier.

Parmi les critères d'observation pris en compte, une dernière catégorie rapproche les toutes premières éditions des toutes dernières. Le chœur, détaché formellement par plusieurs procédés aux XVIII^e et XIX^e s., ne l'est plus aux extrémités chronologiques de notre corpus et enchaîne ses interventions avec les dialogues comme tout autre personnage. Corrélativement, la différenciation entre parlé et chanté est moindre aux mêmes périodes, pour les incunables et les plus récentes. Corrélativement encore, le découpage en actes voire en scènes vaut pour la très grande majorité de notre corpus mais est absent de la *princeps* et des deux dernières éditions. De façon plus anecdotique, la présentation de l'interlocution aux vers 170-171 de *Médée* est identique (« verticale ») entre les trois premiers incunables et les quatre dernières éditions du XIX^e s. (exception faite de celle de Leo, la dernière considérée), tandis qu'au milieu, toutes les autres font un choix différent (présentation « horizontale »). La même répartition guide le traitement des sentences : ignorées au début et à la fin du corpus, elles sont soulignées par divers procédés dans les éditions intermédiaires.

Que conclure de ces observations ? Il ne s'agit pas d'un retour en arrière de la part des éditeurs modernes, ni même d'une volonté d'un retour aux sources, à des prétendues origines pures et perdues de l'histoire du texte. Nous verrions plutôt deux grands axes d'interprétation, complémentaires parce qu'ils ne se situent pas sur le même plan. Le premier consiste à dire

que le texte a été considéré comme un objet différent par les éditeurs : d'abord traité comme un poème dramatique, avec son *continuum*, sa présentation serrée et dépouillée ; puis traité comme du théâtre classique, avec la mise en valeur des personnages présents et échangeant, le soulignement des modes d'expression, l'indication des mètres, les didascalies de personnages et de lieu ; finalement traité comme une tragédie antique, que l'on essaie de séparer des conventions qui lui sont étrangères et de reconsidérer en tant que telle³⁵. Le second axe se situe du côté de la réception envisagée par les éditeurs : à une première époque, il fallait diffuser le texte pour sa lecture, puis c'est l'interprétation du texte dans tous ses aspects et dans tous les sens du terme qui a très vite prévalu, et pendant longtemps, avant de céder le pas à une démarche orientée vers la recherche scientifique. Cette réception comprend la question de la finalité des tragédies : la représentation d'un poème philosophique tel qu'on le conçoit au début n'est pas vraiment pensée ; puis la tragédie antique et les tragédies en général reviennent sur scène et Sénèque est repris, imité, traduit, joué ; à nouveau, ses tragédies, lues comme celle d'un philosophe ou d'un déclamateur se voient éloignées de la perspective scénique et cantonnées à l'étude philologique ou simplement à la lecture, qui demande alors des dispositifs d'explicitation comme les notes et les didascalies.

35 Il nous semble que les deux dernières étapes rejoignent celles que distingue R. Lauffer pour la page dans « L'espace visuel du livre ancien », dans (Martin et al., 1983), p. 496, qui passe d'une « conception synthétique discontinue » à une « conception analytique continue ».

Conclusion générale

Cette partie conclusive se divisera en deux temps, pour présenter tout d'abord les acquis que l'on peut dégager à l'issue du travail et les perspectives nouvelles qui s'ouvrent, tant l'exploration demeure inachevée.

Bilans : résultats et propositions

Avancées scientifiques

La première des avancées est de regarder les éditions traitées comme un **corpus** d'études. C'est un ensemble que nous avons dû constituer, qui reste hétérogène, car composé d'éditions originales et de *Variorum*, d'éditions donnant le texte seul et d'autres accompagné de sa traduction ; un ensemble qui n'est pas exhaustif, qui ne comprend ni rééditions, ni éditions séparées, ni éditions mineures (voir le Chapitre 1 sur ces choix). Mais c'est un tout qui a sa cohérence, dans lequel nous avons tissé des liens et repéré des évolutions.

L'élaboration de cette base de données a été l'occasion de repérer – parfois non sans mal – les localisations, physiques ou virtuelles, des éditions, et les côtes et liens mentionnés dans les fiches descriptives de chacune devraient faciliter les recherches ultérieures. Les fiches descriptives ne furent pas toujours simples à établir : depuis le titre jusqu'à la date de publication, les difficultés ont été nombreuses, surtout pour les premiers imprimés. Mais ce travail a permis de préciser quelques dates (édition de la *princeps* ; resserrement de la fourchette temporelle pour l'édition de Fernand-Balbus ; correction de la date parfois donnée pour l'édition de Gronov), de mieux identifier certaines personnes (voici quelques exemples : l'imprimeur « Andreas Gallus » de la *princeps* à reconnaître comme André Beaufort ; l'éditeur « Benedictus 'Philologus' » à reconnaître comme Benedetto Riccardini ; essayer de comprendre qui a rédigé les notes archéologiques et philologiques dans l'édition de Levée). L'attention portée aux auteurs du livre a aussi eu l'effet de mettre au jour certains noms oubliés : ceux de quelques éditeurs, souvent éclipsés par de plus illustres qu'eux, dans l'ombre desquels ils ont collaboré (de Vercel, Rapheleng), de libraires, d'imprimeurs, d'érudits, ayant contribué à la tâche, tous auteurs, qu'ils soient de simples réviseurs ou passeurs de textes, ou de véritables penseurs, pour lesquels nous avons essayé de comprendre la part d'intervention. Le fait d'avoir dépouillé les éditions en en donnant la composition a enfin été le préalable à un travail de repérage de la circulation de certains textes – notes, arguments – que nous avons pu suivre également par ce qu'en disent les paratextes (Avanzi, Richter, pour ne citer qu'eux, évoquent les notes qu'ils ont rédigées auparavant, sur lesquelles

ils s'appuient ou qu'ils versent dans l'édition des tragédies). Ainsi, que ce soit sur les dates, les noms, les personnes, les textes, nous avons essayé de préciser les données avec le plus de rigueur possible.

Mises au point

À côté de ces données qui caractérisent les éditions, on peut revenir sur les deux grands pôles d'intérêt des paratextes, l'auteur des tragédies et le genre littéraire des textes édités. Car, finalement, qu'apprend-on sur **Sénèque** à parcourir ces éditions ? On comprend avant tout que le Sénèque que nous lisons est bien sûr le fruit d'un processus long de réception, qui ne commence pas avec l'imprimé mais dès le Moyen-Âge, où il a servi, comme classique, de référence, de figure d'autorité¹. C'était un *Seneca moralis*, dans lequel les yeux médiévaux cherchaient « sagesse » et enseignements avant tout idéologiques. C'est pourquoi il a été difficile aux éditeurs et aux savants en général de l'identifier aux auteurs / à l'auteur de la petite dizaine de tragédies latines qui ont été redécouvertes au XII^e s². Cette histoire, heurtée, est donc faite de transmissions et de ruptures et produit de multiples figures de Sénèque, si bien qu'on en apprend moins sur l'auteur et ses œuvres que sur le contexte qui le questionne et le commente à travers ses éditions. La figure de l'auteur doit donc être vue comme un produit tout à la fois historique, éditorial, idéologique, commercial et littéraire. Nous avons tenté d'aborder ces micro-histoires, déjà en prenant conscience de leur existence, et nous avons essayé de croiser diverses approches et méthodes pour mieux comprendre, au final, le Sénèque moral, tragique, philosophique qui a circulé et rayonné à travers les siècles.

Si le XVIII^e s. est celui de son éclipse, les autres périodes lui sont fastes, avec des facteurs divers à son succès. Pour la Renaissance humaniste, c'est un classique parmi d'autres qu'il faut diffuser, comprendre, illustrer – au double sens de mettre en valeur et d'accompagner d'images – ; pour le XVI^e s. c'est un texte à améliorer et à continuer d'expliquer, alors que la question de son auteur éclot ; aux XVII^e et XVIII^e s., il faut réunir et organiser les savoirs mais aussi les renouveler avec l'*Etruscus* ; au XIX^e s. il s'agit de transmettre autrement le texte, par sa traduction notamment, d'organiser les connaissances cette fois par leur mise en collection. C'est au XVI^e s. que les enjeux politiques et religieux pèsent le plus, et que se vérifie l'affirmation selon laquelle « le théâtre de Sénèque est celui

1 Voir G. Guastella « Introduzione » dans (Guastella, 2006) p. 17-22 (ensemble de l'introduction p. 13-29).

2 Notons d'ailleurs que le débat n'est pas tranché pour certains, qui donnent de bons arguments pour constater l'aporie de la question et plaider pour la suspension du jugement. Telle est la position de M. Graver, exprimée dans (Graver, 2017) p. 282, à la suite de (Kohn, 2003).

d'un temps troublé »³ : c'est le siècle qui, avec dix nouvelles éditions, soit le tiers de notre corpus, est le plus favorable aux thématiques sénéquiennes comme l'exercice du pouvoir et le rôle des passions ; et c'est le siècle où la critique de la tyrannie trouve un écho dans les premières tendances absolutistes, où les tensions au sein du Christianisme entre Réforme et Contre-Réforme se répercutent sur les lieux et les responsables d'édition.

La présentation du texte tragique et les paratextes sur le genre de la **tragédie** sont le second point sur lequel on peut revenir de façon synthétique. Alors que, on l'a vu, la tragédie n'est pas bien connue au Moyen-Âge, il est difficile, quand les textes classiques font leur réapparition, de refonder le genre⁴. En l'absence d'instruments de connaissance et de définition, en l'absence d'une tradition théâtrale qui aurait maintenu ce genre sur les planches, se posent des problèmes terminologiques et esthétiques. L'héritage tragique grec n'est transmis que dans les dix tragédies latines conservées, et on aura tôt fait de mesurer ces dernières à l'aune des premières, sans bien saisir leurs particularités ni comprendre comment les transformations des unes aux autres ont pu s'opérer, en l'absence, en outre, de chaînons littéraires que sont les tragédies républicaines. Or le corpus tragique latin conservé est un corpus qui ne peut servir de modèle uniformément : la théâtralité y est jugée problématique (on constate, par rapport aux tragédies grecques, l'enflure du narratif et du descriptif, la présence massive des réflexions philosophiques et morales) mais la dramaturgie jugée efficace, car elle réussit justement à articuler la pensée et la tension nécessaire à l'action, et à les incarner dans des personnages négatifs qui fascinent.

Le genre restait à théoriser, et c'est ce qui s'opère dans les paratextes, textes théoriques essais, traités métriques, de nos éditions. Des considérations techniques sur la versification des tragédies latines permettent de comprendre quels mètres y sont employés, et ainsi de cerner leur spécificité, par rapport à d'autres genres poétiques comme l'épopée, l'épigramme, la poésie lyrique. Les développements sur l'histoire littéraire incluent les tragédies latines dans une continuité, partant des tragédies grecques et passant par les comédies latines. Les pièces sont ainsi définies à travers leur dénouement (heureux ou malheureux), leurs personnages (simples ou nobles), leur schéma narratif (déploiement de telle action, heureuse ou criminelle), leur structure (place du chœur par rapport aux parties parlées), leur style (bas ou élevé, *gravis*), leur finalité (ludique ou didactique, voire éthique). On peut donc dire que les tragédies latines ont servi à la redécouverte du genre et à sa définition, ainsi qu'à l'élaboration, par ces réflexions sur les catégories génériques, de la tragédie française⁵.

3 Voir J. Jacquot « Sénèque, la Renaissance et nous » dans (Jacquot, Lebègue, & Oddon, 1964) p. 306-307.

4 Voir G. Paduano « La prototragedia e le categorie del discorso drammatico » dans (Doglio, 1980) p. 99-118.

5 Voir E. Paratore « L'influsso del classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del tre e

Direction : une histoire culturelle des éditions

Ces questions ne sont pas abordées simultanément, pas plus que le corpus des tragédies n'est donné d'emblée. Il est à lire comme une **construction**, tant pour l'ordre des tragédies présentées dans les volumes, que leurs titres et leur nombre : tous ces aspects ont fait l'objet de recherches et ont reçu des réponses différentes selon les éditeurs et les époques. Notre travail veut montrer qu'il y a un Sénèque historique, ou plutôt historicisé, et qu'il convient par conséquent d'historiciser également notre lecture, notre interprétation des tragédies, et de la situer dans l'histoire de l'édition comme dans l'histoire culturelle de la littérature.

Dans l'histoire de l'édition, une des thèses que nous avons voulu développer est que « le livre construit et véhicule une représentation du théâtre »⁶, c'est pourquoi nous avons voulu comprendre comment, par qui, dans quel contexte, les tragédies latines étaient éditées. En les considérant comme des objets matériels, nous nous sommes demandé en quoi l'imprimé a fait évoluer le texte et la forme de son commentaire. Tout d'abord, techniquement, l'imprimerie grossit le texte de ses entours « parce qu'elle a transformé les circuits de diffusion et les modes de lecture »⁷. Même s'il y a des continuités entre le manuscrit et l'imprimé, peu à peu l'imprimé crée ses propres codes artisanaux et artistiques et s'affranchit des habitudes médiévales. Il se dégage de ces formes anciennes pour créer des formes nouvelles, passe du dépouillement des premières éditions à l'envahissement du texte par les notes marginales, et à nouveau au dépouillement par le rejet des notes explicatives en bas de page ou en fin de volume ; il passe d'une mise en forme minimale, où les répliques s'enchaînent sans solution de continuité, à une mise en forme des dialogues, des chants, des actes, voire des scènes ; les tragédies se donnent peu à peu à lire moins comme des poèmes dramatiques et davantage comme des textes pour la scène présentés selon les conventions modernes – dégagement des sources locutoires, bornage des scènes, emploi de listes de personnages intermédiaires, usage des didascalies –. Cette mise en page est une composition classique, majoritaire, mais elle agence seulement des possibilités de structuration qui ne sont pas toutes employées conjointement par tous les éditeurs, si bien que l'absence de division ou d'autres divisions sont possibles. Cela est d'autant plus vrai que les tragédies de Sénèque, on s'en rend compte

quattrocento » dans (Doglio, 1980) p. 21-45 et A. Stauble « L'idea della tragedia nell'umanesimo » dans (Doglio, 1980) p. 47-70.

6 Marie-Ève Rollinat-Levasseur « Les publications théâtrales : une mise en scène intemporelle » dans (Ferry & Naugrette, 2010) p. 17 (ensemble de l'article p. 17-26).

7 Voir « l'espace visuel du livre ancien » dans (Martin, Chartier, & Vivet, 1983) p. 481 ; et aussi S. Marchitelli « Da Trevet alla stampa. Le Tragedie di Seneca nei commenti tardomedievali » dans (Goulet-Cazé, Dorandi, & Institut des traditions textuelles, 2000).

aujourd'hui, jouent sans doute avec les genres théâtraux et les genres littéraires en général plus qu'on ne le pense. On pourrait par exemple envisager de les présenter « à la grecque » avec une division en prologue, *parodos*, *stasima* et épisodes, et *exodos*.

On voit combien ces questions d'édition ont de répercussions sur l'approche **littéraire** des textes. Les tragédies latines en particulier ont connu un trajet qui les a fait passer par divers états – tragédies mal distinguées de l'épopée, poèmes dramatiques, « philosophie en cothurnes », textes déclamatoires ou pour la récitation, tragédies spectaculaires – : elles ont été l'objet de mises en page et de lectures qui ont construit ces statuts divers et mouvants ; elles témoignent de la culture des imprimeurs, libraires, éditeurs, commentateurs, qui ont façonné ces pages. En parcourant les éditions et leurs paratextes, on voit ainsi que la question liée à l'appréhension moderne des tragédies, celle de leur passage à la scène, est toute récente, et n'avait pas été soulevée avant le XIX^e s. À côté du « Sénèque moraliste » ou du « Sénèque moralisé » hérité des temps médiévaux, construit par certains commentaires et illustrations qui tendent à en faire un professeur de vertu et un pourfendeur des vices, qui tendent à faire des tragédies un outil au service de l'*utile dulci*⁸, existe un « Sénèque morcelé ». Sa réception, non linéaire, est marquée par le problème des deux, trois, quatre, Sénèque ; par la question de la nature, de la qualité, de la finalité des tragédies : ces deux faisceaux d'interrogation sont bien sûr liés, puisque c'est seulement quand on a considéré que l'auteur était unique que l'on a cherché une cohérence dans le corpus, seulement quand on a identifié Sénèque le Philosophe avec Sénèque le Dramaturge que l'on s'est posé la question du rapport des tragédies au stoïcisme, et de leur aptitude, finalement, à être jouées. C'est pourquoi on lit un « Sénèque augmenté » par les multiples strates de l'érudition qui a développé sur plusieurs siècles des trésors de finesse pour améliorer le texte et l'expliquer dans ses moindres détails. L'apparat critique moderne est bien réduit en regard de cette histoire éditoriale et scientifique dont il résulte, et l'on doit prendre conscience de l'épaisseur des notes et commentaires qu'il a fallu pour arriver à quelques lignes de conjectures et de variantes. S'il y a une continuité dans les exégèses, les éditeurs se citant entre eux et renvoyant aux notes des uns et des autres, il n'y en a pas dans les appréciations morales ou esthétiques : ces faits de **culture** échappent à la dimension cumulative du savoir et peuvent se recouper à distance ou au contraire diverger dans des espaces-temps tout proches. Ainsi, la dimension philosophique ou morale des tragédies est notée dans des éditions aussi diverses que celle de B. Riccardini, Érasme-de Vercel-de Maizières, Fabricius, Heinsius-Scaliger, Farnaby, Schröder, Fabricius-Ernesti ; la réflexion sur le genre tragique se développe notamment chez B. Riccardini, de Maizières,

⁸ Voir (Leroux & Séris, 2017) p. 24.

Delrio, Schrijver, Levée, Leo (voir la « vue synthétique des paratextes » en annexe). Il était donc important de présenter les éditions de façon séparée en les dépouillant (chapitres 2 à 5), d'en faire des synthèses par époques (conclusions des chapitres 2 à 5) mais aussi par types de paratextes et par thématiques (chapitres 1 et 6 à 9).

Finalement, face à cette diversité de présentations et de lectures, peut-on se prononcer sur le **public** de ces livres ? Il convient d'abord d'observer que c'est dans l'immense majorité un public de lecteurs qui est convoqué, et non un public de spectateurs, d'acteurs, ou de dramaturges. Ces derniers trouveraient rarement de quoi nourrir leurs attentes, hormis peut-être dans les éditions accompagnées de traductions, comme celle de l'abbé de Marolles au milieu du XVII^e s. ou les dernières éditions du XIX^e s. Ce sont dans celles-ci que se trouvent des remarques sur la dramaturgie ou les premières didascalies, celles-ci qui établissent le plus clairement le lien entre le texte et la scène. Ces lecteurs seront plutôt des lecteurs d'un niveau de compétences linguistiques, philologiques et littéraires avancé, pour ces livres bien plus savants que populaires, plus orientés vers le loisir lettré ou l'étude savante que vers la scène. On observe ainsi, et c'est l'enseignement principal de ce parcours éditorial, une large homogénéité quant à la destination des volumes, derrière leur diversité de forme et de contenu. Tout au plus pourra-t-on distinguer, parfois, des éditions destinées à un public d'élèves plus que d'étudiants ou d'universitaires, quand l'appareil de notes et paratextuel en général est très réduit.

Le fait qu'il n'y ait pas vraiment de linéarité dans notre corpus permet des études transversales et divers prolongements ; nous les avons signalés dans le corps de nos développements par des manicules et les rappelons dans ce qui suit.

Quelles perspectives ?

Une des tâches restant à accomplir serait de résoudre des interrogations qui demeurent sur des points ponctuels : identifier l'éditeur scientifique de l'édition lyonnaise de 1536 ; déterminer l'origine de l'indication des lieux scéniques, des listes de *dramatis personae*, des arguments ; comprendre quel texte l'imprimeur de la *princeps* a publié et quels textes les éditions de Marmita, Gryphe, Levée et Greslou éditent, en les comparant aux éditions précédentes. Ce sont là des points d'achoppement qui pourraient être facilement surmontés avec davantage de temps. D'autres pistes seraient à poursuivre, par des travaux de plus longue haleine et d'envergure supérieure, que l'on peut diviser en quatre grands domaines d'action – histoire du livre, histoire éditoriale, littérature et humanités numériques – qui peuvent évidemment se recouper.

En bibliographie matérielle

Nous n'avons pas travaillé à proprement parler en bibliographie matérielle, mais notre corpus se prête tout à fait à des **examens** sur l'objet livre (sa forme : typographie, papier, formats, reliures, mise en page ; ses artisans : typographes, imprimeurs, libraires) et sur ses paratextes envisagés sous cet angle méthodologique (pages de titre, *ex libris*, marques d'imprimeur, frontispices). On peut donc traiter les données en histoire du livre et exploiter cette histoire du livre pour la mettre au service de la littérature, pour comprendre ou prendre de la distance avec l'objet imprimé, le regarder comme une construction, comme le résultat de processus, tout comme le texte l'est et est parfois à remettre en question. Des recherches associant des structures d'enseignement, de recherche et de documentation lyonnaises – Universités, ENSSIB, Musée de l'Imprimerie, Bibliothèque Municipale et Bibliothèque Diderot de Lyon – seraient certainement passionnantes à mener et nous apprendraient si une édition des tragédies se présente ou non comme un livre de théâtre.

En bibliographie critique

Si l'on suit l'angle de l'histoire éditoriale, ce serait des **comparaisons** que l'on pourrait envisager afin de mieux rendre compte de certaines spécificités. On pourrait ainsi comparer des éditions d'un point de vue géographique (Lyon / Paris ; France / Italie / Europe du Nord / Espagne / Angleterre), comparer les éditions des tragédies avec d'autres types d'éditions quand la production d'un même savant le permet (comme pour Érasme, Delrio, Juste Lipse, Gronov, Peiper-Richter...), ou encore comparer la première édition avec celles qui la suivent, comme pour Farnaby, qui est celui qui a le plus œuvré en la matière, ou encore pour Delrio, à la réserve près qu'il ne s'agit pas de réédition dans son cas mais d'un autre livre, une somme qu'il nomme *Syntagma*, nourrie de son édition des tragédies de 1576. On pourrait alors suivre les évolutions techniques dans la façon dont il présente le texte dramatique mais aussi ses évolutions théoriques sur l'auteur Sénèque, le genre tragique, et les tragédies latines qu'il édite. Dans le même ordre d'idées, on pourrait aussi étudier la façon dont des travaux préalables (notes critiques d'Avanzi ou de Lipse) ont été intégrés au travail philologique présenté dans les éditions que nous lisons. On pourrait enfin étudier les politiques d'édition⁹ à

⁹ G. Flamerie de la Chapelle a récemment mené cette enquête pour trois collections dans son inédit d'HdR « Lemaire, Panckoucke, Nisard : trois collections d'auteurs latins sous la Restauration et la monarchie de Juillet », présenté en juin 2018 à l'Université Bordeaux Montaigne, dans lequel il étudie leur histoire, le choix des auteurs anciens et des collaborateurs modernes, les méthodes d'établissement de texte, de traduction et de commentaire.

l'échelle d'une maison ou d'une collection, surtout pour le XIX^e s., afin de mieux faire la part des contraintes éditoriales et des partis-pris résolument adoptés par les éditeurs scientifiques.

En littérature et édition critique

Poursuivre la voie engagée mène assez naturellement à une **extension du corpus** grâce à l'inclusion de rééditions, comme dit plus haut, ou d'éditions séparées. Il en est une qui retient particulièrement notre intérêt, parce qu'elle porte sur la tragédie que nous avons choisie comme témoin, *Médée*, et qu'elle comporte un riche paratexte : il s'agit d'une édition d'un jésuite allemand, professeur et hagiographe, Matthaeus Raderus (1561-1634), parue en 1631 sous le titre *Ad Senecae Medeam Commentarii*¹⁰, comptant 470 pages. Elle comprend une carte retraçant les trajets de Médée et quatre *prodidagmata* qui sont autant d'introductions à la lecture de l'œuvre, sans doute justifiées par le besoin d'expliquer un auteur qui est qualifié de *perobscurus*. Le texte dramatique est structuré par le retour récurrent d'une même séquence, constituée par le numéro d'acte, suivi, pour chaque scène, d'un résumé (*periocha*), de notes explicatives vers à vers (*paraphrastica... explanatio*) et d'annotations (*annotationes*). L'ensemble est complété par une liste des sentences extraites de la tragédie (*Gnomae et sententiae ex Medea Senecae*) et par un *index rerum et uerborum*. Ce volume gagnerait à faire l'objet d'une étude, voire d'une édition moderne, qui dégagerait nombre d'enseignements sur la vision de Raderus sur l'esthétique et la philosophie des tragédies. Une autre édition, que nous n'avons pas retenue parce qu'elle réunit deux commentaires que nous avons par ailleurs – *Tragedie Senecae cum duobus commentariis. Bernardinus Marmitta, Seneca, Daniel Caietanus* (Venise, 1510) – serait également intéressante à traiter du point de vue du rapport entre le texte et l'image. Son imprimeur Filippo Pinzi / Philippo Pincio Mantuano place en effet au début de chaque tragédie une xylographie, très simple. Pour *Médée*, on voit quelques Argonautes dans leur navire regardant Jason, Médée et leurs deux enfants qui leur font face, perchés en haut d'une tour ; entre eux, une lance portant la Toison d'or. Ces vignettes gagneraient à être commentées pour leur technique et le choix de l'angle de vue, à comparer avec les grandes planches de l'édition de De Maizières l'année d'après.

Une autre voie serait d'**approfondir** les remarques sur des paratextes spécifiques : les notes (leur forme, leur sens, leur liens dans les éditions *Variorum*), les traités métriques, les liminaires et autres textes théoriques que nous avons parcouru trop rapidement¹¹. C'est une ex-

10 Localisation : BnF Tolbiac YC-7003 et exemplaire numérisé : <https://books.google.fr/books?id=ITIQAACAAAJ&hl=fr&pg=PP3#v=onepage&q&f=false>.

11 On peut rappeler ceux que nous voudrions retravailler : l'explication des tragédies de Marmitta ; l'épître dédicatoire de Gilles de Maizières au professeur Jacques du Moulin ; la *praefatio* de J. Delrio à Ludovicus

ploration qui est prévue dans les projets que nous menons avec Malika Bastin-Hammou (professeur de grec à l'Université de Grenoble-Alpes, UGA), sur lesquels nous reviendrons plus bas. Outre des paratextes en particulier, demeurent des approches transversales sans nul doute fructueuses à mener. Il y aurait à voir si et en quoi les histoires des éditions et des représentations se croisent : ces dernières sont-elles conditionnées par les premières ou est-ce l'inverse ? Joue-t-on les pièces sur l'influence du commerce des livres ou publie-t-on des éditions à la demande des professionnels du théâtre ? Outre le rythme et le volume des éditions, leur contenu et leur présentation ont-ils un impact sur les représentations, sur le jeu des acteurs¹² ? Comment cette dynamique évolue-t-elle sur le long terme¹³ ? Il y aurait aussi intérêt, dans le vaste paysage de la réception de Sénèque dramaturge, déjà bien balayé, à se centrer sur les traductions des pièces, non plus pour mesurer l'impact de Sénèque sur ses émules, mais pour en approcher les représentations, cette fois idéologiques, culturelles, philosophiques, qui se sont construites au fil du temps. C'est une interrogation que nous soulevons dans une communication¹⁴ qui se focalise sur les traductions et commentaires de De Marolles, Levée et Greslou autour de la thématique de la virilité, mais que l'on pourrait étendre à bien d'autres traductions et notions. Un autre projet en construction avec le laboratoire IhRIM porte d'ailleurs sur « Les discours sur la traduction du théâtre antique : de l'Humanisme aux Humanités (XVI – XVII^e s.) » : nous étudierons en quoi les arguments développés par les Modernes, quand il s'agit de justifier leurs traductions du latin au français, du grec au latin, ou encore du grec au français, s'inspirent des arguments déjà développés par les Latins quand ils ont entrepris de « traduire » la littérature grecque en latin (topoi de la traduction impossible ou difficile, de la *patrii sermonis egestas*, etc.) ; puis nous confronterons les discours aux pratiques en cherchant les coïncidences ou les décalages entre les deux.

En Humanités Numériques

Ce mémoire d'inédit d'HdR recoupe les préoccupations de Malika Bastin-Hammou, qui

Delrio ; tout l'appareil paratextuel de l'édition de De Marolles ; l'épître dédicatoire de Gronovius à Charles Ludovic ; les longues liminaires de Schröder ; les « Dissertations », « Observations sur le théâtre de Sénèque » et « Examens des pièces » chez Levée ; les introductions et traités, nombreux et divers, chez Leo.

12 Par le biais des indications scéniques notamment : quel traitement reçoivent le chœur, les apartés, les personnages muets, par rapport aux données ou aux silences des textes édités, traduits, commentés, glosés, là-dessus ?

13 Rappelons que l'inédit d'HdR (« La Fabrique de l'antique : traductions, mises en scène, interprétations ») de S. Humbert-Mougin, « Le Monstre apprivoisé. Les tragédies de Sénèque en Europe (1730-1969) », porte sur une période tardive par rapport à notre corpus et qu'il faudrait reprendre le dossier depuis le début des imprimés.

14 « *Seneca tragicus : Vir, vis, violentia, virtus, virago*, la virilité et ses déclinaisons dans le théâtre de Sénèque et chez ses émules de Mussato à nos jours », Colloque international organisé dans le cadre de la Semaine Internationale du Théâtre d'Aix-Marseille Université, les 27, 28, 29 mars 2019, par les laboratoires CIELAM, EA 4235, et CAER, EA 854.

a étudié dans le sien les traductions latines d'Aristophane du XVI^e au XVIII^e s.¹⁵. Nous sommes associées dans un Projet de Recherche Collaboratif (PRC) déposé auprès de l'ANR en octobre 2018 dont l'acronyme est ITHAC, pour « L'Invention du THéâtre Antique 1476-1613 : Analyse, traduction et édition numérique du Corpus des paratextes savants ». Nous sommes parties de l'idée que les éditions humanistes du théâtre classique, à travers leurs paratextes, nous montrent comment ces tragédies et comédies, grecques et latines, ont été réinventées par les savants de l'Europe de la Première Modernité. Leurs épîtres dédicatoires, adresses au lecteur, préfaces, traités, commentaires, explications, dissertations, sont des lieux théoriques où l'on voit comment ils ont reçu et compris ce théâtre. En transcrivant, traduisant et commentant ces textes écrits en latin, parfois en grec, restés inexplorés pour la plupart et surtout n'ayant jamais été constitués en corpus, nous voulons dégager les idées et les méthodes qu'ils véhiculent, alors que le théâtre moderne et la philologie étaient en train de s'inventer. C'est l'occasion de redonner leur place à des figures majeures et de faire émerger des figures moins connues – professeurs, traducteurs, imprimeurs, libraires – qui ont joué un rôle important dans l'élaboration et la circulation de ces idées.

Ces textes n'ont pourtant pas encore été étudiés de façon systématique ni transversale. Un travail similaire a été mené grâce au projet de l'ANR IdT « Les Idées du théâtre »¹⁶ sur les paratextes des théâtres en vernaculaire de l'Europe de la Première modernité, qui a révélé l'importance de ces textes dans l'élaboration des théories du théâtre moderne. Mais en ce qui concerne les éditions du théâtre antique, il n'existe actuellement rien de tel, hormis des études ponctuelles sur tel dramaturge¹⁷. Le projet ITHAC se propose de pallier ce manque – certes encore partiellement puisqu'il se limitera au large XVI^e s. – en procédant à la traduction et à l'analyse de ces paratextes savants et en développant un outil numérique d'exploitation de ce corpus qui traduira informatiquement la circulation des idées, des méthodes et des individus. On pourra ainsi effectuer une recherche sur tel érudit, avoir accès à tous les paratextes théâtraux qu'il a écrits, qui lui sont adressés, ou dans lesquels il est cité, en langue originale et en traduction. Le corpus et surtout la circulation à l'intérieur de ce corpus permettront de reconstruire la pensée de tel humaniste sur le théâtre antique en général, et non seulement sur tel auteur, car on pourra suivre les textes à travers lesquels sa pensée s'est construite, a évolué,

15 Dans l'inédit « Traduire Aristophane en France - XVIe-XVIIIe s. » de son dossier d'HdR ayant pour titre général « Interprétations d'Aristophane ».

16 <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>.

17 M. Mund-Döpchie a recensé et commenté les éditions d'Eschyle à la Renaissance : (Mund-Döpchie, 1984) ; E. Borza celles de Sophocle en Italie : (Borza, 2007) ; P. Hadley s'est intéressé à la lecture d'Aristophane par l'érudit allemand Frischlin à travers les paratextes latins de son édition du poète comique (1586) : (Hadley, 2015). Par ailleurs, Alexia Dedieu étudie la réception savante d'Euripide dans l'Europe de la Première modernité – doctorat en cours à l'UGA du comité de thèse duquel je fais partie.

et a marqué la postérité, pour finalement reconstituer de véritables chaînes éditoriales. L'ensemble aboutira à une sorte de cartographie dynamique de la pensée sur l'invention / réinvention du théâtre antique à la Renaissance.

Ce projet est le fruit du partenariat des UMR impliquées (UMR 5316 Litt&Arts, UGA ; UMR 5189 HiSoMA, Lyon 3 et UMR IHRIM 5317, Lyon 3), de l'adhésion au Consortium Cahier (Corpus d'auteurs pour les humanités : informatisation, édition, recherche), consortium labellisé par la TGIR Huma-Num. Il rassemble une équipe d'hellénistes, de latinistes, de spécialistes des théâtres néo-latin et des XVI et XVII^e s., des ingénieurs de recherche et d'études spécialisés dans l'édition numérique des textes patrimoniaux, ainsi que des étudiants qui seront formés à la saisie et à l'encodage de textes en xml-tei. Les travaux s'étaleront sur plusieurs années et je serai personnellement chargée des paratextes du théâtre de Sénèque. J'ai donc sélectionné ceux qui me semblaient les plus pertinents, dont voici la liste, accompagnée des sujets abordés :

Fernand-Balbus 1488-1489

- l'épître dédicatoire de Carolus Fernandus (*Petreo Cohardo aduocato regio*) à Pierre de Couthardi
- les arguments en vers écrits par Balbus
- onze vers de Carolus Fernandus

Marmitta 1491

- l'épître dédicatoire à Guillaume de Rochefort et une introduction aux tragédies (*in tragoedias Senecae interpretatio*) : l'auteur, le genre de la tragédie, la forme, le trimètre

Benedetto Riccardini 1506

- une préface (*praefatio*) rédigée par Benedictus Philologus, adressée au dédicataire, Dominicus Benevenius : utilité de Sénèque
- un traité sur la tragédie (*de tragoedia*) : genre, nom, auteurs...
- un traité sur les parties de la tragédie (*de partibus tragoediae (mos, dictio, sententia, visus, melopoia)*)
- la vie et l'œuvre de Sénèque extraites du troisième livre de Petrus Crinitus *De poetis latinis* : *ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis*
- leurs *argumenta* (version longue)

De Maizières, 1511

- l'épître dédicatoire de Gilles de Maizières à Jacques Du Moulin : qualités morales et formelles de Sénèque, utilité du livre

- un traité sur la tragédie (*Tragedie diffinitio*)
- un développement sur le vers iambique, sans titre particulier
- une adresse aux lecteurs
- un poème en sénaires iambiques de Gilles de Maizières à Nicolas de Wattenville
- un poème de Pierre de Stainville (*in libri commendatio*) recommandant le livre de

Gilles de Maizières

- une illustration en pleine page, suivie de l'*argumentum* de Hieronymus Balbus, suivi d'un *incipit* précédant chaque tragédie
- une adresse de Gilles de Maizières à ses étudiants (*ad mansuetissimum bonorum puerorum gregem*)

D'Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514

- une épître dédicatoire de Josse Bade à Jean de La Lande, datée des nones de décembre 1513 : restauration du texte, difficulté et plaisir de la tâche, écriture de Sénèque, utilité des tragédies
- une épître dédicatoire de Daniele Gaetano à Leonardo Mocenigo (*Danielis Apologia*) : motivations, auteurs tragiques, matière et style, éloge de Sénèque
- un poème (*Polydori Comites Cabaliati in defensionem Caietani Cremonensis*)
- un traité métrique (*Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula, ou De tragici carminis metro* selon le titre courant) de G. De

Maizières

- un poème (*Aegidii Maserii ad Stephanum Antoniumque, lapitheos fratres iambicum carmen*)

D'Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517

- une épître dédicatoire d'Avantius à un *Latinus iuuenalis protonotarius apostolicus romanus*, prélat de la curie romaine : travail, méthode, éloge du destinataire
- un traité métrique (*Dimensiones tragoediarum Senecae*)
- les arguments

De Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566

- épître dédicatoire aux ducs Henricus et Fridericus Otho (*Illustris ducis ac domini D. Wolfgangi Palatini Rheni, Ducis Bauariae, Comitum Veldentii, filiis, D. D. Othoni Henrico, et Friderico fratribus s. d. Georgius Fabricius Chemnicensis*) : justification de l'entreprise, utilité des auteurs anciens, malgré les horreurs mises en scène, leçons philosophiques qui méritent de figurer dans les bibliothèques
- Les résumés (*Luctatii grammatici antiqui in Senecae tragoedias Periochae*)
- Un traité métrique (*Georgius Fabricius Chemnicensis. De reliquis carminum generibus*)

- Une introduction au commentaire (*Georgii Fabricii Chemnicensis in Senecae tragoediis lectionis diuersitas*) composée d'une adresse au médecin Henricus Paxmanus ; d'un bref *de periochis* ; des notes à chaque tragédie : profession de modestie de l'auteur et éloge du destinataire

De Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576

- Une pièce liminaire (*Ad amplissimum virum, clarissimumque J. C. Ludovicum Delrio, regium consiliarium libellorumque supplicum magistrum &c., Hieronymi Delrio praefatio*, « Salamanque, 1574 ») : contenu de livre, circonstances de parution, valeur de la poésie, question du contexte religieux

- Quatre pièces en vers en l'honneur de Delrio (*Ioan. Dominici Florentii romani carmen ; Ad Martinum Antonium Delrium Augustinus Descobar Beneventanus ; Adolphi Mekerchi Brugensis ; De Senecae tragoediis a Martino Antonio Delrio restitutis et commentario illustratis Francisci Nansis Isebergensis J.C.*)

- Un salut de Delrio au lecteur (*Martinus Antonius Delrio lectori s. d.*, 1571)

- Des remarques préliminaires (*Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo*) : définition de la tragédie, ses auteurs, son registre, sa composition, ses personnages ; puis plus précisément sur Sénèque : identité de l'auteur, sélection de jugements critiques d'Anciens et de Modernes (Martial, Ange Politien, Crinitus, Scaliger, Giraldus, Fabricius, Muret, Bartholomeo Ricci, auteur d'un *De imitatione*, qui aborde d'authentiques questions de dramaturgie dans un extrait plus long que les autres. Il définit la tragédie par trois composantes essentielles : *exspectatio, gestio, exitus*.

De Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589

- épître dédicatoire de Fr. Raphelengius à Juste Lipse (*Iusto Lipsio, viro clarissimo, FR. Raphelengius FR. F Plantinianus D. C. Q.*)

- Adresse au lecteur (*Ad lectorem*) : ses outils, sa manière, sa distance par rapport à Lipse

- adresse au lecteur (*Franciscus F.F. Raphelengius Lectori S.*) close par une petite liste d'*errores*

- poème de Janus Dousa Fils en l'honneur de Juste Lipse (*In tragoedias Senecae I. Lipsi V. C. opera emendatas*)

- épître dédicatoire de Juste Lipse à Franciscus Raphelengius FR. F Plantinianus (*I. Lipsius Franc. Raphelengio FR. F Plantiniano S. D.*) : méthode, points abordés – l'auteur des tragédies, leur ordre, ce qu'il a à en dire –

De Commelin, par Jérôme Commelin, Heidelberg, 1589

- un poème au prince L. Posthius orné des armes de Frédéric IV
- une épître dédicatoire à Othon Grynadius de Hieronymus Commelinus
- les arguments (*Tragoediarum Senecae Argumenta*)

De Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604

- Une épître dédicatoire de Ianus Gruterus à Frédéric IV
- Un poème de Ianus Dousa Nordovix

D'Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611

- Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau : relations entre philosophe et puissants, vie et œuvre de Sénèque, méthode
- Adresse au lecteur
- propos généraux avant le texte des *Animaduersiones et notae* d'Heinsius : auteur, avec schéma de la répartition entre les tragédies, ordre des tragédies, remarques générales

De Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613

- épître dédicatoire de Thomas Farnaby à D. Thomas Rolandus (*Viro literarum humaniorum studiis clarissimo D. Thomae Rolando*) : apport de Farnaby par rapport aux prédécesseurs, goût du destinataire pour cette philosophie en cothurnes
- adresse de l'auteur au lecteur (*Ad aequanimos lectores*) : auteur des tragédies et nouvel ordre de présentation
- avis au lecteur de Joannes Audoenus (*De Farnabio ad lectorem*) : sur le travail de Farnaby
- Pièces honorifiques (*De opere, operis autore, autoris interprete, interpretis amicus* : Laur. Whitekaerus ; *Viro de re literaria optime merito* ; *Thomae Farnabio* puis *eidem* de Na. Thomkins ; poème sans titre et signé B. I. ; *Ad eundem* de Deg. Whear.)

Cette sélection aborde donc différents types de paratextes (résumés, arguments, illustrations, textes théoriques, pièces poétiques, Vie de Sénèque), les uns liés aux circonstances de parution, les autres indépendants de ces occasions. Mais y compris parmi les premiers, où diverses pièces honorifiques semblent avoir peu de rapport avec les tragédies, on trouve des renseignements sur les raisons d'une édition, son lectorat, la méthode utilisée pour aborder le texte et la façon dont celui-ci apparaît, le plus souvent, difficile à aborder aux éditeurs. Les écrits plus détachés de leur contexte traitent de la forme (style de Sénèque,

métrique des tragédies, parties de la tragédie) et du contenu (genre tragique ; utilité des leçons philosophiques ; monstruosité) des tragédies ainsi que de leur auteur (identité, nombre, vie et œuvre). Nous espérons que ce travail sera fructueux et que, plus largement, d'autres chercheurs s'empareront des suggestions que nous avons faites ici ; cette conclusion se veut en effet plutôt une ouverture vers les nombreux chantiers qu'il convient d'engager et s'il est un mérite de cet inédit, ce sera au minimum de faire prendre conscience de leur richesse.

Références bibliographiques

Sources

Sénèque

SÉNÈQUE 1478, Belfortis A. (éd.), Sillano P. (impr.), *Lucii Annaei Senecae Cordubensis*:

— 1488 Fernand Ch. et Balbus G. (éd.), *Lucii Annaei Senecae Cordubensis Hercules furens tragedia prima incipit*, Paris, France.

— 1491, Marmitta G. B. (éd.), Lambillon A. et Sarrazin M. (impr.), *Tragoediae Senecae cum commento*, Lyon, France.

— 1506, Riccardini B. (éd.), Giunta Ph (impr.), *Senecae tragoediae*, Florence, Italie.

— 1511, de Maizières G. (éd.), Marchant J. (impr.), *Lucii Annei Senece poetae clarissimi Decem tragoediae figuris antea non impressis annotamentisque admodum necessariis insignitae*, Paris, France.

— 1514, Érasme D., de Vercel G. et de Maizières G. (éd.), Bade J. (impr.), *L. Annaei Senece tragoediae pristinae integritati restitutæ: per exactissimi judicii viros post Avantium & Philologum. D. Erasmum Rotterdamum. Gerardum Vercellanum. Aegidium Maserium cum metrorum presertim tragicorum ratione ad calcem operis posita. Explanate diligentissime tribus commentariis. G. Bernardino Marmita Parmensi. Daniele Gaietano Cremonensi. Jodoco Badio Ascensio.*, Paris, Venundantur ab eodem Ascensio, France.

— 1517, Avanzi G. (éd.), Torresani A. (impr.), *Scenecae [sic] Tragoediae*, Venise, Italie.

— 1529, Petrus H. (impr.), *L. Annei Senecae Cordubensis Tragœdiæ X*, Bâle, Suisse.

— 1536, Gryphe S. (impr.), *L. Annei Senecae Cordubensis Tragoediae decem summa diligentia castigatae*, Lyon, France.

— 1566, Fabricius G. (éd.), Vögelin E. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Lipsiae, Allemagne.

— 1576, Delrio M. A. (éd.), Plantin Ch. (impr.), *In L. Annaei Senecae... Tragoedias decem... amplissima aduersaria quae loco commentarii esse possunt. Ex bibliotheca Martini Antonii Delrio,...*, Antverpiae, Belgique.

— 1589a, Rapheleng Fr. et Lipse J. (éd.), Plantin Ch. (impr.), *tragoediae quae Lucio Annaeo Senecae tribuuntur: operâ Francisci Raphelengii Fr. F. Plantiniani, ope v. cl. Iusti Lipsii emendatiores cum utriusque ad easdem Animadversionibus et Notis*, Anvers, Belgique.

— 1589b, Commelin J. (impr.), *L. Annaei Senecae Cordubensis Tragoediae. Lectiones variae e MS libris Bibliothecae Palatinae aliisque descriptae Iusti Lipsi Animaduersiones*, Heidelberg, Allemagne.

— 1604, Gruter J. (éd.), Bibliopolus Commelinianus (impr.), *L. Annaei Senecae Cordubensis tragoediae Accedunt eiusdem, ut & P. Syri Mimi, Sententiae singulares, centum aliquot versibus nunc primum auctiores ac nitidiores, studio Iani Gruteri in Bibliopolio Commeliniano*,

Heidelberg, Allemagne.

— 1611, Heinsius D. et Scaliger J. (éd.), Van Haestens H. (impr.), *L. Annaei Senecae et aliorum tragoediae serio emendatae: cum Josephi Scaligeri, nunc primum ex autographo auctoris editis, & Danielis Heinsii animadversionibus & notis*, Lugduni Batavorum, Pays-Bas.

— 1613, Farnaby Th. (éd.), Kyngston F. (impr.), *L. & M. Annæi Senecae atque aliorum tragoediæ. Animaduersionibus et notis marginalibus fideliter emendatæ atque illustratæ*, Ann Arbor, Mich., Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

— 1621, Schrijver P. (éd.), Le Maire J. (impr.), *L. Annaeus Seneca, Tragicus ; ex recensione & museo Petri Scriverii. Quid textui serio castigato accedat, aversa pagina indicabit*, Lugduni Batavorum, Pays-Bas.

— 1651, Thys A. (éd.) et Moyaert F. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae, cum exquisitis variorum observationibus et nova recensione Antonii Thysii J. C.^{ti}.*, Lugduni Batavorum, Pays-Bas.

— 1659-1664, de Marolles M. (éd.), Chrestien F. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediarum tomus prior cum notis & interpretatione gallica M. de Marolles Abb. de Villalupa.*, Lutetiae Parisiorum, France.

— 1661, Gronov J. F. (éd.), Elzevier (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae. J.F. Gronovius recensuit. Accesserunt ejusdem et variorum notae.* (Elzevier Officine), Lugduni Batavorum, Pays-Bas.

— 1728, Schröder J. C. (éd.), Beman A. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis integris Johannis Frederici Gronovii et selectis Justi Lipsii, M. Antonii Delrii, Jani Gruteri, H. Commelini, Josephi Scaligeri, Danielis et Nicolai Heinsiorum, Thomae Farnabii aliorumque, itemque observationibus nonnullis Hugonis Grotii. Omnia recensuit, notas animadversionesque atque indicem novum locupletissimumque adjecit, ipsum vero auctoris syntagma cum ms. codice contulit Joannes Casparus Schröderus*, Delphis, Pays-Bas.

— 1785 Fabricius J. A. et Ernesti J. A. (éd.), Société bipontine (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae ad optimas editiones collatae praemittitur notitia literaria studiis Societatis Bipontinae. - Editio accurata* (Société de Deux-Ponts), Biponti, ex typographia Societatis. MDCCLXXXV, 1785, Allemagne.

— 1819, Bothe F. H. (éd.), Hahn W. I et II (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae Recognovit Frid. Henr. Bothe*, Lipsiae, Allemagne.

— 1821, Baden T. (éd.), Fleischer G. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Lipsiae, Allemagne.

— 1822a, Levée J.-B. (éd.), Chassériau L.-A.-A. (impr.), *Théâtre complet des Latins. Tome XII, Sénèque*, Paris, France.

— 1822b, Levée J.-B. (éd.), Chassériau L.-A.-A. (impr.), *Théâtre complet des Latins. Tome XIII, Sénèque*, Paris, France.

— 1822c, Levée J.-B. (éd.), Chassériau L.-A.-A. (impr.), *Théâtre complet des Latins. Tome XIV, Sénèque*, Paris, France.

- 1829-1832, Pierrot J.-A. (éd.), Didot F. (impr.), *L. Annaei Senecae Pars tertia sive opera tragica (3 vol.): quae ad parisinos codices nondum collatos recensuit novisque commentariis illustravit J. Pierrot*, Paris, France.
- 1834, Greslou E. (éd.), Panckoucke C.-L.-F. (impr.), *Tragédies de L. A. Sénèque traduction nouvelle par M. E. Greslou Tome premier*, France.
- 1867, Peiper R. et Richter G. (éd.), Teubner B. G. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae: accedunt incertae originis tragoediae tres*, Lipsiae, Allemagne.
- 1878-1879, Leo F. (éd.), Hirschfeld J. B. (impr.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Berolini, Allemagne.
- 1917, Moricca U. (éd.), *L. Annaei Senecae Thyestes, Phaedra*, Turin, Italie.
- 1925, Moricca U. (éd.), *L. Annaei Senecae Medea, Oedipus, Agamemnon, Hercules*, Aug. Taurinorum i.e. Turin, Italie.
- 1976, Tarrant R. J. (éd.), *Agamemnon*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pays multiples.
- 1982, Fantham E. (éd.), *Seneca's Troades: a literary introduction with text, translation and commentary*, Princeton (N.J.), Royaume-Uni.
- 1987a, Boyle A. J. (éd.), *Seneca's Phaedra*, Liverpool, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.
- 1987b, Giardina G. (éd.), *Tragedie*, Torino, Italie.
- 1993, Viansino G. (éd.), *Teatro*, Oscar Classici greci e latini 35, Milano, Italie.
- 1994, Boyle A. J. (éd.), *Seneca's Troades*, Leeds, Royaume-Uni.
- 1996, Chaumartin F.-R. (éd.), *Tragédies. Tome I, Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, Paris, France.
- 1999a, Chaumartin F.-R. (éd.), *Tragédies. Tome II, Oedipe. Agamemnon. Thyeste*, Paris, France.
- 1999b, Chaumartin F.-R. (éd.), *Tragédies. Tome III, Hercule sur l'Œta. Octavie*, Paris, France.
- 2001, Keulen A.J. (éd.), *L. Annaeus Seneca Troades*, Leiden, Pays-Bas, États-Unis, Allemagne.
- 2002, Billerbeck M. (éd.), Guex S. (trad.), *Sénèque, Hercule furieux: introduction, texte, traduction et commentaire*, Berlin etc., Allemagne, Pays multiples.
- 2003, Ferri R. (éd.), *Octavia. A play attributed to Seneca*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.
- 2004, Tarrant R. J. (éd.), *Agamemnon*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

- 2008a, Fitch J.G. (éd.), *Seneca*, New York, Etats-Unis.
- 2008b, Fitch J.G. (éd.), (éd.), *Seneca*, Oxford readings in classical studies, New York, Etats-Unis.
- 2011, Chaumartin F.-R. (éd.), Sers O. (trad.), *Tragédies*, Paris, France.
- 2014a, Boyle A. J. (éd.), *Medea*, Oxford, Royaume-Uni.
- 2014b, Zwierlein O. (éd.), Cuny-Le Callet B. (trad.), *Médée*, Paris, France.

Autres sources

DELRÍO M.A. 1869, (éd.), *Mémoires de Martin Antoine Del Rio sur les troubles des Pays-Bas durant l'administration de Don Juan d'Autriche, 1576-1578 : texte latin inédit, avec traduction française, notice & annotations*, Bruxelles, Belgique.

HEINSIUS D. 2001, (éd.), *De constitutione tragoediae*, Genève, Suisse.

JUSTIN 1784, (éd.), *Justini Historiae Philippicae ad optimas editiones collatae. Praemittitur notitia literaria. Accedit index. Studiis societatis Bipontinae. Editio accurata.*

BADE J. 1988, Lebel M. (éd.), *Josse Bade, dit Badius, 1462-1535 : Préfaces de Josse Bade... humaniste, éditeur-imprimeur et préfacier*, Louvain, Belgique.

MARLOWE C. 1964, (éd.), *Édouard II*, Paris, France.

MARLOWE C. 1973, Bowers F.T. (éd.), *The complete works of Christopher Marlowe*, Cambridge Eng., Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

MUSSATO A. 1969, (éd.), *Albertini Mussati Argumenta tragoediarum Senecae ; Commentarii in L. A. Senecae tragoedias fragmenta nuper reperta*, Thessalonikī, Grèce.

— 2000, Chevalier J.-F. (éd.), *Ecérinide ; épîtres métriques sur la poésie ; Songe*, Paris, France.

MURET M.-A. 2015, (éd.), *Juvenilia*, Genève, Suisse.

SOLIN 1794, (éd.), *C. Julii Solini : Polyhistor ad optimas editiones collatus praemittitur notitia literaria, accedit index* (Editio accurata.), Biponti.

TÉRENCE 1963, (éd.), *Andrienne ; Eunuque*, Paris, France.

TRIVETH N. 1959, Ussani V. (éd.), *Nicolai Treveti expositio Herculis Furentis*, Roma, Italie.

— 2004, (éd.), *Commento alla Medea di Seneca*, Bari, Italie.

— 2007, (éd.), *Commento alla Phaedra di Seneca*, Firenze, Italie.

Littérature secondaire

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI 1946, *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Roma, Italie.

ALONGE R. et DAVICO BONINO G. (éd.) 2000, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume secondo, Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Italie.

ANDRÉ J. 2003, *Règles et recommandations pour les éditions critiques: série latine*, Paris, France.

AQUILON P. et MARTIN H.-J. (éd.) 1988, *Le livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes* (Colloque international d'études humanistes), Paris, France.

ARISI F. 1762, *Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis et literariis dignitatibus eminentiores chronologicae adnotationes...*, Parmae, typ. A. Pazzoni et P. Montii, M. DCC. II. - M. DCC. VII., 1702-1707, Italie.

ARZOUANOV A., RÉACH-NGÔ A. et TRÂN Q.T. (éd.) 2011, *Le discours du livre: mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, France.

ATTOLINI G. 1988, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma, Italie.

BANDINI A.M. 1965, *De florentina Inventarvm typographia eivsque censoribvs : ex qua graeci, latini, tvsci scriptores ope codicvm manuscriptorvm a viris clarissimis pristinae integritati restitvti in lvcem prodiervnt. Accedvnt excerpta vberrima praefationvm libris singvlis praemissarvm*, Ridgewood, N.J., États-Unis d'Amérique.

BARBIER F. 2004, *Le berceau du livre : autour des incunables. Études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, Paris, France.

BATS R., MIACHON C., MONTLAHUC M.-L. et SCHMAUCH-BLENY R. 2006, *Étude de la production éditoriale de Sébastien Gryphe sur deux années caractéristiques : 1538 et 1550*. Mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, ENSSIB, Villeurbanne, France.

BAUDRIER H. et JOLY H. 1964, *Bibliographie lyonnaise : recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de Lettres de Lyon au XVIe siècle*, Paris, France.

BAUMGARTNER E. et BOULESTREAU N. (éd.) 1987, *La Présentation du livre. Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 4, 5, 6 décembre 1985*, Nanterre, France.

BEGHAIN P., BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE et ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES 2008, *Quid novi ? : Sébastien Gryphe à l'occasion du 450e anniversaire de sa mort*, Villeurbanne, France.

BERTONI G. 1903, *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Italie.

BEYER H. 2008, *Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts : humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext*, Münster, Allemagne.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (éd.) 1985, *Catalogue des incunables. Tome II. Fasc. 4, S-Z et Hebraica*, Paris, France.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE 1981, *Catalogue des incunables*, Paris, France.

BILLANOVICH G. 1983, « Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani », *Rivista di storia del libro e di bibliografia*/85, p. 149-169.

BILLERBECK M.T. 1997, « J. F. Gronovius et la redécouverte du *codex Etruscus* des tragédies de Sénèque », in D. Knoepfler (éd.), *Nomen latinum : mélanges de langue, de littérature et de civilisation latines offerts au professeur André Schneider à l'occasion de son départ à la retraite*, Neuchâtel, Suisse, p. 364-371.

BLAND M. 2010, *A guide to early printed books and manuscripts*, Chichester, U.K., Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

BOITANI P. et DI ROCCO E. (éd.) 2015, *Dall'antico al moderno : immagini del classico nelle letterature europee*, Roma, Italie.

BOLDRINI S. 2011, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, Italie.

BOLDUC B. 2016, *La Fête imprimée : spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, France.

BORZA E. 2007, *Sophocles redivivus : la survie de Sophocle en Italie au début du XVIe siècle. Éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, Bari, Italie.

BOULÈGUE L. (éd.) 2014, *Commenter et philosopher à la Renaissance : tradition universitaire, tradition humaniste*, Villeneuve d'Ascq, France.

BROWN H.F. 1969, *The Venetian printing press, 1469-1800 : an historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, Amsterdam, Pays-Bas.

BRUGNOLI G. 1957, « La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali », *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, p. 201-292.

BRUNET J.-C. 1860, *Manuel du libraire et de l'amateur de livre contenant un nouveau dictionnaire bibliographique, une table en forme de catalogue raisonné*, Paris, France.

BUTTERS F. 1877, *Ueber die Bipontiner und die Editiones Bipontinae*, Zweibrücken, Allemagne.

CAIGNY F. de 2011, *Sénèque le Tragique en France, XVIe-XVIIe siècles: imitation, traduction, adaptation*, Paris, France.

CAIGNY F. de 2016, « The Reception of the Tragedies of Seneca in the Sixteenth and Seventeenth Centuries in France » dans DODSON-ROBINSON E. (éd.) 2016 *Brill's companion to the reception of Senecan tragedy : scholarly, theatrical and literary receptions*, p. 122-148.

CALLE-GRUBER M. et ZAWISZA E. (éd.) 2000, *Paratextes : études aux bords du texte*, Paris, France.

CAMERON A. 2004, *Greek mythography in the Roman world*, Oxford, États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

CANTILENA M. 1980, *Enjambement e poesia esametrica orale, una verifica*, Ferrara, Italie.

CASA DE VELÁZQUEZ 1981, *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien régime*, Paris, France.

CATALDI PALAU A.C. 1998, *Gian Francesco d'Asola e la tipografia aldina : la vita, le edizioni, la biblioteca dell'Asolano*, Genova, Italie.

CAVALLINI C. et DESAN P. (éd.) 2016, *Le texte en scène : littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, France.

CAVE T. 2001, *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genève, Suisse.

CAYUELA A., DECROISSETTE F., LOUVAT-MOLOZAY B. et VUILLERMOZ M. 2014, « Introduction », *Littératures classiques*, 1/83, p. 7-14.

CAYUELA A. et VUILLERMOZ M. (éd.) 2017, *Les mots et les choses du théâtre : France, Italie, Espagne, XVIe-XVIIe siècles*, Genève, Suisse.

CERBONI BAIARDI G., LOMIENTO L. et PERUSINO F. (éd.) 2008, *Enjambement : teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, Italie.

CHARTIER R. 1999, *Publishing drama in early modern Europe*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

— 2001, *In scena e in pagina: editoria e teatro in Europa tra 16. e 18. secolo*, Milano, Italie.

— 2014, *L'oeuvre, l'atelier et la scène: trois études de mobilité textuelle*, Paris, France.

CHEVALIER J.-F. 1996, *Poésie, politique et théologie dans l'œuvre poétique d'Albertino Mussato : l'Écérinide, le Songe et les Épîtres métriques (1315-1319)*, Lille, France.

CHEVREL Y.D., COINTRE A. et TRAN-GERVAT Y.-M. 2014, *Histoire des traductions en langue française. XVIIe et XVIIIe siècles, 1610-1815*, Lagrasse, France.

CHIABÒ M. et DOGLIO F. (éd.) 1988, *Mito e realtà del potere nel teatro : dall'antichità classica al Rinascimento : Roma 29 ottobre-1 novembre 1987*, Viterbo, Italie.

CONVEGNO NEL RINASCIMENTALE et CENTRO STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE 2003, *Tragedie dell'onore nell'Europa barocca : Roma, 12-15 settembre 2002*, Roma, Italie.

COSENZA M.E. 1962, *Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and of the world of classical scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston, Mass., États-Unis d'Amérique.

COURCELLES D. de (éd.) 2001, *La varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude, Paris, 27 avril 2000*, Paris, France.

COURCELLES D. de 1998, *Traduire et adapter à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes et le Centre de recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles (Paris, 11 avril 1996)*, Paris, France.

COURCELLES D. de, ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES et CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPAGNE DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES (éd.) 1998, *Le pouvoir des livres à la Renaissance. Actes de la journée d'étude*, Paris, France.

CRESTI E., MARASCHIO N., TOSCHI L. et UNIVERSITÀ DEGLI STUDI . DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA (éd.) 1992, *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 19-21 maggio 1988*, Roma, Italie.

CRUCIANI F. 1983, *Teatro nel Rinascimento : Roma 1450-1550*, Roma, Italie.

D'AMICO J.F. 1988, *Theory and practice in Renaissance textual criticism : Beatus Rhenanus between conjecture and history*, Berkeley, États-Unis d'Amérique.

D'AMICO S. (éd.) 1954, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Italie.

— 1962, *Enciclopedia dello spettacolo. 9, Sip-Z*, Roma, Italie.

DANAN J. 2010, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, France.

DANE J.A. 2012, *What is a book ? : the study of early printed books*, Notre Dame, In., États-Unis d'Amérique.

DANGEL J. 1999, « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques = El hexámetro latino : una estilística de los estilos métricos », *Florentia iliberritana : Revista de estudios de antigüedad clásica*/10, p. 63-94.

DAUVOIS N. (éd.) 2012, « *Camēnae 13 - Rome et ses renaissances : Art, archéologie, littérature, philosophie - Université Paris-Sorbonne* »/13, disponible sur : <http://www.paris-sorbonne.fr/article/camenae-13> [consulté en janvier 2017].

DAVID S., ASSOCIATION RÉGIONALE DES ENSEIGNANTS DE LANGUES ANCIENNES et INSTITUT DES SCIENCES ET TECHNIQUES DE L'ANTIQUITÉ (éd.) 2012, *L'Antiquité et la vie des arts : contributions scientifiques et pédagogiques*, Besançon, France.

DAVIES M. 1995, *Aldus Manutius : printer and publisher of Renaissance Venice*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

DECIA D. et CAMERINI D.L.S. 1978, *I Giunti tipografi editori di Firenze: 1497-1570 : parte prima, Annali, 1497-1570*, Florence, Italie.

DE FINIS L. (éd.) 1992, *Dal teatro greco al teatro rinascimentale : momenti e linee di evoluzione*, Trento, Italie.

DEITZ L. 1995, « "Aristoteles imperator noster..." ? J. C. Scaliger and Aristotle on Poetic Theory », *International Journal of the Classical Tradition* 2/1, p. 54-67.

DELATTRE C., VALETTE E., COTTIER J.-F., KEFALLONITIS S., RIBREAU M. et SOLER J. (éd.) 2018, *Pragmatique du commentaire. Mondes anciens, mondes lointains*, Turnhout, disponible sur : http://www.brepols.net/Pages/ShowProduct.aspx?prod_id=IS-9782503577234-1 [consulté en novembre 2018].

DELCOURT M. 1925, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis*

la Renaissance, Bruxelles, Belgique.

DELOINCE-LOUETTE C. et VIALLETON J.-Y. (éd.) 2017, « Lire Téreence, de Donat à l'abbé d'Aubignac », *Exercices de Rhétorique*/10, disponible sur : <http://journals.openedition.org/rhetorique/550> [consulté en janvier 2018].

DE NEUBOURG L. 1986, *La Base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Brussel, Belgique.

DE ROBERTIS T. et RESTA G. (éd.) 2004, *Seneca : una vicenda testuale*, Firenze, Italie.

DESGRAVES L. 1986, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France : 1601-1700*, Genève, France.

DIBDIN T.F. 1814, *Bibliotheca Spenceriana, or a Descriptive catalogue of the books printed in The fifteen century, lately forming part of the library of the Duke di Cassano Serra and of many valuable first editions in the library of George John, earl Spencer,... by... Thomas Frognall Dibdin...*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

DIBIE G., CHARON A. et BARBIER F. 2004, *Aspects d'une évolution de la mise en page du texte théâtral en vers des années 1650 à 1740, observés à partir d'un choix d'éditions de la tragi-comédie Amalasonte de Philippe Quinault, imprimées à Rouen, Paris et Amsterdam entre 1658 et 1739*, Paris, France.

DIONIGI I. (éd.) 1999, *Seneca nella coscienza d'Europa*, Milano, Italie.

DIU I., MOUREN R. et RENAISSANCE SOCIETY OF AMERICA. ANNUAL MEETING (éd.) 2014, *De l'autorité à la référence*, Paris, France.

DODSON-ROBINSON E. (éd.) 2016 *Brill's companion to the reception of Senecan tragedy : scholarly, theatrical and literary receptions*, Leiden, Pays-Bas, Etats-Unis d'Amérique.

DOGLIO F. 1980, *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'umanesimo. Atti* (Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale), Viterbo, Italie.

DOGLIO F., CHIABÒ M. et CENTRO STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE (éd.) 1998, *Spettacoli studenteschi nell' Europa Umanistica: convegno internazionale*, Roma, Italie.

DORT B. 1995, *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, France.

DREANO M. (s.d.), *Humanisme chrétien : la tragédie latine commentée pour les chrétiens du XVIe siècle par Martin Antoine Del Rio*, Thèse complémentaire, Université de Paris (1896-1968). Faculté des lettres (inédit).

DRUT-HOURS M. 2002, *Contribution à l'histoire sociale de l'Aufklärung : étude comparative du processus dans les milieux catholiques et protestants*, Villeneuve d'Ascq, France.

DUCKWORTH G.E. 1969, *Vergil and classical hexameter poetry : a study in metrical variety*, Ann Arbor, Etats-Unis.

ENENKEL K.A.E. et TRANINGER A. (éd.) 2015, *Discourses of anger in the early modern per-*

iod, Leiden etc., Pays-Bas, États-Unis d'Amérique.

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE 1991, *Sénèque et la prose latine : neuf exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, 14-18 août, Genève, Suisse.

FERRY A. et NAUGRETTE F. (éd.) 2010, *Le texte de théâtre et ses publics. Actes du colloque des 22, 23, 24 mai 2007*, Paris, France.

FIORATO A.C., MARGOLIN J.-C., CENTRE INTERUNIVERSITAIRE DE RECHERCHE SUR LA RENAISSANCE ITALIENNE et CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE (éd.) 1989, *L'Écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours, 4-6 décembre 1986*, Paris, France.

FORD P. et TAYLOR A. 2013, *The Early Modern Cultures of Neo-Latin Drama*, Leuven, Belgique.

FORESTIER G., CALDICOTT C.E.J., BOURQUI C. et CENTRE DE RECHERCHE SUR L'HISTOIRE DU THÉÂTRE (éd.) 2007, *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIe siècle*, Paris, France.

FORMARIER M. 2014, *Entre rhétorique et musique : essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Turnhout, Belgique.

FOUCHER A. 2007, « Les lois du silence dans le théâtre de Plaute », *Latomus*/66, p. 606-627.

— 2008, « Permanence et mutation du *versus quadratus* dans l'*Eunuque* de Térence », *Vita Latina*/179, p. 31-46, disponible sur : <http://www.rechercheisidore.net/search/resource/?uri=10670/1.r211v4> [consulté en janvier 2015].

— 2009, « L'hétérométrie chez Sénèque : l'exemple de l'*Œdipe* (trimètres iambiques et tétramètres trochaïques) », *Kentron*/25, p. 159-168.

— 2011, « Entre *carmen* et *oratio uincta* : les tétramètres trochaïques de Sénèque », in Baratin M. et alii (éd.), *Stylus : la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, p. 195 à 212 disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00644131> [consulté en janvier 2015].

— 2012a, « Ponts grecs et ponts latins dans l'hexamètre : éléments de métrique verbale comparée », *L'Antiquité classique*/81, p. 73-86.

— 2012b, « L'hiatus interlinéaire dans les prologues des tragédies de Sénèque », *Latomus*/71, p. 102-115, disponible sur : <http://www.rechercheisidore.net/search/resource/?uri=10670/1.tx5od7> [consulté en janvier 2015].

— 2013a, « Le “zeugma de Hermann” dans les *Bucoliques* de Virgile », *Revista de Estudios Latinos* 10/1, p. 83-104.

— 2013b, « *Siem, sies, siet*, dans les vers de Plaute et de Térence : quelques remarques de prosodie, de métrique et de stylistique », *Revista de Estudios Latinos* 3/1, p. 11-28.

— 2013c, « L'hiatus interlinéaire chez Sophocle et Sénèque : l'exemple de l'*Œdipe Roi* et de l'*Œdipe* », *Revista de Estudios Latinos* 13/1, p. 51-70.

FOULIGNY M.-N. et ROIG MIRANDA M. (éd.) 2016, *Sénèque : transmissions et ruptures*, Nancy, France.

FRANCESCHINI E. 1938, *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Italie.

FREDOUILLE J.-C., GOULET-CAZÉ M.-O., HOFFMANN P., PETITMENGIN P. et INSTITUT DES ÉTUDES AUGUSTINIENNES (éd.) 1997, *Titres et articulations du texte dans les œuvres antiques. Actes du colloque international de Chantilly, 13-15 décembre 1994*, Paris, France.

FULACHER P., LHÉRITIER G., BARBIER F., SICARD M. et MUSÉE DES LETTRES ET MANUSCRITS 2012, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*, Paris, France.

FUMAROLI M. 1996, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Suisse.

FURNO M. (éd.) 2009, *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, XVe-XVIIIe siècle*, Lyon, France.

FURNO M., MOUREN R., CENTRE GABRIEL NAUDÉ et CENTRE D'ÉTUDES EN RHÉTORIQUE philosophie et histoire des idées (éd.) 2012, *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit ?*, Paris, France.

GALAND-HALLYN P., HALLYN F. et TOURNOY G. (éd.) 2005, *La philologie humaniste et ses représentations dans la théorie et dans la fiction*, Genève, Suisse.

GALLY M. et JOURDE M. (éd.) 1995, *L'inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, France.

GASKELL P. 1972, *A new introduction to bibliography : by Philip Gaskell*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

GAULLIER-BOUGASSAS C. (éd.) 2015, *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XIIe-XVIe siècle) : matérialité des textes, contextes et paratextes*, Turnhout, Belgique.

GERMAIN M.-O., GOUSSET M.-T. et GRILLET T. 2013, *La grande aventure du livre : de la tablette d'argile à la tablette numérique*, Paris, France.

GERULAITIS L.V. 1976, *Printing and publishing in fifteenth-century Venice*, Chicago, États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

GIAZZON S. 2008, *Lodovico Dolce tragediografo tra riscrittura dell'antico e traduzione. Capitolo primo : « La tragedia nel medio Cinquecento italiano: fonti, coordinate, topica »*, Università degli studi di Padova. Dipartimento di italianistica (inédit).

GILMONT J.-F. (éd.) 1984, *Palaestra typographica : aspects de la production du livre humaniste et religieux au XVIe siècle*, Aubel, Belgique.

GILMONT J.-F., JACOBS C. et LEMAÎTRE J.-P. 2004, *Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture : du livre manuscrit à l'ère électronique*, Liège, Belgique.

— 2014, *Du parchemin à l'électronique : une histoire du livre et de la lecture*, Liège, Bel-

gique.

GILMONT J.-F., VANAUTGAERDEN A. et MAISON D'ERASME (éd.) 2008, *La page de titre à la Renaissance : treize études suivies de cinquante-quatre pages de titre commentées et d'un lexique des termes relatifs à la page de titre*, Anderlecht, Belgique.

GIULIANI P. et LEPLÂTRE O. (éd.) 2014, *Les détours de l'illustration sous l'Ancien Régime*, Lyon, France, Suisse.

GOLOMB H. 1979, *Enjambment in poetry : language and verse in interaction*, Tel Aviv, Israël.

GOULET-CAZÉ M.-O., DORANDI T. et INSTITUT DES TRADITIONS TEXTUELLES (éd.) 2000, *Le commentaire : entre tradition et innovation. Actes du colloque international de l'Institut des traditions textuelles (Paris et Villejuif, 22-25 septembre 1999)*, Paris, France.

GOYET F. (éd.) 2001, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, France.

GRANT J. N. 2017, *Humanism and the Latin Classics — Aldus Manutius*, Cambridge (Ma), États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

GREETHAM D.C. 1994, *Textual scholarship : an introduction*, New York, États-Unis d'Amérique.

GROUPE DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES SUR L'HISTOIRE DU LITTÉRAIRE 2002, *De la publication: entre Renaissance et Lumières*, Paris, France.

GUASTELLA G. 2001, *L'ira e l'onore : forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Italie.

GUASTELLA G. (éd.) 2006, *Le rinascite della tragedia : origini classiche e tradizioni europee*, Roma, Italie.

GÜTLINGEN S. von 1997, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle. Tome V, Sébastien Gryphius*, Baden-Baden, Allemagne.

HADLEY P.L. 2015, *Athens in Rome, Rome in Germany : Nicodemus Frischlin and the rehabilitation of Aristophanes in the 16th century*, Tübingen, Allemagne.

HARDIE W.R. 1920, *Res metrica : an introduction to the study of Greek & Roman versification*, Oxford, Royaume-Uni.

HAVET L. 1925, *Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé*, Chartres, France.

HELLEGOUARC'H J. 1964, *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin : essai de métrique verbale*, Paris, France.

HERMAND-SCHEBAT L. 2011, « Texte et image dans les éditions latines commentées de Térence (Lyon, Trechsel, 1493 et Strasbourg, Grüniger, 1496) », *Camenae*/9 : « La représentation des élites : aristocraties politiques et aristocraties intellectuelles », p. 1-14.

HERRICK M.T. 1964, *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana, États-Unis d'Amérique.

HIGBIE C. 1990, *Measure and music : enjambement and sentence structure in the « Iliad »*, Oxford, Royaume-Uni.

HUNZIKER H.J., HELD U. et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. DÉPARTEMENT DES MANUSCRITS 1999, *L'aventure des écritures*, Paris, France.

IJSEWIJN J. 2015, *Jozef Ijsewijn. Humanism in the Low Countries*, Leuven, Belgique.

INGEGNERI A. 1989, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Modena, Italie.

INSTITUT D'HISTOIRE DU LIVRE 2006, *D'une Antiquité l'autre : la littérature antique classique dans les bibliothèques du XVe au XIXe siècle*, Lyon, France.

IRIGOIN J. 2001, *Le livre grec des origines à la Renaissance*, Paris, France.

JACKSON H.J. 2001, *Marginalia : readers writing in books*, New Haven (Conn.), États-Unis d'Amérique.

JACQUOT J. (éd.) 1973, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, France.

JACQUOT J. et CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (éd.) 1964, *Le lieu théâtral à la Renaissance : Royaumont, 22-27 mars 1963*, Paris, France.

JOLLY C. (éd.) 2008, *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530-1789*, Paris, France.

JOUHAUD C., VIALA A. et GROUPE DE RECHERCHES INTERDISCIPLINAIRES SUR L'HISTOIRE DU LITTÉRAIRE (éd.) 2002, *De la publication : entre Renaissance et Lumières*, Paris, France.

JULHE J.-C. (éd.) 2014, *Pratiques latines de la dédicace : permanence et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, France.

KALENDORF C.W. et WELLS M.X. 2010, *Aldine Press Books at the Harry Ransom Humanities Research Center, the University of Texas at Austin: A Descriptive Catalogue* (Martino Publishing).

KATZ SIMON L. 2016, *La presse et les lettres : Les épîtres paratextuelles et le projet éditorial de l'imprimeur Josse Bade (c. 1462-1535)*, École Pratique des Hautes Études. Section des sciences historiques et philologiques (inédit).

KELLER-RAHBÉ E. (éd.) 2010, *Les arrière-boutiques de la littérature : auteurs et imprimeurs-libraires aux XVIe et XVIIe siècles*, Toulouse, France.

— (éd.) 2017, *Privilèges de librairie en France et en Europe: XVIe-XVIIe siècles*, Paris, France.

KIRSOP W. 1970, *Bibliographie matérielle et critique textuelle : vers une collaboration*, Paris, France.

KRAUS C.S. et STRAY C. (éd.) 2016, *Classical commentaries : explorations in a scholarly*

genre, Oxford (GB), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

LANZARONE N. « Seneca the Younger (Lucius Annaeus Seneca minor) » dans SMART D. et WIBIER M. (éd.) 2012, *Brill's New Pauly Supplements I - Volume 5 : The Reception of Classical Literature*, Stuttgart, Allemagne.

LEBLANC P. 1972, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, France.

LEFÈVRE E. et SCHÄFER E. (éd.) 2008, *Daniel Heinsius : klassischer Philologe und Poet*, Tübingen, Allemagne.

LITTA P. (éd.) 1868, *Famiglie celebri di Italia. Mocenigo di Venezia / P. Litta*, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452360c> [consulté en septembre 2017].

LOCHERT V. et SCHWEITZER Z. (éd.) 2012, *Philologie et théâtre : traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*, Amsterdam, Pays-Bas, États-Unis.

LÓPEZ IZQUIERDO M., VAROL M.-C. et ORTOLA M.-S. (éd.) 2013, *La traversée européenne des « Proverbia senecae » : de Publilius Syrus à Érasme et au-delà*, Nancy, France.

LOWRY M. 1989, *Le monde d'Alde Manuce : imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, Paris, France.

MACHIELSEN J. 2015, *Martin Delrio : demonology and scholarship in the Counter-Reformation*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

MALHOMME F., MILETTI L., RISPOLI G.M. et ZAGDOUN M.A. (éd.) 2013, *Atti della Accademia pontaniana (1947), ISSN 1121-9238. Renaissances de la tragédie*, Napoli, Italie.

MARTELOTTI G. 1972, « La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto », *IMU* 15, Padoue, Italie, p. 149-169.

MARTIN H.-J. 1988, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, France.

MARTIN H.-J., CHARTIER R. et VIVET J.-P. (éd.) 1983, *Histoire de l'édition française*, Paris, France.

— (éd.) 1984, *Histoire de l'édition française*, Paris, France.

MARTIN H.-J., CHATELAIN J.-M., DIU I. et LE DIVIDICH A. 2000, *La naissance du livre moderne: XIVe-XVIIe siècles*, Paris, France.

MARTIN H.-J. et DELMAS B. 1996, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, France.

MARTIN H.-J. et VEZIN J. (éd.) 1990, *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, France.

MASTROIANNI M. 2009, *Lungo i sentieri del tragico : la rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Italie.

MAYER R. 1994, « Personata Stoa : Neostoicism and Senecan Tragedy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, p. 151-174.

MCKENZIE D. 1981, *Typography and Meaning : The Case of William Congreve*, Hamburg, Allemagne.

MCKENZIE D.F. 1979, « When Congreve made a scene », *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* 7/3, p. 338-342.

MCKENZIE D.F. et CHARTIER R. 1991, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, France.

MÉGAS A.C. / ΜΕΓΑΣ Α.Χ. 1967, *Ο προουμανιστικός κύκλος της Πάδονας : Lovato Lovati - Albertino Mussato και οι τραγωδίες του L. A. Seneca*, Θεσσαλονίκη, Grèce.

MILON A. et PERELMAN M. (éd.) 2012, *Le livre et ses espaces*, Nanterre, France.

MOREAU P.-F. (éd.) 1999, *Le retour des philosophies antiques à l'Âge classique. Le stoïcisme au XVIe et au XVIIe siècle* (Centre d'études en rhétorique, philosophie et histoire des idées), Paris, France.

MORETTI P.F., RICCI R. et TORRE C. (éd.) 2015, *Culture and literature in Latin Late Antiquity : continuities and discontinuities*, Turnhout, Belgique.

MOSELE E. et GRUPPO DI STUDIO SUL CINQUECENTO FRANCESE (éd.) 1999, *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento: atti*, Fasano, Italie.

MOSS A. 1982, *Ovid in Renaissance France : a survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

MOUCHEL C. (éd.) 1996, *Juste Lipse (1547-1606) en son temps. Actes du colloque de Strasbourg, 1994*, Paris, France.

MOUL V. (éd.) (s.d.), *A guide to Neo-Latin literature*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

MOUREN R., BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE et ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES (éd.) 2008, *Quid novi ? : Sébastien Gryphe à l'occasion du 450e anniversaire de sa mort. Actes du colloque -23 au 25 novembre 2006, Lyon-Villeurbanne, Bibliothèque municipale de Lyon, ENSSIB, Villeurbanne, France.*

MUND-DOPCHIE M. 1984, *La Survie d'Eschyle à la Renaissance: éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, Belgique.

MUZERELLE D. 1985, *Vocabulaire codicologique : répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, France.

NOLD P. et FRAZIER A.K. (éd.) 2015, *Essays in Renaissance thought and letters : in honor of John Monfasani*, Leiden, Pays-Bas, États-Unis d'Amérique.

NORMAN L.F., DESAN P. et STRIER R. (éd.) 2002, *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, Fasano, Italie, France.

NOVATI F. 1985, « Nuovi studi su Albertino Mussato », *Giornale Storico della Letteratura*

Italiana/VI, p. 177-200.

— 1986, « Nuovi studi su Albertino Mussato », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*/VII, p. 1-47.

PANTIN I. et SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉTUDE DU XVII^E SIÈCLE 2000, *Arts poétiques de la Renaissance*, Paris / Genève, France / Suisse.

PAPIO M. 2013, « *On Seneca, Mussato, Trevet and the Boethian "Tragedies" of the De casibus* », *Heliotropia* 10/1-2, p. 47-63.

PAPY J. 2002, « *Erasmus' and Lipsius' Editions of Seneca : a Complementary Project?* », *Erasmus of Rotterdam Society* 22, p. 10-36.

PAQUOT J.-N. 1763, *Memoires pour servir a l'histoire litteraire des dix-sept provinces des Pays-Bas, de la principauté de Liege, et de quelques contrées voisines...*, A Louvain, de l'imprimerie Academique. M.DCC.LXIII -M.DCC, 1763-1770, Louvain, Belgique.

PARATORE E. 2005, *Storia del teatro latino: con un'appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico*, Venosa, Italie.

— 2011, *Seneca tragico: senso e ricezione di un teatro*, Urbino, Italie.

PARKES M.B. 1992, *Pause and effect : an introduction to the history of punctuation in the West*, Aldershot, GB, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

PASQUALI G. 1952, *Storia della tradizione e critica del testo. 2a edizione...*, Firenze, Italie.

PAUEROVÁ E. 2016, « La réception sénéquienne dans le théâtre jésuite de la province tchèque : Arnoldus Engel S.J. (1620-1690) comme un disciple du dramaturge romain (Líceum Kiadó) », in *A szövegtől a szcenikáig : Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, p. 243-255.

PEACH T., DRECQ B. et POITIERS B. municipale de 2000, *Catalogue descriptif des éditions françaises, néo-latines et autres, 1501-1600 de la Bibliothèque municipale de Poitiers : un fonds renaissant*.

PETERS J.S. 2003, *Theatre of the book, 1480-1880 : print, text, and performance in Europe*, Oxford (GB), Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

PETTEGREE A. et WALSBY M. 2011, *French books : books published in France before 1601 in Latin and languages other than French*, Leiden, Pays-Bas, États-Unis d'Amérique.

— (éd.) 2012, *French books III & IV : Books published in France before 1601 in Latin and languages other than French*, Leiden, Pays-Bas, États-Unis d'Amérique.

PEVERADA E. 1994, « *Dalla xilografia alla stampa tra Bondeno e Ferrara* », *Analecta Pomposiana*/19, p. 163-187.

PFERSMANN A. 2011, *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire, XVIIe-XXIe siècles*, Genève, Suisse.

PIÉJUS A. (éd.) 2016, *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, France.

PIERIO VALERIANO G.P. 1620, *De literatorum infelicitate libri duo. Goames Pierius Valeriano Bolzani*, Venise, Italie.

PITTALUGA S. 1993, « Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche », *Schede medievali: rassegna dell'Officina di studi medievali*/24-25, p. 102-117.

— 2002, *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Italie.

PITTION J.-P. 2013, *Le livre à la Renaissance : introduction à la bibliographie historique et matérielle*, Turnhout, Belgique.

PROFETI M.G. 1994, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, Italie.

QUAIN E.A. 1945, « The Medieval *Accessus ad Auctores* », *Traditio* /3, p. 215-264.

RENOUARD P. 1908, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius: imprimeur et humaniste, 1462-1535*, Paris, France.

— 1969, *Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600*, Genève, France.

— 1979, *Imprimeurs et libraires parisiens du XVIe siècle. Tome troisième, Baquelier-Billon*, Paris, France.

REYNOLDS L.D. (éd.) 1983, *Texts and transmission : a survey of the Latin classics*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

REYNOLDS L.D. et WILSON N.G. 1974, *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Latin literature*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

— 1991, *D'Homère à Érasme : la transmission des classiques grecs et latins*, Paris, France.

RICCÒ L. 1996, « Testo per la scena - testo per la stampa : problemi di edizione », *Giornale Storico della letteratura italiana*/CLXXIII, p. 210-226.

— 2008, *Su le carte e fra le scene : teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Italie.

RICHARDSON B. 1999, *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis d'Amérique.

— 2009, *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

RIFFAUD A. 2006, *Le Théâtre imprimé : 1630-1650*, Le Mans, France.

— 2007, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVIIe siècle*, Genève, Suisse.

— 2009, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Suisse.

RIFFAUD A., PANTIN I. et DÉSILES P. 2011, *Une archéologie du livre français moderne*, Genève, Suisse.

RODRÍGUEZ-PANTOJA M. (éd.) 1997, *Séneca, dos mil años después. Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento, Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996*, Córdoba, Espagne.

ROLLINAT-LEVASSEUR E.-M. 2000, *L'énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'âge classique*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7 (inédit).

ROTONDI SECCHI TARUGI L. (éd.) 2016, *Comico e tragico nella vita del Rinascimento: atti del XXVI Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 17-19 luglio 2014)* (Istituto di studi umanistici F. Petrarca), Firenze, Italie.

SABBADINI R. 1996, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Italie.

SACRÉ D. et PAPY J. 2009, *Syntagmatia : Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, Leuven, Belgique.

SANTORO M. (éd.) 1992, *La stampa in Italia nel Cinquecento : atti del Convegno, Roma, 17-21 ottobre 1989* (Comitato nazionale per le celebrazioni del 25° anniversario della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari), Roma, Italie.

SCHMIDT B. 1860, *De emendandarum Senecae tragoediarum rationibus prosodiacis et metricis : dissertatio ...*, Dissertatio, Lange (inédit).

SCHMITZ C. 2016, « Seneca », dans SCHROEDER C. (éd.), *Brill's New Pauly Supplements II - Volume 7 : Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music*, Stuttgart, Allemagne.

SCHÖNDORF J. 1995, *Zweibrücker Buchdruck zur Fürstenzeit : das Buch- und Zeitungswesen einer Wittelsbacher Residenz 1488-1794*, Zweibrücken, disponible sur : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36699079j> [consulté en octobre 2016].

SEVERYNS A. 1962, *Texte et apparat : histoire critique d'une tradition imprimée*, Bruxelles, Belgique.

SLANEY H. 2016, *The Senecan aesthetic : a performance history*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

SMEESTERS A. 2011, *Aux rives de la lumière : la poésie de la naissance chez les auteurs néo-latins des anciens Pays-Bas entre la fin du XVIe siècle et le milieu du XVIIe siècle*, Leuven, Belgique.

SOCIÉTÉ DE LITTÉRATURES CLASSIQUES (éd.) 2012, *Littératures classiques*, Paris, France.

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES LATINES (éd.) 1923, *Revue des études latines*, Paris, France.

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES MÉDIO ET NÉO-LATINES. CONGRÈS 2012, *La lyre et la pourpre : poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, Rennes, France.

SOLANA PUJALTE J. (éd.) 2008, *La Obra de Séneca y su pervivencia : cinco estudios*, Córdo-

ba, Espagne.

SORDET Y. 1997, « *Repérages et navigation dans l'espace du livre ancien* », disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1569-reperages-et-navigation-dans-l-espace-du-livre-ancien.htm> [consulté en août 2017].

SPEGGIORIN C. 1997, « Il commento di Trevet alle Tragoediae di Seneca e i suoi riflessi sulle traduzioni catalana e castigliana », *Padova, Editoriale Programma*, p. 599-613.

STAGE INTERNATIONAL D'ÉTUDES HUMANISTES 1972, *Colloquia erasmiana turonensia*, Paris, France.

TARRANT R.J. 2016, *Texts, editors, and readers : methods and problems in Latin textual criticism*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

TILG S. et KNIGHT S. (éd.) 2015, *The Oxford handbook of Neo-Latin*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Pays multiples.

TORDEUR P. 2007, *Deux études de métrique verbale*, Bruxelles, Belgique.

TRAN-GERVAT Y.-M. (éd.) 2013, *Traduire en français à l'âge classique: génie national et génie des langues*, Paris, France.

TRILLITZSCH W. 1972, « Erasmus und Seneca », dans *Colloquia erasmiana turonensia, 12e Stage international d'études humanistes, Tours, 1969*, Paris, France, p. 270-293.

TRINACTY C.V. 2014, *Senecan tragedy and the reception of Augustan poetry*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

TUOHY T. 1996, *Herculean Ferrara : Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, États-Unis d'Amérique.

UNIVERSIDAD DE GRANADA (éd.) 1990, *Florentia Iliberritana*, Granada, Espagne.

UNIVERSITY RESEARCH LIBRARY 2001, *The Aldine Press : catalogue of the Ahmanson-Murphy collection of books by or relating to the press in the Library of the University of California, Los Angeles : incorporating works recorded elsewhere*, Berkeley, États-Unis d'Amérique.

VADALÀ M.E. 2007, *La descrizione del libro antico secondo la nuova ISBD : seminario di studio, Trento, Biblioteca comunale, 14 maggio 2007*, Roma, Italie.

VAN DER POEL M. 2007, « L'humanisme et les études classiques dans les Pays Bas de la Renaissance », *Canadian Journal of Netherlandic Studies/Revue canadienne d'études néerlandaises/XXVIII*, p. 118-134.

VERTU A. 2004, *Les marques typographiques d'imprimeurs et de libraires (XVe - XIXe siècle)*, Rapport de recherche bibliographique pour le DESS Réseaux d'information et document électronique, ENSSIB, Villeurbanne, France.

VEYRIN-FORRER J. 1987, *La lettre et le texte : trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, France.

VITI P. et PITTALUGA S. (éd.) 2016, *Comico e tragico nel teatro umanistico*, Milano, Italie.

VOET L. et VOET-GRISOLLE J. 1968, *The Plantin press, 1555-1589 : a bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, pays inconnu.

VOLPILHAC-AUGER C. et BUREAU B. 2000, *La collection Ad usum delphini, Des princes*, Grenoble.

WAGSTAFF K.L. 2012, « The Evolution of *Marginalia* », disponible sur : www.wkiri.com/slis/wagstaff-libr200-marginalia-1col.pdf.

WARBURG INSTITUTE et COURTAULD INSTITUTE OF ART 1940, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

WEBER É. 1974, *Musique et théâtre dans les pays rhénans. 2, Le Théâtre humaniste et scolaire dans les pays rhénans*, Paris, France.

WHEELER S.M.É. scientifique (trad.) 2015, *Accessus ad auctores : Medieval Introductions to the Authors (Codex latinus monacensis 19475)*, Kalamazoo, États-Unis d'Amérique.

WHITE P. 2013, *Jodocus Badius Ascensius : commentary, commerce and print in the Renaissance*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

WITTLIN C.J. 1977, « Tite-Live, Trevet, Bersuire. Un exemple de l'importance des commentaires médiévaux pour les premiers traducteurs », *Humanities Association Review*/28, p. 217-231.

WOLFENBÜTTELER SYMPOSIUM 1981, *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg, Allemagne.

ZAPPELLA G. 2001, *Il libro antico a stampa : struttura, tecniche, tipologie, evoluzione. Parte prima*, Milano, Italie.

— 2004, *Il libro antico a stampa : struttura, tecniche, tipologie, evoluzione. Parte seconda*, Milano, Italie.

ZEIDBERG D.S. et SUPERBI GIOFFREDI F. (éd.) 1998, *Aldus Manutius and Renaissance culture: essays in memory of Franklin D. Murphy : acts of an International Conference (Venise and Florence, 14-17 June 1994)*, Firenze, Italie.

Annexes

Vue synthétique des paratextes

Édition	Liste des paratextes ¹	Thèmes abordés
De Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489	<ul style="list-style-type: none"> - L'épître dédicatoire de Carolus Fernandus (<i>Petreo Cohardo aduocato regio</i>) à Pierre de Couthardi - Les arguments en vers écrits par Balbus - Onze vers de Carolus Fernandus 	<ul style="list-style-type: none"> - Hommage au destinataire ; les tragiques grecs et latins ; Sénèque : qualités morales ; hommage à l'éditeur
De Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491	<ul style="list-style-type: none"> - L'épître dédicatoire à Guillaume de Rochefort et une introduction aux tragédies (<i>in tragoedias Senecae interpretatio</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - L'auteur, le genre de la tragédie, la forme, le trimètre
De Benedetto Riccardini, par Philippo Giunta, Florence, 1506	<ul style="list-style-type: none"> - Une préface (<i>praefatio</i>) rédigée par Benedictus Philologus, adressée au dédicataire, Dominicus Benevenius - Un traité sur la tragédie (<i>de tragoedia</i>) - Un traité sur les parties de la tragédie (<i>de partibus tragoediae (mos, dictio, sententia, visus, melo-poia)</i>) - La vie et l'œuvre de Sénèque extraites du troisième livre de Petrus Crinitus <i>De poetis latinis : ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis</i> - Leurs <i>argumenta</i> (version longue) 	<ul style="list-style-type: none"> - Hommage au dédicataire ; utilité morale et philosophique de Sénèque - Définition de la tragédie - Composition et définition de la tragédie, par opposition à la comédie
De De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511	<ul style="list-style-type: none"> - Xylographies - L'épître dédicatoire de Gilles de Maizières à Jacques Du Moulin - Un traité sur la tragédie (<i>Tragedie diffinitio</i>) - Un développement sur le vers iambique, sans titre particulier - Une adresse aux lecteurs - Un poème en sénaires iambiques de Gilles de Maizières à Nicolas de Wattenville - Un poème de Pierre de Stainville (<i>in libri commendatio</i>) recommandant le livre de Gilles de Maizières - Xylographie, <i>argumentum</i> de Hieronymus Balbus, et <i>incipit</i> avant chaque tragédie - Des notes marginales aux tragédies 	<ul style="list-style-type: none"> - Qualités morales et formelles de Sénèque, utilité du livre - Registre, genre, construction, auteurs tragiques - Définition de l'iambe, règles de composition et de substitution

¹ N'ont pas été rappelés les pages de titre, listes de dédicataires, colophon, privilèges..., tous paratextes figurant dans le dépouillement des éditions, mais qui ne sont pas des textes développés appelant un commentaire littéraire.

	<ul style="list-style-type: none"> - Une adresse de Gilles de Maizières à ses étudiants (<i>ad mansuetissimum bonorum puerorum gregem</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - Notes explicatives, métriques, stylistiques, rhétoriques
D'Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514	<ul style="list-style-type: none"> - Une épître dédicatoire de Josse Bade à Jean de La Lande, datée des nones de décembre 1513 - Une épître dédicatoire de Daniele Gaetano à Leonardo Mocenigo (<i>Danielis Apologia</i>) - Un poème (<i>Polydori Comites Cabaliati in defensionem Caietani Cremonensis</i>) - Un traité métrique (<i>Aegidii Maserii de uariis tragici praesertim carminis metris : & primum De iambico Regula, ou De tragici carminis metro</i> selon le titre courant) de G. De Maizières - Un poème (<i>Aegidii Maserii ad Stephanum Antoniumque, lapitheos fratres iambicum carmen</i>) - Des <i>Preambula</i> comprenant : le <i>tragoedia quid fit, unde dicta & qui eius auctores. Per Benedictum Philologum Florentinum</i> ; le <i>De partibus tragoediae</i> du même Benedetto Riccardini ; un extrait <i>Ex libro tertio Petri Criniti de poetis latinis</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Restauration du texte, difficulté et plaisir de la tâche, écriture de Sénèque, utilité des tragédies - Hommage au dédicataire ; motivations de Daniele Gaetano ; auteurs tragiques, matière et style, éloge de Sénèque - Défense de Daniele Gaetano - Hommage à Bade et Alde
D'Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517	<ul style="list-style-type: none"> - Une épître dédicatoire d'Avantius à un <i>Latinus iuuenalis protonotarius apostolicus romanus</i>, prélat de la curie romaine - Un traité métrique (<i>Dimensiones tragoediarum Senecae</i>) - Les arguments 	<ul style="list-style-type: none"> - Travail, méthode, éloge du destinataire
Par henricus petrus, bâle, 1529	<ul style="list-style-type: none"> - Un extrait <i>ex libro tertio petri criniti de poetis latinis</i> - <i>Dimensiones tragoediarum senecae per hieron. Avant.</i> - Les <i>argumenta</i> de benedetto riccardini en version abrégée - <i>Des errata</i> 	
Par sébastien gryphe, lyon, 1536	<ul style="list-style-type: none"> - Un <i>index tragoediarum</i> - La <i>senecae vita, ex libro tertio petri criniti de poetis latinis</i> - Les <i>dimensiones tragoediarum senecae per hieronymum avantium</i> - Les arguments avant les tragédies 	
De Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566	<ul style="list-style-type: none"> - Épître dédicatoire aux ducs Henricus et Fridericus Otho (<i>Illustris ducis ac domini D. Wolfgangi Palatini Rheni, Ducis Bauariae, Comitis Veldentii, filiis,</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Justification de l'entreprise, utilité des auteurs anciens, malgré les horreurs mises en scène, leçons philosophiques qui méritent de figurer dans les

	<p><i>D. D. Othoni Henrico, et Friderico fratribus s. D. Georgius Fabricius Chemnicensis</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> - La <i>Senecae Vita. Petrus Crinitus Libro III</i> - Un <i>Lilius Greg. Gyraldus Dialogo VIII</i> - <i>Accesserunt tragoediis</i> - Les <i>Luctatii grammatici antiqui in Senecae tragoedias Periochae</i> - Le <i>Hieronymus Avanzi Veronensis De carmine Iambico trimetro</i> - Le <i>Georgius Fabricius Chemnicensis. De reliquis carminum generibus</i> - Une introduction au commentaire (<i>Georgii Fabricii Chemnicensis in Senecae tragoediis lectionis diuersitas</i>) composée d'une adresse au médecin Henricus Paxmanus ; d'un bref <i>de periochis</i> ; des notes à chaque tragédie - Un <i>Adagiorum centuriae quatuor</i> - Un <i>Index sententiarum</i> - Des <i>Errata</i> 	<p>bibliothèques</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dialogue sur les poètes scéniques et les tragédies - Liste de ceux qui « ont donné accès aux tragédies » : Crinitus, Giraldu, Luctatius, Avanzi et G. Fabricius - Profession de modestie de l'auteur, éloge du destinataire
<p>De Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576</p> <p>-</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Une pièce liminaire (<i>Ad amplissimum virum, clarissimumque J. C. Ludovicum Delrio, regium consiliarium libellorumque supplicum magistrum &c., Hieronymi Delrio praefatio</i>, « Salamanque, 1574 ») - Quatre pièces en vers en l'honneur de Delrio (<i>Ioan. Dominici Florentii romani carmen ; Ad Martinum Antonium Delrium Augustinus Descobar Beneventanus ; Adolphi Mekerchi Brugensis ; De Senecae tragoediis a Martino Antonio Delrio restitutis et commentario illustratis Francisci Nansis Isebergensis J.C.</i>) - Un salut de Delrio au lecteur (<i>Martinus Antonius Delrio lectori s. D.</i>, 1571) - Des remarques préliminaires (<i>Praeludia quaedam de tragoedia, tragicis et Seneca tragoediographo</i>) - Le commentaire entourant les tragédies : les <i>Adversaria</i> - Une <i>Nomenclatura auctorum quorum scripta in his adversariis aut illustrantur, aut emendantur aut citantur</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Contenu du livre, circonstances de parution, valeur de la poésie, question du contexte religieux - Méthode de travail, circonstances de rédaction des <i>adversaria</i>, but de son édition : instruire - Définition de la tragédie, ses auteurs, son registre, sa composition, ses personnages ; sur Sénèque : identité de l'auteur, sélection de jugements critiques d'Anciens et de Modernes - <i>Adversaria</i> : Notes historiques, littéraires, philologiques, mythologiques
<p>De Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Épître dédicatoire de Fr. Raphelengius à Juste Lipse (<i>Iusto Lipsio, viro clarissimo, FR. Raphelengius</i>) 	

	<p>FR. F Plantinianus D. C. Q.)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Adresse au lecteur (<i>Ad lectorem</i>) : - Adresse au lecteur (<i>Franciscus F.F. Raphelengius Lectori S.</i>) Close par une petite liste d'<i>errores</i> - Poème de Janus Dousa Fils en l'honneur de Juste Lipse (<i>In tragoedias Senecae I. Lipsi V. C. Opera emendatas</i>) - Épître dédicatoire de Juste Lipse à Franciscus Raphelengius FR. F Plantinianus (<i>I. Lipsius Franc. Raphelengio FR. F Plantiniano S. D.</i>) - <i>Iusti Lipsi Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur</i> - Les <i>Francisci F. F. Raphelengii ad tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur Notae</i>, closes par une adresse au lecteur - <i>Luctatii grammatici antiqui, (ut uolunt) in Senecae tragoedias Periochae, replendis pagellis adiectae : periochae</i> de Luctatius 	<ul style="list-style-type: none"> - Ses outils, sa manière, sa distance par rapport à Lipse - <i>Animadversiones</i> de Lipse : remarques générales sur la méthode et les points abordés (l'auteur des tragédies, leur ordre, ce qu'il a à en dire) ; puis commentaire à chaque tragédie : remarques techniques, notes littéraires et appréciations dramatiques - <i>Notae</i> de Rapheleng : surtout philologiques - Adresse au lecteur de Rapheleng : ses outils, sa manière
De Commelin, par Jérôme Commelin, Heidelberg, 1589	<ul style="list-style-type: none"> - Un poème au prince L. Posthius orné des armes de Frédéric IV - Une épître dédicatoire à Othon Grynradus de Hieronymus Commelinus - Les arguments (<i>Tragoediarum Senecae Argumenta</i>) - Des <i>Lectiones variae ad Senecam, e M. S. L. Bibliothecae Palatinae aliisque Descriptae</i> (ou <i>VARIANTIUM LECTIONUM LIBELLUS</i>) conclues par une adresse au lecteur et des <i>errata</i> - Poème de Janus Dousa Fils en l'honneur de Juste Lipse - Adresse de Juste Lipse à Franciscus Raphelengius FR. F Plantinianus - Les <i>Iusti Lipsi Animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Les relations entre dédicateur et dédicataires, éloge des seconds - Justification de ses choix de leçons
De Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604	<ul style="list-style-type: none"> - Une épître dédicatoire de Ianus Gruterus à Frédéric IV - Un poème de Ianus Dousa Nordovix - Les notes de Gruter sur les tragédies : <i>Iani Gruteri Notae in L. Annaei Senecae [...]</i> - Une épître dédicatoire - La collection des <i>Sententiae</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Contexte de fabrication et contexte d'édition - Remarques surtout philologiques, psychologiques, métriques ; parfois littéraires et philosophiques

	<ul style="list-style-type: none"> - Les notes de Gruter sur les <i>Sententiae</i> - Une liste d'<i>errata</i> (<i>Errata negligentia operarum Typog. Inuecta sic tolle</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - Remarques philologiques, métriques, littéraires, parfois thématiques et stylistiques
D'Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611	<ul style="list-style-type: none"> - Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau - <i>Testimonia veterum de Seneca tragico</i> - <i>Versus L. Annaei Senecae qui alibi extant</i> - Adresse au lecteur - Propos généraux avant le texte des <i>Animaduersiones et notae</i> d'Heinsius - Les <i>Animaduersiones</i> de Scaliger - Les <i>Animaduersiones et notae</i> d'Heinsius - <i>Errata</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Relations entre philosophe et puissants, vie et œuvre de Sénèque, méthode de travail, éloge du dédicataire - Ses outils de travail, ses erreurs éventuelles - Auteur, avec schéma de la répartition entre les tragédies, ordre des tragédies, remarques générales - Scaliger : remarques philologiques, littéraires, explicatives, dramatiques - Heinsius : généralités (auteur(s) des tragédies) et commentaire à chaque tragédie ; remarques philologiques, littéraires, stylistiques
De Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613	<ul style="list-style-type: none"> - - Épître dédicatoire de Thomas Farnaby à D. Thomas Rolandus (<i>Viro literarum humaniorum studii clarissimo D. Thomae Rolando</i>) - Adresse de l'auteur au lecteur (<i>Ad aequanimos lectores</i>) - Avis au lecteur de Joannes Audoenus (<i>De Farnabio ad lectorem</i>) - Les arguments précédant les tragédies - Les notes marginales aux tragédies - <i>Index rerum maxime memorabilium</i> - Pièces honorifiques (<i>De opere, operis autore, autoris interprete, interpretis amicus : Laur. Whitekaerus ; Viro de re literaria optime merito ; Thomae Farnabio</i> puis <i>eidem</i> de Na. Thomkins ; poème sans titre et signé B. I. ; <i>Ad eundem</i> de Deg. Whear.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Apport de Farnaby, éloge du destinataire qui aime cette « philosophie en cothurnes » - Auteur des tragédies et nouvel ordre de présentation - Sur le travail de Farnaby - Remarques philologiques, explicatives, stylistiques
De Schrijver (<i>Variorum</i>), par Jean Le Maire, Leyde, 1621	<p>Première partie :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sommaire (<i>contenta hoc syntagmate</i>) - Épître dédicatoire en vers de C. Barlaeus Med. D. À Schrijver - <i>Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca</i> » : témoins sur Sénèque, des Anciens à Scaliger et Muret - <i>De Seneca Tragico animaduertenda et addicienda</i> : notes de Pontanus offertes à Schrijver - <i>De Thebaide. Iustus Lipsius in Animadversionibus ad tragicum et Idem postea, de omnibus decem</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Remarques philologiques, sur l'auteur des tragédies, appel à l'édition de fragments

	<p><i>tragoediis</i> » : Juste Lipse sur la <i>Thébaïde</i> et sur les dix tragédies de Sénèque</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>De generibus carminum</i> d'Avanzi (trimètre iambique) et de Fabricius (autres mètres) - <i>Periochae tragoediarum Senecae</i> de Luctatius - <i>Nomenclator doctorum virorum, quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae</i> <p>Deuxième partie</p> <ul style="list-style-type: none"> - Épître dédicatoire de Schrijver à Vossius - <i>Index scriptorum veterum e quorum libris fragmenta haec collecta sunt</i> - <i>Animaduertenda</i> - <i>Receptus & typographo nostro observatus ordo tragoediarum</i> - Épître dédicatoire de Juste Lipse à Fr. F. Rapheleng - <i>Animadversiones</i> de Lipse - Adresse <i>ad lectorem</i> de Rapheleng - <i>Notae</i> de Rapheleng aux tragédies - <i>Appendix variarum lectionum et emendationum</i> - Épître dédicatoire de F. Christianus à Fredericus Morellus - <i>Notae</i> de F. Christianus - Épître dédicatoire de Commelin à Othon Grynadius - <i>Notae</i> de Commelin : <i>Lectiones variae ad Senecam</i> - <i>Animadversiones</i> de Scaliger - Épître dédicatoire de Gruter à Frédéric IV - <i>Notae</i> de Gruter - Épître dédicatoire d'Heinsius à Maurice de Nassau - <i>Dan. Heinsii de Tragoediarum auctoribus disertatio</i> - <i>Animaduersiones</i> d'Heinsius - Adresse au lecteur - <i>Iohannis Isacii Pontani de Auctoribus Tragoediarum [...] Prolegomenon</i> adressé à Schrijver - <i>Fanimaduersiones</i> de Pontanus - Épîtres dédicatoires de Fabricius aux ducs Henricus et Fridericus Otho (<i>De Tragoediarum usu</i>) et 	<ul style="list-style-type: none"> - Notes de Schrijver avant les <i>periochae</i> : leur attribution, ses outils de travail - Liste des éditeurs des tragédies et leurs apports - Éloge de Vossius et appel à une publication - <i>Receptus... ordo</i> : sur l'ordre des tragédies transmis par Juste Lipse ; appel à l'indulgence pour le travail de Schrijver - Manchettes résumant les points principaux de l'épître de Juste Lipse à Fr. F. Rapheleng
--	---	--

	<p>adresse à Henricus Paxmanus</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Lectionis diversitas</i> de Fabricius - Adresse au lecteur <p>Troisième partie</p> <ul style="list-style-type: none"> - Adresse au lecteur de Vossius - <i>De Livio Andronico Testimonia veterum scriptorum</i> - <i>De Cneo Naevio Testimonia veterum scriptorum</i> - <i>De Q. Ennio Testimonia veterum scriptorum</i> - <i>De Marco Pacuvio Testimonia veterum scriptorum</i> - <i>De L. Attio Testimonia veterum scriptorum</i> - <i>Tragicorum reliquorum Nomenclator</i> - <i>Fragmenta</i> des tragiques, d'auteurs connus puis inconnus - <i>Addenda</i> - Vers traduits par Cicéron et par Sénèque. <p><i>Fragmentorum tragicorum finis.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Extraits de poètes tragique et comique - Extraits de jugements littéraires (Tertullien, Ange Politien, Gyraldus) - <i>Tragoedia Medea Cento Virginilianus : Médée</i> d'Osidius Geta, centon virgilien - Adresse au lecteur - F. M8r / P. 191 <i>Quid cento, et quae eius componendi leges</i> <p>Quatrième partie</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Castigationes et notae in fragmenta</i> 	
De Thys (<i>Variorum</i>), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651	<ul style="list-style-type: none"> - Frontispice - Une épître dédicatoire à D. Amelius de Bouchorst - <i>Des Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca</i> - La préface de Farnaby - Traités métriques d'Avantius et de Fabricius - <i>Periochae tragoediarum Senecae Nomine Luctatii Grammatici</i> - <i>Nomenclator doctorum virorum quorum opera hae tragoediae plurimum sunt illustratae</i> - <i>Argumenta</i> et notes infrapaginales aux tragédies 	<ul style="list-style-type: none"> - Éloge du dédicataire et de Sénèque - Liste complétée par l'apport de Thys - Notes philologiques, explicatives

	<p>de Sénèque »</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Poematia quaedam Senecae Philosophi</i> - « Tables sur les deux tomes des tragédies de Sénèque » et « Tables sur les auteurs qui y sont cités » - Fautes d'impression à ajouter 	
De Gronov (<i>Variorum</i>), chez Elzevier, Leyde, 1661	<ul style="list-style-type: none"> - Frontispice - Épître dédicatoire à Carolus Ludovicus - <i>Praefatio ad lectorem</i> - <i>Testimonia veterum, et recentiorum quorundam de L. Annaeo Seneca</i> - <i>De generibus carminum</i> d'Avanzi et de Fabricius - <i>Periochae tragoediarum Senecae</i> - <i>Nomenclator doctorum uirorum quorum opera hae tragoediae plurimum sunt illustratae</i> - Arguments et notes infrapaginales aux tragédies - <i>Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio</i> - <i>Rituum, uerborum ac rerum memorabilium quae in Senecae Textu & ad eum selectis Variorum notis occurrunt, Index locupletissimus</i> - <i>Index auctorum, qui obiter emendantur aut illustrantur</i> - <i>Corrigenda</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Dédicace, sur le livre : son utilité ; éloge du dédicataire ; sur les tragédies : leur sources, style, contenu ; sur Sénèque : vie et relations avec Néron - Adresse au lecteur : sur l'<i>Etruscus</i>, sa découverte et ses apports - Remarques philologiques, explicatives, littéraires, psychologiques, dramaturgiques
De Schröder (<i>Variorum</i>), par Adrien Beman, Delphes, 1728	<ul style="list-style-type: none"> - Frontispice - <i>Dedicatio</i> - <i>J. C. Schröderi praefatio lectori erudito et candido s.</i> - <i>Dedicationes et praefationes</i> - <i>Testimonia veterum et recentiorum quorundam, de L. Annaeo Seneca</i> - Traités métriques d'Avanzi et de Fabricius - <i>Periochae tragoediarum Senecae Nomine Lutatii Grammatici</i> - <i>Poematia quaedam Senecae philosophi et Epigrammata super exsilio</i> - <i>Nomenclator doctorum uirorum, quorum opera hae Tragoediae plurimum sunt illustratae</i> - Notes aux tragédies - <i>Index Novus uerborum et locutionum</i> - <i>Index auctorum qui obiter emendantur aut</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Dédicace : éloge des puissants ; qualités d'esprit et d'âme de Sénèque ; qualités philosophiques de son œuvre - Préface : contexte de publication ; qualité des tragédies ; outils, méthode et esprit de son travail ; appel à l'indulgence du lecteur ; annonce des dédicaces et préfaces qui suivent - Remarques philologiques, explicatives, littéraires, stylistiques, psychologiques, dramaturgiques

	<i>illustrantur ; emendanda.</i>	
De Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785	<ul style="list-style-type: none"> - Vignette au titre - <i>Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur</i> - <i>Index Editionum tragicorum Latinorum emendatior et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus</i> - Liste des <i>Versiones</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Médée et son char tiré par des serpents - Auteur des tragédies, jugements sur les pièces, commentaires existants, présence des <i>periochae</i>, évolution des titres, index des éditions, liste des traductions
De Bothe, par Heinrich Wilhelm Hahn, Leipzig, 1819	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Praefatio</i> de Bothe - <i>Praefatio</i> : épître dédicatoire de C. Fernandus à P. Cohard - <i>Frid. Henr. Bothii elegia ad lectorem</i> - <i>J. Lipsii de his tragoediis dissertatio</i> - <i>Dan. Heinsii de tragoediarum auctoribus dissertatio</i> - <i>Johannis Isacii Pontani de auctoribus tragoediarum ad V. Cl. Petrum Scriverium Prolegomenon</i> - Arguments et <i>Adnotationes</i> aux tragédies - <i>Explicatio signorum metricorum</i> - <i>Index rerum memorabilium Addenda et errata</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Contexte matériel et scientifique de l'édition ; outils de travail - Élogie sur les héros tragiques ; éloge des tragédies de Sénèque - Remarques philologiques et littéraires
De Baden, par Gerhard Fleischer, Leipzig, 1821	<ul style="list-style-type: none"> - Dédicace : <i>Viro doctissimo atque humanissimo Godof. Ern. Groddeck [...] huncce librum honoris et officii causa obtulit auctor (pars prior)</i> - <i>Praefatio : Lectori (pars prior)</i> - Notes infrapaginales aux tragédies - <i>Index eorum quae in notis illustrantur aut explicantur (pars posterior)</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Méthode et outils de travail ; appel à la sagacité du lecteur - Remarques philologiques, littéraires, stylistiques,
De Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822	<ul style="list-style-type: none"> - « Dissertation sur M. A. Sénèque et les tragédies qui ont paru sous son nom » - « Notes philologiques » et « Notes archéologiques » - « Observations sur le théâtre de Sénèque » - « Examen des pièces » - « Table des matières Contenues dans les trois volumes des tragédies de Sénèque » - « Table alphabétique des tragédies de Sénèque » 	<ul style="list-style-type: none"> - Les tragiques latins ; auteur des tragédies éditées ; vie et œuvre de Sénèque - Notes philologiques, mais aussi explicatives, lexicales, littéraires, psychologiques ; notes archéologiques : explicatives, mythologiques - Observations : défense d'un théâtre italique ; les genres théâtraux à Rome ; les tragédies éditées : auteur, style, philosophie, destination et qualités - Examen : introduction générale, mythe, imitations, commentaire suivi
De Pierrot (<i>Variorum</i>), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Praefatio novi editoris</i> : préface du nouvel éditeur 	<ul style="list-style-type: none"> - Hommage à l'éditeur scientifique du précédent volume ; volonté de continuité de la

	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dissertationes</i> de Lipse, Heinsius, Pontanus, Klotzsch, Jacobs - Traités métriques d'Avantius et de Fabricius - <i>Notitia literaria de tragoedis quae sub L. Annaei Senecae nomine feruntur ex Jos. Alb. Fabricii Bibliotheca Latina a Jos. Aug. Ernesti auctius edita, lib. II, cap. 9</i> - <i>Index Editionum tragicorum Latinorum emendatior et auctior Fabricio-Ernestino in quatuor aetates digestus</i> et liste des <i>Versiones</i> - <i>De L. Annaeo Seneca testimonia auctorum ac iudicia</i> - Notes infrapaginales aux tragédies - <i>Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones</i> à la fin de chaque tragédie - Épître dédicatoire d'Henricus Chifellius à D. D. Franciscus Cardinalis Barberinus - Adresse au lecteur d'Henricus Chifellius - <i>Chorus</i> - <i>Notae in supplementum</i> - <i>Excerpta e tragoedia italica, cui titulus est Polinice et e gallica, quae inscribitur Étéocle</i> - <i>Tabula rerum quae in hoc primo volumine tertiae partis Senecae continentur</i> <p>Volume II</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Optimo lectori Bibliothecae Latino-Classicae Editor / Editoris praemonitio</i> (titre courant) - Notes infrapaginales aux tragédies - <i>Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones</i> à la fin de chaque tragédie - Précédées, pour les <i>Troyennes</i>, d'une <i>Praemonitio ad lectorem</i> et d'<i>Imitationes gallicae</i> - Précédées, pour <i>Médée</i>, <i>De variis quae ad Medae tragoediam spectant, seu iudiciis, seu imitationibus</i> - Précédées, pour <i>Agamemnon</i>, d'<i>Imitationes fabulae Agamemnoniae</i> - <i>Tabula rerum quae in hoc secundo volumine tertiae partis Senecae continentur</i> <p>Volume III</p>	<p>politique éditoriale ; méthode de travail</p> <ul style="list-style-type: none"> - Klotzsch : bilan sur la question des auteurs des tragédies et avis personnel (poètes inconnus) ; Jacobs : fortune, réduite, de la tragédie à Rome ; à expliquer par la nature, rhétorique, des tragédies conservées <p>- Remarques philologiques, explicatives, littéraires, stylistiques, dramaturgiques</p> <p>- Remarques sur les imitations : appréciations critiques</p>
--	---	--

	<ul style="list-style-type: none"> - Notes infrapaginales aux tragédies - À la fin de chaque tragédie : <i>Novae de varietate lectionum [...] animaduersiones</i> - En outre, pour <i>Hercule sur l'Œta</i> : <i>Imitationes gallicae super Hercule Œtaeo</i> (<i>Hercule Mourant</i>, tragédie de Rotrou ; <i>Les aventures de Télémaque</i>, livre xv, Fénelon ; <i>Hercule au mont Œta</i>, poème dithyrambique par C. Théveneau) - « <i>Excursus de Octavia</i> » en latin, puis « Examen de l'<i>Octavie</i> » en français - <i>Index uniuersus verborum et locutionum quae in contextu tragoediarum L. A. Senecae occurrunt</i> - <i>Tabula rerum quae in hoc tertio volumine tertiae partis Senecae continentur</i> 	
De Greslou, par Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, 1834	<ul style="list-style-type: none"> - Introduction du tome premier - Pour chaque tome : - Arguments en latin et en français - Notes sur les tragédies contenues dans le tome - Table des matières à la fin de chaque volume 	<ul style="list-style-type: none"> - Généralités sur l'histoire littéraire et artistique et le processus de l'imitation ; considérations sur Sénèque et la tragédie latine, toujours du point de vue de l'imitation - Notes : explicatives, littéraires, mythologiques, dramaturgiques
De Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Praefatio</i> - <i>Addenda et corrigenda</i> - <i>Index nominum et rerum</i> - <i>Index orthographicus ; De orthographia codicis E.</i> - <i>Index metricus : A recensus metrorum in lyricis carminibus adhibitorum ; B Conspectus eurythmiae</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Méthode de travail : élaboration d'une édition critique
De Leo, par Joseph B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Volume prius Observationes criticas continens</i> (1878) - Dédicace - <i>Addenda et corrigenda</i> - <i>Observationes criticae</i> - <i>Index capitum</i> - <i>Index rerum</i> - <i>Index locorum</i> - <i>Volumen alterum Senecae tragoedias et Octauiam continens</i> (1879) - <i>Praefatio</i> - <i>Codicis Parisini 8071 Thuanei excerpta</i> - <i>De Senecae tragoediarum fragmentis rescriptis Ambrosianis, scripsit / par Guilelmus Studemund</i> - <i>Mantisa Vindiciarum</i> - <i>Corrigenda</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>De tragoedia rhetorica</i> : les pièces de Sénèque sont des tragédies rhétoriques, des déclamations

	- <i>Index Nominum</i>	
--	------------------------	--

Structure de *Médée* d'après le commentaire de Nicolas Trévet

Acte I (<i>primus actus</i>)		Acte II (<i>actus secundus</i>)		Acte III (<i>actus tertius</i>)				
Séquence 1 (<i>primum carmen</i>) v. 1-55	Séquence 2 (<i>carmen secundum</i>) v. 96-115	Séquence 3 (<i>carmen tertium</i>) v. 116-300 ²		Séquence 4 (<i>carmen quartum</i>) v. 301-379	Séquence 5 (<i>carmen quintus</i>) (<i>quia primo ponitur iste gestus...</i>) v. 380-578		Séquence 6 (<i>... secundo inducitur chorus... carmine sexto</i>) v. 579-669	
Trouble de Médée (<i>turbatio Medee</i>)	chant d'hyménée (<i>chorus... hymeneum</i>)	Bannissement de Médée (<i>compulsio Medee in exilium</i>)		Audace du premier navigateur	Rage de Médée (<i>gestus furiosus</i>)		Description d'événement fâcheux (<i>incidenter describens infelicem euentum ardua aggreduentium</i>)	
<i>in metro archilochico</i>	<i>metro uario</i>	<i>Trimetro jambico</i>		<i>Metro pindarico</i>	<i>Trimetro jambico</i>		<i>Metro saphico</i>	
4 parties (<i>diuiditur in quatuor partes</i>), qui ne sont pas précisées	4 types de vers : <i>primo asclepiadeo</i> v. 56-74 <i>secundo gliconico</i> v. 75-92 <i>tercio iterum asclepiadeo</i> v. 93-109 <i>quarto exámetro heroico</i> v. 110-115	2 parties (<i>duo facit</i>) : Dialogue Médée – nourrice (<i>primo ostendit quomodo...</i>) = v. 116-178	Dialogue Médée – Créon (<i>secundo quomodo...</i>) = v. 179-300	3 parties (<i>tria facit</i>) : v. 301-328 v. 329-360a v. 360b-379	2 parties (<i>circa hoc duo facit</i>) : Dialogue Médée – Nourrice (<i>quia primo describitur disceptatio eius cum nutrice</i>) v. 380-430	Dialogue Médée – Jason (<i>secundo cum Jasone</i>) v. 431-578	2 parties (<i>circa haec duo facit</i>) : Description de Médée v. 579-594	Description des fâcheux événements v. 595-669
8 sections	8 sections :	27 sections	25 sections	Chaque partie	Dialogue Médée	Dialogue Médée –		

² Pour plus de facilité dans le repérage, nous indiquons les numéros de vers de l'édition moderne de référence (Sénèque, 1996), et non ceux que l'édition du commentaire de N. Trévet (Triveth, 2004) indique. Ils diffèrent par exemple pour le début du troisième chant : L. Roberti indique le v. 304, F.-R. Chaumartin le v. 301.

(<i>primo, secundo, tertio...</i>) : v. 1 v. 19 v. 25 v. 26 v. 28 v. 32 v. 37 v. 40	v. 56 v. 59 v. 67 v. 75 v. 102 v. 107 v. 110a v. 110b	dans la 1 ^{ère} partie : v. 116 v. 150 v. 155 v. 157b v. 159 v. 160 v. 161 v. 162 v. 163 v. 164-165 v. 166 v. 168a v. 168b v. 169a v. 169b v. 170a v. 170b v. 170c v. 170d v. 171a v. 171b v. 171c v. 171d v. 173a v. 173b v. 174 v. 176	dans la 2 ^{nde} partie : v. 179 v. 188 v. 190b v. 194 v. 195 v. 196 v. 197a v. 197b v. 198 v. 199 v. 201 v. 203 (réplique de Médée, elle- même en 12 parties ³) v. 252 (réplique de Créon elle- même en 5 parties) v. 272 v. 281 v. 282 v. 284 v. 285 v. 290b v. 291 v. 292 v. 293 v. 294 v. 296 v. 297b	comprend 2 ou 3 sections (<i>primo / secundo cum dicit</i>)	– Nourrice divisé en 5 sections (<i>Prima pars continet sermones quinque</i>) v. 380 v. 397 v. 425 v. 427b v. 429	Jason divisé en 38 sections (<i>in secunda parte carminis quinti, ubi ponitur gestus inter Jasonem et Medeam, continentur XXXVIII sermones</i> ⁴)
---	--	---	---	---	---	---

3 Qui sont autant d'arguments avancés en faveur de sa cause.

4 Correspondant à peu près au nombre de répliques, au nombre de 40 dans notre édition de référence.

Acte IV (<i>actus quartus</i>)			Acte V (<i>quintus actus</i>)				
Séquence 7 (<i>carmen septimum</i>) v. 670-848		Séquence 10 (<i>carmine decimo</i>) v. 849-878	Séquence 11 (<i>carmine ultimo</i>) v. 879-1008b ⁵				
Perpétration du crime et vengeance (<i>executio sceleris</i>)		Haine du chœur contre la ruse de Médée	Infanticide				
(type de vers non indiqué pour séquences 7 et 8) <i>Trimetro jambico</i> (séquence 9)		<i>Metro dimetro iambico cathalecto</i>	<i>Metro archilochico</i>				
2 parties (<i>Circa primum duo facit</i>) Narration de la nourrice (<i>nutrix narrans et abhorrens facta Medee</i>) v. 670-739	Tirade de Médée (<i>Medea exequens ordinem uindictae</i>) v. 740-848		2 parties (<i>et circa hoc duo facit</i>) :		Médée perpète son crime v. 893-1008b avec deux parties : tirade de délibération v. 893-977 dialogue Médée – Jason v. 978-1008b		
(énumération sans découpage particulier)	2 parties : Empoisonnement des vêtements v. 740-842	Séquence 9 (<i>carmine nono</i>) Envoi des vêtements v. 843-848	(énumération sans découpage particulier)	2 parties (<i>prima pars habet duas</i>) Annonce de la mort de Créüse v. 879-890	La nourric e exhorte Médée à partir	3 parties dans la tirade de Médée (<i>et habet tres partes</i>) : <i>concitatur...</i> v. 893-924a <i>deliberatur...</i> v. 924b-953a <i>determinatur...</i> v. 953b-977	Dialogue Médée – Jason Réplique de Jason v. 978 puis 8 sections dans le

⁵ Manquent les derniers vers, v. 1009-1027, dans le manuscrit utilisé par N. Trévet.

						v. 891-893					dernier échange : v. 982 v. 989 v. 991 v. 995 v. 997b v. 1002 v. 1006 v. 1008b
	2 parties : Incantations v. 740-786 (<i>Medea... faciens et diciens</i>)	Séquence 8 (<i>carmine nono</i>) Effet des incantations v. 787-842 (<i>Meda loquens et dicens</i>)			9 sections dans la 1 ^{ère} partie (<i>Prima pars habet nouem sermones</i>) v. 879 v. 880a v. 881b v. 882b v. 883 v. 884b v. 885 v. 887b v. 888	1 seule section		3 sections (<i>sermones</i>) dans la 1 ^{ère} partie v. 893 v. 894a v. 916	7 sections dans la 2 ^{ème} partie : v. 924b v. 926 v. 933 v. 935 v. 936b v. 944b v. 948b	4 sections dans la 3 ^{ème} partie : v. 953b v. 958 v. 965 v. 971b	

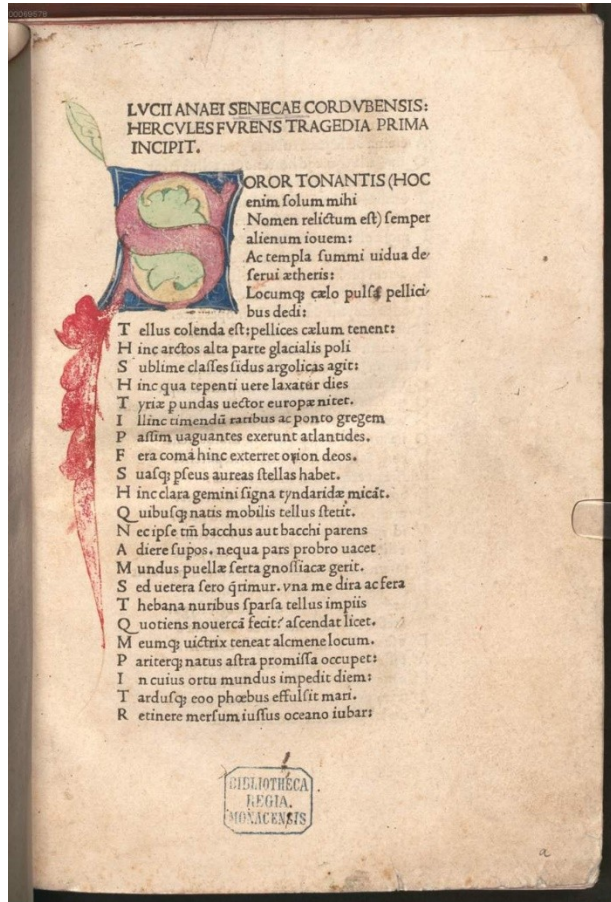


Figure 1. André Beaufort, Ferrare, 1478
Incipit des tragédies

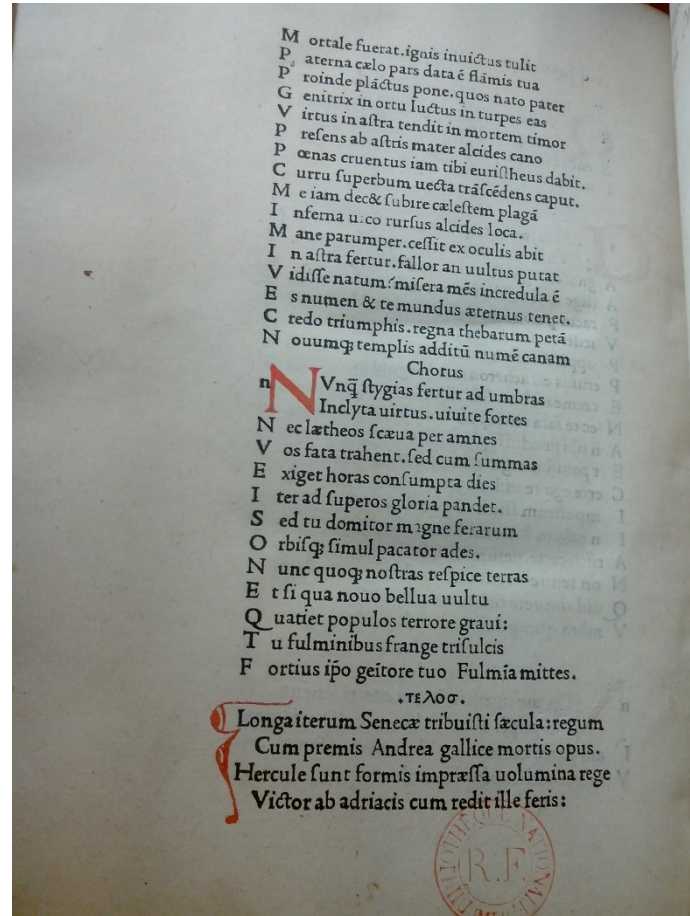


Figure 2. André Beaufort, Ferrare, 1478
Colophon

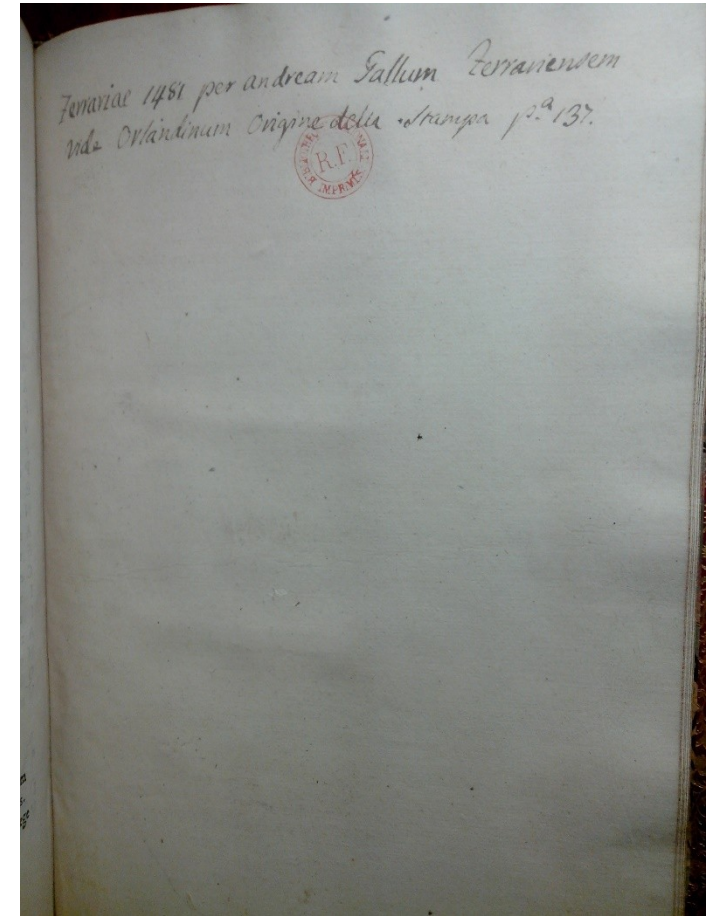
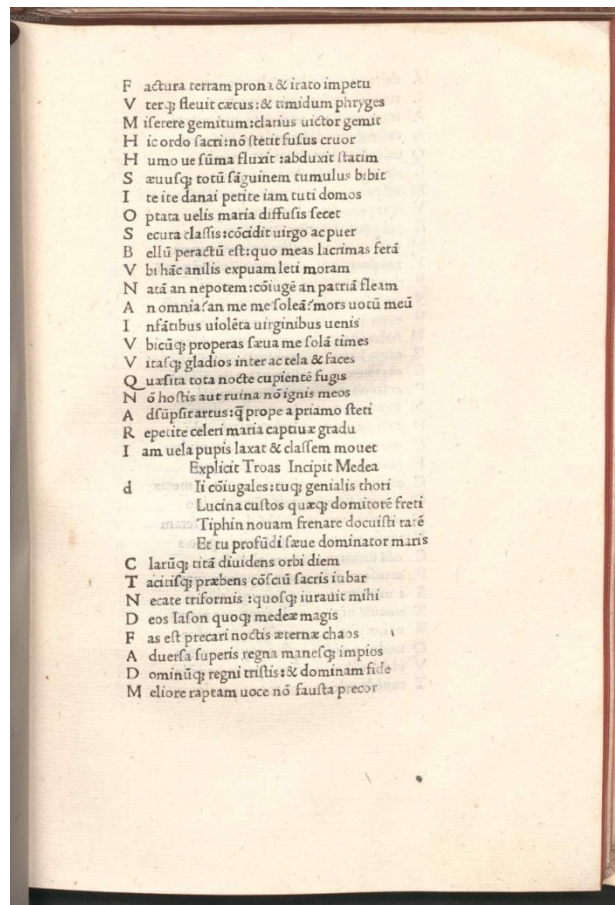


Figure 3. André Beaufort, Ferrare, 1478
Note manuscrite finale



Digitaleinsicht geliefert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Figure 4. André Beaufort, Ferrare, 1478
Medée, incipit et v. 1-12

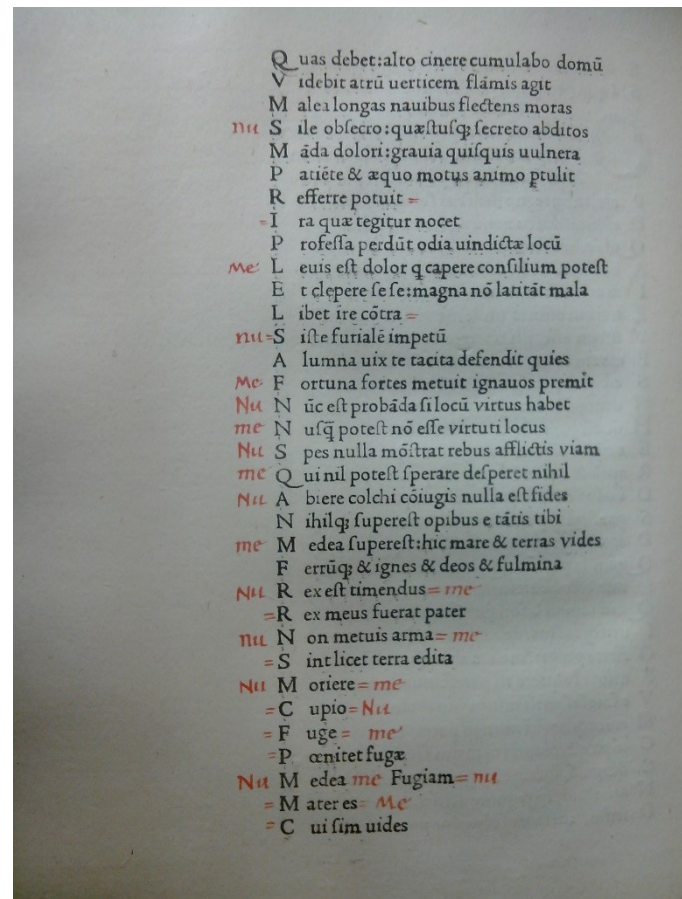


Figure 5. André Beaufort, Ferrare, 1478
Medée, v. 147-170

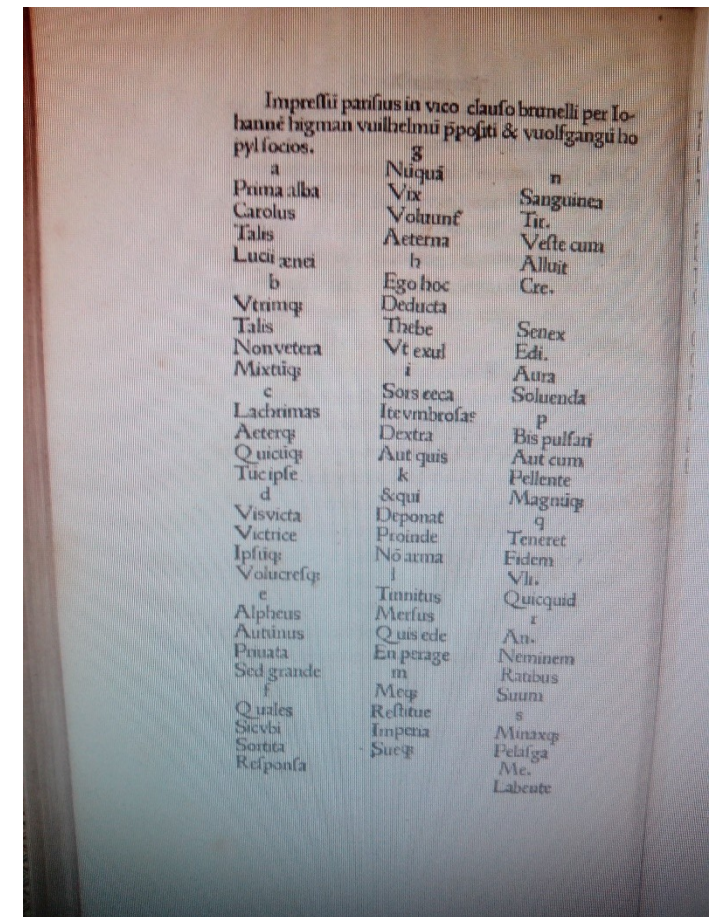


Figure 6. Fernand-Balbus, par Johannes Higan,
Paris, 1488-1489
Colophon et registre de mots

ruerit genitum: clarior victor gemit.
 Hic ordo sacri: non stetit fufus cruor:
 Humove summa fluxit: abduxit statim
 Seuusq; totum sanguinem tumulus bibit.
 Hec. Ite ite danai petite iam tuti domos:
 Optata velis maria diffusis fecet
 Secura classis: cōcidit virgo ac puer:
 Bellum peractum est: quo meas lacrimas feram.
 Vbi hanc anilis expuam leti moram?
 Natam ac nepotem: cōiugem an priam fleam?
 An oia: an memē soleam? mors votum meum,
 Infantibus, violenta virginibus venis.
 Vbi cūq; properas sæua: me solā times.
 Vitalq; gladios inter ac tela & faces
 Quæ sita tota nocte cupientem fugis.
 Non hostis, aut ruina, non ignis, meos
 Assumpsit artus: quam prope a priamo steti.
 Nū. Repetite celeri maria captiue gradu:
 Iam vela puppis laxat & classē mouet.

 Hieronymi balbi argumētū in Medeam.
 Iam manus arguū surrepto vellere colchos
 Tandem puppe noua duices remearat ad argos.

Figure 7. Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489
Argumentum de Médée, v. 1-2

Tragedia. VII.

Medeamq; thori sotiam preclarus iason
 Iunxerat: in faustis thædis atq; omīe leno.
 Ille etenim thalamos mutata mēte priores
 Spreuit. formose correptus amore creuse:
 At medea ferox stimulis accensa pphanis
 Ira ardet: magicasq; amens decurrit ad artes.
 Quid non herba potest: collapsa est ignibus atris
 Regia: cū miserorū exusta creusa parēte.
 Nec satis est (pnus semper muliens in iras
 Est animus, scelerisq; capax segesq; malorū)
 (Proh pudor) illa suos miserādo vulnere natos
 Oppmit: in partesq; calentes concidit artus.

 Incipit Tragedia. VII. quæ Medea vocitat

 Actus primus Medea loquitur
 d li cōiugales: tuq; genialis tori
 Lucina custos: queq; dōitorem freti
 Tiphyn nouam frenare docuisti ratem:
 Et tu profundi læue dominator maris.
 Chrymē: tūq; diuidere l...

Figure 8. Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489
Argumentum de Médée, v. 3-14

¶ Letheos ifemales.
 ¶ Summas horas. ul-
 timum tempus uite.
 ¶ Pendet aperiet: hi
 sunt de quibus Maro
 inquit. Hos ardens e-
 uexit ad cætera uirtus. ¶ Sed tu sam pre cætit Herculem tanquam deum:
 ¶ Ades fauceas nobis & gere cutam nostrā: ut si quod monstrum natum fuerit
 de celo mittas fulmina. Tu fulminibus frange trifurcis:
 Fortius ipso genitore tuo
 Fulmina mittes:

 ¶ Hæc amice lector commentaria in aureas. L. Ant. Senecæ tragedias tāto
 uitæ bono: ut si diligenter eas perlegeris: nihil tibi conducibilis reperire possi-
 sis ad bene uiuendum: & ad rerum loquorūq; omnifanā cogitationem. Ibi sen-
 tentiæ grates ad insitendum uitæ modum: hystoriarum fabularumq; enarra-
 tio: fortunæ uarietis: urbium: montium: aquarum maris: & fluminum regionū
 populorumq; descriptio: uerborum enucleatio: ordo textus ita simplex: ut quic-
 q; nouitus omnia facile percipere ualeat. Itaq; leges gratumq; accipies: si mihi
 ma prosequi simus: ut tu maiora indipsi cempotius uale.
 ¶ Impressum lugdani per Anthoniū Lambillon: & Martinū Sarrazin socios.
 Explicat feliciter. die nouēbris. xxviii. Anno millesimo. CCCC. lxxxviii.

Registrum?

a b c d e f g h i k l m n o p q r s t v x y z & o r A B C D.
 Omnes sunt quaterni & signati per ordinem alphabeti sicut ibi patet.




Figure 9. Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491
Colophon, registre de signatures, marque des imprimeurs Lambillon et Sarrazin

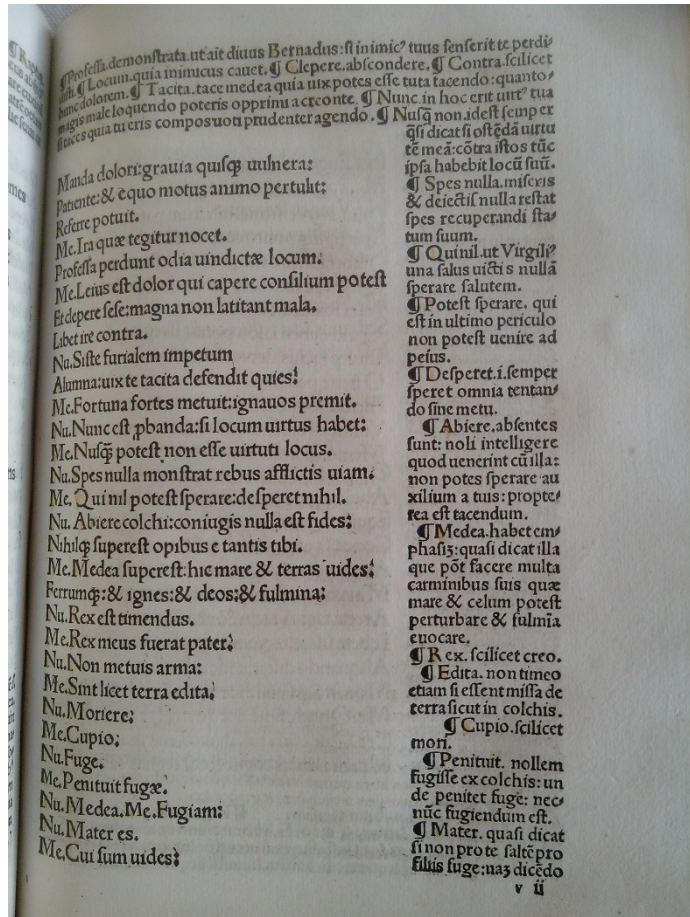


Figure 10. Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491 Médée, v. 151-171

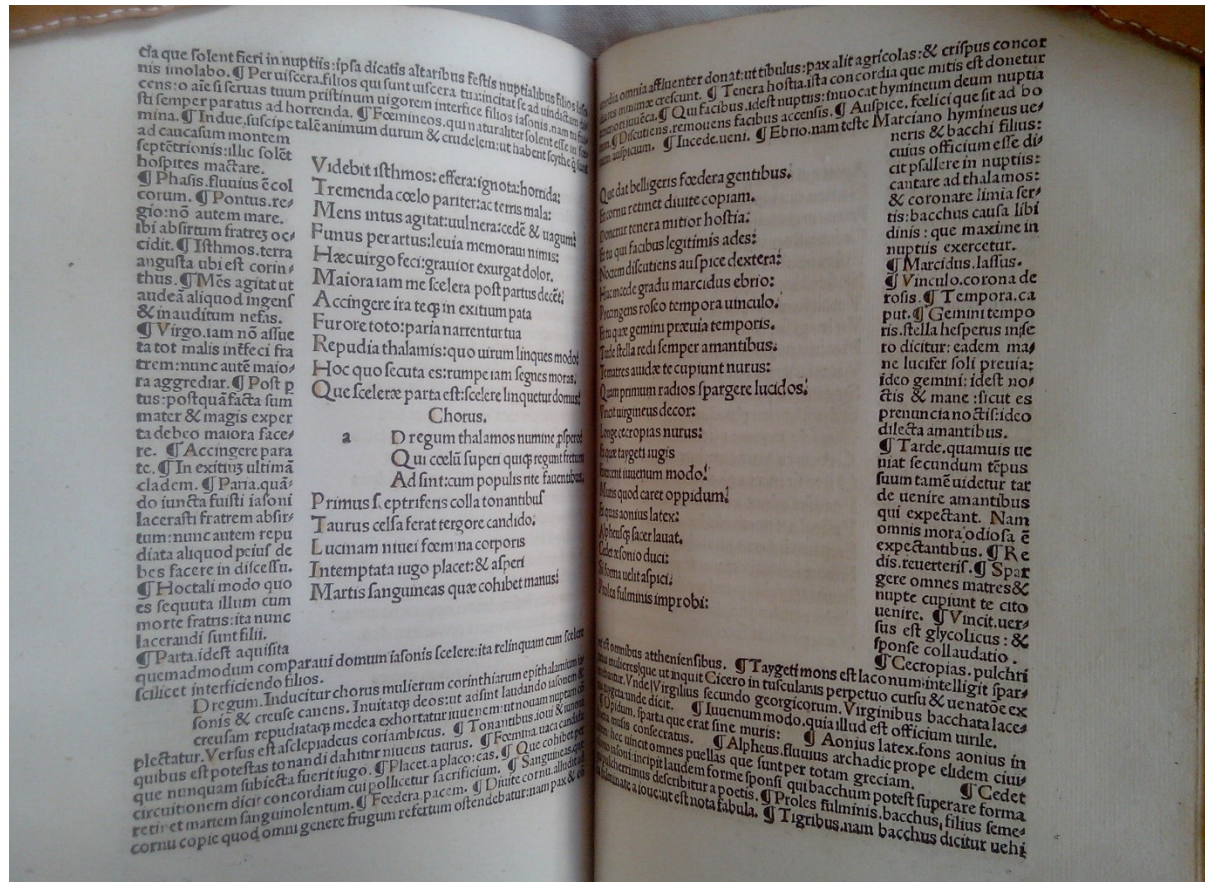


Figure 11. Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491 Médée, v. 45-84

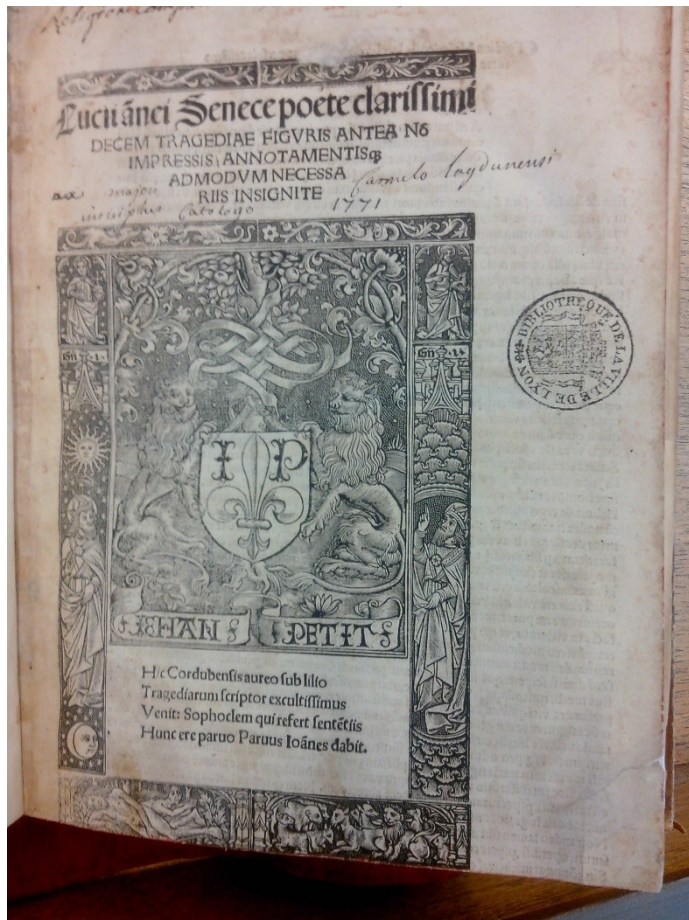
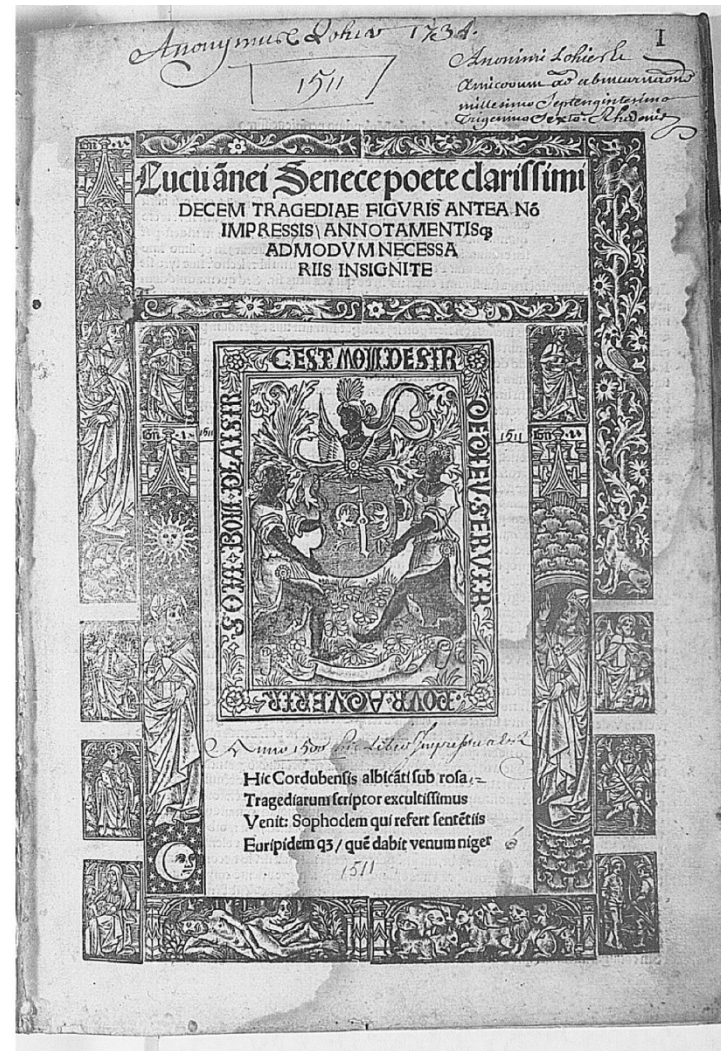


Figure 12. De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511
 Marque de l'imprimeur Jean Petit



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 13. De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511
 Marque de l'imprimeur Le Noir

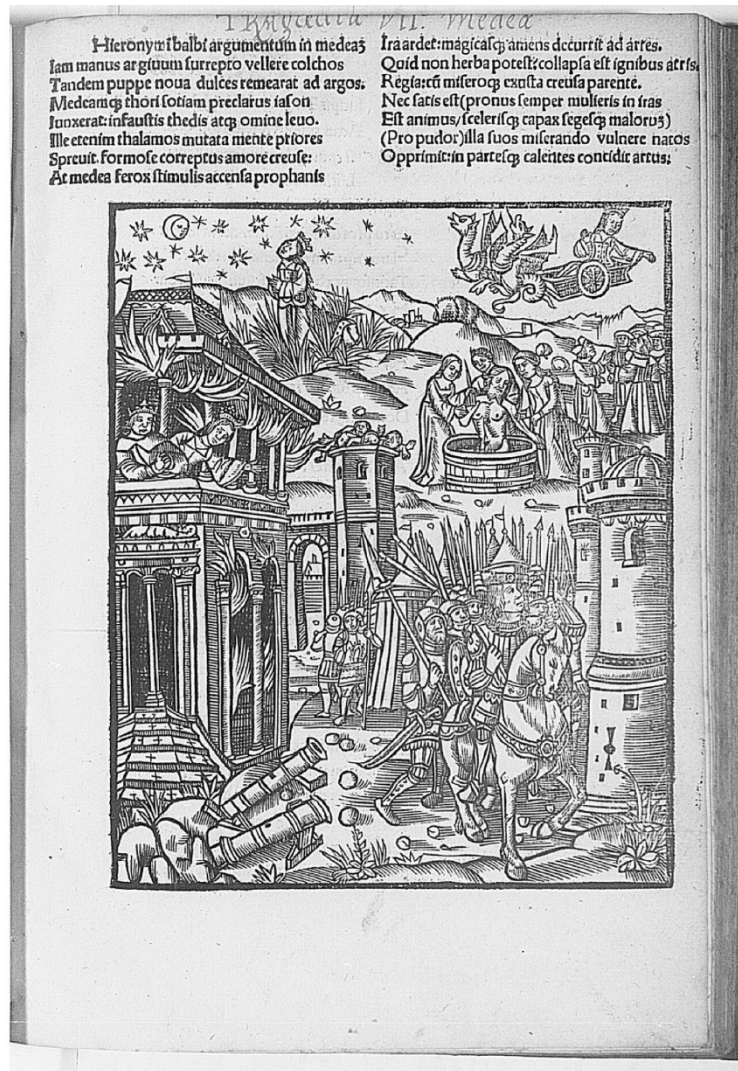


Figure 14. De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511
Medée, argumentum et xylographie



Figure 15. Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514
 Frontispice

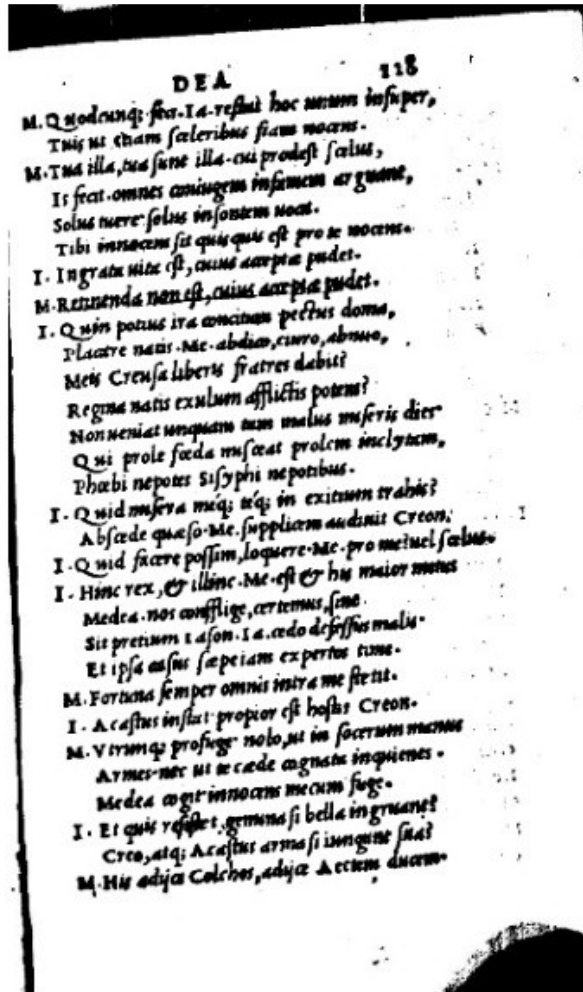


Figure 16. Avanzi, par Andrea Torresani,
 Venise, 1517
Médée, v. 498-527



Figure 17. Sébastien Gryphe, Lyon, 1536
 Page de titre



Figure 18. Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566
Page de titre

432
Ophioniaq; cæde

-- v- v-
 v- v-

Ibidem impurus est ille, mutato altero iam-
 bo in spondeum.

Solenne Phæbus carmen.

II. Iambicum dimetrum acatalectum ha-
 bet sedibus paribus iambum, imparibus
 spondeum aut dactylum aut anapæstum.
 hoc accinitur iambico trimetro, in Medea :
 interijcitur eidem in Agamemnone. Miscetur
 trochaicis & dactylicis vnus, in eadem
 tragœdia

Procella fortuna mouet.

v- v- v- v-
 -- --

Impurus est ille in Oedipo,

Hederæ frontem bacchifera.

Huic vicissim accinitur superius catale-
 ctum ibidem,

Aut fœta tellus impio

Effudit arma partu.

III. Iambicum dimetrum hypercatalectum
 fit, cum ad superius adiungitur pes trisylla-
 bus in fine, nempe baccheus : è quo genere
 non constant chori integri, sed alijs alibi,
 rarissimè tamen, interponitur, vt in Oedi-
 po,

Sensere terra Zedacum feroces.

Habet

Figure 19. Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566
Schémas métriques

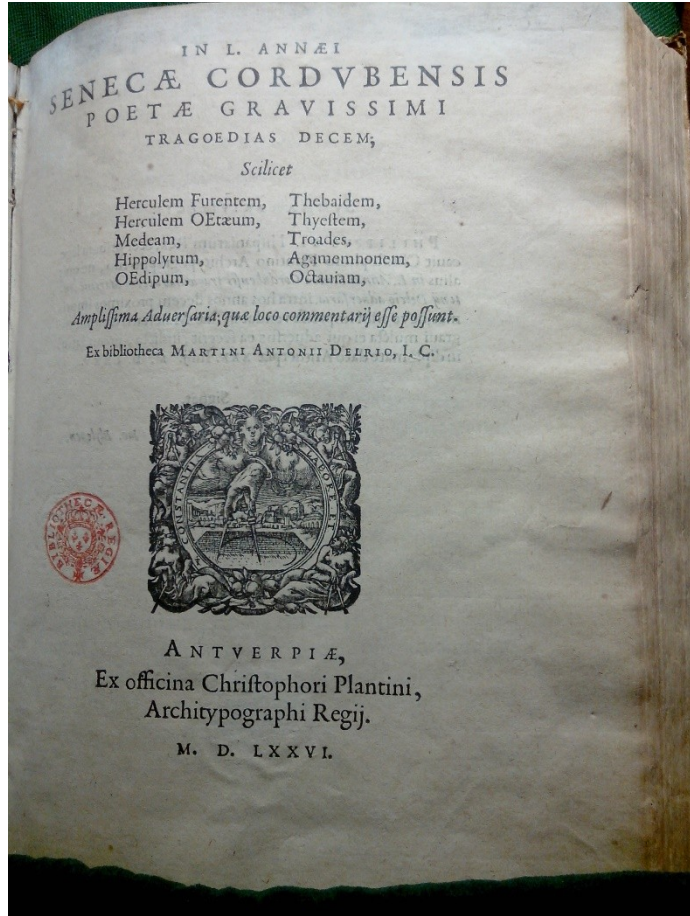


Figure 20. Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576
Page de titre

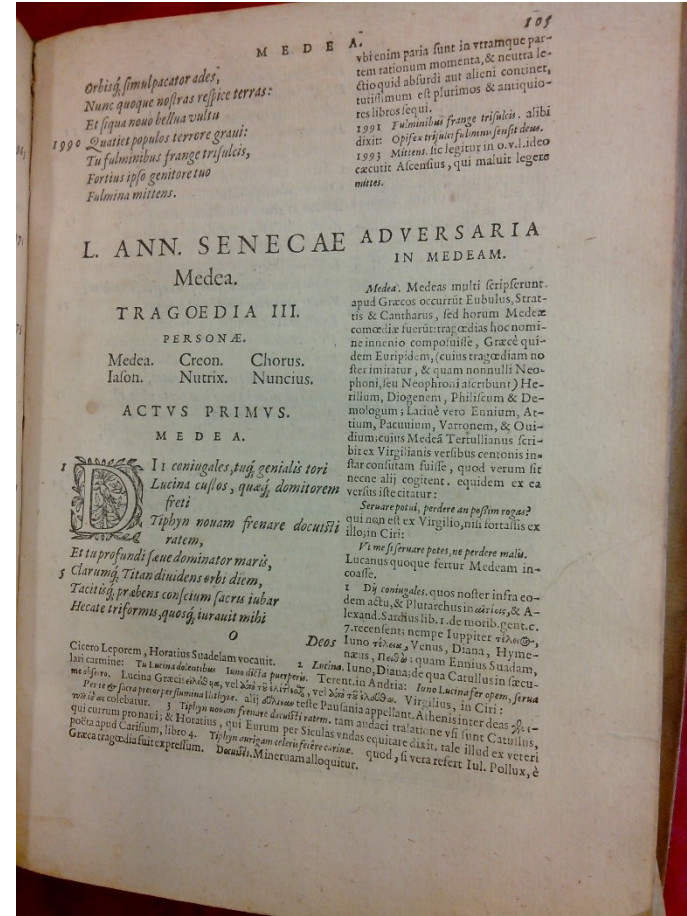


Figure 21. Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576
Médée, v. 1-7

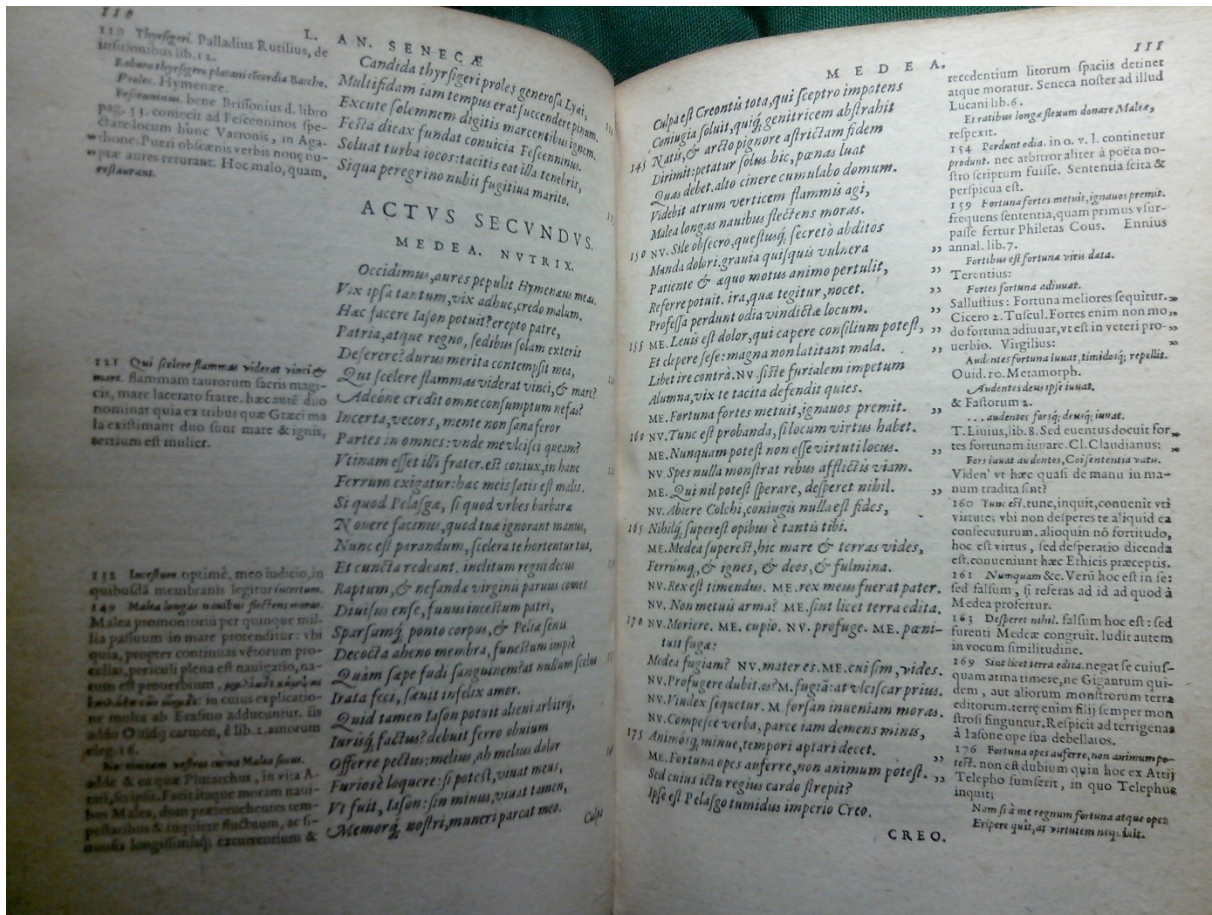


Figure 22. Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576
Médée, v. 110-178

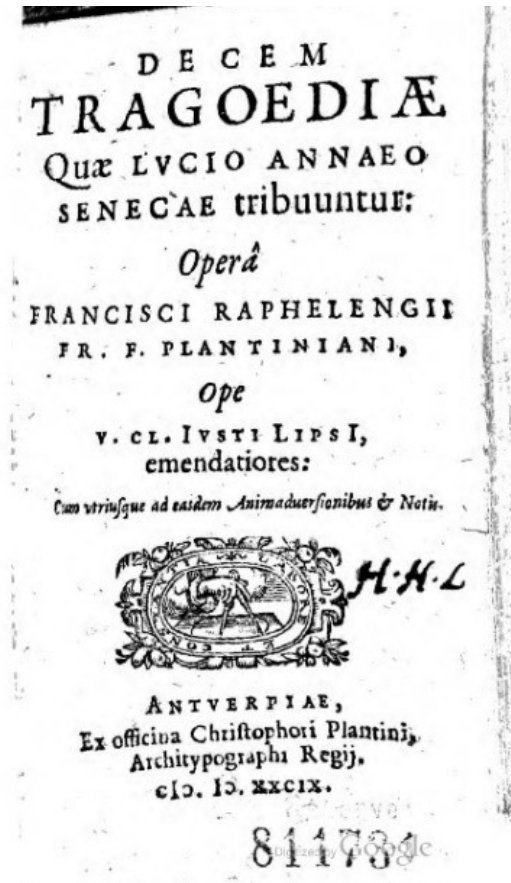


Figure 23. Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589
 Page de titre

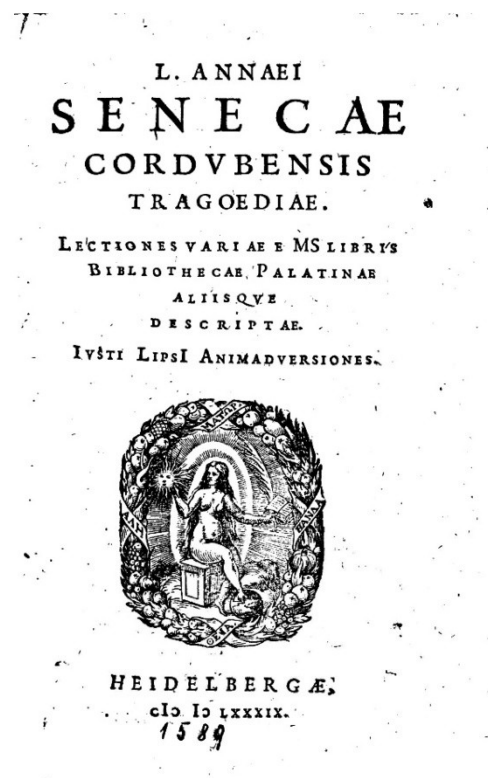


Figure 24. Commelin, par Jérôme Commelin,
 Heidelberg, 1589
 Page de titre

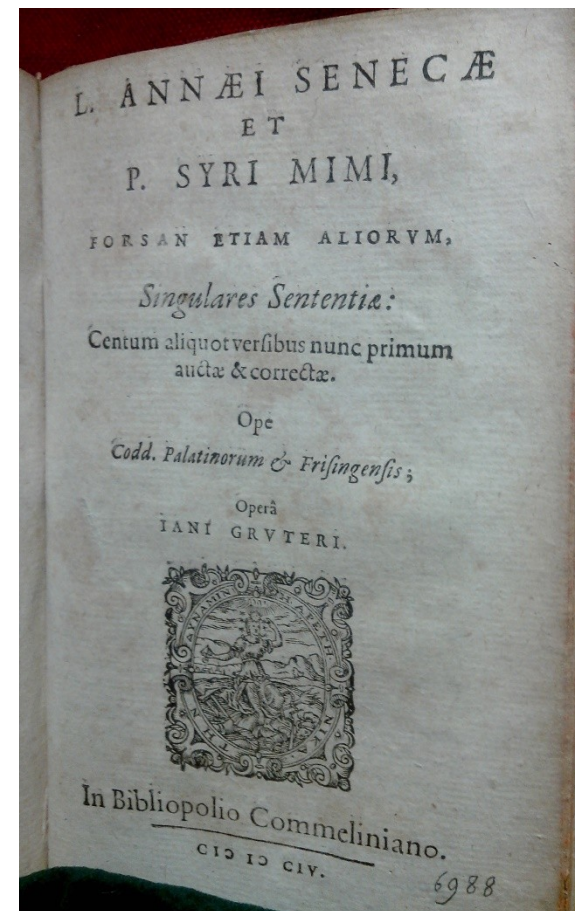


Figure 25. Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus,
 Heidelberg, 1604
 Page de titre

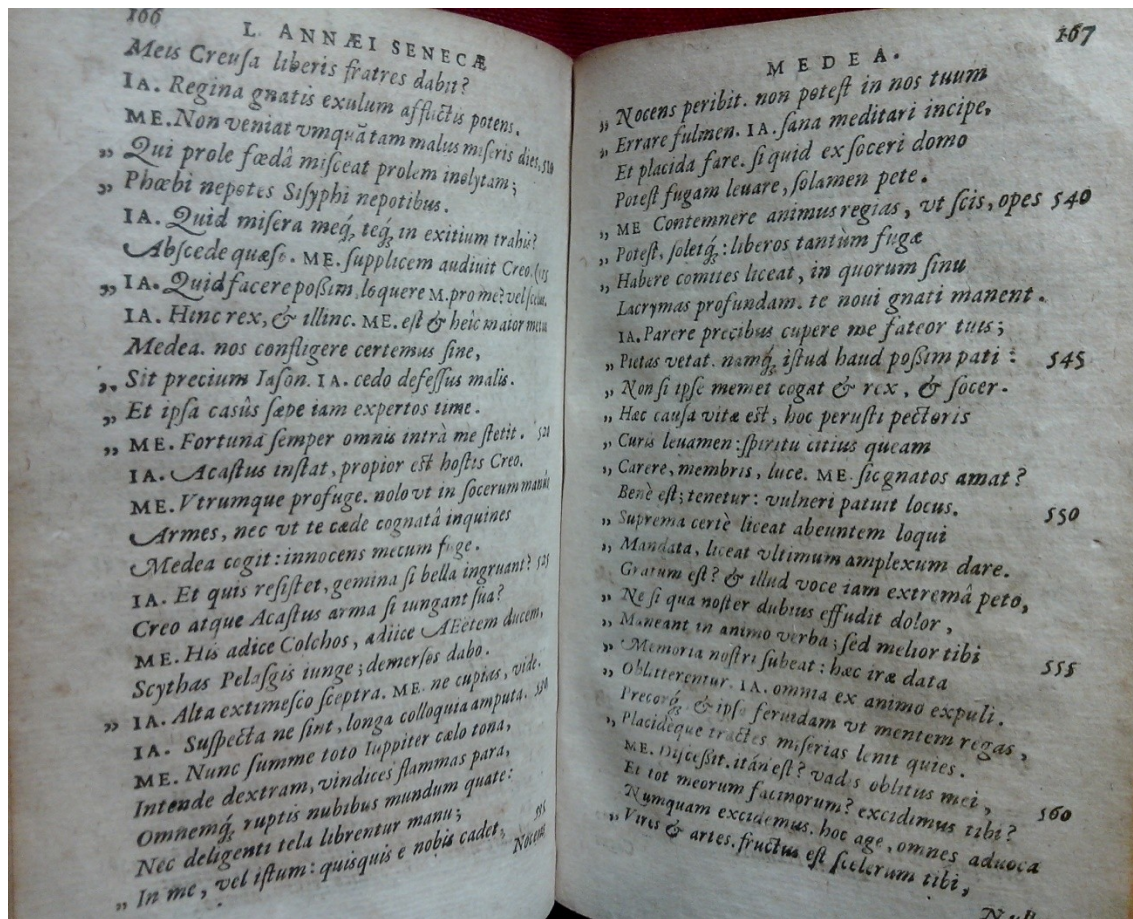


Figure 26. Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604
Médée, v. 503-567



Figure 27. Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611
 Page de titre

398 DAN. HEINSII ANIMAD.
 obitum sunt nihil, ne idola quidem esse
 possunt. Quæ *κρυψαλγα* ab AEschylo, &
 quo notam meruit grammaticorum, *ὀψωνία*
 dicuntur. Primum ab Homero, quo iam
 diximus loco fabricatum est, & ingentem
 postea usum habuit. Igitur vulgarem, quia
 dispositioni seruebat, prætermittere non
 voluit: suam, ubi maxima est poëtæ tra-
 gico libertas, in choro proposuit. Et
 de his quidem hæcenus. Tres restant.
 Quarum de duabus, Hercule in Oeta &
 Thebaide, suo a nobis loco dicitur. Octa-
 uia author triuali moneta percussit. Sunt
 in ea tamen quadam minus putida, nec
 minus Latina, quam in altera earum quæ
 ubique tumet. Huic vero ne sermone qui-
 dem cedit, ne quid amplius adiungam.
 Luxuriam autem istam ac redundantiam
 non habet. Humi serpit tamen. Ordo sit
 talis:

L. Annae Seneca. { HIPPOLYTUS.
 TROADES.
 MEDEA.

M. Annae Seneca. { HERCVLES FVRENS.
 THYESTES.
 OEDIPVS.
 AGAMEMNON.
Diverso-

Diversorum singule. { THEBAIS.
 HERCVLES IN OETA.
 OCTAVIA.

Quem nos expressuri in editione ista fue-
 ramus, nisi prope ad finem perducta fuisset,
 cum hæc more familiari nobis effun-
 deremus. Porro cum in omnibus fere,
 multis certe, manu exaratis codicibus, id
 euenisse videamus, ut eiusdem subiecti scri-
 ptores coniungantur, singulorum autem sæ-
 pe omissa aut paulatim expuncta sint nō-
 mina; sola restat iudicatrix: quæ instructa
 eruditione, propria ac naturali quadam sa-
 gacitate innixa, pedem in oblitterata vetu-
 state ponit; suum cuique reddit; id quod
 necesse est, authores in ordinem cogit.
 Hæc est quam nunc soli barbari oderunt:
 soli semidocti in contemptum adducunt:
 quia minimam illius partem tractant; id-
 que fere ad ostentationem.

L. & M. ANNÆI
SENECÆ
 ATQVE ALIORVM
 TRAGOEDIÆ.

ANIMADVERSIONIBVS
 ET NOTIS MARGINALI-
 bus fideliter emendatæ atque
 illustratæ.



LONDINI
 Excudebat Felix Kingstonius im-
 pensis Gulielmi Welby.
 1613.

Figure 28. Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611
De Tragoediarum authoribus

Figure 29. Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613
 Page de titre

AD ÆQVANIMOS
LECTORES.

Non uisisset prius cum *Aiace* in *spongiam* quam in *proscenium* prodisset iste siue *choragus* siue *monitor tragicus*, nisi eius *sum* nuper in *Satyris* denudandis & enodandis operam *facientia* *uestre* dixerim an *facilitatis* *sibi* *leuasset* *aura*. Ecce *indulgentiam* *uestram*! nec qui *retractus* *erat*, iam *Fiet* *homo* *aut* *ponet* *famose* *mortis* *honorem*. *Quam* *durandum* *se* *uisus* *propinat* *cum* *tumultuarijs* *nescio* *quibus* *adnotat* *uinculis* *ad* *nescio* *quas* *tragedias*. *Imo*, *extra* *iocum*, *nescio* *quorum*. *Namq;* *ut* *si* *impudenter* *qui* *L. An. Seneca* *obiciebant* *eloquentie* *laudem* *sibi* *uni* *adiciisse*, & *carmina* *crebrius* *factitasse*, postquam *Neroni* *amor* *eorum* *uenisset*; *si* *tanto* *philosopho*, *si* *uni* *autori* *decem* *has* *tragedias* *tribuerem*. *Discrepant* *mens*, *de* *septem*, *de* *septem* *artificium*, *etas*, *charactes*. *Ego* *itaq;* *illustrium* *uirorum* *Iusto* *Lipfij*, *Ant. Delrij*, *Ios. Scalgeri*, & *Den. Heinsij* *de* *antiquis* *iudicijs* *fructus*, *altam* *Medeam*, *floridum* *Hippolytum*, *diuinam* *Troada* *L. Anneo* *Seneca* *philosopho* *adscribo*, *ne* *non* *eidem* *(si* *ab* *Heinsij* *iudicio* *discedere* *liceat)* *ποσειδωνος* *Oedipode*; *Marco* *An. Seneca* *tragico*, *Agamemnona*, *Herc. Puronto*, *Thyesten* & *eiusdem* *ferme* *cum* *Thyeste* *commatis*, *accertatum* *sententiarum* *affectati* *actuum* *ambiguo* & *ab* *inexpectato* *respondente* *Thetida*, *nisi* *forte* *proprium* *habeat* *autorem*; *postastro* *cuipiam* *de* *declamatorum* *schola* *ocis* *sunt* *Herculem* *in* *Oeta*; *nec* *felici* *artifici* *languidam* *Orestiam*. *Et* *quamuis* *temporum* *ratione* *Oedipus*, *aut* *(quod* *arguet* *stylis* *puritas)* *noti* *Hippolytus*, *culpatum* *editionum* *perrogatiua* *primum* *sibi* *locum* *uendicet* *Herc. Furem*; *quibus* *tamen* *ab* *astoribus* & *tragediarum* *dignitate* *hic* *ordo*, *quem* *qui* *probauerit*, *Et* *sapit*, & *meum* *facit*, & *Ioue* *indicat* *æquo*. *Neq;* *hoc* *sine* *exemplo*, *sine* *autoritate*. *Post* *antiquissimos* *codices* *relicauit* *hoc* *Lipfius*, *expressit* *Delrius*, *expressit* *feru* *erat* *in* *editione* *sua* *Heinsius* *nisi* *hoc* *illius* *animaduersionibus* *vacantis* *consilium* *preuerti* *isset* *typographi* *festinatio*. *Volui* *in* *super* *omnino* *sunt* *Herculis* *tragedia* *ab* *hoc* *quatuor* *opusculo* *amoueri* *artificium*, *ne* & *quarta* *natus*

Tacit. Annal. 14.

Figure 30. Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613
Adresse aux lecteurs

Plant. Anla.

lund *hic* *succisauerunt* *horarum* *factis* *in* *manfra* *incideret*, *non* *Hercules* *ille*, *sed* *Plasma* *ille*, *Afinos* *qui* *modicibus* *incidunt*, *boues* *qui* *incidunt* *comibus*. *Quis* *indes* *iam* *in* *flamma* & *perit*. *Sapienter* *non* *moratus* *ad* *æquanimi* *luctum* *andorem* *prouocat*. *Cuius* *sustentationem* *enim* *appellatum* *spare* *sua* *est*. *Si* *procrecebitur*, *(cuius* *enim* *modi* *gratiam* *quam* *precarum)* *vos* *factus* *est* *Cordubensis* *iste* *sthenis* *propetium* *conteruocem* *suum* *Biblitatem*, *qui* *Gellit* *Paulinas* *iandudum* *habitare* *tabernas*. *Ego* *autem* *propetio* *meo* *Satyrorum* *(in* *ita* *omne* *Enche* *fulmine* *enche* & *Dithyrambis* *continuis)* *partis* *admittitur*; *et* *Pa-* *Leptana* *in* *uicis* *et* *fuluris* *enim* *plena* *sunt* *tragedia* *hec* *mostra)* *mibi*, *præstium* *lucem* *ferre* *post* *uideatur* *à* *bi-* *thopola* *excussa* *stucis* *sunt* *uicis*, *idoli* *maxim* *in* *buco* & *dulcis* *multis* *decoquat* *humorem* *ve* *etatem* *aliquando* *ferre* *possit*. *Hu* *interim* *frunio* & *Palus*.

T. F.

DE FARNABIO AD LECTOREM.

Qui tantum modò lectus erat lectissimus autor, *Nunc* *intellectus*, *non* *modò* *lectus*, *erit*. *Suspensum* *Seneca* *te* *litera* *nulla* *uenebit*, *Farnabij* *dam* *te* *spirans* *meus* *uocis*.

Ioannes Audouens.

MEDEA.

Personæ.
MEDRA. CREO. CHORVS.
IASON. NYTRIX. NYNCIVS.

ARGUMENTVM.

Medeam, cuius ope uellere aureo potitus fuerat, Iason ob maleficia repudiari. thalamus exturbatam & Corintho (quo iam profugerat Iason) eijci oportebat. Illa vnus diei impetratâ morâ Creusæ Creontis regis Corinthorum natæ Iasoni desponsatæ pallam aliaq; munera magicis infecta uenenis mittit: quibus indutis ignem corripuit palla, miserq; exarsit noua nupta vna cum patre in natæ auxilium accurrente. Medea deniq; filijs, quos Iasoni pepererat, in patris conspectu trucidatis per aëra aufugit.

ACTVS PRIMVS.
MEDEA.

Medea deserta superos inferosq; Iasonis uitores inuocat.

Dij coniugales, tuque genialis tori
Lucina custos, queque duntimorem freti
sensu in lucem edidisset. Callimach. Lucina dicta Ouid. *debet* *hoc* *tibi* *no-* *mina* *lucis*, *Aut* *quia* *principium* *tu* *dea* *lucis* *habes*. *ad* *pariendam* *a*. *con-* *fert* *Luna*. *d* *Minerua*. *e* *Vide* *Troad.* *817.* & *inf.* *v.* *318.* & *17.*

a *Tiphys* *est* *Imo* *paradisi* *ten* *redes*: *Pes* *du-* *ces* *Suada* *nuptia-* *rum* *conclitrix*, *pyonuba*: *Diana* *operis* *domestici* & *familie* *admi-* *nistranda* *præfes*: *Lucina* *de* *qua* *mox*, *nota*. *C.* *172.* *me* *metu* *di-* *geniture* *domina*: *Geme*, *qui* *quod* *vnâ* *natus* *fit* *na-* *toque* *ueatur*, *vel* *quod* *ve* *gene-* *remur* *curet*, *à* *signendo* *nomen* *haber*, & *Hyme-* *ne*, *de* *quo* *The-* *bid.* *v.* *261.* *Qui* *in* *Genij* *honorem* *nuptijs* *sternitur*. *Et* *hæc* *que*, *puerperij* *præfes* *Diana*, *par-* *tientibus* *à* *Parcis* *præfecta*, *quod* *ip-* *sam* *sine* *dolore* *in* *utero* *gestasse* *matr* & *ab* *gignu*.

Figure 31. Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613
Fin de l'adresse aux lecteurs; argumentum et Médée, v. 1-2

300582
L. ANNÆVS,
SENECA,
TRAGICVS;

Ex
Recensione & Museo
PETRI SCRIVERII:
Quid textui serio castigato acce-
dat, averſa pagina indicabit.



LVGDVNI BATAVORVM,
Apud Iohannem Maire,
cl. c. lxxi.

Figure 32. Schrijver (*Variorum*), par Jean Le Maire, Leyde, 1621
Page de titre

Contenta hoc Syntagmate.

Tragedia X, quæ *L. Annao Seneca*
vulgò tribuuntur, ad veterum codicum
fidem serio emendatæ à P. Scriverio.

Animadversiones, sive Note,

IUSTI LIPSII,	IOSEPHI SCALIGERI,
FR. RAPHELENGII,	IANI GRVTERI,
Q. SEPT. FLORENT.	DANIELIS HEINSII,
CHRISTIANI,	IO. ISACII PONTANI,
HIERON. COMMELINI,	GEORGII FABRICII.

P. Scriverij

COLLECTANEA

YETERVM TRAGICORVM,

L. Livij Andronici, Q. Ennij, Cn. Nævij,
M. Pacuvij, L. Attij, & aliorum

FRAGMENTA.

De iisdem amplissima Testimonia & Elogia Veterum,
Item,

Nomenclator omnium Latinorum Tragicorum.

ACCEDVNT

Gerardi Ioannis Vossij

CASTIGATIONES ET NOTÆ
in Fragmenta.

Figure 33. Schrijver (*Variorum*), par Jean Le Maire, Leyde, 1621
Sommaire



Figure 34. Thys (*Variorum*), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651
Page de titre

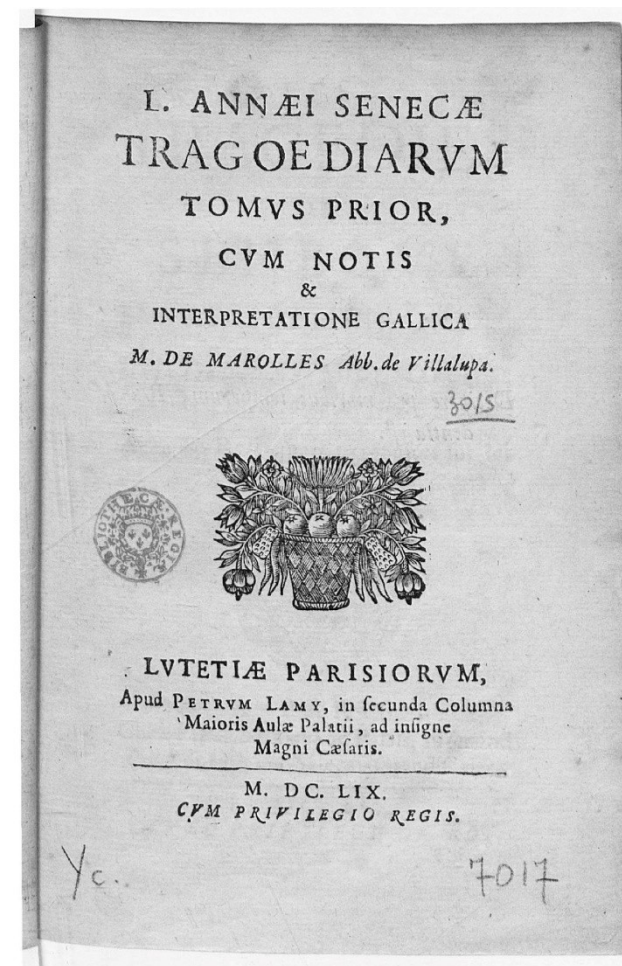


Figure 35. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
Page de titre



Figure 36. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
 Blason

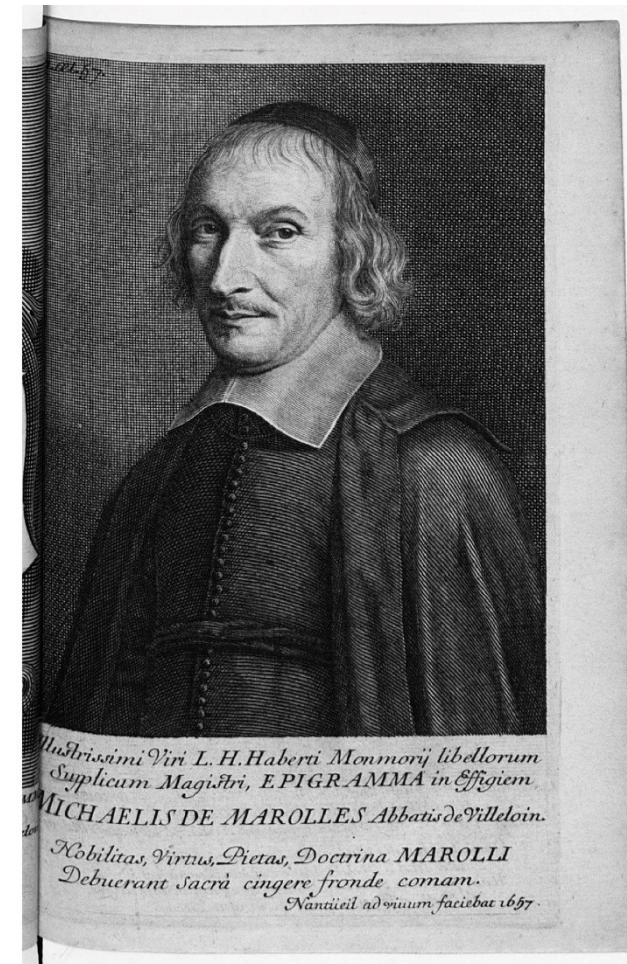


Figure 37. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
 Portrait



Figure 38. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
Frontispice du tome 1

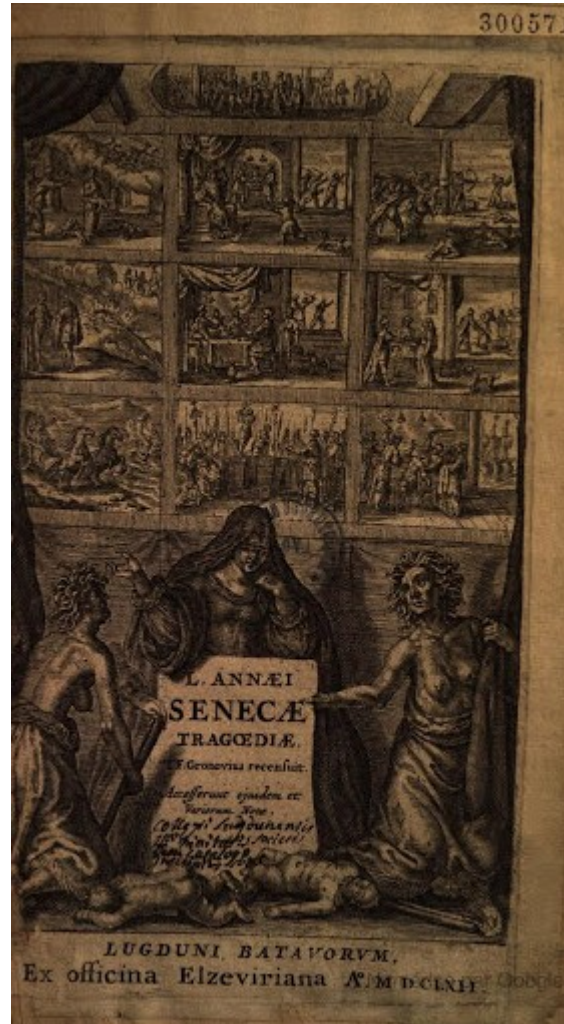


Figure 39. Gronov (*Variorum*), chez Elzevier, Leyde, 1661
Page de titre



Figure 40. Gronov (*Variorum*),
chez Elzevier, Leyde, 1661
Médée, v. 61-77

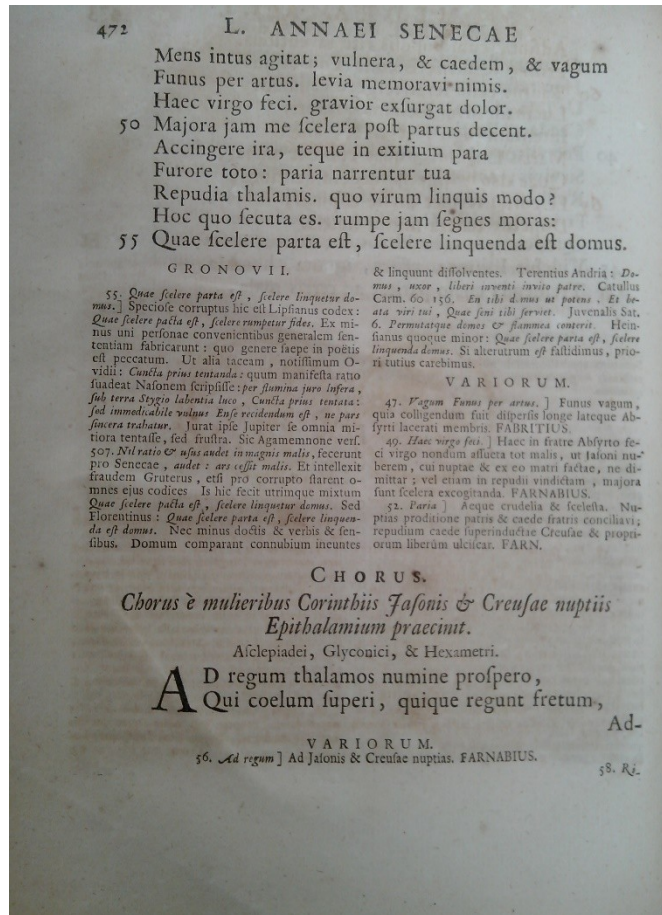


Figure 41. Schröder (*Variorum*), par Adrien Beman, Delphes, 1728
Médée, v. 47-57



Figure 42. Schröder (*Variorum*), par Adrien Beman, Delphes, 1728
Page de titre

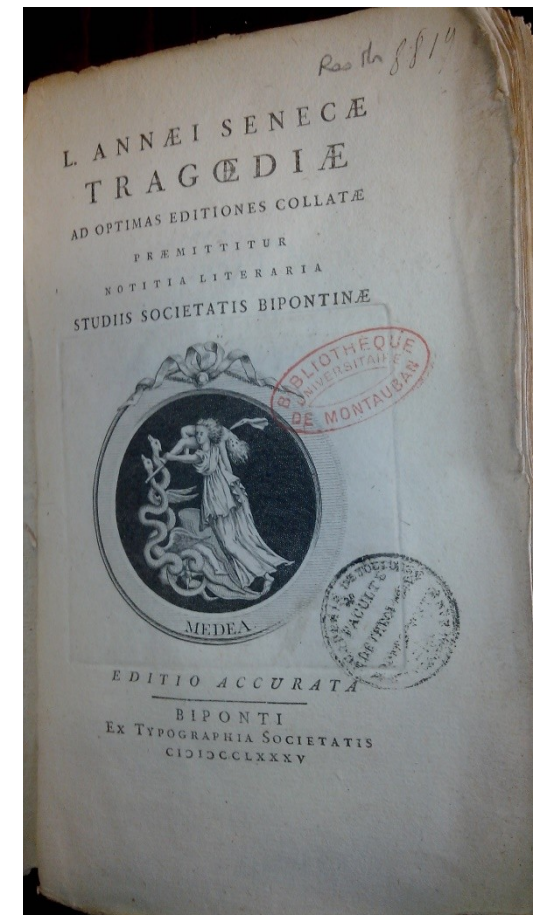


Figure 43. Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785
Page de titre

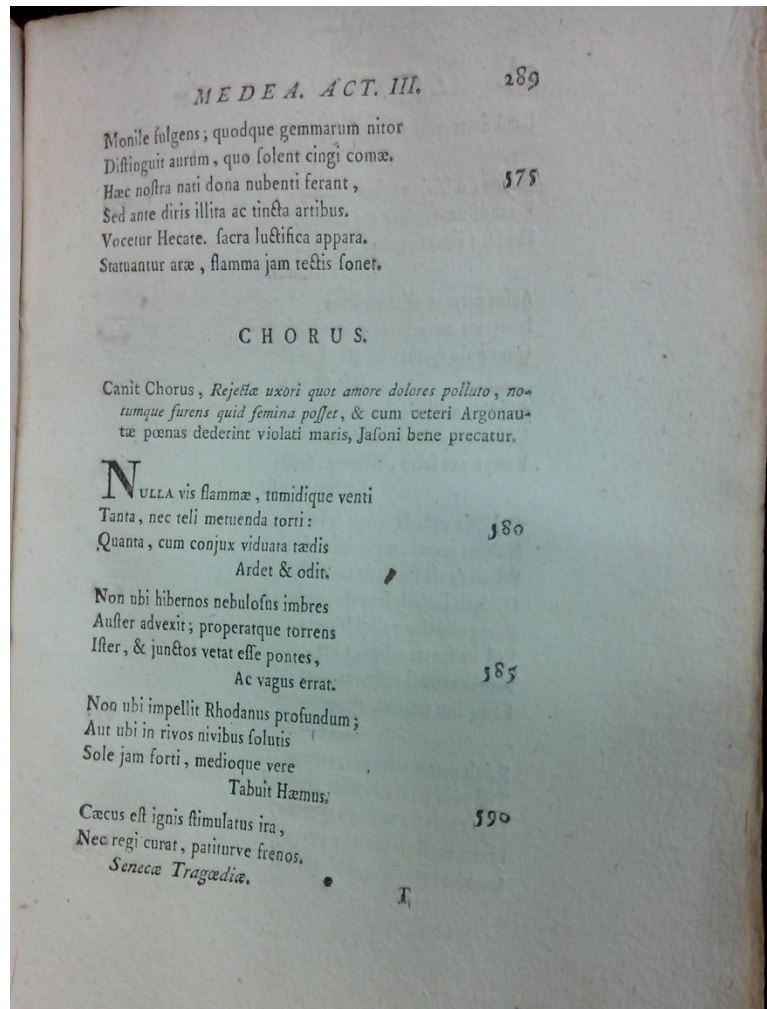


Figure 44. Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785
Médée, v. 573-592

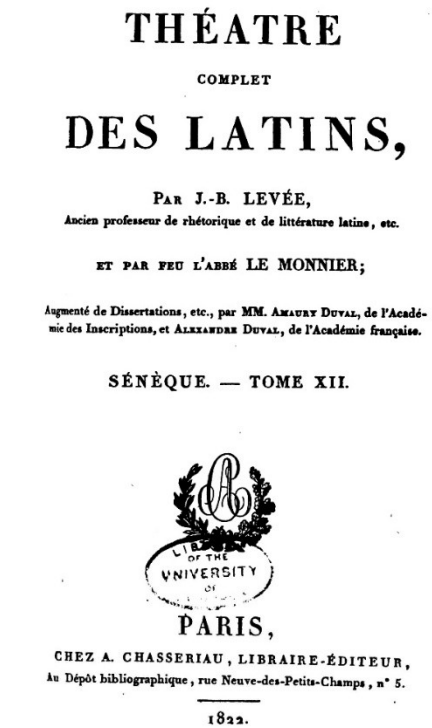


Figure 45. LeVée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822
 Page de titre

ACTUS III.

SCENA PRIMA.

NUTRIX, MEDEA.

NUTRIX.

ALUMNA, celerem quo rapis pedem?
 Resiste, et iras comprime, ac retine impetum.
 Incerta qualis entheos cursus tulit,
 Cum jam recepto Maenas insanit Deo,
 Pindi nivalis vertice, aut Nysae jugis;
 Talis recursat huc et huc motu effero,
 Furoris ore signa lymphati gerens.
 Flammata facies spiritum ex alto citat.
 Proclamat: oculos uberi fletu rigat,
 Renidet. Omnis specimen affectus capit;
 Haeret, minatur, aestuat, queritur, gemit.
 Quo pondus animi verget? ubi ponet minas?
 Ubi se iste fluctus franget? exundat furor.
 Non facile secum versat aut medium scelus.
 Se vincet: irae novimus veteres notas.
 Magnum aliquid instat, efferum, immane, impium.
 Vultum furoris cerno. Dii fallant metum!

Figure 46. Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822
Médée, 380-396

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

LA NOURRICE, MÉDÉE.

LA NOURRICE.

O ma chère princesse, où courez-vous d'un pas si rapide? Arrêtez: calmez votre colère, modérez cette fougueuse ardeur. (*A part.*) Jamais la Ménéade, qui a reçu dans son sein le dieu qu'elle adore, ne montra plus d'empirement dans le feu de ses orgies, en franchissant les neiges du Pinde ou les coteaux de Nisa. C'est avec le même égarement, le même caractère d'enthousiasme et d'ivresse que Médée revient ici en courant. Son visage enflammé redouble sa respiration profonde: elle crie.... Grands dieux! ses yeux sont baignés de larmes... Elle est redevenue calme: ses traits reçoivent toutes les impressions de son âme. Elle balance, elle menace, elle bouillonne, elle se plaint, elle gémit... Sur qui tombera le poids de cette fureur? sur qui vont porter ces menaces épouvantables? où se brisera ce flot impétueux?... Sa rage a rompu toutes les digues: ce n'est pas un crime facile, un crime ordinaire qu'elle médite; elle va se surpasser elle-même: je reconnais tous les anciens caractères de sa colère. Elle doit enfanter quelque chose de grand, de terrible, de surnaturel, d'impie: c'est le visage de la fureur elle-même que je vois. O dieux! puissiez vous tromper les pressentimens qui m'alarment!

Figure 47. Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822
Médée, 380-396, traduction française

L. ANNAEI SENECAE

PARS TERTIA

SIVE

OPERA TRAGICA

QUAE AD PARISINOS CODICES NONDUM COLLATOS

REGENSUIT

NOVISQUE COMMENTARIUS ILLUSTRAVIT

STUDIOSA PROFESSORUM SOCIETAS

IN ACADEMIA PARISIENSI

VOLUMEN SECUNDUM



PARISIIS

COLLIGEBAT NICOLAUS ELIGIUS LEMAIRE

POETROS LATINE PROFESSOR

MDCCCXXXII

Figure 48. Pierrot (*Variorum*), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832
 Page de titre

L. ANNÆI SENECAE
MEDEA.

ACTUS PRIMUS.

MEDEA*.

DII conjugales, tuque genialis tori

* Imitatur Noster Euripidis drama maxime omnium aequale, et elaboratum, adeo ut nec esse illius critici antiqui suspicati sint. Quod ad argumentum vero, plurimum permisit sibi: neque enim usus fuit τῆ καμάνη πράξι, quod plerumque solent tragici, sed aut immutavit pleraque, aut effinxit. Sane ab antiquorum plerisque discessit, et in iis praesertim quae de liberorum caede; quod Corinthiorum gratiam dedisse existimatur, quos istius factum adhuc invidia premebat. Chorus hic e viris, ibi e feminis Corinthiorum: ibi omnes (Chori) summo artificio argumentum promovent, et ex ipsa re sunt petiti. Hic duo συζυγῶν ἰσχυραί, et serviunt subjecto: epithalamium, quod Corinthii canunt, et qui est de vesania Medae: medii duo, satis longe sunt petiti; nou enim tum navigabat Jason. Etiam ἴθις Medae ex parte servat, quamvis Graecus, meo quidem sensu, vicit: admiranda enim ibi est

δραμῶν illa: pessima enim indoles, non quae erumpit laesa, sed quae fallit. Ovidius quoque in epistola Medae longe magis et sedatum et aequale dedit: quod et in tragedia fecisse verisimile est. Meliore etiam consilio inter iram ejus manifestam et dissimulationem, duos Choros inserit: hic vero subito mutatur: caetera eruditi contendunt. HXIX. — Medae multi scripserunt. Apud Graecos occurrunt Eubulus, Strattis et Cantharus, sed horum Medae comediae fuerunt. Tragedias hoc nomine quidem composuerunt graece Euripides (quam nonnulli Nicophroni adscribunt), Herillus, Diogenes, Philiscus et Demologus; latine vero Ennius, Attius, Pacuvius, Varro et Ovidius. Quod attinet ad nostrates, vide quae subjecerimus ad calcem hujus tragediae.

Act. I, sc. 1. Medea deserta Superos Inferosque Jasonis ultores invocat.
1. Dii conjugales. Jupiter et Juno

L. ANNAEI SENECAE
TRAGOEDIAE .

ACCEDUNT

INCERTAE ORIGINIS TRAGOEDIAE TRES

RECENSERVNT

RVDOLFVS PEIPER ET GVSTAVVS RICHTER



L. LIPSIAE
IN AEDIBVS B. G. TEVBNERI
MDCCLXVII

Figure 49. Pierrot (*Variorum*), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832
Médée, v. 1

Figure 50. Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867
Page de titre

dirimit. petatur solus hic, poenas luat
 quas debet. alto cinere cumulabo domum.
 uidebit atrum uerticem flammis agi
 Malea longas nauibus flectens moras.

b NVTR. Sile obsecro questusque secreto abditos 150
 manda dolori. grauia quisquis uulnera
 patiente et aequo mutus animo pertulit,
 referre potuit. ira quae tegitur nocet,
 professa perdunt odia uindictae locum.

b' MED. Leuis est dolor qui capere consilium potest 155
 et clepere sese, magna non latitant mala.
 libet ire contra.

NVTR. siste furialem impetum F. LIII
 alumna: uix te tacita defendit quies.
 MED. fortuna fortes metuit, ignauos premit.

c α NVTR. Tunc est probanda si locum uirtus habet. 160
 α' MED. numquam potest non esse uirtuti locus.
 β NVTR. spes nulla rebus monstrat afflictis uiam.
 β' MED. qui nil potest sperare, desperet nihil.

γ NVTR. abiere Colchi, coniugis nulla est fides 165
 nihilque superest opibus e tantis tibi.
 γ' MED. Medea superest, hic mare et terras uides
 ferrumque et ignes et deos et fulmina.

c α NVTR. Rex est timendus.
 MED. rex meus fuerat pater.
 α' NVTR. non metuis arma?
 MED. sint licet terra edita.
 β NVTR. moriere.
 MED. cupio.
 NVTR. profuge.
 MED. paenituit fugae. 170

149 nectens ci. Nhs. || 152 motus A mutus E || 154
 produit ψ perdunt EA || 156 om. ψ (GR14 Pall. uett.) ||
 158 ante h. u. in E MED. scriptum erat sed a n. 1. del. ||
 160 nunc ψ tunc α || 162 rebus monstrat Eψ monstrat
 rebus A || 170 fugae medea E ||

niens intus agitat, uulnera et caedem et uagum
 funus per artus. leuia memorauit nimis:
 haec uirgo feci, grauior exurgat dolor.

γ' Maiora iam me scelera post partus decent: 50
 accingere ira teque in exitium para
 furore toto. paria narrentur tua
 repudia thalamis. quo uirum linquis modo?
 hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:
 quae scelere parata est, scelere linquenda est domus. 55

CHORVS.

a Ad regum thalamos numine prospero
 qui caelum superi quique regunt fretum
 adsint cum populis rite fauentibus.

b Primum sceptriferis colla tonantibus
 taurus celsa ferat tergo candido,
 Lucinam niuei femina corporis
 intemptata iugo placet et aspera. 60

b' Martis sanguineas quae cohibet manus,
 quae dat belligeris foedera gentibus
 et cornu retinet diuite copiam,
 donetur tenera mitor hostia. 65

b Et tu qui facibus legitimis ades
 noctem discutiens auspice dextera,
 huc incede gradu marcidus ebrio
 praecingens roseo tempora uinculo. 70

47 uagos α || 53 linques A linquis εψ || 55 pacta MEψ
 parata EA || scelere rumpitur fides ME sc. linquetur (lin-
 quatur ψ) domus A sc. linquenda est domus E || 59 pri-
 mus A primum E || 61 feminam E || 62 placet. et asperi α
 corr. A.P. coll. Verg. Georg. III. 56: aut iuga detractans
 interdumque aspera cornu. ||

Figure 51. Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf
 Teubner, Leipzig, 1867
Médée, v. 146-170

Figure 52. Peiper-Richter, par Benedictus
 Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867
Médée, v. 48-70 et apparat critique

scaena 2 a) 528—713
 55, 7* 7 6+6 6+6 5 5 4 6 6 5 4 4 6 6 8 8* 8 8* 6 6 8 8 8 8* 5 5
 aa' bb' c' c' d' d' e' e' f' d' d' e' f' f' d' d' g' g' g' g' h' h' g' g' g' g' a a'
 b) anapaest. 714—745 2 2 4 3 3 3 4 4 3 4
 (Andromachae) a a' b c c' d e e' d' b'
 c) 746—823 7+7 5 5 6 8* 8 6+5 5+7 7*
 a a' b b' c' d d' c' b b' a a'

Canticum III 824—871 V strophae sapphicae XI uersuum
 (adonio clausae) u. Obs. p. 10—18 ZfG p. 329
 a a' a a' a'

Actus III 871—1018
 7 7* 7 5 5+5+5 6+6 4 4+4 6 6* 7 7 6 7+6* 6+5* 6* 5 6 5 5,
 aa' a' bb' b' b' c' c' d d' d' c' c' e e' f e' f' g' h' g' h' g' h' h'

Canticum III 1019—1065 sapphici ZfG p. 329 MRh XIX
 p. 375

9 ad 8* 8 8 8 9* ad
 a a' b b' c' c'

Actus V 1066—1189
 4 4 4* 7 7 6 5 5 6 7+7 5 5+6+6 7 7* 5 5 6 6* 2
 α α' α' a a' b c c' b' a a' d d' e e' f f' d d' e e' β

ultimus strophae b' uersus 1113 non integer.

VIII MEDEA

Actus I 1—55 6+6 6 8 8* 6* 6 6
 a a' a' b b' a a' a'

Canticum I 56—74 asclep. 75—92 glycon. 93—109
 asclep. 110—115 hexametri ZfG p. 694 s. 252 701
 MRh XIX p. 524 s.

3 4 4 4 4 7 7* 3 4* 4 4* 4 3 3 3
 a b b' b b' α α' β b' b' b' b' a γ γ'

Figure 53. Peiper-Richter, par Benedictus
 Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867
 Schéma métrique

sed cuius ictu regius cardo strepit?
ipse est Pelasgo tumidus imperio Creon.

CREO

Medea, Colchi noxium Aetae genus,
nondum meis exportat e regnis pedem? 180
molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.
cui parceret illa quemve securum sinet?
abolere proptere pessimam ferro luem
equidem parabam: precibus evicit gener.
concessa vita est, liberet fines metu 185
abeatque tuta. fert gradum contra ferox
minaxque nostros propius affatus petit.
arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat. regium imperium pati
aliquando discat. vade veloci fuga 190
monstrumque saevum horribile iamdudum avehe.
MED. Quod crimen aut quae culpa multatur fuga?
CR. Quae causa pellat, innocens mulier rogat.
MED. Si iudicas, cognosce. CR. Si regnas, iube. 194
MED. Iniqua numquam regna perpetuo manent.
CR. I, querere Colchis. MED. Redeo: qui avexit, ferat. 196
CR. Vox constituto sera decreto venit.
MED. Qui statuit aliquid, parte inaudita altera,
aequum licet statuerit, haud aequus fuit. 200
CR. Auditus a te Pelia supplicium tulit?
sed fare, causae detur egregiae locus.
MED. Difficile quam sit animum ab ira flectere
iam concitatum quamque regale hoc putet
sceptra superbas quisquis admovit manus, 205
qua coepit ire, regia didici mea.
quamvis enim sim clade miseranda obruta,
expulsa supplex sola deserta, undique
afflicta, quondam nobili fulsi patre
avoque clarum Sole deduxi genus. 210
quodcumque placidis flexibus Phasis rigat
CR. Aequum atque iniquum regis imperium feras 195

179 *soanae inscriptum*: Creon. idem *E* Creon. Medea *A* 179
ete 2 m. i. ras. 3 litt. *E* oeta (*Acetae Aldina*) *A* 180 e om. *E*
181 minus *E* 190 valde v. fuga *E* vade v. via *A* 194 *Medeae*
totum tribunt codd. correxi 196 *delevi* 196-214 *satiati in R*
197 *cholchis E*. — *avexit REA corr. S* 200 *secum R*. — *haut aecus R*
201 *Pellas codd. cum R correxit Avantius* 204 *hoc caput RA* 208
suplex R 209 *adfecta R* 211 *rigat: t. i. ras. R*

Figure 56. Leo, par Joseph B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879
Médée, v. 177-211 et apparat critique

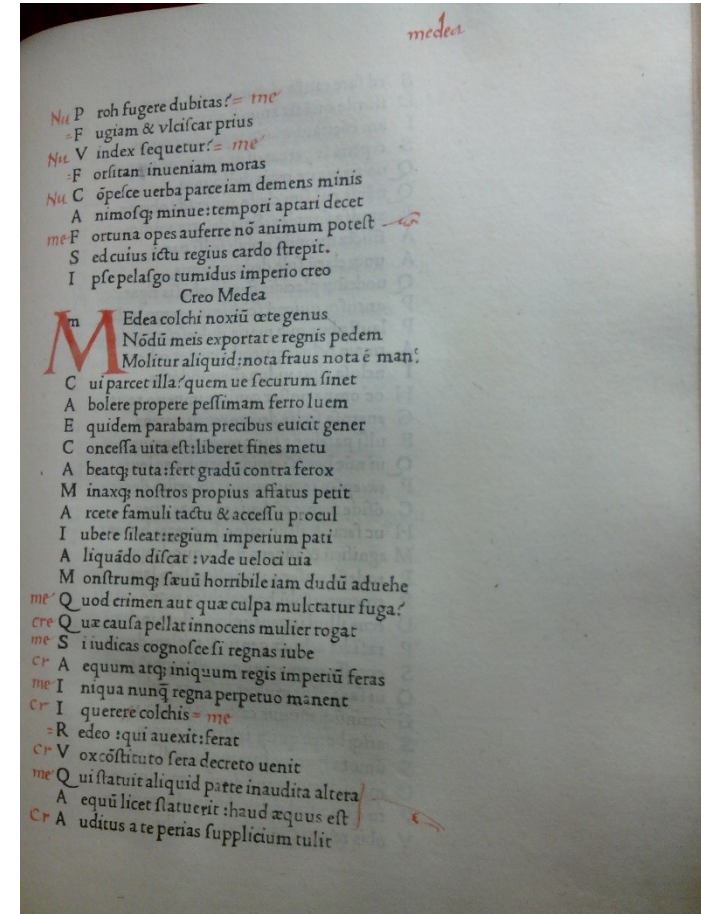


Figure 57. André Beaufort, Ferrare, 1478
Médée, v. 171-201

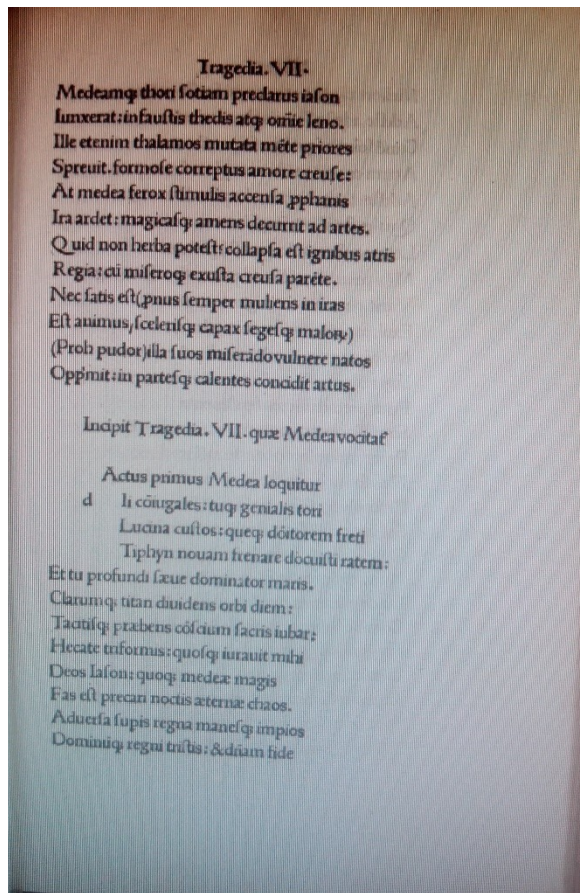


Figure 58. Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489
Médée, v. 1-11

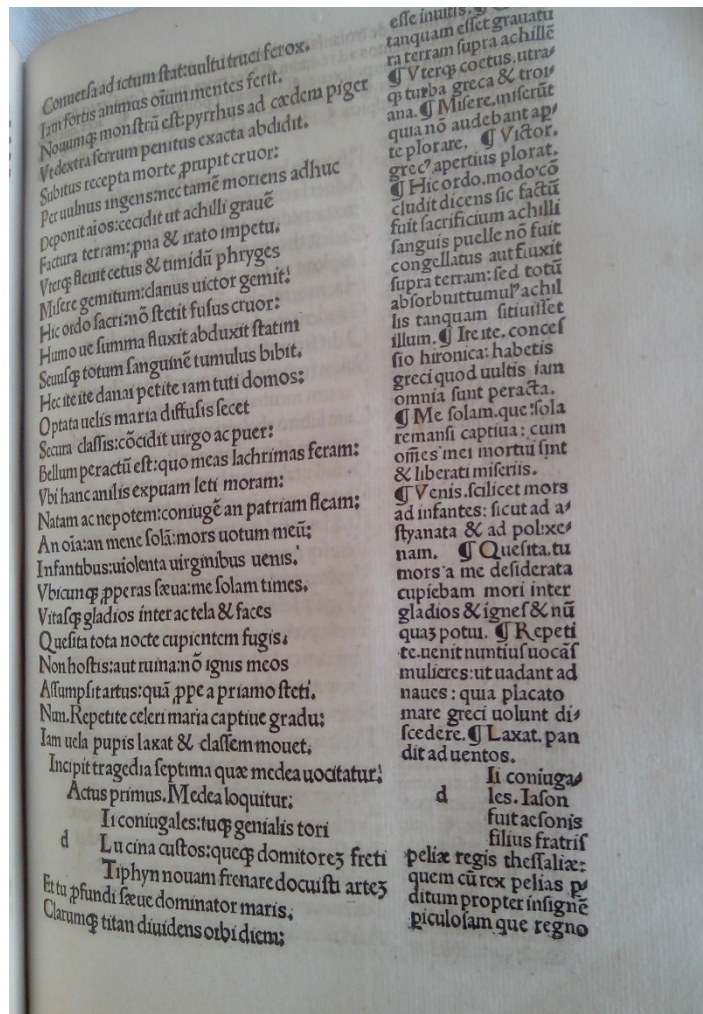


Figure 59. Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491
Médée, v. 1-5

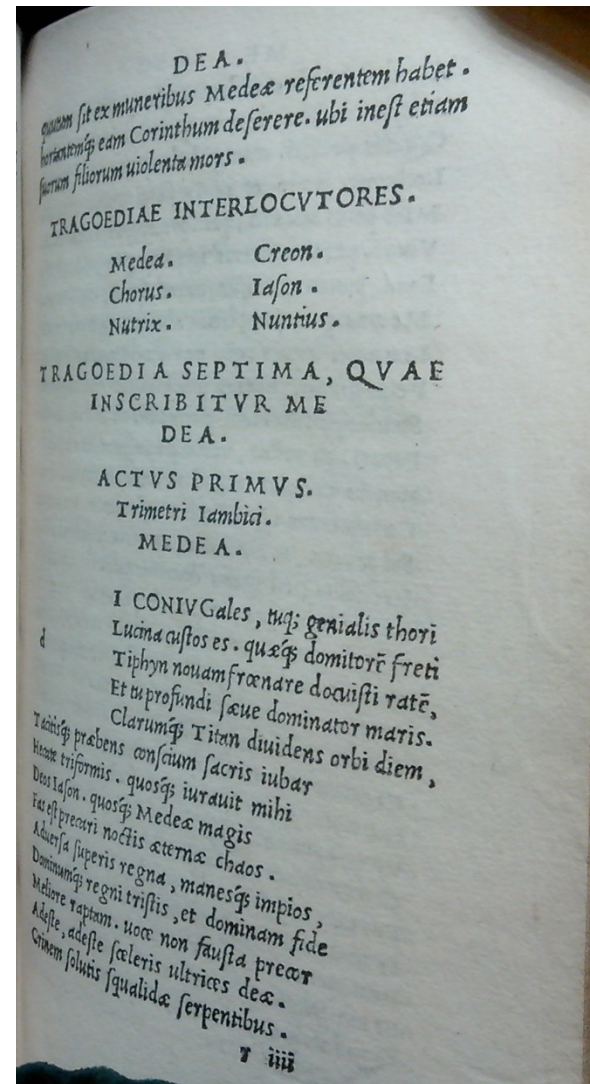


Figure 60. Benedetto Riccardini, par Philippo Giunta, Florence, 1506
Médée, v. 1-14

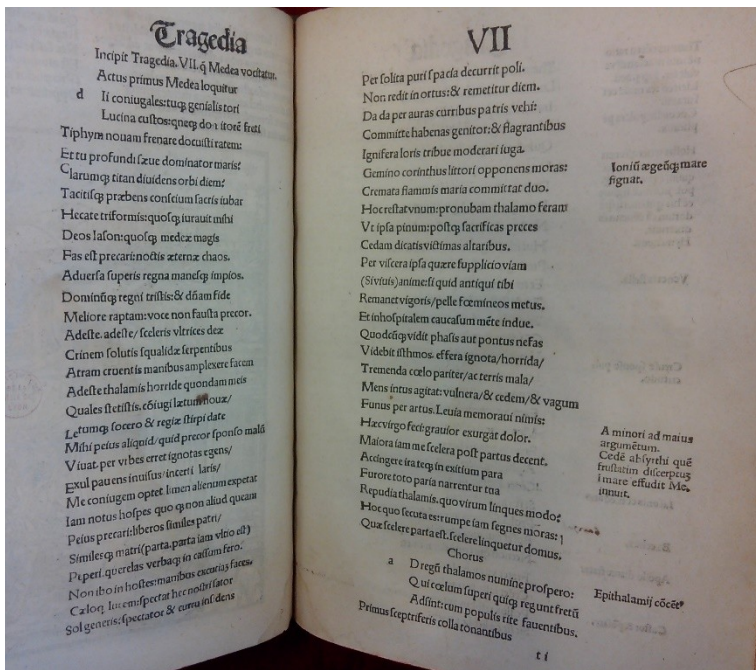


Figure 61. De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511
Médée, v. 1-59

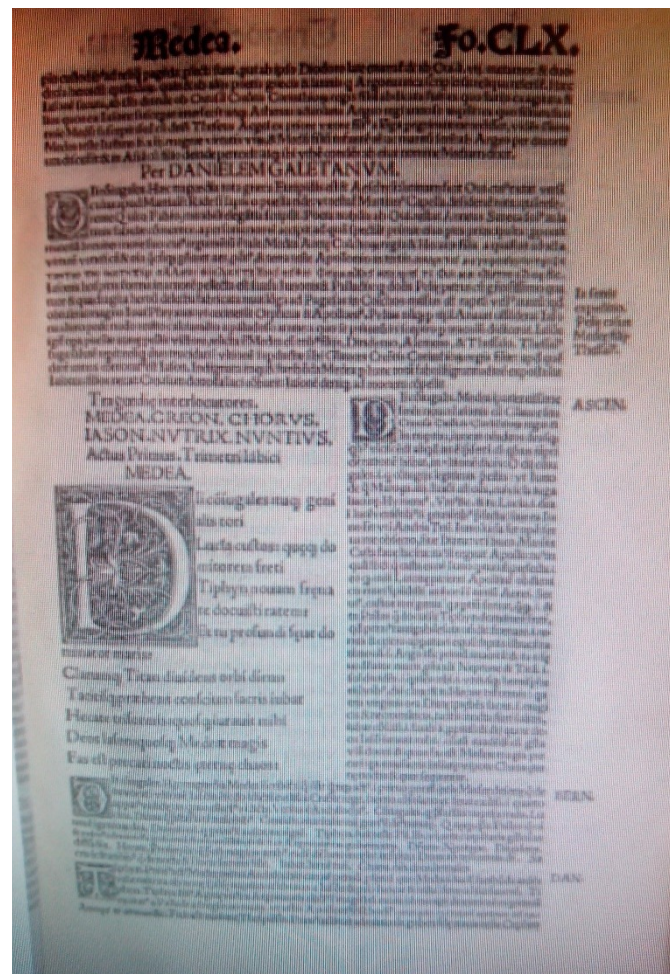


Figure 62. Érasme-de Vercel-de Maizières, par
Josse Bade, Paris, 1514
Médée, v. 1-9

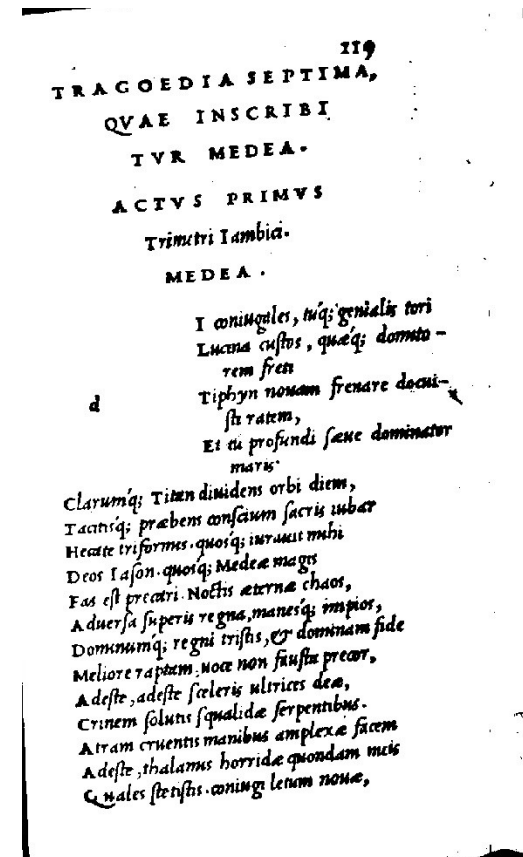
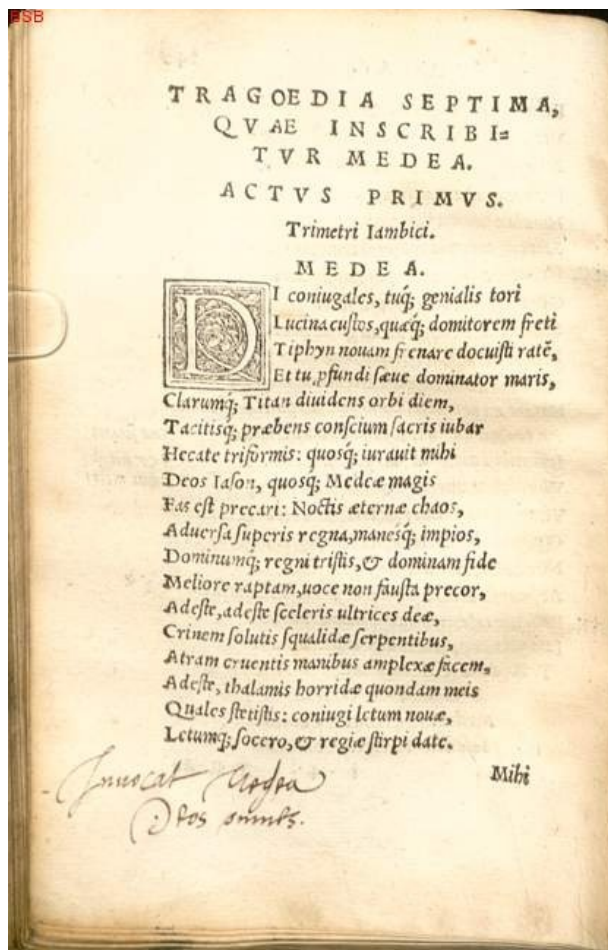


Figure 63. Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517
Médée, v. 1-17



Digitalisierung gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft · DFG

Figure 64. Par Henricus Petrus, Bâle, 1529
Médée, v. 1-18

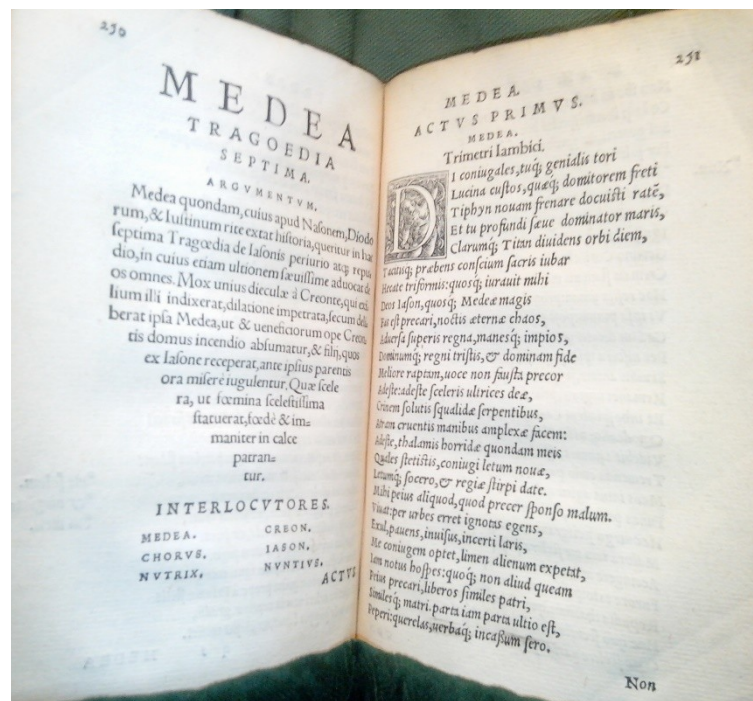


Figure 65. Par Sébastien Gryphe, Lyon, 1536
Médée, argumentum et v. 1-26

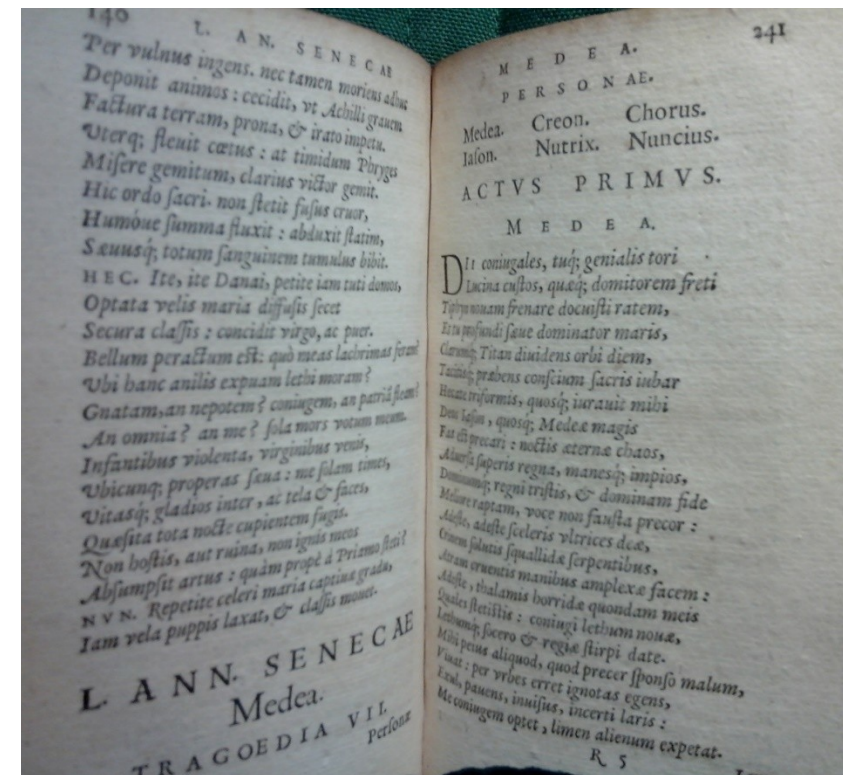


Figure 66. Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566
Médée, v. 1-22



Figure 67. Rapheleng – Juste Lipse,
par Christophe Plantin, Anvers, 1589
Médée, v. 1-20

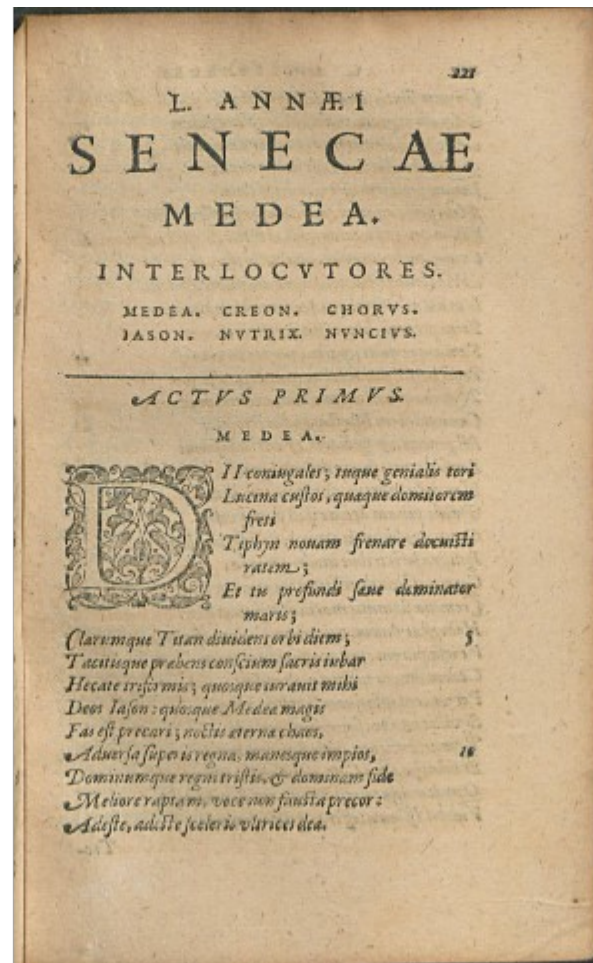


Figure 68. Commelin, par Jérôme
Commelin, Heidelberg, 1589
Médée, v. 1-13



Figure 69. Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604
Médée, v. 1-13

249
L. ANNÆI
SENECÆ
MEDEA.

Personæ,

MEDEA, CREO, CHORVS.
IASON, NVTRIX, NVNCIVS,

ACTVS PRIMVS.

MEDEA.

D*i coniugales; tuque genialis tori
Lucina custos, quæque domitorum freti
Tiphyn novam frenare docuisti ratem;
Et tu profundi sæve dominator maris;
Clarumque Titan dividens orbi diem;
Tacitisque præbens conscium sacris subar
Hecate triformis; quosque iuravit mihi.
Deos Iason: quosque Medea magis
Fas est precari; noctis æterna chaos
Adversa superis regna, manesque impios,
Dominumque regni tristis, & dominam fide
Meliore raptam, voce non fausta precor:
Adeste, adeste sceleris ultrices deæ,*

Q 5

Crinem

Figure 70. Heinsius-Scaliger, par
Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611
Médée, v. 1-13

120

L. ANNÆI
SENECÆ
MEDEA.

Dramatis Personæ.

MEDEA, NVTRIX.
IASON, CHORVS CORINTHIORVM.
CREON, NVNCIVS.

ACTVS PRIMVS.

MEDEA.

D*i coniugales; tuque genialis tori
Lucina custos; quæque domitorum freti
Tiphyn novam frenare docuisti ratem;
Et tu profundi sæve dominator maris;
5 Clarumque Titan dividens orbi diem;
Tacitisque præbens conscium sacris subar
Hecate triformis; quosque iuravit mihi
Deos Iason; quosque Medea magis
Fas est precari; noctis æterna chaos
10 Adversa superis regna, Manesque impios,
Dominumque regni tristis, & dominam fide
Meliore raptam, voce non fausta precor:
Adeste, adeste sceleris ultrices deæ,*

Crinem

Figure 71. Schrijver (*Variorum*), par
Jean Le Maire, Leyde, 1621
Médée, v. 1-13

112
111
110
109
108
107
106
105
104
103
102
101
100
99
98
97
96
95
94
93
92
91
90
89
88
87
86
85
84
83
82
81
80
79
78
77
76
75
74
73
72
71
70
69
68
67
66
65
64
63
62
61
60
59
58
57
56
55
54
53
52
51
50
49
48
47
46
45
44
43
42
41
40
39
38
37
36
35
34
33
32
31
30
29
28
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1



L. ANNÆI SENECAE,
MEDEA.

Personæ.

MEDEA. CREON. CHORVS.
JASON. NVTRIX. NVNCIVS.

ARGVMENTVM.

Medeam, cujus ope vellere aureo potius fuerat, Jason ob maleficia repudiarat. thalamis exturbatam, & Corintho (quo jam profugerat Jason) ejici oportebat. Illa unius diei impetrata morte, Creusæ Creontis regis Corinthiorum natæ Jasoni desponsatæ, pallam aliaque munera magicis infecta venenis mittit: quibus indutis ignem corripuit palla, misereque exarsit nova nupta, unâ cum patre in natæ auxilium accurrente. Medea denique filiis, quos Jasoni pepererat, in patris conspectu trucidatis, per aëra aufugit.

ACTVS PRIMVS.

MEDEA.

Medea deserta superos inferosque Jasonis ultores invocat.

Di conjugales; tuque genialis tori
Lucina custos; quæque domitorem freti
Typhin novam frænare docuisti ratem;
Et tu profundi save dominator maris;

Clarum-

Medea] Euripidis drama, solum Tragicæ, sed aut immutavit ple-
imitatur maxime omnium, aut effinxit. Sane ab antiquorum
quale, & elaboratum. plerisque discessit. Et in his præsertim,
Adeo ut nec esse illius quæ de liberorum cræde. Quod Corin-
Criticis antiqui suspicati thiorum gratie dedisse existimatur;
sint. Quod ad argumentum vero, plu- quos istius facti tū adhuc invidia præ-
rimum permisit sibi. Neque enim ufus mebat. Ut ex Parmenico antiquo au-
luit et; non parum, quod plerumq; tore & aliis apparet, qui a Criticis ci-
ca

3
MEDEA, ACTVS I.
palla, misereque exarsit nova nupta, unâ cum patre in natæ auxilium accurrente.
Medea denique filiis, quos Jasoni pepererat, in patris conspectu trucidatis, per aëra aufugit.

ACTVS PRIMVS.
MEDEA.
Medea deserta superos inferosque Jasonis ultores inuocat.

Di conjugales; tuque genialis tori
Lucina custos; quæque domitorem freti
Typhin novam frænare docuisti ratem;
Et tu profundi save dominator maris;
Clarumque Titan diuidens orbi diem;

Tacitiisque præbens conscium sacris iubar,
Hecate triformis; quosque iuravit mihi
Deos Jason; quosque Medææ magis
Fas est precari; noctis æternæ chaos
Aduersa superis regna, manesque impios,

Dominumque regni tristis, & dominam fide
Meliore raptam, voce non fausta precor:
Adeste, adeste sceleris ultrices Deæ,

3
MEDEE.
embraser, & le Roy son pere perit de la mesme
sorte estant accouru vers elle pour luy donner
secours. Cependant Medée ayant massacré les
enfants qu'elle auoit eus de Jason à la venè
de leur pere, se sauua deuant luy dans un Char
volant par le milieu de l'air.

ACTE PREMIER.
MEDEE.
Certe Princeesse malheureuse se voyant abandonnée de
Jason, implore à son secours les Dieux du Ciel & des
Enfers, pour se vanger de l'affront qu'elle en auoit
receu.

O Dieux qui presidez aux mariages: Vous
Lucine, qui tenez en vostre protection le
liét conjugal: Deesse qui auez fait connoistre à
Typhis l'art de surmonter la Mer, & d'y con-
duire des vaisseaux qui n'y auoient iamais paru:
Rigoureux Princes des Abysses profonds: So-
leil qui partagez au monde la clarté du iour:
Hecate au triple visage, qui prestez vostre splen-
deur aux ceremonies secretes qui se font dans
le silence de la nuit: Enfin, toutes les Diuni-
tez que Jason a prises à témoin des sermens
qu'il m'a faits, & toutes celles à qui Medée se
doit bien plustost adresser qu'à vous pour fai-
re ses prieres: Chaos qui regnez dans l'obscu-
rité d'une nuit éternelle: Puissances inferna-
les, Ames impies, Prince du triste Empire,
Vous son Epouse, à qui la foy ne fut point vio-
lée apres qu'il vous eut rauie; Venez, venez à
mon secours, Deesses vangeresses des crimes;

A iij

Figure 72. Thys (Variorum), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651
Médée, argumentum et v. 1-4

Figure 73. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
Médée, v. 1-13

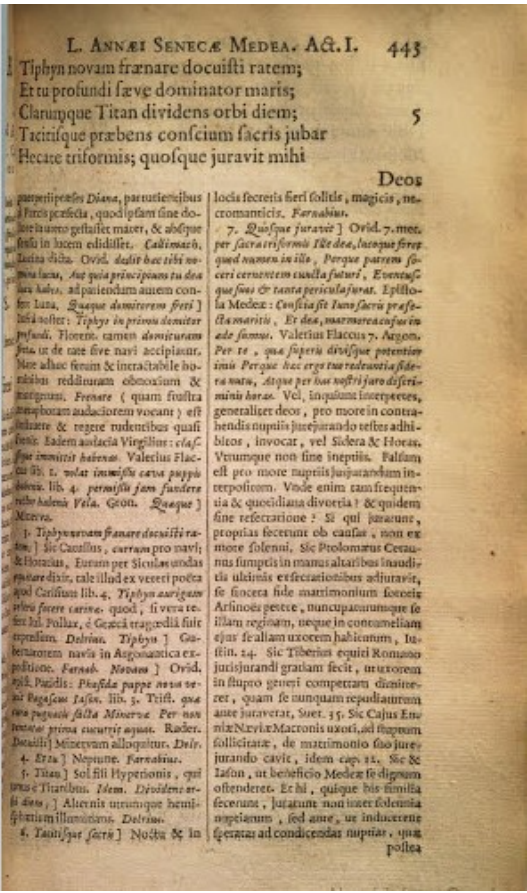
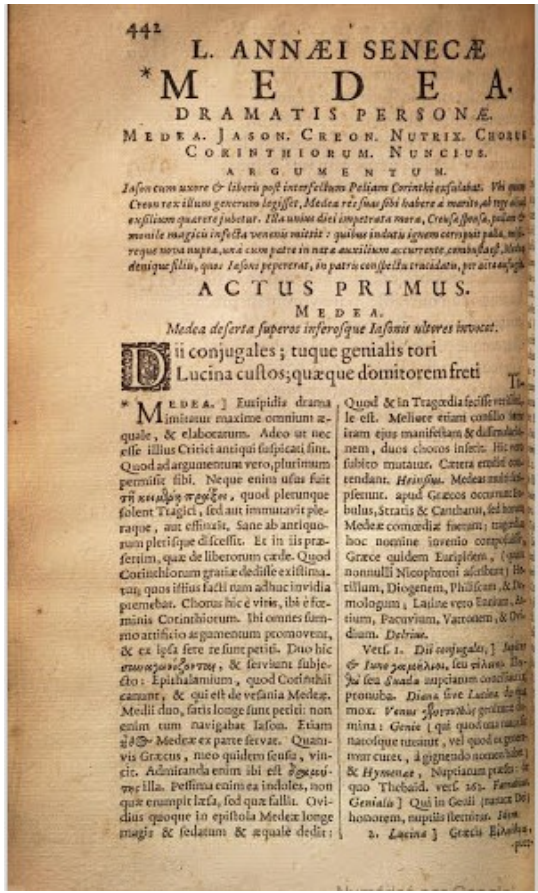


Figure 74. Gronov (*Variorum*), Gronov (*Variorum*), chez Elzevier, Leyde, 1661 *Médée*, v. 1-7

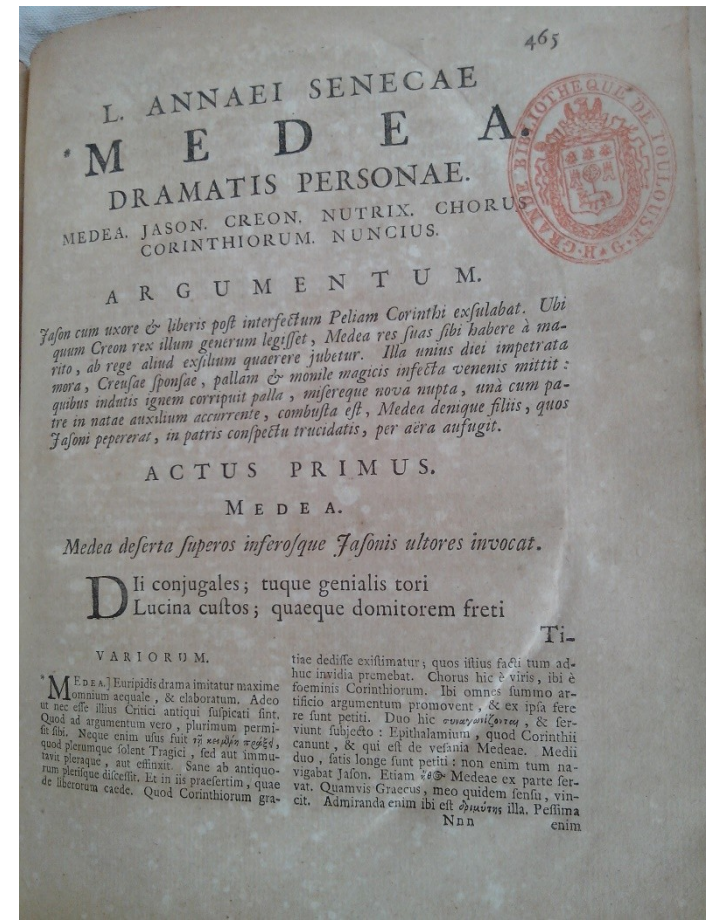


Figure 75. Schröder (*Variorum*), par Adrien Beman, Delphes, 1728 *Médée*, argumentum et v. 1-2

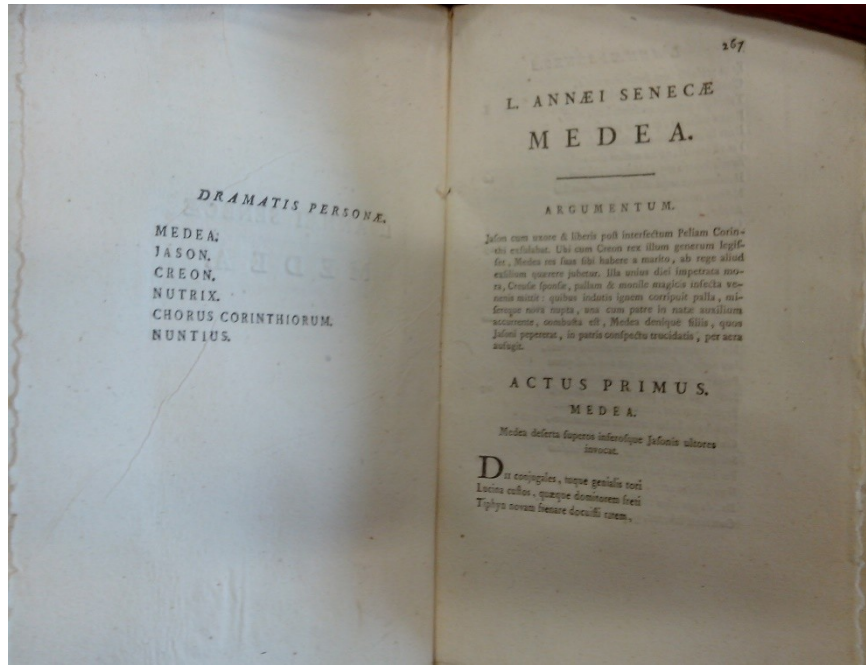


Figure 76. Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785
Médée, dramatis personae, argumentum et v. 1-3

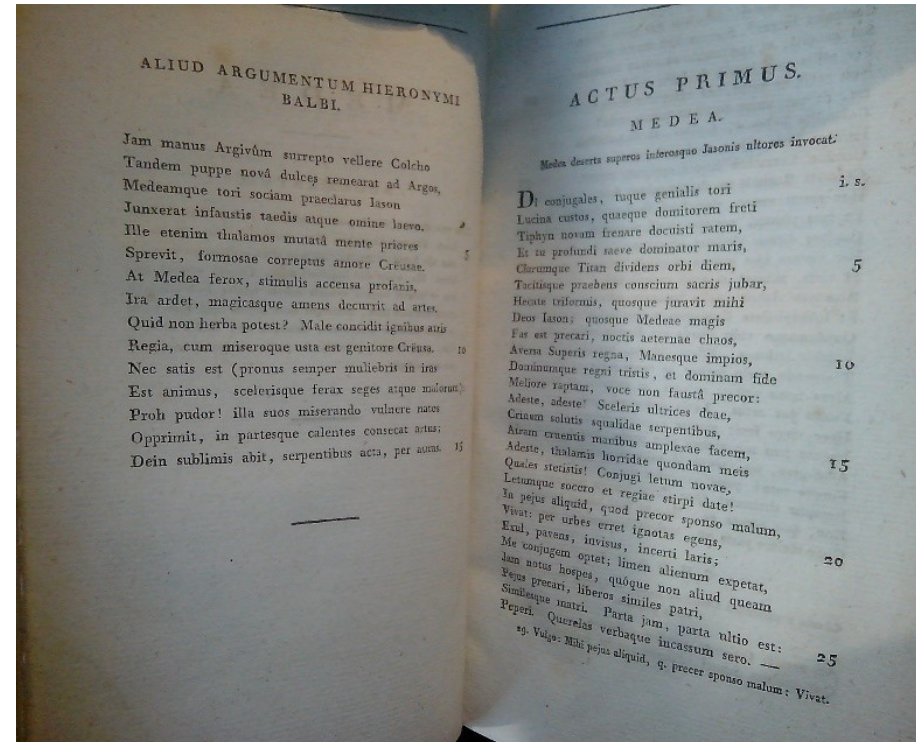


Figure 77. Bothe, par Heinrich Wilhelm Hahn, Leipzig, 1819
Médée, v. 1-32

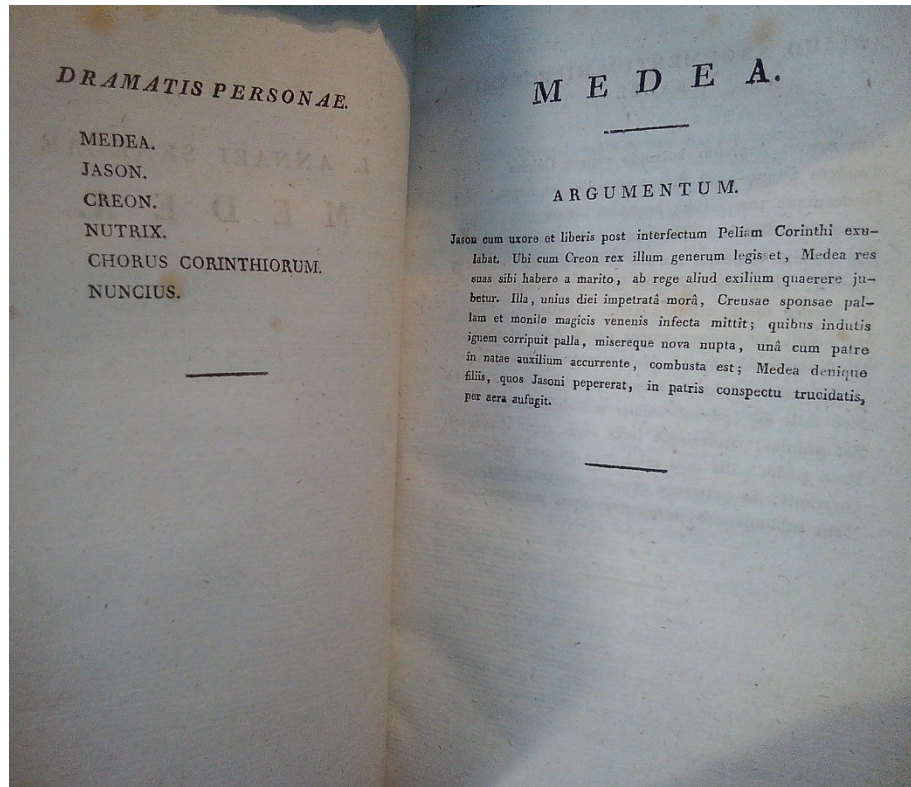


Figure 78. Bothe, par Heinrich Wilhelm Hahn, Leipzig, 1819
Médée, dramatis personae et argumentum

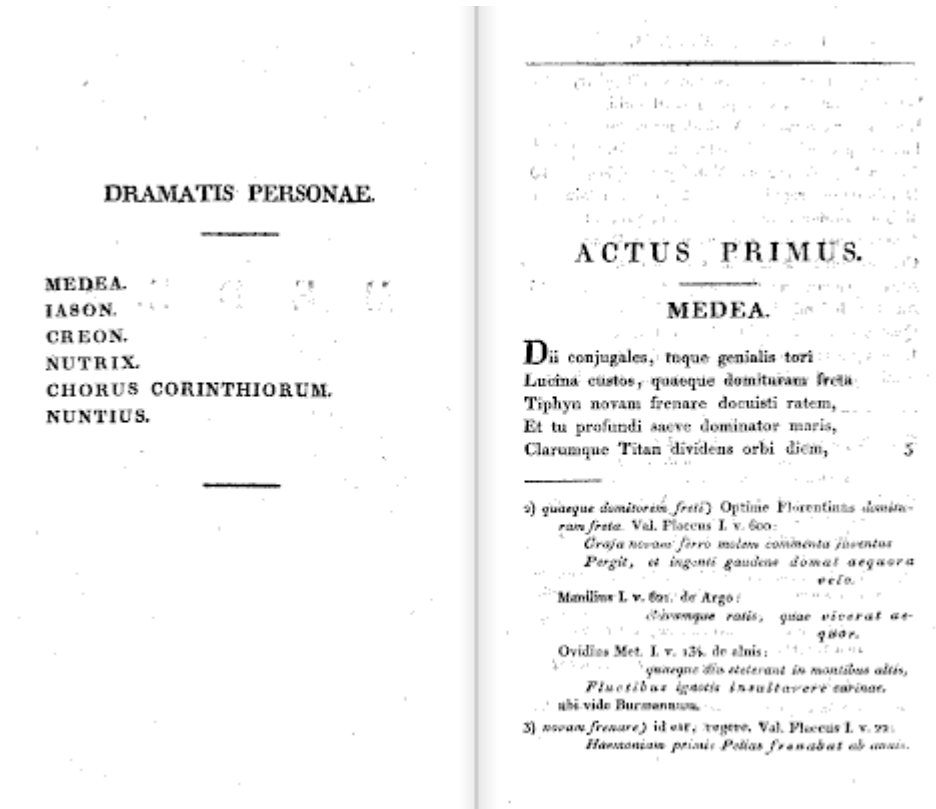


Figure 79. Baden, par Gerhard Fleischer, Leipzig, 1821
Médée, dramatis personae et v. 1-5

MEDEA.

ACTUS PRIMUS.

SCENA I.

MEDEA.

DU conjugales, tuque genialis tori
Lucina custos, quaeque domitorem freti
Tiphyn novam frenare docuisti ratem,
Et tu profundi saeve dominator maris,
Clarumque Titan dividens orbis diem,
Tacitisque praebens conscium sacris jubar,
Hecate triformis, quosque juravit mihi
Deos Jason, quosque Medae magis
Fas est precari, noctis aeternae chaos
Aversa superis regna, Manesque impios,
Dominumque regni tristis, et dominam fide
Meliore raptam, voce non fausta precor:
Adeste, adeste sceleris ultrices Deae,
Crimen solutis squallidae serpentibus,
Atram cruentis manibus amplexae facem,

MÉDÉE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I.

MÉDÉE.

DIEUX de l'hymen, et vous, ô Lucine, gardienne sacrée de
la couche nuptiale; et vous, Minerve; par qui Tiphys, domi-
nateur des flots, apprit l'art de régir un vaisseau sur la mer
profonde; et toi, souverain cruel de ce perfide élément;
toi, astre radieux qui donnes le jour au monde; Hécate
aux trois formes, dont le flambeau complice éclaire les mys-
térieux secrets de la nuit, et vous, dieux immortels, que
Jason a pris à témoin des serments qu'il m'a faits; vous
tous, enfin, qu'il est permis à Médée d'invoquer; chaos
de l'éternelle nuit, sombre empire rival du ciel; manes
impitoyables; dieu des pleurs, et toi, qu'il enleva pour de-
venir son épouse, et qui fus plus fidèlement aimée que moi,
accourez à mes accents funestes. Accourez, déités vengeres-
ses des forfaits, déployez tous les serpents qui sillent sur vos
têtes; armez vos mains sanglantes de vos noirs flambeaux;
paraissiez avec toute l'horreur que vous aviez, lorsque j'entraî
sous vos yeux dans le lit d'un parjure: donnez la mort à ma

DRAMATIS PERSONÆ.

MEDEA.
JASON.
CREON.
NUTRIX.
CHORUS CORINTHIORUM.
NUNTIUS.

ARGUMENTUM.

Jason cum uxore et liberis post interfectum Peliam Corinthi ex-
sulabat. Ubi quum Creon rex illum generum elegisset, Medea
res suas sibi habere a marito, ab rege aliud exilium quaerere
jubetur. Illa, unius diei impetrata mora, Creusæ sponsæ pallam
et monile magicis infecta venenis mittit: quibus indutis, ignem
corripuit palla, misereque nova nupta, una cum patre in natæ
auxilium accurrente, combusta est; Medea denique, filiis, quos
Jasoni pepererat, in patris conspectu trucidatis, per aera au-
fugit.

Scena Corinthi.

Figure 80. Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822
Médée, v. 1-15

Figure 81. Pierrot (*Variorum*), par Firmin Didot, Paris,
1829-1832
Médée, *dramatis personae et argumentum*

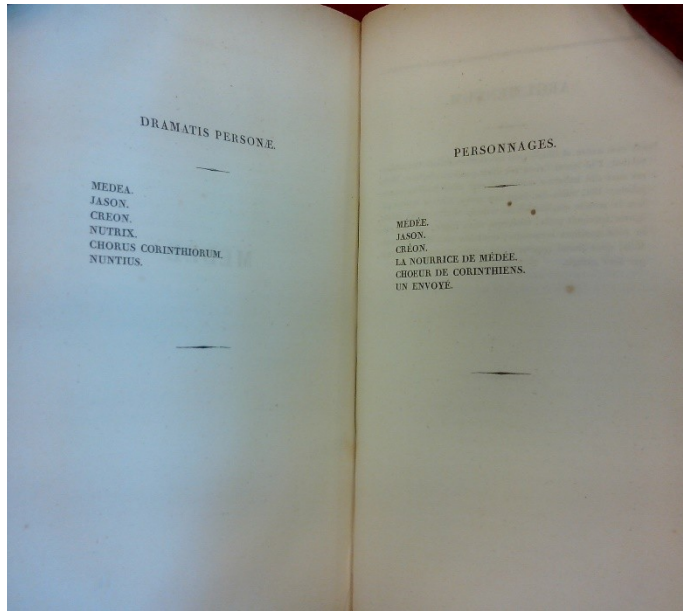


Figure 82. Greslou, par Charles-Louis-Fleury
Panckoucke, Paris, 1834
Médée, dramatis personae et argumentum

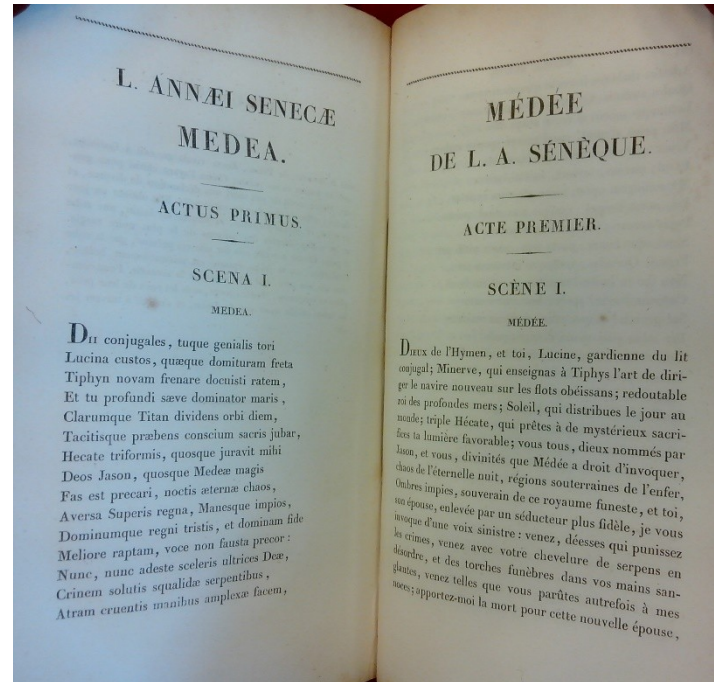


Figure 83. Greslou, par Charles-Louis-Fleury
Panckoucke, Paris, 1834
Médée, v. 1-15

PERSONAE

I MEDEA
II IASON
CREO
III NVTRIX
NVNTIVS

CHORVS CORINTHIORVM

SCAENA CORINTHI

Figure 84. Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf
Teubner, Leipzig, 1867
Médée, didascalies de personnae et de lieu

cum Phoebe solidum lumine non suo
orbem circuitis cornibus alligat.

b' Ostro sic niueus puniceo color
perfusus rubuit, sic nitidum iubar
pastor luce noua roscidus adspicit

100

[*ereptus thalamis Phasidos horridis*]

b'' Effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera
felix aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus.

105

a Concesso iuuenes ludite iurgio.
hinc illinc iuuenes mittite carmina.
rara est in dominos iusta licentia.

γ Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei,
multifidam iam tempus erat succendere pinum,
excute solemnem digitis marcentibus ignem.

110

γ' Festa dicax fundat conuitia fescenninus,
soluat turba iocos. tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit fugitiua marito.

115

MEDEA. NVTRIX.

a Occidimus, aures pepulit hymenaeus meas.
uix ipsa tantum uix adhuc credo malum.

97 solitum A solidum E || 99 phoeniceo A puniceo E ||
101 uersum interciddisse ci., sequentem del. coll. u. 16 R.P. || 102
phasidos A phasidis Eψ || horridis A horridus ψ horridi E ||
105 aoniam prendito A aeoliam corripe E || 106 soceris
sponte A sponse ψ socero sponsae E || 109 dominos corr.
ex domonos E' || ista ci. DHS. || 114 locos E || 115 fugi-
tura ψ fugitiua AE ||

PERSONAE

MEDEA

NVTRIX

CREO

IASON

NVNTIVS

CHORVS

SCAENA CORINTHI

MEDEA

Di coniugales tuque genialis tori, *huphaea*
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn novam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeve dominator maris,
clarumque Titan dividens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
aversa superis regna manesque impiis,
dominamque regni tristes et dominam fide
meliore raptam, voce non fausta precor,
nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram eruentis manibus amplexae facem,
adeste, thalamis horridae quondam uicis
quales stetitis: coniungi letum novae
letumque socero et regiae stirpi date.
mihi peius aliquid, quod precor sponso, manet:
vivam per urbes erret ignotas egens,
exul pavens invisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat,
me coniugem optet quoque non aliud queam
peius precari, liberos similes patri
similesque matri — parta iam, parta ultio est:
peperi, querelas verbaque in cassum sero?
non ibo in hostes? manibus excutiam faeces
caeloque lucem — spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur, et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli?
non redit in ortas et remetitur diem?

5

10

15

20

25

30

2 domitorem freti A 10 adversa A 13 adeste adeste A
19 sponso malum codd. correxi 20 errat E, corr. 1 m. ut vid.
22 et 23 transposui (me conl. opt. lim. al. exp. | iam n. h. codd.)
25 matri pariat, iam parta ultio est E [nolui pariat. en] 26 fero A
29 spectator A. — curru E 31 num redit S. — remetitur: inter e
et in eras. d E

Figure 85. Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf
Teubner, Leipzig, 1867
Médée, v. 97-117

Figure 86. Leo, par Joseph B. Hirschfeld,
Berlin, 1878-1879
Médée, dramatis personae

Figure 87. Leo, par Joseph B. Hirschfeld,
Berlin, 1878-1879
Médée, v. 1-31

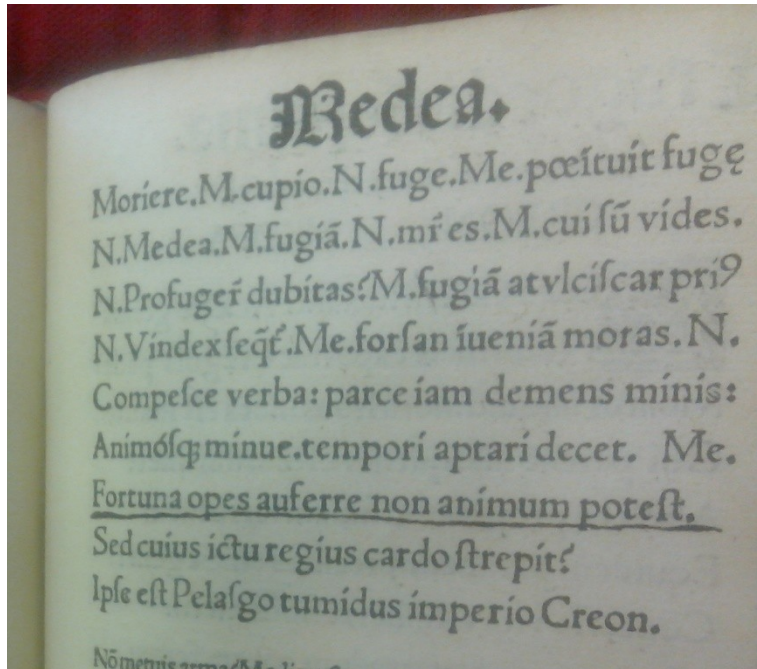


Figure 88. Érasme-de Verceil-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514
Medée, v. 169-178 et sentence soulignée

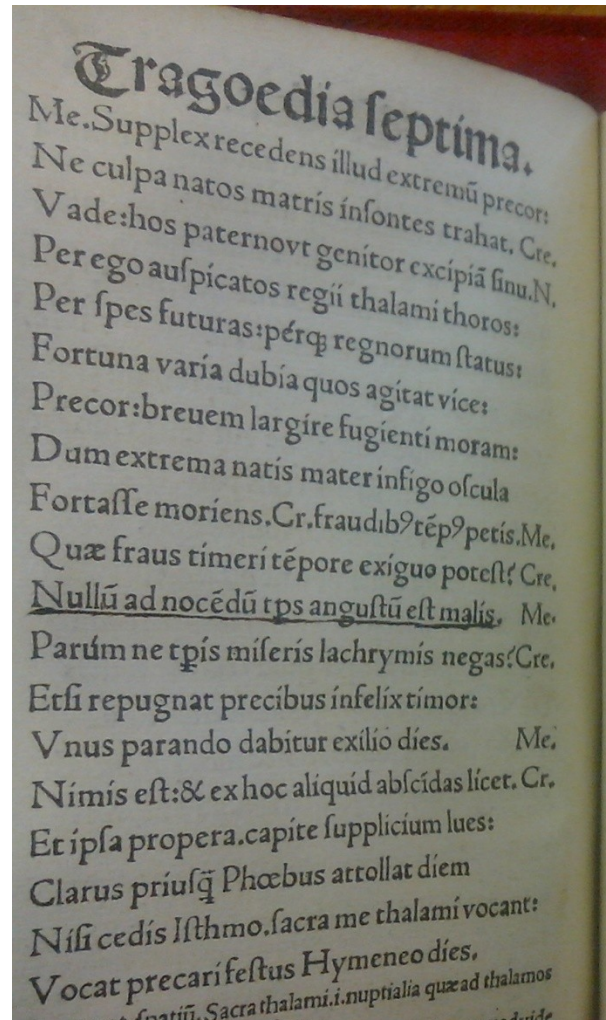


Figure 89. Érasme-de Verceil-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514
Medée, v. 282-300 et sentence soulignée

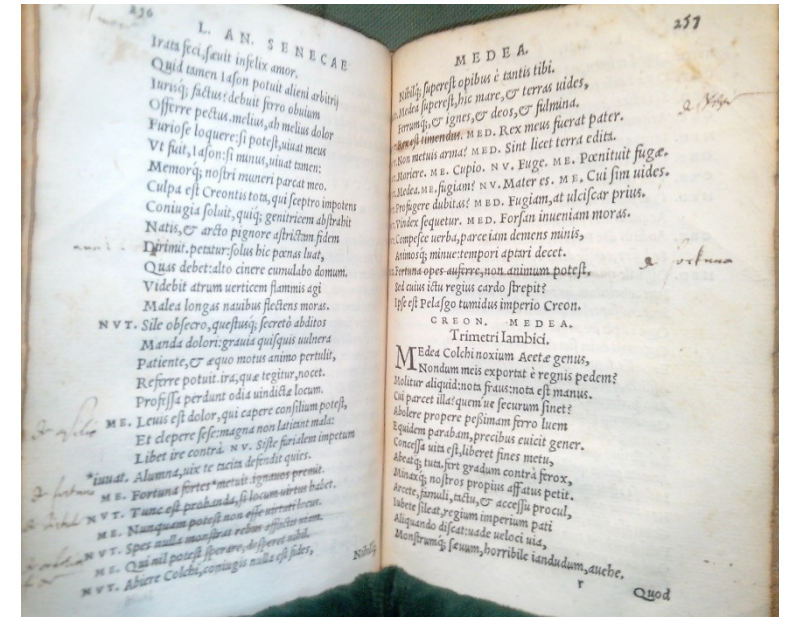


Figure 90. Sébastien Gryphe, Lyon, 1536
Medée, v. 136-191 et sentences surlignées

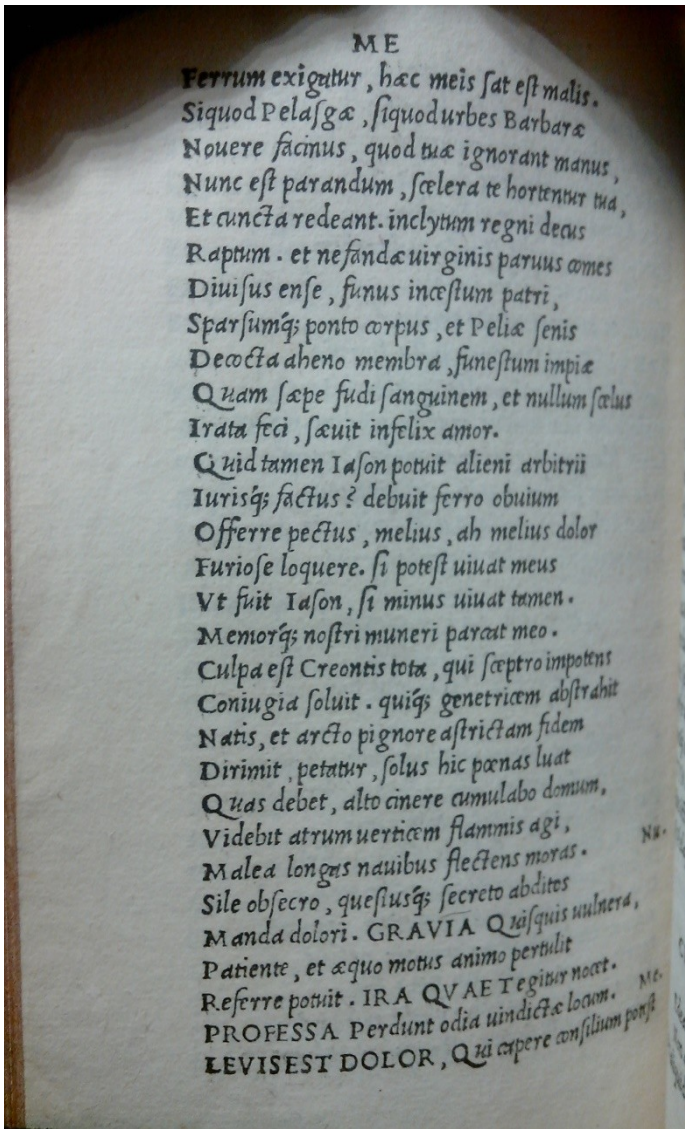


Figure 91. Benedetto Riccardini, par Philippo Giunta, Florence, 1506
Médée, v. 126-155 et sentences marquées par des majuscules

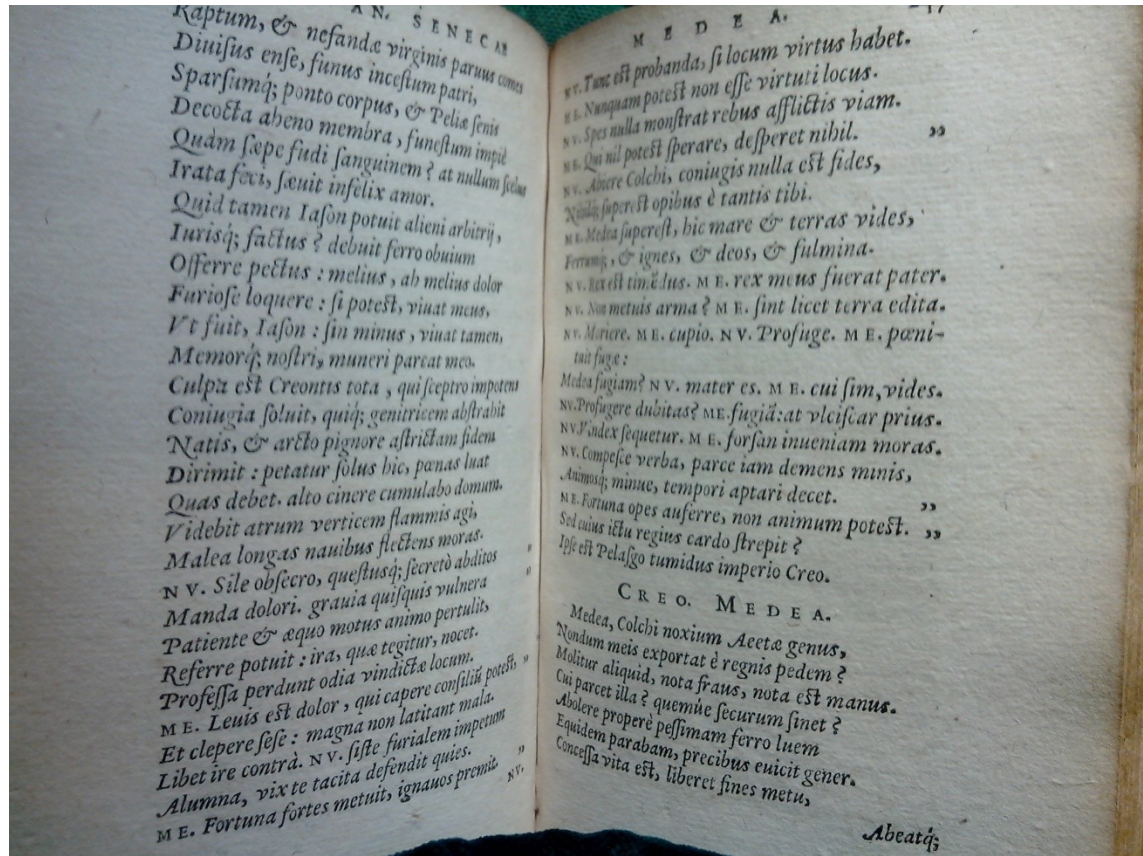


Figure 92. Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566
Médée, v. 131-185 et sentences marquées par des guillemets

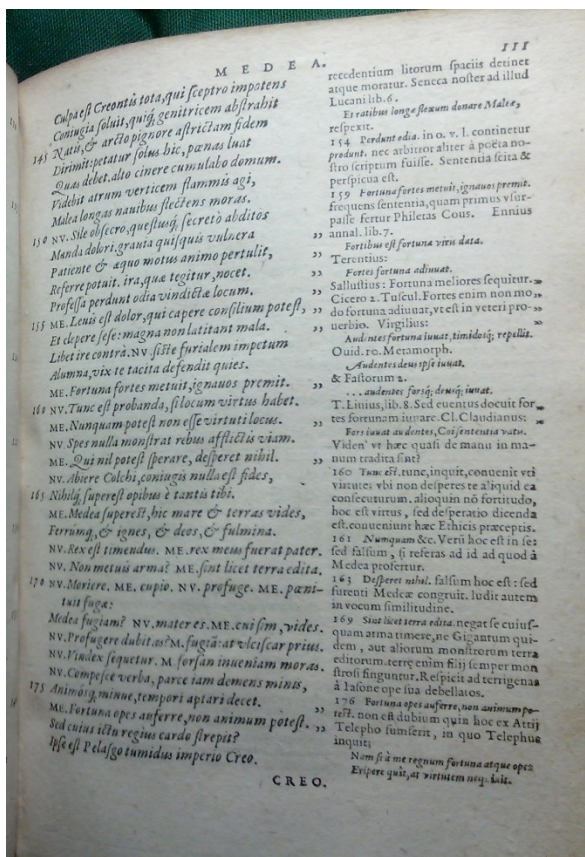


Figure 93. Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576
Médée, v. 143-178 et sentences marquées par des guillemets

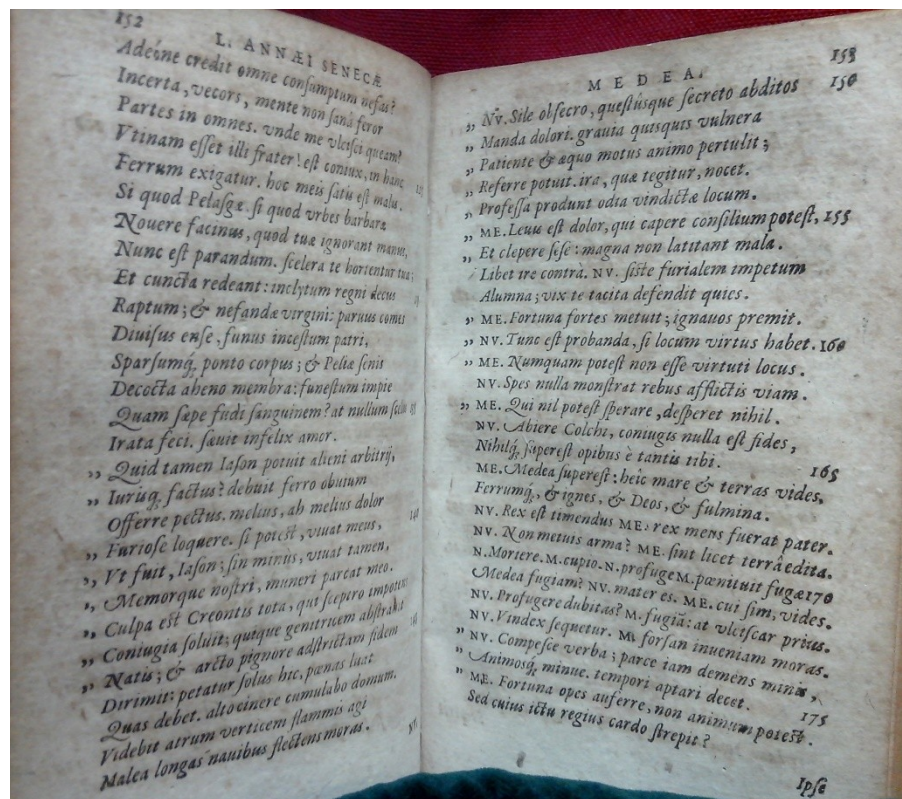


Figure 94. Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604
Médée, v. 121-177 et sentences marquées par des guillemets

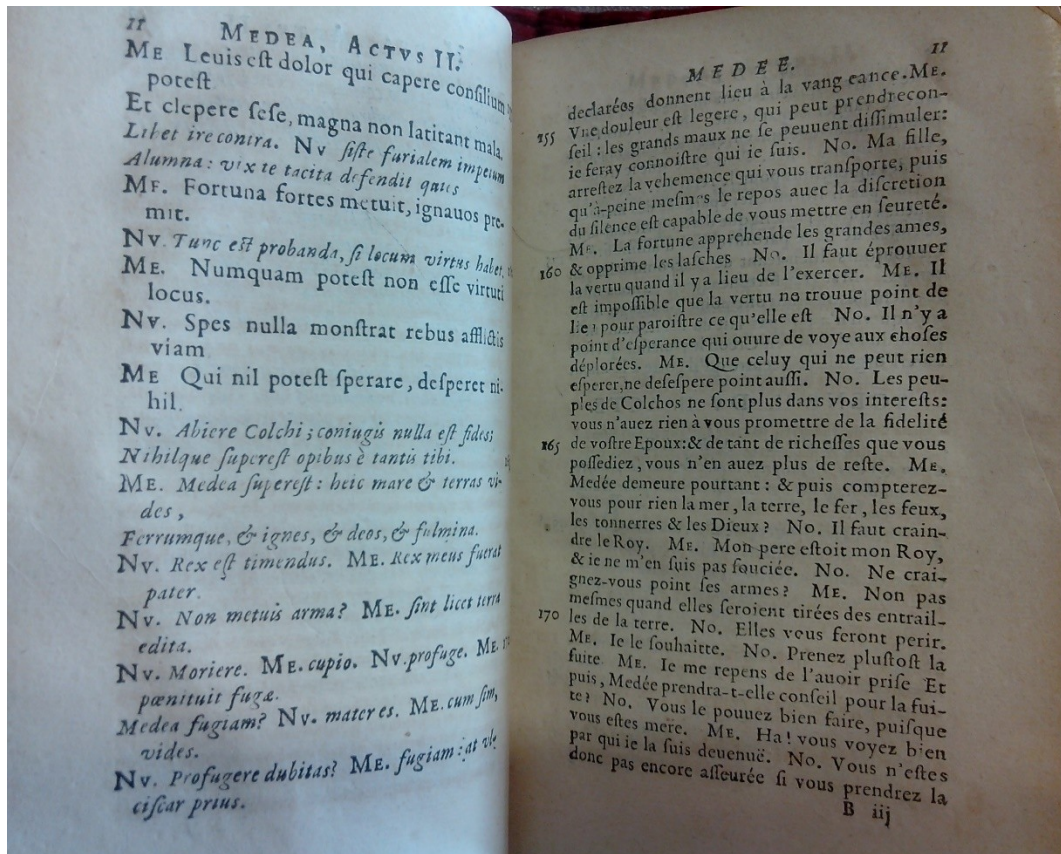


Figure 95. De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664
Médée, v. 154-172 et sentences marquées par des caractères droits

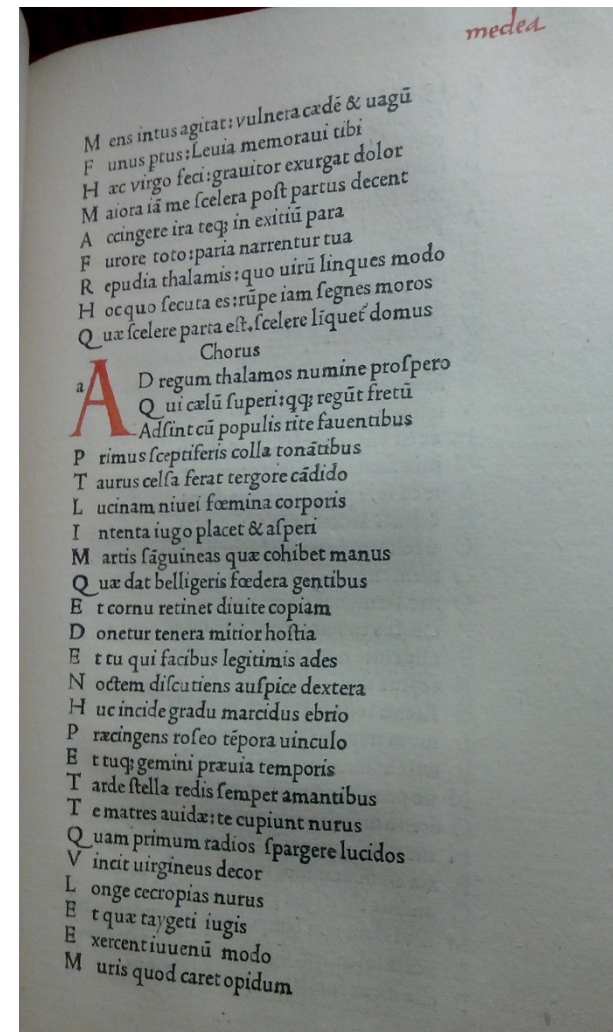


Figure 96. André Beaufort, Ferrare, 1478
Médée, v. 47-79, chœur I

Et inhospitalem caucalum mēte indue.
 Quodcūq; vidit phasis aut pontus nefas
 Videbit isthmos. effera. ignota, horrida,
 Tremenda cælo pariter, ac terris mala,
 Mens intus agitāt: vulnera, cedem, & vagum
 Funus per artus. Leuia memorauī nimis:
 Hæc virgo feci: grauior exurgat dolor.
 Maiora iam me scelera post partus decēt.
 Accingere ira teq; in exitium para
 Furorē toto, paria narrentur tua
 Repudiā thalamis, quo uirum linquis modo?
 Hoc quo secuta es: rumpe iam segnes moras.
 Que scelere parta est: scelere linquet domus.

Chorus
 a D regum thalamos numine prospero:
 Qui celum supi quiq; regūt fretum
 Ad sint: cū populis rite fauentibus.
 Primus sceptriferis colla tonantibus
 Taurus celsa ferat tergore candido.
 Lucinam niuei femina corporis
 Intemptata iugo placet. & asperi
 Martis sanguineas quæ cohibet manus:
 Que dat belligeris fœdera gentibus:

Figure 97. Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489
 Médée, v. 43-64

DEA.
 Videbit isthmos. effera, ignota, horrida,
 Tremenda cælo pariter, ac terris mala.
 Mens intus agitāt, vulnera, et cadem, et uagum
 Funus per artus, leuia memorauī nimis.
 Hæc virgo feci. grauior exurgat dolor.
 Maiora iam me scelera post partus decēt.
 Accingere ira, teq; in exitium para
 Furorē toto, paria narrentur tua
 Repudiā thalamis, quo uirum linquis modo?
 Hoc quo secuta es, rumpe iam segnes moras.
 Que scelere parta est, scelere linquetur domus.

Asclepiadæi, et partim Clionici.
 CHORVS.
 D regum thalamos numine prospero,
 Qui celum superi, quiq; regunt fretum
 Ad sint, cum populis rite fauentibus.
 Primus sceptriferis colla tonantibus,
 Taurus celsa ferat tergore candido.
 Lucinam niuei femina corporis
 Intemptata iugo placet, et asperi
 Martis sanguineas quæ cohibet manus.
 Que dat belligeris fœdera gentibus.
 Et ornū retinet diuite apiam.
 Donec tū tenera minor hostia.
 Et tu qui sanbus legitimis ades,
 Nostem dis fauens auspice dextra,
 Huc incede, gradu maradus ebrio,
 Præcægens roseo tempora uinculo.

Figure 98. Benedetto Riccardini, par Philippo Giunta, Florence, 1506
 Médée, v. 45-70, chœur et indication des mètres

Médeæ.
 Mens intus agitāt vulnera: & cadē: & vagū
 Funus per artus. leuia memorauī nimis.
 Maiora iam me scelera post partus decēt.
 Accingere ira teq; in exitium para
 Furorē toto: paria narrentur tua
 Repudiā thalamis: quo uirum linquis modo
 Hoc quo secuta es: rumpe iam segnes moras.
 Que scelere parta est: scelere linquet domus.

FO. CLXI.
 D regū. Chorus mullerū Corinthi
 acari nouis nuptijs dicit feliciter
 peateq; fausta oia dicens. Superi q
 regū celi, & q regū fretū, nā de m
 teris nō sūt in nuptijs mēto, ad sim. s. fauētēs
 cū populis fauentibus rite. i. vt decet subditō
 regib' fauere. Taurus candido tergore. s.
 habēs cādūdo tergus, ferat prim' i. ante alias

Asclepiadæi Clionici hexametri Heroici
 CHORVS.
 D regū thalamos numine prospero
 Qui cælū superi quiq; regunt fretum

Figure 99. Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514
 Médée, v. 47-57, chœur et indication des mètres

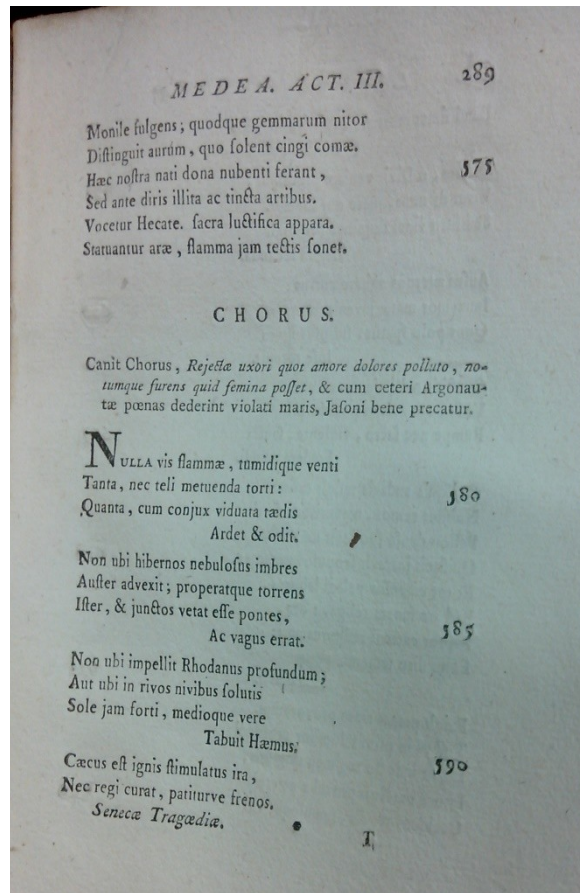


Figure 102. Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566
Médée, v. 573-592, chœur, annoncé et résumé

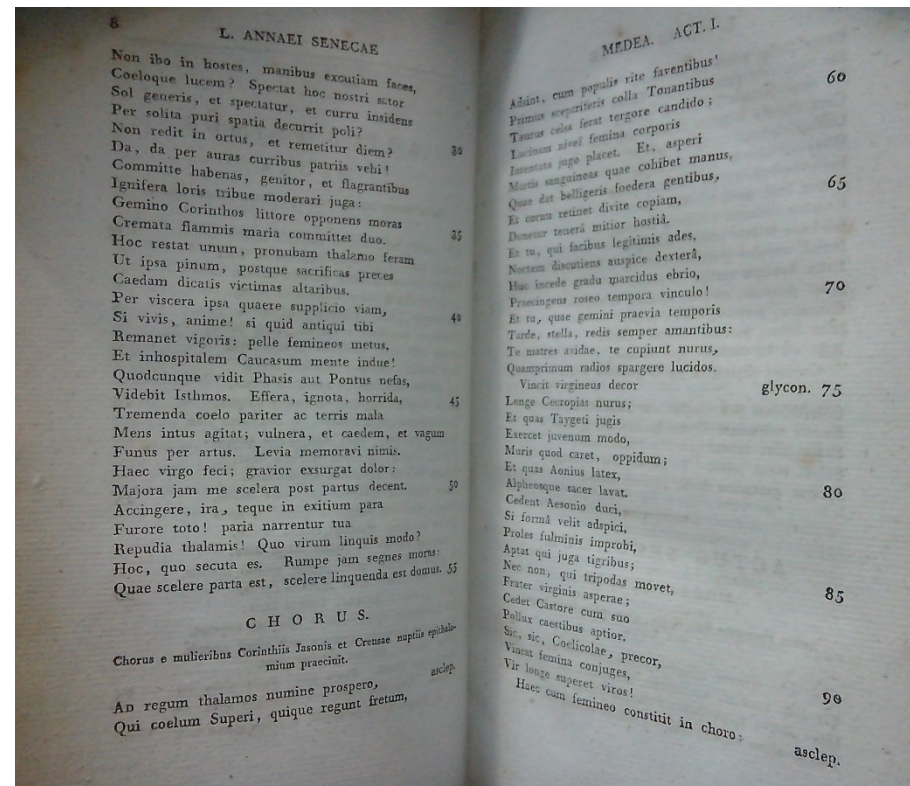


Figure 103. Bothe, par Heinrich Wilhelm Hahn, Leipzig, 1819
Médée, v. 27-93

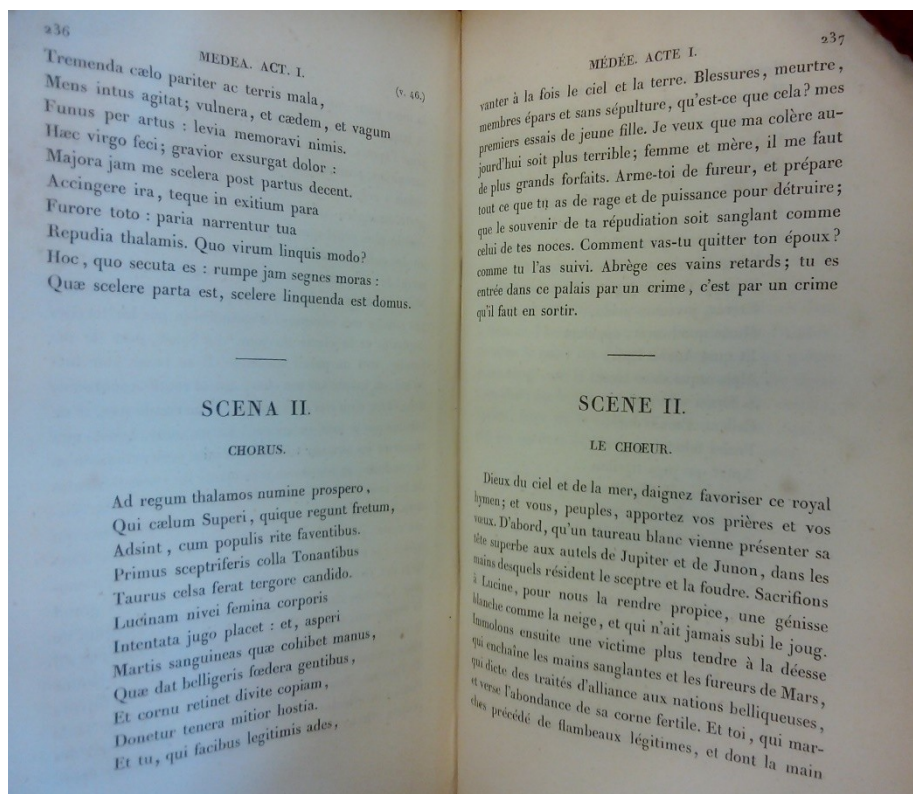


Figure 104. Greslou, par Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, 1834
Médée, v. 46-67, chœur noté comme « scène » d'un « acte »

MEDEA		119
<p>Tu, fida nutrix, socia maeroris mei variique casus, misera consilia adiua. est palla nobis, munus aetherium, domus decusque regni, pignus Aetiae datum a Sole generis, est et auro textili monile fulgens quodque gemmarum nitor distinguit auram, quo solent cingi comae. haec nostra nati dona nubenti ferant, sed ante diris inlita ac tincta artibus. vocetur Hecate. sacra letifica appara: statuatur arae, flamma iam tectis sonet.</p> <p style="text-align: center;">CHORVS</p> <p>Nulla vis flammae tumidive venti tanta, nec teli metuenda torti, quanta cum coniunx viduata taedis ardet et odit;</p> <p>non ubi hibernos nebulosus imbres Auster advexit properatque torrens Hister et iunctos vetat esse pontes ac vagus errat;</p> <p>non ubi impellit Rhodanus profundum, aut ubi in rivos nivibus solutis sole iam forti medioque vere tabuit Haemus.</p> <p>caecus est ignis stimulatus ira nec regi curat patiturve frenos aut timet mortem: cupit ire in ipsos obvius enses.</p> <p>parcite, o divi, veniam precamur, vivat ut tutus mare qui subegit. sed furit vinci dominus profundi regna secunda.</p> <p>ausus aeternos agitare currus immemor metae iuvenis paternae quos polo sparsit furiosus ignes ipse recepit.</p>	<p>570</p> <p>575</p> <p>580</p> <p>585</p> <p>590</p> <p>595</p> <p>600</p>	<p><i>faber</i></p> <p><i>st</i></p>
<p>570 aetherae A 571 aete E oete (Aetiae Aldina) A 572 gem- mis C 577 letifica A 578 struantur A 579—594 extant in <i>eclogis</i> <i>cod. Thuanet. v. s. ad Tro. 64</i> 579 tumidi euenti Th. tumidique A 580 tanta necta lima uendat sic Th. 584 austeraduxit Th. 585 cunctos Th. 587 ubi pellit E ubi pullit Th. (cf. v. 737) 589 forte ex fortis (I m?) Th. 590 tabuit themuf Th. 593 haud A 599 aeterno sagittare E</p>		

Figure 105. Leo, par Joseph B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879
Médée, v. 568-602

Sommaire

Remerciements

Introduction générale	1
Hypothèses de travail.....	3
Méthode : comment étudier ces éditions ?.....	4
Objectifs.....	11
Enjeux et questions.....	13
Organisation de l'étude.....	18

Première partie. Le corpus d'étude : présentation et dépouillement des éditions

Introduction de la première partie : présentation des principales éditions des tragédies de Sénèque parues entre 1478 et 1878.....20

Chapitre 1. Le corpus d'étude	22
Liste des éditions retenues.....	22
1) Extension et limites du corpus.....	23
2) Diversité du corpus.....	26
a) Nature des ouvrages.....	26
b) Origine géographique des éditions : Italie, Europe du Nord, France.....	30
c) Qualité et format des éditions ; la question du lectorat.....	30

Chapitre 2. Incunables et éditions du premier XVI^e s. : de la mise à disposition du texte à son explication détaillée

Par André Beaufort, Ferrare, 1478.....	39
Présentation de l'ouvrage.....	39
Composition.....	44
Description formelle.....	45
De Fernand-Balbus, par Johannes Higman, Paris, 1488-1489.....	48
Présentation de l'ouvrage.....	48
Composition.....	50
Description formelle.....	50
Le paratexte.....	52
De Marmitta, par Antoine Lambillon et Marin Sarrazin, Lyon, 1491.....	54
Présentation de l'ouvrage.....	54
Composition.....	55
Description formelle.....	56

Le paratexte.....	58
De Benedetto Riccardini, par Filippo Giunta, Florence, 1506.....	63
Présentation de l'ouvrage.....	63
Composition.....	64
Description formelle.....	64
Le paratexte.....	65
De De Maizières, par Jean Marchant, Paris, 1511.....	69
Présentation de l'ouvrage.....	69
Composition.....	70
Description formelle.....	71
Le paratexte.....	71
D'Érasme-de Vercel-de Maizières, par Josse Bade, Paris, 1514 = Variorum.....	76
Présentation de l'ouvrage.....	76
Composition.....	78
Description formelle.....	79
Le paratexte.....	80
D'Avanzi, par Andrea Torresani, Venise, 1517.....	82
Présentation de l'ouvrage.....	82
Composition.....	82
Description formelle.....	82
Le paratexte.....	82
Conclusions.....	82
a) Mise à disposition du texte théâtral.....	82
b) Enflure des paratextes : commentaires, essais, illustrations.....	82

Chapitre 3. Les éditions du XVI^e s., pour la lecture et l'étude : émergence des questions théoriques et des outils de consultation

Par Henricus Petrus, Bâle, 1529.....	95
Présentation de l'ouvrage.....	95
Composition.....	96
Description formelle.....	96
Le paratexte.....	96
Par Sébastien Gryphe, Lyon, 1536.....	98
Présentation de l'ouvrage.....	98
Description formelle.....	100
Composition.....	101
Le paratexte.....	101
De Fabricius, par Ernst Vögelin, Leipzig, 1566.....	103

Présentation de l'ouvrage.....	103
Composition.....	104
Description formelle.....	104
Le paratexte.....	105
De Delrio, par Christophe Plantin, Anvers, 1576.....	108
Présentation de l'ouvrage.....	108
Composition.....	110
Description formelle.....	111
Le paratexte.....	111
De Rapheleng – Juste Lipse, par Christophe Plantin, Anvers, 1589.....	118
Présentation de l'ouvrage.....	118
Composition.....	119
Description formelle.....	120
Le paratexte.....	120
De Commelin, par Jérôme Commelin, Heidelberg, 1589.....	125
Présentation de l'ouvrage.....	125
Composition.....	126
Description formelle.....	126
Le paratexte.....	126
Conclusions.....	127
a) Ancrer les éditions dans leur contexte religieux, politique et intellectuel.....	127
b) Travaux d'imprimeurs et d'éditeurs scientifiques : lignes de démarcation et partage de préoccupations scientifiques et techniques.....	128

Chapitre 4. Les éditions des XVII^e et XVIII^e s. : entre tradition et renouveau

De Gruter, par le Bibliopolus Commelinianus, Heidelberg, 1604.....	133
Présentation de l'ouvrage.....	133
Composition.....	134
Description formelle.....	134
Le paratexte.....	135
D'Heinsius-Scaliger, par Hendrik Van Haestens, Leyde, 1611.....	137
Présentation de l'ouvrage.....	137
Composition.....	138
Description formelle.....	139
Le paratexte.....	139
De Farnaby, par Felix Kyngston, Londres, 1613.....	144
Présentation de l'ouvrage.....	144
Composition.....	145

Description formelle.....	145
Le paratexte.....	146
De Schrijver (<i>Variorum</i>), par Jean Le Maire, Leyde, 1621.....	150
Présentation de l'ouvrage.....	150
Composition.....	151
Première partie (sans titre propre).....	152
Deuxième partie Petri Scriverii Collectanea veterum tragicorum, L. Livii Andronici, Q. Ennii, Cn. Naevii, M. Pacuvii, L. Attii, aliorumque fragmenta; et circa ipsa notae breves. Quibus accedunt singulari libello castigationes & notae uberiores Gerardi Joannis Vossii.....	153
Troisième partie « Gerardi Joannis Vossii in fragmenta L. Livii Andronici, Q. Ennii, C. Naevii, M. Pacuvii, & L. Attii, castigationes & notae ».....	154
Quatrième partie Gerardi Joannis Vossii castigationes & notae in Tragicorum veterum Fragmenta.....	155
Description formelle.....	155
Le paratexte.....	155
De Thys (<i>Variorum</i>), par Franciscus Moyaert, Leyde, 1651.....	160
Présentation de l'ouvrage.....	160
Composition.....	161
Description formelle.....	161
Le paratexte.....	162
De De Marolles, par Antoine Chrestien, Paris, 1659-1664.....	166
Présentation de l'ouvrage.....	166
Composition.....	167
Description formelle.....	169
Le paratexte.....	169
De Gronov (<i>Variorum</i>), chez Elzevier, Leyde, 1661.....	172
Présentation de l'ouvrage.....	172
Composition.....	172
Description formelle.....	172
Le paratexte.....	172
De Schröder (<i>Variorum</i>), par Adrien Beman, Delphes, 1728.....	172
Présentation de l'ouvrage.....	172
Composition.....	172
Description formelle.....	172
Le paratexte.....	172
Conclusions.....	172
a) Ancrer les éditions dans leur contexte social, historique et scientifique.....	172
b) Poser de nouvelles questions et prolonger les problématiques traditionnelles.....	172

Chapitre 5. Les éditions des XVIII^e et XIX^e s. : développement des traductions et des collections

De Fabricius-Ernesti, par la Société bipontine, Deux-Ponts, 1785.....	201
Présentation de l'ouvrage.....	201
Composition.....	203
Description formelle.....	203
Le paratexte.....	203
De Bothe, par Heinrich Wilhelm I et II Hahn, Leipzig, 1819.....	205
Présentation de l'ouvrage.....	205
Composition.....	206
Description formelle.....	206
Le paratexte.....	207
De Baden, par Gerhard Fleischer, Leipzig, 1821.....	210
Présentation de l'ouvrage.....	210
Composition.....	211
Description formelle.....	211
Le paratexte.....	211
De Levée, par Louis-Auguste-Adolphe Chassériau, Paris, 1822.....	213
Présentation de l'ouvrage.....	213
Composition.....	215
Description formelle.....	216
Le paratexte.....	216
De Pierrot (<i>Variorum</i>), par Firmin Didot, Paris, 1829-1832.....	221
Présentation de l'ouvrage.....	221
Composition.....	223
Description formelle.....	225
Le paratexte.....	226
De Greslou, par Charles-Louis-Fleury Panckoucke, Paris, 1834.....	232
Présentation de l'ouvrage.....	232
Composition.....	233
Description formelle.....	233
Le paratexte.....	234
De Peiper-Richter, par Benedictus Gotthelf Teubner, Leipzig, 1867.....	237
Présentation de l'ouvrage.....	237
Composition.....	238
Description formelle.....	238
Le paratexte.....	238
De Leo, par Joachim B. Hirschfeld, Berlin, 1878-1879.....	241

Présentation de l'ouvrage.....	241
Composition.....	242
Description formelle.....	243
Le paratexte.....	243
Conclusions.....	246
a) Insertion des questions sénéquiennes dans les débats de littérature générale.....	250
b) Vers les principes de l'édition critique moderne.....	250
Conclusion de la première partie.....	252
a) Visées : diffuser le texte, transmettre des connaissances sur le texte.....	252
b) Points de vue scientifiques et littéraires : quelle conscience du fait théâtral ?.....	252

Seconde partie. Du paratexte au texte, quels parcours de lecture des tragédies latines les éditeurs proposent-ils ?

Introduction de la seconde partie.....	257
Chapitre 6. Les paratextes.....	261
1) Illustrations.....	261
2) Épîtres dédicatoires, adresses au lecteur, préfaces, introductions.....	261
3) Notes et commentaires.....	261
4) Examens, dissertations, traités.....	261

Chapitre 7. Le texte tragique dans son contexte : seuils d'entrée

1) Titres et ordre de présentation des tragédies.....	306
2) Arguments.....	311
3) Didascalies de personnages et de lieu.....	317

Chapitre 8. Repérages dans le livre et dans le texte

1) Mises en forme et mises en page.....	326
a) Les enseignements des titres courants.....	327
b) La ponctuation: les enjeux scéniques d'une présentation graphique.....	330
c) Le traitement des sentences.....	332
2) Propédeutique à la lecture ou structuration théâtrale ?.....	335
a) Numérotation des vers, découpage en strophes.....	336
b) Séparation parlé / chanté.....	337
c) Découpage en actes et scènes.....	343
d) Présentation de l'interlocution.....	355

Chapitre 9. Médée : lectures dramaturgiques à travers l'histoire

1) Dispositifs énonciatifs.....	363
a) Aparté.....	363
b) Didascalies.....	365
2) Des scènes injouables ?.....	367
a) Les incantations de Médée.....	367
b) Le double infanticide.....	368
c) L'envol de Médée sur le char du Soleil.....	370
Conclusion de la seconde partie.....	378

Conclusion générale

Bilans : résultats et propositions.....	381
Avancées scientifiques.....	381
Mises au point.....	382
Direction : une histoire culturelle des éditions.....	384
Quelles perspectives ?.....	386
En bibliographie matérielle.....	387
En bibliographie critique.....	387
En littérature et édition critique.....	388
En Humanités Numériques.....	390
Références bibliographiques.....	396
Sources.....	396
Sénèque.....	396
Autres sources.....	399
Littérature secondaire.....	399

Annexes

Vue synthétique des paratextes.....
Structure de <i>Médée</i> d'après le commentaire de Nicolas Trévet.....
Dossier iconographique.....

Sommaire.....	478
----------------------	------------