Laurie LEFEBVRE

Néron acteur de tragédies, ou la perversion du tragique dans les récits historiographiques

Notice biographique

Laurie Lefebvre est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *La Genèse de la légende de Néron, ou la naissance d'un monstre dans la littérature latine et grecque des premiers siècles*. Ses recherches portent sur l'historiographie antique, les procédés de réécriture de l'Histoire, les représentations du pouvoir impérial. Elle est actuellement professeur de lettres classiques au lycée Colbert de Tourcoing.

Résumés

À qui examine les récits antiques relatifs à Néron, la notion de « tragique » semble s'imposer tout naturellement. La vie de Néron recèle en effet tous les ingrédients d'une bonne tragédie ; l'existence même de la tragédie prétexte l'*Octavie* prouve que les Romains de l'époque (flavienne ?) avaient senti, très tôt, la potentialité tragique contenue dans la figure de Néron. Par ailleurs, le fait que Néron soit à maintes reprises monté sur scène a entraîné dans les œuvres antiques consacrées à l'empereur-histrion une multiplication des termes relatifs au théâtre et à la tragédie, ce qui rend la notion de tragique omniprésente dans ces récits. Et pourtant c'est là que le bât blesse : il ne nous semble pas en effet que le Néron de l'historiographie puisse être vraiment considéré comme un personnage tragique, et ce justement parce qu'il fut un acteur de tragédie. Car paradoxalement, la plupart des références à la tragédie dont fourmillent les œuvres antiques semble plutôt faire de Néron une figure minable et ridicule, plus proche parfois du *iuuenis* de la comédie que d'un tyran tragique. Cette étude s'attache ainsi à repérer les formes multiples prises par le tragique dans le traitement historiographique de la vie de Néron et à montrer, en relation surtout avec la figure de Néron tragédien, que si tragédie il y a, il s'agit d'une tragédie pervertie.

For whoever examines ancient accounts concerning Nero, the notion of « tragedy » seems to stand out naturally. Indeed, Nero's life gathers every element of a good tragedy - the very existence of the praetexta *Octavia* shows that the (flavian ?) Romans identified very soon the tragic potential of Nero's figure. Besides, the fact that Nero often went on stage involved, in ancient books dealing with the imperial actor, a multiplication of terms relating to theatre and tragedy, which makes tragedy a major component of these accounts. But that's where the shoe pinches : it doesn't seem to me that Nero as he's depicted in historiographical accounts can be really considered like a tragic character, precisely because he was a tragic actor. In fact, paradoxically, most references to tragedy which ancient accounts are full of appear rather to turn Nero into a petty and ridiculous figure, closer sometimes to the *iuuenis* of comedy than to a tragic tyrant. Thus, this paper endeavours to pick out the numerous forms of tragedy to be found in historiographical accounts about Nero and to show, especially in relation to the figure of Nero as a tragic actor, that if there is tragedy, it is indeed a perverted form of tragedy.

Mots-clés : Néron, acteur, historiographie, tragédie pervertie, comédie.
Keywords : Nero, actor, historiography, perverted tragedy, comedy.

De manière générale, la vie de Néron recèle tous les ingrédients d'une bonne tragédie : Néron aurait commis l'inceste avec sa mère Agrippine[1], tel Œdipe ; il aurait ensuite ordonné le meurtre de sa mère[2], tel Oreste ou Alcméon, auxquels une épigramme, retranscrite par Suétone et Dion Cassius, assimilait d'ailleurs explicitement Néron[3] ; Néron, tel ce même Oreste, aurait été poursuivi par les Furies[4] ; il aurait auparavant déjà tué son

[1] Tac., *Ann.*, XIV, 2 ; Suet., *Ner.*, 28, 5-6 ; DC., LXI, 11, 3-4 ; Aur. Vict., 5, 8 ; Ps.-Aur. Vict., *Epit.*, 5, 5 ; Oros., *Hist.*, VII, 7, 2.
[2] Ps.-Sen., *Oct.*, 45 ; 95-96 ; 165-166 ; 243 ; 310 *sqq.* ; 593 *sqq.* ; Flav. Jos., *B. J.*, II, 13, 1 ; *A. J.*, XX, 8, 2 ; Mart., IV, 63 ; Juv., VIII, 213-221 ; Plut., *Ant.*, 87, 9 ; *Galb.*, 14, 3 ; Tac. , *Ann.*, XIV, 1-9 ; Suet., *Ner.*, 34, 1-8 ; *Oth.*, 3, 1 ; Philostr., *V. Ap.*, IV, 38 ; Ps.-Luc., *Ner.*, 10 ; DC., LXI, 12-14 ; Eus., II, 25, 2 ; Aus., *Caes.*, *Monosticha*, 35 ; Aur. Vict., 5, 12-13 ; Eutr., VII, 14, 3 ; Ps.-Aur. Vict., *Epit.*, 5, 5 ; Hier., *Chron.*, éd. Helm p. 182f ; Sulp. Sev., *Chron.*, 28, 2 ; Rutil., 2, 57 *sqq.* ; Oros., *Hist.*, VII, 7, 9.
[3] Suet., *Ner.*, 39, 3 ; DC., LXI, 16, 2. Juvénal (VIII, 215-221), Philostrate (*V. Ap.*, IV, 38) et le pseudo-Lucien (*Ner.*, 10) précisent cependant que le geste d'Oreste et d'Alcméon avait pour but de venger leur père, ce qui n'est pas le cas de celui de Néron.
[4] Suet., *Ner.*, 34, 7. Voir aussi Tac., *Ann.*, XIV, 10, 1 ; DC., LXIII, 14, 3.

frère Britannicus[5], ce qui rappelle les luttes fratricides entre Étéocle et Polynice ou entre Atrée et Thyeste[6] ; plus généralement, les récits relatifs à Néron, comme les tragédies sénéquiennes, sont pleins de cruauté, de folie meurtrière et de sang. L'existence même de la tragédie prétexte longtemps attribuée à Sénèque, l'*Octavie*, probablement écrite sous les Flaviens[7], et qui met en scène un Néron souillé du meurtre de son frère et de sa mère et se déchaînant contre son épouse Octavie, prouve que les Romains de l'époque avaient senti, très tôt, la potentialité tragique contenue dans la figure de Néron. Et force est de constater que l'*Octavie*, malgré les critiques qui peuvent lui être faites, est une tragédie respectant parfaitement les règles du genre.

Rien d'étonnant donc à ce que se soient multipliés les travaux menés sur le caractère tragique du portrait de Néron que nous ont transmis les historiens antiques et notamment Tacite[8]. La recherche a porté essentiellement sur le traitement tragique et la dramatisation de certains épisodes de la vie de Néron, parmi lesquels le récit tacitéen de la mort d'Agrippine, qui couvre les premiers chapitres du livre XIV des *Annales*, est sans nul doute celui qui fit couler le plus d'encre. Des méthodes variées (et plus ou moins discutables) ont été utilisées pour démontrer la présence d'éléments tragiques dans ce passage : comparaison du texte de Tacite avec les principes de composition d'une bonne tragédie selon Aristote[9] ; tentative de découpage du passage en actes[10] ; mise en évidence de la dette de Tacite vis-à-vis des

---

[5] Ps.-Sen., *Oct.*, 45-46 ; 112-113 ; 178 ; 242 ; Flav. Jos., *B. J.*, II, 13, 1 ; *A. J.*, XX, 8, 2 ; Juv., VIII, 217-218 ; Tac., *Ann.*, XIII, 15-17 ; Suet., *Ner.*, 33, 3-6 ; DC., LXI, 7, 4 ; Eus., II, 25, 2 ; Eutr., VII, 14, 3 ; Oros., *Hist.*, VII, 7, 9.

[6] Sur le parallèle Néron-Thyeste, voir surtout MONTELEONE 1988, p. 91-113.

[7] Nous nous rallions à l'opinion de R. Ferri (FERRI 2003, p. 5-30).

[8] Outre les articles cités *infra*, voir notamment : MENDELL 1935, p. 3-53 ; QUINN 1963, p. 123-129 ; HIND 1972, p. 204-211 ; BILLERBECK 1991, p. 2752-2771 (voir surtout p. 2768-2770) ; MELLOR 1993, p. 119-121 ; SEGURA-RAMOS 1998, p. 225-235 ; en dernier lieu, voir SANTORO L'HOIR 2006.

[9] C'est la piste suivie par L. Muller (MULLER 1994, p. 27-43). Voir aussi GALTIER 1999, p. 71-72. Sur la critique d'une telle démarche, voir SPÄTH 1998, p. 173-195 (voir surtout p. 174 et p. 180-181).

[10] FOUCHER 2000, p. 797 ; FABIA, WUILLEUMIER 1949, p. 113. F. Fabbrini a même cru pouvoir déceler dans l'ensemble des quatre derniers livres des *Annales* le schéma formel d'une pièce de théâtre : ces quatre livres auraient été conçus comme les quatre actes d'une tragédie, avec une gradation vers le mal, les livres consacrés à Néron étant eux-mêmes compris comme le dernier acte de la tragédie plus ample que constituerait l'ensemble des *Annales* et qui aurait pour argument la disparition progressive de la *libertas*, le triomphe du despotisme et la mort de la vertu (FABBRINI 1989, p. 73-76). De telles tentatives anachroniques de division en actes ont été critiquées par A. Malissard, qui a préféré leur substituer la recherche, au sein du récit tacitéen relatif à la mort d'Agrippine, de l'alternance de monologues, de dialogues et de parties narratives caractéristique des schémas théâtraux antiques (MALISSARD 1990, p. 216-217).

tragédies sénéquiennes et notamment relevé des vers et des scènes tragiques dont s'est inspiré l'historien[11].

D'autres chercheurs, se basant sur l'importance accordée par Néron aux arts de la scène et sur la place fondamentale occupée par le théâtre dans son règne, ont même affirmé que l'empereur s'efforça véritablement de modeler son comportement et ses actes sur ceux des personnages de la mythologie grecque[12], voire même qu'il ne cessait de confondre le réel et l'imaginaire et qu'il vivait la réalité comme une tragédie[13]. Il a été démontré depuis qu'« en réalité le théâtre n'a pas influencé Néron, mais ses biographes, qui se sont servis du monde de la scène pour créer leur propre "spectacle littéraire" avec Néron comme protagoniste »[14] : a ainsi été mis en lumière le processus de transformation en personnage tragique que Néron a subi dans les œuvres de Tacite, de Suétone ou de Dion Cassius[15].

Convenons, avec tous ces chercheurs, que Néron apparaît bien, dans les récits historiographiques antiques, comme le protagoniste d'une pièce de théâtre : la pièce en question est-elle cependant une tragédie, du moins une tragédie « classique » qui correspondrait au modèle fourni par les tragédies latines ?

Une des méthodes les plus sûres permettant de repérer des éléments tragiques dans un texte consiste à comparer le texte en question avec une tragédie antérieure. Si les historiographes antiques voulaient faire de Néron le héros d'une tragédie, ils pouvaient assurément trouver dans le Néron de l'*Octavie* un modèle de choix. Or force est de constater que le Néron des historiens est fort différent de ce Néron-là. Ces différences ont été notées,

---

[11] MONTELEONE 1975, p. 302-306.

[12] FRAZER 1966, p. 17-20 (Néron aurait voulu, à l'occasion du meurtre de Rufrius Crispinus, reproduire le meurtre de Palamède par Ulysse et Diomède) ; BALDWIN 1979, p. 380-381 (en examinant le corps de sa défunte mère, Néron aurait reproduit l'attitude d'Agavé embrassant les membres de Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide, scène qui nous est connue grâce au rhéteur Longinus, *cf.* WALZ 1836, p. 590 – et non grâce à Apsines comme le dit B. Baldwin !).

[13] DUPONT 1985, p. 432 ; MARTIN 1991, p. 264 ; CROISILLE 1994, p. 126 et 137.

[14] DI BRANCO 2002, p. 480-481. Sur l'utilisation de l'imagerie théâtrale pour définir les interactions entre Néron et ses sujets et sur la confusion mise en place dans les textes antiques relatifs à Néron entre réalité et fiction, voir BARTSCH 1994, p. 1-62 (p. 60-62 pour la critique des articles cités *supra* n. 12) ; GOWING 1997, p. 2568-2580. Voir aussi, pour Caligula chez Suétone, THEVENAZ 2001, p. 12.

[15] Outre les ouvrages cités *supra* n. 14, voir GALTIER 1998, p. 66-74 (l'auteur, analysant la figure de l'empereur notamment à la lumière des conventions de la tragédie latine telles qu'elles ont été définies par F. Dupont, et en lui appliquant en particulier les concepts de *scelus nefas* et de *furor*, estime que le Néron de Tacite est conforme à ce qu'on attend d'un héros de tragédie).

pour ce qui concerne les *Annales* de Tacite, par F. Billot[16], qui note que si le Néron tragique est un tyran indépendant, qui prend ses propres décisions, donne des ordres et attend bien qu'on lui obéisse[17], chez Tacite au contraire l'on voit un Néron mené par le bout du nez par son préfet Tigellin[18]. Dans l'*Octavie* comme dans les *Annales* d'autre part, on assiste à une discussion entre Néron et Sénèque, dont la position en tant que conseiller de l'empereur est dans les deux cas remise en question[19]. Mais les réponses données à cette question par Tacite et l'auteur de l'*Octavie* sont fort différentes : dans les *Annales*, Sénèque veut se retirer mais Néron insiste pour qu'il reste, arguant de sa jeunesse et de son besoin d'avoir encore un guide[20]. Dans l'*Octavie* au contraire, Sénèque tente de conseiller encore Néron mais ce dernier répond que les leçons de son ancien précepteur sont bonnes pour les enfants et que pour sa part malgré sa jeunesse il possède assez de jugement pour pouvoir prendre des décisions comme bon lui semble[21]. Le Néron de l'*Octavie*, dans sa joute l'opposant à Sénèque, s'avère d'ailleurs être un adversaire redoutable : force est de constater que sa maîtrise de la rhétorique est parfaite et que ses arguments sont particulièrement convaincants. Son analyse notamment du principat d'Auguste, dont il dévoile l'horreur et la violence, est brillante[22] et on serait tenté de donner son adhésion à Néron plutôt qu'au pâle Sénèque, dont les arguments, face au réalisme et à la lucidité de son adversaire, rendent le son creux et artificiel des préceptes théoriques. En un mot, le Néron de l'*Octavie* a un côté sublime que n'a pas celui des *Annales*.

Ces écarts entre les *Annales* et la prétexte sont d'autant plus significatifs que Tacite avait sans nul doute lu l'*Octavie*, dont l'historien, comme l'a démontré R. Ferri, s'est directement inspiré pour la rédaction des derniers chapitres du livre XIV des *Annales*, consacrés à la condamnation et à l'exil d'Octavie[23]. Mais dans ce passage, qui laisse percevoir

---

[16] BILLOT 2003, p. 126-141.

[17] La première apparition de Néron sur la scène de l'*Octavie* le montre ainsi en train d'ordonner les meurtres de Plautus et de Sulla à un préfet qui s'empresse d'obtempérer (Ps.-Sen., *Oct.*, 438-439).

[18] Chez Tacite c'est Tigellin qui pousse Néron à ordonner les meurtres de Plautus et de Sulla : Tac., *Ann.*, XIV, 57. Sur la possible identification du préfet de l'*Octavie* avec Tigellin, voir HOLZTRATTNER 1995, p. 107 ; SCHMIDT 1985, p. 1442 ; BARNES 1982, p. 215-217 ; KRAGELUND 1988, p. 498-503.

[19] Ps.-Sen., *Oct.*, 440-592 et Tac., *Ann.*, XIV, 53-56.

[20] Tac., *Ann.*, XIV, 56, 1.

[21] Ps.-Sen., *Oct.*, 445 et 447.

[22] Ps.-Sen., *Oct.*, 503-529.

[23] FERRI 1998, p. 339-356. Le long passage qui expose au style indirect les pensées et la compassion des témoins assistant au départ de la jeune femme (Tac., *Ann.*, XIV, 63, 2-3) serait ainsi une adaptation du

indéniablement un intertexte tragique, Néron précisément n'apparaît presque pas du tout : il n'y joue un rôle qu'à l'ouverture du chapitre, et disparaît dès la première phrase du récit[24]. Tout se passe comme si Tacite, choisissant de modeler son récit de la mort d'Octavie sur la tragédie du pseudo-Sénèque, évacuait tout bonnement et complètement le modèle du Néron de la prétexte.

De manière générale, le Néron de l'historiographie ne semble pas correspondre aux personnages que l'on rencontre dans la tragédie. Les personnages de la tragédie, aussi monstrueux puissent-ils être, évoluent en effet en général dans un univers où règnent le grandiose et le sublime et d'où sont exclus le bas et le ridicule[25]. Or Néron apparaît la plupart du temps chez les auteurs antiques comme un personnage lâche et sans envergure, souvent bouleversé ou paralysé par la crainte[26], se laissant complètement manipulé par Poppée, Tigellin ou Sénèque[27], remettant même son destin à plusieurs reprises aux mains d'un affranchi, Anicetus, à qui l'empereur s'exclamera d'ailleurs qu'il doit l'empire[28]. À cet égard Néron, qui est jeune, débauché, asservi à tous ceux qui lui procurent du plaisir, dilapide l'argent, est terrorisé par sa mère, apparaît comme un personnage plus proche des *iuuenes* de la comédie latine, craignant les *senes*, laissant la conduite des affaires à un *seruus callidus* et menés par le bout du nez par leur *puella*, que des tyrans de la tragédie. La fin de Néron de même ne sera qu'une série de fuites et de dérobades[29] : Suétone raconte que lorsqu'il s'aperçut qu'il était abandonné de tous, Néron courut vers le Tibre pour s'y précipiter, qu'il changea cependant d'avis, fuit misérablement et se cacha tout tremblant dans la villa d'un de ses affranchis, que là il essaya la pointe de deux poignards mais qu'il les remit dans leur gaine, disant que son heure n'était pas encore venue, qu'enfin il se décida à enfoncer le fer dans sa gorge mais qu'il y fut aidé par Épaphrodite.

---

commos final de l'*Octavie*, où l'on voit l'héroïne partir pour son lieu d'exil et le chœur tenter de la consoler (Ps.-Sen., *Oct.*, 899-972). Sur la relation entre les *Annales* de Tacite et l'*Octavie*, voir aussi SCHMIDT 1985, p. 1421-1453 ; SMITH 2003, p. 422.

[24] Tac., *Ann.*, XIV, 63, 1.

[25] Aristote applique à la tragédie l'adjectif « σπουδαῖος », qu'il oppose à « φαῦλος » (*Poet.*, 1448a, 2 ; 1449b, 24).

[26] Voir par exemple Tac., *Ann.*, XIII, 15, 1 ; 20, 1 ; XIV, 7, 2 ; 10, 1 ; 62, 1 ; XV, 36, 2 ; XVI, 15, 1 ; Suet., *Ner.*, 34, 2 ; DC., LXIII, 28, 2.

[27] Tac., *Ann.*, XIV, 1 ; 57 ; 61, 2-4 ; DC., LXI, 12, 1.

[28] Tac., *Ann.*, XIV, 7, 5.

[29] Suet., *Ner.*, 47-49 ; DC., LXIII, 27-29.

Néron n'est pas seulement lâche, il est aussi, de manière générale, minable et ridicule. C'est ainsi qu'on le voit, à l'ouverture du livre XVI des *Annales*, se fier à un Carthaginois (ce qui ne peut manquer de faire sourire si l'on songe à la proverbiale *fides punica*) et envoyer trirèmes et rameurs du côté de Carthage à la recherche du trésor caché de Didon, épisode que Tacite attribue à la « légèreté », « *uanitatem* », du prince[30] et qui semble remplir la fonction de l'*exodium* comique qui suivait les représentations tragiques, en l'occurrence ici la tragédie de la conspiration de Pison sur laquelle s'était clos le livre XV[31] ; Néron d'autre part se rend ridicule aux yeux des Romains et les fait bien rire, « γέλωτα ἰσχυρόν παρέσχεν », en tant qu'il punit les autres pour des crimes qu'il commet lui-même[32] ; son premier soin, alors qu'il prépare une expédition contre Vindex, est de faire tondre ses concubines et de les attifer comme des Amazones[33].

Plus troublant : les historiens nous rapportent que Néron rôdait la nuit, déguisé en esclave, « *ueste seruili* », dans les rues et les tavernes de Rome accompagné d'une bande qui agressait les passants ; Tacite ajoute que Néron reçut d'ailleurs des coups lui-même[34]. Or ces virées nocturnes ne sont pas sans rappeler ce que Plutarque raconte au sujet d'Antoine, lequel parcourait la nuit, avec Cléopâtre, les rues d'Alexandrie, déguisé en serviteur et raillait les habitants, ce qui lui valut des injures et des coups. Voici, telle que nous la rapporte Plutarque, la réaction des Alexandrins : ceux-ci aimaient à dire qu'Antoine « portait un masque tragique pour les Romains, un masque comique pour eux », « τῷ τραγικῷ πρὸς τοὺς Ῥωμαιους χρῆται προσωπῷ, τῷ δὲ **κωμικῷ** πρὸς αὐτούς »[35] : autrement dit, les amusements d'Antoine, dont sont fort proches ceux de Néron, sont placés sous le signe de la comédie.

D'après Suétone d'autre part, Néron, admirant son oncle Caligula parce qu'il avait gaspillé en très peu de temps les immenses richesses de Tibère, ne garda à son tour aucune mesure dans ses dépenses et dilapida son argent en vêtements, en fers d'argent pour ses mules, en filets dorés pour pêcher[36]. Or Cicéron accuse de même Antoine d'avoir dissipé, en

---

[30] Tac., *Ann.*, XVI, 1, 1.
[31] TRESCH 1965, p. 173 ; WOODMAN 1998, p. 217.
[32] DC., LXI, 7, 6.
[33] Suet., *Ner.*, 44, 1.
[34] Tac., *Ann.*, XIII, 25, 1-3 ; Suet., *Ner.*, 26 ; DC., LXI, 9, 2-4 ; Pli. M., *N. H.*, XIII, 43, 126.
[35] Plut., *Ant.*, 29, 2-4. Toutes les traductions, sauf précision contraire, sont les nôtres.
[36] Suet., *Ner.*, 30.

un temps record, les immenses richesses laissées par Pompée en vin, argenterie, étoffes, mobilier. Voici ce que Cicéron nous dit : *in eius igitur uiri copias cum se subito ingurgitasset, exsultabat gaudio persona de* ***mimo****, modo egens, repente diues*[37]. Ce passage de Cicéron, en plaçant le chapitre consacré aux prodigalités d'Antoine sous le signe d'un genre appartenant à la sphère de la comédie, atteste l'éclairage comique qui était susceptible d'être donné à une attitude qui sera plus tard celle de Néron.

Mais le point à propos duquel Néron est le plus ridicule, là où il manque le plus de la *dignitas* due à son rang (et due à la tragédie) est le fait que Néron ait été, précisément, un acteur tragique[38]. Néron, on le sait, est monté sur scène à maintes reprises pour s'y adonner à l'art de la citharédie et de la *tragœdia cantata*[39], ce qui a entraîné dans les œuvres antiques consacrées à l'empereur histrion une multiplication des termes relatifs au théâtre[40]. Or comme le dit Dion Cassius dans le passage de l'*Histoire romaine* consacré à la participation de Néron à divers Jeux en Grèce, l'empereur en montant sur les cothurnes est descendu de son trône :

> [...] ἐπὶ τοὺς ἐμβάτας ἀναβαίνων κατέπιπτεν ἀπὸ τοῦ κράτους, καὶ τὸ προσωπεῖον ὑποδύνων ἀπέβαλλε τὸ τῆς ἡγεμονίας ἀξίωμα, ἐδεῖτο ὡς δραπέτης, ἐποδηγεῖτο

[37] Cic., *Phil.*, II, 27, 65 : « comme il s'était plongé jusqu'au cou dans les richesses de ce grand homme, il se mit à sauter de joie, en vrai personnage de mime, hier dans la misère et soudain dans l'opulence ». Sur la prodigalité d'Antoine, voir aussi Plut., *Ant*., 4, 7-9 ; 9, 8.

[38] F. Galtier estime que le fait que Néron se voulait acteur est un des éléments qui le rapproche des *furiosi* de la tragédie latine, en tant que cette passion pour les arts de la scène fait apparaître l'empereur comme un individu monstrueux et exclu du monde des hommes (GALTIER 1998, p. 69). Pour notre part nous ne pensons pas que la mention des multiples délires de Néron et de ses activités artistiques le fasse apparaître comme un être coupé du monde des hommes ; d'après Tacite en tout cas, au moins une partie des Romains se plaisait à cet opprobre et à ces turpitudes (Tac., *Hist.*, I, 4 ; *Ann.*, XIV, 14, 2 ; XVI, 4, 4).

[39] Néron n'a pas à proprement parler joué la tragédie, mais exécuté des « soli » extraits de tragédies préexistantes ou écrits pour la circonstance à partir d'un thème tragique. D'après les auteurs antiques Néron aurait chanté et interprété les malheurs des personnages suivants : Attis, Niobé, Canacé, Antigone, Mélanippe, Oreste, Alcméon, Œdipe, Hercule furieux, Thyeste, Créon, Nauplius (Juv., *Sat.*, VIII, 227-230 ; Suet., *Ner.*, 21, 2 et 5 ; 39, 5 ; DC., LXI, 20, 2 ; LXIII, 9, 4 ; 10, 2 ; 22, 6 ; Philostr., *V. Ap.*, V, 7).

[40] Pour les *Annales* de Tacite, voir : XIV, 14-15 ; XV, 33-34 ; 50, 4 ; 59, 2 ; 67, 2 ; XVI, 4.

> ὡς τυφλός, ἐκύει ἔτικτεν ἐμαίνετο ἠλᾶτο, τόν τε Οἰδίποδα καὶ τὸν Θυέστην τόν τε Ἡρακλέα καὶ τὸν Ἀλκμέωνα τόν τε Ὀρέστην ὡς πλήθει ὑποκρινόμενος[41].

Néron, en préférant les arts de la scène à la conduite de l'Empire, s'est rendu en Grèce non en conquérant mais en concurrent aux Jeux :

> Ἐς δὲ δὴ τὴν Ἑλλάδα ἐπεραιώθη, οὔτι γε ὡς Φλαμινῖνος οὐδ' ὡς Μόμμιος ἢ καὶ Ἀγρίππας καὶ Αὔγουστος οἱ πρόγονοι αὐτοῦ, ἀλλ' ἐπί τε ἡνιοχήσει καὶ κιθαρῳδήσει κηρύξει τε καὶ τραγῳδίας ὑποκρίσει[42].

Dion Cassius ajoute que Néron vainquit Terpnus, Diodore et Pamménès, des citharèdes célèbres, comme s'il vainquait Philippe, Persée ou Antiochus[43]. Ce faisant Néron n'a pas joué son rôle d'empereur comme il fallait et a perdu la couronne civique en même temps qu'il gagnait la couronne d'olivier :

> Καίτοι πῶς ἂν τις καὶ ἀκοῦσαι, μὴ ὅτι ἰδεῖν, ὑπομείνειεν ἄνδρα Ῥωμαῖον βουλευτὴν εὐπατρίδην ἀρχιερέα Καίσαρα αὐτοκράτορα Αὔγουστον ἔς τε τὸ λεύκωμα ἐν τοῖς ἀγωνισταῖς ἐγγραφόμενον καὶ τὴν φωνὴν ἀσκοῦντα [...], καὶ ταῦτα μέντοι πάντα ποιοῦντα ἵνα τὸν τῶν κιθαρῳδῶν καὶ τῶν τραγῳδῶν καὶ τῶν κηρύκων ἀγῶνα νικήσας ἡττηθῇ τὸν τῶν Καισάρων ; [...] Τίς δὲ νίκη **ἀτοπωτέρα**, ἐν ᾗ τὸν κότινον, ἢ τὴν δάφνην ἢ τὸ σέλινον ἢ τὴν πίτυν λαβὼν ἀπώλεσε τὸν πολιτικόν[44] ;

---

[41] DC., LXIII, 9, 4 : « en montant sur les cothurnes il tombait du pouvoir, en se couvrant du masque il perdait la dignité du commandement, était attaché comme un esclave fugitif, était guidé comme un aveugle, était enceinte, accouchait, délirait, était chassé, jouant la plupart du temps Œdipe, Thyeste, Héraclès, Alcméon, Oreste ».Voir aussi le discours prêté à Vindex (DC., LXIII, 22, 4).

[42] DC., LXIII, 8, 2 : « Il passa en Grèce non comme ses ancêtres Flamininus, Mummius, Agrippa et Auguste, mais pour y conduire des chars, jouer de la lyre, lutter avec des hérauts et jouer la tragédie ».

[43] DC., LXIII, 8, 4.

[44] DC., LXIII, 9, 1-3 : « cependant comment pourrait-on supporter, je ne dis pas de voir, mais d'entendre parler d'un homme Romain, sénateur, patricien, grand pontife, César, empereur, Auguste, inscrivant son nom sur la liste des compétiteurs, exerçant sa voix […], et faisant tout cela pour, après avoir été vainqueur dans le combat des citharèdes, des acteurs tragiques et des hérauts, être vaincu dans celui des Césars ? […] Quelle victoire plus déplacée que celle dans laquelle, ayant reçu la couronne d'olivier, de laurier, de persil ou de pin, il perdit la couronne de citoyen ? ». Philostrate écrit de même que Néron, au mépris de sa dignité d'empereur et de Romain, s'occupe désormais de régler sa voix au lieu de régler l'État (*V. Ap.*, V, 7).

En chantant sur scène des airs tragiques, Néron est ainsi tombé dans le ridicule et l'indigne[45], c'est-à-dire dans ce qui semble bien être l'opposé même du tragique.

Comme le rappelle Horace dans l'*Épître aux Pisons*, il convient de respecter le ton propre à chaque œuvre et il est choquant de raconter le festin de Thyeste dans des vers dignes du brodequin[46]. Or ce problème de convenance, central dans la définition horatienne des genres, est précisément celui que pose Néron (et que souligne Dion Cassius en employant le comparatif « ἀτοπωτέρα ») : dans le but de concourir lors des Jeux en Grèce, Néron, une lyre à la main, a laissé pousser ses cheveux, s'est rasé le menton, a porté des masques, des tuniques sans ceinture, des chaussures à haute semelle, a été chargé de chaînes[47]. Néron a du coup endossé un habit qui ne convient pas à la fonction d'empereur, et qui partant ne semble pas pouvoir convenir à un tyran tragique. Comme le dit Apollonios de Tyane dans l'œuvre que lui consacre Philostrate, Néron, débarrassé du costume d'Auguste et de Jules, revêt désormais celui d'Amébée et de Terpnus, des joueurs de cithare contemporains de l'empereur : « τὴν Αὐγούστου τε καὶ Ἰουλίου σκευὴν ῥίψαντα μεταμφιέννυσθαι νῦν τὴν Ἀμοιβέως καὶ Τερπνοῦ[48] ». Or l'on sait combien la question du costume est centrale dans la définition de la tragédie et de la comédie.

Bien plus, Néron, avec sa voix faible et sourde, fait rire son auditoire ! Voici de fait le commentaire de Dion Cassius sur la participation de Néron aux Juvénales :

> [...] ἐκιθαρῴδησέ τε Ἄττιν τινὰ ἢ Βάκχας ὁ Αὔγουστος, πολλῶν μὲν στρατιωτῶν παρεστηκότων, παντὸς δὲ τοῦ δήμου, ὅσον αἱ ἕδραι ἐχώρησαν, καθημένου, καίτοι καὶ βραχὺ καὶ μέλαν, ὥς γε παραδέδοται, φώνημα ἔχων, ὥστε καὶ **γέλωτα** ἅμα καὶ δάκρυα πᾶσι κινῆσαι[49].

[45] Tacite multiplie, à l'occasion des évocations des prétentions artistiques de Néron, les termes signifiant la honte, *foedus*, *foedare*, *pudor*, *dedecus*, *flagitium*, *dehonestari*, *deformitas*, *inhonestus* (*Ann.*, XIV, 14, 1-3 ; 15, 1 ; XV, 65 ; XVI, 4, 1 et 4 ; 5, 1).

[46] Hor., *Ad Pis.*, 86-92.

[47] DC., LXIII, 9 ; 22. Sur la question des masques, voir aussi Suet., *Ner.*, 21, 4.

[48] Philostr., *V. Ap.*, V, 7.

[49] DC., LXI, 20, 2 : « Auguste chanta sur la lyre un Attis ou les Bacchantes, tandis que de nombreux soldats se tenaient auprès et qu'étaient assis autant de gens du peuple que pouvaient en accueillir les sièges ; lui-même cependant avait une voix, d'après la tradition, faible et sourde, si bien qu'il provoqua chez tous à la fois le rire et les larmes ». Sur la voix grêle de Néron, *cf.* Suet., *Ner.*, 20, 2.

Dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate de même on voit Ménippe dire que les Grecs doivent se rendre en pouffant de rire aux jeux auxquels participe Néron, « ξὺν ὅλῳ **γέλωτι** φοιτᾶν ἐς τὰς πανηγύρεις » ; le mot « γέλωτος » est également employé par l'auteur du dialogue *Néron ou le percement de l'Isthme*[50].

Néron, plutôt qu'un tyran tragique, est une parodie d'empereur. On ne s'étonnera pas alors de le voir célébrer, à son retour de Grèce, une parodie de triomphe, entrant à Rome sur le char qui avait servi autrefois au triomphe d'Auguste, la couronne olympique sur la tête et la couronne pythique à la main[51]. Et pendant que Néron assume le rôle de citharède et d'acteur, le rôle d'empereur, laissé libre, est joué par Tigellin, dont Philostrate nous dit qu'il tenait en main le glaive de Néron[52], ou à d'autres moments par Hélius, un affranchi de Claude à qui Néron confia pendant sa tournée en Grèce le gouvernement de Rome et qui, nous dit Dion Cassius, cherchait à imiter les Césars, là où le descendant d'Auguste cherchait à imiter les citharèdes et les tragédiens[53]. Si Néron, au niveau de l'histoire racontée, chausse le cothurne, c'est chaussé de brodequins qu'il apparaît au lecteur.

Ces éléments nous invitent à nuancer la conception tragique que l'on a habituellement du règne de Néron. A. Foucher[54] admet d'ailleurs que les références aux tragédies de Sénèque qui parsèment manifestement le récit tacitéen de la mort d'Agrippine et dont la liste a été dressée par C. Monteleone[55] ont pour effet de révéler la petitesse et la lâcheté de Néron et de faire tomber le récit non dans la tragédie, mais dans la tragi-comédie[56]. Pour citer un mot de J. Gaillard : « Dans l'imaginaire culturel, la clique julio-

[50] Philostr., *V. Ap.*, V, 7 ; Ps.-Luc., *Ner.*, 7.
[51] Suet., *Ner.*, 25, 1.
[52] Philostr., *V. Ap.*, IV, 42 : Τιγελλῖνος γάρ, ὑφ' ᾧ τὸ ξίφος ἦν τοῦ Νέρωνος.
[53] DC., LXIII, 12, 2. Hélius est nommé également par Suétone (*Ner.*, 23, 2).
[54] FOUCHER 2000, p. 795 et 797.
[55] MONTELEONE 1975, p. 302-306.
[56] Ainsi, si Agrippine, en s'exclamant au moment de mourir « *uentrem feri* » (Tac., *Ann.*, XIV, 8, 5 ; voir aussi DC., LXI, 13, 5), reprend les accents de Déjanire désespérée et enjoignant son fils Hyllus de percer le flanc qui l'a porté dans *Hercule sur l'Œta* (Ps.-Sen., *Herc. Œt.*, 991-1000), il convient de noter les dissemblances contextuelles entre les deux situations : là où Déjanire s'adressait à Hyllus résolu à empêcher sa mère de mourir, Agrippine parle au centurion envoyé par un fils cherchant à tuer sa mère par tous les moyens mais n'ayant pas le courage d'accomplir lui-même le forfait. De même, si les termes employés par Tacite pour évoquer la déification d'Agrippine, « *additurum principem defunctae templum* » (Tac. *Ann.*, XIV, 3, 3), rappellent ceux utilisés dans *Hercule sur l'Œta* pour désigner la déification du héros, « *nouumque templis additum numen* » (Ps.-Sen., *Herc. Œt.*, 1982), dans le cas

claudienne a des airs de *Dallas*. Avec le même escamotage du tragique par le romanesque (noir). Dans le temps du mythe, les Atrides trempaient leur destin dans la passion du pouvoir royal ; l'histoire du principat est celle d'un compromis hypocrite, inauguré par Auguste, jalonné de démesures dont la pire est l'adulation effrénée du Sénat envers les détenteurs d'une monarchie, en fin de compte, concédée. […] Pas de tragique possible dans cet univers où la bassesse est nécessaire, suffisante et acceptée[57] ».

Si tragédie il y a, il s'agit donc d'une forme de tragédie pervertie, d'une forme d'hilarotragédie ou de drame satyrique peut-être. En tout cas, si Néron est bien le protagoniste d'une pièce, il s'agit d'une mauvaise pièce. Le récit étrange et quelque peu déroutant de la mort d'Agrippine est tout à fait significatif à cet égard. Voici, et nous reprenons là le récit de Tacite, le plan, « *ingenium* »[58], que propose l'affranchi Anicetus : un navire sera aménagé de façon à ce qu'une partie se disloque artificiellement, « *per artem* », en pleine mer, précipitant ainsi Agrippine dans les flots ; on fera croire à un accident et le drame se terminera par des manifestations de piété filiale et l'élévation d'un temple en l'honneur de la défunte. Mais rien ne marche comme prévu : la mer est trop calme pour rendre le naufrage plausible ; lorsque le plafond de la pièce où se trouve Agrippine s'effondre (étrange ajout dans le scénario que cet élément qui ne figure pas dans le plan d'Anicetus tel que l'a décrit Tacite[59]) cette dernière est protégée par les montants du lit, le navire tarde à se disloquer, les matelots qui ne font pas partie du complot gênent la manœuvre des conjurés, on tente alors de faire chavirer l'embarcation en se portant tous du même côté, là encore on s'y prend mal, bref Agrippine s'en sort, comprend qu'elle est la victime d'un coup monté et décide à son tour de jouer dans la pièce en feignant (on trouve chez Tacite l'expression « *securitate simulata*[60] ») de ne rien avoir compris. Car c'est bien d'une pièce qu'il s'agit : chez Tacite comme chez Dion Cassius en tout cas l'épisode est clairement mis sous le signe du théâtre.

---

d'Hercule le temple est un symbole de piété, alors que dans celui d'Agrippine il est une marque d'hypocrisie.

[57] GAILLARD 1993, p. 146.

[58] Tac., *Ann.*, XIV, 3, 3.

[59] Suétone (*Ner.*, 34, 2) rattache l'idée du plafond censé s'écrouler sur Agrippine à un autre plan, prévu pour être mis à exécution dans la demeure même d'Agrippine mais auquel les meurtriers renoncèrent parce que le secret fut mal gardé. D'après Suétone toujours, pour ce qui est du plan du navire truqué, ce n'est pas par le plafond de la pièce où elle se trouve qu'Agrippine est censée être écrasée, c'est par la chute du pont. Sur les incohérences du récit tacitéen du naufrage, voir MARTIN 1999, p. 80-81.

[60] Tac., *Ann.*, XIV, 6, 3. Voir aussi DC., LXI, 13, 4.

Ainsi, dans les *Annales*, lorsqu'Agrippine, sortie indemne du naufrage, se remémore la scène, c'est le terme « *machinamentum* », « machinerie », allusion probable à un artifice théâtral, qui lui vient à l'esprit[61]. Dion Cassius va plus loin : selon l'historien grec, c'est en voyant au théâtre, « ἐν τῷ θεάτρῳ », une embarcation s'ouvrir toute seule et laisser s'échapper des animaux, que les meurtriers eurent l'idée de construire un navire de ce type[62] ; et plus loin l'historien ajoute que la mer refusa d'être complice de la tragédie qui s'apprêtait à se produire sur elle, « οὐ γὰρ ἤνεγκεν ἡ θάλασσα τὴν μέλλουσαν ἐπ᾽ αὐτῇ τραγῳδίαν ἔσεσθαι[63] ». Citons, à nouveau, J. Gaillard[64] : « Le meurtre d'Agrippine a été conçu à l'image d'une féerie scénique, mais le spectacle dérape, l'illusion s'avère injouable : grotesque, cette nef des fous où chacun oublie son rôle ». On assiste ainsi à une tragédie ratée.

Des conclusions similaires ont été tirées au sujet du récit tacitéen de la conjuration de Pison, récit qui occupe les vingt sept derniers chapitres du livre XV des *Annales* et dont A. J. Woodman[65] a montré qu'il est tout entier placé sous le signe du théâtre : les conjurés apparaissent en effet comme des acteurs se proposant de représenter, lors d'une nouvelle tragédie prétexte, le meurtre de César des ides de mars 44, avec dans le rôle de Casca le sénateur Scaevinus[66], qui sera trahi par son affranchi Milichus[67], autrement dit « le Doux », nom qui est en opposition totale avec la fourberie et l'ingratitude du traître qui le porte (or les jeux ironiques sur le nom des personnages sont un ressort connu de la comédie). Mais comme pour le meurtre d'Agrippine, là encore la pièce jouée rate et le complot est découvert : n'est pas acteur qui veut et les conjurés, comédiens amateurs, devront s'incliner face à Néron, histrion chevronné.

À côté de ces exemples de tragédies manquées, on trouve une comédie sentimentale, un vaudeville presque : il s'agit de l'épisode des amours de Néron, de Poppée et d'Othon.

---

[61] Tac., *Ann.*, XIV, 6, 1. A. Foucher note que si le terme « *machinamentum* » n'est attesté au sens de machinerie théâtrale que dans ce passage de Tacite, le mot cependant dont il dérive, *machina*, comporte de nombreuses attestations où il fait référence au monde du théâtre (FOUCHER 2000, p. 794).
[62] DC., LXI, 12, 2.
[63] DC., LXI, 13, 3.
[64] GAILLARD 1993, p. 148-149.
[65] WOODMAN 1998, p. 190-217.
[66] Scaevinus, réclamant le premier rôle dans l'exécution du meurtre, emploie ainsi une expression empruntée au monde du théâtre : « *primas sibi partes expostulante Scaeuino* », rapporte Tacite (*Ann.*, XV, 53, 2). Sur « *partes* » au sens de « rôle », voir Ter., *Phorm.*, 27 ; *Heaut.*, 1 ; 10 ; Cic., *Caecil.*, 15, 48.
[67] Tac., *Ann.*, XV, 54, 4.

Voici l'intrigue telle que nous la rapporte la plupart des historiens antiques[68] : Néron tombe un jour éperdument amoureux de la belle et débauchée Poppée, alors mariée à un certain Crispinus. Néron, qui est alors marié à Octavie et craint beaucoup Agrippine, ne peut encore déclarer sa passion au grand jour et confie donc sa maîtresse, que l'on a au préalable poussée à divorcer, en dépôt à son ami Othon, en attendant d'être débarrassé d'Octavie. Mais Othon, mari factice de Poppée, prend tellement son rôle au sérieux qu'il finit par tomber à son tour éperdument amoureux de Poppée. Le voilà donc qui refuse de rendre Poppée à Néron et qui ferme même sa porte à l'empereur : ce dernier, pour recouvrer son dépôt, envoie alors Othon en Lusitanie. Un jeune amoureux, une courtisane minaudant, un entremetteur, un rival, sur fond d'amours contrariées et de complications sentimentales diverses, les ingrédients d'une bonne comédie sont là. L'histoire est d'ailleurs qualifiée de « farce », « *mimum* », par Suétone dans sa *Vie d'Othon*[69].

Bien entendu, on ne tombera jamais pleinement dans la comédie : il en va quand même du destin de Rome, et des vies humaines sont en jeu. Tacite dans les *Annales* introduit ainsi l'épisode des amours de Poppée et de Néron en disant qu'il fut le début de grands malheurs pour l'État, « *magnorum rei publicae malorum initium*[70] » (c'est en effet l'emprise de Poppée sur Néron qui entraînera la mort d'Agrippine et celle d'Octavie). Apollonios de Tyane, s'il se moque des prétentions artistiques de Néron, déclare d'un autre côté qu'il y a là le sujet de nombreuses Iliades et que la tournée de l'empereur en Grèce va faire peser sur les peuples de grands dangers, car ils verront leurs femmes et leurs enfants outragés par les pourvoyeurs des infâmes plaisirs du prince et seront accablés d'accusations, pour peu qu'ils aient ri pendant les prestations de Néron ou omis de sacrifier pour que l'impérial histrion fût en voix[71]. Néron, en reprenant comme on l'a vu les amusements nocturnes d'Antoine mis par

---

[68] Suet., *Oth.*, 3 ; Tac., *Hist.*, I, 13, 3 ; Plut., *Galb.*, 19 ; DC., LXI, 11, 2. D'après Plutarque, c'est même Othon qui fut chargé de séduire Poppée et de la pousser au divorce. Dans les *Annales* Tacite rapporte une autre version des faits, à l'intrigue moins compliquée : Poppée était la femme d'Othon ; ce dernier en vanta imprudemment la beauté et les charmes à Néron, qui tomba amoureux de la jeune femme ; Néron se débarrassa du mari gênant en l'envoyant en Lusitanie (*Ann.*, XIII, 46).

[69] Suet., *Oth.*, 3, 4.

[70] Tac., *Ann.*, XIII, 45, 1.

[71] Philostr., *V. Ap.*, V, 7 : Πολλαὶ σοι δόξουσι θεατῶν Ἰλίαδες περὶ τοὺς Ἕλληνας εἶναι, « il y aura chez les Grecs, à ce qu'il te paraîtra, de nombreuses Iliades pour les spectateurs ». Sur la surveillance militaire des spectateurs pendant les représentations de Néron, voir Tac., *Ann.*, XIV, 15, 4 ; XVI, 5 ; Suet., *Ner.*, 23, 3 ; DC., LXIII, 15, 2-3. Sur les multiples exactions et crimes commis par Néron lors de sa tournée en Grèce, voir DC., LXIII, 11.

Plutarque sous le signe de la comédie, leur donnera un tour plus violent puisqu'il ne s'agira plus seulement de railler et de plaisanter les passants mais de les agresser et de les frapper. Et Dion Cassius, dans un des passages précédemment cités[72], ajoute à côté de « γέλωτα » le terme « δάκρυα ».

Le tragique, dans le portrait de Néron, indéniablement, est partout : ce qui ne doit pas nous amener à négliger les éléments, nombreux, qui font glisser Néron vers la comédie[73]. Néron, mi-empereur mi-histrion, mi-homme mi-femme, mi-effroyable mi-ridicule, est une figure complexe au contact de laquelle les genres montrent leurs limites : d'un côté l'*Octavie*, qui est parvenue à rester dans le cadre générique de la tragédie mais au prix du sacrifice d'une partie importante de la figure de Néron ; de l'autre l'historiographie qui, pour s'être voulue plus exhaustive, s'est mêlée de fables, de tragique, de comique aussi. Ainsi la vie de Néron dépasse chaque fois le cadre strict des genres qui ont essayé de la conter. Néron, on l'a vu, est une figure ἄτοπος, peut-être une des réalisations les plus parfaites, finalement, du *monstrum* d'Horace.

Bibliographie

BALDWIN 1979 : B. BALDWIN, « Nero and his mother's corpse », *Mnemosyne*, 32, 1979, p. 380-381.

BARNES 1982 : T. D. BARNES, « The Date of the *Octavia* », *Museum Helveticum*, 39, 1982, p. 215-217.

BARTSCH 1994 : S. BARTSCH, *Actors in the Audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*, Cambridge, Mass. / Londres, Harvard University Press, 1994, coll. Revealing Antiquity, 6.

BILLERBECK 1991 : M. BILLERBECK, « Die dramatische Kunst des Tacitus », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 33, 4, 1991, p. 2752-2771.

[72] *Cf. supra*, n. 49.

[73] La figure de Néron donnera d'ailleurs lieu à des traitements comiques : citons, par exemple, le film franco-italien de Steno *Les Week-ends de Néron*, sorti en 1956.

BILLOT 2003 : F. BILLOT, « Tacitus Responds : *Annals* 14 and the *Octavia* », *in* M. WILSON (éd.), *The Tragedy of Nero's Wife. Studies on the* Octavia *Praetexta*, Auckland, Polygraphia, 2003, *Prudentia*, 35, 1, p. 126-141.

CROISILLE 1994 : J.-M. CROISILLE, *Néron a tué Agrippine*, s. l., Éditions Complexe, 1994, coll. La mémoire des siècles, 59.

DI BRANCO 2002 : M. DI BRANCO, « "Eroizzazione" di un imperatore : alle radici del mito di Nerone », *in* J.-M. CROISILLE, Y. PERRIN (éd.), *Neronia VI, Rome à l'époque néronienne : institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VIe colloque international de la SIEN, Rome, 19-23 mai 1999*, Bruxelles, Latomus, 2002, coll. Latomus, 268, p. 479-492.

DUPONT 1985 : F. DUPONT, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, coll. Realia.

FABBRINI 1989 : F. FABBRINI, « Tacito tra storiografia e tragedia », *I racconti di Clio : tecniche narrative della storiografia. Atti del convegno di studi, Arezzo 6-8 novembre 1986*, Pise, Nistri-Lischi, 1989, coll. La Porta di corno, 6, p. 53-103.

FABIA, WUILLEUMIER 1949 : P. FABIA, P. WUILLEUMIER, *Tacite, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1949, coll. Le Livre de l'étudiant, 25.

FERRI 1998 : R. FERRI, « Octavia's Heroines : Tacitus *Annales* 14.63-64 and the *Praetexta Octavia* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 98, 1998, p. 339-356.

FERRI 2003 : R. FERRI, Octavia, *a play attributed to Seneca*, Cambridge / New York / Port Melbourne, Cambridge University Press, 2003.

FOUCHER 2000 : A. FOUCHER, « Nature et formes de l'"histoire tragique" à Rome », *Latomus*, 59, 2000, p. 773-801.

FRAZER 1966 : R. M. FRAZER, « Nero the Artist-Criminal », *The Classical Journal*, 62 (1), 1966, p. 17-20.

GAILLARD 1993 : J. GAILLARD, *Beau comme l'antique*, Paris, Babel, 1993.

GALTIER 1999 : F. GALTIER, « Néron, personnage tragique », *in* J.-M. CROISILLE, R. MARTIN, Y. PERRIN (éd.), *Neronia V, Néron : histoire et légende. Actes du Ve colloque international de la*

SIEN, Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, 2-6 novembre 1994, Bruxelles, Latomus, 1999, coll. Latomus, 247, p. 66-74.

GOWING 1997 : A. M. GOWING, « Cassius Dio on the Reign of Nero », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 34, 3, 1997, p. 2558-2590.

HIND 1972 : J. HIND, « The Death of Agrippina and the Finale of the *Oedipus* of Seneca », *AUMLA*, 38, 1972, p. 204-211.

HOLZTRATTNER 1995 : F. HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens : die Gestalt der Poppaea Sabina in den Nerobüchern des Tacitus, mit einem Anhang zu Claudia Acte*, Horn, F. Berger und Söhne, 1995.

KRAGELUND 1988 : P. KRAGELUND, « The Prefect's Dilemma and the Date of the *Octavia* », *The Classical Quarterly*, 38, 1988, p. 498-503.

MALISSARD 1990 : A. MALISSARD, « Tacite et le théâtre ou la mort en scène », *in* J. BLÄNSDORF (éd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium romanum*, Tübingen, Francke, 1990, coll. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 4, p. 213-222.

MARTIN 1991 : R. F. MARTIN, *Les Douze Césars, du mythe à la réalité*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

MARTIN 1999 : R. MARTIN, « Les récits tacitéens des crimes de Néron sont-ils fiables ? », *in* J.-M. CROISILLE, R. MARTIN, Y. PERRIN (éd.), *Neronia V, Néron : histoire et légende. Actes du Ve colloque international de la SIEN, Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, 2-6 novembre 1994*, Bruxelles, Latomus, 1999, coll. Latomus, 247, p. 75-85.

MELLOR 1993 : R. MELLOR, *Tacitus*, New York / Londres, Routledge, 1993.

MENDELL 1935 : C. W. MENDELL, « Dramatic Construction of Tacitus' *Annals* », *Yale Classical Studies*, 5, 1935, p. 3-53.

MONTELEONE 1975 : C. MONTELEONE, « Un procedimento stilistico in Tacito, *Annali* 14, 8-9 », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 103, 1975, p. 302-306.

MONTELEONE 1988 : C. MONTELEONE, « Alle radici di una tragedia tacitea », *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Bari*, 31, 1988, p. 91-113.

MULLER 1994 : L. MULLER, « La Mort d'Agrippine (Tacite, *Annales*, XIV, 1-13). Quelques éléments tragiques de la composition du récit », *Les Études classiques*, 62, 1994, p. 27-43.

QUINN 1963 : K. QUINN, « Tacitus' Narrative Technique », *in* ID., *Latin Explorations : Critical Studies in Roman Literature*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 110-129.

SANTORO L'HOIR 2006 : F. SANTORO L'HOIR, *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus'* Annales, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

SCHMIDT 1985 : P. L. SCHMIDT, « Die Poetisierung und Mythisierung der Geschichte in der Tragödie *Octavia* », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 2, 1985, p. 1421-1453.

SEGURA-RAMOS 1998 : B. SEGURA-RAMOS, « Tacite ou la tragédie du pouvoir », *in* M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (éd.), *Rome et le tragique : colloque international du CRATA, 26, 27, 28 mars 1998*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, *Pallas*, 49, p. 225-235.

SMITH 2003 : J. A. SMITH, « Flavian Drama : Looking back with *Octavia* », *in* A. J. BOYLE, W. J. DOMINIK (éd.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden / Boston, Brill, 2003, p. 391-430.

SPÄTH 1998 : T. SPÄTH, « Salluste, *Bellum Catilinae* : un texte tragique de l'historiographie ? », *in* M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (éd.), *Rome et le tragique : colloque international du CRATA, 26, 27, 28 mars 1998*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, *Pallas*, 49, p. 173-195.

THÉVENAZ 2001 : O. THÉVENAZ, « Spectacles et théâtralités dans la *Vie de Caligula* de Suétone », *Chronozones*, 7, 2001, p. 4-13.

TRESCH 1965 : J. TRESCH, *Die Nero-Bücher in den* Annalen *des Tacitus : Tradition und Leistung*, Heidelberg, Winter, 1965.

WALZ 1836 : C. WALZ, *Rhetores graeci*, vol. 9, Stuttgart / Tübingen, J. G. Cottae, 1836.

WOODMAN 1998 : A. J. WOODMAN, « Amateur Dramatics at the Court of Nero (*Annals* 15. 48-74) » *in* ID., *Tacitus Reviewed*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 190-217.