



**HAL**  
open science

## Flores et acumina

Pascale Paré-Rey

► **To cite this version:**

Pascale Paré-Rey. Flores et acumina. Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Occident Romain - CEROR, pp.432, 2012, 978-2-904974-43-4. hal-02289498

**HAL Id: hal-02289498**

**<https://hal.science/hal-02289498>**

Submitted on 19 Sep 2019

**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.

*FLORES ET ACUMINA.*

LES *SENTENTIAE* DANS LES TRAGÉDIES DE SÉNÈQUE



**Flores et acumina.**  
***Les sententiae dans les tragédies***  
***de Sénèque***

Pascale PARÉ-REY  
Maître de Conférences  
à l'Université Jean Moulin – Lyon 3

Diffusion Librairie De Boccard  
11, rue Médicis  
PARIS

ISBN : 978-2-904974-43-4

ISSN : 0298 S 500

Diffusion De Boccard – 75006 Paris

© CEROR 2012 – Tous droits réservés – Dépôt légal septembre 2012

Illustration de 1<sup>re</sup> page :

- perspective architecturale à figures en relief (stuc)  
maison de Méléagre – Pompéi
- colonne (fresque)  
villa de Poppée – Oplontis

À mon père et à ma mère

*Vtinam hoc opus illum delectauisset, hanc delectet*



## REMERCIEMENTS

Mes premières pensées vont à Jacqueline Dangel, qui, alors que ce travail voit enfin le jour, n'est désormais plus parmi nous pour le lire. Elle en avait suivi depuis longtemps la maturation, qu'elle avait orientée de sa finesse et soutenue de son humanité ; mon souvenir demeure.

Ma gratitude va ensuite au Centre d'Études et de Recherches sur l'Occident Romain (CEROR), qui accepte de publier ce travail dans sa collection, ainsi qu'au service Éditions de l'Université Lyon 3, dirigé par François Ové, que je remercie pour sa disponibilité, sa bienveillance, et surtout sa compétence.

Je voudrais également témoigner mon amitié affectueuse à Christine Mauduit, grâce à qui ma réflexion a connu de nouveaux prolongements ; nos entretiens nombreux et chaleureux continuent de nourrir mon intérêt pour le théâtre antique et m'offrent un exemple de collaboration des plus stimulants.

Je ne saurais oublier ceux qui m'ont aussi accompagnée dans ce projet : Mireille Armisen-Marchetti, qui a co-dirigé la thèse de doctorat d'où est issu ce livre ; Jean Soubiran, dont les remarques et corrections, prodiguées avec générosité, m'ont été précieuses ; mes ami(e)s, relecteurs et relectrices – en particulier Isabelle David, Marie Ledentu et, à nouveau, Christine Mauduit –, qui, par leurs conseils et suggestions, ont soutenu ce travail.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance à ma famille, toujours admirative, et notamment aux trois hommes chers à mon cœur, Sébastien, Armand et Amaury, qui ont dû faire preuve de patience et de compréhension quand je n'étais pas disponible pour eux. Souhaitons que le fruit de ces heures austères le soit moins !



## CONVENTIONS D'ÉCRITURE

Pour la ponctuation des *sententiae*, nous reprenons les signes intermédiaires de l'édition de référence (C.U.F.) mais supprimons les signes finaux, dans un but d'harmonisation et de détachement de ce que nous avons comparé à des vers libres.

Le nom des personnages, quand il n'est pas précisé dans le cours du commentaire, est abrégé devant la *sententia* prononcée. Sont ainsi désignés :

Agamemnon : Ag.	Hippolyte : Hip.	Mégare : Meg.
Amphitryon : Amp.	Jason : Ias.	Médée : Med.
Andromaque : And.	Jocaste : Ioc.	Œdipe : Œd.
Antigone : Ant.	Junon : Iuno	Phèdre : Ph.
Atrée : At.	Le chœur : Ch.	Polynice : Pol.
Cassandre : Ca.	Le courtisan, le	Pyrrhus : Pyr.
Créon : Cr.	garde : Sat. ( <i>satelles</i> )	Strophius : St.
Clytemnestre : Cly.	Le messager : Nun.	Talthybius : Tal.
Égisthe : Æg.	( <i>nuntius</i> )	Tantale : Tan.
Électre : El.	Le vieillard : Sen.	Thésée : Thes.
Étéocle : Ete.	( <i>senex</i> )	Thyeste : Thy.
Eurybate : Eur.	La nourrice : Nut.	Tirésias : Tir.
Hélène : Hel.	( <i>nutrix</i> )	Ulysse : Vli.
Hercule : Herc.	Lycus : Lyc.	

Les titres des tragédies, quand ils sont mentionnés en abrégé, sont les suivants :

<i>Hercule Furieux</i> : H.F.	<i>Phèdre</i> : Ph.
<i>Médée</i> : Med.	<i>Œdipe</i> : Œd.
<i>Troyennes</i> : Tro.	<i>Thyeste</i> : Thy.
<i>Phéniennes</i> : Phæn.	<i>Agamemnon</i> : Ag.

Les chœurs sont désignés par un chiffre en caractères romains précédé du titre de la pièce abrégé ; par exemple pour le deuxième chœur d'*Hercule Furieux* : H.F. II.

Par convention, nous désignerons les parties parlées par le terme d'« acte », même si cette notion ne s'applique pas de manière parfaitement adéquate aux tragédies de Sénèque.

# Introduction générale

Nous avons choisi d'aborder l'étude des tragédies de Sénèque par un biais précis : les *sententiae*. La critique a longtemps considéré ces pièces comme rhétoriques au sens péjoratif du terme : ampoulées, froides, statiques, peu ou non scéniques<sup>1</sup>. Si nous n'apportons pas de réponse au problème de la représentation des tragédies, quelque peu délaissé aujourd'hui au profit de la réflexion sur les intentions du dramaturge, nous espérons nourrir le débat par notre contribution<sup>2</sup>. Les *sententiae*, de leur côté, ont été accusées de ralentir l'action ou de figer les personnages<sup>3</sup>, ou ont été considérées comme des vers portant un message de l'auteur<sup>4</sup>. Nous montrerons qu'il n'en est rien. De fait, il nous a paru possible de souligner la théâtralité de ce trait gnominique, constamment soumis aux exigences scéniques, et, de façon plus originale peut-être, la théâtralité des tragédies de Sénèque grâce à cette pierre de touche. Bien sûr les tragédies de Sénèque sont rhétoriques, mais en un sens particulier selon nous : leur style est influencé par la pratique de la déclamation<sup>5</sup>, dont la *sententia* est un élément essentiel, mais aussi

---

<sup>1</sup> Par exemple G. BONELLI (1978) : p. 395-418 et (1980) : p. 612-638 ; H. V. CANTER (1925).

<sup>2</sup> Cf. A. HOLLINGSWORTH (2001) : p. 135, pour une mise au point des différentes positions, et G. W. M. HARRISON (2000) pour une confrontation des arguments et leur mise à l'épreuve dans un même volume. Les tenants de la récitation des tragédies prolongent la proposition d'O. ZWIERLEIN (1966) ; D. F. SUTTON (1986) fait partie des tenants de la représentation avec son évocateur *Seneca on the stage* ; P. GRIMAL (1989a), avance une position mitigée. En effet, les propositions les plus récentes, dépassant le débat entre partisans d'un théâtre fait pour être lu lors de *recitationes* et ceux qui le conçoivent pour la scène, sont nuancées. La question n'est plus de savoir si le théâtre de Sénèque a effectivement été joué, ni même de connaître la destination à laquelle Sénèque le réservait. On se demande plutôt quelle expérience il avait de la technique scénique et on avance des hypothèses : R. J. TARRANT (1978) : p. 213-263, a montré que les pièces de Sénèque sont dans la continuité de la technique dramatique du théâtre hellénistique et romain. E. FANTHAM (1982) : p. 34-49, qui rassemble les diverses propositions (« The Medium of Senecan Tragedy : Stage Drama, Recitation or Private Study? »), montre qu'il faut bien comprendre la nature de la *recitatio*, et que celle-ci ne serait pas sans poser de problèmes similaires à ceux d'une bonne mise en scène. On a également avancé l'idée, originale, d'une production sélective : certains morceaux, particulièrement soignés, peuvent être mis en scène, à côté d'autres, davantage faits pour être lus ou écoutés. En tout cas, l'affirmation de A. J. BOYLE (1987) : p. 88, selon laquelle « Senecan tragedy is performable tragedy », « dramatically and theatrically realisable », puisque ces pièces ont été et sont jouées, nous semble difficilement réfutable. J.-P. AYGON (2006) a même montré que la scène de divination d'*Oedipe* se comprenait mieux si l'on imaginait une mise en scène.

<sup>3</sup> Par exemple A. WIDAL (1854) : p. 62, sur les paroles d'Andromaque à l'acte III, fortement sentencieuses, « Des pensées de ce genre ne sont pas d'une mère quittant un fils qu'elle ne doit plus revoir ; elles sont de Sénèque ; ici ce n'est pas le cœur, c'est l'esprit qui parle. »

<sup>4</sup> Cf. G. BONELLI (1978) : p. 396, pour qui la tragédie, *πράξις σπουδαία*, et non *γέλοια*, est une caisse de résonance des principes moraux, ou B. M. MARTI (1945) : p. 216-245, pour qui les tragédies de Sénèque sont des pièces à thèse, de propagande stoïcienne.

<sup>5</sup> A. CASAMENTO (2002).

par la tradition de la *συντομία* stoïcienne<sup>6</sup>. Et le fait qu'elles soient ainsi rhétoriques n'était pas, au contraire, un défaut pour les Anciens, mais une qualité qu'ils aimaient voir développée dans les *altercationes* et les *descriptiones*<sup>7</sup>.

Ainsi, nous espérons d'une part participer à la réévaluation des rapports entre théâtre et rhétorique. Car si la *sententia* est un trait que nous connaissons bien par le recueil de Sénèque le Père, elle est aussi un trait théâtral. Les *γνώμαι* des tragiques grecs, les *sententiae* des Latins, tragiques républicains, comiques et mimes, n'en font pas douter<sup>8</sup>. Par la confrontation des *sententiae* avec cet héritage, nous vérifierons que la *sententia* est un élément fondamental du théâtre antique, théâtre fondé sur la tradition.

Cette étude entend d'autre part nourrir et éclaircir le débat sur la question des rapports entre l'œuvre philosophique et l'œuvre théâtrale de Sénèque. En effet, certaines *sententiae* ont une indéniable teneur politique, morale, ou philosophique. Est-ce à dire qu'elles véhiculent une thèse ou qu'elles instruisent le spectateur ? La réponse n'est pas aussi simple que la question et nous devons, pour faire le point, distinguer problématique de la création et problématique de la réception, préciser ce que peuvent être des « *sententiae* philosophiques » ou des « *sententiae* stoïciennes », apprécier enfin dans quelle mesure les *sententiae* ont un sens en dehors de leur contexte originel d'apparition.

Nous touchons là au cœur du problème et à la définition même de la *sententia* : selon Quintilien c'est une *uox uniuersalis*, une formule générale, mais *laudabilis extra causam*, appréciable en dehors de la cause (VIII, 5, 3). L'attrait qu'exercent les *sententiae* conduit dans un premier temps à les détacher d'autres répliques, pour apprécier leur valeur dans l'absolu mais aussi dans d'autres situations d'énonciation. Car leur ambiguïté propre est de permettre ce jeu entre concentration du sens particulier des événements dramatiques et dilatation de ce même sens, grâce à la généralité de leur formulation, vers d'autres contextes. Le processus d'extraction cède la place à la réinsertion, et c'est toute la difficulté, mais aussi l'intérêt, de mesurer la plasticité et la pertinence de tels « grains de sagesse »<sup>9</sup>. Ceux qui ont vu dans les *sententiae*, par exemple, des bribes de philosophie stoïcienne s'autorisent à leur donner une valeur et une fonction qu'elles n'avaient sûrement pas au moment de leur écriture<sup>10</sup>. Ceux qui ont décelé des allusions politiques claires dans les *sententiae* reconnaissent qu'elles

<sup>6</sup> G. MORETTI (1995) : p. 152 et suiv.

<sup>7</sup> J.-P. AYGON (2004a).

<sup>8</sup> G. MAZZOLI (1998) note que depuis Livius Andronicus (p. 168), Ennius (p. 171) et Pacuvius (p. 173), la *sententia* fait partie du patrimoine tragique latin.

<sup>9</sup> M. PASTORE-STOCCHI (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". »

<sup>10</sup> T. S. ELIOT (1999 pour la trad. fr.) : p. 160-161, mettait déjà en garde contre les interprétations philosophiques ou théologiques en écrivant que « la poésie n'est pas un succédané de la philosophie [...] ; elle a sa propre fonction. Mais cette fonction n'est pas intellectuelle, mais émotionnelle [...]. Le poète fait de la poésie. » Le colloque « Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome » – cf. Ch. MAUDUIT et P. PARÉ-REY (2011) – a fait apparaître que les remplois et réécritures des sentences leur faisaient acquérir une valeur didactique souvent absente du contexte théâtral originel.

pourraient valoir de façon plus générale<sup>11</sup>. Il nous reviendra de faire la part de ce que le public pouvait retirer, à quelles conditions, de tels vers gnomiques.

Mais puisque nous ne disposons pas du spectateur antique – qui n’était ni unique ni archétypal – pour mesurer l’impact des *sententiae* tragiques sur lui, force nous est de travailler sur la seule source sûre que nous possédons, le texte. Nous nous limiterons en l’occurrence aux huit tragédies reconnues comme absolument authentiques par divers éditeurs<sup>12</sup>.

Afin de ne pas partir d’idées préconçues, il nous a paru nécessaire d’avoir la vue la plus large possible du sujet : il nous fallait préciser la définition de la *sententia*, avant de voir où ces énoncés gnomiques se situaient dans les tragédies, pour pouvoir ensuite seulement parler de leurs fonctions. Nous avons donc adopté la démarche suivante : nous définissons la *sententia* en fonction des divers traités rhétoriques antiques, grecs et latins, en privilégiant cependant l’œuvre de Quintilien, la plus proche, chronologiquement, de Sénèque. Nous utilisons ces critères de sélection pour établir le *corpus sententiarum* des tragédies de Sénèque, que nous présentons accompagné de ses sources possibles. Nous commentons ensuite ce corpus selon les points de vue formel et thématique en montrant que les *sententiae* s’inscrivent dans une tradition gréco-latine multiple : elles puisent tant dans la δόξα philosophique que dans la δόξα théâtrale, et tant dans le répertoire tragique grec que dans le répertoire latin républicain, mais présentent aussi de nombreuses parentés avec les *sententiae* de Publilius Syrus, au point que certains vers de ce dernier semblent avoir été réintroduits dans les tragédies par un admirateur du mime<sup>13</sup>. Nous ne réservons pas d’autre chapitre à la description formelle des *sententiae* parce que nous partirons d’elles dans chacun de nos commentaires pour montrer ce qui nous importe.

Une fois l’*inuentio* des *sententiae* tragiques traitée, nous nous attachons à leur *dispositio* dans le texte, en observant comment les *sententiae* sont distribuées entre personnages, entre les divers moments du drame, et en montrant comment elles participent à la structuration dramatique et dramaturgique ainsi qu’à la caractérisation des personnages. Grâce aux tableaux que nous commentons dans cette deuxième partie, nous voyons que leur répartition est signifiante et qu’elle leur confère un maximum d’efficacité ; nous voyons également qu’une étude contextuelle seule est à même de rendre compte de leur sens et de leur portée.

C’est pourquoi nous abordons dans notre troisième et dernière partie l’*actio* des *sententiae*, en nous interrogeant sur les valeurs qu’elles revêtent lors de

<sup>11</sup> M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (1994) : p. 99, « Mais Sénèque ne fait jamais de référence trop aisément identifiable, de sorte qu’aujourd’hui encore ses *sententiae* et ses allusions s’appliqueraient à bien des situations politiques connues. » Inversement J. DANGEL, dans la discussion suivant l’intervention de E. MALASPINA (2004) : p. 313 « À vrai dire, s’agit-il d’une “pensée” politique ou de notions si générales qu’elles sont capables d’une interprétation politique ? »

<sup>12</sup> Notamment F.-R. CHAUMARTIN (C.U.F.), G. VIANINO (Classici Greci e Latini) et O. ZWIERLEIN (Oxford Classical Texts).

<sup>13</sup> C’est l’hypothèse de J. G. FITCH (2004b), pour les vers 264 de *Phèdre* et 934 d’*Agamemnon*, qui ont respectivement un deuxième et un quatrième pied spondaïques, caractéristiques du sénnaire de Publilius et non du trimètre de Sénèque. C’est pourquoi nous les excluons de notre corpus, bien qu’ils soient par ailleurs proches d’autres *sententiae* :

Ph. 264 *Haūd quīsqu(am) ād uītām fācīlĕ rĕuōcārī pōtĕst*  
 Ag. 934 *Fīdĕm sĕcūndā pōscūnt, āduĕrs(a) ĕxīgūnt*

leur « performance ». Nous nous demandons dans un premier temps si les *sententiae* ont une nature ou une portée didactique et à quelles conditions elles peuvent être entendues comme telles par le public. Puis nous mettons l'accent sur trois autres fonctions plus pertinentes selon nous : nous dégageons leur valeur expressive, en mettant en lumière leur rôle dans l'expression et l'analyse des passions des personnages ainsi que leur action sur elles ; nous relient leur valeur argumentative à la définition de l'enthymème chez Aristote et Quintilien, syllogisme de la rhétorique avec lequel les *sententiae* entretiennent des liens étroits ; enfin nous soulignons la valeur poétique des *sententiae*, qui frappent, comme des pointes ou des traits, mais charment, comme des fleurs, leur auditoire.

C'est ici le moment d'explicitier notre titre, *Flores et acumina*. Au sens propre, ces termes s'opposent quant à leur effet : les fleurs plaisent, les pointes blessent. Au sens figuré, ils appartiennent tous deux au vocabulaire de la critique littéraire : les « fleurs de la rhétorique » sont les figures de style, et ont précisément désigné, à la Renaissance, les morceaux choisis, le plus souvent sentencieux, extraits des tragédies à des fins éducatives<sup>14</sup> ; l'*acumen* désigne tout trait stimulant<sup>15</sup>. Or Sénèque qualifie en mauvaise part les sentences d'Épicure de *flosculi*, ces « fleurettes » qui ne peuvent refléter un système philosophique cohérent et dont la cueillette ne convient pas au *uir*<sup>16</sup>. Mais cela n'est pas contradictoire avec sa propre pratique de la *sententia*, parce que le style stoïcien est par excellence *acutum* et *subtile*<sup>17</sup>, et surtout parce que Sénèque attribue une grande force aux sentences en vers, dont l'*arta necessitas* éclaire la pensée<sup>18</sup>. Dès lors, il n'est plus paradoxal de se demander comment les armes que sont les *sententiae* théâtrales agissent, et comment opèrent leur charme.

---

<sup>14</sup> M. PASTORE-STOCCHI, *Ibid.*

<sup>15</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 151 et G. MORETTI (1995) : p. 109-138.

<sup>16</sup> Sen., *Ep.* 33, 7 *Certi profectus uiro captare flosculos turpe est.*

<sup>17</sup> Cic., *de Or.* III, 66.

<sup>18</sup> *Ep.* 108, 10 Nam, ut dicebat Cleanthes, “quemadmodum spiritus noster clariorem sonum reddit cum illum tuba, per longi canalis angustias tractum, patientiore nouissime exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit”. « Car, comme disait Cléanthe, “de même que notre souffle produit une sonorité plus éclatante quand la trompette, après l'avoir fait passer par l'étroitesse de son long canal, l'a finalement diffusé par son extrémité plus large, de même la stricte contrainte du vers rend nos pensées plus éclatantes”. »

**PREMIÈRE PARTIE**

**Racines :**

**nature logique, rhétorique et théâtrale  
des *sententiae***



## Introduction de la première partie

Sen. *Ep.* 33, 2 *Nolo illas* [scil. *uoces*] *Epicuri existimes : publicae sunt et maxime nostrae.*  
« Je refuse que tu considères ces mots comme d'Épicure :  
ils sont du domaine public et surtout à nous »

La première partie de cette étude est consacrée à la recherche des racines des *sententiae* dans les tragédies de Sénèque. Il nous est apparu qu'elles sont multiples, relevant des domaines logique, rhétorique, et bien sûr théâtral. En effet, chez Aristote, et dans une moindre mesure chez Quintilien, la *γνώμη* et la *sententia* font partie de la logique, puisqu'elles sont liées à l'enthymème, forme de raisonnement déductif bâtie sur le modèle du syllogisme. Mais bien sûr la *sententia* est un *locus rhetoricus*, au sens strict et au sens large. Concernant ce dernier, il faut noter que la prégnance des *sententiae* chez Sénèque relève du Style Nouveau, volontiers paratactique et sentencieux, dont il est un représentant des plus éminents<sup>1</sup>. Au sens strict, on n'ignore pas que la *sententia* fait partie des *προγυμνάσματα*, ces exercices préparatoires pratiqués chez le *grammaticus*. À partir d'un énoncé concis destiné à exhorter ou à dissuader, l'élève doit proposer divers développements<sup>2</sup>. Ces exercices sont propédeutiques parce que la pratique déclamatoire, enseignée ensuite chez le *rhétor*, fait abondamment usage des *sententiae*<sup>3</sup>. En effet, les déclamateurs dont Sénèque le Père décrit les pratiques font du matériel sentencieux un répertoire, un « mobilier »<sup>4</sup>, un fonds autour duquel construire ce discours. Mieux : la *sententia* en devient le centre, la matrice, le « noyau germinatif » et un élément structurel<sup>5</sup>.

Nous avons cerné notre objet de recherche grâce aux traités rhétoriques antiques, mais nous avons aussi nourri nos réflexions des critiques modernes. Car

---

<sup>1</sup> A. GUILLEMIN (1936) : p. 65-89 et (1954) : p. 250-274 ; E. CIZEK (1990) : p. 368 et (1972) : chap. VIII « le nouveau mouvement littéraire » ; A. D. LEEMAN (1963) : p. 260-283 ; E. NORDEN (1996) : p. 274-310 ; M. WINTERBOTTOM (1983).

<sup>2</sup> Cf. la liste des formes de la maxime donnée par M. PATILLON (1990) : p. 143-144, exhortative, assertive, dissuasive, simple, double, etc.

<sup>3</sup> À la réserve près, émise par M. T. LUZZATTO (2004) : p. 183-184, que les *προγυμνάσματα* se nommaient en fait simplement *γυμνάσμα* jusqu'à l'époque d'Aphthonios où la substitution a eu lieu. Ces exercices devinrent, ce qu'ils n'étaient pas, préliminaires, parce qu'intégrés dans l'antique *paideia* conçue comme une lente et longue formation devant consolider la culture générale et former à diverses pratiques.

<sup>4</sup> *Contr. I pr. 23 Hoc genus sententiarum supellectilem uocabat.*

<sup>5</sup> L'expression est d'A. CASAMENTO (2002) : p. 51, qui en déduit que Latron composait probablement ses discours *per sententias*.



le résultat de nos investigations exigeait d'affiner nos propres critères de définition et de sélection des *sententiae*, afin d'élaborer un corpus cohérent et pertinent. Nous présentons ainsi dans le premier chapitre notre lecture des rhéteurs sur la *sententia*, notre définition, double, de celle-ci, et son application aux textes tragiques de Sénèque. La matière sur laquelle nous travaillons dans tout ce livre est présentée dans le deuxième chapitre. Nous avons tenu à l'intégrer directement dans le corps du commentaire parce qu'elle découle de cette réflexion préalable et qu'elle engendre la suite. Une fois établi ce catalogue, formé des *sententiae* accompagnées de leurs diverses sources et influences proches, nous en commentons le contenu dans le chapitre suivant. C'est ici que nous mettons l'accent sur les racines théâtrales des *sententiae* de Sénèque : certes, tant leur fond que leur forme relèvent de topiques proverbiales, doxales, philosophiques ou poétiques, mais il ressort que l'inspiration première de Sénèque pour créer ses *sententiae* est surtout théâtrale, grecque et latine, tragique et comique.

# La *sententia*, de la logique et de la rhétorique à la scène

Pour cerner efficacement notre objet d'étude, il convient de se reporter aux définitions qu'en donnent les traités théoriques, essentiellement la *Rhétorique* d'Aristote, la *Rhétorique à Hérennius* et l'*Institution Oratoire* de Quintilien. Nous examinerons l'étymologie et le sens du terme, avant d'envisager ses différentes catégories. Puis nous appliquerons aux tragédies de Sénèque les critères de définition que nous aurons élaborés en les adaptant à notre propos.

## I. 1. Étymologie et signification de « *sententia* »

C'est Quintilien qui explique le sens de « *sententia* » par un recours à l'étymologie :

VIII, 5, 1 *Sententiam* ueteres quod animo sensissent uocauerunt. Id cum est apud oratores frequentissimum, tum etiam in usu cotidiano quasdam reliquias habet ; nam et iuraturi “ex animi nostri *sententia*” et gratulantes “ex *sententia*” dicimus. Non raro tamen et sic locuti sunt, ut “*sensa*” sua dicerent. Nam *sensus* corporis uidebantur.

« Les Anciens ont appelé *sententia* ce qui était de nature à avoir été senti en leur esprit. Ce sens, s'il est très fréquent chez les orateurs, laisse certaines traces jusque dans l'usage courant ; car pour prêter serment, nous disons : “conformément à ce que sent notre esprit”, et lorsque nous félicitons “conformément à ce que nous sentons”. Il n'est pas rare cependant qu'ils aient aussi employé la même expression, pour dire leurs “sentiments”. Car *sensus* semblait se dire du corps. »

Il relie « *sententia* » à « *sensa* », le participe parfait neutre du verbe *sentire*, et oppose les deux termes à « *sensus* », un substantif. Étymologiquement, *sensus* et *sententia* sont effectivement reliés à *sentio*<sup>1</sup>. Précisons ce que recouvrent ces termes.

Deux grands groupes de signification coexistent pour le verbe. Le premier renvoie à la perception par les sens : « sentir ; être affecté par, éprouver ». Le second concerne la perception par l'intelligence : « sentir ; penser ; juger ; exprimer un avis ». *Sentire*, à la fois verbe de perception et verbe d'opinion, est caractérisé par la subjectivité. « *Sensus* » est « le substantif qui correspond le plus exactement au verbe “*sentire*” », désignant la “sensation”, la “sensibilité”, les notions de perception intellectuelle ou morale, le “jugement”, le “bon sens”, les “opinions” et “sentiments”<sup>2</sup>. En rhétorique, le terme désigne le sens global d'une

---

<sup>1</sup> A. ERNOUT, A. MEILLET (1939) : s. v. *sentio*.

<sup>2</sup> P. MORILLON (1974) : p. 338 et 510-519.

phrase<sup>3</sup>. « *Sententia* », plus autonome que « *sensus* » par rapport à « *sentire* », comprend essentiellement des significations liées à lui comme verbe d'opinion, et non comme verbe de perception<sup>4</sup>. Reprenons les sens du mot en fonction du domaine où ils sont employés<sup>5</sup>. Dans les langages politique et judiciaire, la signification est similaire : « *sententia* » désigne à la fois « l'avis donné, la proposition faite » et « la décision elle-même ». Dans ces acceptions, le mot est technique et revêt une connotation solennelle, liée à un auteur – sénateur, juge, assemblée, tribunal –, dépositaire d'une *auctoritas* et d'une *grauitas* particulières. Dans la langue courante, « *sententia* » renvoie à une opinion ferme par opposition à l'*opinio* du vulgaire, variable, et se rapproche de *consilium* (décision, projet, intention). Dans la langue philosophique, il traduit δόξα<sup>6</sup> et γνώμη. Le sens qui nous intéresse plus particulièrement est celui que prend le terme quand il est employé en rhétorique. À l'époque classique, dans le domaine de l'*inuentio*, il renvoie au fond et s'applique à la pensée, aux idées (*res*)<sup>7</sup> par opposition à la forme et aux mots (*uerba*). Il en vient à désigner le sens d'un texte<sup>8</sup> ou le sens d'un mot et l'intention de l'auteur, l'« esprit » par opposition à la « lettre ». Dans le domaine de l'*elocutio*, « *sententia* » ne désigne plus du tout le fond, mais au contraire la forme donnée à la pensée, c'est-à-dire l'énoncé, la phrase, les tours employés pour rendre le sens. C'est particulièrement clair dans cette citation :

*Her. I, 3 Elocutio est idoneorum uerborum et sententiarum ad inuentionem adcommodatō,*  
« L'élocution est le fait d'accorder aux arguments trouvés les mots et les tours de pensée adéquats ».

Retenons que « *sententia* » a d'abord concerné le contenu de la pensée et n'en a désigné que tardivement la forme. C'est un terme technique, employé dans la langue du droit où il signifie l'avis rendu ; dans la langue courante, c'est l'opinion ; en rhétorique, il désigne les idées (dans le domaine de l'*inuentio*) ou le tour donné à la pensée (dans celui de l'*elocutio*). Il se spécialise à l'époque impériale dans la langue de la rhétorique et désigne les traits, brillants et frappants. Nous allons voir cette évolution d'emploi en détaillant les types de sentences – γνώμη et *sententiae* – que les rhéteurs distinguent, afin d'avoir une vue diachronique mais aussi synchronique de notre objet de recherche.

<sup>3</sup> Cf. Quint., I, 8, 1 *puer ut sciat [...] ubi claudatur sensus*.

<sup>4</sup> Cf. O. L. D. s. v. « *sententia* ».

<sup>5</sup> P. MORILLON (1974) : p. 400-478.

<sup>6</sup> Cf. Cic., *Nat. I, 30, 85 selectae (Epicuri) sententiae quas appellatis νομάς δόξας*.

<sup>7</sup> Elle a ce sens dans la phrase suivante : *Her. IV, 55 Tertium genus est commutationis quod tractando conficitur, si sententiam traiciemus aut ad sermocinationem aut exuscitationem*, « La troisième sorte de changement est obtenue par un tour, en conduisant la pensée vers le dialogisme ou l'exhortation ».

<sup>8</sup> *Her. II, 13 Deinde ea sententia quae ab aduersariis sit excogitata et scripto adtributa contemnetur et infirmabitur*, « Ensuite le sens qui a été pensé et attribué au texte par nos adversaires sera critiqué et réfuté ».

## I. 2. Pensées générales et pointes

Les traités rhétoriques établissent une ligne de partage nette entre les sentences conçues comme des formules générales ou maximales, et celles conçues comme des traits, figures de style, pointes. La *γνώμη* comme la *sententia* ont été, au départ, définies et employées comme des formules générales, intéressant davantage pour leur rôle dans un raisonnement logique. Puis le terme et les emplois se sont spécialisés et ont désigné les formules brillantes, souvent finales, devant frapper plus qu'accompagner une démonstration. L'intérêt s'est corrélativement déplacé de leur fond à leur forme, même si les formules générales ont demeuré à côté des traits. La terminologie, l'étude de la place des chapitres consacrés aux *γνώμη* et aux *sententiae* dans les traités, ainsi que la division en diverses catégories de sentences permettent de voir la conception de chaque auteur.

### I. 2. 1. Logique et rhétorique grecques

Voici la définition d'**Aristote**, qui met l'accent sur des critères thématiques :

*Rhet.* 1394a 21-25 Ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕναστων, οἷον ποῖός τις Ἰφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺς τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ ἀρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν.

« La maxime est une déclaration, concernant non les particuliers, par exemple quelle sorte d'homme est Iphicrate, mais le général ; et non toute espèce de généralité, par exemple que la ligne droite est le contraire de la ligne courbe, mais seulement celles qui ont pour objet des actions, et qui peuvent être choisies ou évitées en ce qui concerne l'action. » (trad. M. Dufour).

La *γνώμη* n'est pas une formule aussi générale qu'un principe mathématique, mais elle concerne l'activité humaine, et a sa place dans la rhétorique, qui s'occupe du vraisemblable et non du certain. Elle est préparatoire à l'action, prescriptive ou prohibitive. La place de cette définition dans la *Rhétorique* est significative. Elle intervient au livre II, quand Aristote, traitant de l'*inuentio*, expose les deux types de raisonnements possibles, l'exemple (induction) et l'enthymème (déduction)<sup>9</sup>. L'enthymème est une *γνώμη* accompagnée de son épilogue, sa cause explicative. Donc la *γνώμη*, en tant que

<sup>9</sup> Sur ce « syllogisme de la rhétorique » (Arist., *Rhet.* 1357a 22-33 ; Quint., I, 10, 38 *utetur et certe enthymemate, qui rhetoricus est syllogismus* ; IX, 4, 57 *quid sit igitur potius quam 'numerus', sed oratorius numerus ut enthymema rhetoricus syllogismus* ?) aux prémisses le plus souvent probables, car fondées sur le vraisemblable, l'*εἰκόσις*, ou sur le signe, le *σημεῖον* (Arist., *An. pr.* II, 27 « L'enthymème est un syllogisme qui part de prémisses vraisemblables ou de signes » ; « Le vraisemblable est une proposition probable [...]. Le signe, au contraire, veut être une proposition démonstrative », trad. J. Tricot ; *Rhet.* 1357a 22-33 « Comme un petit nombre seulement des propositions qui servent de prémisses aux syllogismes de la rhétorique sont nécessaires [...], il est manifeste que les prémisses des enthymèmes seront les unes nécessaires ; les autres, le plus grand nombre, seulement fréquentes, le nom d'enthymèmes étant réservé aux déductions tirées de vraisemblances et d'indices [...] », trad. M. Dufour) et sur ses rapports avec la *sententia*, cf. P. PARÉ-REY (2005) : p. 413-426.

partie d'enthymème, peut servir de preuve<sup>10</sup>. Aristote établit ensuite une classification des γνῶμαι selon qu'elles comportent ou non un épilogue :

*Rhet.* 1394b 8-16 « Exigent une démonstration les maximes qui expriment quelque chose de paradoxal ou de contesté ; celles qui n'ont rien de paradoxal sont sans épilogue (Ἀποδείξεως μὲν οὖν δεόμεναι εἰσιν ὅσαι παράδοξόν τι λέγουσιν ἢ ἀμφισβητούμενον ; ὅσαι δὲ μηδὲν παράδοξον, ἀνευ ἐπιλόγου). Nécessairement parmi celles-ci, les unes n'ont aucun besoin d'épilogue, parce qu'elles sont déjà connues (τὰς μὲν διὰ τὸ προεγνωσθαι), par exemple : “Pour un homme, la santé est le meilleur des biens, à mon avis du moins” (car c'est une chose manifeste pour la plupart des gens) ; les autres sont claires (τὰς δ' ἅμα λεγομένας δήλας), dès le moment qu'elles sont énoncées, pour peu qu'on y prête attention, par exemple : “Il n'y a point d'amant qui n'aime pas toujours<sup>11</sup>”. » (trad. M. Dufour).

Parmi les maximes sans épilogue, Aristote distingue d'une part celles qui sont évidentes, véritables lieux communs au sens où elles sont partagées par tous et acceptées d'emblée ; d'autre part celles qui, sans s'imposer immédiatement, reposent sur le bon sens et emportent l'adhésion après un temps de réflexion. Deux niveaux existent donc pour les sentences « doxales » : les plus immédiatement proches du sens commun et celles qui s'y rattachent *a posteriori*. Il est important de constater que dans le premier exemple, Aristote ajoute une restriction personnelle en incise<sup>12</sup>, ce qui semble démentir le principe de généralité précédemment énoncé. Mais la présence du locuteur ne fait pas obstacle pour Aristote, car l'objectivité n'est pas synonyme de généralité.

Aristote poursuit avec les maximes qui nécessitent un épilogue, et procède là encore à des subdivisions :

*Rhet.* 1394b 17-26 « Parmi les maximes qui ont un épilogue, les unes sont une partie d'enthymème (αἱ μὲν ἐνθυμήματος μέρος), comme : “Qui a du bon sens ne doit jamais...” ; les autres, tout en ayant le caractère d'un enthymème, n'en sont pas une partie (αἱ δ' ἐνθυμηματικά μὲν, οὐκ ἐνθυμήματος δὲ μέρος) ; ce sont les plus réputées ; telles sont celles qui font apparaître la cause de ce qui est énoncé, par exemple celle-ci : “ne garde pas une rancune immortelle quand tu es mortel”. Dire qu'il ne faut pas garder une rancune immortelle est une maxime ; ce qui est ajouté, quand on est mortel, en est le pourquoi. Pareillement de celle-ci : “Le mortel doit avoir des sentiments mortels, non pas immortels”. » (trad. M. Dufour).

Nous pouvons schématiser ainsi les quatre espèces de maximes selon Aristote :

<sup>10</sup> Contrairement à ce qu'écrit F. DELARUE (1979) : p. 100, la γνῶμη est convaincante parce qu'elle est partie d'enthymème *et*, et cela n'est pas contradictoire, parce qu'elle est convaincante en elle-même, quand elle est générale ou évidente (doxale), et c'est justement pourquoi Aristote la traite au chapitre des preuves.

<sup>11</sup> Eur., *Tro.* v. 1051.

<sup>12</sup> Il s'agit de ὅς γ' ἡμῖν δοκεῖ, qui n'est pas une simple particule, mais bien une formule révélant la prise de parole et l'avis du locuteur.

Γνώμαι ne nécessitant pas d'épilogue	Γνώμαι devant être accompagnées d'épilogue
Γνώμη connue, ni paradoxale ni contestée	Γνώμη partie (prémisses ou conclusion) d'enthymème : ἐνθυμημάτων μέρος (épilogue externe)
Γνώμη qui, sans être évidente, devient claire à la réflexion	Γνώμη autonome et autosuffisante : γνώμη ἐνθυμηματική (épilogue interne)
	Γνώμη + épilogue = enthymème

Au sein de l'enthymème, la place de l'épilogue sert à établir une autre typologie des sentences :

*Rhet.* 1394b 28-35 « D'une part, sur les choses contestées ou paradoxales, l'épilogue ne doit pas être omis ; mais l'on doit ou bien faire précéder l'épilogue et prendre la conclusion pour maxime, comme qui dirait : "pour moi, puisque l'on ne doit ni exciter l'envie ni rester inactif, j'affirme que les enfants ne doivent pas être instruits", ou bien, après avoir énoncé la maxime il faut exprimer en second lieu ce qui précède ; d'autre part quand il s'agit de choses qui, sans être paradoxales, ne sont pas évidentes, l'on doit ajouter le pourquoi, avec toute la concision possible (τὸ διότι στρογγυλώτατα). Dans de tels cas sont appropriés les apophtegmes laconiens et les maximes énigmatiques. » (trad. M. Dufour).

Dans les maximes paradoxales ou contestées, la maxime peut précéder ou suivre l'épilogue. Dans les maximes doxales, Aristote ne s'intéresse plus à l'ordre mais insiste sur la concision de la formulation, pouvant confiner à l'énigme. Mais il écrit qu'il faut ajouter le « pourquoi » aux maximes qui ne sont pas évidentes, alors que normalement, en tant que maximes doxales, elles ne nécessitent pas d'épilogue. En fait, il faut bien comprendre qu'il envisage la nécessité logique de l'épilogue, mais que cet épilogue ne fait pas partie, formellement, de la γνώμη. Il peut y être ajouté, avant ou après, mais ne contredit pas la définition de la maxime qui est de n'être qu'une partie d'un raisonnement. Dès que la maxime est accompagnée de sa cause, l'ensemble forme un enthymème, sauf pour la γνώμη enthymématique qui comprend en elle-même sa cause.

La γνώμη peut être doxale ou paradoxale, et dans ce cas nécessiter un épilogue, une cause. Mais cet épilogue ne fait pas partie de la γνώμη, car l'ensemble forme alors un enthymème, exception faite de la γνώμη enthymématique à épilogue interne. Les γνώμαι peuvent donc être incluses dans un raisonnement de type déductif, l'enthymème, ou figurer seules, sans être accompagnées d'explication. Toutes ont un rôle dans l'apport de preuves et entendent persuader, au sein d'un raisonnement déductif.

L'auteur de la *Rhétorique à Alexandre* consacre un chapitre à la γνώμη, après celui traitant de l'enthymème et au sein des différentes preuves techniques, comme chez Aristote. Mais il ne distingue plus que deux types de γνώμαι, « endoxales » et « paradoxales » (Δύο δὲ τρόποι τῶν γνωμῶν εἰσιν, ὁ μὲν ἔνδοξος, ὁ δὲ

παράδοξος), celles qui nécessitent un épilogue et celles qui n'en ont pas besoin<sup>13</sup>. En outre il introduit des considérations formelles :

Ps. Arist. *Rhet. Alex.* 1430a 40 Γνώμη δ'ἔστι μὲν ὡς ἐν κεφαλαίῳ καθ' ὅλων τῶν πραγμάτων δόγματος ἰδίου δήλωσις,

« La maxime est une déclaration condensée d'une opinion personnelle sur les faits pris dans leur généralité »

Sont ici affirmés le caractère personnel de la pensée (δόγματος ἰδίου δήλωσις) et sa tournure condensée (ἐν κεφαλαίῳ).

Une étape supplémentaire, décisive, est franchie lorsque **Théophraste**, disciple d'Aristote (env. 372 – 288 av. J.-C.), change le contexte dans lequel il traite de la γνώμη, non plus dans l'*inuentio* mais dans l'*elocutio*. Malheureusement, les écrits de Théophraste sont perdus, mais Grégoire de Corinthe a conservé ses définitions et classifications<sup>14</sup>, d'où l'on peut tirer quelques enseignements. Sa classification, ne comprenant plus que trois catégories de sentences, est encore logique (γνώμαι conformes à l'opinion vs γνώμαι paradoxales ou obscures) et, de façon secondaire, formelle. Mais la γνώμη s'affranchit de l'enthymème (le mot n'apparaît plus) pour gagner en autonomie. Cette révolution confirme la « rhétoricisation » de la γνώμη et son changement de statut : de persuasive, elle devient davantage ornementale.

Les *rhetores Graeci*, écrivant pour la plupart à la fin du III<sup>ème</sup> siècle de notre ère (sauf Hermogène que l'on situe à la fin du II<sup>ème</sup> et Rufus dont on ignore les dates) formulent des définitions proches de celle d'Aristote, en considérant le rôle logique de la γνώμη, qui doit inciter à ou détourner de telle action, mais notent, même brièvement, ses caractéristiques formelles :

Hermog. *Progymn.* 4, 1 Γνώμη ἔστι λόγος κεφαλαϊώδης ἐν ἀποφάνσει καθολικῇ ἀποτρέπων τι ἢ προτρέπων ἐπὶ τι ἢ ὁποῖον ἕκαστον ἔστι δηλῶν,

« La maxime exprime l'essentiel, sous forme de déclaration générale qui dissuade ou exhorte, ou qui instruit de ce qu'est chaque chose ».

Aphthonios *Progymn.* 4, 1 Γνώμη ἔστι λόγος ἐν ἀποφάνσει κεφαλαϊώδης ἐπὶ τι προτρέπων ἢ ἀποτρέπων,

« La maxime exprime l'essentiel, sous forme de déclaration qui dissuade ou exhorte ».

Nic. Soph. *Progymn.* 26, 2 Γνώμη ἔστιν ἀπόφανσις καθολικῆ, συμβουλὴν τινα καὶ παραίνεσιν ἔχουσα πρὸς τι τῶν ἐν τῷ βίῳ χρησίμων,

<sup>13</sup> *Rhet. Al.* 1430b 1-6 « Quand tu énonces une sentence conforme à l'opinion, nul besoin de produire les justifications, car le propos est connu et fiable. Mais quand tu énonces une sentence paradoxale, il faut formuler brièvement les justifications, afin d'éviter à la fois de parler creux et la défiance. » (trad. P. Chiron).

<sup>14</sup> *Rhet. Gr.* VII, 2, 1154 ; cf. F. DELARUE (1979) : p. 102.

« La maxime est une déclaration générale qui comprend la délibération et l'exhortation concernant ce qui est utile dans la vie ».

Rufus, *Art rhétorique*, 36 Γνώμη δέ ἐστὶ κοινόν τι πρᾶγμα ὅπως δέον γίνεσθαι ἀποφανόμενον,

« Une maxime est un fait général qui montre ce qui doit arriver ».

Ils semblent ainsi faire la synthèse d'une longue tradition, qui aboutit à gommer les liens de la γνώμη et de l'enthymème, fondamentaux chez Aristote, et à garder en mémoire la généralité de cette formule qui reste maxime d'action, devant intimer certains comportements.

### I. 2. 2. La rhétorique latine

La définition de la *sententia* dans la *Rhétorique à Hérennius* est dans la droite ligne des rhéteurs grecs, où c'est l'expérience, la vie, qui doit fournir des règles d'action :

*Her. IV, 24 Sententia est oratio sumpta de uita quae aut quid sit aut quid esse oporteat in uita breuiter ostendit,*

« La sentence est une déclaration tirée de la pratique de la vie, exprimant en peu de mots ce qui se passe ou doit se passer dans la vie ».

Les *sententiae* peuvent être normatives (*aut quid esse oporteat*) ou simplement descriptives (*aut quid sit*). C'est une évolution à ne pas négliger : nous pourrions inclure dans notre corpus des *sententiae* qui expriment simplement « ce qui se passe ».

L'Auteur distingue ensuite, parmi les *sententiae*, les simples (*simplices*) et celles étayées d'une preuve (*subiectione rationis*) :

*Her. IV, 24 Huiusmodi sententiae simplices non sunt improbandae propterea quod habet breuis expositio, si rationis nullius indiget, magnam delectationem [...]. Sed illud quoque probandum est genus sententiae quod confirmatur subiectione rationis,*

« Les sentences simples de ce genre ne doivent pas être dédaignées à cause du fait qu'une expression brève, si elle n'a besoin d'aucune explication, présente un grand charme [...]. Mais il faut aussi admettre le genre de sentence qui est étayé par l'addition d'une preuve ».

On mesure le changement par rapport à la conception aristotélicienne : les Latins – car Quintilien suivra la *Rhétorique à Hérennius* sur ce point<sup>15</sup> – oublieront la définition restrictive du Stagirite et incluront désormais la cause dans la *sententia*. Et ce n'est pas seulement une cause interne comme chez Aristote, qui aurait pu constituer une *sententia* enthymématique, mais bel et bien une cause externe, détachée<sup>16</sup>. La *sententia* est alors l'ensemble formé par la γνώμη, la

<sup>15</sup> Pour J. COUSIN (1935) : p. 433, c'est une preuve de l'utilisation d'une source commune, à savoir Théophraste.

<sup>16</sup> En voici un exemple : *Her. IV, 24 "Omnes bene uiuendi rationes in uirtute sunt colocandae propterea quod sola uirtus in sua potestate est, omnia praeter eam subiecta sunt sub fortunae dominationem"*,



maxime, et sa justification. Le traité met donc sur le même plan ces deux sortes de *sententiae*, sans véritablement voir combien Aristote s’attachait à les distinguer.

La troisième catégorie de *sententiae* confirme cette impression de nivellement :

*Her. IV, 24-25 Sunt item sententiae quae dupliciter efferuntur. Hoc modo sine ratione :*

“*Errant qui prosperis rebus omnis impetus fortunae se putant fugisse ; sapienter cogitant qui temporibus secundis casus aduersos reformidant*”.

*Cum ratione, hoc pacto :*

“*Qui adolescentium peccatis ignosci putant oportere falluntur, propterea quod aetas illa non est impedimento bonis studiis. At ii sapienter faciunt qui adolescentes maxime castigant, ut, quibus uirtutibus omnem tueri uitam possint, eas in aetate maturissima uelint conparare*”.

« Il y a également des sentences qui sont présentées sous deux formes. Par exemple sans preuve :

“Ils se trompent ceux qui croient, dans la prospérité, avoir échappé à tous les coups de la fortune ; ils pensent sagement ceux qui redoutent les revers au sein de conditions favorables”.

Avec preuve, par exemple :

“Ceux qui croient qu’il convient de pardonner leurs fautes aux jeunes se trompent, parce que cet âge n’empêche pas les occupations vertueuses. Mais ils agissent sagement ceux qui châtient le plus durement les jeunes, afin que, les vertus qui permettent de protéger toute leur vie, ils veuillent les acquérir à l’âge le plus favorable”.

Le fait d’introduire cet autre paragraphe par *item*, qui signifie « de même, pareillement ; en outre » montre l’incompréhension de la logique d’Aristote. Nous perdons ici tout le rapport, pourtant fondamental, de la sentence avec l’enthymème, notion qui n’apparaît plus, sauf erreur, dans ce traité. Ce développement, qui ne semble pas très différent de celui qui précède où étaient admises les *sententiae* étayées d’une preuve, montre seulement que des *sententiae* sont écrites *dupliciter*. Cet adverbe est ambigu : il signifie « sous deux formes », mais aussi « doublement, de deux manières ». Selon nous, l’ambivalence sémantique reflète la nature des exemples donnés : ce sont à la fois des *sententiae* doubles, construites sur une opposition, et des *sententiae* qui présentent leur sujet de manière différente, *sine ratione* et *cum ratione*, avec ou sans preuve. Les exemples fournis n’énoncent pas une idée unique exprimée sous deux tournures concurrentes, ce qui aurait permis de bien saisir la différence d’effet, mais, empruntés respectivement à la philosophie stoïcienne et aux *Adelphes* de Térence, ils portent sur deux thèmes n’ayant rien en commun. Le premier exemple énonce deux maximes sans donner de justification à ces assertions, tandis que le second fait suivre les maximes d’explications. Finalement, les différents cas de figure présents chez Aristote se retrouvent ici, mais ne sont ni ordonnés ni hiérarchisés. L’évolution va également dans le sens d’une simplification, les rapports de la

---

« “Toutes les bonnes règles de vie doivent reposer sur la vertu, parce que seule la vertu est soumise à son propre pouvoir ; tout, en dehors d’elle, est soumis à la domination de la fortune” ». La preuve (*ratio*) est contenue dans la proposition subordonnée causale introduite par *propterea quod*. Mais ce qu’Aristote aurait considéré comme seule γνώμη, c’est seulement la première partie de la phrase, la maxime « Toutes les bonnes règles de vie doivent reposer sur la vertu ».

*sententia* avec l'opinion commune n'étant pas évoqués, alors qu'ils expliquent chez Aristote la présence ou l'absence de la preuve.

L'ordonnance logique d'Aristote sur les divers types de maximes est ici perdue. Sont juxtaposées, sans être hiérarchisées, trois sortes de *sententiae* dont on ne saisit pas bien la spécificité. Certes les catégories sont conservées (avec ou sans preuve), mais l'introduction de nouveaux termes (*simplices* et *dupliciter*) empêche de comprendre si la distinction est formelle ou logique, ou formelle et logique.

Chez **Cicéron**, rares sont les éléments traitant de la *sententia* pointe. Non que l'orateur ignore le mot de *sententia*, mais il lui donne plutôt le sens de « phrase, pensée », comme ici :

*de Or. II, 244 In dicto autem ridiculum est id, quod uerbi aut sententiae quodam acumine mouetur,*

« Quant à la plaisanterie de mots, c'est celle qui est obtenue grâce au piquant d'un mot ou d'une pensée ».

C'est que la pratique du trait ne s'est pas encore développée, mais certains emplois de « *sententia* » en esquissent le sens :

*Orat. 79 Acutae crebraeque sententiae ponentur et nescio unde ex abdito erutae,*

« On incluera des traits piquants, denses, et jaillis de je ne sais quelle source mystérieuse ».

Les adjectifs *acutae* et *crebrae* permettent de penser que Cicéron renvoie à la forme piquante et dense de la *sententia* pointe telle qu'on la trouvera dans l'*Institution Oratoire*.

C'est lorsque **Quintilien** introduit son chapitre *de generibus sententiarum*, « sur les genres de traits » (chapitre inclus dans l'*elocutio*), qu'il donne une première définition de la *sententia* dans son sens de « formule générale », ce que nous nommerons la « *sententia* gnomique » par référence à la *γνώμη* à laquelle il la relie :

*VIII, 5, 3 Antiquissimae sunt quae proprie [...] sententiae uocantur, quas Graeci gnomas appellant [...]. Est autem uox uniuersalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis, interim ad rem tantum relata, [...] interim ad personam [...].*

« Les plus anciennes sont celles qui sont nommées *sententiae*, que les Grecs appellent *γνώμαι*. C'est une parole universelle, qui peut être appréciée même en dehors du contexte d'une cause, se rapportant parfois à une chose [...] parfois à une personne [...] ».

La *sententia* est ici une *uox uniuersalis*, tout comme la *γνώμη* aristotélicienne était une *ἀπόφανσις καθόλου*. La généralité chez Quintilien tient à la validité

potentielle de la phrase même en dehors de son contexte initial, alors que chez Aristote la γνώμη doit être une preuve liée à ce qu'il faut démontrer. Importe donc, plus que la généralité, la possibilité de généralisation, d'application *citra complexum causae*. La *sententia* continue de se détacher de sa valeur initiale de preuve et deviendra plus visible, parce que moins liée à la cause. C'est cette double autonomisation, logique et formelle, qui conduira vers une forme nouvelle, la *sententia* pointée.

Quintilien commence également par traiter de la relation entre *sententia* et enthymème et présente différentes sortes de *sententiae* en adoptant le même vocabulaire que la *Rhétorique à Hérennius* (*sententiae* simples, étayées d'une preuve, doubles) :

VIII, 5, 4 *Hanc quidam partem enthymematis, quidam initium aut clausulam epichirematis esse dixerunt, et est aliquando, non tamen semper. Illud uerius, esse eam aliquando simplicem, ut ea quae supra dixi, aliquando ratione subiecta :*

“*Nam in omni certamine qui opulentior est, etiam si accipit iniuriam, tamen quia plus potest facere uidetur*” ;

***nonnumquam duplicem :***

“*Obsequium amicos, ueritas odium parit*”,

« Certains considèrent cette *sententia* comme partie d'un enthymème, certains comme le début ou la fin d'un épichérème<sup>17</sup>, et c'est parfois le cas, mais non toujours. Ceci est plus vrai, à savoir qu'elle est parfois simple, comme ce que j'ai dit ci-dessus, parfois accompagnée de sa preuve :

“*Dans toute contestation, en effet, celui qui est plus puissant, même s'il subit un tort, semble le commettre, parce qu'il a plus de pouvoir*”<sup>18</sup>,

quelquefois double :

“*La complaisance engendre l'amitié, la vérité la haine*”<sup>19</sup> ».

Nous avons noté l'ambiguïté de l'adverbe *dupliciter* dans la *Rhétorique à Hérennius*. Quintilien la supprime en employant l'adjectif *duplex*, qui ne peut que renvoyer à la structure interne des *sententiae* (doubles, c'est-à-dire bâties sur une figure binaire) et non à une comparaison externe entre deux sortes de *sententiae*, avec ou sans preuve<sup>20</sup>. Mais la principale ligne de démarcation chez Quintilien est-elle entre la *sententia simplex* et la *sententia duplex*, ou entre la *sententia simplex* et la *sententia* « accompagnée de sa preuve » ? Autrement dit, faut-il privilégier l'alternance formelle *aliquando simplicem... nonnumquam duplicem* ou la distinction logique *aliquando... aliquando...* ? Le problème se pose parce que le dernier exemple semble entrer dans la catégorie des *sententiae* soutenues par la preuve rationnelle alors qu'elle n'inclut pas de *ratio*. Le premier exemple donné, lui, soutenu par une preuve rationnelle (« parce qu'il est plus puissant »), appartient à la catégorie des *sententiae simplices* malgré la subordination et la longueur de la phrase.

<sup>17</sup> Espèce de syllogisme chez Quintilien ; forme de raisonnement dans la *Rhétorique à Hérennius* II, 2.

<sup>18</sup> Sall., *Jug.* 10, 7.

<sup>19</sup> Ter., *Andr.* 68.

<sup>20</sup> Précisons que nous n'avons pas trouvé de terme dans la *Rhétorique* d'Aristote qui puisse avoir inspiré ceux de *simplex*, *duplex* ou *dupliciter*.

Il y a dans ce paragraphe un problème de traduction qui a pu entraîner la confusion. Dans l'édition de référence, l'incise *ut ea quae supra dixi* est traduite par « comme celle que je viens de citer », comme s'il était écrit *ut eam quam supra dixi* : le relatif aurait alors pour antécédent le mot *sententia* qui est sous-entendu dans toute la phrase. Si tel était le cas, Quintilien assimilerait genre simple de *sententia* et exemple cité plus haut (*Princeps qui uult omnia scire necesse habet multa ignoscere*, « Un prince qui veut tout savoir doit nécessairement pardonner beaucoup », VIII, 5, 3). Il n'en est rien : il rapporte *ea quae supra dixi*, « ce que j'ai dit ci-dessus », à la thèse des auteurs auxquels il fait allusion (*quidam... quidam*). Ceux-ci définissent la *sententia* par rapport à l'enthymème ou à l'épichérème, c'est-à-dire comme étant uniquement la partie d'un tout. Il conteste cette façon de voir, trop réductrice à ses yeux (*et est aliquando, non tamen semper*), pour élargir la définition (*Illud uerius*). Pour lui, la *sententia* est « simple » comme dans ce qu'il vient de dire (partie d'épichérème ou d'enthymème) ou soutenue par sa preuve rationnelle. La *sententia* est soit une partie, soit un tout constitué d'une affirmation et de la cause de cette affirmation. Le changement par rapport à Aristote est radical : Quintilien considère désormais comme *sententia* – à la suite de la *Rhétorique à Hérennius* – non plus seulement la  $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$  enthymématique mais aussi la  $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$  partie d'enthymème et son épilogue. L'ensemble formé par la *sententia* et la *ratio* n'est plus un enthymème mais une *sententia*. D'ailleurs, quand Quintilien évoque l'enthymème, le lien avec la *sententia* n'est plus fait, que ce soit dans ce qui suit ou au chapitre des arguments<sup>21</sup>.

Les divisions de ce paragraphe se comprennent maintenant plus aisément : le premier *aliquando* concerne la distinction établie par la série des *quidam*, distinction que Quintilien reprend seulement en partie à son compte. Il remplace cet unique *aliquando* par deux autres, qui donnent l'autre ligne de partage, plus vraie selon lui : entre les *sententiae* simples et celles *cum ratione*. L'autre catégorie (*nonnumquam duplicem*) n'est qu'une sous-catégorie de celles qui ne sont pas accompagnées de la *ratio*, qui peuvent donc être simples (*aliquando simplicem*) ou doubles (*nonnumquam duplicem*)<sup>22</sup>.

Reprenons les exemples qui semblaient obscurs : le dernier (« La complaisance engendre l'amitié, la vérité la haine ») est d'abord une *sententia* qui n'est pas *ratione subiecta*, non soutenue par sa preuve rationnelle, et elle est accessoirement *duplex*, c'est-à-dire fondée sur une antithèse. La distinction secondaire se fait au niveau formel et non logique : les *sententiae* simples ont un seul sujet, les *sententiae* doubles, antithétiques, en ont deux. Quant au premier exemple, sa *ratio* réside dans l'incise explicative « parce qu'il est plus puissant ». C'est un point de vue logique et non stylistique qu'adopte Quintilien en le rangeant dans la catégorie des *sententiae ratione subiecta*. Il reprend finalement la dichotomie aristotélicienne entre *sententiae* avec ou sans épilogue, c'est-à-dire avec ou sans « preuve rationnelle ». La véritable alternance partage les deux

<sup>21</sup> Respectivement VIII, 5, 9 et V, 10, 1.

<sup>22</sup> Nous nous écartons ici des conclusions de D. M. KRIEL (1961) : p. 82, pour qui il demeure trois types de *sententiae* gnomiques, *simplex* (semblable à la conclusion d'un épichérème), *ratione subiecta* (semblable à l'enthymème) et *duplex* (constituée de deux propositions antithétiques).

*aliquando*, le *nonnumquam* n'étant qu'un cas particulier de la première catégorie, celle des *sententiae* sans épilogue. Les *sententiae* peuvent donc être simples, c'est-à-dire ne formuler qu'une pensée, ou doubles, fonctionner par opposition de deux idées. Quant aux *sententiae* avec épilogue, elles sont les plus développées.

Quintilien se limite-t-il à ces catégories de *sententiae* ? Non point, car il ajoute, à la suite des *sententiae* gnomiques, cette énumération :

VIII, 5, 5 *Sunt etiam qui decem genera fecerint, sed eo modo quo fieri uel plura possunt : per interrogationem, per comparationem, infitiationem, similitudinem, admirationem et cetera huius modi ; per omnes enim figuras tractari potest,*

« Il y a aussi des auteurs qui en ont distingué dix sortes, mais d'une manière qui permet d'en distinguer bien plus : ils les répartissent en interrogation, comparaison, négation, similitude, admiration, etc. ; en effet, toutes les figures peuvent servir à en façonner ».

Il évoque les auteurs (*sunt etiam qui*) qui classent les *sententiae* selon le type de figure qui les fonde, c'est-à-dire selon un critère purement formel qui peut étendre considérablement le nombre de catégories. C'est une critique de ce type de classement (*sed eo modo quo fieri uel plura possunt*), ce qui confirme notre hypothèse selon laquelle Quintilien ne classe pas lui-même les *sententiae* selon leur forme mais selon qu'elles comprennent ou non une justification : son approche est une esquisse de correction. Les exemples donnés incluent des pronoms personnels, une apostrophe avec un prénom au vocatif, mais cela ne l'empêche pas de considérer ces phrases comme des *sententiae*, qui reposent avant tout sur la catégorie largement comprise des métaphores. Les termes (*translatio, uertere*) signalent en effet des changements de catégorie, que l'on passe du particulier au général ou des faits à l'homme.

Puis, à côté des *sententiae* gnomiques figurent d'autres *sententiae*, d'autres traits. Il y a en effet trois emplois de « *sententia* » dans l'*Institution Oratoire* : au singulier, c'est étymologiquement le « sentiment intime », sens qui ne concerne pas les traits. Au pluriel, les *sententiae* ont une acception générique et désignent « les traits » en général, moyens de l'*ornatus* dont il est question dans ce chapitre. Enfin la *sententia* est un genre de trait, la *sententia* gnomique, à côté de l'enthymème (désormais distinct de la *sententia*), du *noëma* ou de la clausule. Le terme propre (*proprie*) désigne donc les *sententiae* gnomiques, mais a subi une extension de sens, en venant à désigner tous les genres de traits, comme l'explique Quintilien :

VIII, 5, 2 *Sed consuetudo iam tenuit ut mente concepta sensus uocaremus, lumina autem praecipueque in clausulis posita sententias ; quae minus crebrae apud antiquos nostris temporibus modo carent,*

« Mais l'habitude s'est désormais établie d'appeler *sensus* les conceptions de l'esprit, et *sententiae* les traits brillants et surtout situés dans les clausules ; alors qu'ils étaient moins denses chez les Anciens, ils manquent actuellement de mesure ».

Le rhéteur théorise la dichotomie qui s'est produite entre le sens général de « conceptions de l'esprit », qui a été désigné par *sensus*, et le sens particulier et

technique de « trait », dans lequel le vocable *sententia* s'est spécialisé, d'autant que la rhétorique l'a mis à l'honneur sous l'Empire. Nous apercevons dès lors la polysémie, sinon l'ambiguïté, de « *sententia* » : terme général rattaché à l'activité intellectuelle, et terme technique, écho des pratiques rhétoriques de son temps.

Ces distinctions sont, dans ce qui suit, présentées de façon synthétique : les numéros 1) et 2) correspondent aux deux étapes de l'évolution diachronique des emplois de « *sententia* », de « sentiment intime » à « trait » ; les numéros 2.1. à 2.5. représentent les cinq catégories de *sententiae* envisagées d'un point de vue synchronique : *sententia* gnomique, enthymème, *noëma*, clausule et autres traits plus modernes. Les lettres a) et b) renvoient aux subdivisions des *sententiae* gnomiques et des *sententiae* pointées en divers types.

1) Tout d'abord, *sententia* a signifié le « **sentiment intime** » (*sententiam ueteres quod animo sensissent uocauerunt*).

2) Puis une division des emplois s'est établie, entre d'une part les *sensus*, renvoyant aux conceptions de l'esprit et d'autre part, les *sententiae*, les **traits** brillants, surtout finaux (*lumina autem praecipueque in clausulis posita sententias* VIII, 5, 2). À l'intérieur de cette catégorie des *sententiae*, on peut distinguer des emplois *stricto sensu* et premiers, et des emplois *lato sensu* et seconds.

2.1. Au sens strict et premier, la *sententia* est une **formule générale** (*Est autem haec uox uniuersalis*), exact correspondant de γνῶμη (*Antiquissimae sunt quae proprie sententiae uocantur, quas Graeci gnomas appellant*, VIII, 5, 3) : c'est la **sententia gnomique**. Dans cette catégorie de *sententiae* gnomiques, on peut distinguer :

a) selon Quintien, deux types principaux :

la *sententia sine ratione, simplex ou duplex*

la *sententia ratione subiecta* (VIII, 5, 4)

b) selon d'autres auteurs, dix types, dont les six premiers seulement sont mentionnés :

*interrogatio*

*comparatio*

*infinitio*

*similitudo*

*admiratio*

*ex diuersis* (VIII, 5, 5).

Ce sont ces *sententiae* fondées sur des figures, alors qu'il en existe des *rectae*, c'est-à-dire dont l'ordre des mots est plus conventionnel et plus direct (VIII, 5, 5)<sup>23</sup>.

S'ensuit, comme annoncé, une série de recommandations sur l'usage de ces *sententiae* : *ne crebrae sint, ne palam falsae [...] et ne passim et a quocumque dicantur* (VIII, 5, 7).

<sup>23</sup> D. M. KRIEL (1961) : p. 83. L'auteur souligne à juste titre que Quintilien n'oppose pas *sententiae figuratae* et *sententiae rectae* dans ce paragraphe, parce que les *sententiae rectae* peuvent aussi être *figuratae*.

Puis Quintilien renoue avec les distinctions et cite, à côté des *sententiae* gnomiques, d'autres catégories de *sententiae*, c'est-à-dire d'autres catégories de traits :

2.2. L'enthymème, *sententia ex contrariis* (VIII, 5, 9)<sup>24</sup>

2.3. Le *noëma* : ce que l'on ne dit pas mais ce que l'on sous-entend (*ea quae non dicunt, uerum intellegi uolunt*, VIII, 5, 12)

2.4. La clausule : correctement nommée lorsqu'elle renvoie à la *conclusio*, mais employée abusivement lorsqu'on veut que toute fin soit frappante (VIII, 5, 13-14).

2.5. Au sens large et second, les *sententiae* sont des **pointes** ou des **traits** (*magis noua sententiarum genera*, VIII, 5, 15).

a) Les unes peuvent être bonnes ou mauvaises : *ex inopinato, alio relata, aliunde petita, geminatio* (VIII, 5, 15-19).

b) Les autres sont toujours blâmables : *a uerbo, longius petita, ambiguitas, falsa similitudo, uana, nimia* (VIII, 5, 20-24).

Quintilien mêle, dans sa liste des genres de *sententiae*, les points de vue logique et formel. Quand il présente la *sententia* gnomique (2.1), il adopte le classement aristotélicien et préfère le critère logique (*sententiae* avec ou sans épilogue) au critère formel (*sententiae* simples ou doubles). En revanche, quand il passe aux *sententiae* pointes (2.5), c'est la forme qui prime : les *sententiae* sont telles dès qu'une figure les constitue. Quintilien introduit alors un jugement qualitatif sur ces figures, plus ou moins efficaces.

Les formes de *sententiae* citées par Aristote et Quintilien varient en fonction du point de vue adopté. Aristote regarde d'un point de vue logique à quelle distance la  $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$  se situe de la pensée commune, et la place sur une échelle de valeur, allant de l'évident au paradoxal, en passant par le connu et le contesté. La  $\gamma\nu\acute{\omega}\mu\eta$  comprend un élément éthique, permet le pathétique, mais doit avant tout persuader, surtout quand elle est une partie d'enthymème, qui se situera de préférence dans la démonstration. Quintilien, dans la continuité de la *Rhétorique à Hérennius*, se place davantage sur le plan rhétorique, même s'il n'est pas satisfait du classement des *sententiae* selon les figures qu'elles comprennent. Il reprend la division aristotélicienne entre *sententia* accompagnée d'un épilogue (qui n'est plus un enthymème mais reste une *sententia*) et *sententia* autonome, et double cette bipartition d'une distinction entre *sententiae* simples et doubles. Il privilégie encore la présence ou non d'une explication, donc le critère logique, mais élimine le rapport à la  $\delta\acute{o}\xi\alpha$  et mentionne comme mineur son rapport à l'enthymème. La *sententia* est désormais une pensée générale que l'on peut extraire et apprécier en dehors de son contexte. Quant à la *sententia* pointe, forme

<sup>24</sup> L'épiphonème, traité en VIII, 5, 11, n'est pas dit être explicitement une *sententia*, un trait. Mais il semble que Quintilien l'ait mentionné à la suite de l'enthymème en référence à Démétrius : D. M. KRIEL (1961) : p. 86.

plus moderne, elle est fondée sur des figures de mots ou de pensée et envahit la chute des périodes. Elle connaît une évolution semblable à la *γνώμη*.

### Conclusion : évolution et ambiguïté de la *sententia*

La *sententia* a suivi une évolution en partie parallèle à celle de la *γνώμη*. Termes usités dans la langue courante au sens de « sentiments », « avis », « opinion », ils se spécialisent dans la langue du droit et de la rhétorique. Pour Aristote, la *γνώμη* est fonctionnelle : elle doit convaincre, en elle-même ou en tant que partie d'enthymème. Mais elle se détache peu à peu de ce syllogisme de la rhétorique pour devenir autonome par rapport à son contexte d'insertion premier et dans sa forme. Les caractéristiques formelles, plus que fonctionnelles, primeront. Le tournant de l'histoire de la *γνώμη* intervient lorsque Théophraste range la *γνώμη* non plus dans l'*inuentio* mais dans l'*elocutio* et qu'il ne la rattache plus à l'enthymème. Dans la *Rhétorique à Hérennius* la *sententia* devient même une figure de style, mais Quintilien contestera cette qualification. Ce dernier fait coexister les deux grands ensembles de sens qui fondent l'ambiguïté de la *sententia* : elle renvoie à la fois à une **formule générale**, un **énoncé gnomique**, sans moule formel particulier, et au **trait**, à la **pointe**, expression condensée et virtuose d'une pensée originale. Nous retiendrons cette double acception, ce qui donnera un corpus quelque peu hétérogène mais correspondant aux définitions contemporaines de Sénèque, dans un moment particulier de l'évolution de la *sententia*, en pleine floraison stylistique et avant la perte de son but fonctionnel. Avant de l'établir, nous reviendrons sur quelques points de définition problématiques que nous discuterons afin d'élaborer nos propres critères de sélection des *sententiae*.

### I. 3. Critères d'élaboration du *corpus sententiarum* des tragédies de Sénèque

Un phénomène nous a frappée à l'étude des traités rhétoriques : quand les définitions semblent assez claires, les exemples, ne correspondant pas strictement à ce que nous avons cru comprendre, viennent les brouiller. C'est que les critères des rhéteurs, thématiques, sont à compléter par des critères linguistiques, plus objectifs<sup>25</sup> : les *sententiae* comprennent des quantificateurs et des déictiques absolus ou généralisants (tout, rien, toujours, tel) ; des adjectifs (bon, mauvais), adverbes (bien, mal), substantifs et verbes axiologiques (désignant les qualités et les défauts moraux et intellectuels) ; des catégories générales (les hommes en tant que tels ou par opposition aux animaux, aux dieux) ; des verbes au présent, au parfait ou au futur gnomiques<sup>26</sup> ; des personnes verbales exprimant des tendances ou jugements (la troisième), des généralisations, conseils ou avertissements (la

<sup>25</sup> Cf. G. W. MOST (2003) : p. 146.

<sup>26</sup> C'est pourquoi, même quand un parfait n'est pas accompagné par un adverbe comme *saepe*, nous pouvons le traduire dans les *sententiae* par un présent, pour rendre sa valeur de vérité générale.



deuxième), des généralisations ou autocaractérisations (la première) ; des particules de liaison apportant une confirmation ou une opposition (*enim, nam, sed, at*) ; des datifs éthiques généraux (pour tous les hommes, pour beaucoup, pour telle catégorie...).

Aussi avons-nous tenu à revenir sur trois problèmes essentiels : la généralité, la brièveté et la force de frappe des *sententiae*. Le tableau suivant reprend les résultats de notre enquête :

Γνώμαι / <i>Sententiae</i>	Aristote, <i>Rhétorique</i>	<i>Rhétorique à Hérennius</i>	Quintilien	Autres auteurs
Définition	« La maxime est une formule, exprimant non les particuliers, [...], mais le général ; et non toute espèce de généralité [...] mais seulement celles qui ont pour objet des actions, et qui peuvent être choisies ou évitées en ce qui concerne l'action »	« La sentence est une maxime tirée de la pratique de la vie, exprimant en peu de mots ce qui se passe ou doit se passer dans l'existence »	Avant : <i>sententia</i> désignait le « sentiment intime », l'opinion ; maintenant désigne les traits ( <i>sententiae</i> gnomiques, enthymème, <i>noëma</i> , clausule, pointes)	<i>Rhetores Graeci</i> : La γνώμη est une expression de l'essentiel (κεφαλαιώδης) Cicéron : <i>dictum</i> (mot d'esprit) et <i>sententia</i> (pensée)
Types	4 : sans épilogue (γνώμαι connues ou évidentes) ; suivies d'un épilogue (γνώμαι contestées ou paradoxales)	4 : simples ou doubles ; avec ou sans épilogue	2 : avec ou sans épilogue (et parmi celles-ci, simples ou doubles). Innombrables dans un classement par figure utilisée	<i>Rhetores Graeci</i> : parole délibérative, exhortative ou dissuasive
Portée	Générale, mais appliquée aux actions	Générale : <i>in uita</i>	Générale ( <i>uox uniuersalis</i> ) ; appréciable même en dehors de la cause ( <i>extra causam</i> )	<i>Rhetores Graeci</i> : générale (ἀπόφανσις καθολική)
Statut de la brièveté	Concerne seul l'épilogue des γνώμαι non évidentes (τὸ διότι στρογγυλώτατα)	Essentielle dans la définition mais absente dans les exemples	Attachée à l'action ( <i>ferire uno ictu</i> ), mais non à la forme de la <i>sententia</i>	Hermogène et Aphthonios : exprimer l'essentiel (λόγος κεφαλαιώδης)

### I. 3. 1. Généralité et brièveté

#### *Généralité ou généralisation ?*

Pour Aristote, la γνώμη est une ἀπόφανσις καθόλου, une « affirmation du général ». Les exclusions qu'il signale sont précieuses : il ne faut pas considérer comme γνώμαι des phrases universelles, comme les lois géométriques. Il ne faut pas non plus entrer dans le domaine du particulier, en donnant des définitions qui ne valent que pour tel homme. La γνώμη se situe dans cet espace délimité par l'universel (logique, mathématique) et le particulier (psychologique) ; mais cet

espace est parfois difficile à définir, car le particulier peut se donner des allures de général et inversement.

Quintilien confère une large portée à la *sententia* en la qualifiant de *uox uniuersalis*. Mais quand il passe des anciennes formes de *sententiae* aux nouvelles, c'est-à-dire des *sententiae* gnomiques aux *sententiae* pointes, il n'est plus question de généralité : ses exemples comprennent des apostrophes et font référence à une situation déterminée. La *sententia* pointe admet donc des référents précis ; elle n'est pas appréciable en dehors de la cause. La portée de la *sententia* gnomique se situe entre le particulier et l'universel, mais elle admet, dans les exemples de Quintilien du moins, des premières et des deuxièmes personnes<sup>27</sup>. Dans notre corpus, nous n'incluons que les *sententiae* qui demeurent compréhensibles et pertinentes une fois extraites de leur contexte, c'est-à-dire les *sententiae* gnomiques (soit la catégorie 2.1 dans notre synthèse). En effet, nous ne faisons pas l'étude des traits en général, mais de la *sententia*, qu'elle soit *uox uniuersalis* ou qu'elle comporte des éléments particularisants.

#### ***La breuitas est-elle une qualité essentielle de la sententia ?***

La confrontation entre exemples et définitions de la *sententia* chez les rhéteurs et l'attention aux mentions de la brièveté montre que celle-ci n'est pas décisive, ni constitutive. Cela différencie nettement la *sententia* de l'épigramme, forme pourtant proche par sa force de frappe et sa tonalité parfois paradoxale. C'est une brièveté relative et plutôt qualitative qu'essentielle. Pour autant, nous ne retiendrons pas de longues citations, qui sont davantage des paragraphes sentencieux et des réflexions générales que des *sententiae*<sup>28</sup>. Franz Kunz, lui, sélectionne les vers 868 à 874 d'*Hercule Furieux* sans faire de distinction interne et retient en entier les vers 344-68 et 926b-33a de *Thyeste*. Le premier passage est un développement sur le bon roi, parfaitement cohérent et rigoureux, général et gnomique, mais qui n'obéit pas à l'exigence de densité. Nous n'en conservons que trois vers, les plus abstraits, qui proclament une vérité développée en images par le reste du chant :

344 *Regem non faciunt opes*  
348-49 *Rex est qui posuit metus*  
*et diri mala pectoris*

Le second est une définition de la grandeur, dont nous ne retenons que les trois premiers vers, annonçant le thème et se suffisant à eux-mêmes :

926b-28a *Magnum ex alto*  
*culmine lapsum stabilem in plano*  
*figere gressum*

<sup>27</sup> Respectivement : VIII, 5, 6 *Seruare potui ; perdere an possim rogas ?* et VIII, 5, 7 *Nihil habet, Caesar, nec fortuna tua maius quam ut possis, nec natura melius quam ut uelis seruare quam plurimos.*

<sup>28</sup> Comme le fait F. KUNZ (1897) *passim*.

Dans ces deux ensembles, nous avons distingué les *sententiae* des développements imaginés qu'elles engendrent. Dans ce contexte, ce qui produit la rupture, et donc la *sententia*, est une abstraction plus grande et une concentration de mots de sens plein. Les vers que nous avons retenus comme sentencieux sont détachables de leur expansion poétique, mais seront bien sûr à entendre dans un ensemble plus vaste, largement méditatif.

Mais pourquoi gardons-nous cette image de la sentence comme forme brève ? Nous répondrions premièrement que la prolifération des *sententiae* pointes sous l'Empire a conduit les rhéteurs à introduire des critères d'appréciation qui étaient absents en ce qui concerne les *sententiae* gnomiques. Deuxièmement, nous dirions que la brièveté n'appartient pas en propre à la définition de la *sententia*, mais est une vertu, de l'ordre de la *delectatio*, qui a été consacrée par l'usage, et que l'on a sentie par la suite comme intrinsèque. La tradition a retenu les *sententiae* les plus mémorables, c'est-à-dire les mieux frappées et les plus denses, ce qui a conduit à penser comme essentiel ce qui n'était qu'une qualité<sup>29</sup>. Nous distinguerions enfin la brièveté, absolue, de la densité, relative, qui à notre avis est une meilleure approche de la *sententia*. La densité peut être définie par des critères objectifs : nous privilégierons les *sententiae* comptant moins de quatre vers, composées du maximum de mots à sens plein, c'est-à-dire essentiellement de noms et de verbes, et au minimum de mots outils et de compléments facultatifs.

### ***I. 3. 2. Indépendance des sententiae***

Quintilien met l'accent sur la faculté de la *sententia* à être appréciée en dehors de sa cause. Effectivement, c'est le mouvement de repérage, puis d'extraction par le récepteur, qui fait la sentence. Mais comme ses exemples le montrent, ce qui est une *sententia* peut garder des liens avec son contexte originel d'apparition.

#### ***Sententiae liées au contexte par le fond***

Il en est ainsi des *sententiae* tragiques de Sénèque : bien sûr, elles font référence à un objet ou à un sujet du drame. Mais les unes le font implicitement, voire de très loin, ce qui pose le problème de leur fonctionnalité dans le texte ; les autres le font au contraire explicitement, ce qui pose le problème de leur caractérisation en tant que sentences, détachables du contexte. Leur champ d'application externe est plus restreint, le mouvement de dilatation du sens rencontrant les limites de sa pertinence.

Les unes font référence aux personnages du drame, oscillant entre un sens général et un sens plus restreint, déictique. Par exemple le terme *nefandos* dans la *sententia* d'Œdipe renvoie à lui-même et à Jocaste, mais aussi à tous les êtres coupables de sacrilège :

---

<sup>29</sup> H. BORNECQUE (1967) : p. 106 note que « la première qualité d'un trait, c'est la brièveté ».

*Œd.* 1014b-15a *Congredi fas amplius  
haut est nefandos*

Une double lecture est possible, ou plus exactement une lecture à deux niveaux, successifs et complémentaires : une lecture circonscrite au moment de l'action dramatique et aux personnages concernés dans le cadre étroit de ce dialogue ; une seconde lecture, plus large, faisant de cette phrase une *sententia* énonçant une loi morale.

Les autres font référence à l'action dramatique, plus ou moins étroitement. Ces vers d'*Agamemnon* expriment une vision du monde, subjective, celle d'Eurybate et de Strophius qui réagissent ponctuellement mais donnent un tour sentencieux à leurs paroles. Dans ces cas, ces vers peuvent, extraits, être emblématiques de l'univers tragique :

512a *Quid fata possunt !*  
928 *O nulla longi temporis felicitas !*

Les suivantes présupposent ainsi que certaines valeurs ou certains personnages soient connus de tous, alors qu'ils sont fortement liés au monde gréco-romain :

*H.F.* 489b *Quod Ioui, hoc regi licet*  
922b-24a *Victima haut ulla amplior  
potest magisque opima mactari Ioui,  
quam rex iniquus*  
630-31a *Quodcumque Mars decernit : exaequat duos,  
licet impares sint, gladius*  
655-56a *Simul ista mundi conditor posuit deus  
odium atque regnum*  
*Ph.* 127b-28 *Nulla Minois leui  
defuncta amore est, iungitur semper nefas*

La compréhension de ces *sententiae* n'est pas universelle, mais possible à l'intérieur d'un univers de croyance restreint, pénétré de références mythologiques et religieuses.

L'oscillation entre différents degrés de généralité dans les *sententiae* est, plus qu'un problème, un enrichissement permanent de leur lecture. Selon qu'on les rattache plus ou moins aux personnages ou à l'action du drame, les *sententiae* acquièrent une valeur plus ou moins tragique. Si l'on circonscrit leur portée au *hic et nunc* de la situation dramatique, elles restent assez anodines ; tandis que si leur portée est élargie, elles véhiculent une vision souvent plus noire de la réalité, transformant l'exception, le cas particulier, en absolu.

### **Sententiae liées au contexte par la forme**

Quintilien accepte comme *uoces uniuersales* des phrases qui ne sont pas pleinement autonomes du point de vue formel<sup>30</sup>. Franz Kunz extrait des *sententiae* en supprimant leurs mots de liaison<sup>31</sup>. Nous adopterons quant à nous le parti de ne pas trahir l'unité de sens et de forme constituée par le vers.

Il est des *sententiae* où les locuteurs marquent explicitement leur présence. Nous acceptons des chevilles introductrices qui ne modifient pas la nature de la *sententia* (Ph. 481 **Proinde** *uitae sequere naturam ducem*), mais refusons des chries<sup>32</sup>, où la syntaxe de certaines phrases lie étroitement principale et subordonnée, comme dans ces deux exemples :

Ph. 136-37 **Nec me fugit, quam** *durus et ueri insolens  
ad recta flecti regius nolit tumor*  
Ph. 240b Amore **didicimus** *uinci feros*

En revanche quand les *sententiae* ne sont pas liées à ce que l'on a appelé des « procédés de validation »<sup>33</sup>, nous pensons possible de les inclure sans leurs chevilles introductrices :

Thy. 446b-47a (*Mihi crede*) **Falsis magna nominibus** *placent,  
frustra timentur dura*  
Ag. 960b (*Nisi forte fallor*) **Feminas ferrum decet**

Dans les *sententiae* suivantes, les deuxième ou première personnes du singulier peuvent revêtir un sens plus large qu'elles ne l'ont dans le contexte tragique :

H.F. 343-44a **Quod ciuibus tenere te inuitis scias,**  
*strictus tuetur ensis*  
1167b-68a **Hostis est quisquis mihi**  
*non monstrat hostem*  
Med. 195 **Aequum atque iniquum regis imperium feras**  
221-22a **Confide** *regnis, cum leuis magnas opes  
huc ferat et illuc casus*  
503 **Tibi** *innocens sit quisquis est pro te nocens*  
563-64a **Fructus est scelerum tibi**  
*nullum scelus putare*  
Phœn. 294 **Vitam tibi** *ipse si negas, multis negas*  
Œd. 25b-26 **Cum magna horreas**  
*quod posse fieri non putes, metuas tamen*

<sup>30</sup> VIII, 5, 6 “*Vsque adeone mori miserum est ?*” où *adeo* est déictique.

<sup>31</sup> Comme pour le vers 620 de *Phèdre*, qu'il cite en omettant le *sed* initial, ce qui fait de *ora coeptis transitum uerbis negant* une *sententia* potentielle (quoique difficilement généralisable).

<sup>32</sup> Formule mémorable attribuable à un locuteur repérable, qui obéit à des règles strictes : chez Théon (100), la chrie donne lieu à des exercices comme sa critique, son allongement et son abrègement, sa contestation et sa confirmation. Chez Hermogène, elle se compose de l'éloge de l'auteur, de la paraphrase, l'argumentation, et l'exhortation. Pour l'étymologie du mot, son emploi en rhétorique, les formes et le contenu de l'exercice, cf. F. TROUILLET (1979) : p. 41-64 ; pour sa place dans l'éducation antique, M. T. LUZZATTO (2004) : p. 157-187.

<sup>33</sup> D. CUNY (2007) : p. 78-81.

Divers cas se présentent : deuxième personne pour un sujet indéfini que le français traduit par « on » (*H.F.* 343-44 et *Œd.* 25-26) ; véritables deuxième (*Med.* 195, 503, 563, *Phaen.* 294) et première (*H.F.* 1167b-68a) personnes qui peuvent être élargies.

Certaines *sententiae* pointes, pour être particulières, c'est-à-dire liées à leur contexte d'insertion par une référence aux personnages ou à l'action, peuvent quand même être généralisables. Qu'elles comprennent des signes renvoyant au locuteur ou à l'interlocuteur ou des marques de dépendance syntaxique, nous les avons admises parce que leur propos dépasse leur contexte initial ou que ces liens avec leur contexte ne sont que des mots outils n'engageant pas le sens global de la proposition.

### Sententiae à deux voix

Les *sententiae* peuvent en revanche dépendre les unes des autres. Il nous a semblé intéressant d'intégrer, comme Franz Kunz, des paires de vers ou des vers uniques divisés entre deux personnages, qui forment des *sententiae* pointes. Ces *sententiae* à deux voix se trouvent dans *Médée* (v. 504-05), *Agamemnon*, *Thyeste* et les *Troyennes*.

Ce sont souvent deux répliques qui forment une question (*sententia per interrogationem*) et sa réponse, comme dans ce vers d'*Agamemnon* :

799a Ag. *Victor timere quid potest ?*  
799b Ca. *Quod non timet*

La question d'*Agamemnon* semblait une question rhétorique, sous-entendant que le vainqueur ne peut rien craindre ; mais la réponse en fait une vraie question, transformant son statut *a posteriori* et donnant un contenu paradoxal à cette peur : ce que ne craint pas le vainqueur. On a bien dans l'espace d'un seul vers et de deux prises de parole un message particulièrement dense et gnomique. Dans cette même tragédie, Électre interroge Égisthe :

996a El. *Mortem aliquid ultra est ?*  
996b Æg. *Vita, si cupias mori.*

Nous avons la même structure concise et paradoxale qui permet de donner une extension plus générale à la deuxième personne du singulier. Le vers est encadré par la notion clef de mort (*mortem* et *mori*), dont la vision est littéralement renversée par celle d'une vie, au centre du vers, qui peut s'avérer pire que la mort. Dans ces *sententiae* à deux voix, c'est la réponse qui produit un trait *ex inopinato*, fondé sur la surprise : inattendue, elle porte le problème sur un autre plan que celui sous-entendu dans la question.

### **Conclusion : un corpus gradué**

Pour élaborer notre relevé, nous avons suivi Quintilien en partie seulement. Nous avons inclus des *sententiae* à deux voix, fondées sur la surprise. Nos ***sententiae pointes***, malgré des marques de spécificité, sont assez générales pour être compréhensibles hors contexte. Les ***sententiae gnomiques*** n'ont pas forcément une extension aussi grande que les proverbes, mais elles ont une signification qui se dilate dans un espace-temps littéraire, générique, culturel et philosophique. Il s'agit plutôt d'une palette de nuances que d'une typologie clairement établie entre certaines propositions circonscrites et d'autres de portée plus large. C'est pourquoi notre commentaire étudiera ces deux grandes classes conjointement, en veillant toutefois à repérer les effets d'une très grande généralité et ceux d'une adresse plus personnalisée. Somme toute, le repérage et l'extraction des *sententiae* sont tributaires des modes de réception – du lecteur, du spectateur, du critique – dans leur attention au contexte et à tel trait. C'est ce qui rend difficile l'appréciation de l'extension des *sententiae*, qui jouent constamment sur l'oscillation du particulier et du général, en conséquence de quoi notre corpus, présenté dans le chapitre suivant, est ouvert à la critique.

# *Corpus sententiarum* des tragédies de Sénèque

Nous présentons les *sententiae* dans l'ordre d'apparition de chaque tragédie. Nous indiquons en tête le numéro du vers dans l'édition de référence (C.U.F.), le nom du personnage prononçant la *sententia*, puis le type de mètre<sup>1</sup> et la *sententia* elle-même.

Les *sententiae* sont suivies de leur traduction, ainsi que, le cas échéant, des sources possibles ou de leurs imitations proches<sup>2</sup>. L'ouvrage de base, pour la mention de ces références, est le *Dictionnaire des sentences grecques et latines* de Renzo Tosi ; nous avons également tiré profit des éditions commentées ainsi que de quelques articles spécifiques<sup>3</sup>. Ces citations sources sont présentées selon un ordre chronologique, et secondairement générique.

## *Hercule Furieux*

64-65a Iuno ia<sup>3</sup>

***Caelo timendum est, regna ne summa occupet,  
qui uicit ima***

« Le ciel doit craindre que le vainqueur des régions inférieures  
ne s'empare des supérieures »

174b-77a Ch. an.

***Nouit paucos  
secura quies, qui uelocis  
memores aevi tempora numquam  
reditura tenent***

« La calme quiétude habite le petit nombre,  
qui, en mémoire du temps véloce,  
retient des moments qui jamais ne reviendront »

---

<sup>1</sup> Nous utilisons les abréviations suivantes : an. : anapeste ; an<sup>4</sup> : dimètre anapestique ; ascl. min. : asclépiade mineur ; dact<sup>4</sup> : tétramètre dactylique ; ia<sup>3</sup> : trimètre iambique ; glycon. : glyconique ; saph. min. : saphique mineur ; saph. min. *cum adonio claud.* : saphique mineur *cum adonio claudente*, clos par un adonique ; str. saph. : strophe saphique, notée (str. saph.) quand nous ne citons qu'un seul vers appartenant à une telle composition strophique.

<sup>2</sup> R. B. STEELE (1922) : p. 23-27, recense quelques adaptations des tragédies de Sénèque, et mentionne Lucain, Curtius, Tacite, Martial, Manilius. Il nous a semblé intéressant de le faire aussi, afin d'esquisser le prolongement d'une tradition sentencieuse jusqu'à l'Antiquité tardive. Il nous semblait difficile, en outre, d'ignorer les *sententiae* de la *Pharsale*, postérieure aux tragédies de Sénèque mais très proches, puis de fixer un *terminus ante quem* de façon arbitraire.

<sup>3</sup> R. TOSI (2010) ; R. JAKOBI (1988) ; F. KUNZ (1897) ; H. V. CANTER (1925) ; R. B. STEELE (1922) ; F. MARTINAZZOLI (1945).



177b-78a Ch. an.

***Dum fata sinunt,  
uiuete laeti***

« Tant que les destins le permettent,  
vivez heureux »

Eur. *Alc.* 788-89 εὐφραίνε σαυτόν, πῖνε, τὸν καθ' ἡμέραν  
βίον λογιζοῦ σόν, τὰ δ' ἄλλα τῆς τύχης.

« Réjouis-toi, bois, compte comme étant à toi la vie de chaque jour, et le reste au destin »

Hor. *S.* II, 6, 96-97 *Dum licet, in rebus iucundis uiue beatus,  
uiuete memor quam sis aevi breuis*

Tib. I, 1, 69 *Dum fata sinunt iungamus amores*

178b-80 Ch. an.

***Properat cursu  
uita citato uolucrique die  
rota praecipitis uertitur anni***

« Dans la célérité de sa course,  
la vie se hâte, et le jour ailé  
entraîne la roue de l'année qui se précipite »

Eur. *Suppl.* 953-54 σμικρὸν τὸ χροῖμα τοῦ βίου· τοῦτον δὲ χρῆ  
ὡς ῥᾶιστα καὶ μὴ σὺν πόνοις διεκπερᾶν.

« Courte est la vie : il convient de la passer avec le plus de légèreté et, s'il se peut, sans soucis »

Hor. *O.* II, 14, 1-2 *Eheu, fugaces, Postume, Postume,  
labuntur anni*

188 Ch. an.

***Certo ueniunt tempore Parcae***

« Les Parques viennent à un moment déterminé »

Hor. *O.* II, 3, 25-26 *Omnes eodem cogimur, omnium  
uersatur urna*

Hor. *O.* III, 1, 14-16 *Aequa lege Necessitas  
sortitur insignis et imos*

*omne capax mouet urna nomen*

Sen. *Ep.* 120, 18 *Ad mortem dies extremus peruenit, accedit omnes*

189-91 Ch. an.

***Nulli iusso cessare licet,  
nulli scriptum proferre diem :  
recipit populos urna citatos***

« Nul ne peut se dérober à l'ordre ;  
nul ne peut retarder le jour inscrit :  
l'urne recueille les peuples convoqués »

201 Ch. an.

***Alte uirtus animosa cadit***

« Elle chute de haut, la bravoure au grand cœur »

208b-09a Amp. ia<sup>3</sup>

***Finis alterius mali  
gradus est futuri***

« La fin d'un malheur  
est un pas vers un futur malheur »

313b-314a Meg. ia<sup>3</sup>

***Quod nimis miseri uolunt  
hoc facile credunt***

« Ce que les malheureux veulent trop,  
ils le croient facilement »

Dem. *Ol.* III, 19 Ὅ γὰρ βούλεται, τοῦθ' ἕκαστος καὶ οἶεται  
 « Chacun croit que les choses sont comme il les désire »  
 Caes. *G.* III, 18, 6 *Libenter homines, quod uolunt, credunt*  
 Caes. *C.* II, 27, 2 *Quae uolumus, et credimus libenter*  
 Ov. *H.* II, 9 *Tarde, quae credita laedunt, credimus*

314b-15 Amp. ia<sup>3</sup>

***Immo quod metuunt nimis  
 numquam moueri posse nec tolli putant***  
 « Mais ce que l'on craint trop,  
 jamais on ne pense pouvoir le changer ou le supprimer »

316 Amp. ia<sup>3</sup>

***Prona est timoris semper in peius fides***  
 « La certitude de la peur incline toujours au pire »  
 Ov. *A.A.* III, 674 *Prona uenit cupidis in sua uota fides*

325-26a Meg. ia<sup>3</sup>

***Iniqua raro maximis uirtutibus  
 fortuna parcit***  
 « Rarement la fortune inique  
 épargne les plus grandes bravoures »

328 Meg. ia<sup>3</sup>

***Quem saepe transit casus, aliquando inuenit***  
 « Celui que le malheur souvent a croisé, il le trouve parfois »

340b-41a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Qui genus iactat suum  
 aliena laudat***  
 « Qui vante son origine  
 loue les biens d'autrui »  
 Ov. *M.* XIII, 140-41 *Nam genus et proauos et quae non fecimus ipsi,  
 uix ea nostra uoco*  
 Sen. *Ep.* 44, 5 *Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus ; nemo in nostram  
 gloriam uixit nec quod ante nos fuit, nostrum est.*  
 Juv. 8, 1 *Stemmata quid faciunt ?*

341b-42a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Rapta sed trepida manu  
 scepra obtinentur***  
 « Mais les sceptres qu'on a ravis  
 sont tenus d'une main tremblante »

342b Lyc. ia<sup>3</sup>

***Omnis in ferro est salus***  
 « Le salut est tout entier dans le fer »

343-44a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Quod ciuibus tenere te inuitis scias,  
 strictus tuetur ensis***  
 « Ce que l'on sait posséder malgré ses concitoyens,  
 l'épée, dégainée, le protège »

344b-45a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Alieno in loco  
 haud stabile regnum est***  
 « Dans le séjour d'autrui,  
 la royauté n'est pas stable »

353 Lyc. ia<sup>3</sup>

***Ars prima regni est posse in inuidia pati***

« La première qualité du pouvoir royal, c'est de pouvoir supporter de vivre dans la haine »

368-69a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Pacem reduci uelle uictori expedit,  
uicto necesse est***

« Vouloir le retour de la paix est intéressant pour le vainqueur,  
indispensable pour le vaincu »

Tac. *Hist.* III, 70 *Pacem et concordiam uictis utilia, uictoribus tantum pulchra esse*

385 Meg. ia<sup>3</sup>

***Sequitur superbos ultor a tergo deus***

« Les superbes, un dieu vengeur les poursuit »

Soph. *Ant.* 1103b-04 *Συντέμνουσι γὰρ*

*θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι.*

« Les malheurs envoyés par les dieux atteignent rapidement les mauvais esprits »

Eur. *Ion* 440b-41 *καὶ γὰρ ὅστις ἂν βροτῶν*

*κακὸς πεφύκη, ζήμιουσιν οἱ θεοί*

« Tout mortel à la nature mauvaise est puni par les dieux »

Eur. *Andr.* 1007-08 *ἔχθρῶν γὰρ ἀνδρῶν μοῖραν εἰς ἀναστροφήν*

*δαίμων δίδωσι κοῦκ ἔστι φρονεῖν μέγα.*

« La destinée des hommes qui sont ses ennemis, la divinité la renverse et ne tolère pas leur superbe »

Tib. I, 8, 72 *Nescius ultorem post caput esse deum*

403b Lyc. ia<sup>3</sup>

***Arma non seruant modum***

« Les armes n'observent pas de mesure »

404-05 Lyc. ia<sup>3</sup>

***Nec temperari facile nec reprimi potest***

***stricti ensis ira : bella delectat cruor***

« Elle ne peut facilement être ni modérée ni réprimée,  
la colère d'une épée dégainée : le sang charme les guerres »

409-10a Lyc. ia<sup>3</sup>

***Cum uictor arma posuit et uictum decet  
deponere odia***

« Quand le vainqueur a posé ses armes, il convient que le vaincu aussi  
dépose ses haines »

425 Meg. ia<sup>3</sup>

***Nullo premetur onere qui caelum tulit***

« Nul poids n'écrase celui qui a porté le ciel »

426b Meg. ia<sup>3</sup>

***Cogi qui potest nescit mori***

« Qui peut être contraint ne sait mourir »

Luc. IX, 211 *Scire mori sors prima uiris, sed proxima cogi*

433 Meg. ia<sup>3</sup>

***Imperia dura tolle : quid uirtus erit ?***

« Supprime les sévères commandements : que deviendra la bravoure ? »

435 Meg. ia<sup>3</sup>

***Virtutis est domare quae cuncti pauent***

« C'est le propre de la vertu que de dominer ce que tous craignent »

437 Meg. ia<sup>3</sup>**Non est ad astra mollis e terris uia**

« De la terre aux astres, la route n'est pas douce »

Virg. *En.* IX, 641 *Macte noua uirtute, puer, sic itur ad astra*Ov. *Tr.* IV, 3, 74 *Ardua per praeceps gloria tendit iter*Ov. *Pont.* II, 2, 111 *Tendit in ardua uirtus*Luc. IX, 385a *Durum iter ad leges*448 Lyc. ia<sup>3</sup>**Mortale caelo non potest iungi genus**

« La race mortelle ne peut s'unir au ciel »

463 Lyc. ia<sup>3</sup>**Quemcumque miserum uideris hominem scias**

« Quiconque te paraît misérable, sache que c'est un homme »

464 Amp. ia<sup>3</sup>**Quemcumque fortem uideris miserum neges**

« Quiconque te paraît brave, tu ne le dirais pas misérable »

476 Amp. ia<sup>3</sup>**Post multa uirtus opera laxari solet**

« Après de nombreux exploits, la bravoure généralement se détend »

489b Lyc. ia<sup>3</sup>**Quod Ioui, hoc regi licet**

« Ce qui est permis à Jupiter l'est au roi »

511-12a Lyc. ia<sup>3</sup>**Qui morte cunctos luere supplicium iubet  
nescit tyrannus esse**« Qui ordonne que tous subissent la peine de mort  
ne sait se comporter en tyran »

524-25 Ch. ascl. min.

**O fortuna uiris inuida fortibus,  
quam non aequa bonis praemia diuidis !**« Ô Fortune, envieuse des hommes courageux,  
combien inégales sont les récompenses que tu dispenses ! »

588 Ch. ascl. min.

**Odit uerus amor nec patitur moras**

« Le véritable amour hait les délais et ne les souffre pas »

590-91 Ch. ascl. min.

**Quae uinci potuit regia carmine  
haec uinci poterit regia uiribus**« La puissance royale qui a pu être vaincue par un chant  
pourra être vaincue par la force »656b-57a Amp. ia<sup>3</sup>**Quae fuit durum pati,  
meminisse dulce est**« Ce qui fut dur à souffrir  
est doux au souvenir »Hom. *Od.* XV, 399-400a *κῆρῶσιν ἀλλήλων τερπόμεθα λευγαλέοισι  
μνωμένω*

« Adoucissons nos chagrins respectifs en nous rappelant nos peines ! »

Hom. *Od.* XV, 400b-01 *μετὰ γὰρ τε καὶ ἄλγεσι τέρπεται ἀνὴρ,*

ὅς τις δὴ μάλα πολλὰ πάθη καὶ πόλλ' ἐπαληθῆ.

« Ensuite, l'homme se réjouit de ses maux, après avoir tant souffert et si loin voyagé »

Eur. *Andr.* fr. 133 Kn. Ἀλλ' ἥδ' τοι σωθέντα μεμνήσθαι πόνων

(cité par Arist. *Rhet.* 1370b 4 ; Plut. *Quaest. conu.* 630 e ; Macr. *Sat.* VII, 2, 9)

(traduit par Cic. *Fin.* II, 32, 105 *Quid ? si etiam iucunda memoria est praeteritorum malorum ? ut proverbia nonnulla ueriores sint, quam uestra dogmata. Vulgo enim dicitur : "Iucundi acti labores", nec male Euripides (concludam, si potero, latine ; Graecum enim hunc uersum nostis omnes) : "Suauis laborum est praeteritorum memoria".*)

Virg. *En.* I, 203 *Forsan et haec olim meminisse iuuabit*

735a Thes. ia<sup>3</sup>

**Quod quisque fecit, patitur**

« Ce que chacun a commis, il le subit »

735b-36 Thes. ia<sup>3</sup>

**Auctorem scelus**

**repetit suoque premitur exemplo nocens**

« Le crime assaille son auteur

en retour et le coupable est accablé par son propre exemple »

Lucr. V, 1152-53 *Circumretit enim uis atque iniuria quemque, atque unde exortast ad eum plerumque reuertit*

Ov. *A.A.* I, 653b-54 *Neque enim lex aequior ulla est*

*Quam necis artifices arte perire sua*

Ov. *F.* V, 42 *Vertit in auctores pondera uasta suos*

745b-46a Thes. ia<sup>3</sup>

**Sanguine humano abstinence**

**quicumque regnas**

« Abstiens-toi du sang humain,

toi, qui que tu sois, qui règnes »

865-66 Ch. saph. min.

**Nemo ad id sero uenit, unde numquam,**

**cum semel uenit, potuit reuerti**

« Nul ne vient trop tard à l'endroit d'où,

après y être venu une fois, il n'a jamais pu revenir »

867 Ch. saph. min.

**Quid iuuat durum properare fatum ?**

« À quoi sert de hâter un dur destin ? »

870b-72 Ch. saph. min.

**Tibi crescit omne,**

**et quod occasus uidet et quod ortus**

**– parce uenturis – tibi, mors, paramur**

« Pour toi croît toute chose,

ce que voient le couchant, l'orient,

– épargne les prochains –, pour toi, mort, nous préparons »

Hor. *O.* I, 28, 15 *Sed omnis una manet nox*

Ov. *M.* I, 354-55a *Terrarum, quascumque uident occasus et ortus,*

*nos duo turba sumus*

Ov. *M.* X, 17-18 *O positi sub terra numina mundi*

*in quem reccidimus, quicquid mortale creamur*

Ov. *M.* X, 32-33 *Omnia debentur uobis paulumque morati*

*serius aut citius sedem properamus ad unam*

Publ. Syr. 296<sup>4</sup> *Lex uniuersa est, quae iubet nasci et mori*

<sup>4</sup> Les références des *sententiae* de Publilius Syrus sont celles d'O. RIBBECK (1962a).

Sen. Nat. II, 59, 6 *Omnes reseruamur ad mortem. Totum hunc, quem uides, populum, quos umquam cogitas esse, cito natura reuocabit et condet*

Sen. Ep. 1, 2 *In hoc enim fallimur, quod mortem prospiciamus ; magna pars eius iam praeterit : quidquid aetatis retro est, mors tenet*

Sen. Ep. 24, 20 *Cotidie morimur, cotidie enim demitur aliqua pars uitae et tunc quoque, cum crescimus, uita decrescit*

Sen. Ep. 99, 8 *Cui nasci contingit, mori restat*

Sen. Ep. 120, 17-18 *Cotidie enim propius ad ultimum stamus et illo unde nobis cadendum est, hora nos omnis inpellit*

Sen. Marc. 21, 7 *Mors sub ipso nomine uitae latet*

Sen. Polyb. 11, 3 *Ego cum genui, tum moriturum sciui. Omnes huic rei tollimur : quisquis ad uitam editur ad mortem destinatur*

Luc. IX, 582-83 *Me non oracula certum sed mors certa facit. Pauido fortique cadendum est*

874 Ch. saph. min.

***Prima quae uitam dedit hora carpit***

« La première heure, après avoir donné la vie, la retire »

Manil. IV, 16 *Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*

922b-24a Herc. ia<sup>3</sup>

***Victima haut ulla amplior***

***potest magisque opima mactari Ioui,***

***quam rex iniquus***

« Nulle victime plus importante

et plus splendide ne peut être sacrifiée à Jupiter

qu'un roi inique »

1098b-99 Ch. an.

***Proxima puris***

***sors est manibus nescire nefas***

« L'ignorance du sacrilège est un sort tout proche

de la pureté des mains »

1167b-68a Herc. ia<sup>3</sup>

***Hostis est quisquis mihi***

***non monstrat hostem***

« Est mon ennemi quiconque

ne me désigne pas l'ennemi »

1187b Amp. ia<sup>3</sup>

***Saepe uindicta obfuit***

« Souvent vengeance nuit »

1237 Amp. ia<sup>3</sup>

***Quis nomen umquam sceleris errori indidit ?***

« Qui a jamais donné le nom de crime à un égarement ? »

Ov. M. III, 141-42 *At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo*

*non scelus inuenies ; quod enim scelus error habebat ?*

Ov. Tr. I, 2, 99-100 *Immo ita, si scitis, si me meus abstulit error*

*Stultaque mens nobis, non scelerata fuit*

Ps. Sen. H. O. 983 *Error a culpa uacat*

1238 Herc. ia<sup>3</sup>

***Saepe error ingens sceleris obtinuit locum***

« Souvent un immense égarement tient lieu de crime »

1261b-62 Herc. ia<sup>3</sup>

***Nemo polluto queat***

***animo mederi : morte sanandum est scelus***

« Nul ne saurait traiter un esprit souillé :  
c'est par la mort qu'il faut guérir le crime »

### ***Troyennes***

161-62 Ch. an.

***Felix quisquis bello moriens***

***omnia secum consumpta tulit !***

« Heureux quiconque, mourant au combat,  
emporte avec lui toute ruine »

193b-94 Tal. ia<sup>3</sup>

***Non paruo luit***

***iras Achillis Graecia et magno luet***

« Ce n'est pas sans frais  
que la Grèce a expié la colère d'Achille, et elle l'expiera à grands frais »

250 Ag. ia<sup>3</sup>

***Iuvenile uitium est regere non posse impetum***

« Défaut de jeunesse que de ne pouvoir dompter son impétuosité »

254 Ag. ia<sup>3</sup>

***Quo plura possis, plura patienter feras***

« Plus on a de pouvoir, plus on doit supporter avec patience »

Cic. *Off.* I, 26, 90 *Quanto superiores simus, tanto nos geramus submissius*

256b-57 Ag. ia<sup>3</sup>

***Noscere hoc primum decet,***

***quid facere uictor debeat, uictus pati***

« Il convient d'abord de savoir ceci :  
ce que doit faire le vainqueur, subir le vaincu »

258-59a Ag. ia<sup>3</sup>

***Violenta nemo imperia continuit diu,***

***moderata durant***

« Nul n'a longtemps conservé un pouvoir violent ;  
modéré, il dure »

Sen. Rh. *Contr.* VII, 8, 1 *Omnis nimia potentia saluberrime in breuitatem constringetur*

279b-81a Ag. ia<sup>3</sup>

***Sed regi frenis nequit***

***et ira et ardens hostis et uictoria***

***commissa nocti***

« Mais on ne peut réfréner  
ni la colère ni l'ardent ennemi ni la victoire  
confiée à la nuit »

281b-83a Ag. ia<sup>3</sup>

***Quicquid indignum aut ferum***

***cuiquam uideri potuit, hoc fecit dolor***

***tenebraeque***

« Tout ce qui a pu sembler indigne ou sauvage  
à quelqu'un est fruit de la douleur  
et des ténèbres »

291 Ag. ia<sup>3</sup>**Qui non uetat peccare, cum possit, iubet**

« Qui n'interdit pas l'erreur, alors qu'il le peut, l'ordonne »

*Mim. Rom. Frag. Ad. fr. 264 app. Ribb.*<sup>2</sup> *Peccatum qui non punit, peccari imperat*327 Pyr. ia<sup>3</sup>**Est regis alti spiritum regi dare**

« C'est le propre d'un grand roi que d'accorder le souffle vital à un roi »

329 Pyr. ia<sup>3</sup>**Mortem misericors saepe pro uita dabit**

« Souvent la miséricorde accordera la mort au lieu de la vie »

*Sen. Ir. I, 16, 3 Interim optimum misericordiae genus est occidere*332 Ag. ia<sup>3</sup>**Praeferre patriam liberis regem decet**

« Il convient que le roi préfère sa patrie à ses enfants »

333 Pyr. ia<sup>3</sup>**Lex nulla capto parcat aut poenam impedit**

« Nulle loi n'épargne un captif ou empêche son châtement »

*Eur. Ion 1046b-47* Ὅταν δὲ πολέμιους δρᾶσαι κακῶς  
θῆλη τις, οὐδέεις ἐμποδῶν κείται νόμος.

« Mais quand on veut faire du mal à des adversaires, aucune loi ne l'empêche »

334 Ag. ia<sup>3</sup>**Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor**

« Ce que n'interdit pas la loi, la pudeur interdit de le faire »

*Hor. O. III, 24, 35 Quid leges sine moribus  
uanae proficiunt [...] ?*335 Pyr. ia<sup>3</sup>**Quodcumque libuit facere uictori licet**

« Tout ce qu'il désire, le vainqueur peut le faire »

Proverbe romain<sup>5</sup> *Cui quod libet, hoc licet*336 Ag. ia<sup>3</sup>**Minimum decet libere cui multum licet**

« Qui peut beaucoup doit très peu désirer »

*Eur. Hec. 282* Οὐ τοὺς κρατοῦντας χρὴ κρατεῖν ἄμῃ χρεῶν

« Les puissants ne doivent pas abuser de leur puissance »

*Cic. Phil. I, 13, 33 Licet quod cuique libet, loquatur**Publ. Syr. 106 Cui plus licet, quam par est, plus uult, quam licet**Spart. Carac. 10 Dixissetque Antoninus 'uellem, si liceret' respondisse fertur (Iulia) : si libet, licet*

397 Ch. ascl. min.

**Post mortem nihil est ipsaque mors nihil**

« Après la mort il n'est rien et la mort elle-même n'est rien »

*Sen. Ep. 54, 4 Mors est non esse. Id quale sit, iam scio : hoc erit post me, quod ante me fuit**Sen. Ep. 99, 30-31 Atqui nec ex eo potest ei tormentum esse quod non est (quis enim nullius est sensus est ?) nec ex eo quod est; effugit enim maximum mortis incommodum, non esse**Luc. III, 39-40 Aut nihil est sensus animis a morte relictum  
aut mors ipsa nihil*<sup>5</sup> A. OTTO (1962) : p. 193.



399 Ch. ascl. min.

***Spem ponant avidi, solliciti metum***

« Que les esprits avides abandonnent l'espoir, les inquiets la crainte »

400 Ch. ascl. min.

***Tempus nos avidum deuorat et chaos***

« Le temps avide nous dévore, comme le chaos »

Ov. *M.* XV, 234-36 *Tempus edax rerum, tuque, inuidiosa uetustas*

*pmnia destruitis uitiataque dentibus aeuī*

*paulatim lenta consumitis omnia morte*

Ov. *Pont.* IV, 10, 7 *Tempus edax igitur praeter nos omnia perdit ?*

401-02a Ch. ascl. min.

***Mors indiuidua est, noxia corpori***

***nec parcens animae***

« La mort est indivisible, nuisible au corps,  
n'épargnant pas l'âme »

407-08 Ch. ascl. min.

***Quaeris quo iaceas post obitum loco ?***

***quo non nata iacent***

« Tu demandes où l'on repose après le trépas ?

Là où reposent ceux qui ne sont pas nés »

Sen. *Ep.* 4, 9 *Ex quo natus es, duceris.*

425 And. ia<sup>3</sup>

***Miserrimum est timere, cum speres nihil***

« Le comble du malheur est d'avoir à craindre mais rien à espérer »

Sen. *Ep.* 5, 7 *Desines timere, si sperare desieris*

427 And. ia<sup>3</sup>

***Exoritur aliquod maius ex magno malum***

« D'un grand malheur naît quelque malheur plus grand »

Hom. *Il.* XVI, 111 *πάντη δὲ κακὸν κακῶ ἔσθ' ἤρικτο.*

« Partout, le malheur succédait au malheur »

Hom. *Il.* XIX, 290 *ὡς μοι δέχεται κακὸν ἐκ κακοῦ αἰεὶ*

« Pour moi, le malheur est toujours suivi du malheur »

Esch. *Ch.* 1020 *Μόχθος δ' ὁ μὲν ἀπ' ἄλγ', ὁ δ' ἤξει.*

« Telle peine maintenant, telle autre aussitôt suivra »

Hdt. I, 67 *Πῆμ' ἐπὶ πῆματι κεῖται*

« Le mal succède au mal »

Eur. *Tro.* 596 *ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται*

« Les douleurs succèdent aux douleurs »

Ter. *Eun.* 988 *Aliud ex alio malum*

495<sup>6</sup> Sen. ia<sup>3</sup>

***Victor feroces impetus primos habet***

« Le vainqueur n'a de féroces que ses premiers assauts »

497 Sen. ia<sup>3</sup>

***Miser occupet praesidia, securus legat***

« Dans le malheur, qu'on s'empare d'un lieu sûr ; en sécurité, qu'on le choisisse »

<sup>6</sup> L'ordre des vers adopté par O. ZWIERLEIN (1986a) diffère. Dans cette édition, la *sententia* du vieillard est suivie non par une interrogation isolée d'Andromaque (496 *Quid quod latere sine metu magno nequit ?*), mais par celle qui commence sa tirade dans la nôtre (498-99 *Quis te locus, quae [te] regio seducta, inuia, tuto reponet ?*). Le résultat est le même dans les deux cas : la peur d'Andromaque n'est pas apaisée par les réponses du vieillard.

515 And. ia<sup>3</sup>**Leuius solet timere, qui propius timet**

« Généralement plus légère est la crainte qu'on éprouve plus près »

Luc. X, 47b-48a *Eoi propius timuere sarisas,  
quam nunc pila timent, populi*536 Vli. ia<sup>3</sup>**Generosa in ortus semina exsurgunt suos**

« Les nobles semences s'élèvent vers leurs origines »

545b-46a Vli. ia<sup>3</sup>**Est quidem iniustus dolor  
rerum aestimator**« Injustes, assurément,  
sont les estimations de la douleur »Publ. Syr. 26 *Animo dolenti nihil oportet credere*574 And. ia<sup>3</sup>**Tuta est perire quae potest, debet, cupit**

« Elle est en sécurité celle qui peut, doit, désire mourir »

Publ. Syr. 82 *Bene uixit is qui potuit cum uoluit mori*575 Vli. ia<sup>3</sup>**Magnifica uerba mors prope admota excutit**

« La mort approchée de près anéantit les belles paroles »

581 Vli. ia<sup>3</sup>**Necessitas plus posse quam pietas solet**

« La nécessité peut davantage, en général, que la piété »

587 Vli. ia<sup>3</sup>**Stulta est fides celare quod prodas statim**

« Cacher ce qu'on va aussitôt dévoiler est absurde loyauté »

588 And. ia<sup>3</sup>**Animosa nullos mater admittit metus**

« Une mère qui a du cœur ne connaît aucune peur »

610 Vli. ia<sup>3</sup>**Auspicia metuunt qui nihil maius timent**

« Ils redoutent les auspices ceux qui ne craignent rien de pire »

614b Vli. ia<sup>3</sup>**Veritas numquam perit**

« Vérité ne meurt jamais »

Polyb. XIII, 5, 6 Ποτέ δὲ καὶ πολλὸν χρόνον ἐπισκοτισθεῖσα, τέλος αὐτῆ [scil. ἀλήθεια] δι' ἑαυτῆς ἐπικρατεῖ

« Parfois elle reste longtemps dans l'ombre, mais à la fin, d'elle-même, [la vérité] triomphe »

Liv. XXII, 39, 19 *Veritatem laborare nimis saepe aiunt, extinguui numquam*Publ. Syr. 63 *Bonum quod est, supprimitur, numquam extinguitur*Hier. Pelag. 1, 25 *Veritas enim laborare potest, uinci non potest*633 And. ia<sup>3</sup>**Dediscit animus sero quod didicit diu**

« L'esprit tarde à désapprendre ce qu'il a longtemps appris »

Arist. *Rhet.* 1370a 6 Τὸ εἰθισμένον ὡσπερ πεφυκὸς ἤδη γίγνεται.

« Ce dont on a pris l'habitude se produit bientôt naturellement »

Cic. *Tusc.* II, 17, 40 *Consuetudinis magna uis est*Cic. *De Fin.* V, 25, 74 *Consuetudine quasi alteram quandam naturam effici*Publ. Syr. 201 *Grauiissimum est imperium consuetudinis*

695b-96 And. ia<sup>3</sup>

**Quoque te celsum altius  
superi leuarunt, mitius lapsos preme**

« Et plus haut t'ont élevé les dieux,  
plus doucement tu dois peser sur ceux qui sont tombés »

697 And. ia<sup>3</sup>

**Misero datur quodcumque fortunae datur**

« C'est au malheureux qu'on donne tout ce qui est donné à la Fortune »

765b Vli. ia<sup>3</sup>

**Fletus aerumnas leuat**

« Les larmes allègent les épreuves »

Ov. *Tr.* IV, 3, 38 *Expletur lacrimis egeriturque dolor*

Sen. *Rh. Contr. Exc.* IV, 1 *Aduersa fortuna habet in querelis leuamentum*

Sen. *Rh. Contr.* X, 1, 6 *Plerumque omnis dolor per lacrimas effluit*

786 Vli. ia<sup>3</sup>

**Magnus sibi ipse non facit finem dolor**

« Une grande douleur ne se fixe elle-même point de terme »

869 Hel. ia<sup>3</sup>

**Optanda mors est sine metu mortis mori**

« Mourir sans crainte de la mort est une mort souhaitable »

Tragique inconnu *Mors misera non est, aditus ad mortem est miser* (cité par Quint. VIII, 5, 6 et Lact. *Inst.* III, 17, 32)

Sen. *Rh. Contr. Exc.* III, 5 *Crudelius est quam mori semper mortem timere*

Sen. *Ep.* 29, 17 *Non mortem timemus, sed cogitationem mortis*

Sen. *Ep.* 78, 5 *Contemne mortem : nihil triste est, cum huius metum effugimus*

870b-71a Hel. ia<sup>3</sup>

**Ad auctorem redit**

**sceleris coacti culpa**

« La faute d'un crime imposé  
retombe vers son auteur »

887b Hel. ia<sup>3</sup>

**Profuit multis capi**

« Beaucoup ont tiré profit de leur captivité »

Thu. V, 92 *Καὶ πῶς χρήσιμον ἂν ζυμβαίῃ ἡμῖν δουλεῦσαι, ὥσπερ καὶ ὑμῖν ἄρξαι*

« Et comment nous serait-il profitable d'être esclaves comme il vous le serait de dominer ? »

Rutil. 1, 64 *Profuit iniustis te dominante capi*

909b-10a Hel. ia<sup>3</sup>

**Durum et inuisum et graue est**

**seruitia ferre ?**

« Il est dur, odieux, et pesant  
de supporter l'esclavage ? »

Esch. *Ag.* 953 *Ἐκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳ χρῆται ζυγῷ.*

« Nul ne porte volontairement le joug de l'esclavage »

Eur. *Hec.* 332 *τὸ δοῦλον ὡς κακὸν πέφυκ' αἰεὶ*

« Comme l'esclave est toujours naturellement misérable ! »

912b-13a Hel. ia<sup>3</sup>***Perdere est patriam graue,  
gravius timere***« Il est pesant de perdre sa patrie,  
plus pesant de la craindre »Eur. *Med.* 649-51 μό-

χθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερθεν ἤ

γᾶς πατρίας στέρεσθαι

« Aucune autre peine ne dépasse la privation de la patrie »

952 And. ia<sup>3</sup>***Quam tenuis anima uinculo pendet leui !***

« Combien léger est le lien auquel le mince souffle vital est suspendu ! »

Proverbe grec<sup>7</sup> Ἀπὸ λεπτοῦ (φασί) μίτου τὸ ζῆν ἤρτῆσθαι

« La vie, dit-on, est suspendue à un mince fil »

Ov. *Pont.* IV, 3, 35 *Omnia sunt hominum tenui pendentia filo*954b And. ia<sup>3</sup>***Prima mors miseris fugit***

« La mort la première fuit les malheureux »

1009-10 Ch. saph. min.

***Dulce maerenti populus dolentum,  
dulce lamentis resonare gentes***« Est doux à l'affligé un peuple de souffrance,  
doux que les nations répondent en écho à ses lamentations »

1011-12 Ch. saph. min.

***Lenius luctus lacrimaeque mordent,  
turba quas fletu similis frequentat***« Plus douce est la morsure du deuil et des larmes  
pour ceux qu'entoure une foule compagne de leurs pleurs »

1013 Ch. saph. min.

***Semper a semper dolor est malignus***

« Toujours, ah toujours malveillante est la douleur ! »

1016-17 Ch. saph. min. et adonique

***Ferre quam sortem patiuntur omnes  
nemo recusat***« Supporter un sort que tous endurent,  
personne ne le refuse »

1018-19a Ch. saph. min.

***Nemo se credet miserum, licet sit,  
tolle felices***« Personne, le fût-il, ne se croira malheureux,  
si l'on supprime les heureux »

1023 Ch. saph. min.

***Est miser nemo nisi comparatus***

« On n'est malheureux que par comparaison »

1024-25 Ch. saph. min.

***Dulce in immensis posito ruinis,  
neminem laetos habuisse uultus***« Est doux pour qui se trouve dans d'immenses ruines  
que personne n'arbore de joyeuses mines »

---

<sup>7</sup> A. OTTO (1962) : p. 136.

1056 Nun. ia<sup>3</sup>

***O dura fata, saeua, miseranda, horrida !***

« Ô après destins, cruels, pitoyables, détestables ! »

1066b-1067a And. ia<sup>3</sup>

***Gaudet magnus aerumnas dolor  
tractare totas***

« Une grande douleur se complait à ressasser  
l'ensemble de ses souffrances »

### **Phéniciennes**

98b-99 Œd. ia<sup>3</sup>

***Qui cogit mori***

***nolentem in aequo est quique properantem impedit***

« Qui force à mourir

celui qui le refuse vaut qui empêche celui qui le désire »

Publ. Syr. 504 *Quam miserum est mortem cupere nec posse emori*

Sen. Rh. *Contr. Exc. 8, 4 Non magis crudeles sunt qui uolentes uiuere occidunt, quam qui uolentes mori non sinunt*

Luc. VI, 724-25 *A miser extremum cui mortis munus inique eripitur, non posse mori*

100 Œd. ia<sup>3</sup>

***Occidere est uetare cupientem mori***

« C'est le tuer que d'interdire à qui le désire de mourir »

Hor. P. 467 *Inuitum qui seruat, idem facit occidenti*

152-53a Œd. ia<sup>3</sup>

***Eripere uitam nemo non homini potest,  
at nemo mortem***

« Arracher la vie à un homme, nul n'en est incapable,  
mais la mort, nul n'en est capable »

Sen. *Ep. 12, 10 Patent undique ad libertatem uiae multae, breues, faciles. Agamus deo gratias, quod nemo in uita teneri potest*

Sen. *Prov. 6, 7 Ante omnia caui, ne quis uos teneret inuitos : patet exitus*

197b-98a Ant. ia<sup>3</sup>

***Nemo contempsit mori  
qui concupiuit***

« Nul ne méprise la mort

en l'ayant désirée ardemment »

Publ. Syr. 364 *Mortem ubi contempnas uiceris omnes metus.*

Mart. XI, 56, 15-16 *Rebus in angustis facile est contemnere uitam : fortiter ille facit, qui miser esse potest*

198b-99 Ant. ia<sup>3</sup>

***Cuius haut ultra mala  
exire possunt, in loco tuto est situs***

« Celui dont les maux ne peuvent aller au-delà  
est en sécurité »

294 Ant. ia<sup>3</sup>

***Vitam tibi ipse si negas, multis negas***

« Si tu te refuses la vie à toi-même, tu la refuses à beaucoup »

386 Ioc. ia<sup>3</sup>**Miseros magis fortuna conciliat suis**

« Les malheureux, la fortune les rend davantage bienveillants envers les leurs »

442 Sat. ia<sup>3</sup>**Negare matri qui diu dubitat, potest**

« Il peut dire non à sa mère, celui qui balance longtemps »

493-94 Ioc. ia<sup>3</sup>**Quotiens necesse est fallere aut falli a suis,  
patiari potius ipse quam facias scelus**

« Toutes les fois où tromper ou être trompé par les siens s'impose, mieux vaut subir soi-même le crime que le commettre »

Plat. *Gorg.* 469c (Socrate) Εἰ δ' ἀναγκασθῶν εἴη ἀδικεῖν ἢ ἀδικεῖσθαι, ἐλοίμην ἂν μᾶλλον ἀδικεῖσθαι ἢ ἀδικεῖν.

« Mais s'il fallait choisir entre subir l'injustice et la commettre, je préférerais la subir que la commettre »

Cic. *Tusc.* V, 19, 56 *Nam cum accipere, quam facere praestat iniuriam*Sen. *Ep.* 3, 3 *Quidam fallere docuerunt, dum timent falli*598 Pol. ia<sup>3</sup>**In seruitutem cadere de regno graue est**

« Il est pesant de tomber du pouvoir royal dans la servitude »

624b-25a Ioc. ia<sup>3</sup>**Regna cum scelere omnibus  
sunt exilis grauiora**

« Les règnes mêlés au crime sont plus pesants que tous les exils »

629 Ioc. ia<sup>3</sup>**Fortuna belli semper ancipiti in loco est**

« La fortune de la guerre réside toujours en terrain incertain »

Virg. *En.* IV, 603 *Verum anceps pugnae fuerat fortuna*Ov. *M.* VIII, 12 *Et pendebat adhuc belli fortuna*630-31a Ioc. ia<sup>3</sup>**Quodcumque Mars decernit : exaequat duos,  
licet impares sint, gladius**

« Mars tranche toute situation : le glaive, malgré leurs différences, rend deux hommes égaux »

631b-32a Ioc. ia<sup>3</sup>**Et spes et metus****Fors caeca uersat**

« L'espoir et la crainte, le Sort aveugle les renverse »

Proverbe romain<sup>8</sup> *Fortuna caeca*Ps. *Cat. Dist.* 4, 3 *Noli Fortunam, quae non est, dicere caecam*Cic. *Lae.* 15, 54 *Non enim solum ipsa fortuna caeca est, sed eos etiam plerumque efficit caecos, quos complexa est*Cic. *Phil.* XIII, 5, 10 *Quis hoc nostrum non uidet, quod Fortuna ipsa, quae dicitur caeca, uidit ?*<sup>8</sup> *Ibid.* p. 142, s. v. *fortuna*.

654<sup>9</sup> Ete. ia<sup>3</sup>

**Regnare non uult esse qui inuisus timet**

« Il ne veut pas régner celui qui craint d'être détesté »

655-56a Ete. ia<sup>3</sup>

**Simul ista mundi conditor posuit deus  
odium atque regnum**

« Le dieu fondateur du monde a établi ensemble  
l'exécration et la domination »

657b-58a Ete. ia<sup>3</sup>

**Multa dominantem uetat  
amor suorum**

« L'amour des siens interdit beaucoup  
à celui qui règne »

659 Ete. ia<sup>3</sup>

**Qui uult amari, languida regnat manu**

« Qui veut être aimé règne d'une poigne molle »

660 Ioc. ia<sup>3</sup>

**Inuisa numquam imperia retinentur diu**

« Le pouvoir exécré n'est jamais longtemps conservé »

Sen. Rh. *Contr.* VII, 8, 1 *Omnis nimia potentia saluberrime in breuitatem constringetur*

664 Ete. ia<sup>3</sup>

**Imperia pretio quolibet constant bene**

« Le pouvoir vaut bien n'importe quel prix »

Eur. *Phæn.* 524-25a *Εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χροῖ, τυραννίδος πέρι  
καλλιστον ἀδικεῖν*

« Car s'il faut violer la justice, c'est pour la souveraineté qu'il est le plus beau de la violer »

(traduit par Cic. *Off.* III, 82 *Nam si uiolandum est ius, regnandi gratia uiolandum est*)

## Médée

55 Med. ia<sup>3</sup>

**Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus**

« Une demeure acquise par un crime doit être quittée avec un crime »

109 Ch. ascl. min.

**Rara est in dominos iusta licentia**

« La licence envers les maîtres reste rarement dans les limites du droit »

151b-53a Nut. ia<sup>3</sup>

**Graui quisquis uulnera  
patiente et aequo mutus animo pertulit  
referre potuit**

« Qui endure en silence de graves blessures,  
patiemment et sereinement,  
peut les infliger en retour »

Pl. *Rud.* 402 *Ergo animus aequos optimum est aerumnae condimentum*

Publ. Syr. 176 *Feras, non culpes, quod mutari non potest*

Publ. Syr. 370 *Mutare quod non possis ut natum est feras*

<sup>9</sup> Cf. J. G. FITCH (2004b) : p. 76, sur les hésitations des manuscrits dans l'attribution des répliques, vers 651 à 664.

Publ. Syr. 456 *Patientia animi occultas diuitias habet*  
 Publ. Syr. 464 *Patiens et fortis se ipsum felicem facit*

153b Nut. ia<sup>3</sup>

***Ira quae tegitur nocet***

« La colère qu'on cache fait du mal »

Eur. *Med.* 319-20 Γυνή γὰρ ὀξύθυμος ὡς δ' αὖτως ἀνὴρ  
 ῥάων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφός.

« Car d'une femme irascible – comme aussi d'un homme –, il est plus facile de se garder que du prudent impassible »

Publ. Syr. 510 *Qui bene dissimulat, citius inimico nocet*

Ps. Sen. *Lib. de mor.* 52 *Peiora sunt tecta odia quam aperta*

154 Nut. ia<sup>3</sup>

***Professa perdunt odia uindictae locum***

« Les haines déclarées perdent l'occasion d'être vengées »

155-56a Med. ia<sup>3</sup>

***Leuis est dolor, qui capere consilium potest,  
 et clepere sese***

« Légère est la douleur qui peut prendre conseil  
 et se dissimuler »

Sen. *Ep.* 78, 13 *Leuis est dolor, si nihil illi opinio adiecerit*

156b Med. ia<sup>3</sup>

***Magna non latitant mala***

« Les grands maux ne se cachent pas »

159 Med. ia<sup>3</sup>

***Fortuna fortes metuit, ignauos premit***

« La Fortune craint les courageux, écrase les lâches »

Proverbe romain<sup>10</sup> *Fortuna fortes adiuuat*

Virg. *En.* X, 284 *Audentis fortuna iuuat*

160 Nut. ia<sup>3</sup>

***Tunc est probanda, si locum uirtus habet***

« La vaillance doit être éprouvée seulement si elle en a l'occasion »

161 Med. ia<sup>3</sup>

***Numquam potest non esse uirtuti locus***

« Jamais l'occasion ne peut manquer à la vaillance »

162 Nut. ia<sup>3</sup>

***Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam***

« Nul espoir ne montre le chemin dans l'affliction »

163 Med. ia<sup>3</sup>

***Qui nil potest sperare, desperet nihil***

« Qui ne peut rien espérer ne désespère de rien »

Virg. *En.* II, 354 *Vna salus uictis nullam sperare salutem*

Sen. *Ep.* 5, 7 *Desines timere, si sperare desieris*

168a Nut. ia<sup>3</sup>

***Rex est timendus***

« On doit craindre le roi »

<sup>10</sup> A. OTTO (1962) : p. 144.



175b Nut. ia<sup>3</sup>

**Tempori aptari decet**

« Il convient de s'adapter aux circonstances »

Proverbe romain<sup>11</sup> *Tempori seruiendum est* (cf. Cic. *Fam.* X, 7, 1)

176 Med. ia<sup>3</sup>

**Fortuna opes auferre, non animum potest**

« La Fortune peut enlever les ressources, non l'ardeur »

194 Med. ia<sup>3</sup>

**Si iudicas, cognosce, si regnas, iube**

« En tant que juge, instruis l'affaire ; en tant que roi, ordonne »

195 Cr. ia<sup>3</sup>

**Aequum atque iniquum regis imperium feras**

« Juste ou injuste, tu dois subir l'autorité du roi »

Soph. *Ant.* 666-67 Ἄλλ' ὄν πόλις στήσειε τοῦδε χρῆ κλύειν  
καὶ μικρὰ καὶ δίκαια καὶ τᾶναντία

« C'est celui que la ville a placé à sa tête, à qui l'on doit obéir, dans les petites choses, dans ce qui est juste et dans ce qui ne l'est pas »

196 Med. ia<sup>3</sup>

**Iniqua numquam regna perpetuo manent**

« Un pouvoir royal injuste ne dure jamais éternellement »

Ps. Sall. *ad Caes. de republ. orat.* I, 3 *Equidem ego cuncta imperia crudelia magis acerba quam diuturna arbitror*

Cic. *Off.* II, 25 *Nec uero ulla uis imperii tanta est, quae premente metu possit esse diuturna*

Sen. *Ir.* III, 16, 2 *Nec diu potest, quae multorum malo exercetur, potentia stare*

198 Cr. ia<sup>3</sup>

**Vox constituto sera decreto uenit**

« Quand une résolution est arrêtée, il est trop tard pour parler »

199-200 Med. ia<sup>3</sup>

**Qui statuit aliquid parte inaudita altera,  
aequum licet statuerit, haud aequus fuit**

« Qui statue sans entendre l'une des deux parties,  
eût-il statué justement, n'est pas juste »

Proverbe grec<sup>12</sup> Μήτε δίκην δικάσης, ἀμφοῖν πρὶν μῦθον ἀκούσης

« Ne rend pas la justice, avant d'avoir entendu le discours des deux parties »

Eur. *Heracl.* 179-80 Τίς ἂν δίκην κρίνειεν ἢ γνοίη λόγον,

πρὶν ἂν παρ' ἀμφοῖν μῦθον ἐκμάθῃ σαφῶς

« Comment juger l'affaire et connaître la cause, avant d'avoir entendu clairement le discours des deux parties ? »

Dem. *Timocr.* 149 Ἀκροάσομαι τοῦ τε κατηγοροῦ καὶ τοῦ ἀπολογομένου ὁμοίως ἀμφοῖν

« J'écouterai les deux parties, accusateur et accusé, de la même façon »

Sen. *Apoc.* 14, 2 *Aeacus, homo iustissimus, uetat et illum, altera tantum parte audita, condemnat*

221-22a Med. ia<sup>3</sup>

**Confide regnis, cum leuis magnas opes  
huc ferat et illuc casus**

« Fais confiance au pouvoir royal, alors que le hasard, dans sa légèreté,  
emporte çà et là les grandes puissances ! »

<sup>11</sup> A. OTTO (1962) : p. 342-343.

<sup>12</sup> E. L. LEUTSCH, F. W. SCHNEIDEWIN (1965) : II, 759.

291 Med. ia<sup>3</sup>**Quae fraus timeri tempore exiguo potest ?**

« Quelle ruse peut-on craindre dans un court délai ? »

292 Cr. ia<sup>3</sup>**Nullum ad nocendum tempus angustum est malis**

« Pour nuire, nul délai n'est trop court aux méchants »

416 Med. ia<sup>3</sup>**Amor timere neminem uerus potest**

« Le véritable amour ne peut craindre personne »

Cic. *Orat.* 10 *Sed nihil difficile amanti puto*Virg. *Buc.* 10, 69 *Omnia uincit amor*Prop. II, 27, 12b *Neque hic (scil. amans) Boreae flabra neque arma timet*428b Med. ia<sup>3</sup>**Trahere, cum pereas, libet**

« Il est plaisant, quand on périt, de tout emporter »

Ov. *F.* III, 638 *Cupit ultra mori*Luc. VII, 654-55 *Nec, sicut mos est miseris, trahere omnia secum**mersa iuuat, gentisque suae miscere ruinae*430 Nut. ia<sup>3</sup>**Nemo potentes aggredi tutus potest**

« Nul ne peut s'attaquer aux puissants sans danger »

Eur. *El.* 760 *Οὔτοι βασιλέα φαῦλον κτανεῖν*

« Tuer un roi n'est pas rien »

Publ. *Syr.* 483 *Potentis irasci sibi periculum est quaerere*431-32 Ias. ia<sup>3</sup>**O dura fata semper et sortem asperam  
cum saeuit et cum parcit ex aequo malam !**« Ô destins toujours âpres et sort toujours cruel,  
également mauvais quand il punit et quand il épargne ! »494a Ias. ia<sup>3</sup>**Grauis ira regum est semper**

« Toujours terrible est la colère des rois »

Hom. *Il.* I, 80 *Κρείσσω γὰρ βασιλεὺς ὅτε χύσεται ἀνδρὶ χέρη*

« Un roi a toujours l'avantage, quand il s'irrite contre un homme méprisable »

Eur. *Med.* 119-21 *Δεινὰ τυράννων λήματα καὶ πῶς**ὀλιγὶ ἀρχόμενοι πολλὰ κρατοῦντες**χαλεπῶς ὀργὰς μεταβάλλουσιν*

« Terrible est la volonté des puissants : obéissant peu, dominant beaucoup, ils changent difficilement d'humeur »

500b-01a Med. ia<sup>3</sup>**Cui prodest scelus****is fecit**

« Celui à qui profite le crime

en est l'auteur »

503 Med. ia<sup>3</sup>**Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens**

« Considère comme non coupable quiconque est coupable pour toi »

Ov. *H.* XII, 131-32 *Vt culpent alii tibi me laudare necesse est,**pro quo sum totiens esse coacta nocens*

504 Ias. - 505 Med. ia<sup>3</sup>

***Ingrata uita est cuius acceptae pudet***

***Retinenda non est cuius acceptae pudet***

« Ingrate est la vie de qui a honte de l'avoir reçue »

« Il ne doit pas la conserver celui qui a honte de l'avoir reçue »

559b Ias. ia<sup>3</sup>

***Miserias lenit quies***

« Le calme adoucit les malheurs »

Hor. O. I, 24, 19-20 *Leuius fit patientia*

*quicquid corrigere est nefas*

563b-64a Med. ia<sup>3</sup>

***Fructus est scelerum tibi***

***nullum scelus putare***

« Le fruit de tes crimes

est de n'en considérer aucun comme un crime »

579-82 Ch. str. saph.

***Nulla uis flamma tumidiue uenti***

***tanta nec teli metuenda torti***

***quanta cum coniux uiduata taedis***

***ardet et odit***

« Aucune force de la flamme ou du vent qui enflamme n'est aussi puissante, aucune force du trait qui jaillit n'est aussi redoutable, que lorsque l'épouse, privée de l'hymen, s'enflamme et fulmine »

Hor. O. I, 25, 12-15 *Cum tibi flagrans amor et libido*

*quae solet matres furiare equorum,*

*saeuiet circa iecur ulcerosum*

*non sine questu*

Ov. A.A. II, 377-78 *Femina quam socii deprensa paelice lecti*

*ardet*

Ov. M. IV, 278 *Dolor urit amantes*

Publ. Syr. 389 *Numquam ubi diu fuit ignis defecit uapor*

591 Ch. (str. saph.)

***Caecus est ignis stimulatus ira***

« Aveugle est le feu attisé par la rage »

Hor. O. I, 16, 9-10 *Tristes ut irae quas neque Noricus*

*deterret ensis*

Ov. H. XII, 155 *Ire animus mediae suadebat in agmina turbae*

Ov. A.A. II, 379 *In ferrum flammisque ruit*

603 Ch. (str. saph.)

***Constitit nulli uia nota magno***

« Suivre les sentiers battus ne coûte cher à personne »

Sen. *Helv.* 2, 4 *Nulli tamen non magno constitit etiam bona nouerca*

901 Med. ia<sup>3</sup>

***Vindicta leuis est quam ferunt purae manus***

« Légère est la vengeance qu'apportent des mains pures »

1009-10a Med. ia<sup>3</sup>

***Si posset una caede satiari manus,***

***nullam petisset***

« Si ma main pouvait se rassasier d'un seul crime,

elle n'en aurait recherché aucun »

**Phèdre**127b-28 Ph. ia<sup>3</sup>**Nulla Minois leui****defuncta amore est, iungitur semper nefas**

« Aucune fille de Minos

ne s'est acquittée d'un amour léger ; toujours un sacrilège y est mêlé »

132b-33 Nut. ia<sup>3</sup>**Quisquis in primo obstitit****pepulitque amorem tutus ac uictor fuit**

« Quiconque s'y oppose d'emblée

et repousse l'amour connaît sécurité et succès »

Lucr. IV, 1146-48 *Nam uitare plagas in Amoris ne iaciamur,**non ita difficilest quam captum retibus ipsis,**exire et ualidos Veneris perrumpere nodos*Ov. Rem. 91b-92 *Sero medicina paratur**cum mala per longas conualuere moras*Sen. Ep. 72, 11 *Principis illarum obstemus : melius non incipient, quam desinent*134-35 Nut. ia<sup>3</sup>**Qui blandiendo dulce nutriuit malum,****sero recusat ferre quod subiit iugum**

« Qui, en le caressant, nourrit son doux mal,

refuse trop tard de supporter le joug qui vient à charge<sup>13</sup> »139 Nut. ia<sup>3</sup>**Fortem facit uicina libertas senem**

« La libération, toute proche, rend la vieillesse courageuse »

Sen. Ep. 26, 10 *Meditare mortem : qui hoc dicit meditari libertatem iubet*140-41 Nut. ia<sup>3</sup>**Honesta primum est uelle nec labi uia,****pudor est secundus nosse peccandi modum**

« D'abord, l'honnêteté, c'est la volonté et la fidélité au droit chemin ;

ensuite, la pudeur, c'est connaître la mesure de ses fautes »

Prop. III, 19, 3-4 *Vos ubi contempti rupistis frena pudoris**nescitis captae mentis habere modum*143b-44 Nut. ia<sup>3</sup>**Maius est monstro nefas :****nam monstra fato, moribus scelera imputes**

« Un acte sacrilège est pire qu'un acte monstrueux,

car on impute les actes monstrueux au destin, les actes sacrilèges aux mœurs »

152a Nut. ia<sup>3</sup>**Sagax parentum est cura**

« Perspicace est la tutelle des pères »

164 Nut. ia<sup>3</sup>**Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit**

« Quelque femme a pu commettre un crime impunément, aucune sans tourment »

Sen. Ep. 27, 2 *Scelera etiamsi non sint deprehensa cum fierent, sollicitudo non cum ipsis abiit*Sen. Ep. 97, 13 *Tuta scelera esse possunt, securi non possunt*Sen. Ep. 105, 8 *Tutum aliqua res in mala conscientia praestat, nulla securum*

<sup>13</sup> Nous avons essayé de rendre par cette traduction l'ambiguïté de la syntaxe : le pronom relatif *quod* peut être au nominatif (« joug qui s'ensuit ») ou à l'accusatif (« joug qu'il supporte »).

184a Ph. ia<sup>3</sup>

**Quid ratio possit ?**

« Que pourrait la raison ? »

Ov. M. VII, 10-12a *Et luctata diu, postquam ratione furorem uincere non poterat : "Frustra, Medea, repugnas ; nescio quis deus obstat"*

195-96a Nut. ia<sup>3</sup>

**Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido**

« "L'amour est un dieu" : fiction forgée par un désir honteux et complaisant au vice »

Publ. Syr. 301 *Libido cunctos etiam sub uultu domat*

204-05 Nut. ia<sup>3</sup>

**Quisquis secundis rebus exultat nimis  
fluitque luxu, semper insolita appetit**

« Quiconque s'enorgueillit par trop de sa réussite et s'amollit dans le luxe a toujours de nouveaux appétits »

Publ. Syr. 236 *Inopiae desunt pauca, auaritiae omnia*

215 Nut. ia<sup>3</sup>

**Quod non potest uult posse qui nimium potest**

« Qui peut trop veut pouvoir ce qu'il ne peut pas »

249 Nut. ia<sup>3</sup>

**Pars sanitatis uelle sanari fuit**

« Vouloir se guérir est une partie de la guérison »

Ps. Quint. Decl. 14, 8 *Prima pars sanitatis est, ut libenter accipiat*

251b-52a Ph. ia<sup>3</sup>

**Qui regi non uult amor  
uincatur**

« L'amour qui ne veut être dompté, qu'il soit terrassé »

265-66 Ph. ia<sup>3</sup>

**Prohibere nulla ratio periturum potest,  
ubi qui mori constituit et debet mori**

« Nulle raison ne peut contenir un être destiné au trépas, quand celui qui a décidé de mourir est aussi dans l'obligation de mourir »

269b-70a Nut. ia<sup>3</sup>

**Fama uix uero fauet,  
peius merenti melior et peior bono**

« La rumeur favorise rarement le vrai, bienveillante pour qui démerite et malveillante pour qui mérite »

352 Ch. an<sup>4</sup>

**Vindicat omnes sibi natura**

« La Nature revendique pour elle tous les êtres »

353-55a Ch. an.

**Nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit Amor, ueteres cedunt  
ignibus irae**

« Rien n'est épargné, périt la haine, quand Amour a l'ordonné ; cèdent les vieilles rages sous ses feux »

356 Ch. an.

**Vincit saeuae cura nouercas**

« Les tourments d'amour triomphent des cruelles marâtres »

404b Ch. <sup>14</sup> ia<sup>3</sup>**Non leuat miseris dolor**

« L'expression de la douleur ne soulage pas les malheureux »

427b-28a Nut. ia<sup>3</sup>**Haud est facile mandatum scelus  
audere**« Il n'est pas facile  
d'oser un crime imposé »428b-29 Nut. ia<sup>3</sup>**Verum iusta qui reges timet,  
deponat, omne pellat ex animo decus**« Mais qui craint les rois, qu'il abandonne son équité,  
qu'il chasse tout honneur de son esprit »430 Nut. ia<sup>3</sup>**Malus est minister regii imperii pudor**« La pudeur est un mauvais serviteur des ordres royaux »  
Sil. It. XIV, 93b-94a *Vilissima regi  
cura pudor*440 Nut. ia<sup>3</sup>**Quem fata cogunt, ille cum uenia est miser**

« Celui que contraignent les destins est pardonné d'être malheureux »

442b-43a Nut. ia<sup>3</sup>**Perdere est dignus bona  
quis nescit uti**« On est digne de perdre ses biens  
quand on ne sait en user »446 Nut. ia<sup>3</sup>**Aetate fruere ; mobili cursu fugit**« Jouis de ta jeunesse : elle fuit d'une course agile »  
Tib. I, 4, 27-28 *At si tardus eris, errabis : transiet aetas  
quam cito !**Hor. O. II, 14, 1-2 Eheu fugaces, Postume, Postume,  
labuntur anni**Hor. O. I, 11, 8 Carpe diem, quam minimum credula postero**Ov. A.A. III, 59 Venturae memores iam nunc estote senectae**61-62 Dum licet et uernos etiammunc editis annos,  
ludite**65 Vtendum est aetate ; cito pede labitur aetas**66 Nec bona tam sequitur quam bona prima fuit**79 Nostra sine auxilio fugiunt bona ; carpente florem*453 Nut. ia<sup>3</sup>**Laetitia iuuenem, frons decet tristis senem**

« La gaieté convient à la jeunesse, un air soucieux à la vieillesse »

*Eur. Bacch. 1251-52 Ὡς δὲ σχολὸν τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφου  
ἐν τ' ὀμμασι σκυθρωπὸν.*

---

<sup>14</sup> Cf. J. G. FITCH (2004b) : p. 113-114, pour les problèmes d'attribution des répliques des vers 404 à 430.

« Comme la vieillesse, chez les hommes, est naturellement morose et de sombre apparence ! »

Eur. *Med.* 48 Νέα γὰρ φροντίς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ.

« Car un esprit juvénile n'aime pas souffrir »

Hor. *O.* I, 9, 17 *Virenti canities abest morosa*

Hor. *Epo.* 13, 5 *Obducta soluaturs fronte senectus*

459-60 Nut. ia<sup>3</sup>

***Ingenia melius recta se in laudes ferunt,  
si nobilem animum uegeta libertas alit***

« Les tempéraments droits se portent mieux aux éloges,  
si une liberté vivace nourrit leur noble esprit »

475-76 Nut. ia<sup>3</sup>

***Quam uaria leti genera mortalem trahunt  
carpuntque turbam : pontus et ferrum et doli !***

« Quelle diversité dans les genres de mort qui emportent  
et entraînent la foule mortelle : mer, fer, pièges ! »

481 Nut. ia<sup>3</sup>

***Proinde uitae sequere naturam ducem***

« Aussi prends la nature pour guide de ta vie »

Hor. *Ep.* I, 10-12 *Viuerenaturae si conuenienter oportet*

*pondendaeque domo quaerenda est area primum,  
nouistine locum potiozem rure beato ?*

518b-19a Hipp. ia<sup>3</sup>

***Sollicito bibunt  
auro superbi***

« L'or dans lequel boivent les superbes  
est emplis de soucis »

520b-21 Hipp. ia<sup>3</sup>

***Certior somnus premit***

***secura duro membra uersantem toro***

« Un sommeil plus sûr assaille  
celui qui roule ses membres dénués de soucis sur une dure couche »

Hor. *O.* III, 1, 21-24 *Somnus agrestium*

*lenis uirorum non humilis domos*

*fastidit umbrosamque ripam,*

*non Zephyris agitata tempe*

Sen. *Vit.* 25, 2 *Nihilo miserior ero, si lassa ceruix mea in maniculo faeni adquiescet, si  
super Circense tomentum per sarturas ueteris lintei effluens incubabo*

559a Hipp. ia<sup>3</sup>

***Sed dux malorum femina***

« Mais en tête des malheurs : la femme »

Virg. *En.* I, 364 *Dux femina facti*

574-75a Nut. ia<sup>3</sup>

***Saepe obstinatis induit frenos Amor  
et odia mutat***

« Souvent Amour met un frein aux rebelles  
et transforme leurs haines »

593b-94a Ph. ia<sup>3</sup>

***Qui timide rogat  
docet negare***

« Une requête timide  
incite au refus »

598 Ph. ia<sup>3</sup>**Honesta quaedam scelera successus facit**

« Il est des crimes que le succès rend honorables »

607 Ph. ia<sup>3</sup>**Curae leues loquuntur, ingentes stupent**

« Peines légères s'expriment, immenses se taisent »

619 Ph. ia<sup>3</sup>**Muliebri non est regna tutari urbium**

« Aux femmes ne revient point de protéger le pouvoir des cités »

694-96 Hipp. ia<sup>3</sup>**O ter quaterque prospero fato dati  
quos hausit et peremit et leto dedit  
odium dolusque !**« Heureux entre tous, les êtres livrés au prospère destin,  
qu'ont épuisés, consumés, livrés à la mort  
la haine et la ruse ! »Virg. *En.* I, 94b-96a *O terque quaterque beati,  
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis  
contigit oppetere !*721b Nut. ia<sup>3</sup>**Scelere uelandum est scelus**

« Par le crime il faut dissimuler le crime »

Sen. *Clem.* I, 13, 2 *scelera enim sceleribus tuenda sunt*722 Nut. ia<sup>3</sup>**Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum**

« Quand on a peur, le plus sûr est d'attaquer »

735 Nut. ia<sup>3</sup>**Mens impudicam facere, non casus, solet**

« Souvent ce sont les intentions, non l'occasion, qui enlèvent à la femme sa pudeur »

Publ. Syr. 640 *Voluntas impudicum, non corpus facit*761-63 Ch. dact<sup>4</sup>**Anceps forma bonum mortalibus,  
exigui donum breue temporis,  
ut uelox celeri pede laberis !**

« Beauté, bien ambigu pour les mortels,

bref présent d'un court instant,

comme tu t'effaces prestement, d'un pas hâtif ! »

Theogn. I, 985 *Ἄψα γὰρ ὥστε νόημα παρέρχεται ἀγλαὸς ἦβη*

« Aussi promptement que la pensée passe l'éclatante jeunesse »

Proverbe romain<sup>15</sup> *Forma bonum fragile*Sall. *C.* I, 4 *Nam diuiciarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, uirtus clara aeternaque habetur*Hor. *O.* II, 11, 5b-6a *Fugit retro**leuis iuuentas et decor*Hor. *O.* IV, 13, 17-18 *Quo fugit Venus, heu, quoue color, decens**quo motus ?*Prop. II, 28, 57 *Nec forma aeternum aut cuiquam est fortuna perennis*Ov. *A.A.* II, 113-118 *Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos**fit minor et spatio carpitur ipsa suo**nec uiolae semperue hyacinthina lilia florent,*<sup>15</sup> A. OTTO (1962) : p. 141 et 399.



*et riget amissa spina relictæ rosa  
et tibi iam uenient cani, formosæ, capilli  
iam uenient rugæ, quæ tibi corpus arent*  
Ov. *A.A.* III, 81-82a *Adde quod et partus faciunt seniora iuuentæ  
tempora*

773a Ch. ascl. min.

***Res est forma fugax***

« Chose fugace que la beauté »

Sall. *C.* 1, 4 *Nam diuitiarum et formæ gloria fluxa atque fragilis est.*

Hor. *Epo.* 17, 21-22 *Fugit iuuentas, et uerecundus color  
reliquit ossa pelle amicta lurida*

777b-778a Ch. ascl. min.

***Tutior auis***

***non est forma locis***

« La beauté n'est pas plus sûre  
hors des sentiers battus »

820-821a Ch. ascl. min.

***Raris forma uiris (saecula perspicere)***

***impunita fuit***

« Rarement (regarde l'histoire) beauté exista  
impunément pour les hommes »

824 Ch. ia<sup>3</sup>

***Quid sinat inausum feminae praeceptis furor ?***

« Que laisserait-elle, sans l'oser, la folie furieuse d'une femme ? »

Virg. *En.* VII, 308-309 *Ast ego, magna Iouis coniux, nil linquere inausum  
quæ potui infelix*

Virg. *En.* VIII, 205 *At furis Caci mens effera, ne quid inausum  
aut intractatum scelerisue dolique fuisset*

874 Ph. ia<sup>3</sup>

***Aures pudica coniugis solas timet***

« Femme pure craint les oreilles conjugales, même isolées »

876 Ph. ia<sup>3</sup>

***Alium silere quod uoles primus sile***

« Commence par taire ce que tu veux qu'autrui taie »

Ps. Sen. *Lib. de mor.* 16 *Quod tacitum esse uelis, nemini dixeris : si tibi non imperasti,  
quomodo ab aliis silentium speras ?*

878 Ph. ia<sup>3</sup>

***Mori uolenti desse mors numquam potest***

« Pour qui veut mourir jamais la mort ne peut faire défaut »

Sen. *Prov.* 6, 7 *Ideo ex omnibus rebus quas esse uobis necessarias uolui nihil feci facilius  
quam mori*

Sen. *Ep.* 70, 21 *scias ad moriendum nihil aliud in mora esse quam uelle*

881 Ph. ia<sup>3</sup>

***Mors optima est perire lacrimandum suis***

« La meilleure mort, c'est de périr en méritant les larmes des siens »

Cic. *Tusc.* I, 49, 117 *Mors mea ne careat lacrimis*

918-19 Thes. ia<sup>3</sup>

***O uita fallax, abditos sensus geris***

***animisque pulchram turpibus faciem induis***

« Ô vie hypocrite, tu nourris des sentiments secrets  
et tu prêtes un beau visage à d'honteux états d'âme »

920-21a Thes. ia<sup>3</sup>***Pudor impudentem celat, audacem quies  
pietas nefandum***« La pudeur masque l'impudence, le calme l'audace,  
la piété le sacrilège »921b-22a Thes. ia<sup>3</sup>***Vera fallaces probant  
simulantque molles dura***« Les hypocrites applaudissent la vérité  
et les délicats feignent la dureté »

977-79 Ch. an.

***Res humanas ordine nullo  
Fortuna regit sparsitque manu  
munera caeca, peiora fouens***« Les affaires humaines sans aucun ordre  
la Fortune les dirige et elle répand d'une main  
aveugle des récompenses, favorisant les pires actes »Hor. *O.* III, 29, 49-52 *Fortuna saevo laeta negotio et  
ludum insolentem ludere pertinax**transmutat incertos honores,**nunc mihi, nunc alii benigna*Sen. *Ep.* 16, 5 *Casus res humanas sine ordine impellit et iactat*Luc. VII, 454b-55a *Mortalia nulli**sunt curata deo*995 Nun. ia<sup>3</sup>***Vocem dolori lingua luctificam negat***

« La langue refuse à la douleur une parole funeste »

Publ. Syr. 211 *Heu dolor quam miser est, qui in tormento uocem non habet*1114b-16 Thes. ia<sup>3</sup>***O nimium potens,  
quanto parentes sanguinis uincolo tenes,  
natura, quam te colimus inuiti quoque***« Ô nature par trop puissante,  
qu'il est solide le lien du sang par lequel tu unis des parents,  
toi que nous honorons y compris malgré nous ! »1118 Nun. ia<sup>3</sup>***Haud flere honeste quisque quod uoluit potest***

« Nul ne peut dignement pleurer ce qu'il a voulu »

1123 Ch. an.

***Quanti casus humana rotant !***

« Quels grands aléas agitent les affaires humaines ! »

1124-25 Ch. an.

***Minor in paruis Fortuna furit  
leuiusque ferit leuiora deus***« La Fortune exerce une fureur moindre contre les petits  
et la divinité frappe plus faiblement les êtres plus faibles »

Hdt. VII, 10 Ὅραξ τὰ ὑπερέχοντα ζῶα ὡς κεραυνοῖ ὁ θεὸς οὐδὲ ἐξ ἁφαντάζεσθαι, τὰ δὲ μικρὰ οὐδὲν μιν κινεῖ.

« Vois comme le dieu frappe de la foudre les plus grands animaux et qu'il les fait  
disparaître, tandis que les petits ne le troublent en rien »Publ. Syr. 667 *Humilis nec alte cadere nec grauiter potest*Hor. *O.* III, 29, 9 *Fastidiosam desere copiam*Ov. *Rem.* 370 *Summa petunt dextra fulmina missa Iouis*Sen. *Ep.* 19, 9 (citant Mécène) *Ipsa enim altitudo attonat summa*

1126-27 Ch. an.

**Seruat placidos obscura quies  
praebetque senes casa securos**

« Un calme obscur conserve les gens paisibles  
et une chaumière garantit des vieillards exempts de soucis »

1141-43a Ch. an.

**Volat ambiguus mobilis alis  
hora nec ulli praestat uelox  
Fortuna fidem**

« L'heure mouvante de ses ailes variables vole  
et la preste Fortune à personne  
ne tient parole »

Cic. *Tusc.* I, 31, 76 *Volat enim aetas*

Virg. *G.* 3, 284 *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*

Virg. *En.* X, 467 *Breue et irreparabile tempus*

Hor. *O.* I, 34, 14-16 *Hinc apicem rapax*

*Fortuna cum stridore acuto  
sustulit, hic posuisse gaudet*

Ov. *A.A.* III, 65 *Cito pede labitur aetas*

Ov. *F.* VI, 771-72 *Tempora labuntur tacitisque senescimus annis  
et fugiunt freno non remorante dies*

Sen. *Ep.* 123, 10 *Fluunt dies*

1188-90a Ph. ia<sup>3</sup>

**O mors amoris una sedamen mali,  
o mors pudoris maximum laesi decus,  
confugimus ad te**

« Ô mort, unique soulagement d'un funeste amour,  
ô mort, parure des plus dignes d'une pudeur offensée,  
nous fuyons tous ensemble vers toi »

1271 Thes. ia<sup>3</sup>

**O dira fata, numinum o saeuus fauor !**

« Ô sinistres destins, ô cruelle faveur des divinités ! »

## **Œdipe**

6-7 Œd. ia<sup>3</sup>

**Quisquamne regno gaudet ? O fallax bonum,  
quantum malorum fronte quam blanda tegis !**

« Est-ce que quelqu'un se réjouit du pouvoir royal ? Ô bien trompeur,  
combien de maux recouvres-tu sous ton front si flatteur ! »

18 Œd. ia<sup>3</sup>

**Est maius aliquod patre mactato nefas ?**

« Est-il pire sacrilège que le meurtre d'un père ? »

25b-26 Œd. ia<sup>3</sup>

**Cum magna horreas  
quod posse fieri non putes, metuas tamen**

« Alors qu'on éprouve de grands effrois,  
ce que l'on ne penserait pouvoir se produire, on le craint toutefois »

75 Œd. ia<sup>3</sup>

**O saeua nimium numina, o fatum graue !**

« Ô divinités par trop cruelles, ô pesant destin ! »

86 Ioc. ia<sup>3</sup>***Haud est uirile terga fortunae dare***

« Ce n'est pas digne d'un homme que de tourner le dos à la fortune »

Virg. *En.* VI, 95 *Tu ne cede malis, sed contra audentior ito*Hor. *S.* II, 2, 135b-136 *Quodcirca uiuute fortes**fortiaque aduersis opponite pectora rebus*Publ. Syr. 402 *Non nouit uirtus calamitati cedere*Val. Flac. I, 361b *Sed turpe uiro timuisse futura*208-09 Œd. ia<sup>3</sup>***Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,  
incertus animus scire cum cupiat, timet***« Quand la joie et la rigueur sont confusément mêlées,  
l'esprit, troublé, alors qu'il désire savoir, a peur »Ov. *F.* III, 362 *Sollicitae mentes speque metuque pauent*Ov. *Tr.* IV, 3, 12 *Cur iacet ambiguo spes mea mixta metu ?*Publ. Syr. 282 *Incertus animus dimidium est sapientiae*213 Œd. ia<sup>3</sup>***Dubiam salutem qui dat adflictis negat***

« Qui donne un douteux salut aux affligés le leur refuse »

242 Œd. ia<sup>3</sup>***Regi tuenda maxime regum est salus***

« Veiller au salut des rois est par excellence le devoir du roi »

243 Œd. ia<sup>3</sup>***Quaerit peremptum nemo quem incolumem timet***

« Nul ne se préoccupe, après sa mort, de celui que, sauf, il craint »

295 Tir. ia<sup>3</sup>***Visu carenti magna pars ueri latet***

« À qui ne peut voir une grande part de vérité échappe »

331 Tir. ia<sup>3</sup>***Solet ira certis numinum ostendi notis***

« La colère des divinités se manifeste généralement par des signes précis »

386 Œd. ia<sup>3</sup>***Solent extrema facere securos mala***

« Les malheurs extrêmes ôtent généralement les soucis »

515 Œd. ia<sup>3</sup>***Iners malorum remedium ignorantia est***

« Vain remède que l'ignorance des malheurs »

Cr. 517 ia<sup>3</sup>***Vbi turpis est medicina, sanari piget***

« Quand la cure est honteuse, on rougit de guérir »

Sen. Rh. *Contr. Exc.* VI, 7 *Mori potius debuit frater quam sanari turpiter*520 Cr. ia<sup>3</sup>***Odere reges dicta quae dici iubent***

« Les rois haïssent les paroles qu'ils ordonnent de prononcer »

524b-25 Œd. ia<sup>3</sup>***Saepe uel lingua magis******regi atque regno muta libertas obest***

« Souvent bien plus que la parole

une liberté muette nuit au roi et au pouvoir royal »

526 Cr. ia<sup>3</sup>

***Vbi non licet tacere, quid cuiquam licet ?***

« Quand se taire n'est pas permis, qu'est-il permis à quiconque ? »

527 Œd. ia<sup>3</sup>

***Imperia soluit qui tacet iussus loqui***

« Il s'apaise l'autorité celui qui se tait alors qu'on lui ordonne de parler »

529 Œd. ia<sup>3</sup>

***Viline poena uocis expressae fuit ?***

« Quelque parole arrachée fut-elle jamais punie ? »

682-83 Œd. ia<sup>3</sup>

***Certissima est regnare cupienti uia  
laudare modica et otium ac somnum loqui***

« La voie la plus sûre pour qui désire régner,  
c'est louer la modération, parler de repos et de rêves »

684 Œd. ia<sup>3</sup>

***Ab inquieto saepe simulatur quies***

« Souvent l'inquiet simule le calme »

686 Œd. ia<sup>3</sup>

***Aditum nocendi perfido praestat fides***

« La fidélité ouvre au perfide la voie pour nuire »

694b Œd. ia<sup>3</sup>

***Secunda non habent umquam modum***

« La félicité n'admet jamais de limite »

699b-700a Œd. ia<sup>3</sup>

***Dubia pro certis solent  
timere reges***

« Les rois craignent généralement les situations floues  
tout autant que claires »

700b-01a Cr. ia<sup>3</sup>

***Qui pauet uanos metus  
ueros meretur***

« Qui s'effraie de vaines peurs  
en mérite de vraies »

701b-02a Œd. ia<sup>3</sup>

***Quisquis in culpa fuit  
dimissus odit***

« Tout coupable, même libéré,  
éprouve de la haine »

702b Œd. ia<sup>3</sup>

***Omne quod dubium est cadat***

« Que tout ce qui est douteux disparaisse »

703b-04 Œd. ia<sup>3</sup>

***Odia qui nimium timet  
regnare nescit : regna custodit metus***

« Qui craint par trop la haine  
ne sait régner : la peur est gardienne du pouvoir royal »

Accius, *At.* fr 203-204 Ribb.<sup>2-3</sup> *Oderint, dum metuant*

Cic. *Off.* II, 7, 23 *Quem metuunt oderunt ; quem quisque odit, perisse expetit* (Enn.)

705-06a Cr. ia<sup>3</sup>***Qui sceptrā duro saeuus imperio regit  
timet timentes***« Qui dirige son sceptre avec cruauté, par une autorité inflexible,  
craint ceux qui le craignent »Publ. Syr. 338 *Multos timere debet, quem multi timent*Sen. *Ep.* 105, 4 *Qui timetur, timet*Lab. *Inc. fab.* fr 116 Bon. *Necesse est multos timeat, quem multi timent*Sen. *Clem.* I, 19, 5 *Tantum enim necesse est timeat, quantum timeri uoluit*Ps. Sen. *Lib. de mor.* 61 *Qui a multis timetur, multos timet*706b Cr. ia<sup>3</sup>***Metus in auctorem redit***

« La peur retombe sur son instigateur »

Sen. *Ir.* II, 11, 3 *Semper in auctores redundat timor*804 Sen. ia<sup>3</sup>***Regum superbam liberi adstringunt fidem***

« Des enfants engagent l'altière parole des rois »

817b-18 Sen. ia<sup>3</sup>***Prima languescit senum  
memoria longo lassa sublabens situ***« Le souvenir ancien des vieillards s'obscurcit  
et s'écroule, affaibli par une longue moisissure »820b-21 Sen. ia<sup>3</sup>***Saepe iam spatio obrutam  
leuis exoletam memoriam reuocat nota***« Souvent un léger indice rappelle un souvenir fané,  
déjà enfoui par le temps »827 Ioc. ia<sup>3</sup>***Saepe eruentis ueritas patuit malo***

« Souvent la vérité surgit pour le malheur de qui l'a fouillée »

829 Ioc. ia<sup>3</sup>***Magnum esse magna mole quod petitur scias***

« Ce qu'on cherche à grand-peine est d'une grande importance, sache-le »

833 Æd. ia<sup>3</sup>***Non expedit concutere felicem statum***

« Rien ne sert d'ébranler une heureuse situation »

834 Æd. ia<sup>3</sup>***Tuto mouetur quicquid extremo in loco est***

« On bouleverse sans risque tout ce qui est à la dernière extrémité »

850b Æd. ia<sup>3</sup>***Veritas odit moras***

« La vérité hait les atermoiements »

Publ. Syr. 311 *Mora omnis odio est, sed facit sapientiam*Ov. *F.* III, 394 *Habent paruae commoda magna morae*

909-10 Ch. glycon.

***Quicquid excessit modum  
pendet instabili loco***« Tout ce qui excède la mesure  
est suspendu à une situation instable »

Ov. *Tr.* III, 4, 31-32 *Tu quoque formida nimium sublimia semper,  
propositique, precor, contrahe uela tui*

Sen. *Ep.* 119, 2 *Sed ut quicquid naturam excedit, scias precarium esse, non necessarium*

934 Œd. ia<sup>3</sup>

***Mors innocentem sola Fortunae eripit***

« Seule la mort arrache à la Fortune un innocent »

980 Ch. an.

***Fatis agimur : cedite fatis***

« Nous sommes conduits par les destins : cédez aux destins »

Sen. *Prov.* V, 7 *Fata nos ducunt et quantum cuique temporis restat, prima nascentium  
hora disposuit*

Manil. IV, 14-15 *Fata regunt orbem ; certa stant omnia lege*

*Longaque per certos signantur tempora cursus*

981-82 Ch. an.

***Non sollicitae possunt curae  
mutare rati stamina fusi***

« Les tourments inquiets ne peuvent  
changer la chaîne du fuseau immuable »

987-88 Ch. an.

***Omnia certo tramite uadunt  
primusque dies dedit extremum***

« Tout suit une route déterminée  
et le premier jour a donné le dernier »

Manil. IV, 16 *Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*

992-94 Ch. an.

***Multis ipsum metuisse nocet ;  
multi ad fatum uenere suum  
dum fata timent***

« Pour beaucoup le fait même d'avoir éprouvé de la peur est nuisible ;  
beaucoup sont venus à leur destin  
en craignant les destins »

Hor. *O.* II, 13, 13-14 *Quid quisque uitet, numquam homini satis  
cautum est in horas*

Hor. *O.* II, 13, 19-20 *Sed improuisa leti  
uis rapuit rapietque gentis*

1014b-15a Œd. ia<sup>3</sup>

***Congredi fas amplius  
haut est nefandos***

« C'est un sacrilège que des êtres sacrilèges  
se rencontrent plus longtemps »

1019b Ioc. ia<sup>3</sup>

***Nemo fit fato nocens***

« Nul ne devient coupable à cause du destin »

Soph. fr. 665 R. Ἄκων δ' ἄμαρτῶν οὐτίς ἀνθρώπων κακός

« Aucun homme n'est mauvais si son erreur est involontaire »

Eur. *Hipp.* 1433b-34 Ἀνθρώποισι δὲ

θεῶν διδόντων εἰκόσ ἐξᾶμαρτάνειν

« Il est naturel, pour les hommes, de faillir, quand les dieux le permettent »

Ps. Sen. *H.O.* 886 *Haut est nocens quicumque non sponte est nocens*

**Agamemnon**

60-61 Ch. an.

**Numquam placidam sceptris quietem  
certumue sui tenere diem**« Jamais les sceptres n'ont connu paix tranquille  
ou durée fiable pour eux-mêmes »

87-89a Ch. an.

**Licet arma uacent cessentque doli,  
sidunt ipso pondere magna  
ceditque oneri fortuna suo**« Les armes peuvent bien se reposer, les ruses cesser,  
les grandeurs s'affaissent sous leur poids même  
et la fortune cède sous sa propre charge »Luc. I, 81 *In se magna ruunt*

100-01a Ch. an.

**Quicquid in altum Fortuna tulit,  
ruitura leuat**« Tout ce que la Fortune a porté en haut,  
elle l'élève pour le renverser »

Theogn. I, 614 Οἱ δ' ἀγαθοὶ πάντων μέτρον ἴσασιν ἔχειν

« Les honnêtes gens savent garder la mesure en toute chose »

Proverbe romain<sup>16</sup> *Fortuna reposit, quod dedit.*Hor. *Ep.* XVI, 2 *Suis et ipsa Roma uiribus ruit*Liv. *Praef.* 4 *Iam magnitudine laboret sua*Publ. Syr. 189 *Fortuna uitrea est : tum cum splendet frangitur*Publ. Syr. 295 *Leuis est Fortuna : cito reposit, quod dedit*Publ. Syr. 550 *Quicquid Fortuna exornat, cito contemnitur*Sen. *Brev.* 17, 4 *Omne enim fortuito obuenit, instabile est ; quo altius surrexerit,  
opportunius est in occasum*Ps. Sen. *Oct.* 898-899 *Quatiunt altas saepe procellae  
aut euertit Fortuna domos*

101b-02a Ch. an.

**Modicis rebus  
longius aeuum est**« Pour de modestes affaires,  
Trop longue est la vie »115 Cly. ia<sup>3</sup>**Per scelera semper sceleribus tutum est iter**

« De crimes en crimes toujours la voie est sûre »

130 Nut. ia<sup>3</sup>**Quod ratio non quit, saepe sanauit mora**

« Où la raison est impuissante, souvent le temps guérit »

Soph. *El.* 179 Χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός

« Le temps est un dieu accommodant »

Eur. *Alc.* 1085 Χρόνος μαλαρίζει, νῦν δ' ἔθ' ἠβάσκει, κακόν

« Le temps adoucira le malheur, maintenant encore récent »

Proverbe romain<sup>17</sup> *Saepe mora melior est*Proverbe romain<sup>18</sup> *Diem adimere aegritudinem hominibus* (Ter. *Heaut.* 421)<sup>16</sup> A. OTTO (1962) : p. 142-143 et 402.<sup>17</sup> *Ibid.* p. 113, s. v. *dies* et p. 399.<sup>18</sup> *Ibid.* p. 113, s. v. *dies*.



Cic. *Ad Fam.* IV, 5, 6 *Nullus dolor est, quem non longinuitas temporis minuat ac molliat*

Ov. *Pont.* I, 3, 15 *Tempore ducetur longo fortasse cicatrix*

Publ. Syr. 311 *Mora omnis odio est, sed facit sapientiam*

Sen. *Marc.* 8, 1 *Dolorem dies longa consumit*

Ps. Sen. *Lib. de mor.* 118 *Saepe ea, quae sanari ratione non poterant, sanata sunt tempore*

144 Cly. ia<sup>3</sup>

***Vbi animus errat, optimum est casum sequi***

« Quand l'esprit erre, le mieux est de suivre les circonstances »

Publ. Syr. 593 *Solet esse in dubiis pro consilio temeritas*

145 Nut. ia<sup>3</sup>

***Caeca est temeritas quae petit casum ducem***

« Aveugle est la témérité qui réclame aux circonstances de la guider »

146 Cly. ia<sup>3</sup>

***Cui ultima est fortuna quid dubiam timet ?***

« Celui dont la fortune est désespérée, pourquoi la craint-il incertaine ? »

147 Nut. ia<sup>3</sup>

***Tuta est latetque culpa, si pateris, tua***

« Ta faute est en sûreté et au secret, si tu fais preuve de patience »

148 Cly. ia<sup>3</sup>

***Perlucet omne regiae uitium domus***

« Tous les vices d'une demeure royale paraissent au grand jour »

150 Cly. ia<sup>3</sup>

***Res est profecto stulta nequitiae modus***

« Stupidité, assurément, que la mesure dans la déchéance »

151 Nut. ia<sup>3</sup>

***Quod metuit auget qui scelus scelere obruit***

« Qui étouffe un crime avec un crime augmente l'objet de sa peur »

152 Cly. ia<sup>3</sup>

***Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est***

« Et le fer et le feu souvent tiennent lieu de remède »

153 Nut. ia<sup>3</sup>

***Extrema primo nemo temptauit loco***

« Nul ne tente d'emblée le pire »

154 Cly. ia<sup>3</sup>

***Rapienda rebus in malis praecepta uia est***

« Dans le malheur, on doit vite prendre une voie, même précipitée »

Publ. Syr. 625 *Sero in periculis est consilium quaerere*

202 Cly. ia<sup>3</sup>

***Mors misera non est commori cum quo uelis***

« Ce n'est pas une mort misérable que de mourir avec qui l'on veut »

Sen. Rh. *Contr.* IX, 6, 2 *Morientibus gratissimum est commori*

Ps. Sen. *H.O.* 350 *Felix iacet quicumque quos odit premit*

Luc. VII, 654-55 *Nec, sicut mos est miseris, trahere omnia secum*

*mersa iuuat gentesque suae miscere ruinae*

242 Cly. ia<sup>3</sup>***Nam sera numquam est ad bonos mores uia***

« Car il n'est jamais trop tard pour choisir la voie des bonnes mœurs »

243 Cly. ia<sup>3</sup>***Quem paenitet peccasse paene est innocens***

« Qui se repend d'avoir péché est presque innocent »

Publ. Syr. 271 *Inprudens peccat, quem peccati paenitet*Sen. Rh. Contr. VII, 8, 6 *Est quaedam proxima innocentiae uerecundia, praebere se legibus*Ps. Sen. Lib. de mor. 94 *Locum tenet innocentiae proximum confessio*Mim. Rom. Frag. Ad. fr. 52 app. Ribb.<sup>2</sup> *Qui confitetur innocenti proximust*252b Æg. ia<sup>3</sup>***Prospera animos efferunt***

« La prospérité soulève les cœurs »

257b-58 Æg. ia<sup>3</sup>***Vltimum est nuptae malum******palam maritam possidens paelex domum***

« Le pire malheur pour une épouse est une maîtresse possédant publiquement le toit conjugal »

259 Æg. ia<sup>3</sup>***Nec regna socium ferre nec taedae sciunt***

« Ni le pouvoir royal ni le mariage ne savent supporter d'associé »

Ov. A.A. III, 564 *Non bene cum sociis regna Venusque manent*Luc. I, 92-93a *Nulla fides regni sociis, omnisque potestas impatiens consortis erit*264 Cly. ia<sup>3</sup>***Lex alia solio est, alia priuato in toro***

« Autre est la loi pour le trône, autre pour un lit privé »

267 Cly. ia<sup>3</sup>***Dat ille ueniam facile cui uenia est opus***

« Il accorde facilement son pardon celui qui a besoin d'être pardonné »

Hor. S. I, 3, 74b-75 *Aequum est**peccatis ueniam poscentem reddere rursus*280 Æg. ia<sup>3</sup>***Vbi dominus odit, fit nocens, non quaeritur***

« Dès qu'un maître hait, on devient coupable, sans enquête »

282b-283a Æg. ia<sup>3</sup>***Non dant exitum******repudia regum***

« Les répudiations des rois

n'accordent pas d'issue »

285 Æg. ia<sup>3</sup>***Non intrat umquam regium limen fides***

« Jamais la fidélité ne franchit le seuil des rois »

Luc. VIII 493b-95a *Exeat aula**qui uult esse pius. Virtus et summa potestas**non coeunt*287 Æg. ia<sup>3</sup>***Pretio parata uincitur pretio fides***

« Une fidélité acquise par l'argent est vaincue par l'argent »

307 Cly. ia<sup>3</sup>

**Quae iuncta peccat debet et culpaē fidem**

« Celle qui s'est associée pour nuire doit fidélité y compris dans la faute »

419b-20a Cly. ia<sup>3</sup>

**Clades scire qui refugit suas**

**grauat timorem**

« Qui refuse de connaître ses désastres  
aggrave sa peur »

420b Cly. ia<sup>3</sup>

**Dubia plus torquent mala**

« Les maux incertains torturent davantage »

512a Eur. ia<sup>3</sup>

**Quid fata possunt !**

« Que peuvent les destins ! »

589-90a Ch. ascl. min.<sup>19</sup> et ascl.

**Heu quam dulce malum mortalibus additum**

**uitae dirus amor**

« Hélas, quel doux mal attaché aux mortels  
que cet amour funeste de la vie »

Soph. *Ant.* 220 οὐκ ἔστιν οὕτω μύρος ὃς θανεῖν ἐρᾷ

« Nul n'est assez insensé pour désirer mourir »

Soph. *Ant.* 580-81 Φεύγουσι γὰρ τοι χροὶ θρασείας, ὅταν πέλας

ἦδῃ τὸν, Ἄιδην εἰσορῶσι τοῦ βίου

« Les plus hardis s'enfuient, dès qu'ils voient l'Hadès si près de leur vie »

Eur. *Alc.* 671-72a Ἦν δ' ἐγγυς ἐλθῆι θάνατος, οὐδεὶς βούλεται

θνήσκειν

« Quand la mort s'approche nul ne veut mourir »

Eur. *Alc.* 693 Τὸ δὲ ζῆν μικρὸν ἀλλ' ὅμως γλυκύ

« La vie est courte, mais douce cependant »

Eur. *I. A.* 1251b-52a Μαίνεται δ' ὃς εὐχεται

θανεῖν.

« Il est fou celui qui souhaite mourir »

Eur. *Or.* 1509 Πανταχοῦ ζῆν ἤδῃ μᾶλλον ἢ θανεῖν τοῖς σώφροσιν

« N'importe où il est plus doux aux sages de vivre que de mourir »

Eur. *Or.* 1523 Πᾶς ἀνὴρ, καὶ δοῦλος ἢ τις, ἠδεται τὸ φῶς ὁρῶν

« Tout homme, même esclave, se réjouit de voir la lumière »

Sen. *Ep.* 26, 10 *Vna est catena, quae nos adligat nos tenet, amor uitae*

Sen. *Polyb.* 9, 7 *In hoc tam procelloso et in omnes tempestas exposito mari nauigantibus nullus portus nisi mortis*

610 Ch. an<sup>4</sup>

**O quam miserum est nescire mori !**

« Ô qu'il est misérable de ne pas savoir mourir ! »

Virg. *En.* XII, 646 *Vsque adeone mori miserum est ?*

Luc. IX, 211 *Scire mori sors prima uiris, sed proxima cogi*

664 Ch. an<sup>4</sup>

**Lacrimas lacrimis miscere iuuat**

« Mêler des larmes aux larmes réjouit »

Esch. *Prom.* 637-39 Ὡς ἀποκλαῦσαι ἀποδύρασθαι τύχας

ἐνταῦθ', ὅπου μέλλοι τις οἴσεσθαι δάκρυ

πρὸς τῶν κλυόντων, ἀξίαν τριβὴν ἔχει

<sup>19</sup> C'est un asclépiade mineur *syllaba longa immissa*, selon la lecture métrique d'O. ZWIERLEIN (et non celle de R. J. TARRANT) que retiennent l'édition de référence et J. DANGEL (2001a) : p. 261. En effet, puisque les alliances de *côla* sont ici *libera*, il est possible de les interpréter comme faisant partie de mètres autres que ceux retenus ici.

« Pleurer, gémir sur ses malheurs, quand on doit obtenir des pleurs de ceux qui vous écoutent, vaut la peine »

Publ. Syr. 505 *Peiora multo cogitat mutus dolor*

Sen. *Marc.* 12, 5 *Maliuolum solacii genus est turba miserorum*

Sen. *Polyb.* 1, 4 *Maximum ergo solacium est cogitare id sibi accidisse quod omnes ante se passi sunt omnesque passuri, et ideo mihi uidetur rerum natura quod grauissimum fecerat commune fecisse, ut crudelitatem fati consoleratur aequalitas*

665-65bis Ch. an<sup>4</sup>

***Magis exurunt quos secretae***

***lacerant curae***

« Les tourments, s'ils restent secrets, détruisent davantage ceux qu'ils déchirent »

666 Ch. an<sup>4</sup>

***Iuuat in medium***

***deflere suos***

« C'est un plaisir, au milieu de tous, que de pleurer les siens »

799a Ag. – 788b Ca. ia<sup>3</sup>

***Victor timere quid potest ?***

***Quod non timet***

« Que peut craindre un vainqueur ? »

« Ce qu'il ne craint pas »

928 St. ia<sup>3</sup>

***O nulla longi temporis felicitas !***

« Ô comme aucun bonheur ne dure longtemps ! »

960b El. ia<sup>3</sup>

***Feminas ferrum decet***

« Le fer sied aux femmes »

995 Æg. ia<sup>3</sup>

***Rudis est tyrannus morte qui poenam exigit***

« Il manque d'expérience, le tyran qui exige la peine de mort »

996a El. – 996b Æg. ia<sup>3</sup>

***Mortem aliquid ultra est ?***

***Vita, si cupias mori***

« Est-il quelque chose au-delà de la mort ? »

« La vie, si l'on désire mourir »

Soph. *El.* 1007-08 Οὐ γὰρ θανεῖν ἔχθιστον, ἀλλ' ὅταν θανεῖν

χρῆζω τις εἶτα μηδὲ τοῦτ' ἔχη λαβεῖν

« Le pire des sorts n'est pas de mourir, mais c'est, quand on veut mourir, de ne pouvoir y arriver »

Publ. Syr. 504 *Quam miserum est mortem cupere nec posse emori*

Publ. Syr. 616 *Satis est beatus, qui potest cum uult mori*

*Thyeste*

195b-96a At. ia<sup>3</sup>

***Scelera non ulcisceris,  
nisi uincis***

« On ne venge les crimes  
que si on les surpasse »

205b-07a At. ia<sup>3</sup>

***Maximum hoc regni bonum est,  
quod facta domini cogitur populus sui  
tam ferre quam laudare***

« Voici le plus grand bien du pouvoir royal :  
le fait que le peuple soit contraint à supporter,  
tout autant qu'à louer, les actions de son maître »

207b-08a Sat. ia<sup>3</sup>

***Quos cogit metus  
laudare, eosdem reddit inimicos metus***

« Ceux que la peur contraint aux louanges,  
la peur les rend aussi hostiles »

Enn. fr 279 Ribb. *Quem metuunt, oderunt ; quem quisque odit, perisse expetit*  
Sen. *Ep.* 47, 18 *Non potest amor cum timore misceri*

209-10 Sat. ia<sup>3</sup>

***At qui fauoris gloriam ueri petit,  
animo magis quam uoce laudari uolet***

« Mais qui recherche la gloire d'une véritable faveur  
voudra être loué par les cœurs plus que par les bouches »

211-12a At. ia<sup>3</sup>

***Laus uera et humili saepe contingit uiro,  
non nisi potenti falsa***

« Souvent le véritable éloge touche même l'homme humble,  
l'éloge hypocrite seulement le puissant »

212b At. ia<sup>3</sup>

***Quod nolunt uelint***

« Ce qu'ils ne veulent pas, qu'ils le veulent »

213 Sat. ia<sup>3</sup>

***Rex uelit honesta : nemo non eadem uolet***

« Que le roi veuille le bien : il n'est personne qui ne le voudra aussi »

214-15a At. ia<sup>3</sup>

***Vbicumque tantum honesta dominantanti licent,  
precario regnatur***

« Partout où seul le bien est permis à celui qui domine,  
le pouvoir est précaire »

Soph. *Aj.* 1350 *Τόν τοι τύραννον εὐσεβείν οὐ ῥαδίον*  
« Il n'est pas facile à un roi d'être pieux »

215b-17a Sat. ia<sup>3</sup>

***Vbi non est pudor  
nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides  
instabile regnum est***

« Là où il n'est ni pudeur,  
ni souci du droit, pureté, piété, loyauté,  
le pouvoir est instable »

217b-18 At. ia<sup>3</sup>**Sanctitas, pietas, fides****priuata bona sunt ; qua iuuat reges eant**

« Pureté, piété, loyauté

sont des biens privés ; que les rois aillent au gré de leur bon plaisir »

219 Sat. ia<sup>3</sup>**Nefas nocere uel malo fratri puta**

« Songe que c'est sacrilège que de nuire à un frère, même méchant »

247a At. ia<sup>3</sup>**Perimat tyrannus lenis**

« Qu'il périsse, le tyran doux »

295b At. ia<sup>3</sup>**Credula est spes improba**

« Crédule est l'espoir malhonnête »

307 At. ia<sup>3</sup>**Leue est miserias ferre, perferre est graue**

« Il est facile de supporter les malheurs, les supporter constamment est pénible »

Mart. IX, 68, 10 *Nam uigilare leue est, peruigilare graue est*309 Sat. ia<sup>3</sup>**Peiora iuuenes facile praecepta audiunt**

« Les jeunes gens écoutent facilement les plus mauvais conseils »

Hor. P. 163 [*iuuenis*] *cereus in uitium flecti*311 Sat. ia<sup>3</sup>**Saepe in magistrum scelera redierunt sua**

« Souvent les crimes retombent sur leur auteur »

Eur. *Ion* 1247-49 Ἄρα θέλουσαι

δρᾶσαι τι κακὸν τοὺς πέλας αὐταὶ

πεισόμεθ' ὡσπερ τὸ δίκαιον ;

« Nous, nous qui voulons que le malheur frappe nos proches, serons-nous punies comme veut la justice ? »

312-13a At. ia<sup>3</sup>**Vt nemo doceat fraudis et sceleris uias,****regnum docebit**

« À supposer que personne n'enseigne les voies de la ruse et du crime, le pouvoir les enseignera »

319 Sat. ia<sup>3</sup>**Tacere multis discitur uitae malis**

« Les nombreux maux de la vie apprennent à se taire »

330b-32a At. ia<sup>3</sup>**Multa sed trepidus solet****detegere uultus, magna nolentem quoque****consilia produnt**

« Mais un visage tremblant

dévoile généralement beaucoup ; les desseins ambitieux

trahissent même malgré nous »

Soph. *Ant.* 493-94 Φιλῆϊ δ' ὁ θυμὸς πρόσθεν, ἤρῃσθαι κλοπεὺς

τῶν μηδὲν ὀρθῶς ἐν σκότῳ τεχνωμένων

« Celui qui manigance aime à révéler avant tous ses mauvais desseins tramés dans l'ombre »

Ov. M. II, 447 *Heu quam difficile est crimen non prodere uultu !*

344 Ch. glycon.

**Regem non faciunt opes**

« Ce ne sont pas les richesses qui font le roi »

348-49 Ch. glycon.

**Rex est qui posuit metus  
et diri mala pectoris**

« Le roi est celui qui a abandonné craintes  
et maux d'un cœur cruel »

Hor. O. II, 16, 15-16a *Nec leuis somnos timor aut cupido  
sordidus aufert*

380 Ch. glycon.

**Mens regnum bona possidet**

« La sagesse possède le pouvoir »

Sen. *Ben.* I, 11, 4 *Proxima ab his sunt, sine quibus possumus quidem uiuere, sed ut mors  
potior sit, tamquam libertas et pudicitia et mens bona*

Sen. *Ep.* 16, 1 *Perseuerandum est et adsiduo studio robur addendum, donec bona mens  
sit quod bona uoluntas est*

Sen. *Ep.* 27, 8 *Bona mens nec commodatur nec emitur*

Sen. *Ep.* 44, 2-3 *Bona mens omnibus patet, omnes ad hoc sumus nobiles. Nec reicit  
quemquam philosophia nec eligit : omnibus lucet*

Sen. *Ep.* 50, 7-8 *Ad neminem ante bona mens uenit quam mala ; omnes praeoccupati  
sumus*

Sen. *Ep.* 56, 6-7 *Nam dormientium quoque insomnia tam turbulenta sunt quam dies :  
illa tranquillitas uera est in quam bona mens explicatur*

Sen. *Ep.* 73, 16 *Deus ad homines uenit, immo quod est propius, in homines uenit : nulla  
sine deo mens bona est*

Sen. *Ep.* 94, 74 *Nam quasi ista inter se contraria sint, bona fortuna et mens bona, ita  
melius in malis sapimus : secunda rectum auferunt*

Sen. *Ep.* 117, 12 *Sapere quid est ? non possum dicere 'mens perfecta', sed id quod  
contingit perfectam mentem habenti ; ita alterum est mens bona, alterum quasi habere  
mentem bonam*

Publ. Syr. 73 *Bona temperante bono animo est pecunia*

388-90<sup>20</sup> Ch. glycon.

**Rex est qui metuet nihil  
rex est qui cupiet nihil :  
hoc regnum sibi quisque dat**

« Est roi celui qui ne craindra rien,  
est roi celui qui ne désirera rien :  
ce pouvoir-là, chacun se le procure »

Publ. Syr. 154 *Effugere cupiditatem regnum est uincere*

Publ. Syr. 574 *Regnat non regitur, qui nil nisi quod uult facit*

401-03 Ch. glycon.

**Illi mors grauis incubat  
qui, notus nimis omnibus  
ignotus moritur sibi**

« La lourde mort veille sur celui qui,  
par trop connu de tous,  
meurt, inconnu à lui-même »

Ov. *Tr.* III, 4, 25 *Crede mihi, bene qui latuit, bene uixit*

416 Thy. ia<sup>3</sup>

**Cum quod datur spectabis et dantem aspice**

« Quand tu regarderas ce qu'on te donne, examine aussi qui te donne »

<sup>20</sup> Pour J. G. FITCH (2004b) : p. 184, les vers 388-89 sont peut-être interpolés, dans le désir d'expliquer le *hoc* du vers 390, déictique. Les arguments en faveur de l'inauthenticité ne nous paraissent pas suffisants pour refuser ces vers.

443a Tan. – 443b Thy. ia<sup>3</sup>**Summa est potestas****Nulla si cupias nihil**

« La puissance est un idéal »

« Non, si l'on ne désire rien »

Publ. Syr. 286 *Is minimum eget mortalis, qui minimum cupit*444b Thy. ia<sup>3</sup>**Non capit regnum duos**

« Le pouvoir royal n'admet pas de partage »

Luc. I, 92 *Omnisque potestas impatiens consortis erit*Luc. I, 109-111a *Diuiditur ferro regnum, populique potentis, [...]**non cepit fortuna duos*445 Tan. ia<sup>3</sup>**Miser esse mauult esse qui felix potest ?**

« Peut-il préférer être malheureux celui qui peut être heureux ? »

446b-47a Thy. ia<sup>3</sup>**Falsis magna nominibus placent,****frustra timentur dura**

« C'est par un vocabulaire trompeur que plaisent les grandeurs, c'est à tort qu'on craint la rigueur »

451b-52 Thy. ia<sup>3</sup>**Scelera non intrant casas****tutusque mensa capitur angusta cibus**

« Les crimes ne pénètrent pas les chaumières

et l'on se nourrit sans risque sur une table étroite »

Hor. O. II, 16, 12-15 *Viuitur paruo bene, cui paternum**splendet in mensa tenui salinum**nec leuis somnos timor aut cupido**sordidus aufert*Luc. V, 527b-28a *O uitae tuta facultas**pauperis angustique lares !*453a Thy. ia<sup>3</sup>**Venenum in auro bibitur**

« Le poison se boit dans l'or »

454 Thy. ia<sup>3</sup>**Malam bonae praeferre fortunam licet**

« On peut préférer une mauvaise fortune à une bonne »

470 Thy. ia<sup>3</sup>**Immane regnum est posse sine regno pati**

« Prodigieux est le pouvoir qui peut se passer du pouvoir royal »

471 Tan. – 472a Thy. ia<sup>3</sup>**Nec abnuendum si dat imperium deus****Nec appetendum est**

« On ne doit pas refuser le commandement si un dieu le donne »

« Ni le convoiter »

474-75 Tan. ia<sup>3</sup>**Redire pietas unde submota est solet****reparatque uires iustus amissas amor**

« La piété, généralement, revient d'où elle a été écartée

et un amour légitime restaure les forces perdues »



487 Thy. ia<sup>3</sup>

**Serum est cauendi tempus in mediis malis**

« Il est trop tard pour prendre garde quand on est plongé dans le mal »

Publ. Syr. 625 *Sero in periculis est consilium quaerere*

529 At. ia<sup>3</sup>

**Habere regnum casus est, uirtus dare**

« C'est par hasard qu'on possède le pouvoir royal, par vertu qu'on le donne »

536 At. – 537 Thy. ia<sup>3</sup>

**Quis influentis dona fortunae abnuat ?**

**Expertus est quicumque quam facile effluant**

« Qui refuse les présents d'une fortune qui coule à flots ? »

« Quiconque a éprouvé combien ils s'écoulent facilement »

549 Ch. saph. min.

**Nulla uis maior pietate uera est**

« Nulle force n'est plus grande que la véritable affection »

Esch. *Prom.* 39 Τὸ συγγενές τοι δεινὸν ἢ θ' ὀμιλία

« Les liens du sang sont puissants quand s'y joint l'amitié »

Eur. *Andr.* 985 Τὸ συγγενές γὰρ δεινόν

« Les liens du sang sont puissants »

550-51 Ch. saph. min.

**Iurgia externis inimica durant,  
quos amor uerus tenuit, tenebit**

« Les querelles hostiles entre étrangers durent ;

ceux qu'un amour véritable a unis, il continuera à les unir »

572 Ch. saph. min.

**Peior est bello timor ipse belli**

« La crainte de la guerre est elle-même pire que la guerre »

Sen. *Ep.* 24, 12 *Scies nihil esse in istis terribile nisi ipsum timorem*

Sen. *Ep.* 42, 10 *Scies non damnum in his molestum esse, sed opinionem damni*

Sen. *Ep.* 71, 23 *Non ista difficilia sunt natura, sed nos fluidi et enerues*

596-97 Ch. saph. min.

**Nulla sors longa est : dolor ac uoluptas  
inuicem cedunt ; breuior uoluptas**

« Aucun sort n'est durable : douleur et plaisir se succèdent tour à tour ; le plaisir est plus bref »

Soph. *Trach.* 132-35 Μένει γὰρ οὐτ' αἰόλα

νὺξ βροτοῖσιν οὔτε Κῆρες οὔτε πλοῦτος,

ἀλλ' ἄφαρ βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται

χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι

« Rien ne dure pour les mortels, ni la nuit étoilée, ni les malheurs, ni la richesse ; mais tout cela brusquement fuit, et c'est au tour d'un autre d'en jouir avant d'en être privé »

Eur. *Hec.* 382b-83a Ἄλλὰ τῷ καλῷ

λύπη πρόσεστιν

« À la beauté se joint la douleur »

Hor. *O.* I, 34, 12-14 *Valet ima summis*

*mutare et insignem attenuat deus,*

*obscura promens*

Hor. *O.* I, 35, 2-4 *Praesens uel imo tollere de gradu*

*mortale corpus uel superbos*

*uertere funeribus triumphos*

Sen. *Tranq.* 11, 9 *Horae momentum interest inter solium et aliena genua*

598 Ch. saph. min.

***Ima permutat leuis hora summis***

« L'heure volage change la déchéance en excellence »

Sen. *Ben.* II, 13, 1 *Quoque altius te subleuasti, hoc depressior es*

610-11 Ch. saph. min.

***Quicquid a uobis minor expauescit,  
maior hoc uobis dominus minatur***

« Tout ce qu'un plus petit redoute de vous,  
un maître supérieur vous en menace »

612 Ch. saph. min.

***Omne sub regno grauiore regnum est***

« Tout règne est soumis à un règne plus pesant »

Hor. *O.* III, 1, 5-6 *Regum timendorum in proprios greges,  
reges in ipsos imperium est Iouis*

Hor. *O.* III, 4, 47-48 *Diuosque mortalisque turmas  
imperio regit unus aequo*

613-14 Ch. saph. min.

***Quem dies uidit ueniens superbum,  
hunc dies uidit fugiens iacentem***

« Celui que le jour a vu venir avec superbe,  
le jour le voit fuir avec abattement »

Hor. *S.* I, 1, 7b-8 *Horae*

*memento cita mors uenit aut uictoria laeta*

615-16 Ch. saph. min.

***Nemo confidat nimium secundis  
nemo desperet meliora lassis***

« Que nul ne se fie trop au bonheur,  
que nul, malgré l'épuisement, ne désespère du meilleur »

621-22 Ch. saph. min. *cum adonio claud.*

***Res deus nostras celeri citatas  
turbine uersat***

« Un dieu, après les avoir citées en justice, agite nos affaires  
en un rapide tourbillon »

Esch. *Sept.* 769-71 *Πρόπρυμνα δ' ἐκβολάν φέρει*

*ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν  
ὄλβος ἄγαν παχυθείς*

« Mais ils lâchent du lest du haut de leur poupe, les hommes entreprenants dont la  
prospérité s'est par trop accrue »

Soph. *El.* 916b-17 *Τόις αὐτοῖσι τοι*

*οὐχ αὐτὸς αἰεὶ δαυμόνων παραστατεῖ*

« Ce n'est pas le même destin qui accompagne toujours les mêmes hommes »

Soph. *Ant.* 1158-59 *Τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει*

*τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' αἰεὶ*

« C'est toujours la fortune qui redresse l'homme malheureux,  
la fortune qui abaisse l'homme heureux »

Eur. *Andr.* 851b-52 *Συμφορὰὶ θεήλατοι*

*πᾶσιν βροτοῖσιν ἢ τότ' ἤλθον ἢ τότε*

« Des malheurs sont envoyés par les dieux à tous les mortels un jour ou l'autre »

Eur. *H.F.* 885 *Ταχὺ τὸν εὐτυχή μετέβαλεν δαίμων*

« La divinité renverse rapidement le bonheur »

Eur. *Hipp.* 982 *Τὰ γὰρ δὴ πρώτ' ἀνέστραπται πάλιν*

« Voici les meilleures situations renversées en leur contraire »

Eur. *Ion* 969b *οὐδὲν ἐν ταύτῃ μένει*

« Rien ne reste dans le même état »

Eur. *Tro.* 1204b-06 Τοῖς τρόποις γὰρ αἱ τύχαι,  
ἐμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε  
πῆρ' ὄσι, κοῦδεὶς αὐτὸς εὐτυχεῖ ποτε

« Car, avec ses caprices, la fortune ressemble à l'homme inconstant : elle saute tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et jamais ne favorise le même homme »

Hor. *O.* II, 3, 1-4 *Aequam memento rebus in arduis  
seruare mentem, non secus in bonis  
ab insolenti temperatam  
laetitia*

Hor. *O.* II, 10, 13-15 *Sperat infestis, metuit secundis  
alteram sortem bene praeparatum  
pectus*

Sen. *Nat.* III, *praef.* 7 *Itaque secundis nemo confidat, aduersis nemo deficiat : alternae sunt uices rerum*

882b-84 Ch. an.

***Vitae est auidus  
quisquis non uult mundo secum  
pereunte mori***

« Est avide de vivre  
quiconque refuse de mourir  
alors que le monde périt avec lui »

Sen. *Nat.* VI, 2, 9 *Idem <mih> licet dicere : si cadendum est, cadam orbe concusso, non quia ingens mortis solacium est optra publicam cladem, sed quia ingens mortis solacium est terram quoque uidere mortalem*

Sen. *Nat.* VI, 32, 8 *Ego autem perire timeam, cum terra ante me pereat ?*

Ps. Sen. *H. O.* 1154-1155 *Conde me tota pater  
mundi ruina*

Luc. II, 289-90 *Sidera quis mundumque uelit spectare cadentem  
expers ipse metus ?*

Luc. VII, 134-37 *Quis litora ponto  
obruta, quis summis cernens in montibus aequor  
aetheraque in terras deiecto sole cadentem,  
tot rerum finem, timeat sibi ?*

925b-26a Thy. an.

***Magis unde cadas  
quam quo refert***

« L'origine de la chute importe plus  
que sa destination »

926b-28a Thy. an.

***Magnum ex alto  
culmine lapsum stabilem in plano  
figere gressum***

« Il est grand, quand on a glissé d'un haut sommet,  
d'enfoncer un pas stable  
sur le sol »

Ov. *Tr.* V, 14, 29-30 *Rara quidem uirtus, quam non fortuna gubernet,  
quae maneat stabili, cum fugit illa, pede*

938-39 Thy. an.

***Proprium hoc miseros sequitur uitium  
numquam rebus credere laetis***

« Ce défaut caractéristique poursuit les malheureux :  
ne jamais croire au bonheur »

940-41 Thy. an.

**Redeat felix fortuna licet,  
tamen afflictos gaudere piget**

« Une heureuse fortune peut revenir,  
les affligés ont cependant honte de se réjouir »

952-53 Thy. an.

**Maeror lacrimas amat assuetas,  
flendi miseris dira cupido est**

« Le chagrin aime les larmes auxquelles il est accoutumé,  
le désir funeste des pleurs habite les malheureux »

Eur. *Tro.* 608-09 ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακίως πεπραγόσιν

θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μοῦσά θ' ἡλύπας ἔχει ;

« Quelle douceur trouvent les malheureux dans les larmes, les accents plaintifs et  
les chants de douleur ! »

Ov. *Tr.* IV, 3, 37b *Est quaedam flere uoluptas*

968b-69a Thy. an.

**An habet lacrimas  
magna uoluptas ?**

« Un grand plaisir  
entraîne-t-il des larmes ?<sup>21</sup> »

1051b<sup>22</sup> Thy. ia<sup>3</sup>

**Sceleris est aliquis modus ?**

« Est-il quelque mesure dans le crime ? »

Virg. *En.* IV, 98 *Sed quis erit modus, aut quo nunc certamine tanto ?*

Hor. *S.* I, 1, 106-07 *Est modus in rebus, sunt certi denique fines,*

*quos ultra citraque nequit consistere rectum*

1052-53a At. ia<sup>3</sup>

**Sceleris modus debetur ubi facias scelus,  
non ubi reponas**

« Le crime doit avoir une mesure quand on commet le crime,  
non quand on y répond »

Sen. *Ir.* II, 28, 5 *Cogitemus, inquam, alios non facere iniuriam, sed reponere*

1103b Thy. ia<sup>3</sup>

**Scelere quis pensat scelus ?**

« Qui répare un crime avec un crime ? »

<sup>21</sup> Nous ne suivons pas ici la traduction de la C.U.F. qui donne à *an* sa valeur disjonctive, « ou bien ». Afin que le vers ne soit pas rattaché à la question qui précède, nous choisissons le sens de doute très fort pour la particule interrogative.

<sup>22</sup> Nous suivons la ponctuation de la C.U.F., dans la lignée des interrogations précédentes de Thyeste. Pour O. ZWIERLEIN (1986a) et C. MONTELEONE (1991), la phrase est exclamative, mais Thyeste ne nous semble pas encore en mesure d'exprimer sa protestation à l'encontre des paroles et des actes d'Atrée.

## Conclusion

Il nous a paru important de donner une traduction personnelle des *sententiae* en privilégiant ce que nous voulons montrer : la complétude de leur sens et la beauté de leur écriture. Nous avons donc essayé de leur donner une cohésion par divers moyens, comme les figures de répétition (« Une fidélité acquise par l'argent est vaincue par l'argent », « Par le crime il faut dissimuler le crime »), les allitérations ou assonances (« Quiconque s'y oppose d'emblée et repousse l'amour connaît sécurité et succès » ; « L'heure volage change la déchéance en excellence »), les rimes internes (« C'est par un vocabulaire trompeur que plaisent les grandeurs, c'est à tort qu'on craint la rigueur »).

L'établissement de ce corpus souligne aussi que les *sententiae* issues d'un héritage sont très nombreuses. Sénèque puise dans une tradition protéiforme, un patrimoine gréco-latin littéraire mais aussi proverbial, de sagesse populaire. Nous soulignerons ses intentions de dramaturge tout au long de notre travail, en comparant la mise en œuvre des *sententiae* par rapport à celle d'autres auteurs. Nous mettrons l'accent sur la confrontation entre *sententiae* et γνῶμη des tragédies grecques qui, bien que plus éloignées dans le temps que les tragédies républicaines, nous sont accessibles et ont constitué la trame mythique et légendaire de l'œuvre de Sénèque. Mais il convient de voir à quel degré il s'inspire de tout ce patrimoine et comment il en tire parti pour créer une œuvre d'art proprement originale.

# ***Voces publicae* : la tradition et son renouvellement dans les *sententiae* tragiques**

## **Introduction : *imitatio* et *aemulatio* chez les Anciens et chez Sénèque**

Sénèque qualifie de *uoces publicae* les sentences d'Épicure qu'il cite dans les trente premières lettres de sa correspondance. Il revendique le droit d'utiliser ces pensées en vertu d'un adage personnel : *quod uerum est meum est* (*Ep.* 12, 11). Ainsi l'auteur fait sien tout un matériau hérité de la tradition, notamment philosophique. Observe-t-on le même mouvement d'appropriation en prélude à la création des *sententiae* ? Comment Sénèque fait-il revivre un héritage varié et comment s'en affranchit-il le cas échéant ?

Les études déjà menées montrent l'ampleur et la difficulté de la tâche<sup>1</sup> : comparaison des tragédies avec leurs précédents grecs<sup>2</sup>, études des références possibles des *sententiae* tragiques de Sénèque dans la littérature gréco-romaine<sup>3</sup>. Ici, il ne sera pas question de faire la part entre les sources directes, indirectes, ou les simples réminiscences ; encore moins de faire une étude complète des références possibles indiquées au chapitre précédent, base de réflexion de celui-ci. En outre, une comparaison systématique des *sententiae* et des *γνώμαι* de tragédies ayant le même argument ne s'est pas révélée pertinente. Nous

---

<sup>1</sup> Sur l'ensemble de la *Quellenforschung* des tragédies de Sénèque, cf. J. DANGEL (2004) : p. 63-120. L'auteur montre à l'œuvre la superposition d'intertextualité, d'autotextualité et d'intergénéricité, la tragédie se nourrissant d'élégiaque et d'épique, conformément à la définition aristotélicienne de la tragédie comme fragment d'épopée (*Poet.* 1456a 10-20). A. J. BOYLE (1987) : p. 86, note la complexité de la relation de Sénèque à la tradition en parlant de « code palimpsestique ». *Phèdre* par exemple fait allusion et réécrit (*inter alios*) Virgile, Ovide et Euripide. Les *Troyennes* comportent de multiples « sous-textes » qui en font un texte autoréflexif, multiréférentiel. Le travail de S. MARCUCCI (1996) analyse la richesse de la relation d'une œuvre à ses prédécesseurs : à côté des réminiscences visibles, l'auteur envisage la possibilité d'influences souterraines, comme celle de Lycophron (*Alexandra*).

<sup>2</sup> M. C. ÁLVAREZ MORÁN (1974) : p. 181-239 ; F. AMOROSO (1993) : p. 149-159 ; A. CIMA (1904) : p. 224-230 ; L. HERRMANN (1924) : p. 247-327 ; C. MARCHESI (1976) : p. 164-193 ; A. MARTINA (2000) : p. 3-29 ; C. MONTELEONE (1980) : p. 77-82 ; C. MORESCHINI (1977) : p. 527-534 ; A. G. NIKOLAIDIS (1985) : p. 383-387 ; E. OLECHOWSKA (1979) : p. 321-329 ; E. PARATORE (1957) : p. 240 et suiv.

<sup>3</sup> F. KUNZ (1897) ; H. V. CANTER (1925) ; R. B. STEELE (1922) ; F. MARTINAZZOLI (1945). On consultera également avec profit, pour le repérage des sources et la survivance de certaines sentences dans le patrimoine européen contemporain, la somme récemment traduite en français de R. TOSI (2010).

voudrions plutôt montrer que les *sententiae* sont au cœur d'une tradition gréco-romaine très riche, qu'elles sont des points de convergence de multiples influences. Comprendre qu'elles ne sont pas univoques, mais déterminées par toute une tradition culturelle relativisera ce rôle de porte-parole de l'auteur que d'aucuns leur assignent.

Il nous semble important, pour mieux comprendre l'utilisation que Sénèque fait du matériau à sa disposition, de cerner au préalable sa propre conception de l'*imitatio*. Nous nous demanderons ensuite à quelles sources Sénèque puise et à quel degré d'originalité il porte les *sententiae* ; puis nous étudierons précisément quelques topiques sentencieuses mêlant plusieurs traditions ; enfin nous développerons notre propos sur les relations entre les *sententiae* du poète tragique et celles du mimographe Publilius, que Sénèque cite souvent.

### ***La conception sénéquienne : une imitation créatrice***

Trois lettres nous renseignent sur la façon dont Sénèque entend dialoguer avec la tradition : la méditation et l'appropriation d'une source importent plus que sa mémorisation.

La lettre 79 concerne uniquement la poésie, puisque Sénèque s'adresse à un Lucilius qui veut s'y essayer. Pour le philosophe, l'*aemulatio*, le dépassement du modèle, prévaudra davantage qu'un respect servile des classiques<sup>4</sup>.

La lettre 84 propose un véritable guide sur des exercices dont le genre a fait débat<sup>5</sup>. Il s'agit de philosophie selon nous parce que Sénèque parle de lectures qui l'empêchent de se contenter de son propre fonds, qui l'initient aux recherches des autres et le font réfléchir sur ce qui reste à faire. Puisqu'il faut alterner lecture et écriture, la première nourrissant la seconde, Sénèque détaille les rapports qui doivent s'instaurer entre les deux exercices. Il emploie pour ce faire trois images successives : il faut imiter le travail des abeilles, celui de la digestion et s'inspirer du chœur formé par des voix multiples<sup>6</sup>. Ces trois modèles métaphoriques ont en commun un travail d'appropriation et d'assimilation qui aboutit à la transformation de la matière première. L'original – le nectar des fleurs, les aliments, les voix individuelles – disparaît au profit de la nouvelle matière ainsi créée.

La dernière lettre se réfère à un modèle explicitement philosophique, puisque Sénèque cite Q. Sextius le Père, un « vrai Stoïcien », qui a créé une École philosophique romaine autonome (*Ep.* 64, 2). Elle se situe davantage sur le plan de l'*aemulatio*, avec tout un vocabulaire de lutte qui traduit bien une attitude

<sup>4</sup> A. SETAIOLI (1985) : p. 846-849.

<sup>5</sup> A. SETAIOLI (1985) : p. 843 et 846 ; G. MAZZOLI (1970) : p. 87 et suiv. A. SETAIOLI fait bien la différence entre la littérature non philosophique et la littérature philosophique, tandis que G. MAZZOLI inclut cette lettre 84 dans son commentaire sur l'imitation littéraire.

<sup>6</sup> *Ep.* 84, 3 *Apes, ut aiunt, debemus imitari* ; 84, 7 *Concoquamus illa (scil. alimenta)* ; 9-10 *Non uides quemadmodum multorum uocibus chorus constat ?* Cf. la réflexion d'E. VALETTE (2010), à partir de cette image des abeilles, sur le travail de l'écrivain et sur « la manière dont, à Rome, les pratiques d'écriture sont étroitement liées aux pratiques de lecture ».

active et une volonté de l'emporter<sup>7</sup>. Grâce aux lectures des autres penseurs, le philosophe enrichit sa pensée, à la manière d'un capital ; mais ainsi il est toujours possible d'apporter sa pierre à l'édifice, d'améliorer ce que les Anciens ont laissé tout en les respectant profondément et même en leur vouant un véritable culte.

Le rapport de « conservation/ opposition/ transformation » des sources qu'on a observé dans le *De tranquillitate animi* nous semble valoir pour ce que nous venons de dire<sup>8</sup>. C'est un rapport dialectique, en tension dynamique avec le passé, par lequel Sénèque fait siennes les citations<sup>9</sup> et les transforme en lieux communs, mis au regard et à disposition de tous. Sénèque applique, dans sa pratique philosophique, ce qu'il a énoncé en théorie ; mais la question reste posée pour l'écriture littéraire et *a fortiori* poétique : nous pouvons supposer que Sénèque s'abreuve à différentes sources, mais il faut définir lesquelles.

### III. 1. Origines et originalité des *sententiae* sénéquiennes

Tout texte latin est déjà un texte second, un « écrit enraciné »<sup>10</sup> qui fait référence à ses prédécesseurs. En outre, le théâtre romain étant importé de l'étranger, selon la célèbre notice livienne (VII, 2), la question des sources et des origines est cruciale. Nous avons cherché les types de sources qui ont abreuvé la création sentencieuse, ou, pour reprendre les images de Sénèque, les voix qui forment le chœur, les fleurs butinées pour produire le miel, la *sententia*. Nous nous sommes aussi posé la question de l'écart par rapport à la tradition, c'est-à-dire de l'originalité des *sententiae* par comparaison avec les références disponibles. C'est pourquoi nous présenterons les divers emprunts, tant formels que conceptuels, en mesurant le degré d'assimilation des modèles. En parcourant le corpus des références, nous avons repéré quelques tendances.

#### 3. 1. 1. Topoi et création d'un topos

Sénèque a-t-il forgé ses *sententiae* en donnant une forme sentencieuse à telle idée ou s'est-il inspiré de formes déjà gnomiques ? En fait, les deux cas sont possibles, mais c'est la reprise de formes, sinon sentencieuses, du moins proverbiales, qui domine largement. Il existe néanmoins quelques cas de création de *sententiae* à partir de textes qui fournissent seulement un contenu, non une forme. Tout un travail d'écriture coule alors la pensée préexistante dans un moule nouveau et bien repérable.

<sup>7</sup> *Ep.* 64, 5 *Libet aliquid habere, quod uincam, cuius patientia exercear ; scies esse illam [scil. beatæ uitæ magnitudinem] in excelso, sed uolenti penetrabilem.*

<sup>8</sup> G. F. GIANOTTI (1979) : p. 123.

<sup>9</sup> S. TIMPANARO (1984) : p. 163-182.

<sup>10</sup> D. PORTE (1993) : p. 53.



**Reprise d'un topos proverbial**

Nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage d'Alfred Otto<sup>11</sup> pour distinguer ce qui relevait d'une tradition parémiologique de ce qui relevait d'une tradition littéraire, où certains clichés apparaissent sans passer dans le corpus proverbial d'une civilisation. Il faut cependant noter que la recension des proverbes d'une civilisation est délicate : Alfred Otto relève des formules récurrentes dans les œuvres écrites, qu'il interprète comme des proverbes. Il est difficile de procéder autrement, mais cela nuance l'opposition entre *topoi* proverbiaux et littéraires. Nous ne distinguerons pas non plus les proverbes grecs des proverbes latins : la proportion en est à peu près égale et la différenciation n'est pas pertinente pour la culture antique. Une petite dizaine des *sententiae* trouvent donc leur ancrage dans des proverbes sur la fortune, la beauté, le droit, le temps, la vie (*Tro.* 335, 952 ; *Phœn.* 631b-32a ; *Med.* 159, 175b, 199-200 ; *Ph.* 761-63 ; *Ag.* 100-01a, 130). Ce sont des *sententiae* que Sénèque a pu trouver dans des gnomologies, parce qu'elles engagent des thèmes typiquement gnomiques, comme celui de la mort préférable à une vie misérable, comme ceux de la richesse et de l'amour de l'argent<sup>12</sup>.

Nous commenterons simplement le cas de ce vers des *Troyennes*, qui varie selon les manuscrits<sup>13</sup>. Le texte de l'*Etruscus* (614b *Veritas numquam perit*) nous semble meilleur car un vers de l'*Andrienne* de Térence a pu influencer Sénèque dans l'écriture de cet hémistiche :

68 *Obsequium amicos, ueritas odium parit*

Ce n'est pas tant le sens qui rapproche ces deux vers qu'une similitude phonique en forme d'écho (les nasales de l'adverbe *numquam* rappellent la terminaison de *odium* ; les verbes *perit* et *parit* forment une paronomase). D'autres passages sont en effet plus proches, pour le sens, du vers de Sénèque<sup>14</sup>. Mais il est fortement probable que cet extrait comique, devenu proverbial<sup>15</sup>, ait résonné dans le souvenir de l'auteur. À sens équivalent, nous préfererions donc le verbe *perit* au verbe *latet*, qui rapproche la *sententia* de la tradition théâtrale et proverbiale latine.

Si le proverbe existe sous une forme grecque ou latine, on ne peut déterminer si Sénèque s'en est inspiré à travers un recueil ou par l'intermédiaire d'œuvres littéraires qui l'incluent. L'important est de voir que les *sententiae* s'inscrivent dans cette tradition, même si la nature du lien qui les y relie n'est pas nettement définissable. L'auteur doit quand même, dans la reprise d'un *topos* proverbial, dont la forme n'est pas fixe, faire preuve de nouveauté dans son travail d'écriture.

<sup>11</sup> A. OTTO (1962).

<sup>12</sup> Cf. le lien qu'établit G. BARABINO (1973) entre les *sententiae* citées dans les lettres de Sénèque et les gnomologies *περι πλούτου και φιλαργυρίας*.

<sup>13</sup> *perit* E : *latet* A.

<sup>14</sup> Cf. A. OTTO (1962) : p. 368-369.

<sup>15</sup> Cf. É. S. N'DIAYE (2005) : p. 33-50.

### **Reprise d'un topos sentencieux**

C'est la très grande majorité des cas de formation de la *sententia*. Sénèque réutilise non pas une mais plusieurs  $\gamma\upsilon\omega\mu\alpha\iota$  ou *sententiae* qu'il fond, conformément à sa doctrine, en une phrase bien frappée et personnelle. Ces cas de reprise montrent que Sénèque réécrit un *topos* sentencieux de façon à en faire une *sententia* parfaitement intégrée au drame.

C'est le cas de ce vers prononcé par Œdipe :

*Phœn.* 98b-99 *Qui cogit mori  
nolentem in aequo est qui que properantem impedit*

Cette *sententia* ressemble aux sentences suivantes :

*Hor. P.* 467 *Inuitum qui seruat, idem facit occidenti*  
*Publ. Syr.* 504 *Quam miserum est mortem cupere nec posse emori*  
*Sen. Rh. Contr. Exc.* 8, 4 *Non magis crudeles sunt qui uolentes uiuere occidunt, quam qui uolentes mori non sinunt*

Dans la *sententia*, le participe présent *properantem* renvoie à Œdipe, pressé de mourir, tandis que le verbe *impedit* reflète les objections de sa fille. Le terme « sauver » de la sentence horatienne (*seruat*) aurait été moins exact ; les pluriels de la controverse (*crudeles*, *uolentes*) n'impliquent pas autant les personnages ; la *sententia* de Publilius, plus vague, ne fait pas mention d'une volonté adverse.

Pareille adaptation se voit dans une *sententia* de la nourrice de Phèdre, qui transforme un thème élégiaque en argument *ad hoc* :

*Ph.* 446 *Aetate fruere ; mobili cursu fugit*

*Tib. I,* 4, 27-28 *At si tardus eris, errabis : transiet aetas  
quam cito !*

*Ov. A.A.* III, 59 *Venturae memores iam nunc estote senectae*

61-62 *Dum licet et uernos etiam nunc editis annos,  
ludite*

65 *Vtendum est aetate ; cito pede labitur aetas*

66 *Nec bona tam sequitur quam bona prima fuit*

79 *Nostra sine auxilio fugiunt bona ; carpite florem*

L'important est l'identité du locuteur et du destinataire de la *sententia*. La nourrice prononce ce vers sur la rapidité du temps qui passe afin de convaincre le farouche Hippolyte d'abandonner une rigueur mal appropriée à sa jeunesse. Elle use ensuite d'une autre *sententia* aux réminiscences euripidéennes et horatiennes pour poursuivre son entreprise de séduction. Il ne s'agit pas de méditer mais d'agir et de conduire Hippolyte à agir :

*Ph.* 453 *Laetitia iuuenem, frons decet tristis senem*

*Eur. Bacch.* 1251-52 Ὡς δὲ σκολον τὸ γῆρας ἀθρώποις ἔφω  
ἐν τ' ὄμμασι σκυθροπὸν.

*Eur. Med.* 48 Νέα γὰρ φροντὶς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ.

*Hor. O. I,* 9, 17 *Virenti canities abest morosa*

*Hor. Epo.* 13, 5 *Obducta soluaturs fronte senectus*

Les anapestes du chœur de *Phèdre*, auxquels la mention de la *Fortuna* confère une couleur horatienne, soulignent l'inexorabilité de la fuite du temps. Au sein de la tradition, Sénèque opère des choix sémantiques et métriques qui mettent en valeur une tonalité particulière :

*Ph.* 1141-43a *Volat ambiguus mobilis alis*

*hora nec ulli praestat uelox*

*Fortuna fidem*

*Cic. Tusc.* 1, 31, 76 *Volat enim aetas*

*Virg. G.* 3, 284 *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*

*Virg. En.* X, 467 *Breue et irreparabile tempus*

*Ov. A.A.* III, 65 *Cito pede labitur aetas*

*Ov. F.* VI, 771-72 *Tempora labuntur tacitisque senescimus annis  
et fugiunt freno non remorante dies*

*Hor. O. I,* 34, 14-16 *Hinc apicem rapax*

*Fortuna cum stridore acuto*

*sustulit, hic posuisse gaudet*

Si l'idée, chère à Cicéron, aux poètes, à Sénèque<sup>16</sup>, est banale, sa mise en forme l'est moins. Les auteurs l'expriment de façon imagée, par une personnification du temps (*aetas, tempus, annis, dies*), sujet de verbes d'action (*uolat, fugit, labitur, labuntur, fluunt*), qui soulignent, par leurs mouvements (voler, fuir, glisser, couler), un temps insaisissable. Les caractérisations adjectivales (*irreparabile, breue et irreparabile, cito pede, tacitis annis, rapax*) mettent en lumière sa caractéristique essentielle, la vitesse. La *sententia* de Sénèque ne déroge pas à la règle : le verbe *uolat* rappelle Cicéron, les *ambiguus alis* de la *mobilis hora* suivent la tradition. On peut noter toutefois que « les ailes variables » ne personnifient pas « l'heure mouvante », mais la rapprochent du registre animal. Sénèque est également le seul à forger une *sententia* sur une portion réduite du temps (*hora*), les autres s'attachant à la globalité (*aetas, tempus*) ou à des découpages temporels plus larges (*annis, dies*). L'image est plus précise, plus animée, liée à l'évocation de l'amour comme *uolucer puer* (*Ph.* 186-87).

Ces exemples suffisent à tirer quelques conclusions. Le choix du mètre, la sélection de termes marqués, et surtout, l'attribution à tel personnage à destination de tel autre rendent les *sententiae* uniques et significantes dans un contexte propre. Sénèque ne calque pas ses *sententiae* sur celles qu'il a trouvées

<sup>16</sup> Sen., *Ep.* 123, 10 *Fluunt dies*.

dans l'héritage littéraire gréco-romain. Il ne les traduit pas littéralement, ni ne les cite textuellement. Alors que l'on pourrait croire que l'inspiration à la fois thématique et formelle conduirait à peu d'originalité, Sénèque prend ses distances et pratique *contaminatio* et *uariatio* avec brio.

### **Mise en sentence**

Nous allons maintenant étudier le cas de *sententiae* créées à partir de simples contenus – du moins d'après les sources dont nous disposons – et non de proverbes ou de sentences qui tracent la voie d'une esthétique de la brièveté. C'est l'auteur qui confère à la pensée un statut gnomique en la condensant et en lui donnant ce tranchant qui fait la *sententia*.

Le troisième chœur d'*Hercule Furieux* s'adresse à la mort, pour qui « croît toute chose » :

*H.F.* 870b-72 *Tibi crescit omne,  
et quod occasus uidet et quod ortus  
– parce uenturis – tibi, mors, paramur  
874 Prima quae uitam dedit hora carpit*

Nous rencontrons nombre de pensées similaires chez les poètes et chez le philosophe. Il est un auteur qui a présenté l'idée sous forme sentencieuse (Publ. Syr. 296 *Lex uniuersa est, quae iubet nasci et mori*) mais Sénèque s'éloigne assez de cette formulation. Nous ne rencontrons pas d'autres exemples où l'énonciation de cette universelle loi s'adresse à la mort ; Ovide seul fait parler Orphée qui réclame aux Parques une faveur pour Eurydice :

*Ov. M. X,* 32-33 « *Omnia debentur uobis paulumque morati  
serius aut citius sedem properamus ad unam.* »

Il arrive en revanche que la même première personne du pluriel traduise la pensée de ceux qui se savent mortels :

*Ov. M. I,* 354-55a *Terrarum, quascumque uident occasus et ortus,  
Nos duo turba sumus*  
*Ov. M. X,* 17-18 « *O positi sub terra numina mundi  
In quem reccidimus, quicquid mortale creamur [...]* »  
*Hor. O. II,* 14, 9-11 *Vnda, scilicet omnibus,  
quicumque terrae munere uescimur  
enauiganda*  
*Sen. Nat. II,* 59, 6 *Omnes reseruumur ad mortem. Totum hunc, quem uides,  
populum, quos umquam cogitas esse, cito natura reuocabit et condet*  
*Sen. Ep. 1,* 2 *In hoc enim fallimur, quod mortem prospiciamus ; magna pars eius  
iam praeteriit : quidquid aetatis retro est, mors tenet*  
*Sen. Ep. 24,* 20 *Cotidie morimur, cotidie enim demitur aliqua pars uitae et tunc  
quoque, cum crescimus, uita decrescit*

Sen. Ep. 120, 17-18 *Cotidie enim propius ad ultimum **stamus** et illo unde nobis cadendum est, hora **nos** omnis inpellit*

Sénèque, dans la *Consolation à Polybe* (11, 3), met à profit une citation légèrement inexacte d'un tragique (*Ego cum genui, tum moriturum sciui*) pour introduire un commentaire usant à la fois de la première personne du pluriel et du relatif généralisant *quisquis* (*Omnes huic rei tollimur : quisquis ad uitam editur ad mortem destinatur*). Ces exemples n'enlèvent rien au fait que les Thébains, adressant leur chant à la mort, se mettent dans une posture tragique. Alors qu'ils entonnent un chant de joie pour le retour du héros, ces *sententiae* nuancent la tonalité générale. Le chœur tire une leçon du tableau qu'il décrit, le cortège de tous ceux qui, jeunes et vieux, se hâtent pour célébrer la fête : il les voit tous égaux, tous promis à ce même destin et s'inclut lui-même dans cette fatale destinée.

La *sententia* du vers 874 poétise le paradoxe du *cotidie morimur* en personnifiant l'heure, *hora*, qui combine deux actions simultanées (*dare* et *carpere uitam*). Le verbe *carpit* et le mètre éolien (saphique mineur) nous ramènent au *carpe diem* horatien<sup>17</sup> et l'inversion est alors d'autant plus forte : ce n'est plus le mortel qui « cueille le jour » mais l'heure qui cueille sa vie. Le passage de l'antécédent *hora* dans la relative, séparé de l'adjectif *prima* par une tmèse, condense l'expression et souligne le paradoxe de cette heure à la fois prodigue et avare. L'image et l'écriture de la *sententia* la rendent plus expressive que l'expression sénéquienne en prose, pourtant très condensée.

Horace reprend aussi ce motif, en insistant sur la noirceur des ténèbres (*nox, ater Cocytos*) et sur l'inéluctabilité de la mort par des modes verbaux spécifiques (adjectif verbal d'obligation *uisendus* et futur de l'indicatif *expedies*) :

Hor. O. I, 28, 15 *Sed omnis una manet nox*

Hor. O. II, 14, 17-18 *Visendus ater flumine languido*

*Cocytos errans*

Hor. O. III, 24, 8 *Non mortis laqueis expedies caput*

Sénèque ne colore pas ainsi ses *sententiae*, qui offrent une vision plus apaisée et n'entendent pas susciter la peur comme la mention des filets dont on ne peut sortir la tête (Hor. O. III, 24, 8). Comme dans deux autres passages en prose, Sénèque souligne la proximité de la vie et de la mort, et même l'inclusion de l'une dans l'autre, ce que reprendra Manilius dans une formulation des plus lapidaires (*Nascentes morimur* IV, 16) :

Sen. Ep. 99, 8 *Cui **nasci** contingit, **mori** restat*

Sen. Marc. 21, 7 ***Mors** sub ipso nomine **uitae** latet*

<sup>17</sup> Pour R. Degl'INNOCENTI PIERINI (1992) : p. 156, l'accord thématique et terminologique des chœurs sénéquiens avec le modèle horatien est plus grand qu'avec les modèles grecs. La morale du juste milieu qui prévaut dans les chœurs en est un exemple.

Les *sententiae* du chœur fondent deux traditions, philosophique et poétique, en accentuant l'idée de l'inéluctabilité, de l'universalité de la mort, et de sa proximité. En lui demandant directement un bref répit, le chœur rend concrète l'assimilation philosophique de la vie à la mort.

Voici d'autres exemples, où il est aisé de remarquer que Sénèque resserre le sens notamment par des figures phoniques et le choix de mots à sens plein, que ce soit dans une démarche d'intertextualité :

*Med.* 503 *Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*

*Ov. Her.* XII, 105-06 *Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,  
nunc tibi sum pauper, nunc tibi uisa nocens*

*Ov. Her.* XII, 131-32 *Vt culpent alii tibi me laudare necesse est,  
pro quo sum totiens esse coacta nocens*

ou d'autotextualité :

*Ph.* 878 *Mori uolenti desse mors numquam potest*

*Sen. Prov.* 6, 7 *Ideo ex omnibus rebus quas esse uobis necessarias uolui nihil feci facilius  
quam mori*

*Sen. Ep.* 70, 21 *Scias ad moriendum nihil aliud in mora esse quam uelle*

*Ag.* 148 *Perlucet omne regiae uitium domus*

*Sen. Clem.* I, 8, 4 *Tibi non magis quam soli latere contingit. Multa circa te lux est*

La Médée d'Ovide utilise une défense similaire à celle de Sénèque, à savoir son innocence par rapport à Jason, mais elle ne s'exprime pas en sentences<sup>18</sup>. Sénèque use du même jeu sur les pronoms (*ego vs tibi*), des mêmes homéoteleutes en [ens], mais au lieu de relier *totiens* et *nocens*, il met en parallèle les adjectifs antithétiques *innocens* et *nocens*. Les *sententiae* privilégient les mots de sens plein, la coordination et la juxtaposition à la subordination. Elles condensent et frappent davantage, d'autant que les contraintes du mètre sont fondamentales pour leur donner un maximum d'efficacité.

La relation des *sententiae* aux *topoi* proverbiaux et sentencieux est étroite : Sénèque s'inspire largement de ces formes déjà constituées et reformule, par le biais de la *uariatio*, des *sententiae* qui leur sont apparentées. Il crée rarement de toutes pièces une *sententia*, mais c'est alors que l'on se rend le mieux compte de ses intentions et de ses choix d'écriture. Il pratique une citation lointaine et qui

<sup>18</sup> A. MARTINA (2000) : p. 23, note que Sénèque est plus proche d'Ovide que d'Euripide dans ces vers.

sert le propos du personnage<sup>19</sup>. En comparant nos références aux *sententiae* tragiques, nous avons mieux perçu les choix d'écriture de Sénèque : il rend l'expression efficace en la resserrant et parfois en l'imageant. Le fait que les *sententiae* soient versifiées contribue à leur force de frappe, mais en les comparant avec d'autres œuvres poétiques nous avons aussi décelé l'originalité de Sénèque, qui choisit certains traits saillants dans la tradition mais ne la reprend jamais servilement. Les *sententiae* s'inscrivent pour une large part dans une tradition gnomique qui reflète tout un ensemble de représentations plus ou moins figées, une δόξα qu'il nous faut à présent définir.

### 3. 1. 2. *Quelle δόξα pour les sententiae ?*

Aristote, on l'a vu, situe les γνῶμαι par rapport à la δόξα : nous nous demanderons laquelle affleure dans les *sententiae*. Nous verrons également en quoi celles-ci sont des *uoces publicae*, de véritables *loci communes*, lieux d'un savoir partagé.

#### *Une δόξα personnelle : de l'intertextualité à l'autotextualité*

Sénèque réécrit dans les *sententiae* certains passages qui lui sont propres. Le « sous-texte » est alors un texte en prose, philosophique, grâce auquel nous voyons se dessiner des traits typiquement sénéquiens, des stylèmes caractéristiques.

Le syntagme *bona mens*, que l'on trouve dans une *sententia* du *Thyeste* (380 *Mens regnum bona possidet*) appartient à la prose de l'auteur<sup>20</sup>. Il correspond à une notion philosophique importante, alors que la mise en parallèle de certains termes (*tutum* et *securum*, *facere* et *reponere*) ne ressortit qu'à des automatismes d'écriture dans d'autres *sententiae* (*Ph.* 164 ; *Thy.* 1052-53a ; *Med.* 155-56a). D'autres exemples montrent des affinités sur le plan conceptuel entre les *sententiae* tragiques et la prose philosophique de Sénèque que nous étudierons plus en profondeur dans notre troisième partie. Pour préciser néanmoins ce que nous entendons ici, nous pouvons faire référence aux *sententiae* du chœur d'*Agamemnon* sur l'expression du chagrin et son partage :

*Ag.* 664 *Lacrimas lacrimis miscere iuuat*  
665-65bis *Magis exurunt quos secretae*  
*lacerant curae*

Sénèque aborde le problème dans deux *Consolations*, en variant l'approche :

<sup>19</sup> G. MAZZOLI (1970) : p. 188, remarque aussi pour la prose philosophique que la citation vise à l'essentiel et sert l'argumentation.

<sup>20</sup> Cf. chapitre II *ad loc.* et F. GIANCOTTI (1953) pour la théorisation de l'opposition entre *furor* et *bona mens*, et sa reprise (1984) : p. 189.

Sen. *Marc.* 12, 5 *Maliuolum solacii genus est turba miserorum.*

« Il faut avoir un cœur bien jaloux pour trouver un réconfort dans le grand nombre des malheureux. »

Sen. *Polyb.* 1, 4 *Maximum ergo solacium est cogitare id sibi accidisse quod omnes ante se passi sunt omnesque passuri, et ideo mihi uidetur rerum natura quod grauissimum fecerat commune fecisse, ut crudelitatem fati consolaretur aequalitas.*

« La plus puissante consolation est donc de se dire qu'il ne nous arrive que ce qu'ont subi les autres avant nous, que ce que subiront après nous toutes les créatures, et j'estime que, si la nature a fait de sa plus rude loi une loi commune, c'est afin d'en adoucir la rigueur par cette universelle égalité. »

Dans la tragédie, il a choisi le second point de vue : c'est un choix dramatique, qui permet de composer le tableau d'une collectivité endeuillée. Le chœur ne se soucie pas de savoir s'il s'agit de jalousie ou non, mais, tout entier à sa douleur, la chante d'une seule voix.

### *Une δόξα gréco-romaine*

Un rapide parcours de notre chapitre II indique que Sénèque ne s'est pas inspiré seulement des tragiques grecs pour la structure et le fond mythologique de ses drames. Nous trouvons plutôt les poètes augustéens et surtout le mimographe Publilius Syrus au premier rang. Il est important en effet de noter d'emblée la largeur de l'éventail des références : les ouvrages consultés et notre recherche personnelle montrent que tous les genres – histoire, épopée, poésie lyrique, tragédie, comédie, écrits philosophiques – et toutes les époques, depuis Homère et Hésiode jusqu'aux contemporains de Sénèque, sont représentés. Les *sententiae* de Sénèque puisent donc dans un patrimoine historique, philosophique, parémiologique, rhétorique, y compris éventuellement dans des gnomologies, des anthologies et des doxographies<sup>21</sup>.

Il nous suffira d'un exemple pour souligner que la *sententia* est le point de rencontre de divers souvenirs, où dominent les poètes. Le thème du temps qui guérit trouve chez les poètes grecs un écho très proche de la *sententia* d'*Agamemnon* :

*Ag.* 130 *Quod ratio non quit, saepe sanauit mora*

*Soph. El.* 179 *Χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεός*

*Eur. Alc.* 1085 *Χρόνος μαλᾶζει, νῦν δ' ἔθ' ἠβάσκει, κακόν.*

Sénèque réemploie la métaphore médicale de Ménandre dans le verbe *sanauit*. Chez les Latins, le thème est réutilisé pour rassurer un lecteur, dans la littérature d'exil ou dans la consolation :

*Cic. Fam.* IV, 5, 6, *Nullus dolor est, quem non longinquitas temporis minuat ac molliat*

*Ov. Pont.* I, 3, 15 *Tempore ducetur longo fortasse cicatrix*

*Sen. Marc.* 8, 1 *Dolorem dies longa consumit*

<sup>21</sup> G. BARABINO (1973) : p. 67-82.



Ps. Sen. *Lib. de mor.* 118 *Saepe ea, quae sanari ratione non poterant, sanata sunt tempore*

Les comiques latins reprennent eux aussi l'image du temps médecin, sous une forme sentencieuse chez Publilius Syrus et plus diluée chez Térence :

Ter. *Heaut.* 421-22 *Aut illud falsum est, quod uulgo audio dici, diem adimere aegritudinem hominibus*

Publ. Syr. 311 *Mora omnis odio est, sed facit sapientiam*

Le vers 130 d'*Agamemnon* est à la croisée d'une double tradition. Un *topos* théâtral à la fois grec et latin, tragique et comique, et un thème philosophique s'y rencontrent. Il est impossible dans ce cas de démêler la part respective de chacun, mais il est plus intéressant de constater que la *sententia* est un creuset d'influences, mêlant les genres et les époques. Ainsi la liste des influences possibles est longue pour des *sententiae* illustrant parfaitement le syncrétisme gréco-romain.

### ***Une δόξα théâtrale***

Certes, Sénèque mêle un fonds grec au fonds latin, mais c'est le contraire qui eût été étonnant. Plus notable est l'abondance des références théâtrales. Les tragiques grecs figurent en bonne place puisque du théâtre latin républicain ne nous sont parvenus que des fragments ; mais ce n'est pas la seule explication. Sénèque affectionne peu la poésie romaine archaïque ; il ne cite que rarement Naevius et Ennius, et Accius ne figure dans sa prose qu'à travers une maxime que nous commenterons<sup>22</sup>.

Sénèque se souvient en revanche des tragiques grecs, même si c'est par l'intermédiaire des Latins. Aucune certitude n'est permise sur le mode de transmission, mais il semble probable (comme pour le vers 503 de *Médée* cité ci-dessus) que des intermédiaires latins (Ovide le cas échéant), aient servi de relais. Lorsqu'Eschyle, Sophocle et Euripide dominent, peu de poètes latins viennent compléter la liste. La couleur tragique des *sententiae* est alors délibérée.

Ainsi le dieu vengeur de l'*Hercule Furieux* (385), dans des tragédies sénéquiennes débarrassées des forces surnaturelles agissant sur le destin des personnages, est un souvenir des tragédies grecques, relayé par les élégiaques latins<sup>23</sup>. Autre pensée, la douceur du souvenir des maux passés, chantée par le chœur d'*Hercule Furieux* (656b-57a), n'est pas exclusivement grecque et théâtrale, mais ce sont les poètes qui l'énoncent en majorité. L'idée de la précarité du sort est également topique. En témoignent les références des *sententiae* du *Thyeste* (615-16 et 621-22). En particulier, la réflexion très générale de l'*Ion* (οὐδὲν ἐν ταύτῳ μένει) connaît diverses variations qui précisent le sens de ce qui est ainsi changeant (bonheur, malheur, fortune). Ce peut être les personnages du drame qui généralisent ainsi (Chrysothémis pour *El.* 916, le

<sup>22</sup> Cf. G. MAZZOLI (1970) : p. 183-198 ; A. SETAIOLI (1991) : p. 35.

<sup>23</sup> Cf. pour cet exemple et les suivants, le chapitre II *ad loc.*

messenger pour *Ant.* 1158, Hécube pour *Tro.* 1204, Créüse pour *Ion* 969, la nourrice pour *Andr.* 851) ou la voix du chœur (*Ch.* 1020, *Sept.* 769, *Hipp.* 982, *H.F.* 885). C'est le cas pour les *sententiae* du *Thyeste* : le chœur interprète les événements comme un renversement dans les relations entre les deux frères. Quelle que soit la situation, les coups du sort sont un thème éminemment tragique, et même un constituant structurel de la tragédie<sup>24</sup>. La *sententia* peut alors être considérée comme une référence intertextuelle et comme un commentaire métadramatique.

Il est notable que les *sententiae* de Sénèque soient aussi proches de la triade tragique grecque, dont la connaissance semble approfondie et directe<sup>25</sup>. Si nous ne pouvons dire dans quelle mesure le chaînon manquant, pour nous, de la littérature latine – tragédies anciennes et républicaines – a été un intertexte pour les *sententiae*, l'insertion de ces dernières dans la tradition littéraire n'en est pas pour autant compromise.

Nous avons repéré au moins trois niveaux de référence dans les *sententiae*. Les *sententiae*, témoins de l'intertextualité typiquement latine, sont aussi des indices d'autotextualité : Sénèque reprend des *iuncturae* qui lui sont propres et les transpose sur la scène tragique. Elles reflètent une *δόξα* gréco-romaine qui traverse tous les genres d'écriture. Plus précisément, ressort de façon privilégiée dans les *sententiae* une *δόξα* appartenant déjà au corpus théâtral grec. Certes les thèmes récurrents facilitent ce type de filiation, mais ce sont aussi des structures essentielles qui sont mises en relief : les ressorts de l'action, divins ou humains, les retournements de fortune.

### 3. 1. 3. *Quelle assimilation des modèles ?*

Après avoir cerné les sources auxquelles Sénèque puise, nous devons nous interroger sur le degré de fidélité ou d'originalité dont il fait preuve dans la création des *sententiae*. Nous proposons de distinguer les rapprochements formels des ressemblances conceptuelles, lesquelles seront plus significatives pour mesurer les parallèles et les écarts éventuels.

#### *Emprunts formels*

Parfois un seul mot a conduit les commentateurs à rapprocher une *sententia* d'un autre passage, ce qui n'est pas très pertinent. Plus significativement, on retrouve des amorces stéréotypées ou des syntagmes qui ont effectivement pu modeler la forme de la *sententia* (*Ph.* 694-96 *O ter quaterque...* et Virg. *En.* I, 94b-96a *O terque quaterque beati...*). Mais, conformément à ce que dit Sénèque lui-même, c'est la fusion de diverses influences qui crée la *sententia*. On peut observer ce phénomène de *contaminatio* dans quelques cas.

La *sententia* *Haud est uirile terga fortunae dare* (*Œd.* 86) rappelle, par la mention concrète des *terga*, les *pectora fortia* d'Horace (*S.* II, 2, 135b-36 *Quocirca*

<sup>24</sup> Cf. l'attention portée par Aristote aux péripéties, *Poet.* 1450a 30-35 et 1452a 20-25.

<sup>25</sup> G. MAZZOLI (1970) : p. 171.

*uiuîte fortes/ fortiaque aduersis opponite pectora rebus*) ; l'idée de tourner le dos à l'adversité trouve un écho chez Virgile dans l'antithèse entre *cede* et *contra ito* (*En. VI, 95 Tu ne cede malis, sed contra audentior ito*) ; enfin l'adjectif *uirile* peut faire penser à la *uirtus* de la *sententia* du mime Publilius Syrus (402 *Non nouit uirtus calamitati cedere*).

Cette autre *sententia* d'*Œdipe* mêle également trois sources possibles :

*Œd.* 208-09 *Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,*  
*incertus animus scire cum cupiat, timet*

*Ov. F. III, 362 Sollicitae mentes speque metuque pauent*

*Ov. T. IV, 3, 12 Cur tacet ambiguo spes mea mixta metu ?*

*Publ. Syr. 282 Incertus animus remedium est sapientiae*

L'*incertus animus* se retrouve textuellement dans une *sententia* de Publilius Syrus, mais dans un autre contexte. L'espoir est mêlé (*mixta*) à la peur chez Ovide dans les deux citations, tandis qu'*Œdipe* éprouve à la fois bonheur et malheur. La crainte assombrit son désir de savoir (*scire cum cupiat, timet*), alors que les autres textes ne relient pas ces sentiments mixtes à cette fin. La *sententia* intègre donc un constat psychologique qui n'est pas nouveau mais l'adapte à la quête dramatique du personnage.

Nœud stylistique et conceptuel, la *sententia* est le fruit de la *contaminatio* de diverses réminiscences. Ce sont surtout les poètes que nous avons trouvés à la source de l'écriture des *sententiae*, une écriture qui fait preuve d'originalité. Les emprunts sont en effet assez limités, n'engageant jamais plus de deux termes. Le syntagme *O ter quaterque* suivi d'un adjectif fait exception, mais c'est une amorce poétique banale.

### ***Emprunts conceptuels***

Sénèque s'inscrit bien sûr dans la littérature qui l'a précédé. Cette utilisation de l'héritage se lit non seulement dans la forme des *sententiae* mais aussi dans les idées qu'elles véhiculent. Sénèque peut alors montrer son originalité par le type d'insertion qu'il opère dans le texte tragique.

Les *sententiae* suivantes, reprenant de façon très proche ce qu'ont énoncé d'autres poètes (cités au chapitre II), ne sont pas originales du point de vue de leur contenu :

*Ag. 154 Rapienda rebus in malis praeceps uia est*

996a-96b *Mortem aliquid ultra est ?*

*Vita, si cupias mori*

*Thy. 596-97 Nulla sors longa est: dolor ac uoluptas*

*inuicem cedunt ; breuior uoluptas*

598 *Ima permutat leuis hora summis*

Là où Sénèque innove davantage, c'est quand il prend le contre-pied de la tradition. Un exemple probant est fourni par la *sententia* de Médée (159 *Fortuna fortes metuit, ignauos premit*) qui contredit le proverbe romain *fortuna fortes adiuvat*. Sénèque le connaît bien<sup>26</sup>, mais en le plaçant dans la bouche de Médée, il opère un renversement remarquable. La δόξα proverbiale, présente à l'esprit du public, est subvertie par un para-doxe qui fait du personnage une anti-*sapiens*<sup>27</sup>, qui n'a pas besoin de l'aide de la fortune, mais se pose au-dessus d'elle, en lui inspirant de la crainte. Médée énonce une nouvelle δόξα, la sienne, qui sert à justifier son action face à une nourrice détentrice de la sagesse commune. C'est précisément grâce à la forme sentencieuse que ses paroles revêtent une allure incontestable et deviennent argument d'autorité.

Que le lien avec l'héritage littéraire soit plus ou moins étroit, Sénèque insère des *sententiae* qui se fondent parfaitement dans le contexte dramatique. Un dernier rapport avec cette tradition, l'adaptation, complétera la question de son originalité dans le respect des maîtres. Si l'on compare les *sententiae* d'une tragédie avec celles de son « modèle » grec<sup>28</sup>, on se rend compte que Sénèque opère des choix et des variations signifiants. Il faut bien sûr alors considérer les *sententiae* dans leur contexte pour en prendre la mesure.

Le troisième chœur de *Phèdre* est particulièrement proche de celui d'*Hippolyte*. Mais alors que chez Euripide il se limite à constater les caprices du sort (*Hipp.* 1102 et suiv.) avant d'implorer les dieux et de s'indigner contre eux, chez Sénèque la coloration est plus explicitement négative. La seule *sententia* de ce chant proclame – contrairement à la perspective stoïcienne – le manque d'ordre dans les affaires humaines et la malveillance de la Fortune qui récompense les pires :

977-79 *Res humanas ordine nullo*  
*Fortuna regit sparsisque manu*  
*munera caeca, peiora fouens*

Sénèque écrit lui-même une pensée semblable, mais il se réfère ici davantage à un *topos* poétique qu'à une doctrine philosophique : Horace et Publilius Syrus ont en effet popularisé ce thème<sup>29</sup> qui convient bien à la situation

<sup>26</sup> La tradition de l'ignore pas (Virg., *En.* X, 284 *audentis fortuna iuuat* ; Ter., *Phorm.* 203 *fortes fortuna adiuvat*) et il le cite par ailleurs : *Ep.* 94, 28 « *audentes fortuna iuuat* ».

<sup>27</sup> G. MAZZOLI (1995) : p. 100-101 ; C. D. N. COSTA (1973) : p. 87. Mais pour G. G. BIONDI (1984) : p. 224, il faut aller plus loin : on voit ici la *mens* de Médée comme lieu diabolique du retournement du bien en mal, d'asservissement de la *sapientia* non à la *uirtus* mais à l'*hybris*.

<sup>28</sup> Cf. par exemple P. VENINI (1988-89) : p. 165-177.

<sup>29</sup> Sen. *Ep.* 16, 5 *Casus res humanas sine ordine impellit et iactat*.

Hor. *O.* III, 29, 49-52 *Fortuna saeuo laeta negotio et ludum insolentem ludere pertinax*

*transmutat incertos honores,*  
*nunc mihi, nunc alii benigna*

Publ. Syr. 295 *Lewis est fortuna : cito reposcit quod dedit*

dramatique, puisqu'Hippolyte vient d'être condamné par son père et que c'est durant ce chant que sa mise à mort aura lieu.

Un même personnage, se trouvant dans une situation similaire, peut proposer un point de vue différent chez les dramaturges grec et latin. C'est Thésée qui déplore les apparences trompeuses dans *Hippolyte* (925 et suiv.) et dans *Phèdre*<sup>30</sup>. Mais il le fait devant son fils chez Euripide et parle à son épouse chez Sénèque : l'accusation laisse place à la défense chez le premier, tandis que la lamentation reste solitaire chez le second. En outre Sénèque développe l'idée autour d'autres valeurs morales (*pudor, quies, pietas*) tandis que c'est sur la *φιλία* seule que portait le regret de Thésée. Chaque dramaturge fait donc porter l'accent sur un point caractéristique et la *sententia* prononcée par Thésée chez Sénèque résonne de façon plus absolue, plus tragique, car elle n'est adressée à personne.

Quand ce ne sont pas les mêmes personnages qui énoncent des *sententiae* semblables, l'effet d'un même contenu est renouvelé :

*Tro.* 336 *Minimum decet libere cui multum licet*

*Eur. Hec.* 282 Οὐ τοὺς κρατοῦντας χρεὴ κρατεῖν ἀ μὴ χρεῶν

Agamemnon adresse à Pyrrhus cette *sententia* mais chez Euripide c'est Hécube, une vaincue, qui prononce ces mots devant Ulysse et le coryphée. Dans le débat entre Agamemnon et Pyrrhus, la *sententia* émane d'un vainqueur au visage clément qui ne veut plus sacrifier de victime, tandis que ce sont des paroles de plainte et de colère qu'Hécube exprime dans cette loi générale.

C'est la nourrice de Phèdre qui prononce ces *sententiae* analysant le mécanisme psychologique de la passion :

*Ph.* 204-05 *Quisquis secundis rebus exultat nimis*

*fluitque luxu, semper insolita appetit*

215 *Quod non potest uult posse qui nimium potest*

Chez Euripide (*Hipp.* 409 et suiv.) c'est Phèdre qui s'autoanalyse dans une réflexion générale. Alors que la protagoniste euripidéenne montre quelque sagesse, Sénèque met en scène une héroïne décidée d'emblée à se sacrifier. La nourrice essaiera de la détourner de la mort, de retarder l'échéance, mais les *sententiae* prononcées par Phèdre, toutes de lucidité, n'invoquent que cette solution ultime et revendiquent le silence.

<sup>30</sup> 918-19 *O uita fallax, abdūtos sensus geris*  
*animisque pulchram turpibus faciem induis*  
 920-21a *Pudor impudentem celat, audacem quies*  
*pietas nefandum*  
 921b-22a *Vera fallaces probant*  
*simulantque molles dura*

### Conclusion : *Hoc semper nouum erit* (Sen., Ep. 64, 8)

Sénèque respecte la tradition et s'en affranchit en l'enrichissant. Ce n'est pas en étudiant les *sententiae* en elles-mêmes que nous pouvons nous rendre compte de ses écarts par rapport à l'héritage, mais c'est dans leur contexte que nous voyons l'utilisation qu'il fait de certaines reprises. Différents degrés de fidélité dans la forme sentencieuse existent, et surtout dans le contenu. Le plus souvent, les *sententiae* réutilisent un matériau hérité, ou plutôt font fusionner plusieurs sources. Le plus intéressant est de voir qu'à partir d'une pensée similaire, les effets de sens suggérés diffèrent en fonction de la place de la *sententia* ou du personnage qui l'énonce. Dans tous les cas, Sénèque joue de la concision et de la précision pour intégrer au mieux sa création dans le tissu textuel.

### III. 2. De quelques topiques sentencieuses

Nous nous sommes demandé comment Sénèque travaillait une matière déjà utilisée, sinon usée par la tradition, à la fois du point de vue du fond et de la forme. Nous restituerons les références possibles dans leur contexte pour mieux comprendre le point de vue du texte source et par là pour mieux apprécier celui de la *sententia* théâtrale. Nous travaillerons sur la représentation de la beauté et du pouvoir, lieux topiques qui ont nourri une abondante littérature et qui parcourent le théâtre de Sénèque<sup>31</sup>.

#### 3. 2. 1. La beauté éphémère

Nous aimerions explorer la caractérisation de la beauté comme éphémère, pensée proverbiale<sup>32</sup> essentiellement présente chez les élégiaques, et voir comment Sénèque s'approprie cette topique en la coulant dans le moule sentencieux.

La formulation de ce *topos* reçoit une forme déjà sentencieuse, très brève, chez Théognis :

I, 985 Παρέρχεται ἀγλαὸς ἦβη

L'accent porte sur le contraste entre le groupe sujet, composé du substantif et de l'adjectif qualificatif qui exprime l'éclat de la jeunesse, et le verbe. Placé en tête, il souligne d'emblée son mouvement de fuite.

<sup>31</sup> Cf. « Classement thématique des *sententiae* » en annexe.

<sup>32</sup> A. OTTO (1962) : p. 141 : *forma bonum fragile*. Cf. l'étude d'A. CASAMENTO (2011) sur ce « paradigme ».

Chez Ovide, la forme de la pensée, également resserrée, engendre ensuite un développement du thème :

*A.A. II, 113-14 **Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos  
fit minor et spatium carpitur ipsa suo***

L'allitération en [f] relie comme par nature la *forma* à la *fragilitas*. L'assertion de l'*Ars amatoria* introduisant une série d'exemples poétiques ou prosaïques sert de préalable aux conseils que le poète prodigue ensuite à l'adolescent. L'*amplificatio* qui suit la *sententia*<sup>33</sup> ménage ainsi un contexte favorable à la partie prescriptive, qui porte tant sur l'esprit, à cultiver, que sur le caractère, à soigner.

Horace reste quant à lui très proche du vers de Théognis :

*O. II, 11, 5b-6a **Fugit retro  
leuis iuventas et decor***

L'*ἀγλαδὸς ἥβη* devient la *leuis iuventas* : l'avantage de la jeunesse réside alors dans l'esprit (léger) plus que dans l'aspect extérieur (éclatant) ; le verbe *παρέρχεται*, composé d'un préverbe et d'un verbe, se décompose en verbe (*fugit*) et adverbe (*retro*) chez le poète latin. Plus loin, Horace semble se souvenir de cet *ἀγλαδὸς* en parlant du *color* de l'amour personnifié, qui s'enfuit comme la *iuventas* :

*O. IV, 13, 17-18 **Quo fugit Venus, heu, quoue color, decens  
quo motus ?***

Un impératif précédait cette deuxième *sententia*, défendant de poursuivre des futilités, pour, en Épicurien averti, profiter de l'essentiel du temps présent : comme chez Ovide, ces remarques s'ajoutent à des conseils. Dans les deux cas, la jeunesse, l'amour, la beauté, ne sont en effet que les indices de la fuite du temps. La réflexion sur le temps, essentielle dans la philosophie antique tant épicurienne que stoïcienne, trouve naturellement un écho chez les élégiaques (Properce, II, 28, 57, retient également le thème).

Cette méditation n'est pas seulement développée chez les poètes. L'historien Salluste compare le caractère éphémère des richesses et de la beauté à la durée assurée par la vertu :

*C. I, 4 **Nam diuitiarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, uirtus clara  
aeternaque habetur***

<sup>33</sup> Ov., *A.A. II, 115-18 **Nec uiolae semperue hyacinthina lilia florent,  
et riget amissa spina relicta rosa.  
Et tibi iam uenient cani, formose, capilli.  
Iam uenient rugae, quae tibi corpus arent.***

Le ton moralisant de la citation, au début de la *Conjuration de Catilina*, introduit le débat : la primauté dans l'art militaire doit-elle revenir à la force physique ou à l'esprit ? L'auteur conclut à celle de l'esprit, avant d'expliquer son choix de narrer la conjuration : c'est un événement digne de mémoire dans l'histoire romaine, par sa nouveauté et par le péril dans lequel il a mis la République. La phrase citée, appartenant à l'exorde, présente les desseins et la conception de l'histoire de l'auteur. Cette ouverture donne une direction de lecture en opposant la vertu et la beauté, l'esprit à la force. Le contexte étant posé, nous pouvons remarquer que la forme de la pensée n'est pas si éloignée de celle des poètes : une allitération identique, non plus double mais triple (*formae fluxa fragilis*), souligne à la fois le mouvement de fuite et l'idée de fragilité que nous trouvons exprimées dans les autres exemples. Cette profession de foi liminaire allie les fonctions littéraire, historique et éthique, dans une histoire vue à travers le prisme moral.

Voici ce que devient le *topos* chez Sénèque :

Ph. 761-63 **Anceps forma** bonum mortalibus,  
 exigui donum breue temporis,  
 ut uelox celeri pede laberis!  
 773a **Res est forma fugax**

Le poète tragique colore les chœurs de *Phèdre* d'accents épicuriens, mais surtout ovidiens et horatiens. L'asclépiade mineur (773), mètre horatien propre à insister « avant tout sur une histoire psychologique faite de drames personnels, voire de péripéties fatales »<sup>34</sup>, prolonge efficacement le prologue où Hippolyte est présenté de manière ambiguë (chasseur au service de Diane épris de pureté, qui se retrouvera la proie des femmes qu'il exécère). La *sententia* réutilise la figure phonique que nous avons trouvée chez Ovide et chez Salluste (*res est forma fugax*). L'adjectif *fugax* rappelle la fuite du jeune homme<sup>35</sup>, bien mieux que ne l'aurait fait le qualificatif de *fragilis*. Sénèque, en qualifiant la beauté d'*anceps bonum mortalibus*, fait preuve d'originalité, à notre avis pour mieux relier ce deuxième chant au personnage tragique d'Hippolyte.

Au total, Sénèque s'inscrit dans une tradition littéraire, à la fois historique et poétique, tradition d'ailleurs figée sous forme proverbiale. Il évoque ainsi le *topos* mais le remodèle de façon à suggérer un écho avec l'action tragique. Le chœur de *Phèdre* déplore l'ambiguïté et la fugacité de la beauté, comme chez les autres auteurs, mais en des termes choisis, qui accordent parfaitement la *sententia* aux traits des personnages. Les deux *sententiae* de ce chant montrent une exploitation de la tradition guidée par des choix plus poétiques et dramaturgiques que philosophiques.

<sup>34</sup> J. DANGEL (2001a) : p. 230.

<sup>35</sup> Le premier mot que chante le chœur est *fugit*. Sur la dynamique de fuite du personnage dans tout le drame, cf. P. PARÉ-REY (2009) : p. 78-80.



### 3. 2. 2. Représentations du pouvoir et *sententiae* « politiques »

L'autre thématique richement représentée dans nos *sententiae* est le pouvoir. Nous entendons montrer comment ces *sententiae* politiques relèvent d'une triple tradition : philosophie stoïcienne, mais aussi tragédie grecque classique et tragédie latine républicaine.

#### *Tradition philosophique*

Certains passages semblent refléter les conceptions du philosophe, en opposant le pouvoir politique et le vrai pouvoir, c'est-à-dire la maîtrise de soi, la libération des passions :

*Thy. 348-49 Rex est qui posuit metus  
et diri mala pectoris  
380 Mens regnum bona possidet  
388-90 Rex est qui metuet nihil  
rex est qui cupiet nihil :  
hoc regnum sibi quisque dat*

Ce n'est pas tant le tyran qui s'oppose ici au sage, mais le pouvoir politique au « vrai » pouvoir, à la « vraie » royauté, conçue philosophiquement comme un dépouillement des craintes et des désirs. La sagesse est donc liée à une forme de liberté, puisque dans la conception stoïcienne crainte et désir sont des passions qui, par essence, asservissent<sup>36</sup>.

Sur la scène sénéquienne, certains personnages font cette démarche d'exercer leur liberté en choisissant de mourir ou non<sup>37</sup>, mais les personnages tyranniques ne sont pas explicitement dits être privés de liberté. C'est en acte qu'on les voit possédés par leur passion et accomplir des gestes démesurés, comme l'infanticide d'Atrée, l'automutilation d'Œdipe. En revanche, ils refusent la liberté aux autres, liberté de se taire pour Créon face à Œdipe<sup>38</sup>, liberté de choix pour Mégare face à Lycus, liberté de rester dans sa patrie pour Jocaste face à Étéocle qui lui impose l'exil.

Quant à la sagesse, qui consiste, dans la définition grecque la plus courante, à ne pas dépasser la mesure et à résister aux passions, il est évident qu'ils en sont dépourvus. Toute une rhétorique de l'*amplificatio*, de l'excès, de la tension, dévoile dans leurs *sententiae* une âme tourmentée. Comme Médée, certains personnages recherchent la démesure et l'infini dans le crime<sup>39</sup>. Donc, puisqu'ils demeurent esclaves de leurs passions, les personnages dépositaires du pouvoir ne font ni preuve de sagesse ni n'exercent leur liberté.

<sup>36</sup> Stob. II, 88, 6 et II, 89, 4 (*SVF*, III 378 et 389) « Mais quand les gens sont en état de passion, même s'ils se rendent compte [...], ils ne les [*scil.* les passions] abandonnent pas pour autant, mais sont amenés par elles dans la position d'être sous l'empire de leur tyrannie ».

<sup>37</sup> Œdipe dans les *Phéniciennes*, Phèdre dans la tragédie éponyme, Andromaque et Hélène dans les *Troyennes*.

<sup>38</sup> Œdipe avoue que la liberté, même muette, « nuit au roi et à la royauté » :  
524b-25 *Saepe uel lingua magis*

*regi atque regno muta libertas obest*

<sup>39</sup> Cf. G. MAZZOLI (1995) : p. 93-105 ; B. SEIDENSTICKER (1985) : p. 115-136.

Un autre passage que l'on peut rapprocher de la conception politique de Sénèque est l'acte III de *Thyeste*, commenté très justement par Ciro Monteleone<sup>40</sup>. Ce dernier compare le Thyeste décrit par les autres personnages et celui qui entre en scène. Les trois traits retenus par le critique sont : l'absence de projet d'agir, l'absence de volonté, l'absence de valorisation et même sa conception négative du pouvoir.

C'est ce dernier point qui nous intéresse. Il s'agit d'une véritable conversion consécutive à son exil, qui lui permet d'opposer différentes conceptions du pouvoir, politique et philosophique<sup>41</sup>. Il est d'ailleurs une *sententia* parfaitement emblématique du conflit interne entre les conceptions commune et stoïcienne :

443a Tan. *Summa est potestas*

443b Thy. *Nulla si cupias nihil*

Cet échange entre Tantale et son père résume les deux visions : l'une, pour qui le pouvoir est un but à atteindre, et l'autre, pour qui le pouvoir est un indifférent. Durant son exil, Thyeste a appris que la vraie royauté n'est pas l'exercice du pouvoir politique mais *immane regnum est posse sine regno pati* (Thy. 470). Cette *sententia* est prononcée à la fin de sa tirade, comme une véritable profession de foi non pas politique mais philosophique. Le polyptote est particulièrement intéressant, jouant sur l'écart entre deux significations, matérielle et spirituelle, de *regnum*. La seconde occurrence (*regno*) renvoie à ce pouvoir politique que Thyeste rejette, qu'il caractérise comme faux, incertain, séducteur. Désormais, le vrai pouvoir pour lui est le premier (*regnum*), défini paradoxalement comme capacité à se passer du pouvoir. Mais le paradoxe est levé si l'on considère que *regnum* a le sens de « règne intérieur », de *sui naturaeque cognitio* et d'ἀντάρχεια, de pleine maîtrise de soi. Il nous semble opportun de ne pas le traduire par « pouvoir royal », ce qui restreint la signification et la gauchit mais simplement par « pouvoir » (« Prodigeux est le pouvoir qui peut se passer du pouvoir royal »). Thyeste affirme ainsi que le pouvoir politique est un indifférent pour lui<sup>42</sup>, tandis que son fils demeure dans la δόξα.

Les *sententiae* suivantes réaffirment l'idée mais de façon moins nette :

471-72a Tan. *Nec abnuendum si dat imperium deus*

Thy. *Nec appetendum est*

Il s'agit maintenant de refuser ou de convoiter le pouvoir royal, c'est-à-dire seulement d'une question sur le désir du pouvoir, alors que la première réfutation de Thyeste, plus radicale, niait toute valeur du pouvoir royal. Deux visions du

<sup>40</sup> C. MONTELEONE (1991) : p. 142-157.

<sup>41</sup> Cf. E. MALASPINA (2004) : p. 267-307 : l'auteur se fonde justement sur les *sententiae* pour distinguer les rubriques suivantes : monarchie et tyrannie, critiques du pouvoir et choix alternatifs, rapport dieux/ *Fortuna vs roi/ tyran*, rôle des conseillers des *potentes*.

<sup>42</sup> Conformément à la définition du pouvoir comme un ἀδιάφορον de Stobée II, 79, 1 (SVF III, 118).

pouvoir s'affrontent : l'une, doxale, voix de l'erreur, considère le pouvoir politique désirable puisqu'il confère des avantages extérieurs ; l'autre, philosophique et stoïcienne, voix de la sagesse, voit le pouvoir politique comme indifférent, par opposition à un autre pouvoir, le règne intérieur, dénué des doutes, craintes et faussetés du premier<sup>43</sup>.

### *Tradition tragique grecque*

À l'inspiration philosophique se mêlent les influences théâtrales grecques pour dessiner l'image du pouvoir chez Sénèque. Pour illustrer cette filiation, nous étudierons deux exemples de confrontation, dans *Œdipe*, que nous comparerons à l'*Œdipe Roi* de Sophocle, et dans les *Troyennes*, que nous rapprocherons de l'*Hécube* d'Euripide. Dans les deux cas, un détenteur de la puissance, Œdipe et Agamemnon, s'oppose à un interlocuteur, respectivement Créon et Pyrrhus, qu'il tente de vaincre à coup de *sententiae*.

La colère d'Œdipe face à Créon qui s'obstine à se taire rappelle en effet celle de l'Œdipe sophocléen, aux prises avec le devin Tirésias (*O.R.* 316-49). Nous pouvons également comparer l'affrontement entre Œdipe et Créon dans les deux tragédies (*Œd.* 659-708 et *O. R.* 532-630), lorsque Œdipe pense que Créon aspire au pouvoir et se joue de lui. Les formules gnomiques des scènes grecque et latine sont révélatrices :

609-10 Cr. Οὐ γὰρ δίκαιον οὔτε τοὺς κακοὺς μάτην  
χρηστοὺς νομίζειν οὔτε τοὺς χρηστοὺς κακοὺς.

611-12 Cr. Φίλον γὰρ ἐσθλὸν ἐκβαλεῖν ἴσον λέγω καὶ τὸν παρ' αὐτῷ βίωτον, ὃν πλεῖστον φιλεῖ.

614-15 Cr. Χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν μόνος κακὸν δὲ καὶ ἐν ἡμέρᾳ γνότης μιᾶ.

616-17 Ch. Καλῶς ἔλεξεν εὐλαβουμένῳ πεσεῖν, ἀνάξ' φρονεῖν γὰρ οἱ ταχέϊς οὐκ ἀσφαλεῖς.

682-83 Œd. *Certissima est regnare cupienti uia  
laudare modica et otium ac somnum loqui*

684 Œd. *Ab inquieto saepe simulatur quies*

686 Œd. *Aditum nocendi perfido praestat fides*

694b Œd. *Secunda non habent umquam modum*

699b-700a Œd. *Dubia pro certis solent*

*Timere reges*

700b-01a Cr. *Qui pauet uanos metus*

*ueros meretur*

701b-02a Œd. *Quisquis in culpa fuit*

*dimissus odit*

702b Œd. *Omne quod dubium est cadat*

703b-04 Œd. *Odia qui nimium timet*

*regnare nescit : regna custodit metus*

705-06a Cr. *Qui scepra duro saeuus imperio regit*

*timet timentes*

706b Cr. *Metus in auctorem redit*

Dans *Œdipe Roi*, Créon met l'accent sur ce qui est juste, sur l'homme honnête et loyal, sur le temps nécessaire à l'épreuve de l'amitié (et à la réflexion,

<sup>43</sup> La même opposition est théorisée par le philosophe : *Ep.* 94, 52-54, 58-60, 68, 72-74.

dans la *γνώμη* du chœur), bref, sur les valeurs morales. Le dialogue entre Œdipe et Créon dans la tragédie latine est plus politique. Même s'il est question de *fides*, l'important est la conduite que doit avoir le roi, face à la haine, à la peur, à ce qui est douteux. Mais dans les deux cas, Œdipe a hâte de comprendre ou d'agir, ce qui est souligné dans les vers 614 à 617 d'*Œdipe Roi*. Il accuse toujours trop vite Créon d'avoir des intentions cachées, et à chaque fois Créon se défend d'être *κακός* (O.R. 548, 582 et 615) ou *perfidus* (*Œd.* 686). Notons enfin que seul Créon prononce des *γνώμη* chez Sophocle, alors que Sénèque partage les répliques en une belle hémistichomythie presque entièrement sentencieuse.

Le ton se durcit par rapport à l'échange précédent dans la pièce latine. Alors que Créon a mis Œdipe sur la voie en parlant de Laius, de l'énigme du Sphinx, du parricide et de l'inceste, Œdipe devrait voir ses destins plus clairement, mais il croit à une machination du roi<sup>44</sup>. Il le traite donc de perfide et de simulateur<sup>45</sup>, d'où la thématique de l'incertain, du douteux, des peurs vaines<sup>46</sup>, qui colore cette seconde stichomythie. Or la conséquence de ce flou est la crainte, car « Les rois craignent généralement les situations floues tout autant que claires » (*Œd.* 699b-700a). Créon est conscient du cercle vicieux qui s'instaure (*sententiae* 705 et 706) et critique ce gouvernement par la peur. C'est la parfaite description du gouvernement tyrannique, où la peur est ressentie autant par les sujets que par le tyran<sup>47</sup>.

La comparaison entre toutes ces formules gnomicques a été étudiée plus largement<sup>48</sup>. Le modèle sophocléen insiste sur l'intériorisation tragique des faits, ce que la prégnance des termes comme *εἰρίσκειν*, *μυθάζειν*, *φρονεῖν*, et *γινώσκειν* traduit. Dans les *sententiae* de l'*Œdipe* sénèqueien se lit au contraire l'angoisse d'un roi sentant la mort s'approcher, se plaignant de la fragilité du pouvoir et de la précarité du sort de qui détient ce pouvoir. Comme nous l'avons noté, le *regnum* est lié au *metus*, au doute et à la privation de liberté ; bref, le pouvoir est essentiellement négatif. L'affrontement entre Créon et Œdipe, révélateur des tendances générales observées dans la tragédie grecque et la tragédie latine, inscrit le personnage du roi dans la tradition théâtrale autant que philosophique. Sénèque charge de connotations nouvelles la thématique du pouvoir et, ce que nous approfondirons par la suite, confère une place et un rôle accrus aux *sententiae*.

Le pouvoir, envisagé sous l'angle des devoirs royaux, occupe tout le dialogue entre Pyrrhus et Agamemnon (*Tro.* 323b-48). En réalité, il est deux pommes de discorde dans ce dialogue. Agamemnon reprochant à Pyrrhus le meurtre de Priam, Pyrrhus lui répond par une objection sentencieuse :

<sup>44</sup> D. LANZA (1997) : p. 67 : « Chez Œdipe aussi se produit le phénomène du soupçon et de la peur du complot, et il explique de la même façon les actes de ses ennemis ».

<sup>45</sup> Sous forme indirecte, par des *sententiae*, aux vers 684 *Ab inquieto saepe simulatur quies* et 686 *Aditum nocendi perfido praestat fides*.

<sup>46</sup> On trouve par exemple *dubia*, *uanos metus*, *dubium*.

<sup>47</sup> D. LANZA (1997) : p. 62.

<sup>48</sup> Cf. G. RAINA (1988-1989) : p. 219-226.

329 *Mortem misericors saepe pro uita dabit*

Pyrrhus se défendant non par un précepte politique mais par une règle de conduite morale, transformant son crime en un acte de compassion, Agamemnon le met devant sa propre contradiction en reprenant ironiquement le qualificatif de *misericors* au vers suivant. Puis il passe à l'autre sujet, en tentant à nouveau de faire éclater la contradiction de Pyrrhus : comment celui qui prône la *misericordia* peut-il vouloir aujourd'hui le sacrifice d'une vierge ? Pyrrhus adopte alors le même type de réponse : autrefois Agamemnon n'a pas eu ces scrupules en immolant Iphigénie.

S'engage alors une stichomythie sentencieuse, faite de cinq *sententiae* monostiches :

332 Ag. *Praeferre patriam liberis regem decet*

333 Pyr. *Lex nulla capto parcit aut poenam impedit*

334 Ag. *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor*

335 Pyr. *Quodcumque libuit facere uictori licet*

336 Ag. *Minimum decet libere cui multum licet*

Agamemnon avance le fait que les questions d'ordre public et politique (*patriam*) passent avant celles d'ordre privé et familial (*liberis*). En invoquant une convenance (*decet*), il permet à Pyrrhus de se situer à un niveau supérieur du droit, celui de la *lex*. Mais Agamemnon n'accepte pas comme absolu le pouvoir de la *lex* ; il le relativise par la notion de *pudor*, parfois plus forte pour la conscience individuelle que la contrainte extérieure et officielle. Pyrrhus passe ensuite du *decet* au *licet* (v. 335), en restant sur le plan du ressenti personnel et en lui donnant la forme dégradée du *libet*, à la limite du libre arbitre. Agamemnon l'a bien compris, qui réplique que « Qui peut beaucoup doit très peu désirer ».

Déjà Hécube, chez Euripide, énonçait semblable précepte :

*Hec.* 282 Οὐ τοὺς κρατοῦντας χρῆ κρατεῖν ἀ μὴ χρεῖων

Sa γνώμη est tout aussi condensée que celle d'Agamemnon et elle met bien en parallèle les puissants (τοὺς κρατοῦντας) et leur puissance (κρατεῖν), comme la *sententia* latine confronte le puissant (*cui multum licet*) et son désir (*libere*). Agamemnon et Hécube s'accordent pour un juste exercice de la puissance et une observation de la mesure (Οὐ... χρῆ et *minimum decet*). Agamemnon incarne la figure décrite par Hécube, celle du roi clément<sup>49</sup> et maître de ses passions<sup>50</sup> ; du moins il semble l'incarner, car Pyrrhus ne manque pas de souligner l'écart entre

<sup>49</sup> La clémence consiste avant tout à éviter de faire couler le sang humain : Sen., *Clem.* I, 5, 7 ; *Ep.* 94, 52-54 et 58-60. Dans la stichomythie de l'*Octavie* v. 439-461, Sénèque prône la clémence contre la cruauté de Néron.

<sup>50</sup> On sait le rôle fondamental de la critique des passions dans la philosophie stoïcienne. Cf. Stob., II, 88, 6 et II, 89, 4 ; Épict., *Manuel* 5 ; Sen., *Ir.* II, 3, 1-2 et 4.

ses paroles et ses actes. S'ensuit une querelle qui ne comprend plus de *sententiae* et Agamemnon en appelle au devin Calchas pour trancher le différend.

Finalement, aucun argument, *lex*, *deceat*, *pudor*, n'aura été convaincant ou décisif. Chacun a campé sur ses positions, l'échange devenant davantage un procès d'intentions qu'un débat raisonné et argumenté. Dans cette impasse, l'arbitrage d'un tiers s'impose.

### ***Tradition tragique républicaine***

À la tradition théâtrale grecque et aux influences de la philosophie stoïcienne se greffe une troisième tradition qui conduit à la représentation du tyran dans les *sententiae*. C'est la tradition théâtrale républicaine qui subsiste à travers le fameux mot d'Atrée dans la tragédie d'Accius « *Oderint, dum metuant* », cité par Cicéron et Sénèque et appliqué par Suétone à Caligula<sup>51</sup>. Atrée, s'adressant à un intime, peut-être son fils, le mettant en garde, répondrait ainsi avant de passer à l'acte<sup>52</sup>. Dans cette cynique réplique, c'est la peur des sujets qui est mise en avant par le tyran, peur qui l'indiffère pourvu qu'elle s'accompagne de haine. Étudions brièvement comment ce fragment est cité avant de voir quelles traces il laisse dans les tragédies.

Dans la *refutatio* du *Pro Sestio* (§ 96-143) Cicéron présente le groupe des *optimates* et cite des noms illustres à titre d'exemple. Il montre que les aspirations du peuple romain, pacifiques, correspondent au programme et à l'action de ces hommes. Pour réfuter les objections selon lesquelles ces exemples seraient trop difficiles à suivre (§ 102), l'avocat avance des proverbes et des citations poétiques comme autant de *praecepta* potentiels. Malheureusement le mot d'Atrée contredit son propos et c'est avec regret qu'il constate que les mauvais citoyens peuvent également se l'approprier. C'est toute la problématique de l'interprétation des phrases générales qui est posée ici, interprétation parfois abusive dont Cicéron a profité lors de la prestation d'Ésope<sup>53</sup>. La citation vaut dans le contexte comme un contre-exemple de l'utilisation à des fins civiques et pédagogiques de la poésie.

Sénèque lui-même reprend le vers tragique dans son traité sur la colère. Il vient de distinguer cette passion du vrai sublime, qui possède de solides bases ; l'irascibilité, elle, n'est que vanité, ne renfermant que du vent et du vide (*Ir.* I, 2). Il approfondit la qualification de la colère en prenant pour exemple les paroles de gens irrités, qui paraissent grandes mais ne sont que *dira et abominanda* (I, 4), à l'image du trait accien. Sénèque s'interroge sur ce qu'il y a de pire dans cette pensée, la haine ou la crainte, et met finalement les deux sentiments sur le même plan. La citation d'Accius vient appuyer une description bipartite et didactique : même si le mot paraît grand, il n'est que monstrueux et ne comprend rien de sublime. Dans le *De clementia*, c'est le même jugement critique de cet *exsecrabilis*

<sup>51</sup> Accius *At. fr.* 203-204 Ribb.<sup>2-3</sup> ; Cic., *Sest.* 102 ; Sen., *Ir.* I, 20, 4 ; *Clem.* I, 12, 4 ; Suet., *Calig.* 30.

<sup>52</sup> J. DANGEL (1997) : p. 279.

<sup>53</sup> Cic., *Sest.* 118-123. Cf. le commentaire de cette section par G. MORETTI (2011).

*uersus* qui sert à marquer la différence entre le roi et le tyran<sup>54</sup> : le premier se sert des armes pour maintenir la paix, le second de la haine, ce qui engendre, dans un cercle vicieux, une peur réciproque entre puissant et sujets.

C'est au cours de la description de Caligula que Suétone emprunte ce mot au tragique latin, description qui commence par les crimes et se poursuit par les « paroles atroces » du personnage. Selon l'anecdote, il l'aurait prononcé après avoir condamné deux personnes, l'une déjà désignée, l'autre mise à mort par erreur. Le tyran travaille à être craint, notamment par de tels actes, parce que la peur des sujets lui garantit la tranquillité.

Nos *sententiae* ont-elles été inspirées par cette célèbre maxime politique ?

La *sententia* d'Œdipe dans la tragédie éponyme ressemble au vers d'Accius par le lien qu'elle établit entre pouvoir et peur :

Œd. 703b-04 *Odia qui nimium timet  
regnare nescit : regna custodit metus*

Sénèque ne reprend pas textuellement le vers accien, mais forge une *sententia* originale qui unit indissolublement l'exercice du pouvoir (*regna*) à la haine (*odia*) et à la peur (*metus*) dans une relation complexe et nouvelle. Alors que dans « *Oderint, dum metuant* » ceux qui éprouvent peur et haine ne peuvent être que les sujets, chez Sénèque c'est différent. Si l'on ne regarde que la pointe de la *sententia* (*regna custodit metus*), on ne sait si *metus* est pris dans un sens objectif ou subjectif, si la peur est ressentie par le détenteur du pouvoir ou par ceux qui lui obéissent. Mais si l'on interprète cette proposition par rapport à ce qui précède, il nous semble que l'on doit comprendre que c'est le (mauvais) roi qui craint (trop) la haine qu'il inspire<sup>55</sup>. Le bon roi craint cette haine, mais avec raison, car il sait que « la peur est gardienne du pouvoir royal ». Le fait d'avoir peur, et c'est l'idée qui manque entre la *sententia* et son épilogue, est un bon moyen de rester sur ses gardes et de tenir ses distances par rapport aux gouvernés (*custodit*)<sup>56</sup>. Donc, à moins que les deux propositions (d'une part *Odia qui nimium timet regnare nescit* ; d'autre part *regna custodit metus*) ne disent pas la même chose, ce qui nous paraît peu probable, elles annoncent déjà les *sententiae* de Créon décrivant le cercle vicieux de la peur<sup>57</sup> : la première proposition évoque la peur (*timet*) du roi ; la seconde celle (*metus*) des sujets. Mais éprouver de la peur n'est pas ce qui préoccupe Œdipe, c'est éprouver une trop grande peur qui est problématique. Le sens de la *sententia* réside en fait dans l'adverbe *nimium*, qui

<sup>54</sup> *Clem. I, 12, 4 Contrariis in contraria agitur ; nam cum inuisus sit, quia timetur, timeri uult, quia inuisus est, et illo execrabili uersu, qui multos praecipites dedit, uititur :*

“*Oderint dum metuant.*”

<sup>55</sup> Le verbe *timet* a bien pour sujet le pronom relatif *qui* dont l'antécédent est le sujet contenu dans le verbe de la principale *nescit* (*regnare*).

<sup>56</sup> Le verbe *custodit* semble connoté positivement, comme lorsqu'il s'applique à la vertu, *custos* du bien épicurien, ou aux grammairiens, *custodes* de la langue (M. ARMISEN-MARCHETTI [1989] : p. 154).

<sup>57</sup> Œd. 705-06 *Qui regna duro saeuus imperio regit  
timet timentes : metus in auctorem redit*

distingue les mauvais rois des bons, qui ont appris à s'accommoder de ce sentiment d'insécurité. La *sententia* tragique, même si elle fait allusion au trait d'Accius, en prend le contre-pied en envisageant la peur du puissant. Œdipe se voit alors justifié dans ses sentiments et dans sa conduite envers Créon.

D'autres *sententiae*, en revanche, sont plus proches de la maxime accienne et peuvent en être des réminiscences :

*H.F. 353 Ars prima regni est posse et inuidiam pati*

*Phœn. 654 Regnare non uult esse qui inuisus timet*

655-56a *Simul ista mundi conditor posuit deus*

*odium* atque *regnum*

657b-58a *Multa dominantem uetat*

*amor suorum*

659 *Qui uult amari, languida regnat manu*

Lycus et Étéocle sont les deux personnages qui énoncent clairement le même principe de gouvernement par la terreur et par la force. *Oodium* et *regnum* sont liés indissolublement, alors qu'*amor* est exclu définitivement.

Il n'est pas toujours aisé de faire la part entre réminiscences littéraires et réminiscences plus philosophiques : c'est dire avec quelle harmonie Sénèque a fondu l'héritage reçu. Tradition théâtrale tragique, grecque et républicaine, et tradition philosophique, le plus souvent stoïcienne, se conjuguent pour donner dans les tragédies de Sénèque une image complexe du pouvoir. De la tradition grecque, Sénèque reprend certains éléments, à des degrés divers : la peur, trait topique, est bien caractéristique des personnages tyranniques ; la colère est répartie plus aléatoirement ; l'avidité et l'impiété ne font pas partie du répertoire sénéquien. Les figures de tyrans ne sont pas plus libres ni plus sages que dans la tragédie grecque, mais ils sont tels à la fois par fidélité à cette tradition et parce qu'ils sont esclaves de leurs passions, conformément à la théorie stoïcienne. Leur langage traduit bien cette démesure. De la tragédie républicaine, Sénèque se souvient de la maxime accienne. Il l'exploite dans diverses *sententiae* et l'enrichit notablement. Car il envisage non seulement la peur des sujets mais aussi celle du roi, dans une relation de défiance mutuelle.

Nous avons cherché la filiation de deux topiques essentielles dont l'une, la beauté éphémère, est exprimée par une seule *sententia* mais émane d'une riche tradition littéraire ; nous avons étudié l'autre, la représentation du tyran et du pouvoir dans les tragédies, à travers plusieurs *sententiae*. Dans les deux cas, nous en avons déduit que Sénèque a utilisé la tradition en la soumettant à ses exigences dramatiques. Il a choisi certains points de vue pour les adapter au caractère de ses héros ou pour jouer d'effets de contraste, notamment entre la vision du chœur de *Thyeste* et celle des autres *dramatis personae*. La vision stoïcienne du vrai pouvoir qui y apparaît n'est pas si éloignée de celle des



tragiques grecs, pour qui sagesse et liberté allaient de pair. Mais si nous lisons ces *sententiae* avec un *color* philosophique, parce que la prose de l'auteur nous invite à ces rapprochements<sup>58</sup>, il ne faut pas surinterpréter cette influence, qui est loin d'être unique.

### III. 3. *Publilius, tragicis comicisque uehementior*

Nous ne pouvons rapprocher les sentences tragiques de Sénèque des tragédies républicaines, à part, comme ci-dessus, pour des cas limités<sup>59</sup>. Nous avons plutôt choisi de mettre l'accent sur une des sources possibles des *sententiae* tragiques de Sénèque, les *Publii Syri sententiae*, tenues en haute estime par le philosophe. Ce respect pour un auteur de mime est à première vue surprenant<sup>60</sup> : c'est un genre dramatique mineur, y compris pour Sénèque qui hiérarchise les formes théâtrales dans une gradation en anticlimax (*cothurnata, togata, mime*)<sup>61</sup>. Mais nous savons que ses pièces étaient encore représentées à l'époque de Sénèque, qu'il faisait partie des mimes appréciés et que ses *γνώμαι* étaient utilisées par les déclamateurs<sup>62</sup>. Sénèque ne tarit effectivement pas d'éloges sur le mimographe républicain :

*Tranq.* 11, 8-9 *Publilius, tragicis comicisque uehementior*<sup>63</sup> *ingeniis, quotiens mimicas ineptias et uerba ad summam caueam spectantia reliquit, inter multa alia cothurno, non tantum sipario, fortiora, et hoc ait :*

*Cuius potest accidere quod cuiquam potest.*

<sup>58</sup> H. M. HINE (2004) : p. 194-199, a proposé une synthèse des problèmes que pose une interprétation philosophique, et non seulement stoïcienne, des tragédies de Sénèque. En imaginant successivement des interprétations épicurienne, stoïcienne, nihiliste et anti-stoïcienne, il montre que chacune trouve des arguments propres à servir telle direction. Pour l'interprétation stoïcienne en particulier, notre remarque rejoint les siennes : en général, à l'intérieur du texte, les sens stoïciens sont préférés à des sens non stoïciens ; et, ce qui nous concerne ici, à l'extérieur du texte, les influences stoïciennes sont préférées aux influences non stoïciennes.

<sup>59</sup> L'article de G. d'ANNA (1964) : p. 43-49, inscrit la question dans la problématique générale de la transmission du théâtre latin : les tragédies archaïques, augustéennes, prétexte, nous sont mal connues ; cela limite l'étude de la contamination des modèles grecs et celle de l'originalité et de l'indépendance par rapport aux modèles latins.

<sup>60</sup> Longtemps écartés du programme officiel, les genres mineurs que sont le mime et la pantomime prirent leur revanche notamment aux premiers siècles avant et après J.-C. : L. ROBERT (1936) : p. 246 ; E. J. JORY (1981) : p. 147-161. Les *sententiae* de Publilius Syrus furent étudiées dans les écoles tant pour leur richesse grammaticale que pour leurs principes moraux : M. C. de CASTRO-MAIA de SOUSA PIMENTEL (1989) : p. 151-170.

<sup>61</sup> *Marc.* 9, 5 ; *Tranq.* 11, 8 ; *Ep.* 8, 8 *Non attingam tragicos nec togatas nostras (habent enim hae quoque aliquid seueritatis et sunt inter comoedias et tragoedias mediae)*. Mais V. USSANI (1969) : p. 375-410, montre de manière très intéressante que Sénèque juge les *togatae* comme un philosophe et comme un poète tragique, relevant un ton tragique dans ces comédies et une sévérité éthique dans leurs *sententiae*. La *tragica seueritas* trouve des échos dans l'*urbanitas*, la *grauitas*, et même la *granditas* de la *togata*, alors que la *comitas* est attachée à la *palliata*.

<sup>62</sup> *Sen.* le Rhéteur *Contr.* VII, 3, 8 ; VII, 12, 14 Cf. M. BONARIA (1965) : p. 131 ; E. J. JORY (1988) : p. 77 et 81 ; M. CLUZEL (1985) : p. 38, les mimes, recherchés par la jeunesse romaine, vivaient dans l'intimité des chevaliers et des sénateurs.

<sup>63</sup> L'adjectif *uehemens* concerne le style (*Cic., Brut.* 97 et *De Or.* II, 212) et signifie « emporté, violent » ; il peut aussi s'appliquer aux choses (*Cat.* I, 1, 3 ; *Off.* I, 28, 100 ; *Tusc.* IV, 11, 26-27), mais n'a pas de connotation éthique.

*Hoc si quis in medullas demiserit [...] multo ante se armabit quam petatur. Sero animus ad periculorum patientiam post pericula instruitur. "Non putavi hoc futurum" et : "Vnquam tu hoc euenturum credidisses ?" Quare autem non ?*

« Publilius, poète plus vigoureux que les tragiques et les comiques chaque fois qu’il abandonne les sottises du mime et les paroles destinées aux gradins supérieurs, a forgé – parmi tant d’autres plus puissants que le cothurne de la tragédie, et pas seulement que la scène de la comédie – ce vers :

“Ce qui peut arriver à quelqu’un peut arriver à quiconque”

Si l’on s’enfonce cela dans le crâne [...] on s’armera bien avant l’attaque. Il est trop tard pour apprendre à l’âme à endurer le danger une fois qu’il est là. “Je ne pensais pas que cela arriverait” et “Aurais-tu jamais cru que cela serait possible ?” Mais pourquoi pas ? »

Le vers que Sénèque cite pour appuyer son jugement de valeur est justement une *sententia*, reprise mot pour mot ailleurs (*Marc.* 9, 4), précédée d’un commentaire tout aussi laudatif (*egregium uersum et dignum qui non e pulpito exiret*), et entourée du même argumentaire. La *sententia* de Publilius, suivie d’une *sententia* de Sénèque (*Sero animus... instruitur*), est donc intégrée formellement et thématiquement dans l’œuvre philosophique de Sénèque. En effet, il apprécie particulièrement l’éthique qui apparaît dans les sentences du mimographe, au point qu’il le juge supérieur à certains auteurs comiques et tragiques et égal aux philosophes. Il salue la valeur pratique de ces *sententiae* qui accompagnent l’homme dans les difficultés (*multo ante se armabit quam petatur*).

Notre choix est aussi guidé par la prééminence de Publilius Syrus parmi les sources des *sententiae* tragiques<sup>64</sup>. Giancarlo Mazzoli pense qu’un recueil de sentences de Publilius Syrus était déjà constitué à l’époque de Sénèque et que c’est par ce moyen qu’il en a eu une connaissance indirecte<sup>65</sup>. Francesco Giancotti considère le rapport plus étroit et émet l’hypothèse d’un Sénèque auteur de cette anthologie<sup>66</sup>. Notre comparaison de leurs *sententiae* respectives entend apporter sa contribution à la réflexion.

Quelle lecture le philosophe fait-il des *sententiae* mimiques ? Il les interprète d’un point de vue philosophique, parce qu’elles sont, selon lui, elles-mêmes philosophiques. Sa correspondance les commente sans ambiguïté :

*Ep.* 8, 8 *Quantum disertissimorum uersuum inter mimos iacet ! Quam multa Publiliū non excalceatis sed cothurnatis dicenda sunt ! Vnum uersum eius, qui ad philosophiam pertinet et ad hanc partem quae modo fuit in manibus, referam, quo negat fortuita in nostro habenda :*

*Alienum est omne quidquid optando euenit.*

« Combien de vers des plus expressifs gisent dans nos collections de mimes ! Que de pensées de Publilius devraient avoir pour interprètes non des comédiens déchaussés mais des tragédiens en cothurne ! Je te citerai un seul vers de lui, qui intéresse la philosophie et précisément le point que nous tenions en main tout à l’heure, dans lequel il dit que les gains fortuits ne doivent pas compter dans notre avoir :

“C’est à autrui qu’appartient tout ce qu’on obtient par des vœux”. »

<sup>64</sup> G. MAZZOLI (1970) : p. 295-303.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 204-205.

<sup>66</sup> F. GIANCOTTI (1967) : p. 305 et suiv. et (1992) : p. 23.

Cette sentence est un vers de Publilius, dont Sénèque considère qu'elle concerne la philosophie. Mais dans les lettres 108 et 94, la relation entre les *sententiae* du mimographe et la philosophie n'est pas seulement de contiguïté, mais d'identité :

*Ep.* 108, 11-12 *Magis tamen feriuntur animi cum carmina eiusmodi dicta sunt :*

*Is minimo eget mortalis qui minimum cupit.*

*Quod uult habet qui uelle quod satis est potest.*

*Cum haec atque eiusmodi audimus, ad confessionem ueritatis adducimur ; illi enim quibus nihil satis est admirantur, adclamant, odium pecuniae indicunt.*

« Cependant on frappe davantage les esprits quand on prononce des vers de ce type :

“Le mortel le moins indigent est celui qui désire le moins”

“On a tout ce qu'on veut quand on ne veut que ce qui suffit”

Quand nous entendons ces vers et d'autres de ce type, nous sommes conduits à convenir de leur vérité ; même ceux à qui rien ne suffit sont dans l'admiration, l'acclamation, affichent leur haine des richesses. »

En citant à nouveau des *sententiae* de Publilius, Sénèque montre l'effet qu'elles ont sur ceux-là mêmes dont elles fustigent les défauts. Trois verbes (*admirantur, adclamant, indicunt*) évoquent les réactions, à l'écoute des *sententiae*, de ceux qui n'ont jamais assez (*quibus nihil satis est*). En outre le passage de la première personne (*audimus, adducimur*) à la troisième personne du pluriel montre que ce ne sont pas seulement les philosophes, un public de *progredientes*, qui sont frappés (*feriuntur*) par les *sententiae*, mais tout le monde, y compris ceux qui sont coupables de tels vices (*illi enim...*). Comment cet effet est-il obtenu ? C'est que ces *sententiae* forcent l'adhésion par leur vérité (*ad confessionem ueritatis*) :

*Ep.* 94, 43 *Quis autem negabit feriri quibusdam praeceptis efficaciter etiam imperitissimos ? Velut his breuissimis uocibus, sed multum habentibus ponderis :*

*Nil nimis.*

*Auarus animus nullo satiatur lucro.*

*Ab alio expectes alteri quod feceris.*

*Haec cum ictu quodam audimus, nec ulli licet dubitare aut interrogare “quare ? ” ; adeo etiam sine ratione ipsa ueritas lucet.*

« Or qui niera que même les plus ignorants sont efficacement frappés par certains préceptes ? Comme par ces très brèves phrases, mais qui ont beaucoup de poids :

“Rien de trop”

“Un esprit avare par nul gain n'est rassasié”

“Attends d'autrui ce que tu as fait aux autres”

Nous recevons en quelque sorte un coup en entendant cela, et nul ne songe à douter ou à demander “pourquoi ?”, tant la vérité, même sans raisonnement, est lumineuse par elle-même. »

Même sans explication (*sine ratione*), la vérité de ces vers éclate (*ipsa ueritas lucet*). Le terme *ratio* a-t-il ici le sens technique d'« épilogue » ? Nous ne pouvons affirmer que Sénèque a pensé à la définition de l'enthymème que l'on trouve chez

Aristote et Quintilien ; toujours est-il que la *sententia*, dans son expression la plus épurée, est éclatante de vérité. Ainsi Publilius est présent dans l'œuvre de Sénèque justement par l'intermédiaire de ses *sententiae*. Le philosophe y voit, au-delà d'une simple propédeutique, matière à réflexion philosophique. Nous avons observé des ressemblances à la fois formelles et thématiques, que nous présenterons successivement.

### 3. 3. 1. *Iuncturae mimiques et tragiques*

S'il est difficile de dire que Sénèque s'est effectivement inspiré de Publilius, certaines convergences sont toutefois à souligner. Il est des expressions qui apparaissent dans chaque *corpus sententiarum* sans être toutefois très révélatrices. On peut par exemple rapprocher une *sententia* de Publilius Syrus d'une autre de Sénèque :

43<sup>67</sup> *Amori finem tempus, non animus facit*

*Tro.* 786 *Magnus sibi ipse non facit finem dolor*

mais les trois termes communs aux deux *sententiae* sont organisés différemment et appartiennent à un vocabulaire très courant. L'exclamation *quam miserum est* était également banale. Elle apparaît dans plusieurs *sententiae* du mime, précédée ou non<sup>68</sup> d'une interjection, un substantif séparant ou non l'attribut et le verbe :

209 *Heu quam miserum est ab eo laedi, de quo non possis queri !*

213 *Heu quam miserum est discere seruire, ubi sis doctus dominari !*

517 *Quam miserum officium est, quod successum non habet !*

527 *Quam miserum amicum, amicus ut timeat docet.*

Une *sententia* de notre corpus est bâtie sur la même *iunctura*, précédée de l'interjection *o* et suivie, comme dans la deuxième *sententia* citée ci-dessus, de deux infinitifs :

*Ag.* 610 *O quam miserum est nescire mori !*

Une *sententia* sénéquienne reprenant ce mode déclaratif sans l'adverbe exclamatif *quam* introducteur, peut être rapprochée de plusieurs *sententiae* du mime :

*Tro.* 425 *Miserrimum est timere, cum speres nihil*

314 *Miserum est tacere cogi quod cupias loqui*

315 *Miserrima est fortuna quae inimico caret*

372 *Miserrimum est arbitrio alterius uiuere*

<sup>67</sup> Comme dans le chapitre précédent, les *sententiae* de Publilius Syrus sont citées dans l'édition d'O. RIBBECK (1962a).

<sup>68</sup> O. RIBBECK (1962) : 504, 517, 519, 522, 526, 546, 549, 555, 560.

La troisième *sententia* comprend l'attaque la plus proche, avec la même forme de l'adjectif au superlatif neutre ; la deuxième est au superlatif féminin ; la première est au positif neutre suivi de l'infinitif *tacere*, en paronomase partielle avec *timere*.

La *iunctura* « *incertus animus* », moins fréquente, se trouve une fois chez chaque auteur, toujours à l'attaque du vers :

Æd. 208-09 *Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,*  
***incertus animus*** scire cum cupiat, timet

282 ***Incertus animus*** dimidium est sapientiae

De même l'alliance du terme *laus* et d'un adjectif féminin dissyllabique en début de vers crée une sorte de rime entre deux *sententiae* :

Thy. 211-12a ***Laus uera*** et humili saepe contingit uiro,  
non nisi potenti falsa

293 ***Laus noua*** nisi oritur, etiam uetus amittitur

Deux autres *sententiae* ont un sujet et un verbe identiques, avec inversion de leur ordre (verbe – substantif chez Publilius *vs* substantif – verbe chez Sénèque), mais le fait que les termes soient soudés dans les deux cas rend la similitude assez frappante :

Æd. 934 *Mors innocentem sola* ***Fortunae eripit***

352 *Minimum* ***eripit Fortuna*** cui minimum dedit

En revanche l'ordre que l'on trouvait chez Publilius est respecté dans deux *sententiae* de Sénèque :

Tro. 954b *Prima mors miseris* *fugit*

Ag. 202 ***Mors misera*** non est commori cum quo uelis

613 *Spes inopem, res auarum, mors miserum* *leuat*

En outre, la *sententia* des Troyennes se clôt sur un verbe au présent de l'indicatif, dont le sujet est *mors*, comme chez Publilius. Entre le verbe et le substantif se trouve le complément d'objet direct, au singulier chez Publilius, au pluriel chez Sénèque. Cette proposition occupe dans les deux cas la fin du vers. La *sententia* d'Agamemnon est plus lointaine, l'adjectif *misera* ayant la fonction d'attribut du sujet *mors* et ce syntagme nominal étant placé à l'entrée du vers. La même *dispositio* s'observe au sein d'une opposition entre *nocens* et *innocens*, aisée, mais doublée d'un parallélisme dans chaque *sententia* :

*Med.* 503 *Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*

299 *Legem nocens ueretur, fortunam innocens*

Les substantifs *legem* et *fortunam* (antithétiques) ou les pronoms *tibi* et *te* sont placés immédiatement avant les deux adjectifs qui sont dans les deux cas les deuxième et dernier mots du vers.

On peut ajouter un cas remarquable où une allitération élaborée par Publilius Syrus se retrouve chez Sénèque, dans deux vers sur le repentir (*paenitet*) qui adoptent des points de vue différents :

*Ag.* 243 *Quem paenitet peccasse paene est innocens*

271 *Inprudens peccat, quem peccati paenitet*

Ce sont les exemples les plus marquants que nous avons présentés ici. Il s'en trouverait sûrement d'autres, mais nous pouvons désormais conclure à une parenté certaine dans la facture des *sententiae* des deux auteurs. Certes le moule sentencieux invite à des rapprochements paradoxaux, à des alliances de termes frappantes, à des antithèses ; mais nous avons justement essayé de montrer des points de convergence plus subtils que ces procédés attendus au sein d'une même écriture.

### 3. 3. 2. *Situations tragiques éclairées par des sententiae mimiques*

Le corpus des *sententiae* de Publilius comprend des vers qui sont sans équivalent du point de vue formel chez Sénèque, mais qui nous ont paru pertinents par rapport à certaines situations dramatiques. Ils fonctionnent comme des synthèses de problèmes qui sont au cœur des dialogues tragiques.

Mégare offre par exemple à l'acte II d'*Hercule Furieux* un visage méfiant, qui peut être relié à une *sententia* du mime (27 *Animo dolenti nil oportet credere*). Cet *animus dolens* peut caractériser ce personnage souffrant de l'absence de son époux. L'absence de foi (*nil oportet credere*) fait en outre l'objet d'autres *sententiae* :

313b-14a *Meg.* *Quod nimis miseri uolunt  
hoc facile credunt*

316 *Amp.* *prona est timoris semper in peius fides*

Mégare critique l'espérance aveugle d'Amphitryon, ce qui par déduction amène à conclure à l'absence de ce sentiment chez elle ; Amphitryon confirme cela par une *sententia* qui souligne la peur de Mégare. La douleur et la confiance (*credere, credunt, fides*) que l'on doit (selon Amphitryon) ou non (*sententia* de

Publilius) éprouver face à l'absence de l'être aimé sont les sentiments théorisés par Publilius et incarnés par les personnages de l'*Hercule Furieux*.

Deux autres *sententiae* de Publilius nous rappellent l'acte III des *Troyennes*. Andromaque affirme devant Ulysse une détermination confiante en des termes qui évoquent ceux de Publilius :

574 *Tuta est perire quae potest, debet, cupit*

205 *Heu quam est timendus qui mori tutum putat !*

Bien sûr le jugement *timendus est* n'est pas explicité dans la scène des *Troyennes*, et est plutôt inversé : Ulysse tentera de percevoir les moindres symptômes de peur chez cette mère, qui signifieraient que son fils est encore vivant. La *sententia* qui s'appliquerait parfaitement à cette situation aurait un sens actif (« Qu'il doit craindre ») et non passif (« Qu'il doit être craint ») comme c'est le cas chez Publilius. Néanmoins, le rapport entre le vers du mimographe et la scène de Sénèque nous semble pouvoir être établi, étayé par la présence de termes proches. L'attitude impassible qu'Andromaque tente d'afficher devant Ulysse pourrait être décrite par une autre *sententia* de Publilius (364 *Mortem ubi contemnas, uiceris omnes metus*). Andromaque méprise en effet la mort, la sienne, et a recours à un stratagème ultime pour sauver Astyanax. La *sententia* du mime décrirait une Andromaque en qui la peur serait surmontée par un fol espoir ; elle vaudrait pour le début de la confrontation entre la vaincue et le vainqueur, puisque nous savons qu'ensuite c'est cette peur qui perdra Andromaque.

Enfin le débat entre Clytemnestre et sa nourrice à l'acte II d'*Agamemnon* est résumé par cette pensée de Publilius : 625 *Sero in periculis est consilium quaerere*. Clytemnestre a hâte de se lancer dans le processus de vengeance tandis que sa nourrice la freine ; toutes deux s'opposent dans une stichomythie sentencieuse qui souligne le problème de la gestion du temps, comme le suggère l'adverbe *sero* de la sentence. La nourrice essaie de plaider pour la temporisation tandis que l'impatience de Clytemnestre est à son comble :

130 Nut. *Quod ratio non quit, saepe sanauit mora*

153 *Extrema primo nemo temptauit loco*

146 Cly. *Cui ultima est fortuna quid dubiam timet ?*

154 *Rapienda rebus in malis praecepta uia est*

242 *Nam sera numquam est ad bonos mores uia*

Clytemnestre veut montrer à sa nourrice qu'elle se trouve dans une situation d'urgence (l'expression *in periculis* est relayée chez Sénèque par *ultima fortuna, in malis*) qui exclut toute recherche de *consilium* (*consilium quaerere*) et exige l'action. La *sententia* de Publilius aurait très bien pu se trouver dans la bouche de Clytemnestre à titre d'argument défensif.

On peut se demander si ces échos, relativement fréquents, signalent des situations théâtrales topiques. Rappelons les thèmes sur lesquels nous avons trouvé ces convergences : la douleur et l'espoir dans la douleur, la décision de mourir et la crainte devant la mort, la place de la réflexion dans le danger. Ce sont des problèmes tragiques, assez généraux, qui peuvent effectivement expliquer certains rapprochements. Il nous est bien sûr impossible de justifier leur insertion dans le contexte du mime ; toujours est-il que les points de rencontre, même s'ils ne sont pas particulièrement étonnants, sont assez précis pour être soulignés.

### 3. 3. 3. *Relations entre sententiae mimiques et sententiae tragiques*

Certaines *sententiae* de Publilius et de Sénèque sont parentes par leur forme, qui fait intervenir des syntagmes communs ; d'autres *sententiae* de Publilius sont sans équivalent chez Sénèque mais peuvent être rapprochées de la signification de quelques scènes tragiques. Y a-t-il des *sententiae* qui cumulent les similitudes formelles et thématiques ? Nombre de *sententiae* pourraient être rapprochées sans qu'il n'y ait d'emprunt nettement visible, mais où l'on voit une affinité de pensée, par exemple entre ces vers :

*Med.* 154 *Professa perdunt odia uindictae locum*

510 *Qui bene dissimulat, citius inimico nocet*

Ce que nous entendons en revanche rechercher, ce sont des points communs précis dans la facture de *sententiae* qui véhiculeraient une pensée comparable chez Publilius et chez Sénèque. Nous organiserons notre enquête en deux temps : le premier montrera les parallélismes de forme et de fond ; le second mettra l'accent sur des parentés formelles mises au service d'un détournement de la pensée du mime une fois insérée dans le contexte tragique.

Le paradoxe qui consiste à continuer d'avoir peur alors qu'il n'y aurait plus rien à craindre joue chez les deux auteurs. Un verbe de crainte accompagné d'un indéfini négatif n'a rien d'exceptionnel, mais c'est la mise en forme de l'idée qui nous intéresse. Deux *sententiae* de Sénèque comprennent ces éléments, tandis qu'une troisième exprime exactement le même paradoxe qu'une *sententia* du mime :

*Tro.* 425 *And.* *Miserrimum est timere, cum speres nihil*

*Tro.* 610 *Vli.* *Auspicia metuunt qui nihil maius timent*

*Æd.* 25b-26 *Æd.* *Cum magna horreas*

*quod posse fieri non putes, metuas tamen*

634 *Vbi nil timetur, quod timeatur nascitur*



Œdipe est conscient de l'objet de sa peur, quelque chose d'inimaginable (*quod posse fieri non putes*) et pourtant il le craint. Publilius resserre davantage l'expression (*ubi nil timetur*) mais fait intervenir le paradoxe à la fin du vers, en manière de pointe, comme Sénèque. La même idée est donc reprise sous la même forme, sentencieuse, et est amenée de façon similaire. Que ce soit une concessive (*metuas tamen*) ou une relative au subjonctif à valeur consécutive (*quod timeatur*), l'effet de surprise final est identique dans les deux *sententiae*.

La volonté de mourir d'Œdipe, contrecarrée par celle de sa fille de le voir vivre (première séquence des *Phéniciennes*), est clairement exprimée par deux *sententiae* :

98b-99 *Qui cogit **mori**  
nolentem in aequo est quique properantem **impedit**  
100 Occidere est uetare cupientem **mori***

Œdipe déplore cette tension à laquelle il est soumis, entre sa volonté de mourir (cf. les termes soulignés) et l'obstacle qui lui est opposé (cf. les termes en caractères gras). Or il est une *sententia* de Publilius qui exprime la même contradiction :

504 *Quam miserum est mortem cupere **nec posse emori** !*

L'expression et la pensée sont assez proches pour pouvoir être mises en relation. Là encore la *sententia* de Publilius l'emporte en brièveté ; c'est que les *sententiae* de Sénèque ne sont pas toutes monostiches alors que celles – conservées – de Publilius le sont. Le mimographe s'était-il donné des contraintes métriques ? Le hasard de la conservation des textes a-t-il fait que nous ne connaissons aujourd'hui que ses *sententiae* d'un vers ? Ou est-ce une conséquence de la sélection de ces *sententiae* par l'auteur du recueil ? Dans tous les cas, même lorsqu'on compare des *sententiae* d'extension similaire, Publilius joue plus des rythmes binaires, facilement repérables et frappants, que Sénèque, qui varie davantage la structure sentencieuse.

On peut noter d'autres correspondances, montrant une parenté à la fois formelle et thématique<sup>69</sup> ; la qualité du sommeil de l'humble :

Ph. 520b-21 *Certior somnus premit  
secura **duro** membra uersantem **toro***

67 *Bene dormit qui non sentit **quam male dormiat***

la coïncidence entre la volonté et la possibilité de mourir :

<sup>69</sup> Nous identifions les points communs, au moins au nombre de deux, en les soulignant et en les écrivant en caractères gras. Une troisième convergence est indiquée en caractères droits.

Ph. 265-66 *Prohibere nulla ratio periturum potest,*  
*ubi qui mori constituit et debet mori*

82 *Bene uixit, is, qui potuit cum uoluit mori*

l'aspiration à plus qu'il n'est permis :

Ph. 204-05 *Quisquis secundis rebus exultat nimis*  
*fluitque luxu, semper insolita appetit*

106 *Cui plus licet quam par est, plus uult quam licet*

le véritable règne, victoire sur soi :

Thy. 348-49 *Rex est qui posuit metus*  
*et diri mala pectoris*

Thy. 388-90 *Rex est qui metuet nihil*  
*rex est qui cupiet nihil:*  
*hoc regnum sibi quisque dat*

154 *Effugere cupiditatem regnum est uincere*

la volonté/ l'esprit qui ôte la pudeur, et non le corps/ le hasard :

Ph. 735 *Mens impudicam facere, non casus, solet*

640 *Voluntas impudicum, non corpus facit*

Ainsi les *sententiae* de Publilius et de Sénèque convergent sur des plans aussi divers que les considérations sociales (67 et Ph. 520b-21 ; 106 et Ph. 204-05), morales (640 et Ph. 735) ou philosophiques (82 et Ph. 265-66 ; 154 et Thy. 348-49, 388-90 ; 311 et Ag. 130). Ces dernières étant les plus représentées, l'explication que Sénèque donne lui-même de son goût pour Publilius est éclairée. La gravité de ces *sententiae*, du moins dans leur dénotation, croise celle des *sententiae* tragiques sur des points particuliers. Sénèque y aura trouvé un écho à ses propres conceptions ou matière à inspiration.

Nous ne pouvons cependant en rester à ce premier niveau de convergence, car il est un autre lien entre les *sententiae* des deux auteurs. Ce que nous aimerions à présent souligner, ce sont les références à contre-emploi que Sénèque attribue à ses personnages.

Par exemple la nourrice de Médée emploie l'adjectif *patiens* pour qualifier l'*animus* mais dans un sens différent de celui qu'il revêt dans les sentences de Publilius Syrus :

456 *Patientia animi occultas diuitias habet*

464 *Patiens et fortis se ipsum felicem facit*

*Med.* 151b-53a *Grauiā quisquis uulnera*  
**patiente** et aequo mutus animo pertulit  
*referre potuit*

S'adressant à Médée, le personnage ne fait pas référence à une qualité psychologique ou à une vertu philosophique, mais lui recommande la *patientia* pour pouvoir infliger en retour (*referre*) une blessure... Les deux *sententiae* de Publilius Syrus plaident au contraire pour l'endurance aux maux, voire pour une résignation devant ce que l'on ne peut changer. Les deux *sententiae* suivantes enrichissent cette vision :

176 **Feras**, non culpes, quod mutari non potest  
 370 *Mutare quod non possis ut natum est* **feras**

Nous ignorons par quel personnage ces *sententiae* étaient prononcées et dans quel but. Mais cette idée de résistance et de patience chez Publilius est assez fréquente pour que nous puissions émettre l'hypothèse qu'elle était employée sans ironie.

Nous trouvons dans un autre exemple un double décalage. Œdipe, voulant faire parler son interlocuteur, avance une *sententia* tout à fait contraire à une pensée de Publilius Syrus :

*Œd.* 850b Œd. *Veritas odit* **moras**  
 311 **Mora** omnis odio est, sed facit sapientiam

Pour le personnage tragique, il faut connaître la vérité sans tarder, tandis que la *sententia* du mime se place d'un point de vue plus philosophique, invoquant la sagesse gagnée dans l'attente. En revanche la nourrice de Clytemnestre prône cette *mora*, cette attente qui peut parfois plus que la raison :

*Ag.* 130 *Quod ratio non quit, saepe sanauit* **mora**

Cette dernière *sententia* est plus proche de celle de Publilius Syrus. Les affinités ne sont pas univoques, puisque, chez Publilius comme chez Sénèque, les *sententiae* peuvent se contredire.

Peut-on à présent se prononcer sur la nature des rapports entre Sénèque et Publilius Syrus ? Il est assez difficile de dire si les parentés formelles plaident pour une connaissance approfondie par Sénèque de l'œuvre du mime. La *sententia* permet d'observer une filiation, du moins une continuité, peut-être due à ce choix d'écriture plus qu'à une imitation avérée du poète mimique par le poète tragique. Le fait que Sénèque cite deux fois dans sa prose la même *sententia* semble indiquer qu'il a à l'esprit ou à disposition une sorte de répertoire dans

lequel il puise ses exemples (rappelons qu'il ne cite explicitement Publilius que dix fois).

Les similitudes formelles, attendues, ne permettent pas une conclusion définitive, d'autant que, nous le verrons, les *sententiae* de Sénèque sont plus diverses que celles, très majoritairement binaires, de Publilius. Les *sententiae* du mime sont parfois si abstraites et si générales qu'elles peuvent aisément s'appliquer à des situations tragiques. Enfin les échos à la fois formels thématiques entre les *sententiae* de Publilius et celles de Sénèque ne font pas de doute, même si le contexte tragique détourne parfois le sens littéral d'une *sententia* mimique. Cela nous en apprend davantage sur les *sententiae* sénéquiennes : elles varient au gré des besoins argumentatifs du personnage et de sa situation à tel moment du drame ; elles conviennent à certains personnages et non à d'autres.

### **Conclusion : autotextualité, intertextualité et intergénéricité**

Nous avons voulu montrer dans ce chapitre que la *sententia* est un véritable creuset d'influences et que son étude se révèle passionnante par les effets de mise en perspective multiple qu'elle permet. Comme Sénèque le revendique pour la littérature philosophique, la *sententia* est un miel, une matière nouvelle élaborée à partir de différentes fleurs et selon divers procédés. Elle relève de diverses traditions – proverbiale, sentencieuse, auctoriale – qui s'inscrivent dans une littérature gréco-romaine constituée autour de la référence aux modèles. Ce qui n'empêche aucunement l'originalité, assurée par l'insertion dans un nouveau contexte. La *sententia*, qui n'est jamais citation directe, mais toujours allusion plus ou moins discrète, parfois à diverses couches d'influences, est sans cesse réactualisée puisque prononcée par un personnage particulier à un moment précis du drame.

Ces comparaisons nous ont appris que Sénèque obéit à des exigences dramatiques et sait habilement fondre traditions philosophique, poétique et théâtrale. Si la *sententia* ne cite pas, elle désigne tout un patrimoine passé : marque d'intertextualité, elle se fait commentaire métadramatique par sa forte dimension allusive que le public d'alors ne pouvait manquer de repérer. Pour les Modernes, elle s'offre comme un tissu dense de références formelles et génériques qui la mettent au cœur de l'étude littéraire. Sénèque pratique de façon privilégiée certains procédés : plutôt la réduction que l'amplification, plutôt la variation que le dédoublement, et abondamment la contamination<sup>70</sup>.

Pour finir, nous avons choisi d'explorer les rapports entre les *sententiae* de Sénèque et celles d'un auteur en particulier, le mimographe Publilius Syrus. Sénèque en parle en termes élogieux et cite à l'appui de son jugement des *sententiae* qui ont toute sa faveur. En essayant de voir quels étaient plus précisément les liens entre notre *corpus sententiarum* et celui de Publilius, nous avons dégagé trois types de rapports. Certaines *sententiae* se ressemblent du point

<sup>70</sup> Terminologie d'A. THILL (1979) : p. 505 et 509.

de vue formel, mettant en œuvre des *iuncturae* communes. S'il était attendu que cette forme qui se doit d'être frappante usât de rythmes binaires, les alliances de termes plus originales font penser à une filiation plus étroite. Ensuite, les *sententiae* de Publilius nous ont fait penser à quelques moments tragiques de la scène sénèqueienne. Elles sont alors générales et décrivent des sentiments (la peur, la douleur, la confiance, l'amour), des comportements (l'attitude devant la mort, la recherche d'un conseil) présents dans nos tragédies. Elles nous ont semblé pouvoir commenter certains dialogues et les illustrer à la manière d'un titre. Enfin, il arrive qu'une même pensée soit exprimée sous forme sentencieuse chez les deux auteurs. Nous pouvons seulement constater que les tragédies font intervenir cette réflexion soit telle quelle, soit en lui faisant subir un détournement. Le sens moral qu'elle aurait pu avoir est infléchi en fonction du personnage qui la prononce. Le contexte imprime des effets particuliers aux *sententiae* sénèqueiennes qu'il nous est difficile d'imaginer pour les *sententiae* de Publilius. Nous insisterons par la suite, surtout quand nous mesurerons la portée didactique des *sententiae*, sur l'importance de ce contexte que nous allons maintenant présenter, ainsi que la *dispositio* des *sententiae* en son sein.

## Conclusion de la première partie

Cette première étape a tracé l'évolution des sens et des emplois de la *γνώμη* et de la *sententia*. Alors qu'Aristote considère que la maxime accompagnée d'un épilogue constitue un enthymème, dans la *Rhétorique à Hérennius* et chez Quintilien, la *sententia* dotée d'une cause explicative demeure une *sententia*. Elle se détache de ses rapports avec l'enthymème et devient de plus en plus autonome, étant moins envisagée d'un point de vue logique (comme preuve dans l'argumentation et élément de contradiction de la *δόξα*) que rhétorique (soulignant l'*èthos* de l'orateur, soulevant le *pathos* de l'auditoire, visant *ad probationem* et *ad ornatum*).

Cela explique la complexité et la richesse du mot *sententia* sous l'Empire : synonyme de *γνώμη*, le terme désigne la formule générale ; mais il sert aussi à nommer les différentes catégories de « traits » qui fleurissent à l'époque de Quintilien. Pour établir notre corpus, nous avons posé comme condition préalable que la *sententia* soit compréhensible en dehors de son contexte premier, c'est-à-dire qu'elle soit généralisable. Nous avons ainsi un *corpus sententiarum* comprenant des *sententiae* gnomiques et des *sententiae* pointes.

Les « fleurs de la rhétorique » séduisent le public qui entend formulé clairement ce qu'il pense obscurément. Les « pointes » attirent son attention, voire devancent ses attentes. Dans ces deux perspectives, la *sententia* devient un lieu commun, un savoir partagé et un lieu de mémoire. Issues d'un fonds commun (proverbial, sentencieux ou auctorial), Sénèque a travaillé ces *sententiae* dans le sens d'une profonde intégration, ne reprenant jamais à l'identique un passage, mais le soumettant aux exigences dramatiques par une authentique création. Ainsi les *sententiae* s'inscrivent dans une tradition antique en général et théâtrale en particulier. La comparaison des *sententiae* de Sénèque et Publilius Syrus a dégagé, sans surprise, une parenté formelle. Peut-être plus intéressantes sont les affinités à la fois stylistiques et intellectuelles, à envisager avec précaution toutefois, puisque nous ne pouvons mesurer les effets de la contextualisation pour les *sententiae* mimiques. En tout cas certaines fonctionnent comme des titres condensant le sens d'une scène tragique : peut-être Sénèque s'est-il servi d'elles comme matrices, ainsi que le faisaient les déclamateurs avec certaines *sententiae* pour bâtir leur discours.



**DEUXIÈME PARTIE**

**Éclosion :**

**les *sententiae* dans l'espace théâtral sénéquien**





## Introduction de la deuxième partie

Quint. VIII 5, 34 *Ego uero haec lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiae credo.*

« Quant à moi, je considère vraiment que ces lumières  
du discours sont comme les yeux de l'éloquence »

Nous envisagerons dans cette deuxième partie la place, c'est-à-dire l'ampleur et la localisation ou *dispositio* des *sententiae* dans les tragédies, en nous interrogeant sur les personnages, les moments et les lieux sentencieux. Tout au long des trois chapitres qui suivent, nous nous appuierons sur des tableaux récapitulants des données chiffrées, exprimant en valeur absolue et relative les nombre, proportion et fréquence des *sententiae* parlées ou chantées.

Nous n'étudierons pas ici les *sententiae* en fonction de leur destinataire, car elles ne diffèrent pas selon qu'elles sont prononcées dans un soliloque, un monologue ou un dialogue. Quant aux dialogues stichomythiques, nous ne leur réserverons pas non plus de traitement spécifique, la question ayant été largement traitée<sup>1</sup>, mais nous inclurons nos analyses dans les points consacrés aux *diuerbia*. Nous essaierons d'évaluer l'importance dramatique des personnages à l'aune de leurs *sententiae* et verrons dans quelle mesure ils se laissent caractériser par celles qu'ils prononcent.

Nous distinguerons ensuite les *sententiae* selon qu'elles appartiennent aux *diuerbia* ou aux *cantica* et déterminerons leur rôle en fonction de leur type d'insertion dans la trame tragique. Nous essaierons de montrer que leur *dispositio* obéit à des principes de construction proprement scéniques et théâtraux.

Enfin, en affinant la typologie, nous caractériserons les lieux les plus propices ou les moins favorables aux *sententiae*, en tentant d'expliquer cette répartition. Chaque fois que ce sera possible, nous mettrons en valeur la fonction structurante des *sententiae* dans cet espace théâtral, dont elles portent les idées déterminantes, dont elles résument les enjeux, dont elles constituent l'armature dramatique et dramaturgique.

---

<sup>1</sup> Cf. B. SEIDENSTICKER (1969).



# Les personnages tragiques et leurs *sententiae*

## Introduction : *de usu sententiarum* (I.O. VIII, 5, 2)

Les rhéteurs, on l'a vu dans notre chapitre I, définissent les *sententiae* mais réglementent aussi leur usage. L'objet des *sententiae* concerne, selon Aristote, les actions<sup>1</sup> et peut se rapporter, selon Quintilien, aux choses ou aux personnes (VIII, 5, 3). Quant au sujet des *sententiae*, Aristote pense qu'énoncer des maximes convient à des personnes d'une certaine autorité, acquise par l'âge ou la position sociale<sup>2</sup>, tandis que Cicéron semble s'inscrire en faux contre ces recommandations<sup>3</sup>. Toutefois l'écart n'est qu'apparent : les *sententiae* ne sont pas condamnables en soi mais ne peuvent être admises seules dans une éloquence de la maturité, qui doit refuser un style trop léger. Quintilien reprend à la fois la leçon aristotélicienne et le point de vue stylistique cicéronien<sup>4</sup>, en s'attachant à l'*auctoritas* que doit avoir celui qui prononce des *sententiae*. Cela n'est pas contradictoire avec le fait que de simples nourrices ou messagers, au théâtre, formulent des pensées générales et abstraites, parce que le sens commun est pour Aristote un critère de vraisemblance<sup>5</sup> et pour les Stoïciens un critère de véracité<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Rhet.* 1394a 21-25 Ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποῖός τις Ἰφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὧν αἱ πράξεις εἰσὶ, καὶ αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἐστὶ πρὸς τὸ πράττειν.

<sup>2</sup> *Rhet.* 1395a 1-5 Ἀρμόττει δὲ γνωμολογεῖν ἡλικία μὲν πρεσβυτέρων, περὶ δὲ τούτων ὧν ἔμπειρός τις ἐστίν, ὥστε τὸ μὲν μὴ τηλικούτων ὄντα γνωμολογεῖν ἀπρεπὲς ὡσπερ καὶ τὸ μυθολογεῖν, περὶ δὲ ὧν ἄπειρος, ἡλίθιον καὶ ἀπαίδευτον. σημεῖον δὲ ἰκανόν· οἱ γὰρ ἀγροῖκοι μάλιστα γνωμοτύποι εἰσὶ καὶ ῥαδίως ἀποφαίνονται <καθόλου>, « Énoncer des maximes s'accorde avec l'âge des vieillards, et les sujets dont l'orateur a l'expérience ; car énoncer des maximes quand on n'a pas cet âge est malséant, comme de conter des fables ; et le faire sur des sujets dont on n'a pas l'expérience est sottise ou manque d'éducation. En voici un indice suffisant : ce sont les gens de la campagne qui aiment les maximes et ils s'expriment facilement en général » (trad. M. Dufour).

<sup>3</sup> *Brut.* 326 *Haec autem, ut dixi, genera dicendi aptiora sunt adolescentibus, in senibus grauitatem non habent*, « Ces espèces de style [asiatique] conviennent mieux, comme je l'ai dit, aux jeunes gens, mais chez les vieillards, elles manquent de gravité ».

<sup>4</sup> VIII, 5, 8 *Magis enim decet eos in quibus est auctoritas, ut rei pondus etiam persona confirmet. Quis enim ferat puerum aut adolescentem aut etiam ignobilem si iudicet in dicendo et quodam modo praecipiat ?* « [Les traits] conviennent mieux, en effet, à ceux qui ont de l'autorité, de sorte que la personnalité ajoute même du poids à la chose. Qui supporterait, en effet, qu'un enfant ou qu'un jeune adolescent ou même qu'un homme de condition très modeste proférât des jugements ou des conseils en parlant ? »

<sup>5</sup> *Rhet.* 1395a 10-20 Χρησθαι δὲ δεῖ καὶ ταῖς τεθρυλημέναις καὶ κοιναῖς γνώμαις, ἐὰν ὧσι χρήσιμοι· διὰ γὰρ τὸ εἶναι κοινὰί, ὡς ὁμολογούντων πάντων, ὀρθῶς ἔχειν δοκοῦσιν, « Il faut aussi utiliser des maximes usées et

Nous chercherons à voir dans quelle mesure Sénèque prend en compte ces principes, qui semblent faciles à appliquer dans les tragédies où il n'est pas de vil caractère ; mais nous nous demanderons si tous les personnages sont sentencieux, et sinon, quelle peut en être la raison. Nous chercherons ensuite à caractériser les personnages non plus par l'importance quantitative de leurs *sententiae* mais par leur intérêt qualitatif, dans le but de montrer qu'ils se laissent aisément définir par les vers sentencieux qu'ils énoncent.

#### **IV. 1. Les *dramatis personae sententiosae***

Notre souci a été d'évaluer la quantité de *sententiae* prononcées par chaque personnage, quantité relative et absolue, afin de ne pas partir d'idées préconçues. Nous avons donc recensé à la fois le nombre de *sententiae* que les personnages prononcent et le nombre de vers sentencieux que ces *sententiae* occupent. Nos commentaires utiliseront tantôt une donnée tantôt une autre, afin de donner au total une vision qui aura utilisé différentes variables. La question sous-jacente à cette étude est celle de la relation entre la proportion sentencieuse attribuée à un personnage et son importance dans le déroulement du drame : peut-on déceler quelque corrélation ?

##### **4. 1. 1. Quantité absolue et relative des vers sentencieux prononcés par chaque personnage**

Nous présentons dans le tableau suivant tous les personnages intervenant dans les tragédies de Sénèque, leur quota de parole général et sentencieux, la proportion de vers sentencieux par rapport à leur quota de parole et par rapport à la longueur de la tragédie (les chiffres sont exacts dans nos tableaux, arrondis dans le commentaire).

---

communes, si elles sont utiles ; parce qu'elles sont communes, elles semblent, de l'avis de tous, être justes ».

<sup>6</sup> En vertu du principe selon lequel les êtres animés, en particulier doués de raison, sont aptes à effectuer des discriminations exactes, à produire des impressions cognitives, qui sont le critère de la vérité (DL, 7, 54 ; Sext. M. 7, 253-260 « la nature nous a donné la faculté sensorielle et l'impression qui en provient comme un flambeau, si l'on peut dire, pour reconnaître la vérité »).

**Tableau IV. 1 : Quantité des vers sentencieux prononcés par les personnages de chaque tragédie**

Les 62 personnages des tragédies	Nombre de vers prononcés dans la tragédie	Nombre de vers sentencieux prononcés	Pourcentage de vers sentencieux par rapport au nombre de vers prononcés	Pourcentage de vers sentencieux par rapport au nombre de vers de la tragédie
Polyxène ( <i>Tro.</i> )	0	0	0	0
Oreste ( <i>Ag.</i> )	0	0	0	0
Pylade ( <i>Ag.</i> )	0	0	0	0
Plisthène ( <i>Thy.</i> )	0	0	0	0
Astyanax ( <i>Tro.</i> )	0,5	0	0	0
Phorbas ( <i>Œd.</i> )	9	0	0	0
Messenger ( <i>Med.</i> )	9,5	0	0	0
Messenger ( <i>Phœn.</i> )	10,5	0	0	0
Calchas ( <i>Tro.</i> )	11	0	0	0
Ombre de Tantale ( <i>Thy.</i> )	22,5	0	0	0
Ombre de Thyeste ( <i>Ag.</i> )	56	0	0	0
Manto ( <i>Œd.</i> )	59,25	0	0	0
Messenger ( <i>Œd.</i> )	65	0	0	0
La Furie ( <i>Thy.</i> )	68,5	0	0	0
Messenger ( <i>Thy.</i> )	153,5	0	0	0
Hécube ( <i>Tro.</i> )	169,75	0	0	0
Cassandre ( <i>Ag.</i> )	130,75	0,25	0,19	0,02
Eurybate ( <i>Ag.</i> )	176	0,5	0,28	0,05
Agamemnon ( <i>Ag.</i> )	21,5	0,75	3,49	0,07
Messenger ( <i>Tro.</i> )	98	1	1,02	0,08
Junon ( <i>H.F.</i> )	124	1,25	1,01	0,093
Strophius ( <i>Ag.</i> )	20	1	5	0,098
Électre ( <i>Ag.</i> )	41	1	2,43	0,098
Talthybius ( <i>Tro.</i> )	38	1,25	3,29	0,106
Polynice ( <i>Phœn.</i> )	17	0,75	4,41	0,112
Garde ( <i>Phœn.</i> )	33	1	3,03	0,15
Messenger ( <i>Ph.</i> )	120,5	2	1,66	0,16
Vieillard ( <i>Tro.</i> )	12	2	16,67	0,17

Thésée ( <i>H.F.</i> )	172,75	2,5	1,44	0,186
Tirésias ( <i>Œd.</i> )	34,5	2	5,80	0,19
Créon ( <i>Med.</i> )	47,5	3	6,32	0,292
Jocaste ( <i>Œd.</i> )	33	3,5	10,61	0,33
Pyrrhus ( <i>Tro.</i> )	78,5	4	5,10	0,34
Hélène ( <i>Tro.</i> )	61,25	4,5	7,35	0,381
Tantale ( <i>Thy.</i> )	46,50	4,25	9,14	0,382
Jason ( <i>Med.</i> )	60,25	4	6,64	0,389
Hercule ( <i>H.F.</i> )	312,75	5,5	1,75	0,409
Vieillard Corinthien ( <i>Œd.</i> )	24,5	4,5	18,37	0,42
Hippolyte ( <i>Ph.</i> )	230,75	5,75	2,49	0,45
Œdipe ( <i>Phæn.</i> )	281,5	3	1,06	0,451
Antigone ( <i>Phæn.</i> )	71,5	3,25	4,54	0,489
Nourrice ( <i>Ag.</i> )	38	5	13,16	0,49
Créon ( <i>Œd.</i> )	198,5	5,75	2,90	0,54
Amphitryon ( <i>H.F.</i> )	226	7,5	3,31	0,558
Thésée ( <i>Ph.</i> )	181,5	8	4,41	0,63
Ulysse ( <i>Tro.</i> )	100,5	8	7,96	0,68
Mégare ( <i>H.F.</i> )	90,75	9	9,91	0,669
Nourrice ( <i>Med.</i> )	124,5	7,5	6,02	0,73
Étéocle ( <i>Phæn.</i> )	11	5,5	50	0,83
Andromaque ( <i>Tro.</i> )	345,75	10,5	3,03	0,890
Courtisan ( <i>Thy.</i> )	28,75	10,5	36,52	0,94
Égisthe ( <i>Ag.</i> )	65,5	9,75	14,89	0,96
Agamemnon ( <i>Tro.</i> )	79	13	16,45	1,10
Lycus ( <i>H.F.</i> )	99	15,25	16,45	1,134
Phèdre ( <i>Ph.</i> )	240,5	15	6,24	1,17
Jocaste ( <i>Phæn.</i> )	232,5	9,25	3,97	1,39
Clytemnestre ( <i>Ag.</i> )	153,5	14,75	9,61	1,46
Atrée ( <i>Thy.</i> )	231,75	15,75	6,8	1,41
Thyeste ( <i>Thy.</i> )	280,75	21	7,47	1,88
Médée ( <i>Med.</i> )	432,5	20,75	4,79	2,02
Nourrice ( <i>Ph.</i> )	240	34,5	14,38	2,695
Œdipe ( <i>Œd.</i> )	303	30 <sup>7</sup>	9,90	2,82

### ***Personnages non sentencieux***

Quatre personnages sont muets et donc non sentencieux : Polyxène, Oreste, Pylade et Plisthène. Quant aux douze autres qui parlent sans prononcer de *sententia*, différents cas sont à considérer. Astyanax, Phorbas, les messagers de

<sup>7</sup> Nous attribuons à Œdipe la *sententia* du vers 934, incluse dans le récit du messager.

*Médée*, des *Phéniciennes* et d'*Œdipe*, Calchas, les Ombres de Tantale et de Thyeste, Manto et La Furie prononcent moins de 70 vers. On peut parler de rôles mineurs, même si, comme Astyanax et Phorbas, ils sont importants symboliquement par leur présence sur scène. Astyanax représente une victime exemplaire ; le berger Phorbas est indispensable à la progression de la quête d'*Œdipe*. Il est inutile de détailler le rôle des autres personnages : nous constatons que si tous les personnages importants dramatiquement ne sont pas sentencieux, la distribution des *sententiae* est à expliquer autrement.

Nous pouvons en revanche nous interroger sur les deux autres personnages qui ne prononcent pas de *sententia* mais qui parlent davantage (plus de 150 vers), le messager du *Thyeste* et Hécube. Ce messager n'intervient qu'à l'acte IV, pressé par les questions du chœur de raconter la scène du crime d'Atrée. Sa narration n'est pas propice aux *sententiae*, car c'est une description complète des images, des sons, des personnages, qu'aucune réflexion ne vient généraliser. Quant à Hécube, dans les *Troyennes*, elle est pénétrée de visions et prend la parole dans le monologue de lamentations sur les ruines de Troie qui ouvre la pièce. Sa tirade, traversée par le champ lexical du regard, crée un spectacle dont elle est à la fois le sujet et l'objet. Sa description subjective et empreinte d'émotion n'est pas un terrain favorable à l'émergence de *sententiae*. Ce n'est pas l'émotion qui empêche la rationalisation, mais le mode de récit d'Hécube, en focalisation interne, qui n'offre pas la possibilité d'un point de vue plus détaché.

Mais nous ne saurions justifier toutes les absences de *sententia* même si nous pouvons tenter de les comprendre. Il est plus intéressant de dégager des tendances, de souligner les contrastes, et plus pertinent de s'interroger sur la présence de ce trait et ses fonctions.

### ***Personnages sentencieux***

Les personnages qui prononcent des *sententiae* sont beaucoup plus nombreux : 46 sur 58 personnages parlants et sur 62 personnages dans le corpus total des tragédies de Sénèque.

Là encore la diversité est de mise ; une grande disparité s'observe entre le groupe largement majoritaire (36 personnages) qui prononce moins de 1% de vers sentencieux, le deuxième groupe plus réduit (7) qui en prononce entre 1 et 2%, et le troisième encore plus restreint (3) pour qui la proportion est supérieure à 2%. Ces trois derniers – *Médée*, la nourrice de Phèdre et *Œdipe* – sont des personnages de premier plan dans leurs tragédies respectives, comparables du point de vue de la quantité de leurs interventions (entre 200 et 400 vers). Ce sont donc des personnages qui parlent beaucoup par *sententiae*, qu'il faudra analyser de près.

Il ne faudrait toutefois pas en rester là, car ce premier tableau gomme des différences notables et englobe dans une même catégorie des situations fort disparates. C'est pourquoi nous classons ensuite les personnages en fonction du



nombre de vers qu'ils prononcent eux-mêmes. Cela nous semble plus pertinent pour apprécier un éventuel profil sentencieux.

#### 4. 1. 2. Proportion de vers sentencieux de chaque personnage

Alors que le premier classement était absolu, celui-ci sera relatif à l'importance dramatique des personnages, mesurée à l'aune de leurs interventions. Nous nous demanderons à quoi correspond cette plus ou moins grande proportion.

**Tableau IV. 2 : Proportion de vers sentencieux par rapport aux prises de parole**

Les 46 personnages prononçant des <i>sententiae</i>	Proportion de vers sentencieux par rapport au nombre de vers prononcés, en %	Personnages	Proportion
Cassandra ( <i>Ag.</i> )	0,19	Tirésias ( <i>Œd.</i> )	5,80
Eurybate ( <i>Ag.</i> )	0,28	Nourrice ( <i>Med.</i> )	6,02
Junon ( <i>H.F.</i> )	1,01	Phèdre ( <i>Ph.</i> )	6,24
Messenger ( <i>Tro.</i> )	1,02	Créon ( <i>Med.</i> )	6,32
Œdipe ( <i>Phæn.</i> )	1,06	Jason ( <i>Med.</i> )	6,64
Thésée ( <i>H.F.</i> )	1,44	Atrée ( <i>Thy.</i> )	6,8
Messenger ( <i>Ph.</i> )	1,66	Hélène ( <i>Tro.</i> )	7,35
Hippolyte ( <i>Ph.</i> )	1,75	Thyeste ( <i>Thy.</i> )	7,47
Hercule ( <i>H.F.</i> )	2,08	Ulysse ( <i>Tro.</i> )	7,96
Électre ( <i>Ag.</i> )	2,43	Tantale ( <i>Thy.</i> )	9,14
Créon ( <i>Œd.</i> )	2,90	Clytemnestre ( <i>Ag.</i> )	9,61
Garde ( <i>Phæn.</i> )	3,03	Œdipe ( <i>Œd.</i> )	9,90
Andromaque ( <i>Tro.</i> )	3,03	Mégare ( <i>H.F.</i> )	9,91
Talthybius ( <i>Tro.</i> )	3,29	Jocaste ( <i>Œd.</i> )	10,61
Amphitryon ( <i>H.F.</i> )	3,31	Nourrice ( <i>Ag.</i> )	13,16
Agamemnon ( <i>Ag.</i> )	3,49	Nourrice ( <i>Ph.</i> )	14,38
Jocaste ( <i>Phæn.</i> )	3,97	Égisthe ( <i>Ag.</i> )	14,89
Thésée ( <i>Ph.</i> )	4,41	Lycus ( <i>H.F.</i> )	15,4
Polynice ( <i>Phæn.</i> )	4,41	Agamemnon ( <i>Tro.</i> )	16,45
Antigone ( <i>Phæn.</i> )	4,54	Vieillard ( <i>Tro.</i> )	16,67
Médée ( <i>Med.</i> )	4,79	Vieillard Corinthien ( <i>Œd.</i> )	18,37
Strophius ( <i>Ag.</i> )	5	Courtisan ( <i>Thy.</i> )	36,52
Pyrrhus ( <i>Tro.</i> )	5,10	Étéocle ( <i>Phæn.</i> )	50

Ce tableau, qui reprend la troisième colonne chiffrée du tableau IV. 1, montre bien davantage les écarts entre personnages. Les pourcentages de *sententiae* vont en effet de moins de 1% à 50%, même si ce dernier résultat est à prendre avec précaution. Est-il possible maintenant de dégager des groupes de personnages caractéristiques ?

Prenons pour exemple les trois nourrices, de Phèdre, de Clytemnestre et de Médée. La nourrice de Phèdre est très sentencieuse et très loquace sur scène ;

celle de Clytemnestre est tout aussi sentencieuse mais ne prononce qu'un sixième de ses vers ; enfin la nourrice de Médée se situe dans une voie moyenne, mais prononce moins de *sententiae* que les deux autres. L'échelle va *decrecendo*, de 14,4% à 6%. Les nourrices ne constituent pas un type unifié de personnages sentencieux, mais on décèle une certaine proportionnalité entre les vers sentencieux des *nutrices* et des *dominae* : ceux des nourrices dépassent à chaque fois ceux de leurs maîtresses<sup>8</sup>. Mais si l'on compare la quantité absolue de *sententiae* prononcées par chacune, le rapport change de façon très intéressante : il n'est que la nourrice de Phèdre qui prononce davantage de *sententiae* que sa maîtresse (plus du double).

Même s'il faut rester prudent dans l'interprétation, nous suggérons que les rapports de force entre personnages se dessinent par l'étude des *sententiae* : d'une part, les *sententiae* des nourrices ont une fonction d'opposition à la protagoniste essentielle ; d'autre part, la proportion entre le nombre des *sententiae* de la nourrice et de l'héroïne est révélatrice. Dans les deux tragédies où la nourrice prononce moins de *sententiae* que sa *domina*, *Médée* et *Agamemnon*, elle échoue à la convaincre et le *nefas* a lieu. Dans *Phèdre* au contraire, la protagoniste n'atteint pas ce qu'elle désirait. Elle avoue son amour et cela mène son amant et elle-même à la mort. Ces comparaisons révèlent que Sénèque a introduit un dosage de *sententiae* à la fois vraisemblable, efficace et cohérent par rapport aux relations entre personnages.

Il est d'autres personnages qui se distinguent par leur fonction, sans appellation distinctive (les messagers, vieillards, courtisans et autres gardes), que l'on est tenté de rapprocher afin de voir si quelque constante dans l'emploi des *sententiae* les caractérise.

Le groupe des messagers offre un profil plus homogène que celui des nourrices, tant par les pourcentages de *sententiae* (autour de 1%) que par leur quota de parole (une centaine de vers). Les *sententiae* qu'ils prononcent se situent à la fin des tragédies, aux actes IV (*Ph.* v. 995 et 1118) et V (*Tro.* v. 1056), au moment de leur entrée en scène. Ils prononcent des *sententiae* attachées à leur fonction de narrateur, commentant les actes qu'ils doivent rapporter ou qu'il leur en coûte de narrer :

*Tro.* 1056 *O dura fata, saeua, miseranda, horrida !*

*Ph.* 995 *Vocem dolori lingua luctificam negat*

1118 *Haud flere honeste quisque quod uoluit potest*

Le profil des deux vieillards des *Troyennes* et d'*Œdipe* est également comparable, avec une grande proportion de *sententiae* (mais une quantité minimale, respectivement deux et trois *sententiae*) pour un petit nombre de vers prononcés. La proportion élevée de *sententiae* est corrélative en tout cas d'un rôle certes ponctuel, mais fondamental pour l'avancée du drame. Le *senex* des

<sup>8</sup> 14,4% de vers sentencieux *vs* 6,25% pour Phèdre ; 13,2% *vs* 9,6% pour Clytemnestre ; 6% *vs* 4,8% pour Médée.

*Troyennes* aide Andromaque à choisir une solution pour cacher Astyanax avant qu'Ulysse n'arrive ; le *senex Corinthius* d'*Œdipe* sera celui par qui le protagoniste apprendra que l'enfant autrefois confié à Laïos est encore vivant.

En revanche, le courtisan<sup>9</sup> du *Thyeste* et le garde des *Phéniciennes*, tous deux désignés par le terme *satelles*, ne se ressemblent pas du tout. Le premier est le deuxième personnage le plus sentencieux relativement, tandis que le second est un des moins sentencieux et des moins bavards sur scène. Le courtisan se rapproche bien plus des deux vieillards par ces données. Le vieillard des *Troyennes* essaie en effet d'aider Andromaque dans un moment critique, alors qu'elle a vu Hector en songe la prévenir du danger encouru par Astyanax. Celui d'*Œdipe* a, plus qu'un rôle lénifiant et suggestif, une fonction maïeutique dans la quête d'*Œdipe*. Enfin le courtisan d'Atrée unit les deux rôles, en posant des questions à Atrée dans le but de le faire réfléchir ; en le poussant dans ses retranchements en même temps qu'il le met en garde, en un parfait auxiliaire du puissant.

Quant aux protagonistes<sup>10</sup>, sont-ils comparables ? Les uns – Phèdre (6,24%), Atrée (6,8%), Thyeste (7,5%), Œdipe (*Œd.*) (9,9%) – sont bien représentés dans les tableaux ; les autres – Hercule (2%), Agamemnon (*Ag.*) (3,5%), Médée (4,8%), Andromaque (3%) – ne sont pas très sentencieux en proportion relative. Sénèque n'a pas fait d'eux des personnages plus sentencieux que les autres, mais a – soigneusement nous semble-t-il – réparti les *sententiae* selon leur *ethos* et leur drame.

Hercule, par exemple, parle beaucoup mais très peu en *sententiae* ; cela correspond au fait qu'il ne prononce de *sententiae* qu'à la fin de la tragédie, après avoir pris conscience de ses actes. Œdipe, au contraire, fait retour sur lui-même dès le début de la tragédie, en dénonçant le *fallax regnum* dans son monologue d'ouverture. Il est bien plus sentencieux car bien plus – tragiquement – conscient du drame auquel il participe.

Phèdre est sans conteste un des personnages principaux les plus sentencieux. Elle intervient par *sententiae* dans les trois premiers actes principalement, lorsqu'elle débat avec sa nourrice, puis lorsqu'elle s'adresse à elle-même en aparté avant de parler à Hippolyte dans la scène des aveux ; enfin c'est à Thésée qu'elle parle par *sententiae*, refusant de lui avouer les raisons qui la poussent à vouloir mourir. Trois moments scandent le déroulement du drame : la critique de sa passion par la nourrice, l'aveu de cet amour à Hippolyte et la confrontation avec son époux de retour, où Phèdre lutte pour sauver son *pudor*. Ce sont trois moments de lutte, contre les vains conseils de sa nourrice, contre sa dignité face à un farouche jeune homme et contre la volonté de savoir de Thésée. Les *sententiae* prendront tour à tour des valeurs d'objection, d'argument, de

<sup>9</sup> Nous adoptons la même traduction que dans la C.U.F., même si le terme paraît anachronique, pour le distinguer de celui de « garde ». Le courtisan du *Thyeste* agit véritablement comme un conseiller auprès d'Atrée tandis que le garde des *Phéniciennes* a essentiellement une fonction narratrice.

<sup>10</sup> Nous entendons « protagoniste » au sens large de « personnage principal », qui peut ne pas être unique.

justification, voire serviront à Phèdre de solution intermédiaire entre la parole et le silence.

Thyeste et Atrée parlent rarement en même temps par *sententiae* ; il existe toutefois une courte stichomythie les opposant à l'acte III où Atrée presse son frère d'accepter la couronne. Atrée s'entretient également avec le courtisan dans ce type de dialogue serré à l'acte II où ils débattent sur le moyen de vengeance d'Atrée et sur ses principes de gouvernement. Thyeste délivre toutes ses *sententiae* entre l'acte III et l'acte V. Dans le premier cas, il explique à son fils ses raisons de refuser le pouvoir par sa conception de la vie et du bonheur. Dans le second, c'est dans un monologue adressé à lui-même que ses *sententiae* exposent sa définition de la grandeur mais peinent à analyser les sentiments qui l'agitent.

Peut-on expliquer la « carence sentencieuse » que l'on a remarquée chez Agamemnon, Médée et Andromaque ?

Médée et Andromaque parlent beaucoup, ce qui contribue à écraser le nombre de vers sentencieux qu'elles prononcent. Mais en proportion relative, l'écart demeure. C'est que Médée prononce l'essentiel de ses *sententiae* aux actes II et III, tandis que l'acte IV décrit les incantations de la magicienne ou met en scène Médée décrivant ses visions, et que dans l'acte V elle décide un ultime acte criminel. Les *sententiae* n'ont de place que dans les passages où les personnages argumentent, raisonnent, cherchent, et non ceux où ils décrivent un autre personnage en train d'agir, ni ceux où la parole devient magique ou délirante. La proportion, décroissante, de *sententiae* que prononce Médée est donc à la fois due à la construction dramatique et à la nature de sa parole.

Andromaque, elle, n'entre en scène qu'à l'acte III, où elle prononce la grande majorité de ses *sententiae*, dans ses dialogues avec le vieillard et avec Ulysse. Dans les deux cas, elle adopte une position défensive, pensant à son fils qu'il s'agit de sauver. Les actes IV et V sont davantage centrés sur le personnage d'Hélène, sur l'attribution des captives aux vainqueurs et sur le sacrifice de Polyxène. Là encore, la construction dramatique et les desseins du personnage expliquent la répartition des *sententiae*.

Agamemnon (*Ag.*) ne parle en revanche que très peu et n'a qu'un rôle limité dans la progression de l'action. Nous ne pouvons parler de protagoniste au même titre qu'Andromaque et Médée. Ce sont plutôt Clytemnestre et Égisthe qui occupent le devant de la scène, décidés à tuer celui qui donne son nom à la tragédie. Leur proportion de *sententiae* (9,6% et 14,9%) les rapproche d'ailleurs des autres protagonistes.

Ainsi, il est intéressant de comparer certains personnages transversaux. Le groupe des nourrices n'est pas homogène, car il est apparu que ces personnages adaptent leur langage à celui de leurs *dominae* respectives. La quantité de leurs *sententiae* et le moment où elles les prononcent sont précisément fonction de ce que disent et veulent faire Phèdre, Clytemnestre, Médée. Les autres personnages récurrents ne sont pas plus figés, en tout cas du point de vue de leurs *sententiae*.

S'ils sont comparables par les résultats chiffrés, la teneur des *sententiae* les distingue : le vieillard est tantôt adjuvant du personnage principal (Andromaque dans les *Troyennes*), tantôt se rapproche du rôle de messenger (*Œdipe*). Le courtisan (*Thyeste*) s'apparente aux vieillards par son classement dans notre typologie sentencieuse, tandis que le garde – dont la proportion sentencieuse diffère notablement du précédent – est à la fois un adjuvant et un faire-valoir d'Atrée, proche en cela des nourrices. Les profils des protagonistes sont des plus variés. Finalement, nous voyons que s'il existe des groupes de personnages au profil similaire, nous ne pouvons pas véritablement parler de types, chacun réagissant en fonction de sa situation.

#### **4. 1. 3. Classement synthétique des personnages**

Classons à présent les personnages en fonction des deux critères qui ont servi à l'établissement des proportions consignées dans les tableaux IV.1 et IV.2, la quantité de vers prononcés et celle de *sententiae*.

##### ***Les personnages les plus sentencieux et les plus loquaces :***

Nourrice de Phèdre et sa *domina*, Clytemnestre, Œdipe (*Œd.*), Thyeste et Atrée : de 7 à 14% environ de *sententiae* pour plus de 150 vers prononcés.

Nous avons parlé des personnages de *Phèdre*, de *Thyeste* et d'*Œdipe*. Quant à Clytemnestre, qui partage le premier rôle avec son amant, comme les héroïnes en proie à la passion, elle parle assez longuement et forge un nombre conséquent de *sententiae* qu'elle concentre dans les trois premiers actes d'*Agamemnon* (notamment lors de la stichomythie sentencieuse à l'acte II entre elle et sa nourrice).

##### ***Les personnages les plus sentencieux mais moins loquaces :***

Étéocle (mais seulement 11 vers prononcés dans les *Phéniciennes*) ; le courtisan du *Thyeste*, Agamemnon, les vieillards d'*Œdipe* et des *Troyennes*, Lycus, Égisthe, Mégare, la nourrice de Clytemnestre, Jocaste (*Œd.*), Polynice, sont des cas similaires : le fort pourcentage (de 10 à 50%) s'obtient sur un total de peu de vers.

##### ***Les personnages moyennement sentencieux et moins loquaces :***

Pyrrhus, Tantale, Tirésias, Ulysse, Hélène, Strophius, Jason et Créon (*Med.*) : moins de 100 vers prononcés, pour une proportion de *sententiae* variant de 5 à moins de 10%.

##### ***Les personnages moyennement sentencieux mais loquaces :***

Nourrice de Médée et sa *domina*, Jocaste (*Phæn.*), Amphitryon, Thésée (*Ph.*), Andromaque, Créon (*Œd.*) et Hercule : plus de 100 vers prononcés (jusqu'à plus de 400 pour Médée), mais faible proportion sentencieuse (de 2 à 6%).

***Les personnages peu sentencieux mais très loquaces***

Cassandre, Eurybate, Junon, Thésée (*H.F.*), les messagers de *Phèdre* et des *Troyennes*, Hippolyte et Œdipe (*Phœn.*) : moins de 2% de *sententiae* pour 100 à 230 vers prononcés.

***Les personnages peu sentencieux et peu loquaces :***

Électre, Agamemnon (*Ag.*), le garde des *Phéniciennes* et le héraut Talthybius (*Tro.*) : ces personnages secondaires s'expriment peu (de 20 à 70 vers environ), et peu par *sententiae* (de 1 à 5% environ), qui ne sont d'ailleurs pas très frappantes. Antigone entre dans cette catégorie, même si elle n'est pas un personnage secondaire dans les *Phéniciennes*.

**Conclusion : des proportions sentencieuses inattendues**

Toute une échelle sentencieuse peut donc être établie, sur laquelle se répartissent les 46 personnages qui prononcent des *sententiae*. Une découverte de ces classements est que la part la plus importante n'est pas dévolue de façon schématique et systématique aux protagonistes, loin de là, mais parfois à des personnages secondaires qui ont une fonction bien particulière dans la tragédie. Les *sententiae* obéissent donc à une distribution réglée et assument des fonctions reliées à l'action dramatique.

Les personnages les plus sentencieux ne sont pas non plus ceux qui ont un rang social élevé, mais on trouve en bonne place les nourrices, les vieillards, les courtisans et autres gardes. Ce sont des personnages qui jouissent d'une autorité fondée sur l'âge ou l'expérience de leur fonction, et qui dans la tradition théâtrale assurent la transmission d'une certaine sagesse. En cela, Sénèque attribue des *sententiae* selon l'un des critères des auteurs de traités rhétoriques. Il faudra prolonger l'analyse afin de voir plus finement quand et pourquoi une *sententia* intervient, en particulier au sein de l'évolution dramatique du personnage.

**IV. 2. *Sententiae* et éthos des personnages**

Nous voudrions montrer à présent qu'il est possible de lire l'évolution d'un personnage à travers les *sententiae* qu'il prononce. Les *sententiae* décrivent en effet des traits essentiels : elles ne rendent pas compte de toute la complexité du personnage mais en donnent une sorte de caricature au sens propre du terme, en en faisant saillir les signes distinctifs. Il est même des protagonistes que l'on décrira par une *sententia* particulièrement pertinente. Nous avons choisi des personnages qui prononcent un nombre significatif de *sententiae* afin de prendre

suffisamment de recul pour les caractériser et éventuellement déceler une évolution dramatique.

**Médée : du dolor au scelus**

Toute l'action de la tragédie est déterminée par le *dolor* de la protagoniste et par le langage qui l'exprime. Ses *sententiae* sont toutes reliées d'une manière ou d'une autre à l'accomplissement d'un crime qui est la conséquence de ce *dolor*.

D'emblée, Médée promet l'accomplissement d'un *scelus* :

55 *Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*

La répétition de *scelere* dans cette *sententia* établit le lien entre les crimes passés (la trahison de son père Aeétès et le meurtre de son frère Absyrtos afin de permettre le succès de l'expédition des Argonautes) et ceux à venir (le meurtre de ses enfants). La connexion entre passé et futur, entre le souvenir et la projection, fait inévitablement avancer l'action.

Face à la nourrice, ses *sententiae* affichent un *ethos* fait de *fortitudo*, d'*animus*, de *dolor* :

155-56a *Leuis est dolor, qui capere consilium potest, et clepere sese*

156b *Magna non latitant mala*

159 *Fortuna fortes metuit, ignavos premit*

161 *Numquam potest non esse uirtuti locus*

163 *Qui nil potest sperare, desperet nihil*

176 *Fortuna opes auferre, non animum potest*

Forté de ces déclarations, Médée va les mettre en pratique face à Créon et l'affronter avec témérité :

194 *Si iudicas, cognosce, si regnas, iube*

196 *Iniqua numquam regna perpetuo manent*

199-200 *Qui statuit aliquid parte inaudita altera,*

*aequum licet statuerit, haud aequus fuit*

221-22a *Confide regnis, cum leuis magnas opes*

*huc ferat et illuc casus*

291 *Quae fraus timeri tempore exiguo potest ?*

Elle prend le risque de donner des ordres et des conseils à Créon avant de plaider sa cause, pour obtenir de lui un *tempus exiguum* (v. 291). Elle sait très bien manier le langage et manipuler Créon en excitant sa pitié, notamment dans sa *sententia* des vers 221-22a. Il est intéressant de la comparer avec une *γνώμη* de Polymestor dans l'*Hécube* d'Euripide :

956-57 Οὐκ ἔστιν οὐδὲν πιστόν, οὔτ' εὐδοζία

οὔτ' αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς.

Pour lui, la réflexion selon laquelle « Rien n'est sûr ; ni la bonne réputation, ni les bonnes actions ne nous préservent des mauvaises » est sincère. Il s'apitoie devant Hécube et Priam et ne cherche à convaincre personne. Médée, elle, se montre la proie du hasard alors qu'elle régit tous les événements à sa guise. Le décalage dans le contexte d'application de la même pensée révèle l'habileté de la protagoniste.

Enfin, devant son époux, Médée n'a pas de mots assez durs pour condamner celui qu'elle présente comme le responsable des ses fautes :

416 *Amor timere neminem uerus potest*  
 428b *Trahere, cum pereas, libet*  
 500b-501a *Cui prodest scelus*  
*is fecit*  
 503 *Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*  
 505 *Retinenda non est cuius acceptae pudet*  
 563b-64a *Fructus est scelerum tibi*  
*nullum scelus putare*

Entre ironie cinglante (v. 563b-64a), autorité arrogante (v. 500b-01a, 503, 505) et apitoiement sur son sort (v. 416, 428b), Médée passe par toutes les attitudes afin de triompher de Jason.

Enfin les dernières *sententiae* de Médée, semblables à celle d'Atrée, surprennent par leur caractère inchoatif. Alors qu'une partie de la vengeance est perpétrée (grâce à l'incendie du palais royal) Médée n'est pas rassasiée de violence :

901 *Vindicta leuis est quam ferunt purae manus*  
 1009-10a *Si posset una caede satiari manus,*  
*nullam petisset*

Ces dernières *sententiae* rappellent la première ainsi que celles des vers 155-56a et 156b, qui mettaient en avant la nécessité de s'impliquer tout entier dans la vengeance pour que celle-ci mérite son nom. Le vers 1009-10a semble même esquisser un aveu d'impuissance, sinon un regret de Médée, victime de son propre *furor*. Le système conditionnel mixte, à l'irréel du présent (*posset*) puis à l'irréel du passé (*petisset*) traduit bien cette oscillation entre désir et regret.

Les *sententiae* construisent une image du personnage cohérente, à l'image de la circularité de ses actes. L'infanticide répète sinistrement le fratricide, perpétré sur l'autel de l'amour-haine porté à Jason. Sénèque s'appuie sur le mythe construit par la tragédie (Euripide, Ennius, Accius et Pacuvius), l'épopée (Apollonios de Rhodes) et la rhétorique<sup>11</sup>. Mais il le renouvelle en formant un

<sup>11</sup> Cf. la synthèse des sources du personnage par G. PETRONE (1999) : p. 9-24. Sa Médée est bien *ferox* comme le veut Horace (*P.* v. 123), mais oscille comme celle d'Euripide entre victime pathétique et vengeresse meurtrière ; elle partage certains traits avec le personnage des *Héroïdes* et des *Métamorphoses* ; enfin elle devient son propre mythe, prononçant les fameux vers 166 *Medea superest*, 171 (*Medea*) *fiam* et 910 *Medea nunc sum* qui montrent l'influence de l'*exemplum* des écoles de rhétorique (cf. G. BIFFINO-GALIMBERTI [1996] : p. 41-54).



nouveau paradigme, construit sur le chaos de la nature et de la famille. Les *sententiae* participent à l'élaboration de la vengeance de Médée en persuadant les personnages de l'aider (Créon) ou du moins de ne pas lui faire obstacle (la nourrice, Jason), et en entretenant chez l'héroïne des mouvements passionnés, voire aveugles, nécessaires à l'accomplissement de son *scelus*. Elle doit attiser ses *dolor*, *ira* et *odia* afin d'accomplir une vengeance qui corresponde à la définition qu'elle en a donnée.

**Phèdre : amor et mors**

Dès le début de la tragédie, la destinée de la protagoniste est scellée. Et ce sont les *sententiae* qui le disent. La première *sententia* de Phèdre affirme la permanence du *nefas* dans la lignée des filles de Minos :

127b-28 *Nulla Minois leui*  
*defuncta amore est, iungitur semper nefas*

Par conséquent l'amour (*amore*) et la mort (*defuncta*) sont pour elle toujours mêlés. Dans son aveu à la nourrice, ses *sententiae* indiquent qu'elle choisit la solution de l'*amor* pour Hippolyte, donc de la mort pour sauver son honneur vis-à-vis de Thésée :

184a *Quid ratio possit ?*  
251b-52a *Qui regi non uult amor*  
*uincatur*

Cette dernière *sententia* constitue un tournant, qui intervient très tôt dans la tragédie : son amour doit être vaincu mais il ne peut l'être que si celle qui l'éprouve est également anéantie. La dernière *sententia* de l'acte I confirme les implications de ce subjonctif à valeur d'ordre (*uincatur*) :

265-66 *Prohibere nulla ratio periturum potest,*  
*ubi qui mori constituit et debet mori*

Phèdre souligne l'inanité de la *ratio* (représentée par la nourrice) face à qui se trouve devant la nécessité de mourir. Le chiasme formé par la double occurrence de l'infinitif *mori* qui encadre les deux verbes conjugués (*constituit* et *debet*) inscrit dans la composition du vers l'omniprésence de la mort. En effet, la tragédie entière est orientée vers un double trépas (de Phèdre et d'Hippolyte), à cause d'un triangle amoureux impossible. Auparavant, puisque sa nourrice a décidé de l'aider, Phèdre va parler à Hippolyte. Elle s'encourage à le faire notamment par deux *sententiae* prononcées en aparté :

593b-94a *Qui timide rogat*  
*docet negare*  
598 *Honesta quaedam scelera successus facit*

Puis elle adresse des *sententiae* à Hippolyte qui disent à demi-mot son amour :

607 *Curae leues loquuntur, ingentes stupent*  
 619 *Muliebre non est regna tutari urbium*

Enfin, devant Thésée qui la supplie de lui dire la cause de son mal, deux *sententiae* retardent sa révélation et équivalent à une absence de réponse ; deux autres invoquent, comme face à la nourrice, la mort comme solution à ses maux :

874 *Aures pudica coniugis solas timet*  
 876 *Alium silere quod uoles primus sile*

878 *Mori uolenti desse mors numquam potest*  
 881 *Mors optima est perire lacrimandum suis*

Les *sententiae* de Phèdre impliquent autant la mort que l'amour, puisque les deux sont intrinsèquement liés dans sa destinée, comme l'a annoncé sa première *sententia*. L'assentiment donné à un amour coupable a sonné le glas du *pudor* de Phèdre, donc de son existence ; la défaite de la *ratio* devant la passion n'a pu empêcher l'accomplissement de son *fatum*. La dernière *sententia* de Phèdre comprend deux *iuncturae* remarquables, *mors amoris* et *mors pudoris* :

1188-90a *O mors amoris una sedamen mali,*  
*o mors pudoris maximum laesi decus,*  
*confugimus ad te*

La mort est dite *sedamen* d'un *amoris mali* (« soulagement d'un funeste amour »), puis *maximum decus* d'un *pudoris laesi* (« parure des plus dignes d'une pudeur offensée »). L'*amor* et le *pudor* de Phèdre, inconciliables de son vivant, se réconcilient dans la mort.

### ***Andromaque : Tuta est perire quae potest, debet, cupit***

Andromaque est successivement une mère et une captive dont le désespoir ne cesse de grandir. Son but est bien défini, même si elle hésite tout d'abord sur la façon de sauver son fils. Ses *sententiae* dévoilent son trouble :

425 *Miserrimum est timere, cum speres nihil*  
 427 *Exoritur aliquod maius ex magno malum*  
 515 *Leuius solet timere, qui propius timet*

Ces vers rappellent le caractère pathétique d'Hécube dans la pièce d'Euripide. Comme Andromaque, la reine ne voit qu'une succession de malheurs l'assaillir, alors que sa fille Polyxène vient de mourir :

*Hec.* 587b-88 Τὸδ' οὐκ ἔᾶι με, παρακαλεῖ δ' ἐκαίθην αὔ  
 λύπη τις ἄλλη διάδοχος κακῶν κακοῖς.

« Une autre peine à nouveau m'appelle  
 là-bas, qui fait succéder des malheurs aux malheurs »

Le polyptote κακῶν κακοῖς est à rapprocher de *maius ex magno* du vers 427 des *Troyennes*. Mais Andromaque est prête à tout pour sauver son fils :

574 *Tuta est perire quae potest, debet, cupit*  
 588 *Animosa nullos mater admittit metus*

Elle se décrit comme une *animosa mater* qui ne connaît pas la peur. Mais ce qui lui donne cette assurance est la possibilité, l'obligation et même la volonté de mourir. Ce changement de ton ne doit pas faire croire à un affermissement d'Andromaque ou à un regain soudain d'optimisme. Ses paroles agissent seulement comme un masque qui doit offrir à Ulysse une apparence confiante. Puis quand Ulysse a décidé de tester la véracité des dires d'Andromaque, c'est-à-dire de vérifier si Astyanax est bien mort, elle change d'attitude et fait appel à la pitié d'Ulysse :

633 *Dediscit animus sero quod didicit diu*  
 695b-96 *Quoque te celsum altius*  
*superi leuarunt, mitius lapsos preme*  
 697 *Misero datur quodcumque fortunae datur*

Ensuite, privée de son fils, elle se rapproche d'Hécube, d'Hélène et de Polyxène, dont elle décrit l'attitude, exemplaire de courage :

952 *Quam tenuis anima uinculo pendet leui !*  
 954b *Prima mors miseros fugit*

Sa dernière *sententia*, qui est aussi la dernière de la tragédie, est destinée au messager dont elle veut entendre le récit :

1066b-67a *Gaudet magnus aerumnas dolor*  
*tractare totas*

Désormais, elle n'a plus ni crainte ni espoir, et c'est au *dolor* d'autrui qu'elle s'adresse. Andromaque est passée par plusieurs étapes et par plusieurs visages : la crainte mêlée au désespoir fait place au *dolor*, l'action cède le pas à l'écoute spectatrice. Tout s'est joué très vite, et les *sententiae* se sont concentrées dans les moments où le sort d'Astyanax était encore entre les mains de sa mère.

**Thyeste : dolor ac uoluptas**

L'évolution de Thyeste est parfaitement lisible à travers ses *sententiae*. Les réponses sentencieuses adressées à son fils ou à son frère sont pleines de méfiance, envers les autres et envers le pouvoir :

- 416 *Cum quod datur spectabis et dantem aspice*  
 443a-43b (Tan. *Summa est potestas*)  
     Thy. *Nulla si cupias nihil*  
 444b *Non capit regnum duos*  
 446b-47a *Falsis magna nominibus placent,*  
*frustra timentur dura*  
 451b-52 *Scelera non intrans casas,*  
*tutusque mensa capitur angusta cibus*  
 453a *Venenum in auro bibitur*  
 454 *Malam bonae praeferre fortunam licet*  
 470 *Immane regnum est posse sine regno pati*  
 471-72a (Tan. *Nec abnuendum si dat imperium deus*)  
     Thy. *Nec appetendum est*  
 487 *Serum est cauendi tempus in mediis malis*

La première *sententia* que Thyeste prononce le relie à la tradition tragique. Nous retrouvons en effet, exprimée par la Médée grecque, semblable mise en garde :

Eur. *Med.* 618 Κακοῦ γὰρ ἀνδρὸς δῶρ' ὄνησιν οὐκ ἔχει

Là où Médée proclamait de façon catégorique qu'« Aux présents d'un pervers il n'est point de profit », Thyeste donne simplement un conseil, dans une *sententia* renvoyant à toute une tradition de cadeaux empoisonnés, de la tunique offerte par Déjanire à Hercule, aux présents empoisonnés de la magicienne Médée à Créüse, en passant par le cheval de Troie, qui a donné lieu au célèbre vers virgilien *Timeo Danaos et dona ferentis* (*En.* II, 49).

Le langage de Thyeste, tragiquement lucide, donne du monde une conception binaire, le mal se situant du côté des apparences et des richesses, le bien n'existant que dans l'humilité. Face à Atrée, Thyeste propose la même sagesse acquise par l'expérience :

537 *Expertus est quicumque quam facile effluant*

Il semble donner des leçons de droiture et de fermeté, tant ses *sententiae* sont exemplaires. Mais ses conceptions sont si tranchées et si abstraites qu'elles ne résisteront pas à la réalité. Son trajet est celui d'une vaine mise en pratique de ses principes. Car à l'acte V le doute s'empare du personnage, qui oublie les préceptes avancés à l'acte III :

925b-26a *Magis unde cadas  
quam quo refert*  
926b-28a *Magnum ex alto  
culmine lapsum stabilem in plano  
figere gressum*  
938-39 *Proprium hoc miseros sequitur uitium  
numquam rebus credere laetis*  
940-41 *Redeat felix fortuna licet,  
tamen afflictos gaudere piget*  
952-53 *Maeror lacrimas amat assuetas,  
flendi miseris dira cupido est*

Thyeste avait bien pressenti qu'un danger guettait, sans pouvoir agir. Ses dernières *sententiae*, toutes interrogatives, montrent sa prise de conscience progressive dans une cruelle scène de reconnaissance. Il comprend enfin la véritable nature d'Atrée et la machination dont il a été le jouet :

968b-69a *An habet lacrimas  
magna uoluptas ?*  
1051b *Sceleris est aliquis modus ?*  
1103b *Scelere quis pensat scelus ?*

Les *sententiae* de Thyeste tracent un portrait simplifié du personnage, mais révélateur. Le protagoniste passe d'une position de supériorité dans la connaissance et dans les actes, de bonne conscience, à une attitude vacillante, entachée de doute et d'interrogations de plus en plus insistantes. Alors que c'était Tantale ou Atrée qui l'interrogeaient et lui qui leur répondait sans hésiter, la perspective s'inverse à la toute fin de la tragédie. Quand, en ultime recours, Thyeste s'interroge et interroge Atrée, il obtient des réponses, certes tragiques, mais qui dissipent son aveuglement.

### **Mégare : Virtutis est domare quae cuncti pauent**

Nous avons choisi de tracer un portrait de l'épouse plutôt que d'Hercule, qui ne prononce que cinq *sententiae*. Mégare, seule, connaît la méfiance et le désespoir dans l'attente d'Hercule ; puis elle se raffermi devant Lycus, auquel elle ne doit pas laisser prendre davantage de pouvoir qu'il n'en a déjà. Entre-temps, elle critique l'espoir d'Amphitryon :

313b-14a *Quod nimis miseri uolunt  
hoc facile credunt*  
325-26a *Iniqua raro maximis uirtutibus  
fortuna parcit*  
328 *Quem saepe transit casus, aliquando inuenit*

Passant du monologue au dialogue, Mégare change d'attitude : devant Amphitryon qui montre de l'espoir, elle doute et allègue les dangers de l'*hybris*, faisant écho aux réflexions du chœur (v. 201).

Quand Lycus arrive, elle adopte une troisième position :

385 *Sequitur superbos ultor a tergo deus*  
 425 *Nulla premetur onere qui caelum tulit*  
 426b *Cogi qui potest nescit mori*  
 433 *Imperia dura tolle : quid uirtus erit ?*  
 435 *Virtutis est domare quae cuncti pauent*  
 437 *Non est ad astra mollis e terris uia*

Elle montre alors à l'usurpateur d'autres visages, ceux de la haine et de la confiance. Alors que Lycus a traité Hercule d'esclave (*famulus* v. 430), Mégare le prend au mot, en ironisant au vers 431, en raisonnant dans la *sententia* interrogative du vers 433, puis en affirmant le contenu de la *uirtus* dans la *sententia* v. 435. Face à ce détracteur, elle défend son époux et veut montrer sa vaillance, alors qu'auparavant elle se méfiait de ses effets pervers. De personnage nuancé et temporisateur, elle devient avocate de la *uirtus* incarnée par son époux.

Mégare passe de l'espoir à la colère en fonction des personnages avec lesquels elle dialogue. En parlant de la *uirtus* d'Hercule, et surtout en la défendant face à son contradicteur le plus dangereux, elle dévoile la sienne. C'est ce que la *sententia* mise en exergue de ce commentaire signifie : la *uirtus* d'Hercule comme la sienne contrastent avec le sentiment dominant, la peur.

### ***Œdipe : regnum, metus, nefas***

Œdipe prononce des *sententiae* dans presque toutes les séquences de la tragédie. Ses *sententiae* et son évolution recoupent donc en grande partie l'action de la pièce. Les mots clés qui le caractérisent sont la peur, qui a déterminé ses actes passés mais qui n'a fait que précipiter le *fatum* (champ lexical noté par des caractères soulignés) ; le *nefas*, accompli sans le savoir (noté en caractère droits) ; et le *regnum*, lié à tous ses maux (noté en caractère gras) :

6-7 *Quisquamne **regno** gaudet ? O fallax bonum,  
 quantum malorum fronte quam blanda tegis !*

Son *nefas* et son *fatum* engendrent une peur toujours plus grande et irraisonnée,

18 *Est maius aliquod patre mactato nefas ?*  
 25b-26 *Cum magna horreas*  
*quod posse fieri non putes, metuas tamen*  
 75 *O saeua nimum numina, o fatum graue !*

qui domine encore dans son dialogue avec Créon et Tirésias (acte II) :

208-09 *Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,  
incertus animus scire cum cupiat, timet*  
213 *Dubiam salutem qui dat adflictis negat*  
242 *Regi tuenda maxime regum est salus*  
243 *Quaerit peremptum nemo quem incolumem timet*  
386 *Solent extrema facere securos mala*

C'est toujours la peur qui le pousse à vouloir en savoir davantage, et même à user et abuser de son pouvoir pour obtenir des révélations de Créon :

515 *Iners malorum remedium ignorantia est*  
524b-25 *Saepe uel lingua magis  
**regi** atque **regno** muta libertas obest*  
527 ***Imperia** soluit qui tacet iussus loqui*  
529 *Vlline poena uocis expressae fuit ?*  
682-83 *Certissima est **regnare** cupienti uia  
laudare modica et otium ac somnum loqui*  
684 *Ab inquieta saepe simulatur quies*  
686 *Aditum nocendi perfito praestat fides*  
694b *Secunda non habent umquam modum*  
699b-700a *Dubia pro certis solent  
timere reges*  
701b-02a *Quisquis in culpa fuit  
dimissus odit*  
702b *Omne quod dubium est cadat*  
703b-04 *Odia qui nimium timet  
**regnare** nescit : **regna** custodit metus*

Œdipe, de sa position de roi, impose à Créon de parler parce qu'il a peur. L'argument de la *sententia* du vers 515, le contraire de celui de Tirésias dans *Œdipe Roi*, le montre :

316b-17a Φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη  
λήτη φρονοῦντι

Pour le devin, « Il est terrible de savoir, quand le savoir ne sert pas à celui qui sait ». Pour Œdipe, il vaut mieux savoir, même dans le malheur<sup>12</sup>. Il est urgent pour lui de découvrir la vérité, c'est pourquoi il presse Créon de tant d'injonctions, et de tant de *sententiae*. Mais en traitant Créon de *perfidus*, d'*inquietus* et de simulateur, il révèle sa propre crainte du *dubium*, de ce qui est douteux. Enfin, dans les actes IV et VI, la peur se fait plus discrète pour laisser place à la décision d'aller jusqu'au bout de son enquête :

833 *Non expedit concutere felicem statum*  
834 *Tuto mouetur quicquid extremo in loco est*  
850b *Veritas odit moras*

<sup>12</sup> *Œd.* 515 « Vain remède que l'ignorance des malheurs » ; cf. P. PARÉ-REY (2002) : p. 284-302.

Puisqu'Œdipe se trouve dans une situation désespérée (*quicquid extremo in loco*), il privilégie maintenant la vérité et ne craint plus d'entendre ce qu'il a rejeté naguère. La leçon qu'il tire de son drame est la suivante :

1014b-15a *Congredi fas amplius  
haut est nefandos*

On est passé de la plainte d'un roi à la condamnation d'un être impie (*nefandos*) ; d'une tragédie politique à une tragédie personnelle et familiale ; de l'accusation du *fatum graue* à une auto-accusation.

Au total, le pouvoir comme la peur auront été les moteurs de l'action d'Œdipe. La peur ancienne qu'il avait éprouvée à la suite de l'oracle de Delphes l'a conduit à quitter ses terres pour éviter que la prédiction ne s'accomplisse. Mais il a alors commis le *nefas* en pensant l'éviter. Devenu roi, la peur ne l'a pas quitté et a redoublé devant le fléau s'abattant sur Thèbes. L'oracle ayant révélé que le roi devait être puni d'exil, Œdipe s'est peu à peu rapproché de la vérité sur son sort, diminuant ses craintes mais devenant tyrannique et odieux à lui-même.

### ***Clytemnestre : scelus et fides***

Comme Médée, Clytemnestre doit faire face aux objections de sa nourrice et trouver des arguments qui légitiment son désir d'action. Le plus grand nombre de *sententiae* qu'elle prononce se situe dans la stichomythie de l'acte II :

115 *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*  
144 *Vbi animus errat, optimum est casum sequi*  
146 *Cui ultima est fortuna quid dubiam timet ?*  
148 *Perlucet omne regiae uitium domus*  
150 *Res est profecto stulta nequitiae modus*  
152 *Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est*  
154 *Rapienda rebus in malis praeceps uia est*

Après s'être encouragée à suivre la voie du crime (v. 202 *Mors misera non est commori cum quo uelis*), Clytemnestre se laisse gagner par celle de la morale, mais par peur plus que par obéissance aux conseils de sa nourrice. Cependant Égisthe arrive, contre lequel elle doit trouver de nouveaux arguments pour expliquer son retournement :

264 *Lex alia solio est, alia priuato in toro*  
267 *Dat ille ueniam facile cui uenia est opus*

Le complice ne cédant pas, Clytemnestre se laisse à nouveau convaincre et doit produire une autre justification :

307 *Quae iuncta peccat debet et culpae fidem*



La *fides* est une valeur qu'elle applique ici à la *culpa*, en la dévoyant. Enfin, ses *sententiae* de l'acte III encouragent topiquement Eurybate à entamer son récit. Elles ne nous en apprennent pas davantage sur sa personnalité tragique :

419b-20a *Clades scire qui refugit suas  
grauat timorem*  
420b *Dubia plus torquent mala*

Les changements de point de vue des *sententiae* rendent bien compte des mouvements divers qui animent Clytemnestre. Certes, on ne peut en comprendre les raisons par les seuls vers sentencieux, mais ceux-ci donnent la mesure des hésitations de la protagoniste, aussi complexes que sa situation. Elle a planifié le meurtre de son époux avec son complice, mais au retour d'Agamemnon, elle ne sait plus que faire. Ses enfants et sa nourrice l'entraînent dans une direction opposée à celle de son amant et la voie à privilégier ne s'impose pas d'elle-même. Les contradictions au sein de ses *sententiae* reflètent son déchirement.

***Atrée : Sceleris modus debetur ubi facias scelus,/ non ubi reponas***

La *sententia* mise en exergue (v. 1052-53a) définit en effet Atrée, dont tout le projet consiste à fomenter un *scelus* dépassant celui son frère. La répartition et la teneur de ses *sententiae* aident à comprendre la progression de sa vengeance.

Les plus nombreuses appartiennent au *consilium* de l'acte II où le courtisan sert de faire-valoir aux intentions et aux conceptions d'Atrée. Outre son rôle dans la progression de l'action, c'est un moment révélateur de l'*ethos* du protagoniste :

195b-96a *Scelera non ulcisceris,  
nisi uincis*  
205b-07a *Maximum hoc regni bonum est,  
quod facta domini cogitur populus sui  
tam ferre quam laudare*  
211-12a *Laus uera et humili saepe contingit uiro,  
non nisi potenti falsa*  
212b *Quod nolunt uelint*  
214-15a *Vbicumque tantum honesta dominanti licent,  
precario regnatur*  
217b-18 *Sanctitas, pietas, fides  
priuata bona sunt ; qua iuuat reges eant*  
247a *Perimat tyrannus lenis*  
295b *Credula est spes improba*  
307 *Leue est miserias ferre, perferre est graue*  
312-13a *Vt nemo doceat fraudis et sceleris uias,  
regnum docebit*  
330b-32a *Multa sed trepidus solet  
detegere uultus, magna nolentem quoque  
consilia produunt*

Des *sententiae* brèves et paradoxales soulignent son intransigeance et sa violence (212b, 247a et 295b). Atrée souligne ensuite des traits caractéristiques du tyran : il cherche à être loué, fût-ce hypocritement (205b-07a et 211-12a) ; il refuse que l'éthique soutienne le pouvoir politique (214-15a et 217b-18) et proclame avec une certaine lucidité sur lui-même que le pouvoir est corrupteur (312-13a). Devant Thyeste, il va appliquer sa théorie (exprimée dans la *sententia* vers 295b *credula est spes improba*) et faire croire en ses nouvelles dispositions, pacifiques :

529 *Habere regnum casus est, uirtus dare*  
536-37 *Quis influentis dona fortunae abnuït ?*

Il s'affiche bon prince et qualifie de *uirtus* son acte (*dare regnum*), en dévoyant complètement les valeurs, à l'image de Clytemnestre. Atrée ne prononcera plus qu'une *sententia* dans les dernières répliques de la tragédie, donnant la clef interprétative de sa conduite :

1052-53a *Sceleris modus debetur ubi facias scelus,*  
*non ubi reponas*

Il a sans cesse cherché à dépasser les limites, travaillant, comme Médée, à imaginer un *scelus* inouï<sup>13</sup>. La deuxième personne de cette *sententia* est ambiguë : bien sûr elle a une valeur généralisante, mais elle peut renvoyer précisément au premier *scelus*, celui de Thyeste (*ubi facias*) et le mettre en perspective de façon effrayante. Atrée situe son acte par rapport à celui de son frère et légitime son dépassement du *modus* en créant une hiérarchie des *scelera*. Le verbe *debetur* signifie qu'il était comme obligé de faire fi de toute mesure<sup>14</sup>. La *sententia* normalise et en arrive presque à diminuer l'horreur de son acte en l'inscrivant dans une logique de représailles.

Atrée fait preuve d'une cohérence remarquable tout au long du drame. Il a commencé par une *sententia* expliquant sa conception de la vengeance et termine sur une autre qui redit la nécessité de surenchérir dans le crime lorsqu'il est commis en retour. Les verbes *ulcisceris* et *reponas* comprennent tous deux l'idée de réponse à un premier affront ; le terme *scelus* est décliné dans les deux *sententiae* ; toutes deux sont à la deuxième personne généralisante ; le jeu sur les négations (*non... nisi... et ubi... non ubi...*) exprime l'idée que le dépassement du crime originel dans les représailles est une condition *sine qua non* de la vengeance. Elle n'est conçue que comme un dépassement et non comme une réplique, ainsi que dans la loi du talion. Le personnage, et la tragédie, sont fascinants parce qu'Atrée a affirmé d'emblée ses vues et les moyens d'y parvenir. Mais le jeu des dialogues et des entrées et sorties en scène fait que le chœur, comme Thyeste,

<sup>13</sup> Cf. M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (2007) : p. 72-77 pour ces deux personnages aspirant au sublime dans un mouvement de croissance infini vers le *magnum*.

<sup>14</sup> Atrée, dans le *Thyeste* de Varius (cité par Quint. III, 8, 45), se fait l'écho de cette forme de passivité :  
*Iam fero, inquit, infandissima,*  
*iam facere cogor*

sont écartés de ce qui se trame. Thyeste reçoit la dernière *sententia* d'Atrée comme une révélation explosive tandis que le spectateur sait depuis le début, avec le courtisan, à quoi s'en tenir. La différence de destinataire des *sententiae* que nous venons de comparer explique un retentissement tout à fait différent ; dans l'intervalle, Atrée a mis en pratique ses principes.

### **Conclusion : les *sententiae* sont des lignes de force caractérisantes**

Presque tous les personnages prononcent des *sententiae*, qui ne sont pas l'apanage des protagonistes, mais se trouvent aussi dans la bouche de personnages secondaires ou mineurs. Les personnages les plus sentencieux que nous avons retenus sont d'une part, parmi ceux qui parlent le plus, Œdipe, la nourrice de Phèdre et sa *domina*, Thyeste, Atrée, Clytemnestre ; d'autre part, pour les personnages parlant moins, nous trouvons Étéocle, le courtisan du *Thyeste*, Agamemnon, les vieillards d'*Œdipe* et des *Troyennes*, Lycus, Égisthe, Mégare, la nourrice de Clytemnestre, Jocaste (*Œd.*), et enfin Polynice. Loin de confiner les personnages dans des types, les *sententiae* participent au contraire à leur diversification et à leur enrichissement. Celles-ci mettent en relief des fonctions, soulignent des oppositions ou des convergences dans l'évolution de l'action.

Nous avons essayé de mettre en lumière les évolutions des personnages telles qu'on peut les lire à travers les *sententiae* qu'ils prononcent. Pour nombre d'entre eux, la première ou la dernière *sententia* de la tragédie est prononcée par les personnages que nous avons étudiés<sup>15</sup> et donnent le ton ou une leçon, au moins partielle, de la tragédie. Si les personnages changent de discours au gré de leur interlocuteur, ils sont en fait assez constants dans la poursuite de leur but, hormis Clytemnestre qui se laisse vraiment entraîner dans des directions contraires. Si leurs *sententiae* changent de contenu ou de forme, c'est qu'ils doivent convaincre ou se ménager les bonnes grâces de tel autre personnage, alors qu'ils avaient dû auparavant s'opposer avec davantage de fermeté. Ils ajustent leurs arguments en fonction du personnage présent avec eux sur scène, dans des stratégies remarquables sur lesquelles nous reviendrons. Les *sententiae* tracent une sorte de portrait déformé, de miroir grossissant à la manière d'une caricature. Elles soulignent des traits choisis, et laissent dans l'ombre d'autres nuances. Ces traits qui ressortent de la considération des *sententiae* sont souvent ceux que la tradition a retenus.

---

<sup>15</sup> Médée prononce les première et dernière *sententiae* de la pièce ; Phèdre et Œdipe prononcent les première et avant-dernière *sententiae* ; Atrée la première et Andromaque la dernière.

## ***Loci sententiosi : sententiae parlées et sententiae chantées***

Les rhéteurs insistent sur la juste mesure dans l'emploi des *sententiae*. Aristote recommande d'employer les enthymèmes avec parcimonie et à bon escient<sup>1</sup>. Ils doivent, ainsi que les γνῶμαι qu'ils renferment, être privilégiés dans la démonstration et dans le genre du discours qui l'utilise, le discours judiciaire. Pour Quintilien également, une utilisation excessive des traits les appauvrit et les rend inefficaces<sup>2</sup> ; elle morcelle en outre le style et la période, qui n'est plus composée de *membra* mais de *frusta*<sup>3</sup>.

L'efficacité des maximes se jauge donc en fonction des parties du discours où elles interviennent, de leur place dans la phrase et de leur nombre. Sénèque soigne-t-il ainsi la distribution des *sententiae* dans les tragédies ? Leur répartition obéit-elle à une logique particulière ? C'est ce que nous voudrions étudier, en examinant le rapport des *sententiae* avec la structure tragique puis en voyant quels liens les *sententiae* entretiennent avec leur contexte d'insertion.

### **V. 1. *Sententiae* et structure tragique**

Notre souci a été de comprendre s'il existe un principe de répartition des *sententiae* à l'intérieur des tragédies et, le cas échéant, d'en dégager la cohérence afin de pouvoir l'interpréter. C'est une lecture théâtrale, prenant en compte l'organisation des pièces en *diuerbia* et *cantica*, qui rendra le mieux compte de structures récurrentes.

---

<sup>1</sup> *Rhet.* 1418a 6-12.

<sup>2</sup> VIII, 5, 7 *In hoc genere custodiendum est id, quod ubique, ne crebrae sint, ne palam falsae (quales frequenter ab iis dicuntur qui haec catholica uocant et quidquid pro causa uidetur quasi indubitatum pronuntiant) et ne passim et a quocumque dicantur*, « En ce genre, il faut veiller à ce que <les traits>, comme partout, ne soient pas denses, ni ouvertement factices (tels qu'ils le sont fréquemment chez ceux qui les appellent universels et qui énoncent, comme une vérité indubitable, tout ce qui semble servir leur cause) et qu'ils ne soient pas prononcés à tout propos et par n'importe qui ».

<sup>3</sup> VIII, 5, 27 *Substitit enim omnis sententia, ideoque post eam utique aliud est initium. Vnde soluta fere oratio et e singulis non membris sed frustis collata structura caret, cum illa rotunda et undique circumcisa insistere inuicem nequeant*. Le terme *membra* appartient au vocabulaire cicéronien de la métrique de la prose (comme en *De orat.* III, 190 *Neque semper utendum est perpetuitate et quasi conuersione uerborum, sed saepe carpenda membris minutioribus oratio est, quae tamen ipsa membra sunt numeris uincienda*) tandis que les *frusta* n'ont rien de littéraire, mais désignent des « morceaux d'aliment », des « bouchées ».

**Tableau V. 1 : Proportion de vers sentencieux dans les *cantica* et les *diuerbia***

	Vers sentencieux en <i>diuerbia</i>	Vers sentencieux en <i>cantica</i>	Total des vers sentencieux	Pourcentage de vers sentencieux par tragédie
<i>Hercule Furieux</i>	41	24,5	77	4,9
<i>Troyennes</i>	44,25	19	63,25	5,4
<i>Phéniciennes</i>	21,75	0	21,75	3,3
<i>Médée</i>	35,25	7	42,25	4,1
<i>Phèdre</i>	65,5	22,5	88	6,87
<i>Œdipe</i>	45,75	10	55,75	5,25
<i>Agamemnon</i>	33	14,25	47,25	4,66
<i>Thyeste</i>	51,5	28	79,5	7,15

Les proportions de vers sentencieux par tragédie s'étalent de 3,3% à 7,15%, avec le plus faible pourcentage pour les *Phéniciennes* et les plus forts pour *Thyeste* et *Phèdre*, cette dernière étant la plus sentencieuse en nombre de *sententiae*, la première en proportion de vers sentencieux. Dans les études ayant porté sur les sentences dans la tragédie grecque ou la tragédie française classique, les proportions étaient plus élevées, avec un sommet de 20% pour l'*Antigone* de Sophocle notamment<sup>4</sup>. Rappelons que nous avons étudié précisément les *sententiae*, et non les réflexions générales qui peuvent s'étendre sur davantage de vers. Cette définition que nous avons voulue précise mais non étroite explique en partie nos résultats, qui se fondent sur des critères différents de ces autres travaux. Avant d'étudier séparément *diuerbia* et *cantica*, il convient de préciser la répartition des *sententiae* en quantité absolue.

<sup>4</sup> Cf. les travaux de J. de ROMILLY sur les tragiques grecs ; les thèses d'E. GAROFALO (2001) et de D. CUNY (2007) : p. 407-408. La moyenne des réflexions générales dans les tragédies de Sophocle, de 8%, est cependant comparable à celle des *sententiae* dans les tragédies de Sénèque.

Tableau V. 2 : Nombre de *sententiae* en valeur absolue

	<i>H.F.</i>	<i>Tro.</i>	<i>Phæn.</i> <sup>5</sup>	<i>Med.</i>	<i>Ph.</i>	<i>Œd.</i>	<i>Ag.</i>	<i>Thy.</i>	Total
Prologue					0	4		0	4
Acte I	1	0	6	1	16	1	0	0	25
<i>Chœur I</i>	6	1		1	4	0	4	0	16
Acte II	28	15	0	21	22	7	25	18	136
<i>Chœur II</i>	3	5		0	5	0	0	5	18
Acte III	4	19	1	10	7	18	3	14	76
<i>Chœur III</i>	4	0		3	1	0	5	11	24
Acte IV	1	7	13	0	3	8	1	0	33
<i>Chœur IV</i>	1	7		0	4	1	0	1	14
Acte V	5	2		2	2	1	4	9	25
<i>Chœur V</i>						4			4
Acte VI						2			2
Total	39 + 14 = 53	43 + 13 = 56	20	34 + 4 = 38	50 + 14 = 64	41 + 5 = 46	33 + 9 = 42	41 + 17 = 58	301 + 76 = 377

La moyenne dépasse les 47 *sententiae* par pièce. Les actes parlés comportent davantage de *sententiae* que les chants, mais le tableau est loin d'être uniforme : on va de 20 *sententiae* parlées dans les *Phéniciennes* à 50 dans *Phèdre*. Cette dernière est la tragédie la plus sentencieuse avec 64 *sententiae* au total ; puis viennent trois tragédies qui comptent entre 50 et 60 *sententiae* (*Hercule Furieux*, *Troyennes* et *Thyeste*) ; trois tragédies en comptent une quarantaine (*Œdipe*, *Médée* et *Agamemnon*) ; seule la tragédie des *Phéniciennes* est bien en-deçà des autres, les réserves habituelles étant toujours valables.

### Les diuerbia

En dégageant des totaux globaux, on peut voir que le nombre des *sententiae* est plus élevé aux actes II et III, avec un pic de fréquence à l'acte II, puis qu'il diminue assez régulièrement jusqu'au dernier acte. L'acte I, et le prologue le cas échéant, ne sont que peu ou pas du tout sentencieux, hormis le prologue d'*Œdipe*.

Cela posé, il existe des écarts. *Phèdre* se distingue par un acte I très fourni en *sententiae*, presque autant que l'acte II, puis la chute est nette, alors que dans les autres tragédies elle est moins brutale. C'est la pièce qui comporte le plus de *sententiae* à l'ouverture du drame, alors qu'ailleurs elles arrivent plus tardivement. La tragédie la plus décalée par rapport à *Phèdre* est *Œdipe*, pour qui l'acte le plus sentencieux est le troisième, avec un nombre encore élevé au quatrième et une présence des *sententiae* qui se poursuit dans les avant-dernier et dernier actes.

<sup>5</sup> Pour plus de commodité, nous conservons la terminologie traditionnelle qui décompose les pièces en chœurs et actes, mais les *Phéniciennes*, tragédie vraisemblablement inachevée – absence de chœurs, de prologue, de stichomythie vers à vers et fin abrupte ; cf. M. FRANK (1995) : p. 10 – se composent plutôt de séquences. Nous complétons ici les cases I à IV qui correspondent à ces quatre moments de la tragédie.

*Œdipe* est un cas particulier avec un chœur et un acte supplémentaires, mais la répartition des *sententiae* au long de la tragédie connaît la même courbe ascendante puis descendante que celle qui se dessine pour les autres pièces. Les *Phéniciennes*, tragédie atypique mais qui ne saurait bouleverser certaines conclusions étant donné son probable inachèvement, voient leurs *sententiae* surtout réparties dans les première et dernière séquences.

Il est remarquable que les *sententiae* n'abondent pas en fin de tragédie, au moment du bilan, mais au moment où la tension monte et où le drame se noue. Elles se révèlent ainsi particulièrement adaptées aux scènes agonistiques. Finalement, la répartition des *sententiae* obéit bien à une structure repérable malgré les exceptions que nous avons signalées.

### **Les cantica**

On observe la même progression du nombre de *sententiae* que dans les parties parlées, avec un climax au chant III, puis une régression dans les chants IV et V. Les premiers et derniers chants sont peu sentencieux et proches l'un de l'autre pour la quantité.

Les *sententiae* chantées s'organisent de la même façon pour trois tragédies seulement (*H.F.*, *Med.* et *Ag.*), où se produit une alternance entre une progression (du chant II au chant III) et une diminution des *sententiae* (du chant I au chant II et du chant III au chant IV). En outre *Médée* et *Agamemnon* comportent chacune deux chœurs (chants II et IV) sans aucune *sententia*. Mais si l'on peut trouver des points de concordance entre ces trois tragédies<sup>6</sup>, ils ne concernent le plus souvent que deux pièces sur trois et ne sont pas suffisants pour établir un rapport systématique entre la construction de ces trois pièces. Nous pouvons par conséquent affirmer que la diversité est de règle pour la répartition des *sententiae* dans les chœurs. Ce constat se justifie également si l'on note les disparités entre les chœurs les plus sentencieux (de 13 à 17 *sententiae*)<sup>7</sup>, et les moins sentencieux (seulement 4 et 5 *sententiae*)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Les premiers chants de *Médée* et d'*Hercule Furieux* prennent place après un prologue programmatique ; ils célèbrent respectivement les noces de Jason et de Créüse et le jour naissant.

Le deuxième chant intervient après un acte II conflictuel (stichomythies entre les nourrices et Médée ou Clytemnestre ; dialogues entre Médée et Créon, entre Clytemnestre et Égisthe, ou entre Amphitryon et Mégare puis entre Lycus et Mégare et enfin entre Lycus et Amphitryon). Ces chants sont à dominante mythico-religieuse (descente d'Hercule aux Enfers et légende d'Orphée ; *topos* de l'invention de la navigation et légende d'Argos ; célébration de divinités en remerciement du retour d'Agamemnon).

Davantage de diversité règne pour les troisièmes chants : la mort est peut-être le seul thème commun entre *H.F.* III et *Ag.* III ; les actes III diffèrent également (dialogue entre Thésée et Amphitryon ou entre Jason et Médée ; mais récit du héraut dans *Agamemnon*).

Les derniers chants suivent la scène de magie de Médée et la scène de folie d'Hercule, mais l'échange entre Cassandre et les Troyennes dans *Agamemnon*. Ils sont tournés vers l'avenir pour *Hercule Furieux* (supplication des dieux pour le héros dont on craint la douleur à venir) et pour *Médée* (on craint ici la folie de l'héroïne), mais vers le passé pour *Agamemnon* (chant des exploits d'Hercule).

<sup>7</sup> Ceux de *Thyeste*, *Phèdre*, *Hercule Furieux* et des *Troyennes*.

<sup>8</sup> Ceux d'*Œdipe* et de *Médée*.

Sénèque n'a pas réparti les *sententiae* de façon régulière, même si les parties parlées présentent davantage d'homogénéité dans les calculs. Les notables actes II et III sont les plus sentencieux en moyenne, mais cela n'est pas valable pour toutes les pièces. Dans les parties chantées, nous ne pouvons repérer de structure constante, même si là aussi, très globalement, les *sententiae* sont les plus fréquentes dans le chœur III. Notre hypothèse sera donc que Sénèque ne privilégie pas un critère externe mais adapte ses *sententiae* et les choisit soigneusement, selon des critères internes de vraisemblance et d'efficacité.

### ***V. 1. 1. Répartition des sententiae en diuerbia dans chaque tragédie***

Analyser les *sententiae* dans leur contexte théâtral, c'est voir, entre autres, comment elles sont distribuées à l'intérieur de chaque pièce. C'est pourquoi nous avons établi ces tableaux permettant de discerner la distribution des *sententiae* par acte et par personnage, dans une approche plus fine que précédemment.

***Tableaux V. 3 : Nombre de sententiae prononcées par personnage et par acte dans chaque tragédie***

#### ***Hercule Furieux***

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Junon	1	0	0	0	0	1
Amphitryon	0	5	1	0	2	8
Mégare	0	9	0	0	0	9
Lycus	0	14	0	0	0	14
Thésée	0	0	3	0	0	3
Hercule	0	0	0	1	3	4
Total	1	28	4	1	5	39

#### ***Troyennes***

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Talthybius	0	1	0	0	0	1
Agamemnon	0	10	0	0	0	10
Pyrrhus	0	4	0	0	0	4
Andromaque	0	0	8	2	1	11
Vieillard	0	0	2	0	0	2
Ulysse	0	0	9	0	0	9
Hélène	0	0	0	5	0	5
Messenger	0	0	0	0	1	1
Total	0	15	19	7	2	43



**Phéniciennes**

	Séquence I	Séquence II	Séquence III	Séquence IV	Total
Œdipe	3	0	0	0	3
Antigone	3	0	0	0	3
Jocaste	0	0	1	6	7
Garde	0	0	0	1	1
Polynice	0	0	0	1	1
Étéocle	0	0	0	5	5
Total	6	0	1	13	20

**Médée**

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Médée	1	11	5,5		2	19,5
Nourrice	0	7	1		0	8
Créon	0	3	0		0	3
Jason	0	0	3,5		0	3,5
Total	1	21	10 <sup>9</sup>	0	2	34

**Phèdre**

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Phèdre	4	4	4	0	1	13
Nourrice	12	14	0	0	0	26
Hippolyte	0	4	0	0	0	4
Thésée	0	0	3	1	1	5
Messager	0	0	0	2	0	2
Total	16	22	7	3	2	50

**Œdipe**

	Prologue	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Acte VI	Total
Œdipe	4	0	5	12	3	1	1	26
Jocaste	0	1	0	0	2	0	1	4
Tirésias	0	0	2	0	0	0	0	2
Créon	0	0	0	6	0	0	0	6
Vieillard	0	0	0	0	3	0	0	3
Total	4	1	7	18	8	1	2	41

**Agamemnon**

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Clytemnestre	0	13	2	0	0	15
Nourrice	0	5	0	0	0	5
Egisthe	0	7	0	0	1	8
Eurybate	0	0	1	0	0	1
Agamemnon	0	0	0	0,75	0	0,75
Cassandre	0	0	0	0,25	0	0,25
Électre	0	0	0	0	2	2
Strophius	0	0	0	0	1	1
Total	0	25	3	1	4	33

<sup>9</sup> Dans cet acte il est une *sententia* partagée entre Médée et Jason (v. 504-05) qui explique les « demi-sententiae ».

*Thyeste*

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V	Total
Atrée	0	10	1,5 <sup>10</sup>	0	1	12,5
Courtisan	0	8	0	0	0	8
Thyeste	0	0	9,5 <sup>11</sup>	0	8	17,5
Tantale	0	0	3	0	0	3
Total	0	18	14	0	9	41

Ces tableaux mettent en relief la variété des réalisations, les personnages sentencieux au sein d'une tragédie étant réduits au nombre de 4 (*Médée*, *Thyeste*) ou pouvant aller jusqu'à 8 (*Troyennes* et *Agamemnon*). Ainsi la forte concentration des *sententiae* dans la bouche des personnages de *Phèdre* est confirmée, puisque c'est la pièce qui compte le plus de *sententiae* alors que 5 personnages seulement en disent ; la dilution, au contraire, de la parole sentencieuse règne dans *Agamemnon* et plus encore dans les *Troyennes* où 8 personnages se partagent respectivement 32 et 43 *sententiae*. Cette répartition reflète la structure générale des pièces : les *Troyennes* comme *Agamemnon* ne possèdent pas de héros unique mais sont des pièces dont les personnages centraux évoluent, tandis que l'action de *Phèdre* et de *Médée* est centrée sur le drame intérieur de la protagoniste.

À l'intérieur d'une tragédie donnée, on voit se dessiner des « pics sentencieux » : rares sont les personnages qui prononcent des *sententiae* tout au long de la tragédie (hormis *Médée*), mais ils semblent se passer la parole sentencieuse comme un relais. Les *Troyennes* illustrent bien ce phénomène : Talthibius prononce une *sententia* à l'acte I puis se tait ; Agamemnon et Pyrrhus font de même ; seule Andromaque parle par *sententiae* sur trois actes ; le vieillard, Ulysse, Hélène et le messenger prononcent leurs *sententiae* respectivement à l'acte III, IV et V. L'expression sentencieuse, passagère, doit correspondre à des moments psychologiques et dramatiques que nous devons définir.

Le mouvement sentencieux est le plus souvent descendant : les personnages prononcent une majorité de *sententiae* au début de la pièce, *sententiae* qui se raréfient ensuite. Seuls six personnages font exception à cette règle : pour eux – le messenger des *Troyennes*, Jocaste des *Phéniciennes*, Polynice, Étéocle, Hercule et Électre – c'est aux derniers actes (IV et V et séquence IV des *Phéniciennes*) qu'ils prononcent leurs *sententiae*. Sont-ils vecteurs d'un message, porte-parole d'une « morale » de la pièce ? Il faut plutôt noter que ce sont souvent des personnages qui ne sont présents sur scène qu'à la fin de la tragédie, soit à cause de leur identité, soit à cause de leur fonction. Électre n'apparaît qu'en fin de tragédie et reste un personnage secondaire. Le messenger des *Troyennes* prononce une centaine de vers à l'acte V où il apparaît pour narrer la mort des deux jeunes gens sacrifiés. Hercule arrive dès l'acte III, où il ne prononce aucune *sententia* et n'en dit qu'une à l'acte IV. Ce n'est qu'à l'acte V, quand il comprendra son acte, qu'il réfléchira sur sa portée, sa qualification (*error* ou *scelus* ?), que son langage deviendra plus sentencieux. Quant aux trois

<sup>10</sup> La « demi-*sententia* » s'explique également par le fait qu'elle est constituée d'une question et d'une réponse.

<sup>11</sup> De même Tantale et Thyeste ou Atrée et Thyeste formulent des *sententiae* à deux voix.

personnages des *Phéniciennes*, ils faussent toute appréciation : Étéocle et Polynice ne paraissant qu'à la dernière séquence, il est parfaitement normal que leurs *sententiae* se trouvent réunies à ce moment-là. Jocaste, elle, échangeait déjà à la troisième séquence quelques propos avec sa fille et le garde, pour se lamenter d'avoir « suscité des coupables » (v. 368).

Par bien des aspects, nous pouvons conclure que la répartition des *sententiae* dans les *diuerbia*, concentrée ou éclatée, reflète la structure générale de la tragédie. Les *sententiae* se répartissent par plages sentencieuses tant pour les personnages qu'au sein de la structure dramatique. Règnent toutefois la polyphonie sentencieuse – une distribution des *sententiae* qui n'oublie que de rares personnages – et une organisation en relais de la parole sentencieuse : elle passe d'un personnage à l'autre au gré de l'avancée du drame. Il existe aussi des pics de fréquence des *sententiae* : ce sont les actes II et III où les personnages s'affrontent souvent deux à deux et souvent dans des stichomythies. Ces passages caractéristiques sont très fréquemment riches en *sententiae*. Cela contribue donc à expliquer, à côté de la nature agonistique de ces actes, leur nombre élevé de *sententiae*.

### V. 1. 2. Les *sententiae* dans les *cantica*

Après avoir commenté plus précisément la répartition des *sententiae* dans les *diuerbia*, nous aimerions faire de même pour les *cantica*. Nous ne prendrons bien sûr en considération que les sept tragédies du corpus qui possèdent un chœur. Voici comment s'organise la répartition absolue et relative des *sententiae* en leur sein.

**Tableau V. 4 : Nombre et proportion de *sententiae* dans les chœurs de chaque tragédie**

Chœurs	Nombre de vers sentencieux chantés	Nombre de vers chantés	Pourcentage de vers sentencieux chantés <sup>12</sup>
<i>Hercule Furieux</i>	24,5	297	8,3
<i>Troyennes</i>	19,5	185,5	10,5
<i>Médée</i>	7	260	2,7
<i>Phèdre</i>	23	263,5	8,7
<i>Œdipe</i>	10	315,5	3,2
<i>Agamemnon</i>	14,25	315	4,5
<i>Thyeste</i>	28	307	9,1
Total	126,25	1943,5	6,5

Deux groupes se détachent nettement : trois tragédies, *Médée*, *Œdipe* et *Agamemnon*, ont une faible proportion sentencieuse dans leurs *cantica* ; les quatre autres approchent les 10% de *sententiae*. Mais l'examen de chaque chant révèle

<sup>12</sup> Proportion arrondie à la première décimale.

des disproportions encore plus grandes et intéressantes à analyser d'un point de vue dramatique. C'est pourquoi nous en donnons le détail dans le tableau suivant :

**Tableau V. 5 : Proportion de vers sentencieux dans chaque chant (en %)**

	Chant I	Chant II	Chant III	Chant IV
<i>Hercule Furieux</i>	14,4	7,35	10	1,8
<i>Troyennes</i>	3,7	15,8	0	24,5
<i>Médée</i>	1,7	0	6,6	0
<i>Phèdre</i>	5,2	7,6	9,4	17,6
<i>Œdipe</i>	0 chants I, II et III		5,8 chant IV	42,1 chant V
<i>Agamemnon</i>	16,6	0	3,6	8,3 acte IV <sup>13</sup> 0 chant IV
<i>Thyeste</i>	0	14,7	17,9	2

Les chœurs sans *sententia* sont assez nombreux, et contribuent à fausser la moyenne de 6,5% de vers sentencieux dans les *cantica* : sept chants, dont deux dans *Médée* et *Agamemnon* et trois dans *Œdipe*. Les chœurs de cette dernière tragédie sont proportionnellement les moins sentencieux de tous : alors qu'elle comprend cinq chants et que le dernier a le plus fort pourcentage de tous, *Œdipe* affiche la deuxième moyenne la plus faible. Les chœurs les plus sentencieux sont, en ordre décroissant : *Œd.* V, *Tro.* IV, *Thy.* III, *Ph.* IV, qui vont de plus de 40% de *sententiae* à 17% environ. Trois chants comportent la même proportion : *Tro.* II, *Thy.* II et *Ag.* I (autour de 15%), suivis de près par *H.F.* III (10%), puis tous les autres se situent en dessous des 10%. Les chœurs les moins sentencieux, autour de 2%, sont *H.F.* IV, *Med.* I et *Thy.* IV.

Ici aussi, il faut étudier dans leur contexte les effets de telles disparités. Les chants les plus ou les moins sentencieux ne se ressemblent pas par leur position dans la pièce, puisque tous les cas sont représentés. Nous pouvons commencer par l'exemple le plus frappant. Le dernier chœur d'*Œdipe* fait figure de paradoxe : au sein d'une tragédie très peu sentencieuse dans ses parties chantées, c'est le chant le plus riche en *sententiae* de tout le corpus. Remarquons d'emblée pour nuancer ce constat que la proportion dépassant les 40% de vers sentencieux n'équivaut qu'à 4 *sententiae*, soit 8 vers sentencieux sur 19. Ce chant, très court, demeure tout de même le plus sentencieux relativement. Il fait également exception par sa présence : *Œdipe* est la seule tragédie à compter cinq chants. Il chante un thème tragique entre tous : la force des destins. Or un rapide sondage nous a montré que *fatum* et *fata* sont des termes clefs dans cette tragédie qui met un héros aux prises avec sa destinée, qu'il a d'abord voulu fuir et n'a que mieux accomplie<sup>14</sup>. Le chant construit une vision parfaitement stoïcienne d'un monde

<sup>13</sup> Il s'agit bien de l'acte IV, qui consiste en un échange entre le chœur des Troyennes et Cassandre, le quatrième chant commençant au vers 808.

<sup>14</sup> Alors que *fortuna* n'apparaît que 8 fois, *fata* et *fatum* comptent respectivement 4 et 13 occurrences. Les destins concernent principalement *Œdipe* et engagent la question de sa culpabilité (cf. les *sententiae* v. 934 et 1019b).

dominé par les destins auxquels il faut acquiescer (*sententia* v. 980 *Fatis agimur : cedite fatis*) ainsi qu'une interprétation éclairée de la tragédie d'Œdipe en chantant que « Pour beaucoup le fait même d'avoir éprouvé de la peur est nuisible ; beaucoup sont venus à leur destin en craignant les destins » (v. 992-94). L'insistance sur ce rôle des destins est significative, comparée avec la discrétion dont font preuve les chœurs dans *Œdipe Roi* de Sophocle. Les Thébains décrivent son sort pour montrer qu'Œdipe est le plus malheureux des hommes, mais son parcours n'est généralisé qu'une fois, dans la *γνώμη* liminaire du troisième *stasimon* :

1186-87 Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,  
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.  
« Pauvres lignées de mortels,  
je compte pour rien ce que vous avez vécu »

Le deuxième *stasimon* fait bien intervenir la *μοῖρα* mais elle n'est pas celle d'Œdipe en particulier (v. 863). Les chœurs de la tragédie sénèqueenne étant peu sentencieux, ceux de la tragédie sophocléenne ignorant le thème du destin, la concentration sur les *fata* dans ce dernier chant d'*Œdipe* ressort avec d'autant plus de relief. Parcourant de part en part ce chœur, les *sententiae* en donnent la substance et résonnent comme une interprétation *a posteriori* de la tragédie entière. Ce chant, que l'on peut qualifier de réflexif, livre à la fois un commentaire de l'action et une clef d'interprétation<sup>15</sup>. C'est un statut remarquable qui, relié à sa haute proportion de *sententiae*, nous donne un indice de leur importance et de leur fonction.

Ce statut est-il partagé ? Nous pouvons également voir une dimension réflexive dans le dernier chœur des *Troyennes*, dont la proportion sentencieuse est la deuxième la plus élevée (24,5%). Ce chant, sur la douceur d'un *dolor* partagé et comparé à celui d'autrui, reflète bien un aspect de la tragédie : les femmes troyennes ont comparé leur douleur tout au long du drame. Mais si ce chant est métadramatique, commentant le *dolor* qui est une des clefs de voûte de la tragédie<sup>16</sup>, il n'avance pas comme celui d'*Œdipe* une leçon globale du drame.

Les autres chants finaux comportent peu de *sententiae*. Les chants IV de *Thyeste* et d'*Hercule Furieux* sont assez circonstanciels : dans le premier, les Mycéniens tentent de comprendre les bouleversements de l'univers qui les font trembler ; le second demande grâce pour Hercule afin qu'il soit enfin débarrassé de ses vagues démentes (*insanos fluctus* v. 1092-93). Rareté des *sententiae* et absence de dimension réflexive sont donc liées dans les chœurs finaux des tragédies ; au contraire une proportion élevée de *sententiae* signe un mouvement de retour analytique sur le drame, à la manière des chœurs sophocléens finaux<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> La lecture de F. CAVIGLIA (1996) : p. 99 notamment va dans la même direction. Mais ce chœur n'est pas pour autant dans le jugement ; ses *sententiae* restent des constatations, même si elles ne concernent pas le seul Œdipe mais peuvent s'étendre à l'humanité en général.

<sup>16</sup> Les *Troyennes* comportent 11 fois le terme, seulement dépassées par les 14 occurrences de *Médée*.

<sup>17</sup> D. CUNY (2007) : p. 353 et suiv.

Ce n'est pas la thématique qui détermine la proportion de *sententiae* dans un chant, non plus que leur disposition dans l'architecture tragique. Tous les cas sont possibles et nous n'avons pas déterminé de constante de ce point de vue. En revanche, la valeur réflexive attribuée au chant est une variable qui permet d'obtenir des résultats cohérents. Plus le chant est circonstanciel, moins il est sentencieux ; au contraire, plus il se détache de l'action pour en donner un commentaire ou en tirer une leçon – dans un chant final – et plus il médite sur des problèmes abstraits (chœurs en position variable dans la tragédie), plus il comportera – de façon toujours relative – de *sententiae*. Nous étudierons plus précisément ces *sententiae*, mais nous savons déjà qu'elles s'inscrivent dans un cadre signifiant.

### **Conclusion : une nécessaire étude contextuelle**

Il nous a paru nécessaire de partir de bases objectives pour analyser ensuite nos *sententiae* dans leur contexte. Ce travail descriptif éclaire la *dispositio* des *sententiae* dans les tragédies et permet de présenter les 46 personnages qui prononcent ces *sententiae* (au nombre de 377 : 301 pour les *diuerbia*, 76 pour les *cantica*). Cette répartition est déjà remarquable et nuance la vision traditionnelle selon laquelle le chœur est la voix de la morale. Nous avons vu que les chœurs sénéquiens comportant proportionnellement beaucoup de *sententiae* endossent une fonction de réflexion, soit sur l'action quand ils sont en position finale et qu'ils avancent un commentaire métadramatique, soit sur des thèmes problématiques à l'intérieur de la tragédie concernée. Le chœur le plus sentencieux est souvent le troisième. Quand les chœurs sont moins sentencieux, leur lien avec l'action est plus étroit et leur contenu plus circonstanciel. Les moments sentencieux sont davantage les parties parlées, et parmi elles, les actes II et III. Les tragédies les plus riches en *sententiae* sont *Phèdre* (en valeur absolue) et *Thyeste* (relativement au nombre de vers) ; la pièce des *Phéniciennes* en est la moins dotée, mais reste proche proportionnellement des autres. L'impression dominante est une richesse et une variété de réalisations qui ne peuvent s'appréhender que par une étude précise, prenant toujours en compte le contexte d'insertion de la *sententia*, pour éviter les généralisations abusives. Leur répartition ne se fait pas selon des considérations externes, mais selon des critères internes et proprement théâtraux.

### **V. 2. Insertion des *sententiae* dans leur contexte théâtral**

Puisque la distribution des *sententiae* dans les tragédies n'est pas uniforme, mais réglée selon une logique concertée, il nous appartient à présent de voir quels liens les *sententiae* tissent avec leur environnement immédiat, qu'il soit un chant, un monologue ou un dialogue. Justement, les *sententiae* chantées se distinguent-

elles des *sententiae* parlées ? Peut-on percevoir quelque différence, outre l'écriture métrique, qui contribuerait à les mettre en lumière ?

Grâce au classement thématique présenté en annexe<sup>18</sup>, on se rend compte que les thèmes chantés dans les *sententiae* recourent assez largement ceux des *sententiae* parlées, même si quelques tendances se détachent. Ainsi, les thèmes suivants sont autant impliqués dans les *sententiae* en *diuerbium* qu'en *canticum* : l'amour, les coups du sort, les destin/ hasard/ salut, la fortune, le malheur et la douleur, la mort. Dominant en revanche dans les *sententiae* en *diuerbium*<sup>19</sup> : l'audace et la timidité, le bonheur, le crime, le droit, l'esclavage, l'espoir et le désespoir, les femmes et le mariage, la jeunesse et la vieillesse, le luxe et l'humilité, la nature, la raison, les valeurs et les sentiments, la vérité et les apparences ; tandis que deux thématiques apparaissent de préférence dans les *sententiae* en *canticum* : la beauté et la noblesse, la douceur du deuil partagé. Ce sont les deuxième chœur de *Phèdre* et dernier des *Troyennes* qui se détachent, en étant très sentencieux et en développant ces thèmes, presque absents par ailleurs. Il ne nous semble pas possible de tirer de conclusion plus ample de cette confrontation thématique entre *sententiae* en *cantica* et en *diuerbia*. Elles ne sont pas plus philosophiques, morales, ou politiques, dans un cas ou dans l'autre. Peut-être est-il possible de dégager une autre spécificité, stylistique cette fois, des *sententiae* lyriques ?

Là encore notre réponse indiquera une tendance plus qu'une conclusion définitive. Nous avons comptabilisé le nombre de verbes, d'adjectifs et de substantifs pour chaque catégorie de *sententiae* (en *cantica* et en *diuerbia*). À chaque fois, la catégorie adjectivale est la moins riche. La catégorie la plus représentée diffère en revanche : pour les *sententiae* chantées, ce sont les substantifs qui arrivent en tête (environ 160 au total) ; pour les *sententiae* parlées, ce sont les verbes (environ 680 au total)<sup>20</sup>. Même si ces résultats ne dépassent pas de beaucoup la deuxième catégorie (environ 140 verbes dans les *sententiae* en *cantica* et environ 640 substantifs dans les *sententiae* en *diuerbia*), intéressante est la dominante dans chaque cas. Nous pouvons avancer que les *sententiae* parlées sont davantage tournées vers les mouvements (du corps, de l'âme), vers l'action et ses mécanismes, tandis que les *sententiae* chantées développent plutôt des réflexions sur telle notion. Cette tendance abstraite des *sententiae* lyriques n'en met que plus en valeur la façon dont elles rendent présentes ces réflexions, en impliquant le spectateur et en jouant sur le registre émotionnel. S'il n'est donc pas de différence fondamentale, ni thématique ni stylistique, entre les *sententiae* chantées et parlées, nous pouvons en revanche considérer différemment la manière dont elles s'insèrent dans leur contexte.

<sup>18</sup> On pourra également consulter à ce sujet A. CATTIN (1963).

<sup>19</sup> Nous citons ici les thèmes qui apparaissent exclusivement dans les *sententiae* en *diuerbia* ou qui ne sont représentés qu'une fois dans les *sententiae* en *cantica*.

<sup>20</sup> Nous avons inclus les formes conjuguées et les formes infinitives.

### V. 2. 1. Les *sententiae* parlées : ouvertures, clôtures et charnières

Les *sententiae*, dans les *diuerbia*, occupent des positions significatives du point de vue de la structure du discours. Qu'elles interviennent en début ou fin de tirade ne fait pas d'elles des répliques plus importantes que lorsqu'elles appartiennent au cœur d'une tirade, mais on observe des effets intéressants d'ouverture, par des *sententiae* qui annoncent une thématique et une tonalité à la manière d'une matrice textuelle ; des effets de clôture, faisant des *sententiae* de véritables points d'orgue ; des effets de charnières, quand la *sententia* marque les étapes d'une analyse psychologique patiemment menée.

Commençons par les *sententiae* liminaires. La *sententia* qui ouvre une tirade de la nourrice de Phèdre donne le ton de la suite, une critique du *tumor regius*, par des qualifications péjoratives :

Ph. 195-96a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido*

Le contenu de la tirade est également en germe dans cette *sententia* matrice. La nourrice développe en effet l'idée de la divinité de l'amour, en mentionnant l'Érycine (v. 199) et le *Veneris numen* (v. 203). Le sens même de la *sententia* est repris en une sorte de refrain, dans deux vers non sentencieux qui usent du même verbe *fingerē*<sup>21</sup>.

La tirade en forme de prière que Jason prononce à l'acte III de *Médée* s'ouvre également sur une *sententia*, la seule du passage :

431-32 *O dura fata semper et sortem asperam  
cum saeuit et cum parcit ex aequo malam !*

Il déplore la cruauté des destins, omniprésente : l'adverbe *semper* du premier vers est mis en relief par la coupe penthémimère (selon le mètre) ou heptémimère (selon le sens), et deux coupes scandent le second vers (heptémimère après *parcit*, précédée de la trihémimère après *saeuit*, selon le sens, ou de la penthémimère après *cum*, selon le mètre). L'alternance des coups du sort et des heureux hasards, à laquelle Jason fait allusion, est prolongée par des exemples dans la tirade : l'anaphore en *si* des vers 434 et 436, suivi de subjonctifs imparfaits et d'adjectif verbaux (*offerendum*, *carendum*) redouble l'idée des deux verbes *saeuit* et *parcit*. Jason prie les destins et la justice afin de se donner le courage d'affronter Médée, décision dont il fait part au vers 444. Cet *incipit* sentencieux peut se lire à la fois comme une plainte désespérée et comme un constat lucide sur la difficulté de sa situation : la *sententia* fait office d'annonce, de la tonalité et de la teneur de la tirade, en véritable matrice du texte.

<sup>21</sup> Ph. v. 202-03 *Vana iste demens animus asciiuit sibi  
Venerisque numen finxit atque arcus dei.*



Autre *locus* privilégié pour les *sententiae*, la position finale :

Quint. VIII, 5, 2 *Sed consuetudo iam tenuit ut mente concepta sensus uocaremus, lumina autem praecipueque in clausulis posita sententias ; quae minus crebrae apud antiquos nostris temporibus modo carent,*

« Mais l'habitude s'est désormais établie d'appeler *sensus* les conceptions de l'esprit, *sententiae* les traits brillants et surtout situés dans les clausules ; alors qu'ils étaient moins denses chez les anciens, ils manquent de mesure aujourd'hui ».

Le mot *sententias* désigne ici non la *sententia* entendue comme *uox uniuersalis*, mais seulement les traits, pointes et autres figures de style (c'est-à-dire les *lumina*)<sup>22</sup> qui peuvent se situer « dans les clausules ». La clausule joue un rôle important tant pour l'orateur que pour son public : le premier y trouve un temps pour reprendre son souffle, pendant lequel le second entend résonner ses dernières paroles. Le choix de la place finale répond aux exigences de la *memoria* – celle de l'orateur tendue vers ce but et celle du public qui se souviendra de cette pointe –, et aux exigences de la *delectatio*, rendue possible par l'appréciation silencieuse. Mais la contrepartie de la multiplication des *sententiae* est, selon Quintilien, une perte de sens et d'efficacité argumentative. On montrera que les *sententiae* finales tragiques n'encourent pas ces reproches et demeurent fonctionnelles.

La *sententia* peut clôturer un discours en le généralisant. C'est le cas de cette *sententia* d'Andromaque, qui éprouve de la crainte malgré une souffrance à son comble :

*Tro. 425 Miserrimum est timere, cum speres nihil*

La *sententia* peut aussi marquer le terme d'un discours tout en laissant une fin ouverte. Le garde des *Phéniciennes* observe Jocaste et ses fils, et décrit leur attitude. Sa *sententia* généralise la description mais ménage quelque suspens quant à la résolution de l'action :

*442 Negare matri qui diu dubitat, potest*

Clytemnestre, dans *Agamemnon*, laisse de même la porte ouverte à bien des actes en disant :

*144 Vbi animus errat, optimum est casum sequi*

Sa *sententia*, très liée avec sa tirade, en reprend les images : le verbe *errare* synthétise la comparaison maritime ; l'*animus* de Clytemnestre (déjà évoqué v. 134) a été décrit comme agité de diverses passions, et complété par les termes de *cor*, *medulla*, *pectus*, *mens*. La *sententia* fait fusionner les impressions ressenties par

<sup>22</sup> Cicéron désigne en effet les figures comme des *lumina*, cf. C. LÉVY (2004) : p. 229-241.

le personnage (*ubi animus errat*) et la décision d’agir en conséquence (*optimum est casum sequi*) qu’elle vient de prendre.

La *sententia*, au seuil d’une tirade, fournit des indications de lecture à la manière d’un titre. Elle contient en germe le contenu et la tonalité de la tirade, ouvrant un horizon de lecture pertinent. En position de clôture, elle résume de façon synthétique la teneur des paroles et reprend leur registre poétique.

Voyons à présent la *sententia* dans son rôle d’organisation et de scansion d’un discours, en position médiane.

Junon, dans le prologue de l’*Hercule Furieux*, raconte les exploits de l’Alcide et cherche à punir cet époux qui l’a offensée. Elle dresse un portrait de son ennemi de façon à adapter son châtiment au mieux, et la *sententia* est prononcée alors qu’elle n’a pas encore trouvé le moyen de sa vengeance :

64-65a *Caelo timendum est, regna ne summa occupet,*  
*qui uicit ima*

Cette *sententia* est en quelque sorte prémonitoire : « Le ciel doit craindre que le vainqueur des régions inférieures ne s’empare des supérieures ». Elle aide Junon à franchir un pas vers le choix de ses armes, passant de ses « peines légères » et personnelles (*Leuia sed nimium queror* v. 63b) à une crainte de dimension cosmique (*Caelo timendum est* v. 64a). La mise en parallèle de *ima* et de *summa*, de verbes au parfait de l’indicatif (*uicit*) et au présent du subjonctif (*occupet*) construisent une image surhumaine et hypertrophiée d’Hercule<sup>23</sup>. La *sententia* de cette tirade présente un double intérêt : elle contient tout entière la structure du soliloque de Junon<sup>24</sup> ; elle renvoie même au thème des deux tragédies sur la geste herculéenne, *Hercule Furieux* où le héros tarde à revenir sur terre et sur scène et *Hercule sur l’Œta*, qui verra son apothéose. Outre cette fonction dramaturgique, elle fait office de charnière dans le texte, fermant le volet des plaintes de Junon et ouvrant celui de la vengeance.

Au premier acte de *Phèdre*, la nourrice analyse d’abord l’origine de la passion pour tenter de comprendre sa *domina*, puis, son étiole se faisant de plus en plus critique, se tourne vers la femme amoureuse afin de la mettre en garde. Ses formules générales correspondent à l’état de l’héroïne :

195-96a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens*  
*finxit libido*  
204-05 *Quisquis secundis rebus exultat nimis*  
*fluitque luxu, semper insolita appetit*  
215 *Quod non potest uult posse qui nimium potest*

<sup>23</sup> À l’image des héros tendant au sublime tant dans les « hauteurs » que dans les « précipices » décrits par M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (2007) : p. 72-77.

<sup>24</sup> L’évocation des exploits passés comme la descente aux enfers est résumée par l’adjectif *ima* ; l’annonce des exploits futurs se concentre dans l’adjectif *summa*.

La première *sententia* (« L’amour est un dieu » : fiction forgée par un désir honteux et complaisant au vice ») fait de la *libido* la responsable des déviations. Elle lance un premier mouvement, où la présence de l’expression *demens animus* ferait plutôt pencher pour une irresponsabilité de Phèdre, victime de son imagination (*finxit*). Mais la seconde *sententia* adopte un ton plus dur, avec une série de modalisations péjoratives (*exultat, nimis, appetit*) qui donnent le point de vue de la nourrice. Cette *sententia* est antérieure chronologiquement et logiquement à la première, puisqu’elle remonte aux causes qui permettent l’immixtion de la passion : le goût du luxe, l’amollissement. Devant des défenses ainsi affaiblies, le vice peut trouver un terrain favorable (*subit libido v. 207*). La dernière *sententia*, dans laquelle *nimum* fait écho au *nimis* du vers 204, résume abstraitement le discours mis en place par la nourrice. L’analyse du mécanisme est parfaitement menée par la nourrice, mais restera vaine. Finalement, ces trois *sententiae* scandent les étapes de la passion, avec le résultat nécessaire (vers 215 : la volonté démesurée) de deux causes (vers 195-96a : l’imagination perverse et vers 204-05 : la prospérité amollissante). Ces *sententiae* analytiques permettent à la nourrice de donner son explication sur le trouble de sa maîtresse, et de montrer au public une version particulière, stoïcienne, de l’enracinement de la passion<sup>25</sup>.

Dans les narrations et les tirades descriptives, les *sententiae* expriment des émotions, des jugements de valeur, qui instaurent une prise de distance plus ou moins grande avec les faits dont il est question. « Éthiques », les *sententiae* sont aussi dramatiques : elles contribuent à structurer le texte et le discours des personnages en assurant une transition, en marquant une étape vers une nouvelle action. Charnières textuelles, elles clôturent un mouvement et en ouvrent un autre, à la manière des *diuisiones* des rhéteurs.

### ***V. 2. 2. Les sententiae chantées : thèmes, pointes et contrepoints lyriques***

L’insertion des *sententiae* dans les parties chantées est-elle différente ? Posons quelques jalons avant de répondre. Les chœurs sénéquiens échangent peu avec les personnages (hormis les dialogues lyriques avec Hécube pour *Tro. I* et avec Cassandre pour *Ag. III*), même s’ils entretiennent un lien certain avec le drame<sup>26</sup>. Horace recommande d’ailleurs ce subtil mélange d’autonomie des chants et de dépendance vis-à-vis de l’action :

*A. P. 194-96 Actoris partis chorus officiumque uirile  
defendat, neu quid medios intercinat actus,  
quod non proposito conducat et haereat apte.*

« Que le chœur soutienne le rôle de l’acteur et sa fonction propre,  
qu’il ne chante dans les entr’actes rien  
qui ne soit utile au sujet et ne s’y adapte étroitement »

<sup>25</sup> Cf. Chapitre VII.

<sup>26</sup> Ces caractéristiques sont rappelées par G. MAZZOLI (1996) : p. 5-6.

Ce qui confère aux chœurs un caractère tragique, c'est précisément la confrontation entre le point de vue de cette voix collective et les événements passés ou à venir concernant le protagoniste : le chœur rappelle ou annonce une action avec des degrés variés de clairvoyance. Or les *sententiae* concentrent l'essentiel du message choral, en entretenant divers liens entre leur signifié particulier et celui, global, du contexte.

***Les sententiae sont des vecteurs de la thématique unique ou plurielle des cantica***

Le modèle le plus fréquent de relations entre la thématique gnomique lyrique et celle des *sententiae* est celui où la forme sentencieuse détache avec netteté le propos que le chœur tient. Les *sententiae*, « centres de polarité de l'attraction sémantique »<sup>27</sup>, permettent d'avoir une vision d'ensemble du chant, qu'il soit construit autour d'une thématique unique ou d'un entrelacement de thèmes.

C'est ainsi que les deuxième et quatrième chœurs des *Troyennes* fonctionnent. Le dernier chant évoque le partage du *dolor* comme un soulagement. Ses *sententiae*, en position d'*incipit*, annoncent la tonalité du chant, une plainte, tout en introduisant aux exemples qui vont concrétiser leur contenu abstrait. Le premier développe toute une réflexion sur la destinée de l'âme et du corps après la mort, en commençant par une interrogation. Les *sententiae*, plutôt situées vers la fin du chant, répondent par une solution radicale, selon laquelle *Post mortem nihil est* (v. 397). Il y a donc un lien thématique entre les *sententiae* affirmatives et le problème posé initialement. Il y a aussi un lien formel, puisque la dernière *sententia* reprend la forme des premiers vers du chant (une interrogation) et leur contenu (le devenir *post mortem*) :

407-08 *Quaeris quo iaceas post obitum loco ?*  
*quo non nata iacent*

Le dernier chœur de Phèdre chante les vicissitudes humaines, la sévérité et l'imprévisibilité de la Fortune, à l'image du troisième *stasimon* d'*Hippolyte*. Les *sententiae* chantent les *casus* et la *Fortuna*, tandis que les γνῶμαι peignent tantôt les vicissitudes humaines, tantôt la Providence bienfaitrice :

1108-10 Ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,  
μετὰ δ' ἴσταται ἀνδράσιν αἰῶν  
πολυπλάνης αἰεὶ.

« En sens divers se succèdent les vicissitudes,  
et les hommes voient changer leurs jours  
au gré d'un éternel caprice »

<sup>27</sup> R. MARINO (1992) : p. 225.

1103-04 Ἡ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,  
λύπα παραιρεῖ

« Oui, la Providence divine, quand elle entre en ma pensée,  
est un puissant réconfort à mes peines »

Les chœurs de la tragédie grecque comme de la tragédie latine soulignent l'alternance de bonheur et de malheur, alternance proprement tragique. L'ensemble trouve son fil directeur grâce aux *sententiae* qui resserrent la trame du chant autour de la divinité traditionnellement incertaine.

Le chant peut contenir un entrelacement de thèmes, qui est là aussi reflété par le contenu des *sententiae*.

Celles-ci, nombreuses dans le premier chœur d'*Agamemnon*, portent sur deux notions liées, les caprices de la fortune et les dangers de la grandeur. Le chant s'ouvre sur la *fallax fortuna* et la première *sententia* est un cas particulier de bien trompeur, la royauté :

60-61 *Numquam placidam scepra quietem  
certumue sui tenere diem*

Les *sententiae* qui interviennent ensuite chantent les grandeurs qui s'écroulent et mentionnent à nouveau en fin de chant la Fortune qui abaisse tout ce qu'elle a d'abord élevé :

87-89a *Licet arma uacent cessentque doli,  
sidunt ipso pondere magna  
ceditque oneri fortuna suo*  
100-01a *Quicquid in altum Fortuna tulit,  
ruitura leuat*

La cohérence de l'ensemble ne fait pas de doute et les *sententiae* participent à sa structuration, ménageant des espaces de synthèse entre les exemples.

Les *sententiae* interviennent exactement au début et à la fin du deuxième chant d'*Hercule Furieux*. La première introduit au thème de l'opposition de la Fortune aux *uiris fortibus*, dans lesquels nous pouvons inclure le héros éponyme de la tragédie :

524-25 *O fortuna uiris inuida fortibus,  
quam non aequa bonis praemia diuidis !*

Après un développement sur sa catabase, vient le récit de la légende d'Orphée, clos par ces deux *sententiae* :

588 *Odit uerus amor nec patitur moras*  
590-91 *Quae uinci potuit regia carmine  
haec uinci poterit regia uiribus*

Le chant, en tirant une leçon finale politique, opère un glissement du personnage d'Hercule vers celui de Lycus, usurpateur qu'il s'agit de chasser. De plus, les *sententiae* forment un chiasme avec la structure entière de la tragédie : jusqu'ici, c'était Lycus qui était présent sur scène et Hercule appelé des vœux de son épouse et de son père, puis Lycus disparaîtra après ce chant et Hercule le remplacera. Sénèque condense dans ce chant ce qu'Euripide avait traité dans deux passages lyriques. Car dans *Hercule Furieux*, les travaux du héros sont chantés dans le premier *stasimon* (v. 348-441) et le thème de la Fortune, ou plutôt de l'infortune, dans la *parodos* :

133-34 Τὸ δὲ κακοτυχὲς οὐ λέλοιπεν ἐκ τέκνων  
οὐδ' ἀποίχεται χάρις.

« L'infortune n'épargne pas les enfants,  
mais la grâce ne s'en éloigne pas »

La coexistence, chez Sénèque, du rappel de la *uirtus* d'Hercule et de la malveillance de la Fortune crée l'effet tragique. L'évocation, en outre, de la faiblesse de la puissance royale souligne les difficultés de la maison d'Hercule. Le thème gnomique est double, comme le chant, diptyque organisé autour des axes moral et politique.

Les *sententiae* se situent majoritairement à la fin du troisième chant de *Thyeste*, mais la première introduit au développement sur les « nouveaux » rapports entre Atrée et Thyeste. Elle fonctionne comme une sentence titre (v. 549 *Nulla uis maior pietate uera est*), qui sera ensuite développée par les suivantes. Nous parlons de développement, parce que si l'idée de la « véritable affection » paraît excentrée par rapport à la suite, c'est que le chœur va montrer l'évolution des relations, le calme ayant succédé à la tempête (v. 560 *otium... e tumultu*) entre les deux frères. La triple anaphore de *iam* (v. 573, 574 et 575) montre le nouvel état de la situation, puis la leçon générale de cet événement est tirée dans ces *sententiae* :

596-97 *Nulla sors longa est : dolor ac uoluptas*

*in uicem cedunt ; breuior uoluptas*

598 *Ima permutat leuis hora summis*

610-11 *Quicquid a uobis minor expauescit,*

*maior hoc uobis dominus minatur*

612 *Omne sub regno grauiore regnum est*

613-14 *Quem dies uidit ueniens superbum,*

*hunc dies uidit fugiens iacentem*

615-16 *Nemo confidat nimium secundis*

*nemo desperet meliora lassus*

Le chant est donc parfaitement cohérent, organisé autour de l'inconstance du sort, des *uices uitae*. Mais un changement s'est produit : alors que la confiance semblait régner tout d'abord, le doute s'installe peu à peu et le chœur met en

garde contre les rapides revirements de situation. À chaque étape, les *sententiae* sont présentes et concentrent le sens du passage, comme nous l'avons détaillé.

Les *sententiae* représentent parfois simplement une partie du thème général et entretiennent une relation de type métonymique avec le chœur entier. C'est le cas pour trois chants : le deuxième de *Phèdre*, le troisième d'*Agamemnon* et le premier d'*Hercule Furieux*.

Les *sententiae* de *Phèdre* chantent en effet le caractère éphémère de la beauté alors que le chant regrette plus largement l'œuvre destructrice du temps :

761-63 *Anceps forma bonum mortalibus,*  
*exigui donum breue temporis,*  
*ut uelox celeri pede laberis!*  
 773a *Res est forma fugax*  
 777b-78a *Tutior auis*  
*non est forma locis*  
 820-21a *Raris forma uiris (saecula perspice)*  
*impunita fuit*

Notons que les *sententiae* concernent les *dramatis personae* : *Phèdre* parce qu'elle est tombée amoureuse d'un beau personnage, *Hippolyte* parce qu'il ne profite pas de cet attribut. Chez *Sénèque*, la *forma* est qualifiée de *fugax* (cf. *supra*, chap. III). Or le premier mot du chant est le verbe *fugit*, dont le sujet est *Hippolyte* : cet écho sémantique nous paraît relier le personnage à la *sententia*. La beauté est en outre rarement *impunita* : pour le public qui connaît le destin d'*Hippolyte*, cette qualification est tragiquement proleptique. Les *sententiae*, si elles sont plus particulières que le contenu global du chant, le relient à l'action de façon fine.

Le troisième chant d'*Agamemnon* comprend des *sententiae* regrettant l'attachement des hommes à la vie :

589-90a *Heu quam dulce malum mortalibus additum*  
*uitae dirus amor*  
 610 *O quam miserum est nescire mori!*

Mais ensuite les femmes troyennes évoquent la chute de Troie, dans une vision (*uidimus* v. 611, 625 et 648) horrifiée et honteuse de leur ancienne crédulité, d'où les *sententiae* sont totalement absentes. Le thème gnomique ne souligne donc qu'une partie d'un chœur que l'on pourrait caractériser comme le chant de la douleur, exprimée à travers deux points de vue (l'un philosophique, l'autre d'expérience) et deux modes (didactique et subjectif) différents.

Les *sententiae* du premier chœur d'*Hercule Furieux* ne couvrent de la même façon qu'une partie du chant, puisque l'évocation de l'aube ne comprend aucune *sententia* et que ces *sententiae*, apparaissant au vers 174, ne parlent plus de ce réveil de la nature et des hommes. Elles soutiennent le point de vue antihéroïque

jusqu'au point d'orgue topique « Elle chute de haut, la bravoure au grand cœur » (v. 201) :

174b-77a *Nouit paucos  
secura quies, qui uelocis  
memores aeuī tempora numquam  
reditura tenent*  
177b-78a *Dum fata sinunt,  
uiuīte laeti*  
178b-80 *Properat cursu  
uita citato uolucricue die  
rota praecipitis uertitur anni*  
188 *Certo ueniunt tempore Parcae*  
189-91 *Nulli iusso cessare licet,  
nulli scriptum proferre diem:  
recipit populos urna citatos*  
201 *Alte uirtus animosa cadit*

L'éloge de la *secura quies*, qui rappelle l'*obscura quies* chantée par les Athéniens (*Ph.* v. 1126-27) adopte un angle de vue particulier : c'est le temps qu'il s'agit d'appriivoiser. Le champ lexical de la durée et du terme, bien développé (*aeuī, tempora, cursu citato, uolucricue die, rota, anni, certo tempore, Parcae, scriptum diem*), introduit ensuite à celui de la vieillesse. Elle est paisible pour les humbles, tandis que les orgueilleux chuteront avant de la connaître. Ce premier chant d'*Hercule Furieux* est l'héritier, pour cette thématique, du deuxième *stasimon* euripidéen. Mais alors que le chœur, chez Euripide, regrette la vieillesse et rêve de son ancienne jeunesse (v. 637-72), les Thébains, chez Sénèque, chantent le réconfort de la *cana senectus* (v. 198). La cohérence du chant apparaît alors pleinement : l'émerveillement devant le lever du jour témoigne de la capacité à profiter de chaque moment présent, de même que la conscience de la rapidité du temps qui passe entraîne un précepte horatien (v. 177b-78a). Les deux thématiques (réveil de la Nature et des hommes, mise en garde contre une *uirtus* par trop arrogante) sont juxtaposées mais on peut les relier par le thème du temps, dont il faut profiter sans orgueil.

Les *sententiae*, qu'elles appartiennent à un chant simple ou plus complexe, se font les vecteurs des idées clefs. Elles portent le thème ou les thèmes d'une partition musicale, qu'ils soient majeurs ou mineurs.

### ***Les sententiae condensent et résument la pensée à la fin du chant***

Un deuxième type de liaison est celui de la condensation par les *sententiae* des exemples développés par le chœur.

Le premier chœur de *Phèdre*, sur la toute-puissance de l'amour, alterne entre parties théoriques et exemples. La notion est proclamée, puis nourrie d'exemples, et enfin généralisée dans des *sententiae*. Celles-ci résument bien tous les cas de figure cités grâce aux pronoms *omnes* et *nihil* :



352 *Vindicat omnes natura sibi*  
 353-55a *Nihil immune est, odiumque perit,*  
*cum iussit Amor, ueteres cedunt*  
*ignibus irae*

Ces vers sur la puissance de l'amour reprennent d'ailleurs les γνώμαι lyriques de l'*Hippolyte* :

Eur. *Hipp.* 1268-71 Σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν  
 ἄγεις, Κύπρι, σὺν δ'  
 ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν  
 ὠκυτάτῳ πτέρῳ.

« L'âme des dieux, rebelle à ton joug,  
 et celle des mortels, tu les mènes, Cypris ;  
 et avec toi, celui dont l'aile diaprée les enveloppe  
 d'une aile rapide »

1280-81 Συμπάντων βασιλήϊδα τιμάν,  
 Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις.  
 « Sur tous ces êtres à la fois, seule,  
 Cypris, tu étends ton souverain empire »

Le chœur euripidéen chante le règne de Cypris à la fois sur l'âme des dieux (τὰν θεῶν φρένα) et des hommes (καὶ βροτῶν), sur tous les êtres (συμπάντων), comme le fait le chœur dans la tragédie latine. Pour ce qui est des images qui parcourent le chant de la tragédie latine, (*furor* de Cupidon, ses flammes et ses feux), Sénèque semble, par un travail de *contaminatio*, avoir davantage puisé dans le premier *stasimon* d'*Hippolyte*, où le trait d'Eros est comparé à la flamme et aux astres (v. 530-34, πυρός v. 530). Le vocabulaire violent des *sententiae* (*perit, iussit, cedunt, uincit*) trouve un écho dans celui de la tragédie grecque (ἐπιστρατεύση v. 527, ὑπέρτερον v. 531). Mais alors que dans *Hippolyte*, les γνώμαι sont insérées dans le cours du chant, les *sententiae* de *Phèdre* signent sa clôture. Elles y condensent en peu de mots le champ des possibles développés dans les vers précédents.

Le chœur IV d'*Œdipe* loue la juste mesure et la sécurité, d'abord dans un paragraphe tout personnel, puis dans des exemples et culmine sur cette *sententia* :

909-10 *Quicquid excessit modum*  
*pendet instabili loco*

Elle résume de façon dense la thématique du chant, par l'idée selon laquelle « Tout ce qui excède la mesure est suspendu à une situation instable ». Comme dans l'exemple précédent, c'est un pronom à valeur totalisante (*quicquid*) qui synthétise les cas concrets énumérés (le marin, Icare) et donne une interprétation morale des aventures narrées. La thématique globale du chant et la *sententia* en particulier se placent dans la continuité de Sophocle. Dans *Œdipe Roi*, le premier *stasimon* comprend une γνώμη selon laquelle « la démesure enfante le tyran » (872 Ἰβρις φυτεύσει τύραννον). Si ce vers est une maxime politique, le

reste du chant est aussi général que celui de la tragédie latine, et développe les dangers de l'ὑβρις en termes plus moraux et sociaux que politiques. La γνώμη sophocléenne était liminaire, et engendrait tout un développement sur les dangers de la démesure appliqués à l'histoire d'Œdipe ; celle de Sénèque, finale, tire une leçon des exemples mythologiques et consacre la rêverie du chœur comme pure chimère.

Les chœurs chantent des aventures mythologiques à travers un prisme tragique. Ce sont les *sententiae* qui généralisent leur contenu en intégrant des notions abstraites comme la puissance de l'amour et l'idéal de la mesure. Elles donnent un arrière-plan moral ou philosophique aux exemples concrets, en irradiant tout le long du chant ou en condensant le sens dans des pointes finales isolées. L'étude de la relation entre les thèmes sentencieux et les autres thèmes montre comment les *sententiae* concourent à la structure générale des chœurs, en apportant un complément ou une justification à la vision globale. Elles permettent alors une approche synthétique et directe du sens du chant, à la manière d'un titre ; elles constituent une sorte de « métatexte » ou d'« hypertexte ».

### ***Les sententiae portent des thèmes secondaires***

Souvent la *sententia*, en tant qu'élément de preuve, justifie un contenu général. La seule *sententia* du quatrième chant d'*Hercule Furieux* étaye la requête générale du chœur, à savoir délivrer l'âme du héros du grief de culpabilité :

1098b-99 *Proxima puris*  
sors est manibus nescire nefas

La *sententia* signifie qu'Hercule n'est pas coupable, parce qu'il ignorait la portée de ses actes. Le chœur demande non pas qu'il recouvre la raison, mais qu'il reste sous l'emprise du *furor*, garant d'irresponsabilité. Le chœur instrumentalise cette passion à des fins morales et pénales (*insontem* v. 1098), afin que le héros connaisse l'impunité. Il donne l'explication et la justification de sa requête dans une *sententia* unique, proche de la sentence d'un juge.

Cette relation logique est concurrencée à deux reprises dans notre corpus par un lien plus original, celui d'un contrepoint apporté par les *sententiae* au reste du chant.

Le troisième chœur d'*Hercule Furieux* est une *meditatio mortis*. Il commence par une évocation de l'exploit d'Hercule d'être allé aux Enfers, et finit par un chant de louange au héros pour fêter son retour. Dans l'intervalle se trouve le passage gnomique, livrant des réflexions nourries de *sententiae* sur la vitesse du temps qui passe et la destinée humaine, à savoir la mort :

865-66 *Nemo ad id sero uenit, unde numquam,*

*cum semel uenit, potuit reuerti*  
 867 *Quid iuuat, durum, properare, fatum ?*  
 870b-72 *Tibi crescit omne,*  
*et quod occasus uidet et quod ortus*  
*– parce uenturis – tibi, mors, paramur*  
 874 *Prima quae uitam dedit hora carpit*

Ces *sententiae* prolongent la réflexion du premier chant et sont d'autant plus mises en relief que le troisième stasimon d'*Héraclès*, chantant lui aussi le retour du héros, n'introduit pas ces réserves. Les *sententiae* de ce chœur d'*Hercule Furieux* le rendent, par comparaison, plus lucide, plus tragique. Elles apportent un contrepoint à la tradition grecque et au chant dans sa globalité.

Alors qu'au début du troisième chœur de *Phèdre*, l'ordre si parfait de l'univers était un objet d'étonnement, la *sententia* constate avec désolation l'action perturbatrice de la Fortune sur les affaires humaines :

977-79 *Res humanas ordine nullo*  
*Fortuna regit sparsitque manu*  
*mumera caeca, peiora fouens*

Cette discordance rappelle que chez les Stoïciens, le *logos* investit toutes les parties du monde, naturelles et humaines, alors qu'ici les secondes sont bouleversées. La *sententia* ne porte que sur l'aspect le plus négatif et souligne le contraste entre ordre cosmique et désordre humain. Chez Euripide, c'est la Providence ou le « destin venu des dieux » (θεῶθεν τὰδε μοῖρα v. 1111) en place de la nature, qui peuvent être souriants (*Hipp.* v. 1102-03) ou non. Les *sententiae* de la tragédie latine sont donc plus restrictives dans leur contenu (le désordre humain), à la fois par rapport à l'ensemble du chant et par rapport à la tradition tragique, qui chez Euripide envisageait le réconfort apporté par la Providence.

Nous avons mis en relief la façon dont les *sententiae* sont liées au reste du chant. Elles peuvent énoncer une partie de son contenu ou être en léger décalage avec celui-ci. C'est alors qu'elles créent un effet tragique, car la nuance qu'elles introduisent est souvent plus pessimiste que la ligne générale du chant. Hormis dans le cas d'*Hercule Furieux* où la *sententia* tente de disculper le héros par l'argument de l'ignorance du crime (v. 1098b-99), les *sententiae* soulignent les risques, accentuent les doutes et préfèrent une humilité non héroïque à une dangereuse audace.

### **Conclusion : une *dispositio* concertée pour des *sententiae* porteuses du sens**

Aux mises en garde des rhéteurs contre le manque de richesse, de pertinence et d'efficacité des *sententiae* si elles sont trop nombreuses ou mal

distribuées, Sénèque répond dans ses tragédies par des *sententiae* parfaitement détachables parce que lourdes de sens en tant que telles, mais également étroitement liées avec leur contexte et par là-même le structurant. Elles n'apparaissent pas *passim*, mais dans des moments de tension, de débat et de réflexion, c'est-à-dire de façon privilégiée dans les actes II et III et dans le troisième chœur, avec bien sûr des variations possibles. Elles n'occupent pas non plus la fin des tragédies, pour donner quelque leçon mémorable, hormis lorsque, assez nombreuses, elles confèrent au dernier chant d'*Œdipe* une valeur réflexive – et c'est là un statut unique dans notre corpus. Inversement, lorsqu'un chant est peu sentencieux, nous avons pu conclure à une absence de retour sur l'action. Enfin les *sententiae* ont cette efficacité particulière qui consiste à structurer le texte, c'est-à-dire leur contexte, qu'il soit parlé ou chanté : elles scandent la parole en marquant des étapes, liminaires, médianes ou finales, et fonctionnent comme un hypertexte lyrique, portant un thème principal, introduisant un thème secondaire, ou, véritables *acumina*, condensant une pensée avec brio.



## ***Sententiae* et progression dramatique**

Le chapitre précédent, examinant les *sententiae* dans une perspective synchronique, nous a amenée à vouloir les aborder d'un point de vue diachronique, et à nous demander comment elles s'organisent au sein d'une tragédie donnée. Qu'ont en commun les scènes très sentencieuses ? Quel rôle les *sententiae* y jouent-elles ?

Afin de cerner les rapports entre *sententiae* et organisation tragique, nous mettrons en relation la structure de chaque tragédie avec le nombre de *sententiae* par scène et essaierons de comprendre la raison de cette distribution, puis nous verrons le rôle des *sententiae* dans les actes les plus sentencieux.

### **VI. 1. *Sententiae* et dramaturgie**

Avant de commenter notre analyse de la répartition des *sententiae* par acte, nous rappelons dans le tableau suivant le nombre des *sententiae* dans les *diuerbia*. Celui-ci est indiqué en caractères gras, après une très brève notice sur le contenu de l'acte. Quand nous ne détaillons pas le contenu des scènes mais mentionnons seulement les personnages en présence, c'est qu'il s'agit d'un dialogue animé, voire d'un *agôn* où chacun essaie de triompher. Car, plus que la teneur des scènes, c'est leur type qui nous intéresse : scène d'exposition, récit de messager, prière, lamentations, scène de reconnaissance.

**Tableau VI. 1 : Les sententiae dans les diuerbia**

	Prologue/ acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
<i>H.F.</i>	Junon expose sa colère et prédit les malheurs d'Hercule 1	Amphitryon, Mégare ; Mégare, Lycus ; Lycus, Amphitryon 28	Hercule salue le soleil et part châtier Lycus ; description des Enfers par Thésée 4	Hercule a tué Lycus ; accès de folie d'Hercule 1	Hercule comprend son acte et veut se suicider ; mais il accepte l'exil 5
<i>Tro.</i>	Lamentations d'Hécube 0	Talthybius raconte l'apparition de l'ombre d'Achille ; Pyrrhus et Agamemnon 15	Andromaque, le vieillard ; Andromaque, Ulysse 19	Hélène avoue sa ruse ; Andromaque, Hécube 7	Le messager narre la mort des deux enfants 2
<i>Phœn.</i>	Œdipe, Antigone 6	Le messager prie d'empêcher le combat, mais Œdipe maudit ses fils 0	Lamentations de Jocaste 1	Jocaste, Étéocle, Polynice 13	
<i>Med.</i>	Médée supplie les dieux de venger la trahison de Jason 1	Colère de Médée que la nourrice veut ramener à la raison ; Créon lui accorde un délai 21	Jason, Médée ; Médée décide de se venger par l'intermédiaire de ses enfants 10	Description par la nourrice et spectacle des incantations de la magicienne 0	Le messager annonce la mort de Créüse et de son père ; Médée doute puis décide de tuer ses deux enfants 2
<i>Ph.</i>	Prologue lyrique Hippolyte 0	La nourrice, Hippolyte <i>suasoria</i> 22	Retour de Thésée ; la nourrice suggère puis Phèdre confirme son malheur et sa volonté de mourir ; Thésée maudit Hippolyte accusé de viol 7	Le messager narre la mort d'Hippolyte 3	Phèdre avoue son mensonge ; Thésée veut mourir ; il rassemble les membres épars d'Hippolyte 2
	Phèdre, sa nourrice ; celle-ci parlera à Hippolyte 16				
<i>Œd.</i>	Œdipe terrifié s'interroge sur le sens de l'oracle 4	Révélation de Créon : l'assassin de Laïus doit être exilé ; sacrifice et scène de divination avec Tirésias et Manto 7	Créon précise comment Laïus est remonté des Enfers ; accusation et enfermement de Créon par Œdipe 18	Œdipe interroge Jocaste ; Œdipe comprend sa double faute grâce au vieillard et à Phorbas 8	Le messager narre l'aveuglement d'Œdipe 1
	Jocaste incite Œdipe au courage 1				Jocaste se tue et Œdipe s'exile 2

Ag.	L'Ombre de Thyeste énumère et prédit les crimes de Tantale et de ses descendants 0	Clytemnestre et sa nourrice ; Clytemnestre et Égisthe 25	Eurybate annonce le retour d'Agamemnon et narre la tempête qui toucha les vaisseaux grecs 3	Délire de Cassandre ; Cassandre, le chœur 1	Cassandre décrit le meurtre d'Agamemnon ; Électre prépare la fuite d'Oreste ; Clytemnestre et Égisthe décident de faire enfermer Électre et de tuer Cassandre 4
Thy.	L'ombre de Tantale croit à un nouveau supplice 0 Une Furie lui apprend qu'il est là pour que les destins s'accomplissent 0	Atrée avoue au courtisan sa haine pour Thyeste et lui dévoile son plan de vengeance 18	Thyeste doute ; Tantale le pousse à accepter la proposition d'Atrée ; « réconciliation » entre Thyeste et Atrée 14	Le messager narre le sacrifice des enfants pendant que Thyeste commence à manger 0	Festin et <i>anagnorisis</i> de Thyeste 9

### 6. 1. 1. Des expositions et des narrations presque exemptes de *sententiae*

Le nombre de *sententiae* dans les prologues et premiers actes est en général très faible, voire nul pour trois tragédies. Ce sont des scènes d'exposition, où une divinité (Juno dans *Hercule Furieux*) ou une apparition surnaturelle (l'Ombre de Thyeste dans *Agamemnon* et l'Ombre de Tantale dans *Thyeste*) expose ses craintes ou ses désirs, avec une certaine dimension prophétique. Hippolyte, Médée, et Hécube, en chantant pour le premier, ou en récitant pour les deux autres, le prologue, annoncent également un plan de vengeance (Médée) ou dévoilent un *ethos* qui déterminera le déroulement de l'action (amour de la nature et recherche de la solitude pour Hippolyte ; désespoir d'Hécube qui attend le règlement du sort des captives).

La présence de six *sententiae* dans la première séquence des *Phéniciennes* n'est pas très significative puisque nous ignorons la place de cette scène dans une composition définitive. Mais nous pouvons souligner qu'Œdipe et Antigone s'opposent sur la question du devenir d'Œdipe.

L'exemple le plus frappant est sans nul doute l'acte I de *Phèdre*, qui totalise seize *sententiae*. Cet acte comprend trois moments, tous sentencieux : dans un premier temps, Phèdre expose ses malheurs et conclut sa tirade par une généralisation sentencieuse (v. 127b-28) ; la nourrice réagit aussitôt par une longue tirade où elle décrit les conséquences funestes d'un abandon à la passion ; puisque Phèdre a choisi de mourir, sa nourrice décide de l'aider. L'opposition de la nourrice, faite de bon sens et de moralité, se transforme en coopération, mais il



aura fallu que les enjeux du débat soient posés et que chacune expose ses raisons. Le débat s'est nourri d'arguments exprimés sous une forme sentencieuse.

C'est donc la nature du prologue et de l'acte I qui détermine la présence ou l'absence de *sententiae*, et non la structure tragique qui offrirait invariablement un même modèle. Quand ces scènes sont peu conflictuelles, elles sont peu sentencieuses, alors que si un débat ou une réflexion personnelle s'instaure, les *sententiae* ont toute leur place.

Les autres passages narratifs des tragédies corroboreront cette remarque. Les récits et les descriptions sont très pauvres en *sententiae*. Les récits de messenger, à la deuxième séquence des *Phéniciennes* ou à l'acte IV de *Thyeste* (aucune *sententia*), à l'acte V d'*Œdipe* (une *sententia*), à l'acte V des *Troyennes* ou de *Médée* (deux *sententiae*), à l'acte IV de *Phèdre* ou à l'acte III d'*Agamemnon* (trois *sententiae*), contribuent à abaisser la fréquence des *sententiae* là où ils apparaissent. Les descriptions (acte III d'*Hercule Furieux* et acte V de *Thyeste*)<sup>1</sup>, les récits (acte II d'*Œdipe*) et les incantations (acte IV de *Médée*) ne sont pas non plus propices aux *sententiae*. Ce sont des passages décrivant des faits concrets passés (pour les récits) ou présents (pour les descriptions) qui ne se prêtent pas à la généralisation. Les personnages ne prennent pas de distance par rapport aux faits rapportés ni n'en tirent de leçons. Quant à la parole du rituel magique, il est tout à fait attendu de n'y trouver que des formules consacrées, adressées aux diverses divinités, dont on voit mal comment elles pourraient être sentencieuses.

Les prologues et actes I sont peu sentencieux parce qu'ils ont un but d'exposition, de même que les autres récits et descriptions qui interviennent dans le cours des tragédies. Le premier acte de *Phèdre*, un des plus sentencieux, fait exception : il comprend une longue confrontation entre la nourrice et la protagoniste, alternant les phases d'opposition, de raisonnement, et finalement de réconciliation. Sa structure l'apparente à ce que nous trouvons dans les actes II et III des autres tragédies. Au total, les actes d'exposition au sens large comprennent peu de *sententiae*, tandis que les scènes de confrontation sont sentencieuses. Ce qui ne veut pas dire que les monologues sont tous exempts de *sententiae*, au contraire, car ces tirades d'un personnage qui se parle à lui-même ou à un absent comprennent eux aussi une dimension réflexive ou conflictuelle qui permet l'insertion de *sententiae*.

### **6. 1. 2. Prédominance des *sententiae* dans les passages agonistiques...**

Les actes où nous n'avons mentionné dans notre tableau que les noms des personnages sont les plus sentencieux. Rappelons que ce sont les actes II d'*Hercule Furieux*, II et III des *Troyennes*, II et III de *Médée*, I et II de *Phèdre*, III d'*Œdipe*, II d'*Agamemnon*, II et III de *Thyeste* et la séquence IV des *Phéniciennes*.

<sup>1</sup> Entre le catalogue établi par J.-P. AYGON (2004a) et notre *corpus sententiarum*, les recouvrements sont très rares.

Majoritairement, nous l'avons dit au chapitre précédent, ce sont les actes II et III qui sont les plus riches en *sententiae* et nous allons tenter d'interpréter ce résultat. Ces actes sont caractérisés par leur nature agonistique ou délibérative.

En effet, ils mettent aux prises des personnages qui s'affrontent sur un point quelconque. L'acte II d'*Hercule Furieux* est très clair là-dessus : Mégare et Amphitryon ont une attitude différente vis-à-vis de la situation (l'absence d'Hercule), qui provoque chez l'un l'espoir, chez l'autre la crainte et le pessimisme. Leurs *sententiae* se contredisent sur le mécanisme de la crainte et du désir (*sententiae* des v. 313b-14a ; 314b-15 et 316). Quand Mégare et Lycus, puis Lycus et Amphitryon dialoguent ensuite, c'est Hercule qui est au cœur du débat et qui est présenté par les uns comme un héros vaillant et méritant les honneurs (*sententiae* de Mégare aux v. 425, 426b, 433, 435 et 437 ; *sententiae* d'Amphitryon aux v. 464 et 476), par l'autre comme un simple humain (*sententiae* de Lycus aux v. 448 et 463). Entre-temps, Lycus a demandé à Mégare de s'unir avec lui, et, devant la résistance qui lui est opposée, a avancé des arguments d'ordre diplomatique, sur le règlement de la paix entre vainqueurs et vaincus (*sententiae* des vers 341b à 345a ; 353 ; 368-69a ; 403b ; 404-05 ; et 409-10a). La tension entre les différents personnages ne peut être résolue et les *sententiae* cristallisent leurs points de divergence.

Les actes III d'*Œdipe* et II des *Troyennes* comptent sensiblement le même nombre de *sententiae* (18 pour *Œdipe* et 15 pour les *Troyennes*) et se ressemblent par leur répartition entre dialogue et récit : ils comprennent des *ecphraseis* de faits<sup>2</sup> non sentencieuses (sauf les vers 193-94a des *Troyennes*), tandis que les *sententiae* apparaissent dans les *altercationes*, entre Œdipe et Créon et entre Pyrrhus et Agamemnon. Dans un premier temps, Œdipe lutte contre Créon qui veut garder le silence ; puis, quand Créon a fait son récit, comme il l'avait prévu (*sententia* v. 520 *Odere reges dicta quae dici iubent*), Œdipe se met en colère contre celui qu'il croit *perfidus* (*sententia* v. 686 *Aditum nocendi perfido praestat fides*). Dans cette stichomythie riche en *sententiae*, est confirmée la valeur argumentative des *sententiae* et leur propension à se trouver dans les passages d'opposition et de tension. Dans les *Troyennes*, Agamemnon explique à Pyrrhus les raisons de son refus de sacrifier une victime aux mânes d'Achille tandis que Pyrrhus lui avance les siennes. Le désaccord est bien source de *sententiae*.

Les autres actes fortement sentencieux sont animés par de semblables conflits : Andromaque essaie de résister à Ulysse qui la presse de livrer son fils à l'acte III des *Troyennes* ; l'acte II de *Médée* comprend la traditionnelle scène d'opposition entre la protagoniste qui veut passer à l'acte et la nourrice qui essaie de freiner l'élan vengeur. L'acte III de la même tragédie confronte Médée et sa nourrice puis Médée et Jason. L'acte II d'*Agamemnon* est constitué du double *agôn* entre Clytemnestre et sa nourrice et entre Clytemnestre et Égisthe. Clytemnestre est tantôt freinée tantôt encouragée sur la voie du crime et finit par se ranger aux conseils de chacun des deux personnages après avoir opposé son

<sup>2</sup> Cf. la définition des différentes catégories d'*ecphraseis* par J.-P. AYGON (2004a) : p. 13 et suiv.

désaccord. Enfin l'acte III de *Thyeste* confronte tour à tour Thyeste et Tantale puis Thyeste et Atrée : là aussi, après s'être posé en contradicteur, Thyeste se laisse gagner par l'argumentation des deux autres personnages.

Les scènes d'*agôn* se nourrissent chez Sénèque de *sententiae*, qui concentrent les points de divergence des personnages et constituent des arguments destinés à convaincre l'autre. Les *sententiae* cristallisent les tensions dans ces scènes entre maîtresse et nourrice, entre roi et courtisan, entre ennemis déclarés ou non, qui demeurent parfois irrésolues (Agamemnon fait appel à Calchas pour trancher son différend avec Pyrrhus ; Œdipe fait enfermer Créon qui lui a révélé ce qu'il ne pouvait entendre ; Lycus et ses opposants campent sur leurs positions) ou qui le plus souvent s'apaisent (Clytemnestre redevient complice d'Égisthe, Thyeste accepte la couronne offerte par Atrée ; Andromaque est bien obligée de céder à la pression d'Ulysse qui l'a découverte ; Médée obtient ce qu'elle a demandé à l'acte II et trouve le moyen de sa vengeance à l'acte III). Les *sententiae* constituent ici les armes du débat et des instruments de persuasion, plus ou moins efficaces, dont nous analyserons les mécanismes.

### 6. 1. 3. ... et dans les passages délibératifs

Revenons sur l'acte II de *Médée*, qui ne comprend pas seulement l'opposition entre protagoniste et nourrice, mais aussi la scène de plaidoyer de Médée devant Créon. Elle argumente avec force *sententiae* pour convaincre le roi de lui accorder au moins un délai avant l'exil, dans une tirade s'apparentant à une *suasoria*. Les passages délibératifs concentrent effectivement nombre de *sententiae* que nous étudierons plus précisément.

Contiennent également des *suasoriae* la séquence IV des *Phéniciennes* et l'acte II de *Phèdre*. Jocaste essaie de persuader ses fils de cesser de se faire la guerre tandis que la nourrice tente une approche du farouche Hippolyte et que Phèdre propose au jeune homme de prendre la place de Thésée.

Les actes III des *Troyennes* et II de *Thyeste* comprennent beaucoup de *sententiae* : ce sont des scènes de *consilium*, de délibération. Andromaque et le vieillard discutent de la meilleure solution pour sauver Astyanax, Atrée et le courtisan de la façon de gouverner et de se venger de Thyeste. Ce sont moins de véritables conflits que des dialogues visant une solution. Les *sententiae* sont le support de thèses diverses mais qui tendent moins à convaincre que précédemment, même si cette dimension argumentative est toujours en arrière-plan.

Hormis l'exception notable de *Phèdre*, nous cernons mieux à présent la répartition dramaturgique des *sententiae*. Elles se trouvent nettement concentrées dans les actes II et III qui mettent aux prises deux personnages, ou plus. L'acte I de *Phèdre* est également riche en *sententiae*, car conflictuel. Les actes qui comprennent des *suasoriae* ou des *consilia* ont un nombre de *sententiae* proche de ceux qui sont de nature agonistique. En revanche les prologues, actes I, IV et V,

souvent narratifs (expositions, récits de messagers, descriptions) ne comptent que très peu de *sententiae*. Nous en déduisons que les *sententiae* ont une forte valeur argumentative et analytique. Les personnages donnent leurs raisons et approfondissent un problème par le biais des *sententiae*. Elles sont tour à tour la voix de la raison, le moyen d'analyse ou d'expression de la passion, les armes d'une joute verbale et le véhicule d'une pensée frappante parce qu'éblouissante.

## VI. 2. *Sententiae* et action dramatique

Afin de comprendre encore mieux la place des *sententiae* dans les tragédies, nous avons choisi de nous concentrer sur des moments particuliers. De nos tableaux V. 3 (chapitre V), il ressort que les actes les plus riches en *sententiae* sont pratiquement toujours ceux où le personnage le plus sentencieux de la tragédie concentre ses *sententiae*<sup>3</sup>. Ce sont souvent des actes où un personnage veut aller de l'avant mais est freiné par un autre ou des actes où la tension psychologique est portée à son comble.

### 6. 2. 1. *Mettre en route l'action – ou y faire obstacle – par des sententiae*

Un des traits communs à ces actes, dominés par la parole du personnage le plus sentencieux, consiste à mettre en présence un protagoniste voulant appliquer un plan d'action (souvent une vengeance) et un autre personnage, secondaire, voulant l'en empêcher ou du moins retarder cet élan. Nous nous placerons du point de vue du personnage qui prononce le plus de *sententiae* en regardant son rôle dans l'avancée ou le ralentissement de l'action.

Trois actes sont assez comparables dans leur évolution. Dans l'acte II de *Médée* et d'*Agamemnon* et l'acte I de *Phèdre*, les héroïnes laissent aller leur *dolor* afin de le mettre au service d'un *nefas*. Médée attise sa rage après avoir entendu le chant d'hyménée en l'honneur de Jason et de Créüse, Phèdre souffre d'un *amor* inavouable et Clytemnestre, mêlant *ira* et *dolor*<sup>4</sup>, s'apprête à se venger de son époux en le tuant. Ces trois femmes se voient raisonnées par leur nourrice respective, dont les *sententiae* sont assez comparables pour deux d'entre elles<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ainsi Lycus à l'acte II d'*Hercule Furieux*, Andromaque à l'acte III et Agamemnon à l'acte II des *Troyennes*, Jocaste à la séquence IV des *Phéniciennes*, Médée à l'acte II de *Médée*, la nourrice aux actes I et II de *Phèdre*, Œdipe à l'acte III d'*Œdipe*, Clytemnestre à l'acte II d'*Agamemnon*, Thyeste à l'acte III et Atrée à l'acte II de *Thyeste*.

<sup>4</sup> La tirade de Clytemnestre (*Ag.* v. 131-44) montre en effet la complexité des sentiments l'agitant : elle évoque tour à tour les *dolor* (v. 133 et 142), *timor* (v. 132), *invidia* (v. 134), *cupido turpis* (v. 135),  *pudor* (v. 138) et *ira* (v. 142). Elle semble concentrer le ressentiment de Médée et la passion honteuse de Phèdre.

<sup>5</sup> Les nourrices de Médée et de Clytemnestre leur conseillent d'enfouir pour un temps leur passion :

*Médée* : 151b-53a *Grauia quisquis uulnera*  
*patiente et aequo mutus animo pertulit*  
*referre potuit*  
 153b *Ira quae tegitur nocet*

Médée est mue par un *infelix amor* (v. 136) et un *dolor furiosus* (v. 139-40), que sa nourrice tente en vain d'apaiser. Clytemnestre s'encourage également au crime dans une tirade très animée, avant une stichomythie qui l'oppose à sa nourrice. Les *sententiae* de cet acte II d'*Agamemnon* sont les avocates de toutes les causes (opposition puis ralliement, à la voie de la moralité puis à celle du crime). L'acte I de *Phèdre* diffère légèrement : certes Phèdre est en proie au *dolor* comme Médée et Clytemnestre, mais c'est un *amor* interdit qui l'empêche de parler et de vivre. La nourrice ne s'oppose pas tant à une volonté d'action de sa *domina* qu'au sentiment même qu'elle éprouve en le critiquant et en analysant son mécanisme par de nombreuses *sententiae* (vers 132b à 137 ; 139 à 141 ; 143b-44 ; 152a ; 164 ; 195-96a ; 204-05 ; 215 ; 249). Cet acte, comme l'acte II de *Médée*, est une étape importante dans le déroulement de l'action puisqu'il évolue d'une aporie à une tentative de solution. Comme précédemment, les *sententiae* de la nourrice passent d'un statut d'opposition sans concession à celui de justification.

L'acte II des *Troyennes* est constitué par l'*agôn* opposant Agamemnon et Pyrrhus. Les *sententiae* appartiennent au cœur de l'acte II, qui confronte la clémence d'Agamemnon et le vif sentiment d'honneur de Pyrrhus. Chacun plaide sa cause par des *sententiae* et en particulier Agamemnon, qui en prononce dix alors que Pyrrhus n'en prononce que quatre. Or c'est Pyrrhus qui triomphe, mais ce n'est pas par la force de conviction de ses paroles puisque c'est un tiers qui lui donne raison. Cet acte contribue au lancement de l'action, dont on sait qu'elle sera entachée de violence, alors que la perspective d'un apaisement avait paru possible.

L'acte III d'*Œdipe* est construit à l'inverse : deux stichomythies sentencieuses entre Œdipe et Créon encadrent le récit du second. Les *sententiae* d'Œdipe pressent tout d'abord Créon de parler puis le condamnent d'avoir donné des motifs de peur : elles dévoilent un personnage de plus en plus violent. L'avancée de l'action se situe davantage dans le récit de Créon (qui ne comporte aucune *sententia*) qui apprend à Œdipe et au spectateur la nécessité de l'exil d'« un roi souillé de sang » (v. 634).

L'opposition est moindre entre Atrée et le courtisan à l'acte II de *Thyeste*, puisque c'est un *consilium* plus qu'un *agôn*. Atrée, à l'image de Médée et de Clytemnestre, prononce un monologue d'incitation à la vengeance ; le courtisan oppose des arguments de bon aloi mais fait plutôt figure de faire-valoir avec des *sententiae* proches du cliché ; celles d'Atrée en revanche sont plus originales et construisent une figure tyrannique :

---

154 *Professa perdunt odia vindictae locum*  
 175b *Tempori aptari decet*  
*Agamemnon* : 130 *Quod ratio non quit, saepe sanauit mora*  
 145 *Caeca est temeritas quae petit casum ducem*  
 147 *Tuta est latetque culpa, si pateris, tua*  
 153 *Extrema primo nemo temptauit loco*

**Sat.** 207b-08a *Quos cogit metus  
laudare, eosdem reddit inimicos metus*  
209-10 *At qui fauoris gloriam ueri petit,  
animo magis quam uoce laudari uolet*  
213 *Rex uelit honesta : nemo non eadem  
uolet*  
215b-17a *Vbi non est pudor  
nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides  
instabile regnum est*  
219 *Nefas nocere uel malo fratri puta*  
309 *Peiora iuuenes facile praecepta audiunt*  
311 *Saepe in magistrum scelera redierunt  
sua*  
319 *Tacere multis discitur uitae malis*

**At.** 205b-07a *Maximum hoc regni bonum  
est,  
quod facta domini cogitur populus sui  
tam ferre quam laudare*

211-12a *Laus uera et humilis saepe  
contingit uiro,  
non nisi potenti falsa*  
212b *Quod nolunt uelint*  
214-15a *Vbicumque tantum honesta  
dominanti licent,  
precario regnatur*  
217b-18 *Sanctitas, pietas, fides  
priuata bona sunt ; qua iuuat reges eant*  
247a *Perimat tyrannus lenis*  
295b *Credula est spes improba*  
307 *Leue est miserias ferre, perferre est  
graue*  
312-13a *Vt nemo doceat fraudis et sceleris  
uias,  
regnum docebit*  
330b-32a *Multa sed trepidus solet  
detegere uultus, magna nolentem quoque  
consilia produunt*

Malgré ou plutôt grâce à la résistance du courtisan, Atrée précise son plan. Ses nombreuses *sententiae* lui ont permis d'exposer des maximes de gouvernement et des principes psychologiques comme autant de justifications de son futur crime.

Les *sententiae* des personnages les plus sentencieux ont des rôles variés : elles expriment une passion (de Médée, de Clytemnestre) et sa critique (par leurs nourrices). Elles servent une attitude d'opposition puis de justification d'un revirement (Clytemnestre et la nourrice de Phèdre). Elles avancent des arguments en faveur d'une conduite (Agamemnon, Atrée) ou font office de pression sur un autre avant de le condamner (Œdipe). Ces actes contribuent à lancer l'action d'une manière qui leur est propre : par une décision d'intercéder (la nourrice de Phèdre), par la mise en place des moyens matériels (Médée) ou humains (Atrée) s'inscrivant dans un plan de vengeance, ou encore par la révélation d'informations qui précipitent un destin (Œdipe ; les *Troyennes*). À l'intérieur, les *sententiae* font office de véritables traits programmatiques.

### 6. 2. 2. *Les sententiae sont des nœuds métadramatiques*

En précisant que le théâtre de Sénèque ne comporte pas d'éléments « métathéâtraux », qui rompent l'illusion dramatique, mais des éléments « métadramatiques », « qui concernent explicitement la disposition structurelle et l'organisation interne du drame », Alessandro Schiesaro s'intéresse aux personnages endossant un rôle auctorial<sup>6</sup>. Nous appliquerons ici cette distinction aux *sententiae* dont nous avons remarqué le rôle structurant et verrons dans quelle mesure, à l'intérieur d'une tragédie donnée, le *corpus sententiarum* est révélateur

<sup>6</sup> A. SCHIESARO (2003) : p. 14-15.

du déroulement de l'action. Il existe différents liens, plus ou moins étroits, entre les *sententiae* et le drame pris dans sa globalité.

### ***Les sententiae sont des nœuds conceptuels***

La rareté des termes comme *ira* et *furor* dans nos *sententiae* est surprenante. Le premier par exemple figure dans quatre *sententiae*, où la colère est vue soit comme une force virtuelle, un élément à prendre en compte dans un contexte plus général, soit comme une force agissante plus ou moins dangereuse<sup>7</sup>. Ces deux passions sont en fait vécues plus que théorisées. En revanche, suivre d'autres termes clefs dans certaines tragédies est révélateur : les *sententiae* qui les impliquent fonctionnent comme de véritables matrices du sens et du drame.

Étudier l'apparition de *amor* dans les *sententiae* de Phèdre amène effectivement à formuler des conclusions. Cinq *sententiae* le mettent en jeu<sup>8</sup> :

132b-33 Nut. *Quisquis in primo obstitit  
pepultique **amore**m tutus ac uictor fuit*  
195-96a Nut. *Deum esse **amore**m turpis et uitio fauens  
finxit libido*  
251b-52a Ph. *Qui regi non uult **amor**  
uincatur*  
353-55a Ch. *Nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit **Amor**, ueteres cedunt  
ignibus irae*  
574-75a Nut. *Saepe obstinatis induit frenos **Amor**  
et odia mutat*

Le mot n'est prononcé – toujours dans les *sententiae* – que par Phèdre, la nourrice et le chœur, et ce, dans la première partie de la tragédie seulement (du premier acte au deuxième chœur). Quand Phèdre en parle aux vers 641, 645-46, et 671 (*miserere amantis*), l'amour est de l'ordre du ressenti ; ce n'est plus un objet de discours mais c'est le discours de l'amour. Les *sententiae* montrent bien l'ambiguïté de cette passion faite dieu (v. 195) : on a d'un côté le chant de sa toute-puissance, avec les verbes et les substantifs détaillant ses actes (*mutat, iussit, induit frenos*) et de l'autre une caractérisation toute négative : *turpis libido, nihil immune est*. La conséquence en est l'impuissance humaine face à lui. Or c'est

<sup>7</sup> H.F. 404-05 Lyc. *Nec temperari facile nec reprimi potest  
stricti ensis **ira** : bella delectat cruor*  
Med. 494a Ias. *Grauis **ira** regum est semper*  
591 Ch. *Caecus est ignis stimulatus **ira***  
Ph. 353-55a Ch. *Nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit Amor, ueteres cedunt  
ignibus **irae***

<sup>8</sup> Alors que le terme n'apparaît au mieux que deux fois dans les *sententiae* des autres tragédies : Thy. v. 474-75 et 550-51. Le plus souvent, il n'y figure qu'une fois : Med. 416, H.F. 588, Ag. 589-90a et Phœn. 657b-58a.

dans ce diptyque que réside toute la tragédie : la puissance des feux de Phèdre et leurs dommages.

Le mot clef le plus fréquent dans les *sententiae* révèle le centre d'intérêt majeur de la tragédie, tant dans sa dénotation que dans ses connotations. L'amour est vu sous l'angle de son pouvoir (v. 251 et 574), mais aussi de sa force destructrice (v. 354), produit d'une imagination perverse (v. 195). Il est tantôt question de ses victoires, tantôt de la possibilité de la victoire sur lui (v. 132 et 251). C'est une passion destructrice et indestructible, sauf à employer des moyens radicaux (la mort, v. 251). Face à cela, les personnages font tous montre de lucidité. Phèdre sait qu'il n'y a pas d'autre moyen pour elle de tuer sa passion que de se tuer elle-même, même si elle ne le dit pas d'abord explicitement. La nourrice fait aussi preuve de clairvoyance d'emblée, quand elle montre les deux attitudes face au problème (v. 132) : la résistance ou la complaisance, qui ne souffre pas de retour en arrière. Sa dénonciation de la *turpis libido* comme source de l'*amor* participe de la même lucidité. Le verbe *finxit* (v. 195) est intéressant : il implique à la fois l'idée de création, de produit de l'imagination et l'idée d'invention fautive, d'imagination pervertie. Le chœur enfin – le premier, quand l'espoir est encore permis – chante la toute-puissance de l'amour, mais il est le seul à la considérer assez positivement puisque cette passion fait tomber les haines.

Cette lucidité partagée sur les facultés de l'amour est donc d'autant plus tragique qu'elle ne suffit pas. La connaissance n'aura pas de répercussion pratique et le destin de Phèdre sera celui évoqué dans la deuxième éventualité par la nourrice (134-35 Nut. *Qui blandiendo dulce nutriuit malum, / sero recusat ferre quod subiit iugum*), qui résonne comme une clef interprétative de la tragédie et un écho des analyses de Sénèque<sup>9</sup>.

Une des notions clefs d'*Hercule Furieux* est le *scelus*, qui intervient dans six *sententiae* et plutôt tardivement dans la tragédie, à l'heure de la réflexion sur l'acte d'Hercule :

735b-36 Thes. *Auctorem **scelus**  
repetit suoque premitur exemplo nocens*  
1237 Amp. *Quis nomen umquam **sceleris** errori indidit ?*  
1238 Herc. *Saepe error ingens **sceleris** obtinuit locum*  
1261b-62 Herc. *Nemo polluto queat  
animo mederi : morte sanandum est **scelus***

Deux aspects ressortent de la lecture de ces occurrences : un problème sémantique et un problème éthico-juridique, le premier étant un point particulier du second.

Se pose en effet le problème de la qualification de l'acte d'Hercule. Les *sententiae* des vers 1237 et 1238 forment un couple de question-réponse entre

<sup>9</sup> Cf. le *de Ira* où il décrit bien les deux phases de la *propatheia* et de la passion elle-même : l'*ictus*, le choc subi, suivi de l'assentiment qui lui est donné.



Amphitryon et Hercule. Amphitryon veut disculper indirectement Hercule et nommer *error* son accès de folie meurtrière tandis qu'Hercule procède à une autre assimilation : la grandeur d'une erreur peut l'apparenter au crime. Le problème concerne la mesure, mesure qui consacre un changement de nature – et non seulement de degré – dans l'appréciation des faits.

Plus largement le débat est de nature éthico-juridique : aux vers 735a-36 Thésée décrit le fonctionnement de la justice aux Enfers. C'est un véritable cycle du mal, puisque l'auteur d'un crime le voit se retourner contre lui. Le mouvement y est bien décrit : *auctorem*, objet grammatical et sujet sémantique (l'auteur), est placé à côté de *scelus*, objet sémantique (le forfait) qui devient sujet syntaxique du verbe *repetit* rejeté au début du vers suivant. Au vers 1261 Hercule donne son sentiment sur le mode de punition des crimes : pour lui, la mort s'impose. Mais cette généralisation l'implique, lui qui a commis ce qu'il nomme désormais un *scelus*. Or l'adoption de ce vocabulaire n'est pas sans conséquence, parce que Thésée a dit qu'il faut une mesure supérieure à la faute dans la punition (v. 746-47). C'est pourquoi la sentence d'Hercule n'est pas définitive, et il expiera son crime par des épreuves supplémentaires. La logique des *sententiae* est parallèle à celle de la tragédie : la question de la mesure et de l'adaptation de la punition au crime est centrale. À la différence du *Thyeste* où ce *modus* est crucial, il ne porte pas ici sur le crime lui-même mais sur le rapport entre l'acte et les conséquences de cet acte.

Si l'on suit le déroulement du drame grâce à l'autre fil directeur qu'est la *uirtus*, les deux problèmes les plus cruciaux d'*Hercule Furieux* se trouvent posés :

201 Ch. *Alte uirtus animosa cadit*  
 325-26a Meg. *Iniqua raro maximis uirtutibus*  
*fortuna parcit*  
 433 Meg. *Imperia dura tolle: quid uirtus erit ?*  
 435 Meg. *Virtutis est domare quae cuncti pauent*  
 476 Amp. *Post multa uirtus opera laxari solet*

Le chœur constate que la *uirtus animosa* est susceptible de chute, Mégare que les *maximae uirtutes* s'exposent aux coups de la Fortune. Puis la même et Amphitryon défendent cette même *uirtus*, car celle d'Hercule est contestée par Lycus. La présence du terme dans les *sententiae* de cette tragédie est d'autant plus marquée que deux autres pièces seulement l'incluent dans leurs *sententiae* (deux fois dans *Médée* et une fois dans *Thyeste*). Les termes problématiques sont ainsi mis en jeu dans les *sententiae* avec insistance. La qualification des actes d'Hercule, comme erreur ou comme crime, n'est pas simple et les vers sentencieux rendent compte du débat. Celui sur sa *uirtus* n'a qu'un enjeu limité tandis que savoir si ses actes sont criminels ou non engage toute l'interprétation de la tragédie.

On peut conduire la même analyse sur la mort dans les *Troyennes*<sup>10</sup>. Comment les *sententiae* abordent-elles ce qui, plus qu'un thème, est un véritable motif structurant ? Omniprésente dans la tragédie<sup>11</sup>, la mort est impliquée dans huit *sententiae*, à partir desquelles trois thématiques se dégagent :

– la nature de la mort :

397 Ch. *Post **mortem** nihil est ipsaque **mors** nihil*  
 401-02a Ch. ***Mors** indiuidua est, noxia corpori*  
*nec parcens animae*

– la mort heureuse :

161-62 Ch. *Felix quisquis bello **moriens***  
*omnia secum consumpta tulit !*  
 329 Pyr. ***Mortem** misericors saepe pro uita dabit*  
 954b And. *Prima **mors** miseros fugit*

– la relation de la mort et du courage :

574 And. *Tuta est **perire** quae potest, debet, cupit*  
 575 Vli. *Magnifica uerba **mors** prope admota excutit*  
 869 Hel. *Optanda **mors** est sine metu mortis mori*

Les deux premiers thèmes sont philosophiques : ils voient la mort comme libératrice, comme remède aux maux et se posent la question de la survie de l'âme. Le dernier est plus ancré dans l'action et montre une attitude possible devant la mort : la grandeur et l'absence de peur. Or ces *sententiae*, sous leurs apparences impersonnelles, concernent les *dramatis personae* et décrivent divers moments tragiques. En effet, Andromaque professe son courage devant la mort (v. 574) dans un vers impersonnel, mais au féminin singulier, qui l'implique, et sera corroboré par le vers 577 (*mori uotum est mihi*) : elle est bien celle qui « peut, doit, veut mourir ». À cette gradation ternaire Ulysse répond par un vers antithétique et binaire : ses *magnifica uerba* sont réduits à néant dans la deuxième partie du vers. Pour lui, la *sententia* d'Andromaque n'est que rhétorique et cette mère n'est pas aussi détachée qu'elle le dit. Deux attitudes face à la mort coexistent donc : une attitude assez neutre, celle du chœur (v. 161, 397 et 401) et celle – feinte – d'Andromaque (v. 574 et 954) d'une part ; d'autre part une position plus impliquée : le vieillard qui suggère une ruse à Andromaque (v. 489), Hélène qui use également d'une supercherie (v. 869), Ulysse qui s'oppose à Andromaque (v. 575), et Pyrrhus qui justifie son crime (v. 329). Ces personnages prononcent des *sententiae*, des vérités générales, qui s'adaptent à leur situation afin de persuader leur interlocuteur du bien-fondé de leurs gestes. Quant au chœur, il oscille entre deux positions. Nous reviendrons plus longuement sur ce qui semble une croyance philosophique relative à la nature de l'âme, mais nous pouvons déjà remarquer que ce sont des réactions particulières

<sup>10</sup> À la suite d'E. FANTHAM (1982) : p. 78 et suiv.

<sup>11</sup> La domination du thème se comprend par rapport au sujet et aux sources de Sénèque, qui fond en une, par *contaminatio*, les deux pièces d'Euripide, *Hécube* et les *Troyennes*, dominées respectivement par l'immolation de Polyxène et le sacrifice d'Astyanax.

des femmes troyennes par rapport aux événements : tout d'abord elles se rassurent en pensant que Priam est heureux dans l'au-delà (*sententia* v. 161), puis une autre question surgit par rapport au sacrifice de Polyxène qui a été décidé durant l'acte II. S'il n'y pas de vie au-delà de la mort ni de réparation, son sort est encore plus atroce (les *sententiae* du chant III v. 397 et 401-02a proclament que la mort anéantit tout et qu'elle est elle-même un néant). Ainsi, les diverses attitudes devant la mort sont bien représentées dans le corpus sentencieux, qui condense parfaitement la problématique centrale de la pièce.

Le pouvoir est un thème central du *Thyeste*<sup>12</sup>. C'est le contenu de la proposition d'Atrée, qui offre à son frère de le partager avec lui ; c'est un élément de caractérisation de Thyeste, qui développe des conceptions contradictoires sur la royauté ; et c'est enfin le symbole de toute l'évolution d'Atrée qui passe de roi à l'« égal des astres » (*aequalis astris* v. 885). De nombreuses *sententiae*, tout au long de la tragédie, impliquent le *rex* et le *regnum* :

205b-07a At. *Maximum hoc **regni** bonum est,  
quod facta domini cogitur populus sui  
tam ferre quam laudare*  
213 Sat. ***Rex** uelit honesta : nemo non eadem uolet*  
214-15a At. *Vbicumque tantum honesta dominanti licent,  
precario **regnatur***  
215b-17a Sat. *Vbi non est pudor  
nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides  
instabile **regnum** est*  
217b-18 At. *Sanctitas, pietas, fides  
priuata bona sunt ; qua iuuat **reges** eant*  
312-13a At. *Vt nemo doceat fraudis et sceleris uias,  
**regnum** docebit*  
344 Ch. ***Regem** non faciunt opes*  
388-90 Ch. ***Rex** est qui metuet nihil  
**rex** est qui cupiet nihil :  
hoc **regnum** sibi quisque dat*  
443b Thy. *Non capit **regnum** duos*  
470 Thy. *Immane **regnum** est posse sine **regno** pati*  
529 At. *Habere **regnum** casus est, uirtus dare*  
612 Ch. *Omne sub **regno** grauiore **regnum** est*

Les *sententiae* des vers 213 à 217 proposent un débat politique sur les moyens de stabilité du pouvoir. Le courtisan propose des critères moraux, tandis que ceux-ci ne s'appliquent pas au roi selon Atrée : pour lui, il ne semble y avoir de moralité qu'individuelle. Atrée fait montre d'une lucidité particulière voire d'une ironie tournée vers lui-même en avouant que le pouvoir est par essence corrupteur (*sententia* v. 312). Les *sententiae* chorales (v. 344 et 388-90) dressent le portrait du bon roi, semblable à un sage stoïcien, dont les valeurs seraient

<sup>12</sup> Cf. A. R. ROSE (1987) : p. 117-128.

purement intérieures. Mais le troisième chœur évoque les dangers du pouvoir et la question de sa précarité (v. 612). Trois points de vue coexistent finalement : une vision faite de sens commun (celle du courtisan) ; une vision philosophique pour qui le pouvoir est un indifférent (celle du chœur et celle, pour l'instant, de Thyeste) ; une vision politique empreinte de cynisme et considérant le pouvoir comme absolu (celle d'Atrée).

Le pouvoir est ensuite un point crucial pour les relations entre les deux protagonistes. Thyeste refuse (v. 443) la proposition de son frère par un argument politique, sur la nature du pouvoir qui ne souffre pas de partage<sup>13</sup>. Mais à la fin de l'acte III, il finit par accepter la couronne, sous la pression d'Atrée qui menace d'abandonner la sienne. Thyeste partageant désormais le palais avec son frère, le crime sera facilité : Atrée s'empare des enfants, les tue (récit du messager à l'acte IV) et leur père s'attable croyant profiter du festin préparé par son frère.

Enfin l'évolution d'Atrée de *rex* en *tyrannus* est lisible à travers son langage sentencieux. La *sententia* du vers 205 révèle la psychologie du personnage qui la prononce. La comparaison établie entre *ferre* et *laudare* (endurer et louer les actions de son maître) met sur le même plan les deux attitudes alors qu'elle masque la différence de nature existant entre la tolérance passive des sujets et le culte de la personnalité du roi. Atrée explique le mécanisme du pouvoir tyrannique en y ajoutant une pointe ironique : l'expression *maximum... bonum* renvoie à la philosophie du souverain bien, complètement dévoyée dans le contenu qui suit. Au vers 529, il brouille également les pistes en mettant sur le même plan deux choses qui ne devraient pas l'être : le hasard et la vertu (*casus* et *uirtus*). Les deux termes forment un chiasme, encadrés par leurs verbes respectifs *habere* et *dare* et font croire à une symétrie, mais ce prétendu argument moral visant à convaincre Thyeste de ses bonnes intentions ne vaut pas : il ne s'agit pas de vertu de la part d'Atrée mais d'une manipulation.

Le chœur et les personnages offrent des visions du pouvoir assez distinctes, et leur vision évolue elle-même au gré de l'action. La détermination de Thyeste s'effondre devant les paroles de son fils et de son frère ; le chœur espère puis doute, mais demeure aveuglé par le spectacle de la « réconciliation » des deux frères ; Atrée, de plus en plus violent, adopte un langage qui traduit parfaitement son cynisme et ses aspirations tyranniques.

### ***Les sententiae sont des jalons structurels et structurants***

Les *sententiae* comprennent des mots clés qui permettent de cerner les enjeux d'une tragédie et qui rythment également les principales phases de l'action. Nous étudierons à travers deux exemples le rapport entre les *sententiae* et l'évolution dramatique, en nous demandant dans quelle mesure les *sententiae* sont représentatives de cette évolution.

---

<sup>13</sup> Évoquant l'*insociabile regnum* de Tac., *Ann.* XIII, 17, 2.

Parallèlement à la prégnance de la mort dans les *Troyennes*, le thème de la crainte dans les *sententiae* constitue un fil directeur de l'action. Sept *sententiae* incluent des mots de la famille de *metus* ou de *timor* :

399 Ch. *Spem ponant auidi, solliciti metum*  
 425 And. *Miserrimum est timere, cum speres nihil*  
 515 And. *Leuius solet timere, qui propius timet*  
 588 And. *Animosa nullos mater admittit metus*  
 610 Vli. *Auspicia metuunt qui nihil maius timent*  
 869 Hel. *Optanda mors est sine metu mortis mori*  
 912b-13a Hel. *Perdere est patriam graue,*  
*gravius timere*

Un dialogue se crée entre les *sententiae* grâce à des échos de nature variée : le problème de la légitimité de la crainte (v. 399) croise celui de sa mesure, par rapport à l'espoir, par rapport au lieu où l'on est, et par rapport au rôle que l'on doit jouer. Les deux ruses des deux femmes, Andromaque pour sauver son fils, Hélène pour rendre la mort plus légère à Polyxène, baignent dans une atmosphère de peur (v. 869). Si le dialogue entre Ulysse et Andromaque insiste tant sur ce sentiment, c'est qu'il sera la clef du retournement de situation : c'est parce qu'Ulysse remarque le tremblement d'Andromaque (*intremuit* v. 625) qu'il en conclut qu'elle a encore des raisons d'avoir peur et donc qu'elle ment à propos d'Astyanax. L'acte III est centré autour de cette péripétie qui accélère le dénouement.

La comparaison entre la structure de la tragédie et la liste des *sententiae* donnée ci-dessus fournit des renseignements intéressants. La *sententia* du vers 399 peut être une annonce de l'attitude d'Andromaque à l'acte III ou une recommandation adressée à toutes les captives, dont le sort sera fixé à l'acte IV. Les vers 425, 515 et 912 commentent la situation tragique. Le vers 588 décrit l'*ethos* d'une *animosa mater* : il correspond au masque d'impassibilité qu'Andromaque s'impose d'afficher pour un temps. Les vers 610 et 869 sont des réflexions préalables à l'accomplissement d'une ruse : Ulysse et Hélène font référence à une norme psychologique pour la justifier. Le sort des captives et des jeunes gens, le sujet de la pièce, est toujours à l'arrière-plan de cette expression de la peur dans les *sententiae*.

Les *sententiae* entretiennent donc des liens assez étroits avec l'économie de la pièce, en se concentrant dans les moments critiques et surtout en tissant des liens sémantiques avec la situation dramatique. La *sententia* participe de l'*ornatus* au sens propre : elle étaye la construction de la pièce.

L'emploi de *scelus* dans le *Thyeste* montrera peut-être encore mieux comment les *sententiae* tracent les grandes lignes de l'action. Les *sententiae* dans lesquelles le terme apparaît, parfois redoublé en polyptote<sup>14</sup>, sont les suivantes :

<sup>14</sup> L'article dans lequel A. CASAMENTO étudie ce trait d'écriture recoupe nos conclusions (1999a) : p. 49-65.

195b-96a At. **Scelera non ulcisceris,**  
*nisi uincis*  
 311 Sat. *Saepe in magistrum scelera redierunt sua*  
 312-13a At. *Vt nemo doceat fraudis et sceleris uias,*  
*regnum docebit*  
 451b-52 Thy. **Scelera non intrant casas,**  
*tutusque mensa capitur angusta cibus*  
 1051b Thy. **Sceleris est aliquis modus ?**  
 1052-53a At. **Sceleris modus debetur ubi facias scelus,**  
*non ubi reponas*  
 1103b Thy. **Scelere quis pensat scelus ?**

La présence de ce polyptote aux vers 1052-53a et 1103b est significative : elle traduit le renchérissement dans le crime, la dynamique de vengeance qui nourrit l'action. La figure matérialise la question du *modus*, qui intervient dans trois *sententiae* (v. 195b-96a, 1051b et 1052-53a) et sur laquelle nous reviendrons.

Des voix divergentes s'élèvent à propos du *scelus* : la mise en garde du courtisan (v. 311) évoque le danger du crime qui se retourne contre son auteur. Thyeste décrit par contraste l'absence de *scelus* dans un univers humble (v. 451b-52), mais son acceptation du trône l'exposera désormais à ce *scelus*. Il n'a pas pris assez en considération ce qu'il a dit lui-même, comme si sa *sententia* était figée en cliché et ne lui avait pas fait prendre conscience du danger. En acceptant le pouvoir, il a refermé le piège sur lui.

Pour revenir à la question du *modus*, Atrée s'impose de n'en avoir aucun, de franchir les limites pour venger le crime (v. 195b-96a<sup>15</sup>). Les vers 1051 et 1052 portent également sur le *modus* dans le crime, vu par les deux protagonistes. La stupéfaction de Thyeste (v. 1051) renvoie aux vers 195b-96a qu'Atrée avait prononcés, mais devant le courtisan. La réponse d'Atrée (v. 1052) reprend exactement le sens et la forme du vers 195<sup>16</sup>. La dernière interrogation de Thyeste (v. 1103b) est une réaction à l'ironie féroce d'Atrée. Le pronom interrogatif *quis* appelle pour lui, et pour le sens commun, une réponse négative : « personne ne répare un crime avec un crime ». Et pourtant la réponse à ce *quis* est : « Atrée ». C'est bien l'inversion des valeurs et la logique de la vengeance dont Thyeste constate enfin l'accomplissement dans une *agnorisis* atroce.

Le lien du *scelus* et du *modus* est important dans cette tragédie construite selon une « montée de l'horreur »<sup>17</sup>. Les *sententiae* sont présentes à chacune des étapes ou presque :

- 1 – exposé du projet de vengeance d'Atrée : *sententiae* v. 195, 311 et 312
- 2 – renoncements successifs de Thyeste : *sententia* v. 451

<sup>15</sup> Le terme *ulcisceris*, l'accomplissement de la vengeance, n'est adéquat qu'à condition que le second, *uincis*, soit réalisé, ce qui traduit bien le désir de dépassement, d'affranchissement de toute mesure.

<sup>16</sup> Le parallélisme doublé de la gradation de *facias* à *reponas* rappelle le renchérissement entre *ulcisceris* et *uincis*.

<sup>17</sup> Cf. l'introduction de F.-R. CHAUMARTIN dans la C.U.F., p. 103.

3 – récit du festin (narration excluant presque par nature la *sententia*)

4 – révélation jubilatoire par Atrée de sa vraie nature : *sententiae* v. 1051, 1052 et 1103.

Elles scandent la construction et la révèlent, s'affirmant comme des lignes de force dans l'architecture tragique. Leur impact est d'autant plus significatif qu'elles font écho aux écrits en prose de Sénèque. Alfredo Casamento<sup>18</sup> a mis en lumière les trois points importants du système construit par le philosophe : le rôle de l'*animus* dans le passage au *scelus* ; le *scelus* lui-même qui est simultanément la faute et sa punition ; la conscience, lieu de l'intériorisation de la faute<sup>19</sup>. Mais dans la tragédie, et nous voyons là un rapport métonymique avec l'œuvre philosophique, Sénèque n'a représenté qu'une partie du fonctionnement du *scelus*, celui de la réflexion et de l'action pleinement conscientes d'Atrée, sans punition de la faute.

Par ces deux exemples, nous avons pu voir que les *sententiae* structurent différents moments du drame et en révèlent les grandes directions. Elles fonctionnent comme une armature, à l'intérieur de laquelle les épisodes sont développés<sup>20</sup>.

Les scènes très sentencieuses ont un rôle important pour l'action de la tragédie entière : elles déterminent, par l'accélération ou le ralentissement de la mise en œuvre d'un plan, le tempo et le contenu des actes suivants. En étudiant le rapport des *sententiae* avec l'action tragique, nous avons montré qu'il est possible de lire une pièce à travers le trajet d'un terme contenu dans les *sententiae*. Celles-ci, loin de bloquer l'action, entretiennent des rapports étroits avec elle. Elles la constituent en propre, la commentent, ou la (re)lancent. En tout cas elles s'affirment comme les lignes de force d'un drame toujours unique et si elles se ressemblent parfois d'une tragédie à l'autre, le contexte dans lequel elles s'insèrent et surtout leurs relations réciproques créent une structure tragique des plus cohérentes. Ces *sententiae*, que nous avons nommées des « jalons », Alfredo Casamento les caractérise comme de véritables « faits syntagmatiques », des « nœuds séquentiels »<sup>21</sup>. Nous avons vérifié à travers les *sententiae* d'Atrée et de Thyeste impliquant le *scelus* qu'elles sont parfaitement signifiantes dans leur contexte. Mais ces mêmes *sententiae*, ajouterions-nous, sont des faits paradigmatiques : elles créent un effet de refrain et de scansion du drame. La *sententia* est statique, quand elle a une fonction structurante ou qu'elle cristallise le sens global d'une tragédie ; elle est dynamique, quand elle contribue à l'évolution des rapports de force entre les personnages.

<sup>18</sup> A. CASAMENTO (1999a) : p. 60-64.

<sup>19</sup> Respectivement : *Ir.* I, 16, 3 : *tibi insanabilis animus et sceleribus scelera contexens. Ep.* 97, 14 : *quoniam sceleris in scelere supplicium est. Clem.* I, 13, 2 : *scelera sceleribus tuenda sunt [...] qui ubi circumspexit, quaeque fecit quaeque facturus est, et conscientiam suam plenam sceleribus ac tormentis adaperuit, saepe mortem timet, saepius optat [...].*

<sup>20</sup> A. CASAMENTO (2002) : p. 39-68, suggère que la *sententia* a dû servir, comme pour les déclamateurs, de *supellex*, c'est-à-dire d'un matériel déjà disponible, préfabriqué, mis au service d'une composition *per sententias* des tragédies.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 68.

**Conclusion : les *sententiae* soulignent la construction dramaturgique et structurent l'action dramatique**

Ce chapitre entendait traiter le sens des *sententiae* et leur fonction à l'échelle de l'acte et à celle de la tragédie entière. Il est apparu qu'elles se répartissent dans la tragédie en fonction du mode d'échange des personnages. Plus il est conflictuel, plus les *sententiae* sont nombreuses ; plus il est apaisé (narratif, descriptif ou d'exposition), plus les *sententiae* se raréfient. Elles se concentrent donc davantage dans les actes II et III – à l'exception de l'acte I de *Phèdre* – actes d'opposition ou de délibération.

En cherchant quelle était la spécificité des actes les plus sentencieux, nous avons précisé la nature et la fonction des *sententiae* : elles constituent des nœuds théoriques dans des actes dont l'enjeu rejoint celui du drame entier ; elles jouent un rôle de structuration de la tragédie en portant un thème majeur et ses variations. Elles forment une sorte d'ossature autour de laquelle les problèmes annexes s'articulent.



## Conclusion de la deuxième partie

L'étude de la *dispositio* des *sententiae* s'est révélée riche d'enseignements.

Même si tous les personnages ne sont pas sentencieux, tous les types sont représentés parmi ceux qui en prononcent. Tous possèdent en outre l'expérience ou la dignité qui les y autorisent, selon les recommandations des rhéteurs. Si l'on ne peut affirmer de corrélation entre l'importance dramatique d'un personnage et le nombre de *sententiae* qu'il prononce, l'inverse est vrai : ce sont des personnages mineurs qui ne prononcent pas de *sententiae*. Celles-ci caractérisent les lignes de force des personnages (*èthos*) ainsi que leur évolution (*pathos*) : nous pouvons trouver des *sententiae* emblématiques de certains personnages, qui résument par exemple leur entreprise de vengeance ou leur destin.

Les *sententiae* ne sont pas distribuées de façon homogène dans les parties du drame : elles sont relativement plus nombreuses en *diuerbia* qu'en *cantica* ; les actes les plus sentencieux sont souvent les actes II et III, et se confondent avec les actes les plus conflictuels. Inversement, les moments moins riches en *sententiae* sont des narrations ou des expositions. Dans les scènes où les *sententiae* sont les plus nombreuses, elles fonctionnent comme des nœuds théoriques, concentrant le cœur du problème, et comme éléments d'une architecture thématique à l'échelle de la tragédie entière. Elles figurent également en bonne place dans les scènes les plus pathétiques et importantes pour l'avancée de l'action.

Une grande variété s'observe dans la répartition des *sententiae* chantées, dont l'interprétation doit se mener au cas par cas. Certains chants sont très sentencieux proportionnellement alors que d'autres ne comportent pas de *sententiae*. Il est cependant des constantes dans leur rôle : elles s'affirment comme des vecteurs essentiels des thématiques principales d'un chant, thématiques qu'elles condensent ou résument en divers endroits. Quand elles soulignent au contraire un contrepoint, l'effet est des plus tragiques.

Au total, nous pouvons distinguer deux types de *sententiae* : des *sententiae* principales, comparables à un hypertexte tragique, portant le sens et l'enjeu d'une réplique, d'une scène, voire d'une pièce entière ; des *sententiae* secondaires, qui scandent une tirade, ponctuent un mouvement, à la manière des *diuisiones* des rhéteurs. L'action dramatique et la dramaturgie sont donc affectées par la présence des *sententiae* qui assument une fonction de construction à diverses échelles : structuration « ornementale », au sens étymologique du terme, d'une tirade ; engendrement d'une tirade ou d'une scène comme une matrice textuelle ; structuration au sein d'une tragédie voire entre plusieurs tragédies par divers renvois, annonces, échos.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **Fruits : pouvoirs de la parole sentencieuse**



## Introduction de la troisième partie

Petr. 118 *Praeterea curandum est, ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto uersibus colore niteant*  
« Il faut surtout prendre garde que les sentences ne ressortent pas du corps du discours, mais brillent en harmonie avec la trame du vers »

Après avoir vu que la *dispositio* des *sententiae* obéit à des principes dramatiques et dramaturgiques, il nous faut approfondir la question du point de vue de leur rôle. Pourquoi employer des *sententiae* ? C'est Aristote qui nous renseigne sur les deux grandes fonctions revêtues par les *γνώμαι* dans l'argumentation : prouver et contester. On l'a dit, les maximes apportent des éléments de preuve dans une démonstration rhétorique, puisqu'elles constituent une partie d'enthymème ou qu'elles forment à elles seules un enthymème complet<sup>1</sup>. Nous avons moins insisté sur la deuxième grande fonction des maximes, la contradiction de la *δόξα* :

*Rhet.* 1395a 20-33 « Il faut encore employer les maximes pour contredire les adages tombés dans le domaine public (j'entends par tombés dans le domaine public par exemple le "connais-toi toi-même" et le "jamais d'excès") quand le caractère de l'orateur doit être par cette contradiction mis en un jour plus favorable ou quand la maxime est énoncée avec pathétique (Δεῖ δὲ τὰς γνώμας λέγειν καὶ παρὰ τὰ δεδημοσιευμένα (λέγω δὲ δεδημοσιευμένα οἷον τὸ "γνώθι σαυτὸν" καὶ τὸ "μηδὲν ἄγαν"), ὅταν ἢ τὸ ἦθος φαίνεσθαι μέλλῃ βέλτιον ἢ παθητικῶς εἰρημένῃ). Une maxime est énoncée avec pathétique, si, par exemple, l'on affirme sous l'empire de la colère qu'il est faux que l'on doive se connaître soi-même :

“En tout cas, si cet homme s'était connu lui-même, il n'eût jamais émis la prétention d'être élu stratège”.

Le caractère est mis en un jour plus favorable si l'on dit qu'il ne faut pas, comme on le prétend, aimer dans la pensée qu'on haïra, mais bien plutôt haïr dans la pensée qu'on aimera. Il faut par la manière dont on énonce la maxime, manifester en même temps sa préférence ; sinon, il faut ajouter la cause en épilogue, par exemple s'exprimer ainsi :

“Il faut aimer *non pas comme on le prétend, mais* comme si l'on devait chaque fois aimer ; car l'autre manière est perfide”,

ou bien de cette façon :

“Ce que l'on dit *ne m'agrée pas* ; car si l'on est un véritable ami, l'on doit aimer comme si l'on devait toujours aimer”.

---

<sup>1</sup> Cf. L. CALBOLI-MONTEFUSCO (1999) : p. 27-40.

“Et le ‘jamais d’excès’ *ne me plaît pas non plus* ; car les méchants au moins doivent être haïs avec excès”<sup>2</sup> » (trad. M. Dufour).

Ainsi le fait de contester des adages publics et d’apporter des preuves entraîne trois conséquences qui enrichissent ces fonctions premières : l’introduction d’éléments moraux, l’élévation du caractère de l’orateur et du discours. Les maximes permettent d’introduire des émotions dans le discours parce qu’elles sont elles-mêmes un élément moral, éthique et même pathétique (*Rhet.* 1418a 19-20). Une maxime peut être dite avec émotion, et même sous le coup de sentiments violents comme la colère. Par là, on rejoint le deuxième effet des maximes contradictoires. La réévaluation du caractère de l’orateur est possible grâce à son implication, autant intellectuelle qu’émotive. Est-ce la teneur des maximes ou le fait de contredire les adages qui produit cet effet ? Les deux semblent importer, parce que le contenu des maximes est déterminant pour faire paraître « honnête » l’orateur<sup>3</sup>. Or il ne faut pas se méprendre là-dessus : il ne s’agit pas tant de la personnalité morale de l’orateur que de l’impression qu’il donne de lui aux auditeurs, car Aristote n’entend pas soumettre la rhétorique à l’éthique<sup>4</sup>. Enfin, contredire la *δόξα* par des maximes permet à l’orateur de souligner sa préférence. Il se démarquera de l’opinion générale pour énoncer des maximes mettant davantage en valeur ses vertus, sans que son implication personnelle exclue la généralité de la pensée.

Les différents aspects ne s’opposent pas mais se complètent parfois avec bonheur : les maximes ont le pouvoir de convaincre parce qu’elles reposent sur des composantes à la fois logiques et affectives. Nous nous demanderons comment les fonctions des *sententiae* sont articulées dans les tragédies. Il nous a paru important de commencer par la fonction didactique, point controversé et délicat, car si les rhéteurs antiques ne considèrent pas la *sententia* comme porteuse d’un savoir philosophique, Sénèque le fait. Nous préciserons comment les philosophes stoïciens en général et Sénèque en particulier conçoivent les capacités d’édification de la *sententia*. Nous verrons ensuite ce qu’il en est dans le corpus tragique, car entre application d’une généralité au cas particulier du personnage et élargissement de la valeur de la *sententia* à d’autres contextes que le drame, la valeur exemplaire de la *sententia* est un problème complexe. Ensuite, dans le prolongement de la réflexion aristotélicienne, nous examinerons la *sententia* en tant qu’élément éthique et pathétique, en nous interrogeant sur sa fonction expressive. Le personnage théâtral signifie au public ce qu’il est par sa gestuelle, son costume, et surtout son verbe. Or, dans les tragédies de Sénèque, où les personnages sont définis en grande partie par leurs passions, il est intéressant d’observer ce qu’ils en disent. Il s’agira de voir dans un troisième

<sup>2</sup> Nous indiquons en italiques les marques de la « préférence » du locuteur.

<sup>3</sup> *Rhet.* 1395b 11-17 « Voilà déjà une utilité des maximes ; mais il en est une autre plus importante : elles confèrent au discours un caractère éthique (*ἠθικὸς γὰρ ποιεῖ τοὺς λόγους*). Ont un caractère éthique tous les discours où la préférence de l’orateur est évidente. Toutes les maximes ont cet effet, parce que celui qui énonce une maxime fait sous une forme générale une déclaration de ses préférences, en sorte que, si les maximes sont honnêtes (*χρηστοί*) elles font aussi paraître honnête (*χρηστοθήτης*) le caractère de l’orateur » (trad. M. Dufour).

<sup>4</sup> Cf. P. CHIRON (2007).

temps comment la *sententia* agit sur son destinataire, en travaillant sur sa fonction impressive. Nous étudierons la valeur argumentative de la *sententia*, reposant sur les ressorts logiques de la conviction et sur les ressorts émotionnels de la persuasion. Enfin nous nous attacherons à souligner la fonction poétique des *sententiae*, la moins commentée jusqu'ici. Or leur beauté est un vecteur d'efficacité : à la manière des slogans publicitaires, volontiers percutants grâce à leurs figures phoniques et syntaxiques, les *sententiae* restent en mémoire parce qu'elles ont cette perfection de la forme brève.



## Les *sententiae* tragiques sont-elles philosophiques ?

Nous n'entendons pas épuiser ici la *uexata quaestio* de la place de la philosophie dans l'œuvre tragique de Sénèque, mais nous demander quelle contribution l'étude des *sententiae* peut y apporter. Les *sententiae* enseignent-elles quelque chose ? à qui ? La question est à analyser dans chacun de ses termes. Le sujet qui peut tirer un enseignement peut être le critique, le public moderne en général, ou encore le public contemporain de Sénèque. Le contenu de l'enseignement des *sententiae* est parfois banal, fait de lieux communs comme « les armes n'observent pas de mesure » (*H.F.* 403b), mais c'est beaucoup moins souvent le cas qu'on ne le pense. Il est plus souvent piquant, paradoxal : « Souvent la miséricorde accordera la mort au lieu de la vie » (*Tro.* 329) ; « Il est plaisant, quand on périt, de tout emporter » (*Med.* 428b). Le paradoxe se mesurant par rapport à la *δόξα*, il est vrai qu'il est historique et culturel, et que ce qui nous apparaît aujourd'hui comme tel ne l'était pas forcément alors, et inversement. Enfin les *sententiae* peuvent impliquer des généralisations plus complexes, proches des principes philosophiques : « Souvent un immense égarement tient lieu de crime » (*H.F.* 1238) ; « Supporter un sort que tous endurent, personne ne le refuse » (*Tro.* 1016-17). Mais dans ce dernier cas, il arrive, et nous le verrons, que ce qui semble une règle parfaitement morale soit mis au service d'une cause qui l'est moins. Le « message » des *sententiae* doit être interprété dans son contexte et par rapport à celui qui l'énonce. La perspective ancienne qui consistait à voir dans les tragédies sénéquiennes des pièces de propagande stoïcienne n'est plus de mise aujourd'hui<sup>1</sup>, ce qui ne veut pas dire que tout problème est évacué. Le champ d'étude reste ouvert, même si des travaux d'envergure ont largement éclairci le terrain<sup>2</sup>.

C'est pourquoi nous ne considérerons pas les *sententiae* en elles-mêmes, mais les comparerons à la doctrine stoïcienne en général et à celle de Sénèque en particulier, afin de voir les échos possibles de ces thèses dans les tragédies. Puis

---

<sup>1</sup> B. M. MARTI (1945) : p. 216-245 et (1947) : p. 1-16.

<sup>2</sup> Une étude récente, qui propose un état de la question et avance des conclusions qui recourent maintes fois les nôtres, est celle de G. A. STALEY (2001). L'auteur montre que Sénèque avait une véritable conception – plus aristotélicienne que stoïcienne – de la tragédie, conçue comme une mise à l'épreuve, un processus heuristique et cognitif, des principes stoïciens. On consultera également J.-P. AYGON (2011) : p. 211-276, « Un théâtre du dévoilement des âmes », qui conclut à l'« accord entre théâtre et philosophie dans cette *opsis* du moi déchiré » (p. 273).



nous nous demanderons comment le contexte théâtral peut transformer un contenu *a priori* « orthodoxe » et inversement comment la réception interprète comme philosophique une *sententia* qui ne l'était peut-être pas dans l'esprit du dramaturge. Enfin nous introduirons d'autres nuances : les *sententiae* ne sont pas uniquement le fruit de la philosophie stoïcienne ; elles peuvent aussi contredire celles d'autres personnages ou celles du même personnage à des moments différents. Nous entendons ainsi montrer que Sénèque opère des choix théâtraux et non philosophiques dans les fonctions qu'il assigne aux *sententiae*.

## VII. 1. La polémique stoïcienne et la position sénéquienne

Les fondateurs de l'école stoïcienne prônent un style épuré, où le sens prévaut sur la forme, où les ornements sont bannis. Mais la mise à l'écart de la rhétorique (une rhétorique alors conçue comme une rhétorique des figures, purement ornementale<sup>3</sup>) s'accompagne d'ambiguïtés et d'un retournement paradoxal puisque l'anti-rhétorique se fait style. Dans ce contexte polémique, quelle place est réservée à la *sententia* ?

### 7. 1. 1. Le paradoxe d'une anti-rhétorique

#### La théorie

Pourquoi parler de polémique des Stoïciens vis-à-vis de la rhétorique ? La réponse se situe à deux niveaux. Dans leur conception philosophique globale, le vrai est immédiatement reconnaissable par la raison et n'a pas à être discuté par les moyens dialectiques ou rhétoriques. Dans leur conception du style plus précisément, les Stoïciens sont dans une attitude d'opposition. Ils rejettent les moyens de l'une des deux rhétoriques distinguées par Platon<sup>4</sup>, la psychagogie fallacieuse, qui entraîne les âmes par la voie de la séduction. Ils renoncent donc à l'exploitation rhétorique des passions, dont on sait qu'elle est un pilier de l'éloquence<sup>5</sup> ; ils proclament en revanche une rigoureuse adhésion au vrai et, corrélativement, la prédominance des *res* sur les *uerba* ; l'élégance formelle est dévalorisée au profit d'une expression brute, qui trouve en la *γνώμη*, brève et condensée, un support idéal<sup>6</sup>.

Les Stoïciens se forment alors une doctrine stylistique énoncée dans le catalogue des vertus de Diogène Laërce : « Un énoncé est bon s'il répond à cinq

<sup>3</sup> G. GENETTE (1970) : p. 158-171 ; P. KUENTZ (1970) : p. 143-157.

<sup>4</sup> Dans le *Gorgias* et le *Protagoras*, Platon envisage la rhétorique comme art mensonger, ouvrière de persuasion et de croyance (*Gorg.* 452d-453a), mais pas de science. Socrate définit ensuite la rhétorique comme une flatterie (462b-463a), ne visant donc qu'au plaisir et jamais au bien (463a-466a). Dans le *Phèdre*, il met en face de la rhétorique actuelle, que nous venons de décrire, la vraie rhétorique, philosophique, dont les conditions (tendre à la vérité et non au vraisemblable) et la méthode (appropriée à chaque élève) garantissent l'existence d'un art de penser et de parler véritable.

<sup>5</sup> Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI (2000) : p. 29-42 ; E. NARDUCCI (1984) : p. 129-142.

<sup>6</sup> G. MORETTI (1995) : p. 80.

exigences : la grécité, la clarté, la concision, la justesse et l'élégance »<sup>7</sup>. Nous ne commenterons que la troisième, la concision ou *συνομιμία*. L'influence conjuguée de la parataxe homérique et de la parataxe des syllogismes dialectiques nourrit cet idéal de brièveté. Gabriella Moretti explique cette double tradition de brièveté stoïcienne<sup>8</sup> : d'une part, la méthode dialectique, brève et pointue, qui s'oppose à la *μακρολογία* des sophistes ; d'autre part, la tradition archaïsante de la brièveté apophtegmatique et sentencieuse, remontant au mythe du laconisme spartiate et aux dits mémorables des Sept Sages. Dans tous les cas, la *βραχυλογία* aboutit à la prégnance de la *γνώμη*, dont nous verrons l'importance dans la direction de conscience.

### **La critique de la théorie**

La position des Stoïciens n'est pas exempte d'ambiguïté, et cela n'a pas échappé aux Anciens. Plutarque, dans ses *Contradictions des Stoïciens*, souligne les concessions de Chrysippe qui ne refuse pas les techniques déclamatoires, au point d'écrire, comme Cléanthe, une *ars rhetorica*. La rhétorique, même reniée par cette philosophie, demeure inévitable dès lors que l'on veut transmettre un enseignement.

La perception qu'ont eue les Latins de leur style est très intéressante pour nous parce qu'elle a conduit, chez Cicéron en particulier, à constituer un répertoire formulaire dans lequel les traits et les pointes occupent une place de choix. Bien que Cicéron parle très rarement de la *sententia* au sens de phrase brève<sup>9</sup>, il emploie tout un vocabulaire de la pointe, imagé, qui traduit le mode d'action du style stoïcien, qualifié de *acutum* et *subtile*<sup>10</sup>. Cette *subtilitas* est l'effet de la *breuitas*. Mais la contrepartie de cette dernière est l'*obscuritas*<sup>11</sup>. Le cortège de défauts attachés au style stoïcien s'ensuit : sécheresse, aspérité, pauvreté et nudité, morosité<sup>12</sup>. Or la *sententia* peut se faire le support stylistique de toutes ces caractéristiques. Pour qualifier les traits employés, nous trouvons les termes d'*acumina*, de *spinae* et d'*aculei*<sup>13</sup>, qui désignent explicitement la technique de traitement des *sententiae* par les Stoïciens. Ces termes ont en commun l'idée de pointe et de pique : l'*acumen* est la pointe d'une arme, ou de tout objet pointu ; les *spinae* sont les épines florales ou les piquants animaux ; l'*aculeus* le dard d'un insecte, le piquant d'une plante, la pointe d'un instrument<sup>14</sup>. Ils sont également

<sup>7</sup> *Vies des Philosophes*, VII, 59. Cf. M. BARATIN, F. DESBORDES (1981) : p. 122 et C. N. SMILEY (1919) : p. 51-52 : ἑλληνισμός, σαφήνεια, συνομιμία, πρέπον, κατασκευή.

<sup>8</sup> G. MORETTI (1995) : p. 51.

<sup>9</sup> Cf. chapitre I et sur l'*Asiatica dictio* : Brut. 325 *sententiosum et argutum, sententiis non tam grauibus et seueris quam concinnis et uenustis*.

<sup>10</sup> Cic., *de Or.* III, 66. Sur les champs sémantiques activés à propos du style stoïcien en général, ses *sententiae* et paradoxes en particulier, cf. G. MORETTI (1995) : p. 107-138.

<sup>11</sup> Cf. Hor. *P.* 25-26 *Breuis esse laboro/ obscurus fio* ; Cic. *de Or.* I, 187 *Hoc uideo, dum breuiter uoluerim dicere, dictum a me esse paulo obscurius* ; Sen. 114, 17 *Sic Sallustio uigente amputatae sententiae et uerba ante expectatum cadentia et obscura breuitas fuere pro cultu*.

<sup>12</sup> L'*asperitas* de Tubéron est qualifiée par les adjectifs *durus, incultus, horridus* (Brut. 117). Sur l'*inopia* de Stilbon et de Cotta, cf. respectivement Brut. 206-207 et *de Or.* II, 98. Sur la *tristitia* ou *seueritas* de Cassius et de Visellius Varron : Brut. 97 et 264.

<sup>13</sup> *Acumina* : Cic., *de Or.* I, 128 ; II, 158 ; Sen. *Ben.* I, 3, 8. *Spinae* : Cic., *Tusc.* I, 8, 16 (*spiniosora*) ; IV, 5, 9 ; *Orat.* 114 ; *Fin.* III, 1, 3 ; IV, 3, 6 ; IV, 28-79. *Aculei* : Cic., *Ac.* II, 31, 98.

<sup>14</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 151 pour *aculeus* et *acumen*.

tous connotés assez négativement, puisqu'ils peuvent blesser, même superficiellement<sup>15</sup>. Finalement la polémique anti-rhétorique stoïcienne se retourne contre elle-même : elle crée une volonté et une tradition stylistiques.

Si les Stoïciens forgent une conception du style qui doit écarter tout superflu pour cerner au plus près les choses, ils ne peuvent se passer de la rhétorique. Ils éliminent certaines figures, mais les effets rythmiques et phoniques – gorgianiques – découlent naturellement de leur écriture binaire, antithétique et syllogistique. Cette mise en tension permanente du sens, par l'intermédiaire des paradoxes, « arme rhétorique pour un radicalisme éthique »<sup>16</sup>, trouve dans la *sententia* un moyen d'expression privilégié. Par sa brièveté et sa densité, elle se fait le vecteur de dogmes fondamentaux que les philosophes travaillent à loisir et que les disciples doivent méditer quotidiennement.

### ***La pratique : la γνώμη et la sententia dans la tradition philosophique***

Loin d'être une création stoïcienne, l'emploi des phrases brèves, des γνώμαι et des *sententiae* dans la prose philosophique, est une pratique ancienne. La philosophie n'est pas cantonnée dans des ouvrages techniques, mais pénètre, par l'intermédiaire des maximes, tous les champs de la vie d'un Romain. Et cette diffusion se trouve facilitée par les caractéristiques mêmes de la langue latine<sup>17</sup>.

Plus particulièrement, c'est dans la direction de conscience que les γνώμαι exercent un grand rôle<sup>18</sup>. Par leur brièveté et leur force de frappe, elles offrent un matériau facile à mémoriser et à réutiliser selon les besoins des expériences quotidiennes. Les préceptes généraux des poètes gnomiques, les trois γνώμαι delphiques qui servent de référence durant toute l'Antiquité, la littérature médicinale du corpus hippocratique, s'écrivent en sentences, tout comme, plus tard, les livres sapientaux bibliques<sup>19</sup>.

Paradoxalement donc, la *sententia* est un moyen rhétorique particulièrement cher aux Stoïciens, qui condamnent une certaine rhétorique. Son utilisation est facilitée, pour ne pas dire surdéterminée, par la longue tradition philosophique de la direction de conscience qui l'emploie depuis longtemps. Comment Sénèque s'inscrit-il dans cette tradition, et comment envisage-t-il le rôle de la *sententia* dans sa philosophie ?

<sup>15</sup> Sen., *Ben.* I, 4, 1 [...] cuius acumen nimis tenue retunditur et in se saepe replicatur. Etiam cum agere aliquid uidetur, **pungit, non perforat.**

<sup>16</sup> G. MORETTI (1995) : p. 159.

<sup>17</sup> P. GRIMAL (1992b) : p. 337 : « Il est donc indéniable que le latin, dès le deuxième siècle av. J.-C., au plus tard, possédait tous les caractères nécessaires à l'expression philosophique : système syntaxique cohérent, possibilité de créer un vocabulaire abstrait, généralisant, abondance verbale, goût des formules [...] » (nous soulignons).

<sup>18</sup> I. HADOT (1969) : p. 11 et suiv., et 54-55.

<sup>19</sup> Cf. P. MORET (1997) : p. 22-26.

### 7. 1. 2. La conception stylistique de Sénèque

#### Sénèque et la Stoa

Cicéron a déjà envisagé le problème de la persuasion philosophique : quels moyens engager pour qu'elle soit efficace tout en s'adressant à l'intellect ? La solution de l'Arpinate a été de combiner dialectique et rhétorique, esprit de géométrie et esprit de finesse, pour créer un style parfaitement en harmonie avec les exigences de sa pensée<sup>20</sup>. Le même dilemme, nourri des préventions stoïciennes contre une rhétorique ornementale, se présente à Sénèque.

Sénèque ne souscrit pas à toutes les conceptions ou toutes les pratiques de son École. En effet, il est étonnant de voir que s'il tire abondamment parti des *γνώμαι*, il n'en critique pas moins les syllogismes<sup>21</sup>. Cette position s'explique à la fois par les sources de Sénèque et par sa propre théorie. Par ces réserves d'une part, il se rattache à la pensée de Fabianus, qui n'approuve pas les *cauillationes* et prend ses distances par rapport au mode de raisonnement privilégié des Stoïciens. Il rejoint également Cicéron, en démasquant de possibles failles logiques et la faible efficacité pratique de tels procédés<sup>22</sup>. D'autre part la position de Sénèque est une conséquence de sa théorie selon laquelle il faut s'attacher aux choses et non aux mots, agir sur l'imagination et l'esprit par des peintures, des pensées lumineuses<sup>23</sup>. À côté de vives descriptions et d'images éloquents, les syllogismes, eux, sont le produit d'une pure logique qui n'entraîne pas la conviction, « la conversion du cœur »<sup>24</sup>.

Mais il n'est plus de mise aujourd'hui de contester l'orthodoxie de Sénèque ni de voir en lui un éclectique<sup>25</sup>, même s'il fait preuve de liberté d'esprit et de souplesse en adaptant certaines leçons. Il est même des plus stoïciens quand il innove, la doctrine ne devant pas, selon lui, rester fermée mais s'enrichir, comme toute science<sup>26</sup>. Il infléchit cette doctrine, sans l'altérer, vers l'humanisme et l'adapte aux conditions politiques du principat<sup>27</sup>. Il ne faut pas non plus négliger, dans notre interprétation, la dimension polémique de ses prises de position sur le style dans les *Lettres* (33, 38, 40, 58, 59, 75, 100, 108 et

<sup>20</sup> Cf. A. MICHEL (1960, 2003<sup>2</sup>).

<sup>21</sup> *Ep.* 102, 20 *Sed non debet hoc nobis esse propositum, arguta disserere et philosophiam in has angustias ex sua maiestate detrahere* ; *Ep.* 108, 12 *Hunc illorum adfectum cum uideris, urge, hoc preme, hoc onera, relictis ambiguitatibus et syllogismis et cauillationibus et ceteris acuminis inriti ludicris* ; 111, 2 *quaestiunculas quidem uafra nectit, ceterum ad uitam nihil proficit* ; 111, 4 *hanc constantiam cauillationes istae de quibus paulo ante loquebar, praestare non possunt*.

<sup>22</sup> V. GOLDSCHMIDT (1963) : p. 450-456 : *Cic. Fin.* III, 26-27 ; IV, 48, 52-53 ; *Sen. Ep.* 82, 8-9 et *Ep.* 83.

<sup>23</sup> Cf. M. CONSTANT (1907) : p. 52-56 et 99 ; F. I. MERCHANT (1905) : p. 52. La prédominance des *res* sur les *uerba*, de la *res* sur le *nomen*, explique le mépris de l'écrivain pour la grammaire, les figures et les syllogismes qui ne sont pas dédiés au vrai, G. MAZZOLI (1970) : p. 73, 80, 83.

<sup>24</sup> P. BOYANCÉ (1964) : p. 250. M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 326-330, montre comment l'image est « instrument de conversion philosophique ». M. VON ALBRECHT (2000) : p. 227-247, montre que les images et les *exempla* font partie du processus didactique.

<sup>25</sup> J. M. RIST (1989) : p. 1993-2012, le monde des tragédies, dominé par la lutte entre la *ratio* et le *furor*, obéit à l'orthodoxie stoïcienne. M. POHLENZ (1964) : I, p. 306 et I. DIONIGI (2001) : p. 7-15, Sénèque, dans un « situationnisme philosophique », dépasse les antinomies entre *actio* et *contemplatio*, *sermo* et *uita*, *uita breuis* et *uita longa*, grâce à son exploitation de sources diverses.

<sup>26</sup> E. CIZEK (1972) : p. 256 : « Dans le rapport antithétique innovation-tradition, Sénèque accorde sa préférence à la première [...]. La science suppose innovation et originalité ».

<sup>27</sup> Cf. P. BOYANCÉ (1964) : p. 251-252, Sénèque développe particulièrement les notions de conscience, conversion et intériorité ; P. GRIMAL (1989) : p. 1962-1992.

114 principalement), reflet des controverses esthétiques de son temps<sup>28</sup>. Sénèque adopte toujours sur la littérature un point de vue moral, pédagogique en particulier, refusant comme ses maîtres toute démonstration du style pour le style : les recherches stylistiques ne doivent pas être une fin en soi, mais toujours subordonnées à l'exigence parénétiq ue et psychagogique. Ces conséquences pratiques découlent du thème stoïcien *μόνον τὸ καλὸν ἀγαθόν*<sup>29</sup>.

Parénèse et psychagogie sont les deux intentions majeures du philosophe directeur de conscience qu'est Sénèque. À ce titre, il admet que sa philosophie emprunte les moyens de la rhétorique, pourvu qu'ils soient subordonnés à une fin éducative. Son écriture et sa vision de la littérature sont entièrement dépendantes de ces intentions, relevant d'une « esthétique moraliste »<sup>30</sup>. Venons-en à la *sententia* plus particulièrement en nous demandant comment il l'intègre dans cette problématique.

**Les sentences selon Sénèque : Quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda ! (Ep. 8, 8)**

Il est possible d'analyser la pratique de la direction de conscience chez Sénèque par la poétique de la sentence élaborée dans sa correspondance<sup>31</sup>, en particulier dans les *Lettres* 94 et 95<sup>32</sup>. Contre les philosophes dogmatiques qui ne font reposer leur doctrine que sur les *decreta*, Sénèque proclame la nécessité de l'alliance de la dogmatique et de la parénèse, c'est-à-dire des *decreta* et des *praecepta*. Il sait que les axiomes de la philosophie seuls ne persuadent pas et que, pour exhorter au devoir, ils ont besoin des préceptes, qui, eux, parlent au cœur. Une *admonitio* efficace doit passer, selon lui, par les deux voies que sont l'intellect et l'affect. Sénèque se permet-il alors quelque entorse à la doctrine ? La réponse tient en ce que Mireille Armisen-Marchetti a appelé « l'éloquence contingente »<sup>33</sup> : Sénèque admet une éloquence qui soit au service de la philosophie et qui ne trouve pas en elle-même sa fin comme un pur *ornatus*.

Mais pense-t-il que la poésie et plus précisément ses *sententiae* peuvent être traitées de même ? C'est ce que nous voudrions montrer ici, en mettant en relief que non seulement activité poétique et activité philosophique peuvent aller de pair, mais que leur point de rencontre passe justement par les sentences. Pour Sénèque, la poésie, efficace rhétoriquement, l'est par conséquent pédagogiquement et peut devenir un véritable instrument de prédication morale. Devons-nous en conclure qu'il faille attribuer une finalité externe aux *sententiae* poétiques et non pas les considérer en fonction de leur contexte ? C'est un pas que nous ne franchirons pas, car dans la phrase mise en exergue, la tournure

<sup>28</sup> E. CIZEK (1972) : p. 300.

<sup>29</sup> G. MAZZOLI (1970) : p. 20. L'auteur cite les passages où Sénèque fait référence à cette nécessaire liaison : *Ir.* I, 12, 5 ; III, 5, 8 ; *Const.* 3, 2 ; *Prov.* II, 9 ; *Vit.* 15, 2 ; *Ben.* I, 1, 13 ; II, 14, 4 ; *Ep.* 9, 12 ; 31, 7 ; 67, 6 ; 68, 10 ; 70, 28 ; 113, 31.

<sup>30</sup> F. GIANCOTTI (1953) : p. 43 et G. MAZZOLI (1970) : p. 19-69, Sénèque aspire à la moralité du beau et de l'art (*Ep.* 75, 4 *Non delectent uerba nostra, sed prosint*).

<sup>31</sup> P. PARÉ-REY (2008) : p. 620-631.

<sup>32</sup> M. BELLINCIONI (1979) : *passim*.

<sup>33</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 40-43.

prescriptive (*dicenda*) s'applique aux philosophes<sup>34</sup>. Si Sénèque apprécie que des poètes se fassent philosophes, par le sérieux de certaines pensées, il regrette que les philosophes ne se fassent pas poètes en les imitant sur ce point. Nous réservons donc notre jugement pour l'instant, en cherchant seulement à poser les principes de la réflexion sénèqueenne.

Certes, il est *sententiae corruptae* qui peuvent gâter le style et l'âme<sup>35</sup>. Soit le problème relève, en plus du style propre des *sententiae*, de leur utilisation par de faux Stoïciens<sup>36</sup>, soit d'interprétations abusives par le public théâtral : celui-ci s'approprie les sentences comme le recommande Sénèque, mais les détourne en les transposant à l'actualité politique par exemple, étrangère à la pensée initiale de l'auteur<sup>37</sup>. En outre Sénèque met en garde contre le danger qu'il y a à fonder sa culture sur une lecture anthologique, qui se contente de cueillir des « fleurs », sans prendre en compte la totalité d'une pensée<sup>38</sup>.

Mais quand les *sententiae* sont employées à bon escient et avec juste mesure, elles peuvent, comme les images, éclairer le lecteur<sup>39</sup>. Nous l'avons vu, Sénèque accorde un grand crédit aux sentences en prose ; *a fortiori* la perspective pédagogique se trouve-t-elle renforcée quand il s'agit de sentences poétiques :

*Ep. 94, 27 Ipsa, quae praecipuntur, per se multum habent ponderis, utique si aut carmini intexta sunt aut prosa oratione in sententiam coartata.*

D'où vient que le vers prodigue cette force supérieure aux préceptes ? Dans les lettres 33 et 94, on lit que les adages de Caton sont des vérités qui se passent d'avocat parce qu'elles ont une action directe sur le sentiment. La lettre 108, encore plus intéressante, compare les vers et les sentences en prose : alors que les dernières, plus générales, sont moins incisives et moins expressives, moulées dans une structure métrique, elles atteignent une concentration et une efficacité morale maximales. Leur *brevitas* et une certaine violence dans la force

<sup>34</sup> Ce en quoi nous nous démarquons de G. ARICÒ (2001) : p. 91. Nous ne sommes pas persuadée que l'intégration et le commentaire des citations poétiques dans l'œuvre philosophique de Sénèque permette de clarifier son travail de création poétique. Son point de vue nous conduit certes à nous interroger sur la fonction des *sententiae* tragiques mais ne donne pas de solution tout faite. G. A. STALEY (2010) : p. 7 et 50-51, indique bien, sur un plan plus général, que Sénèque ne donne aucune clef de lecture dans ses écrits puisque quand il parle de poésie, ses remarques valent pour tel genre (l'épigramme notamment), et ne sont pas extensibles à sa propre production dramatique.

<sup>35</sup> *Ep. 114, 16 Non tantum in genere sententiarum vitium est, si aut pusillae sunt et pueriles aut improbae et plus ausae quam pudore saluo licet, sed si floridae sunt et nimis dulces, si in unum exeunt et sine effectu nihil amplius quam sonant [...].* Ici le vocabulaire concerne clairement le style. Cependant, étant lié à l'âme, ces défauts peuvent également être lus comme des vices moraux. Éthique et esthétique sont liées, comme toute la lettre le montre.

<sup>36</sup> Sénèque dénonce des gens, qui, « sous les masques de l'École stoïcienne nous exhortent aux vices » (*Ep. 123, 15 qui nos sub specie Stoicae sectae hortantur ad vitia*). Il cite ensuite la maxime qu'ils mettent en avant : *Hoc enim iactant : solum sapientem et doctum esse amatorem*. Or cette maxime est un paradoxe, c'est-à-dire un raisonnement limite, typiquement stoïcien, mais utilisée par ces faux Stoïciens pour en faire un encouragement à la débauche sexuelle. Ces usurpateurs, outre qu'ils utilisent une forme d'expression provocante mais inefficace moralement, mettent leur brillant langage au service du vice.

<sup>37</sup> Cf. l'anecdote fameuse de Roscius qui force son jeu de façon à faire penser à son ami Cicéron exilé et à en faire le représentant de la liberté en jouant sur les mots (Cic., *Sest.*, 118-123).

<sup>38</sup> *Ep. 33, 5 Quare deponere istam spem posse te summatim degustare ingenia maximorum viroborum : tota tibi inspicienda sunt, tota tractanda ; 33, 7 Certi profectus viro captare flosculos turpe est.* Sur cette critique de la pratique anthologique, cf. P. PARÉ-REY (2011).

<sup>39</sup> *Ep. 59, 6 et 100, 11.*

de frappe permettent cette pénétration immédiate, alors que le syllogisme, qui s'adresse à la part logique de l'intelligence, procède par étapes :

*Ep. 33, 6 Facilius enim singula insidunt circumscripta et carminis modo inclusa,*  
« En effet les pensées s'enracinent plus facilement une à une quand elles sont circonscrites et enchâssées dans la mesure du vers ».

*Ep. 108, 9 [...] cum a philosopho ista dicuntur, cum salutaribus praeceptis uersus inseruntur, efficacius eadem illa demissuri in animum imperitorum,*

« [...] lorsque ces paroles sont prononcées par un philosophe, lorsque des vers sont mêlés à de salutaires préceptes, destinés à enfoncer ces mêmes paroles plus efficacement dans l'esprit des ignorants ».

*Ep. 108, 10 Vbi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia uelut lacerto excussiore torquetur,*

« Lorsque s'ajoute le rythme et qu'une noble pensée est astreinte à la régularité d'un mètre précis, la même pensée devenue sentence se dégage comme brandie d'un bras plus tendu »<sup>40</sup>.

*Ep. 108, 10 Nam, ut dicebat Cleanthes, quemadmodum spiritus noster clariores sonum reddit cum illum tuba, per longi canalis angustias tractum, patientiore nouissime exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit,*

« Car, comme disait Cléanthe, de même que notre souffle produit une sonorité plus éclatante quand la trompette, après l'avoir fait passer par l'étroitesse de son long canal, l'a finalement diffusé par son extrémité plus large, de même la stricte contrainte du vers rend nos pensées plus éclatantes ».

Cette dernière citation a fait l'objet d'un commentaire détaillé<sup>41</sup> : la comparaison entre la trompette qui produit un son qui passe par son étroit canal et la poésie est fondée sur le point commun qu'ont les deux comparés, le *τόνος* ou l'*intentio*, la tension. Comme la trompette augmente la tension de l'air lors de la production d'un son, la poésie augmente celle de l'âme. C'est cette tension, notion chère aux Stoïciens, qui assure la cohésion, la santé psychique, l'activité intellectuelle. Dans la poésie, la tension provient des contraintes métriques, dans lesquelles la pensée est enserrée. Cette dernière acquiert, par suite, une force supérieure à celle qu'elle aurait en *oratio soluta*, en prose. La pénétration des préceptes versifiés est ainsi bien meilleure. Voilà le cœur de la pensée de Sénèque sur la sentence poétique : instrument parénétiq ue, elle dépasse en efficacité les préceptes écrits en prose tant pour les *imperi* (*Ep. 108*) que pour les *proficientes* (*Ep. 8*).

L'efficacité de la *sententia*, sa capacité à *docere*, est également garantie par la *delectatio* de l'auditoire, qui entend sous une belle forme ce qu'il a déjà conçu plus ou moins confusément. L'*oblectamentum*, le relâchement permis par le plaisir ressenti, n'est qu'une façon de mieux préparer l'esprit à un nouvel enseignement<sup>42</sup> : agrément stylistique, la *sententia* est toujours instrument de progression éthique. Les exigences du *mouere* et du *delectare* sont donc remplies par l'esthétique de la *sententia*. Sénèque reconnaît à la poésie, comme aux *artes*

<sup>40</sup> Nous soulignons. Cette traduction de M. ALEXANDRE (1979) : p. 139, suggère l'intéressante idée que c'est le mètre qui contribuerait à la transformation de l'idée en sentence, la forme étant alors déterminante pour la perception du trait en tant que tel.

<sup>41</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (2002) : p. 273-277.

<sup>42</sup> *Ep. 58, 25 Sic nos animum aliquando debemus relaxare et quibusdam oblectamentis reficere. Tranq. 17, 5 danda est animis remissio : meliores acrioresque requieti surgent.*

*liberales* en général, une valeur propédeutique : elle est efficace pour qui veut transmettre des principes, une pédagogie<sup>43</sup>. En liant cet intérêt à l'antique concept de σπουδαιογέλοιον, nous comprenons que genres comique et sérieux, comédie et philosophie, peuvent entretenir des liens<sup>44</sup>, justement par le biais des bons mots :

Cic. *Off.* 1, 29, 104 *Duplex omnino est iocandi genus, unum inliberale, petulans, flagitiosum, obscenum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum, quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia, sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt, multaque multorum facete dicta, ut ea, quae a sene Catone collecta sunt, quae uocant ἀποφθέγματα. Facilis igitur est distinctio ingenui et inliberalis ioci.*

« Il y a au total deux manières de plaisanter, l'une vulgaire, impudente, scandaleuse, obscène, l'autre élégante, civilisée, spirituelle et plaisante, manière dont non seulement Plaute chez nous et la comédie ancienne des Athéniens, mais aussi les écrits des philosophes socratiques sont pleins ; et il y a quantité de mots plaisants de quantité de gens, comme ceux dont Caton, dans sa vieillesse, a fait un recueil, qui s'appellent des *apophthegmata*. Il est donc facile de distinguer entre plaisanterie spirituelle et plaisanterie vulgaire. »

Ce qui nous intéresse ici est le deuxième genre de comique mentionné par Cicéron, qu'il qualifie entre autres d'*ingeniosum* et de *facetum*. En relèvent tant la comédie grecque ancienne et la comédie latine que les philosophes socratiques, parce qu'ils usent tous de ces bons mots (*facete dicta*) ou ἀποφθέγματα. Le « rire sérieux » réunit les deux fins de l'œuvre d'art, l'utilité et le plaisir. Même si la *grauitas* et l'utilité sont du côté des *sententiae*, le rire et le plaisir du côté des bons mots, le tout aboutit à une harmonie entre forme et contenu, caractéristique de la comédie nouvelle selon Evanthius<sup>45</sup>. Sénèque, lui, a vu la réunion du plaisir et du sérieux dans les *sententiae* du mime – autre forme d'imitation comique<sup>46</sup> –.

### Conclusion : le *carmen* éthique<sup>47</sup>

Sénèque, moins dogmatique que certains Stoïciens, reconnaît que l'efficacité de la persuasion passe autant par les voies de l'esprit que par celles du cœur. Il ne refuse pas les moyens que lui offre la rhétorique, n'en condamne que les excès et s'autorise à jouer de tous les instruments de persuasion, pourvu qu'ils en soient justement. Et la *sententia* en est un magnifique. Comme la *tuba*, moulée dans les contraintes du vers, elle contribue à faire résonner le son et le sens des

<sup>43</sup> *Ep.* 88, 1 *utilia si praeferant ingenium, non detinent* ; 88, 2 *non discere debemus ista, sed didicisse*. Cf. P. de LACY (1948) : p. 241-271 ; G. MAZZOLI (1970) : p. 107, 119 et 171 ; J. DINGEL (1974) : p. 30 ; A. SETAIOLI (1985) : p. 776-858 et (1988) : p. 273.

<sup>44</sup> Cf. F. CUPAIUOLO (1992) : p. 57-74. Le concept de σπουδαιογέλοιον, d'ascendance platonicienne (*Phaedr.* 234d, *Conv.* 197, *Ap.* 20d), fut largement répandu chez les Latins (Cic., *De Or.* II, 248 ; Quint., VI, 3, 36).

<sup>45</sup> F. CUPAIUOLO (1992) : p. 63.

<sup>46</sup> Cic., *De Or.* II, 242.

<sup>47</sup> L'expression est de G. MAZZOLI (1970) : p. 71, « Il *carmen* etico è l'ideale poetico di Seneca ».



mots formant les préceptes plus efficacement que l'*oratio soluta*. C'est un instrument stylistique et moral, dont les fonctions se renforcent l'une l'autre.

Si Sénèque admet et admire les sentences dans sa prose ou dans la poésie d'un Publilius Syrus, cela n'implique pas, inversement, qu'il faille considérer les *sententiae* de son théâtre comme des bribes de philosophie. Nous chercherons quels rapports les *sententiae* tragiques entretiennent avec la philosophie de Sénèque, sans jamais oublier qu'elles sont des répliques théâtrales, dépendantes de la situation dramatique dans laquelle elles interviennent.

## VII. 2. Des *sententiae* stoïciennes ?

Sénèque pourrait-il faire siens ces vers de Lucrèce sur l'efficacité de la formule poétique, du *carmen* ? :

I, 933-934 et 945-947 *Deinde quod obscura de re tam lucida pango  
carmina Musaeo contingens cuncta lepore [...].*

*Volui tibi suauiloquenti*

*carmine Pierio rationem exponere nostram*

*et quasi Musaeo dulci contingere melle*

« Ensuite, puisque sur un sujet obscur, j'écris de si lumineux

vers, enrobant tout de la grâce des Muses [...] ;

J'ai voulu t'exposer notre philosophie

dans l'harmonieux vers des Piérides,

et l'enrober pour ainsi dire du doux miel des Muses »

Autrement dit, a-t-il enrobé de miel une matière obscure pour son public ? A-t-il fleuri le texte tragique de *sententiae* pour faciliter l'accès à un contenu aride ? La réception des tragédies, et plus encore des *sententiae*, est un problème difficile à appréhender, concernant à la fois le public contemporain de la représentation des pièces et le public moderne. Or, si nous avons quelques indications sur les réactions du public<sup>48</sup>, force est d'accepter que l'auteur ne peut les contrôler entièrement<sup>49</sup>. Ce public goûtait les sentences, les attendait et y réagissait de façon positive (en les applaudissant) ou négative (en les sifflant), en fonction de leur réussite formelle ou de leur contenu. De manière plus complexe, la création d'*exempla*, de paradigmes positifs ou négatifs, n'induit pas un type de réception déterminé (attraction ou répulsion, *protropè* ou *apotropè*), d'autant plus que les limites entre personnages modèles et personnages repoussoirs sont parfois brouillées<sup>50</sup>. Enfin, il ne faut pas confondre voix des personnages et voix de

<sup>48</sup> Cf. R. C. BEACHAM (1991).

<sup>49</sup> A. SCHIESARO (1997) : p. 109, se demande si l'identification du spectateur avec des personnages comme Médée ou Atrée est réellement découragée et conclut à la possibilité d'une « mésinterprétation » qui transformerait le prétendu projet didactique en une source de trouble passionné dangereux.

<sup>50</sup> T. G. ROSENMEYER (1989) : p. 14-15 et 17, « Generally speaking, positive paradigms are, if cast in major roles, dramatically unpersuasive » ; A. SCHIESARO (1997) : p. 102-109.

l'auteur<sup>51</sup>. Si certaines *sententiae* sont contradictoires, cela ne signifie pas que Sénèque est inconséquent ! L'enseignement final, le cas échéant, est à tirer d'une lecture globale des pièces et donc du rapport des *sententiae* avec celles-ci.

La présence du Stoïcisme dans les tragédies de Sénèque a été suffisamment – mais pas toujours pertinemment – étudiée pour ne pas être mise en doute. Mais cette présence peut revêtir des degrés et des formes très variables. On a montré que cette philosophie informe les drames en surface – les passages choraux sur des thèmes surdéterminés – et en profondeur – par leur ton de violence et d'intensité émotionnelle, par le conflit général entre raison et passion<sup>52</sup>. D'autres études ont révélé les subtiles interactions entre philosophie et tragédie et réduit à néant l'idée d'une dissonance entre « Sénèque le philosophe » et « Sénèque le tragique »<sup>53</sup>, plaidant bien davantage pour l'idée d'une mise à l'épreuve pratique, dans son théâtre, des thèses théoriques. Mais si les comparaisons globales ne montrent pas de contradiction, elles peuvent déplacer le point de vue et mettre, légitimement selon nous, les deux visages de l'œuvre sénèqueennes face à face et sur le même plan : ni l'œuvre philosophique et ni l'œuvre théâtrale n'ont un quelconque droit de préséance<sup>54</sup>. Par conséquent, il est vain de chercher à mesurer l'une à l'aune de l'autre, encore plus vain de vouloir ajuster l'une à l'autre.

Ces mises au point étant faites, la question demeure : les *sententiae* sont-elles en elles-mêmes « stoïciennes » ? La réponse dépendra du sens que l'on donne à cette qualification.

### **7. 2. 1. Le point de vue du contenu : convergences tragiques et philosophiques**

Si l'on s'interroge sur le contenu des *sententiae*, alors la réponse est clairement affirmative pour certaines d'entre elles. Ces *sententiae* exprimant un point de doctrine exposent alors des idées vraies, ce qui ne veut pas dire qu'elles disent la vérité, que seul le sage peut énoncer.

Nous pouvons aisément montrer, dans la continuité de notre chapitre III, les similarités existant entre certaines *sententiae* tragiques et des pensées, sentencieuses ou non, de la prose de Sénèque :

*H.F. 340b-41a Qui genus iactat suum  
aliena laudat*

*Ep. 44, 2 Non omnes curia admittit... non reicit quemquam philosophia nec eligit :  
omnibus lucet ; 44, 5 Animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam  
licet surgere.*

<sup>51</sup> G. G. BIONDI (2001a) : p. 19.

<sup>52</sup> N. T. PRATT (1948) : p. 1-11.

<sup>53</sup> C. AUVRAY-ASSAYAS (1989) ; G. G. BIONDI (2001a) : p. 17-33 ; Selon M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (1992) : p. 403, il n'y a pas de contradiction entre les figures stoïcienne et tragique, dans la mesure où le personnage n'est ni un *stultus* ni un *sapiens* ; P. GRIMAL (1986) : p. 151-160 ; A. NOVARA (1987) : p. 313-325 ; G. A. STALEY (1981) : p. 234 propose de montrer, contre J. DINGEL, comment le sens stoïcien explique et détermine la forme des pièces.

<sup>54</sup> A. SCHIESARO (1997) : p. 91.

*H.F. 433 Imperia dura tolle : quid uirtus erit ?*

*Prov. 4, 8 Item dicant quicumque iubentur pati timidis ignauisque flebilis : “Digni uisi sumus deo in quibus experiretur quantum humana natura posset pati” ; IV, 16 Pro ipsis ergo bonis uiris est, ut esse interriti possint, multum inter formidolosa uersari et aequo animo ferre quae non sunt mala nisi male sustinenti.*

*H.F. 745b-46a Sanguine humano abstinere*

*quicumque regnas*

*Clem. I, 11, 3 Praestitisti, Caesar, ciuitatem incruentam, et hoc, quod magno animo gloriatus es nullam te toto orbe stillam cruoris humani misisse, eo maius est mirabiliusque, quod nulli unquam citius gladius commissus est ; 25, 1 Crudelitas minime humanum malum est indignumque tam miti animo ; ferina ista rabies est sanguine gaudere ac uulneribus et abiecto homine in siluestre animal transire.*

*Tro. 425 Miserrimum est timere, cum speres nihil*

*Med. 163 Qui nil potest sperare, desperet nihil*

*Ep. 5, 7 desines timere, si sperare desieris.*

*Ph. 164 Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*

*Ep. 97, 13 Tuta scelera esse possunt, secunda non possunt.*

*Ph. 520b-21 Certior somnus premit*

*secura duro membra uersantem toro*

*Vit. 25, 2 nihilo miserior ero, si lassa ceruix mea in maniculo faeni adquiescet, si super Circense tomentum per sarturas ueteris lintei effluens incubabo.*

*Ph. 977-79 Res humanas ordine nullo*

*Fortuna regit sparsitque manu*

*munera caeca*

*Ep. 16, 5 Casus res humanas sine ordine impellit et iactat.*

Plus largement, nous pouvons interpréter les *sententiae* à la lumière des débats philosophiques. Le deuxième chœur des *Troyennes*, niant toute transcendance, comprend des *sententiae* chantant la mort comme annihilation totale :

*397 Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*

*400 Tempus nos audivum deuorat et chaos*

*401-02a Mors indiuidua est, noxia corpori*

*nec parcens animae*

*407-08 Quaeris quo iaceas post obitum loco ?*

*quo non nata iacent*

Ces *sententiae* s'inscrivent dans la seconde partie d'un diptyque ainsi composé<sup>55</sup> :

1 – dilemme : *an uita post mortem sit* v. 371-81

a) *an... umbras... uiuere ?* v. 371-77

<sup>55</sup> G. LAGUNA MARISCAL (1997) : p. 206.

- b) *an toti morimur* ? v. 378-81
- 2 – réponse négative v. 382-408
  - a) universalisme de la mort v. 382-91
  - b) mort comme annihilation totale v. 392-402a
  - c) négation de l'enfer conventionnel v. 402b-08

Les *sententiae* appartiennent à la partie du chant qui apporte une réponse négative à la question initiale, réponse dont le postulat trouve son origine dans les thèses stoïciennes mais aussi épicuriennes<sup>56</sup>, sans oublier le *topos* poétique<sup>57</sup>. La vision stoïcienne du retour éternel, garanti par l'embrasement généralisé (*ekpyrosis*), croise la description de la mort comme destruction universelle, point de vue plutôt épicurien. Mais puisque Sénèque, dans sa prose, propose plusieurs hypothèses sur le destin de l'âme après la mort<sup>58</sup>, on ne saurait affirmer que ces *sententiae* sont en harmonie avec sa pensée ; elles n'en offrent qu'une facette.

L'importance de la *uoluntas* dans le Stoïcisme<sup>59</sup> trouve un écho dans les *sententiae* de la nourrice de Phèdre :

132b-33 *Quisquis in primo obstitit  
 pepulitque amorem tutus ac uictor fuit*  
 134-35 *Qui blandiendo dulce nutriuit malum,  
 sero recusat ferre quod subiit iugum*  
 140-41 *Honesta primum est uelle nec labi uia,  
 pudor est secundus nosse peccandi modum*  
 215 *Quod non potest uult posse qui nimium potest*  
 249 *Pars sanitatis uelle sanari fuit*

Le personnage oppose deux attitudes face à la passion amoureuse : celui qui y résiste en triomphe, tandis que celui qui s'y abandonne ne peut plus se soustraire à son joug. Or cette force de résistance doit venir de la volonté, car une

<sup>56</sup> Cf. le livre III du *De Natura Rerum* de Lucrèce.

<sup>57</sup> Eur., *Tr.* 636-37 Τὸ μὴ γενέσθαι τῶν θανάων ἴσον λέγω, τοῦ ζῆν δὲ λυπρώς κρείσσόν ἐστι κατθανεῖν.  
 « La non-existence, selon moi, est égale à la mort, et la mort vaut mieux qu'une vie de douleur »  
 Luc. III, 39-40 *Aut nihil est sensus animis a morte relictum aut mors ipsa nihil.*

<sup>58</sup> La mort est une fin ou un passage : *Contemnite mortem : quae uos aut finit aut transfert* (*Prov.* 6, 7) ; *Ep.* 54, 4 ; 77, 11 ; *Marc.* 19, 5 ; *Polyb.* 9, 2-3. Sur le devenir de l'âme, incertain : *Ep.* 63, 16 ; 76, 25 ; 108, 77 ; voire chimérique : *Ep.* 102. Sur la mort comme anéantissement : *Marc.* 19, 5 ; *Polyb.*, 9, 5 ; *Ep.* 36, 9 ; 54, 4 ; 77, 11 ; 82, 16 ; 99, 29-30. Les lettres 57 et 86 avancent une conception plus proche du pythagorisme d'Ennius et de Scipion, qui croient en l'immortalité de l'âme en tant que composé non matériel, particule du *pneuma* universel. Cf. R. MARINO (1996) : p. 57-73. J. CAMPOS (1966b) : p. 183-194, montre la complexité de la vision de Sénèque ; la survivance de l'âme est admise, mais c'est une survivance impersonnelle et diffuse, comme retour à un sein impersonnel et immanent du Dieu-Tout ou *mens uniuersi*. Sénèque nie clairement en revanche la survivance malheureuse et tourmentée des âmes séparées. Les âmes errantes de la tragédie sont un mode de figuration propre à la mythologie et à la poésie traditionnelles.

<sup>59</sup> A.-J. VOELKE (1973) : p. 167-168, au sens restreint, la volonté est l'inclination rationnelle au bien ; au sens large, elle peut être un simple désir, un élan noble et hardi, une tendance capable d'assentiment. Dans tous les cas, elle est propre à l'homme et intervient à tous les stades du progrès moral. Cf. M. RUCH (1964) : p. 362, les sentences « illustrent soit la sagesse populaire aimant les généralisations [...] soit la morale stoïcienne de la volonté ».

des étapes de la passion est l'assentiment que l'on lui donne<sup>60</sup>. Sans cette phase de consentement, la passion ne grandit pas. La volonté au contraire garantit le progrès moral. Le vocabulaire employé par la nourrice (*obstitit, pepulit, uictor, nec labi*), combatif, rappelle la nécessité de l'*intentio*, du *tonos*, de la tension de l'âme dont parle Sénèque<sup>61</sup>. Les *sententiae* de la nourrice, à ce stade du drame, peuvent très bien être qualifiées de « stoïciennes », portant la même analyse éthique que la doctrine.

Mais de telles *sententiae* se trouvent par ailleurs dans des œuvres dont l'auteur n'est pas un philosophe stoïcien. En outre, l'élément stoïcien est parfois mêlé à d'autres références, ce qui nuance son importance<sup>62</sup>. La *sententia* suivante en est un exemple :

Ph. 195-96a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido*

Elle reflète un fonds stoïcien qui proclame que l'homme, ou plus exactement la partie passionnelle de son âme, est l'artisan de ses passions, contre Phèdre qui pense la raison impuissante (v. 184a *Quid ratio possit ?*)<sup>63</sup>. Mais cette *sententia* est aussi un choix du dramaturge qui se démarque d'Euripide<sup>64</sup>. Dans la tradition littéraire et mythologique, Phèdre est victime de l'action divine, de Vénus<sup>65</sup>. Au premier épisode d'*Hippolyte*, Euripide met face à face Phèdre, en proie au délire, et sa nourrice qui essaie de la raisonner (v. 199-266). Le conflit se lit très clairement dans ces vers :

213-14 Nut. Οὐ μὴ παρ' ὄγλῳ τάδε γήρῳση  
μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον ;

<sup>60</sup> La passion est une altération de la partie directrice de l'âme, l'*hégemonikon*, qui se met à produire des jugements erronés : Stob. II, 88, 6 et II, 89, 4 (SVF III, 378 et 389).

<sup>61</sup> Ep. 69, 5 *Vnam quamlibet rem uix ad perfectum perducit assidua uigilia et intentio* ; 84, 10-11 *Assidua intentione* ; 109, 15 ; 124, 12. Le *de Ira* implique également la volonté dans la lutte contre la passion : III, 13, 1 *Pugna tecum ipse ; si uis uincere iram, non potest te illa*. Inversement, une insuffisante tension signifie la faiblesse de l'âme, qui ne peut plus adhérer à la vérité, et du *logos*, qui ne peut plus adhérer à ses propres normes : c'est lui qui maintient cet état et qui est responsable de la passion, A.-J. VOELKE (1973) : p. 88-91.

<sup>62</sup> Cf. J.-M. CROISILLE (1964) : p. 276-301 ; H. M. HINE (2004) : p. 173-209, a d'ailleurs montré, non sans originalité, la possibilité d'interpréter les tragédies à travers des grilles de lecture épiciurienne, nihiliste et anti-stoïcienne, à côté de l'interprétation dominante, stoïcienne ; pour J. BLÄNSDORF (1996) : p. 227, les grilles de lecture stoïciennes sont parvenues à des conclusions justes, mais parfois erronées parce qu'insuffisantes.

<sup>63</sup> E. LEFÈVRE (1969) : p. 131-160, souligne la possibilité de l'interprétation stoïcienne de la passion de Phèdre : Sénèque, à la différence d'Euripide, met l'accent sur la lucidité très tôt acquise par l'héroïne, qui sait que sa *ratio* ne peut rien dès lors que l'*adfectus* s'est installé dans son âme. Cette lucidité ressort d'autant mieux qu'Hippolyte et Thésée agissent respectivement sous le coup de l'*ira* et du *furor* pour l'un, de l'*amor* et de l'incapacité de se modérer pour l'autre.

<sup>64</sup> J. C. DUMONT (1990) : p. 18, « l'auteur [...] aura [...] choisi d'abord une pièce grecque, non tant pour, comme on le dit trop rapidement, l'adapter ou l'imiter, que pour dialoguer avec elle et s'exprimer grâce aux écarts qui le sépareront de ce modèle ».

<sup>65</sup> Cf. le chapitre « *Semper idem* » d'A. J. BOYLE (1985) : p. 1312-1320 ; la pièce obéit à un cycle de déterminations, d'analogies, de répétitions. Cette *sententia* est l'emblème de ce cycle dans lequel s'inscrit Phèdre :

127b-28 *Nulla Minois leui  
defuncta amore est, iungitur semper nefas*

« Veux-tu bien, devant tout le monde, ne pas tenir ce langage,  
en lançant des propos qu'emporte la démence ? »

232 Nut. Τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος ;

« Quelle est encore cette parole échappée à ton délire ? »

Artémis, à la fin de la tragédie, évoque le conflit intérieur qu'a connu Phèdre entre raison et passion :

1304 Γνώμη δὲ νικᾷν τήν Κύπριν πειρωμένη

« Elle faisait appel à sa raison pour triompher de Cypris »

Notre *sententia* doit être interprétée comme le reflet d'un débat philosophique sur la question des rapports entre passion et raison mais aussi comme un jeu avec la tradition littéraire et mythologique, qui soulevait déjà le problème.

Autre lieu surdéterminé qui appelle une lecture philosophique, une *sententia* impliquant l'action de la Fortune :

Ag. 100-01a *Quicquid in altum Fortuna tulit,  
ruitura leuat*

C'est un lieu commun antique – pensons à l'adage delphique μέτρον ἄριστον – cher à Sénèque (*Brev.* 4, 1 *in se ipsa fortuna ruit*) et développé dans la littérature gnomique, lyrique, historique, tragique. L'idée que ce qui s'est trop élevé doit fatalement être abattu relève enfin d'un *topos* proverbial, plusieurs fois réaffirmé dans les sentences de Publilius Syrus<sup>66</sup>. Nous ne pouvons donc affirmer que les vers sentencieux cités sont issus d'une problématique stoïcienne : ils seraient compatibles avec elle, dans un contexte approprié ; en l'état, la *sententia* mêle les références et est tellement plastique qu'elle peut s'intégrer à des traditions historiquement ou génériquement diverses.

La dernière *sententia* du premier chœur d'*Hercule Furieux* s'inscrit dans un idéal de paix et de tranquillité. Les autres *sententiae* conseillent de profiter du temps présent, puisque les Parques menacent :

174b-77a *Nouit paucos  
secura quies, qui uelocis  
memores aeui tempora numquam  
reditura tenent*

177b-78a *Dum fata sinunt,  
uiuere laeti*

178b-80 *Properat cursu  
uita citato uolucrique die*

<sup>66</sup> Cf. chapitre II, *ad loc.* et A. OTTO (1962) : p. 142-143.

*rota praecipitis uertitur anni*  
 188 *Certo ueniunt tempore Parcae*  
 189-91 *Nulli iusso cessare licet,*  
*nulli scriptum proferre diem :*  
*recipit populos urna citatos*  
 201 *Alte uirtus animosa cadit*

La tonalité de ce chant, plus que stoïcienne, est horatienne (v. 177b-78a) et épicurienne, le terme de *labor* (v. 137) signant l'influence des *Géorgiques* et de leur idéal pastoral. Par contraste, Hercule est un personnage que les *labores* ne laissent jamais en paix et font évoluer dans un climat plus violent. La *sententia* du vers 201 exprime donc un net contrepoint aux valeurs héroïques. Alors que la *uirtus* est un terme clef du Stoïcisme et de la prose de Sénèque<sup>67</sup>, ici elle mène à la chute. Or la tragédie entière est une démonstration de cette *sententia* à la valeur cataphorique. La vision d'un héroïsme responsable d'un *error* voire d'un *scelus* (v. 1237-38) n'est pas proprement stoïcienne, mais relève plutôt de la culture grecque qui redoute l'*hybris*. Cette vision du danger encouru par tout ce qui est haut est plutôt un motif éminemment tragique, parcourant la poésie tragique grecque et latine<sup>68</sup> :

Soph., *Ant.* 1158-59 Τύχη γὰρ ὀρθοῖ καὶ τύχη καταρρέπει  
 τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' ἀεί·  
 « C'est toujours la fortune qui redresse l'homme malheureux,  
 la fortune qui abaisse l'homme heureux »

Esch., *Ag.* 222-23 βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις  
 τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων.  
 « Elle enhardit les mortels, leur donnant de honteux conseils,  
 l'affligeante folie source de maux »

Esch., *Ag.* 374-77 πέφανται δ' ἔγκονος  
 ἀτολήτων ἀρή,  
 πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως,  
 φλεόντων δωμάτων ὑπέρφου·  
 μέτρον τὸ βέλτιστον.  
 « La ruine naît  
 des audaces interdites,  
 chez ceux qui respirent un orgueil coupable,  
 chez ceux dont les maisons débordent d'opulence.  
 La mesure est le bien suprême »

Eur., *Hipp.* 467 Οὐδ' ἐκπονεῖν τοι χρὴ βίον λίαν βροτούς·  
 « Les mortels ne doivent pas non plus poursuivre une parfaite existence »

<sup>67</sup> *Ep.* 71, 18 *Virtutem enim intellego animosam et excelsam, quam incitat quicquid infestat.*

<sup>68</sup> Cf. l'annexe s. v. « coups du sort » et « vertus ».

Les tragiques grecs font eux aussi, dans des γνῶμαι, l'apologie de la mesure et la critique de l'ambition démesurée. Aussi, ces *sententiae* d'*Hercule Furieux* viennent-elles moins contredire l'éthique héroïque stoïcienne que prolonger une tradition tragique se colorant à l'occasion d'accents horatiens et épicuriens.

Si les *sententiae* relèvent d'un héritage stoïcien, il est parfois mêlé à d'autres traditions. Les *sententiae* condensent un fonds culturel créateur de lieux communs comme de débats philosophiques : différents niveaux d'abstraction sont donc présents dans ce moule si souple qu'il se prête à des interprétations variées. Les *sententiae* sont le produit d'une création littéraire véritable servant un dessein théâtral et ne sont pas incluses, à titre postérieur et externe, pour transmettre une doctrine philosophique. La morale, les valeurs, informent le langage poétique de Sénèque, qui reste tel, avec son efficacité dramatique et sa beauté. En résumé, si le contenu des *sententiae* est parfois philosophique, il n'est pas toujours stoïcien ; et, comme on va le voir ci-dessous, si l'intention des *sententiae* est philosophique, le résultat, l'efficacité pédagogique, n'est pas forcément garanti.

### 7. 2. 2. *Le point de vue de la valeur admonitrice : modulation des thèmes philosophiques par les sententiae*

Reprenons notre réflexion sur le sens à donner au stoïcisme des *sententiae*. Si l'on se préoccupe de leur valeur en tant que *decreta* ou que *praecepta*, la réponse est plus compliquée. Il faut en effet différencier contenu et « message » : est-ce l'intention de l'auteur de promouvoir les thèses stoïciennes via les *sententiae* ? Les relations des *sententiae* avec la philosophie stoïcienne peuvent être complexes quand on les considère au sein de l'œuvre tragique. Elles évoquent des thèmes que le philosophe traite dans sa prose mais que l'insertion théâtrale module fortement.

Le deuxième chœur de *Thyeste* ne peut manquer de faire réfléchir aux relations entre le Stoïcisme et la représentation dramatique de la royauté. Nous avons vu (chapitre III) que ce chant est composé par des définitions tantôt négatives tantôt positives du vrai roi. Les *sententiae* appartiennent tant à la *pars destruens* qu'à la *pars construens* :

344 *Regem non faciunt opes*  
 348-49 *Rex est qui posuit metus*  
*et diri mala pectoris*  
 380 *Mens regnum bona possidet*  
 388-90 *Rex est qui metuet nihil*  
*rex est qui cupiet nihil :*  
*hoc regnum sibi quisque dat*

Leur tonalité stoïcienne ne fait aucun doute : les richesses extérieures sont des indifférents, tandis que la vraie puissance est une puissance intérieure, une



conquête sur soi-même. Le syntagme *mens bona* du vers 380 est un concept clef chez le philosophe. Mais la description de ce roi idéal ne convient en dernière analyse à aucun des deux frères. Les *sententiae*, de contenu stoïcien, ne valent pas plus comme des vers prophétiques annonçant l'état de jouissance finale d'Atrée<sup>69</sup>, que comme un portrait précédant l'entrée en scène de Thyeste<sup>70</sup>. Ce sont simplement des descriptions abstraites qui mettent en lumière l'aveuglement du chœur, qui les croit applicables aux *dramatis personae*. Il ne suffit donc pas de mettre en évidence leur inspiration philosophique pour en comprendre toute la portée dramatique.

Un semblable décalage s'observe dans le troisième chœur de *Thyeste*. Ce vers rappelle une pensée sénéquienne<sup>71</sup> :

572 *Peior est bello timor ipse belli*

Cependant, si l'on interprète cette *sententia* par rapport à l'action dramatique, la perspective change. Les deux frères viennent de conclure un accord, Thyeste acceptant finalement le partage du pouvoir. Le chœur croit alors à une réconciliation et se réjouit de la rapidité des changements :

549 *Nulla uis maior pietate uera est*  
 550-51 *Iurgia externis inimica durant*  
*quos amor uerus tenuit, tenebit*  
 596-97 *Nulla sors longa est : dolor ac uoluptas*  
*inuicem cedunt ; breuior uoluptas*  
 598 *Ima permutat leuis hora summis*  
 610-11 *Quicquid a uobis minor expauescit,*  
*maior hoc uobis dominus minatur*  
 612 *Omne sub regno grauiore regnum est*  
 613-14 *Quem dies uidit ueniens superbum,*  
*hunc dies uidit fugiens iacentem*  
 615-16 *Nemo confidat nimium secundis*  
*nemo desperet meliora lassis*  
 621-22 *Res deus nostras celeri citatas*  
*turbine uersat*

Toutes ces *sententiae* tirent une leçon abstraite des événements, tels que le chœur les voit et non tels qu'Atrée les conçoit. Car son offre n'est qu'une étape dans la machination, un leurre qui a piégé Thyeste comme le chœur. La première *sententia* de ce chant, finalement, est juste dans son principe par rapport au point

<sup>69</sup> L'ambiguïté des futurs *metuet* et *cupiet* (v. 388-89) incite à la double lecture : ils peuvent être interprétés comme des futurs gnomiques ou comme de simples futurs.

<sup>70</sup> Contre l'interprétation de P. J. DAVIS (1993) : p. 176-177, « There is irony in the fact that the words of the chorus might almost be taken as prophecy rather than cliché ».

<sup>71</sup> Sen. Ep. 24, 12 *Scies nihil esse in istis terribile nisi ipsum timorem* ; 42, 10 *Scies non damnum in his molestum esse, sed opinionem damni* ; 71, 23 *Non ista difficilia sunt natura, sed nos fluuidi et enerues* ; 78, 13 *Leuis est dolor, si nihil illi opinio adiecerit* ; 96, 1 *Nihil puto uiro miserum nisi aliquid esse in rerum natura quod putet miserum* ; 99, 14 *Non est dolor iste, sed morsus : tu illum dolorem facis*.

de vue stoïcien ; mais par rapport aux événements, elle ne se justifie pas : le tableau que décrit le chœur n'est pas habité par la crainte de la guerre mais par la guerre elle-même, déguisée en réconciliation. Dès lors les *sententiae* et le chant tout entier, bien que cohérents avec la conception stoïcienne cyclique de la fortune, s'avèrent inadéquats. Le chœur interprète mal les signes qu'il voit et énonce des principes erronés en la circonstance : n'étant pas lui-même dans le vrai, les vérités qu'il énonce restent lettre morte.

Les décalages entre la perception du chœur et le déroulement de l'action, ajoutés à la modulation des points de vue d'un chant à l'autre, créent une dynamique sensible. Le spectateur est plus ou moins averti que le chœur, mais, dans tous les cas, ce sont les jeux entre les divers degrés de connaissance qui accentuent l'effet spectaculaire. Les *sententiae* proclament des vérités qui ne seront pas toujours valables ultérieurement ou qui anticipent sur le savoir des personnages ou du public. Même si cela n'est pas toujours le cas, nous avons voulu mettre en relief ces phénomènes de distorsion, d'inadéquation du savoir du chœur par rapport à l'expérience concrète des personnages. L'efficacité et la portée des *sententiae* sont mises en question par la recontextualisation que l'on peut en faire. Leur manque de pertinence doit frapper le public, et c'est alors qu'elles soulignent la dimension spectaculaire, et non didactique, de ces chants.

« Stoic thought and maxims do occur in Senecan drama, but Senecan drama is not Stoic drama »<sup>72</sup> : cette phrase nous semble parfaitement résumer notre perspective. Les *sententiae* que nous trouvons majoritairement dans le corpus des tragédies sénéquiennes renvoient à la physique (devenir de l'âme, retour éternel, causalité et destin) et à l'éthique (valeur, vertus, vices, passions) stoïciennes. Elles en véhiculent souvent les thèses, mais cela en fait-il pour autant des bribes de cette *philosophia medicans* chère aux moralistes ? La vertu thérapeutique de la philosophie passe-t-elle par les *sententiae*<sup>73</sup> ? Certes, il faut un discours d'usage facile, des préceptes que l'on a « sous la main », mais les *sententiae*, au théâtre, sont-elles destinées à un tel usage ? Car, adressées à quelqu'un et dites dans un contexte particulier, les *sententiae* peuvent-elles constituer un *vade mecum* à l'usage d'un public élargi ?

Les *sententiae* acquièrent leur signification ultime après la prise en compte de l'identité du personnage, de ses desseins, et du contexte dramatique. On ne peut les comprendre véritablement qu'en s'interrogeant sur leur portée au sein de l'œuvre et non en les considérant comme des extraits d'anthologie. Elles entretiennent avec la philosophie de Sénèque des rapports complexes qui mettent en question la réception que l'on en fait. Un rapport que nous avons observé entre œuvre philosophique et œuvre tragique est celui d'une évocation, en creux, des thèses stoïciennes. Certaines *sententiae* se font en effet le reflet de points controversés ou refusés par les Stoïciens et instaurent un dialogue entre une *δόξα* et une pensée plus théorique ou entre deux réflexions philosophiques. On peut

<sup>72</sup> M. FRANK (1995) : p. 30.

<sup>73</sup> A.-J. VOELKE (1993) : p. 73-89, chapitre « La fonction thérapeutique du *logos* selon Chrysippe ».

encore les lire comme des extraits de philosophie stoïcienne, mais, isolées de leur contexte, elles se révèlent inefficaces dans la situation dramatique où elles interviennent. Alors qu'elles croisent l'œuvre philosophique de Sénèque, elles ne fonctionnent pas, ou mal, dans le contexte théâtral.

### VII. 3. La « vérité » sentencieuse à l'épreuve de la scène

Le sens que portent les *sententiae* doit donc être mis à l'épreuve du contexte dramatique. Et cette confrontation révèle deux types de discordances : soit les *sententiae* tragiques ne s'accordent pas avec la philosophie stoïcienne, soit leur valeur est tellement circonscrite qu'elles ne portent qu'une vérité éphémère, qui ne peut être transposée en dehors du contexte de leur énonciation. Après avoir montré cela, nous verrons que le sens des *sententiae* est soumis à diverses épreuves : contredit, nuancé, perverti, il oscille au gré des avancées du drame et ne peut connaître la stabilité caractéristique des préceptes philosophiques.

Nous ne pourrions relever, et cela dépasserait notre propos, toutes les *sententiae* qui ne rejoignent pas les écrits stoïciens ou sénéquiens. Donnons seulement des exemples de ces écarts, qui concernent tant les *dramatis personae* que les chœurs. Par exemple Thyeste prononce une *sententia* assez paradoxale :

*Thy. 454 Malam bonae praeferre fortunam licet*

Or on lit dans le *De uita beata*, XXV, 5 : *Totum fortunae regnum despiciam, sed ex illo, si dabitur electio, meliora sumam*. Thyeste aurait-il un point de vue plus philosophique que celui de Socrate, à qui Sénèque donne ici la parole ? Nous voyons que cette lecture n'est pas pertinente et que le personnage reste un être fictif, théâtral, dont les paroles sont le seul mode d'être. Il faut adopter un autre angle d'approche, séparant nettement ce que disent les personnages, la manière dont ils le disent, et les intentions de l'auteur. Nous mettrons plutôt en lumière les endroits où les *sententiae*, plus subtilement, semblent à première vue « orthodoxes » mais se colorent, à l'analyse, de connotations déviantes.

Le dernier chœur des *Troyennes* manifeste un infléchissement par rapport aux écrits de Sénèque. Dans la tragédie, l'optimisme relatif du chœur devant le malheur répond davantage à des impératifs de vraisemblance et d'efficacité théâtrale qu'à des exigences philosophiques :

1009-10 *Dulce maerenti populus dolentum,  
dulce lamentis resonare gentes*  
1011-12 *Lenius luctus lacrimaeque mordent,  
turba quas fletu similis frequentat*  
1013 *Semper a semper dolor est malignus*  
1024-25 *Dulce in immensis posito ruinis,  
neminem laetos habuisse uultus*

Trois *sententiae* proclament par ailleurs que le malheur n'est que relatif :

1016-17 *Ferre quam sortem patiuntur omnes*

*nemo recusat*

1018-19a *Nemo se credet miserum, licet sit :*

*tolle felices*

1023 *Est miser nemo nisi comparatus*

Alors que pour le chœur, « On n'est malheureux que par comparaison », pour le philosophe la comparaison peut être source de mécontentement<sup>74</sup>. Nous ne pensons pas qu'il y ait une contradiction interne à la pensée de Sénèque, mais plutôt qu'il faille rapprocher la pensée lyrique d'une source plus poétique que philosophique, d'Horace plus que de Sénèque lui-même<sup>75</sup>. En outre les exigences scéniques guident Sénèque davantage que des points de doctrine : la douleur d'Hécube, qui vient d'apprendre qu'elle est promise à Ulysse, a atteint son comble. Or le chœur endosse ici une fonction de consolation et se fait l'écho de cette douleur, si grande que la reine accepte le soulagement de voir son peuple également terrassé. Les *sententiae* expriment ce ressenti, cette douceur d'un malheur partagé et cette communion entre Hécube et les Troyennes.

C'est notamment grâce à la dialectique du particulier et de l'universel, en passant par le général, que l'on voit que les *sententiae* n'énoncent qu'une « vérité éphémère », expression à la limite de l'oxymore que nous allons justifier. Ce passage du cas particulier au général a lieu dans le dernier chœur d'*Hercule Furieux*. Le chœur vient d'expliquer comment il espère préserver l'innocence d'Hercule, le maintenir dans son *furor*. Suit immédiatement une *sententia* :

1098b-99 *Proxima puris*

*sors est manibus nescire nefas*

Cette *sententia* est formellement et thématiquement liée à la proposition qui précède (v. 1097-98a *Solus te iam praestare potest/ furor insontem*). À l'expression *puris manibus* correspond l'adjectif *insontem*, au groupe *nescire nefas* le *furor*. L'enchaînement est très clair entre la proposition qui s'adressait à Hercule et la *sententia*, générale. Nous ne pouvons dire qu'elle est universelle parce qu'elle n'est qu'une parenthèse avant une nouvelle mention du héros et parce qu'elle implique la notion de *nefas*, crime sacré, qui renvoie à la conception romaine du droit. La *sententia* prend une valeur circonscrite au propos du chant. Elle permet de comprendre la requête surprenante et la valorisation du *furor* qui précèdent et n'est pas extensible à n'importe quel contexte. Elle fait en quelque sorte de nécessité vertu, n'affirme qu'une vérité partielle, dépendant d'un temps et d'un espace définis.

<sup>74</sup> Sen., *Ir.* III, 30, 3 *Nostra nos sine comparatione delectant : numquam erit felix quem torquebit felicior et Ben.* VII, 10, 6.

<sup>75</sup> Hor., *S. I.*, 1, 40 *Nil obstat tibi dum ne sit te ditior alter*  
110-12 *Quodque aliena capella gerat distentius uber*  
*tabescat neque se maiori pauperiorum*  
*turbae comparet.*

Le chœur peut dominer les événements et en donner une interprétation adéquate ; il peut au contraire être complètement aveuglé et en décalage avec le savoir des personnages et du spectateur. Giancarlo Mazzoli nomme ces deux pôles le degré plein de compétence et le degré zéro<sup>76</sup> ; dans le premier, l'effet gnomique a une valeur absolue alors que dans le second les effets d'ironie tragique dominant. Mais il nous semble que nous nous situons dans les exemples précédents dans un autre cas, celui de l'entre-deux : « la fracture de la *fabula* ». Le chœur se fait porte-parole d'une vérité non pas absolue mais contingente, immanente à l'intrigue, et qui doit être lue comme telle. C'est, comme l'écrit le critique, « un usage dialectique de la vérité tragique » et non un usage gnomique. Ni le chœur ni les personnages ne sont les porte-parole d'une thèse auctoriale mais relaient des vérités multiples, partielles, complexes, dictées par le drame.

### 7. 3. 1. *Oppositions entre sententiae*

Nous avons vu que les *sententiae* permettent diverses lectures, philosophiques ou non<sup>77</sup>. Si l'on adopte le point de vue de tel personnage, on voit qu'il professe dans un premier temps un principe clair, contredit par la suite : c'est dire qu'il n'est le sectateur d'aucune école mais réagit au gré de l'action. Il ne représente en aucun cas le sage, qui, nous l'avons dit plus haut, peut seul dire la vérité ; un personnage tragique peut seulement proférer des idées vraies, tout en n'étant lui-même qu'erreur. Enfin il ne faut pas oublier que le type de rapport le plus fréquent entre personnages est l'opposition et que le spectateur assiste à des débats au cours desquels les prises de position varient. Le public n'est pas tenu d'approuver le point de vue d'un personnage plutôt qu'un autre, même si des empathies se créent. L'étude de ces points s'attache à montrer que les *sententiae*, non univoques, ne peuvent être mises au service d'une quelconque thèse. Si finalement un sens philosophique se construit, c'est précisément par la dialectique formée par ces oppositions, et non à partir d'une *sententia* isolée.

Dans *Hercule Furieux*, Lycus et Amphitryon discutent la valeur d'Hercule. Deux *sententiae* résument parfaitement leur conflit :

463 Lyc. *Quemcumque miserum uideris hominem scias*

464 Amp. *Quemcumque fortem uideris miserum neges*

On a une « *correctio* philosophique » apportée par Amphitryon aux dires de Lycus qui rappelle la position stoïcienne selon laquelle l'homme bon est nécessairement heureux :

<sup>76</sup> G. MAZZOLI (1986-1987) : p. 104.

<sup>77</sup> Cf. le raisonnement de J. BLÄNSDORF (2000) : p. 118-138 ; pour l'auteur, les fables, même si elles ne visaient pas l'enseignement, étaient traditionnellement racontées aux adultes pour les instruire et les avertir. Les allusions politiques sont possibles mais incertaines et les fables supportent plus d'un niveau d'interprétation ; par leur complexité même, elles illustrent les « difficultés de la connaissance que la vie pose » (p. 136).

Sen., *Ep.* 92, 15 *Potest uirtus efficere, ne miser aliquis sit* ; 92,16 *non est miser uir bonus, quamuis omnibus prematur incommodis.*

Mais sur scène, chaque message étant mis sur le même plan par un brillant face à face, le spectateur peut choisir d'adopter n'importe quel point de vue. Les positions sont neutralisées par la confrontation et aucune ne l'emporte finalement. C'est l'identité de chacun qui guide ses paroles, l'usurpateur qui dénigre l'absent et le père qui défend le héros, et non la croyance en une quelconque thèse. Ces *sententiae* nous renseignent seulement sur les rôles dramatique et psychologique de chacun<sup>78</sup>.

Médée répond « sur le mot » à sa nourrice de façon beaucoup plus circonstancielle. Nous sommes au deuxième acte, dans la traditionnelle scène où l'héroïne brûlant d'aller à l'assaut est freinée par sa fidèle compagne :

162 Nut. *Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam*

163 Med. *Qui nil potest sperare, desperet nihil*

La nourrice, voulant extraire Médée de la masse des *adflicti*, avance comme argument leur absence d'espoir (*spes nulla*). Car, selon elle, cette situation désespérée conduit sa *domina* à vouloir des solutions extrêmes. Médée reprend l'idée sous une autre forme (*Qui nil potest sperare*) et la retourne en un point positif et paradoxal (*desperet nihil*). Elle inverse la proposition de la nourrice en une nouvelle proposition elle-même construite en chiasme<sup>79</sup>. Médée fait du langage un usage réflexif (qui fait retour sur les paroles d'autrui) et subjectif : ce qu'elle dit s'applique avant tout à elle et à son avantage. Sa *sententia* ne révèle pas tant un caractère qu'elle n'entraîne le personnage vers l'action. Après un tel retournement, le public a l'impression d'une joute dans laquelle le vainqueur est celui qui a eu le dernier mot. Quant au contenu des *sententiae*, l'on ne peut dire lequel l'emporte ; la question, aporétique, ne se situe pas tant sur le plan des énoncés que sur celui de l'énonciation.

Tantale et son père Thyeste s'opposent dans un dialogue serré où les *sententiae* sont en *antilabai* :

443a-43b Tan. *Summa est potestas*

Thy. *Nulla si cupias nihil*

471-72a Tan. *Nec abnuendum si dat imperium deus*

Thy. *Nec appetendum est*

<sup>78</sup> T. G. ROSENMEYER (1989) : p. 104 ; P. WUILLEMIER (1962) : p. 63, Sénèque « exprime l'âme humaine en sentences qui parfois se répondent et s'opposent ».

<sup>79</sup> F. DUPONT (2000) : p. 73, « Donc la nourrice a pour rôle de formuler les lieux communs qui tissent l'éthique humaine. Elle trace l'espace normal et normé de la vie humaine » tandis que Médée « utilise les lieux communs de la nourrice pour les inverser [...] par une transformation quasi mathématique ».

Thyeste renverse purement et simplement les assertions de son fils : *summa*, un superlatif qualifiant la *potestas*, devient *nulla* ; l'adjectif verbal *abnuendum* est remplacé par *appetendum*, le mouvement contraire. La *potestas* dont parle Tantale est le pouvoir royal, pouvoir convoité par le sens commun ; Thyeste se place sur un autre plan, plus philosophique, quand il parle de l'absence de désir (*si cupias nihil*).

Le débat n'est cependant pas nouveau et n'oppose pas seulement les *stulti* aux *proficientes* dans une lecture stoïcienne. Car Hippolyte, chez Euripide, pose cette question à son père :

*Hipp.* 1013a Ἄλλ' ὡς τυραννεῖν ἢ δὴ τοῖσι σώφροσιν ;  
« Mais est-il agréable aux sages de régner ? »

Cette γνώμη, insérée dans une tirade du jeune homme, est une fausse question, à laquelle il répond immédiatement par la négative. Y compris pour les hommes qui ne sont pas engagés sur la voie de la sagesse, ou pour qui la question ne se pose même pas, le pouvoir n'est pas forcément enviable. Le débat, posé par le seul Hippolyte chez Euripide, est incarné par deux personnages chez Sénèque, dont l'un (Tantale) assume seulement une fonction de contradiction sans avoir une véritable épaisseur dramatique ou psychologique.

Le même décrochage se produit dans la *sententia* suivante : Tantale énonce un lieu commun, aussitôt remis en question par la considération paternelle<sup>80</sup>. Les termes *cupias* et *appetendum* font penser à l'échelle stoïcienne des valeurs, distinguant les indifférents (tout ce qui ne contribue ni au bonheur ni au malheur) du bien et du mal. Or le pouvoir est un indifférent, que l'on ne doit par conséquent ni désirer ni rejeter<sup>81</sup>. Ici c'est l'ensemble formé par les deux vers qui exprime la position stoïcienne et non un personnage particulier.

De même, dans cet échange de répliques, c'est la lecture globale des deux *sententiae* qui rend compte de la position de Sénèque, position qui est elle-même le fruit d'une double tradition philosophique et poétique<sup>82</sup> :

*Thy.* 536-37 At. *Quis influentis dona fortunae abnuît ?*  
*Thy.* *Expertus est quicumque quam facile effluant*

Les personnages, dans ces cas, ne se soucient pas d'être cohérents par rapport à tel corps de doctrine ; ce qui leur importe, c'est d'emporter l'adhésion, par un langage qui interprète la réalité en termes abstraits : « la philosophie, d'idée, devient style, le contenu, forme », selon la belle formule de Giuseppe

<sup>80</sup> Cf. C. MONTELEONE (1991) : p. 237, le contraste entre Thyeste et son fils se joue sur l'axe sémantique présent dans le deuxième chœur : ἀλήθεια / δόξα, vrai / faux, réalité / apparence, intériorité / extériorité. Le père adopte le canon stoïcien tandis que le fils est le porte-parole de l'*opinio omnium* (ou *falsa opinio*).

<sup>81</sup> DL, VII, 160 (SVF I, 131).

<sup>82</sup> Cf. Vit. 26, 1-5 *diuitiae enim apud sapientem uirum in seruitute sunt, apud stultum in imperio*. La pensée se trouve déjà chez Publilius et Horace, Ep. I, 10, 47 *Imperat aut seruit collecta pecunia cuique*.

Gilberto Biondi<sup>83</sup>. Ils s'affrontent par des paroles empreintes de notions morales ou politiques, puisque la tragédie met en scène des questions de cette nature ; mais leurs intentions sont circonscrites à leur identité et à leur rôle dramatiques.

Les personnages prononcent des *sententiae* qui semblent des règles morales dans l'absolu, mais ne peuvent être ainsi qualifiées pour plusieurs raisons : les personnages changent d'avis au gré des circonstances et de leur interlocuteur, ce en quoi ils sont proprement théâtraux ; les règles qu'ils énoncent se voient concurrencées par d'autres et ne triomphent pas, à l'échelle de la réplique du moins ; enfin les *sententiae* sont le fruit de traditions littéraires autant que philosophiques et ne sont pas le vecteur d'une thèse en particulier. Ce sont des choix dramatiques qui régissent le contenu et la place des *sententiae*. S'il est un enseignement, il ne passe pas par telle ou telle *sententia* mais par le jeu des interactions avec le contexte et par la synthèse des positions antithétiques.

### 7. 3. 2. *Évolution des personnages*

Dire que les personnages ne sont pas porteurs d'un message didactique revient à souligner leurs contradictions mais aussi leur évolution. Ils ne sont pas figés dans une position prédéterminée mais connaissent des changements dépendants de l'économie de l'action. On a répertorié toutes les fluctuations que connaissent les personnages, beaucoup plus complexes que ceux des tragédies grecques, et ce tant chez les personnages subalternes que chez les protagonistes<sup>84</sup>. En montrant plus particulièrement que les *sententiae* prononcées par une même instance, individuelle ou collective, se contredisent au sein d'une même tragédie, nous voulons mettre en avant le fait que ce sont les contingences dramatiques qui les dictent et non une arrière-pensée doctrinale qui les inspire.

Au premier chef, le chœur, dans plusieurs tragédies, fait varier sa position.

Les troisième et quatrième chants de *Phèdre* comprennent des *sententiae* contradictoires sur l'action de la Fortune. Le troisième chœur est un chant en l'honneur de la nature<sup>85</sup> qui règle si scrupuleusement le cycle des saisons mais non les affaires humaines :

977-79 *Res humanas ordine nullo*  
*Fortuna regit sparsisque manu*  
*munera caeca, peiora fouens*

Tout ordre a en effet été bouleversé : Phèdre est tombée amoureuse de son beau-fils, la nourrice a accusé un chaste jeune homme de viol, le père a ordonné la mort de son fils. Nous passons dans ce chant de l'évocation de l'ordre

<sup>83</sup> G. G. BIONDI (1984) : p. 236.

<sup>84</sup> G. CARLOZZO (1998) : p. 1-15.

<sup>85</sup> P. J. DAVIS (1993) : p. 148, distingue les différents sens du terme dans le drame : les lois de l'union sexuelle légitime pour la nourrice ; l'irrésistible force de la passion sexuelle pour le premier chœur ; le caractère inné, pour Hippolyte (v. 567).



physique, garanti par la Nature, à celle du désordre moral, causé par l'intrusion de la Fortune. Mais le chœur se fourvoie, car la nature gouverne bien, en dernière instance : tout le cycle de ces bouleversements découle de la violation des limites naturelles, à savoir la descente aux Enfers de Thésée comme l'hérédité monstrueuse de Phèdre, *nefas* ancestral attaché à la maison de Minos dont Phèdre et sa nourrice sont bien conscientes<sup>86</sup>. Finalement, la *sententia* occulte l'ordonnance logique du monde et n'est pas non plus adaptée au drame.

Cependant le dernier chœur infléchit sa position. Même s'il constate les vicissitudes (*casus*) de la vie humaine, il rétablit un ordre, en notant que la Fortune épargne davantage les humbles :

1124-25 *Minor in parvis Fortuna furit*

*leuiusque ferit leuiora deus*

1126-27 *Seruat placidos obscura quies*

*praebetque senes casa securos*

Suivent des exemples prouvant cette différenciation : les forces naturelles épargnent les petits mais touchent ceux qui se sont trop élevés. L'action de la Fortune et celle de la Nature sont ici conjuguées, alors qu'elles étaient nettement séparées dans le chant précédent. Le pouvoir de la Nature étant réaffirmé, le chant se rapproche de la prose de Sénèque<sup>87</sup>, mais une différence notable l'en sépare. Dans sa correspondance, la Nature est une force essentiellement bienfaisante, alors que dans *Phèdre* elle se venge d'avoir été bouleversée. Le traditionnel *locus amoenus* de la prose devient un *locus horridus* dans la poésie dramatique<sup>88</sup>.

Les chants, et les *sententiae* qui s'y trouvent, sont dictés par l'économie de la pièce : alors que le troisième chœur ne comprend ni n'accepte l'accusation d'Hippolyte par Phèdre et sa condamnation par Thésée, le dernier redonne du sens aux événements. Il introduit une explication typique de la pensée antique : c'est contre les grands – entendons Hippolyte et peut-être Thésée – que se déchaînent les coups de la Fortune. Pour résumer, les variations de vision du chœur ne sont ni des inconséquences ni des entorses à la doctrine de Sénèque, mais sont à comprendre par rapport à l'action dramatique. Les chants et leurs *sententiae* se lisent donc dans cette optique, proprement théâtrale.

La cohérence entre les premier et deuxième chants des *Troyennes* est également problématique. Les femmes survivantes invoquent tout d'abord les mânes d'Hector et de Priam alors qu'ensuite elles semblent croire à la destruction totale du corps et de l'âme après la mort. Elaine Fantham interprète ce chant comme une intrusion du poète, comme un « antidote philosophique à

<sup>86</sup> Cf. C. SEGAL (1983) : p. 172-186.

<sup>87</sup> *Ep.* 22, 15 ; 31, 9-11 ; 90, 4 ; 93, 9 ; 94, 56 ; 107, 8 ; 108, 8 ; 120, 4.

<sup>88</sup> R. MUGELLES (1973) : p. 29-66. L'auteur étudie les modalités du *topos* dans la littérature grecque et latine puis dans le théâtre de Sénèque : la nature est un véritable paysage état d'âme qui révèle une nouvelle sensibilité et une esthétique du *pathos* exacerbé.

une superstition archaïque »<sup>89</sup>. Sénèque, selon nous, cherche à maintenir la tension entre les deux solutions, car il ne propose pas non plus de choix définitif dans sa prose. S'il ne se prononce pas sur la nature précise de la mort, c'est que c'est un indifférent<sup>90</sup>. En outre, les deux options sont incarnées par d'autres personnages : Andromaque et Astyanax semblent croire en une vie après la mort tandis que Polyxène n'est consolée par aucune espérance<sup>91</sup>. Enfin ne peut-on lire ce chœur non comme une analepse incohérente, mais comme une prolepse tissant des liens avec l'acte III<sup>92</sup> ? La question finale et sa réponse (*sententia* v. 407-08 « Tu demandes où l'on repose après le trépas ? Là où reposent ceux qui ne sont pas nés ») nous y invitent. On pense à Andromaque qui va cacher Astyanax dans le tombeau de son père. Le chœur, de plus, entonne son chant sur des interrogations quant à la vie *post mortem* (v. 371-72) qui se prêtent bien au contexte tout en ne laissant rien présager de la réponse. Ce n'est qu'au vers 395 que le choix s'éclaire, lorsqu'il est question du *spiritus*, du souffle de vie qui lui aussi s'échappera. Les *sententiae* sont catégoriques sur l'annihilation du corps et de l'âme :

397 *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*  
 399 *Spem ponant auidi, solliciti metum*  
 400 *Tempus nos auidum deuorat et chaos*  
 401-02a *Mors indiuidua est, noxia corpori*  
*nec parcens animae*

Tout se passe comme si la pensée s'était élaborée au cours du chant, culminant sur une vision extrême. Nous restons donc sur ce choix radical, et l'effet de contraste avec l'espoir d'Andromaque qui intervient immédiatement après est saisissant. L'exagération du désespoir du chœur est donc soulignée en une sorte de didascalie interne par Andromaque, ce qui nous semble révéler un choix non du philosophe mais du dramaturge.

Non seulement les chœurs, mais également plusieurs personnages modulent leurs points de vue et leurs *sententiae*, qu'ils adaptent en fonction de leur destinataire.

La nourrice de Phèdre, si « stoïcienne » quand elle énonce des *sententiae* prônant la résistance à la passion, quand elle explique comment, par la volonté, on se rend maître de ses affects, quand elle évoque sa délivrance proche par l'issue fatale<sup>93</sup>, met ensuite sa rhétorique au service de la séduction, au sens propre, d'Hippolyte. Ses *sententiae* deviennent de moins en moins colorées

<sup>89</sup> E. FANTHAM (1982) : p. 85 et 263, ce qui l'amène à conclure que ce chant n'est pas prononcé par les Troyennes mais émane de l'extérieur de l'action dramatique.

<sup>90</sup> DL, VII, 101-103.

<sup>91</sup> La conduite héroïque d'Astyanax prouve sa confiance ; le chagrin de Polyxène montre son attachement à la vie d'ici bas ; cf. P. J. DAVIS (1993) : p. 143.

<sup>92</sup> La remarque de C. A. J. LITTLEWOOD (2004) : p. 95, rejoint notre suggestion (« The ode anticipates the emptiness of Andromache's dream-Hector in the following scene and her later hallucination, but jars with the mythological assumptions of the rest of the tragedy »).

<sup>93</sup> *Ph.* 132b-33 ; 134-35, 139 et 140-41.

philosophiquement. Se parlant à elle-même, elle prononce des *sententiae* qu'aurait très bien pu prononcer Médée ; par exemple :

Ph. 721b *Scelere uelandum est scelus*  
(cf. Med. 55 Med. *Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*)

Les deux personnages féminins décident de renchérir dans le crime et d'écarter tout remords, la nourrice de Phèdre en chassant les *iusta, decus, pudor*, pour pouvoir agir :

428b-29 *Verum iusta qui reges timet,*  
*deponat, omne pellat ex animo decus*  
430 *Malus est minister regii imperii pudor*

Enfin sa rhétorique combative, qui lui fait prononcer la *sententia* du vers 722 (*Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum*) rappelle la détermination farouche de Médée. Tout entière au service de sa maîtresse, la nourrice abandonne sa *bona mens* lorsque Phèdre menace de se tuer. Son rôle de nourrice et sa tendresse pour Phèdre lui commandant de la sauver coûte que coûte, elle se doit d'adapter son langage, et par là ses *sententiae*, en fonction d'un but fixé, défini par les exigences dramatique et dramaturgique<sup>94</sup>.

Clytemnestre est un autre exemple d'adaptation aux circonstances : elle prononce au sein du seul deuxième acte d'*Agamemnon* des *sententiae* complètement divergentes. Une première série, dans une stichomythie partagée avec la nourrice (v. 144-61), révèle un personnage déterminé à accomplir sa vengeance, prêt à tous les extrêmes. La nourrice tente de raisonner une *domina* agitée par les passions par un dialogue caractéristique. Alors Clytemnestre se met à douter puis se raffermi à nouveau. Après une dernière *suasoria* de la nourrice (v. 203-25), entre en scène le complice, Égisthe. Clytemnestre tient alors un tout autre langage :

242 *Nam sera numquam est ad bonos mores uia*  
243 *Quem paenitet peccasse paene est innocens*  
264 *Lex alia solio est, alia priuato in toro*  
267 *Dat ille ueniam facile cui uenia est opus*

Elle se rétracte devant celui qui pourrait précipiter l'action et lui oppose des *sententiae* où domine le *pudor*. Enfin, après un dialogue entre les deux amants, la dernière *sententia* de ce deuxième acte signifie l'ultime revirement de Clytemnestre qui accepte de se rallier au projet :

<sup>94</sup> R. TARENTINO (1984) : p. 53, étudie le personnage de la nourrice en montrant sa « polyvalence fonctionnelle » : elle endosse le rôle de narrateur-descripteur quand elle intensifie le pathos de la protagoniste ; elle est une sorte de directeur de conscience par son exhortation moralistico-sentencieuse ; mais elle fait preuve d'incohérence dans ce rôle de conseillère philosophique dans *Médée*, dans *Agamemnon*, et surtout dans *Phèdre* (ce que nous avons voulu montrer) où elle semble la plus compétente philosophiquement et où pourtant elle fait volte-face.

307 *Quae iuncta peccat debet et culpae fidem*

Clytemnestre renoue avec le type de *sententiae* qu'elle tenait face à sa nourrice. Nous ne pouvons pas dire que ses paroles émanent d'une quelconque doctrine, même si, isolées, elles semblent parfois marquées. Par exemple cette *sententia* pourrait refléter une haute conception de l'amitié :

202 *Mors misera non est commori cum quo uelis*

Mais dans le contexte, nulle morale n'a sa place. La *fides* dont parle Clytemnestre est une *fides culpae* (v. 307), une fidélité attachée à la faute.

Les personnages fluctuent au gré de leurs interlocuteurs et de l'avancée du drame. Leurs oscillations multiples ont une forte puissance dramatique ; elles sont exacerbées et révélées grâce aux personnages qui ont une fonction d'opposants. Leur langage fait sans cesse référence aux valeurs, qui ne sont pas incarnées par l'un ou l'autre mais changent de dépositaire<sup>95</sup>. Tour à tour représentant le *furor* ou la *bona mens*, offrant des points de vue divergents sur tel problème philosophique, ils se montrent justement d'authentiques personnages dramatiques par les tensions qu'ils recèlent, les incertitudes qui les tiraillent et les choix hasardeux qui les précipitent. Leurs *sententiae* expriment l'analyse provisoire d'une situation précise ; elles portent leurs interprétations et réflexions qui varient au gré des événements.

### 7. 3. 3. *Perversions*

Des *sententiae* d'apparence morale, ou plutôt à contenu moral peuvent être mises au service d'une action coupable ou d'un personnage en proie au *furor*. Elles demeurent, détachées, à dénotation vertueuse, mais lues par rapport à l'enjeu dramatique, elles sont connotées tout autrement.

Les *sententiae* de Lycus pratiquent une telle « perversion ». Détachées, elles semblent faire l'apologie de la stabilité politique, de la paix entre vainqueurs et vaincus :

341b-42a *Rapta sed trepida manu*

*sceptra obtinentur*

344b-45a *Alieno in loco*

*haud stabile regnum est*

403b *Arma non seruant modum*

404-05 *Nec temperari facile nec reprimi potest*

*stricti ensis ira : bella delectat cruor*

409-10a *Cum uictor arma posuit et uictum decet*

*deponere odia*

<sup>95</sup> Cf. la synthèse de F. GIANCOTTI (1984) : p. 143-212.

368-69a *Pacem reduci uelle uictori expedit,  
uicto necesse est*

Elles peuvent même se faire l'écho de textes stoïciens, dans lesquels la naissance est classée parmi les indifférents<sup>96</sup>, où la *patientia* est une vertu :

340b-41a *Qui genus iactat suum  
aliena laudat  
353 Ars prima regni est posse et inuidiam pati*

Mais considérées dans leur contexte, c'est-à-dire par rapport à l'identité du personnage qui les prononce et à leur finalité, elles perdent toute allure de *bona mens*. La stratégie de récupération de Lycus est mise au service de l'usurpation politique et de la violence faite à l'épouse abandonnée.

### Antisapiens Medea

Médée soumet également la raison au service de la passion, du *furor*, et fait montre d'une maîtrise de ses moyens de vengeance et d'une rationalité à toute épreuve<sup>97</sup>. Elle fait partie des personnages qui endossent un rôle métadramatique, façonnant un plan d'action et manipulant les autres personnages. Sa première *sententia* montre sa détermination et le défi qu'elle se lance :

55 *Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*

Ses *sententiae* sont presque toutes bâties sur un schéma binaire similaire : pour elle, les choses sont claires et ne souffrent pas de compromis. Elle invoque le devoir d'espoir et de courage à travers des *sententiae* de contenu stoïcien<sup>98</sup> :

161 *Numquam potest non esse uirtuti locus  
163 Qui nil potest sperare, desperet nihil  
176 Fortuna opes auferre, non animum potest*

Mais comme le dit bien Giancarlo Mazzoli, ce sont les « vertus » d'une anti-*sapientia* (où domine la passion) appuyée d'une anti-logique (celle du crime), d'une anti-*natura* (d'une mère infanticide) et d'une anti-*humanitas*<sup>99</sup>. Sa *uirtus* et sa confiance ne lui serviront qu'à duper Jason, Créon, et même ses enfants. Lorsque Médée s'adresse à Créon pour le convaincre de lui accorder un délai avant l'exil, elle use également de *sententiae*. Au service du *malum*, le langage de Médée *sapiens* rejoint celui de Médée *furens*. Mais ce langage demeure

<sup>96</sup> DL, VII, 101-103.

<sup>97</sup> C. IMBERT (1975) ; E. LEFÈVRE (1981a) : p. 32-36 ; (2000) : p. 395-416 ; E. SÁNCHEZ SOLER (1997) : p. 245-255 ; G. MAZZOLI (1995) : p. 93-105 ; P. MONTOVANELLI (2001) : p. 67.

<sup>98</sup> E. LEFÈVRE (2000) : p. 406 ; J. BLÄNSDORF (1996) : p. 230.

<sup>99</sup> G. MAZZOLI (1995) : p. 100 ; A. SCHIESARO (2003) : p. 175, n'exclut pas que « the most hallowed of Stoic precepts are not safe from tendentious exploitations à la Atreus » ; J. PIGEAUD (1989) : p. 404, « Médée n'est pas l'égal du sage, elle est l'anti-sage, le soleil noir de la sagesse, la sphère ténébreuse symétrique, dans cet anti-monde, de la sphère lumineuse ».

parfaitement logique, à l'image du *logos* organisant l'univers<sup>100</sup>. On comprend pourquoi les personnages même atteints de folie peuvent prononcer des *sententiae*, langage de la raison par excellence. Médée, nous l'avons vu au chapitre III, renverse un proverbe :

159 *Fortuna fortes metuit, ignavos premit*

Par cette subversion de la *δόξα*, elle se place au-dessus de la sagesse populaire et crée une nouvelle échelle de valeurs, la sienne. Comme Atrée sacrifie tout à son *ira*, Médée le fait à son *dolor*, qui devient son Dieu<sup>101</sup>. Enfin, dans son dialogue avec Jason, ses *sententiae* renversent complètement la perspective ; Médée le rend responsable de la situation présente et le culpabilise en même temps qu'elle se disculpe :

500b-01a *Cui prodest scelus*

*is fecit*

503 *Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*

505 *Retinenda non est cuius acceptae pudet*

Comme quand elle prend à contre-pied un proverbe, Médée crée sa propre vision des choses, ainsi qu'un langage approprié. Elle retourne les armes de l'adversaire contre lui, par ses *sententiae* des vers 500b-01a (dont le contenu contredit Jason) et 505 (dont la forme s'appuie sur les mots de Jason). Médée adapte donc son langage à son destinataire, invoquant certaines valeurs face à sa nourrice, usant du lexique juridique face à Créon, renversant les dires de Jason, n'avouant ses desseins qu'à elle-même dans son monologue d'ouverture. La mise en œuvre de tous les moyens – maîtrise des autres et de soi par le langage – pour arriver à ses fins, est comparable à l'acte de création du dramaturge<sup>102</sup>.

Les *sententiae* de Médée, fruit du *logos*, sont mises au service d'une vengeance qui ira jusqu'à l'infanticide, brouillant les limites entre raison et folie. Il faut toutefois introduire une différence entre l'héroïne, dont nous avons étudié partiellement le langage, et la pièce dans laquelle elle s'inscrit. Si Médée est l'anti-sage, la tragédie dans son entier met en scène un « tragique stoïcien de la passion »<sup>103</sup>. Le parcours de Médée est en effet tendu vers l'accomplissement d'un acte terrible, qui demande l'accumulation d'une force, d'une tension,

<sup>100</sup> C. IMBERT (1975) : p. 585-586 : dans le système de Chrysippe, la langue naturelle est assurée d'une non-contradiction relative. En effet le *logos endiathetos*, la raison directement lue sur les choses, a la même cohérence que le *logos* organisant l'univers, puisqu'il en est la traduction.

<sup>101</sup> E. LEFÈVRE (1981a) : p. 35-36 : c'est le point exact où la philosophie stoïcienne est pervertie.

<sup>102</sup> A. SCHIESARO (2003) : p. 91-92 et G. MAZZOLI (1995) : p. 98, dans un prologue actif et poétique en particulier, Médée cherche à « transformer la tempête de ses émotions en un scénario de vengeance », à élaborer son œuvre d'art.

<sup>103</sup> J. PIGEAUD (1989) : p. 399.

conformément à la pensée stoïcienne<sup>104</sup>. *Médée* n'est donc pas une « pièce à thèse », mais sa construction obéit à un principe relevant du Stoïcisme.

### Proinde uitae sequere naturam ducem (Phèdre, v. 481)

Remarquable est la façon dont la nourrice de Phèdre s'adresse à Hippolyte dans sa *suasoria* du deuxième acte. Elle s'est donné bon courage avant d'accomplir ce qu'elle qualifie de *scelus* : elle tente de convaincre le jeune homme d'abandonner son air farouche et d'accorder son mode de vie à son âge. Elle insère dans sa tirade quelques *sententiae*, dont la dernière, mise en exergue de ce dernier point, nous intéresse au premier chef.

La nature est un concept majeur du Stoïcisme, qui recommande de vivre en accord avec elle. Mais ce que ce précepte signifie n'est pas évident<sup>105</sup>. Vivre selon la nature, c'est vivre selon sa nature propre, répondre à ce que la raison exige d'un homme, c'est-à-dire accomplir sa propre mission. C'est donc acquiescer aux événements, c'est-à-dire à la volonté de Dieu, s'inscrire dans un cosmos rationnel, logique<sup>106</sup>. C'est aussi ne rien faire de défendu par la loi. La notion de plaisir n'apparaît pas dans cette définition. On peut apprécier le décalage entre ce que la nourrice semble sous-entendre dans son injonction et le sens du *secundum naturam uiuere* pour un Stoïcien. Elle ne met aucunement l'accent sur la rationalité de la nature, qu'elle soit la nature propre d'Hippolyte ou la nature qui l'entoure. Elle en fait plutôt, sinon un instinct, du moins un penchant banal de la jeunesse à chercher les contacts humains et le plaisir (elle ajoute v. 482 « Fréquente la ville, cherche la société de tes concitoyens »). Elle critique au contraire l'attitude d'Hippolyte qui deviendrait une menace pour la société si elle se généralisait, mettant en danger la perpétuation de l'espèce.

La *sententia* met en jeu divers sens de *natura* : par rapport à une conception stoïcienne, l'emploi qu'en fait la nourrice le restreint et le banalise ; par rapport à une conception épicurienne, selon laquelle il faut satisfaire aux besoins imposés par la Nature pour atteindre le plaisir, le sens est également trop précis pour ne pas être aisément gauchi.

<sup>104</sup> La nature de l'âme, comparable à un souffle, est animée d'un mouvement tensionnel qui est lié à la condition morale de la personne : Chalcidius, 220 (*SVF* II, 879) : *naturalis igitur spiritus anima est* ; Gal., V, 3, 8 (*SVF* II, 841).

<sup>105</sup> Les textes abondent ; nous ne citons que les passages les plus explicites : Stob., II, 77, 16 (*SVF* III, 16) « [la fin] consiste à vivre en accord avec la vertu, à vivre en harmonie, ou, ce qui est la même chose, en accord avec la nature. » ; Stob., II, 75, 11 – 76, 8 « Zénon donnait la fin comme “vivre en accord” [...]. Ses successeurs exprimèrent cela sous une forme plus développée : “vivre en accord avec la nature”, en considérant l'affirmation de Zénon comme un prédicat incomplet ». DL, VII, 87-89 « C'est pourquoi vivre en accord avec la nature devient la fin, ce qui veut dire en accord avec sa propre nature et celle du tout [...] ». » ; Sen., *Ep.* 41, 8-9 : *Rationale enim animal est homo : consummatur itaque bonum eius, si id impleuit, cui nascitur. Quid est autem, quod ab illo ratio haec exigat ? Rem facillimam, secundum naturam suam uiuere ; Vit.* 8, 1-2 *Natura enim duce utendum est : hanc ratio obseruat, hanc consulit. Idem est ergo beate uiuere et secundum naturam.*

<sup>106</sup> A. A. LONG (1996) : p. 145-146 et 150 reconstitue le raisonnement de type syllogistique qui amène à conclure à l'égalité entre la vie selon la raison et la vie selon la nature ; cf. également J. BRUN (2002) : p. 93-94.

Ce que la nourrice voudrait obtenir d'Hippolyte devient clair : qu'il se livre aux plaisirs de la jeunesse<sup>107</sup>. Le sens de ce qui aurait pu être une *sententia* stoïcienne est donc perverti par le contexte. Ou plutôt c'est le contexte qui lui donne son sens. Car si l'on lit la *sententia* isolément, on est tenté de l'interpréter comme un précepte philosophique<sup>108</sup>. Mais sur scène, prononcée par une nourrice voulant fléchir un Hippolyte par trop farouche, elle prend une tout autre valeur.

Sénèque a mis en scène avec cette *sententia* un exemple de faux Stoïcisme décrit dans sa lettre 123. En effet l'argumentation de la nourrice est fondée sur les mêmes considérations que les « paroles perverses » (*malis uocibus* §9) des « colporteurs du vice » (*qui uitia gestant* §8), que Sénèque transmet au style direct (§10). Ils incitent à la débauche en alléguant que « les jours s'écoulent, la vie achève son cours », que « notre âge ne sera pas toujours apte au plaisir » (§10). Ce sont exactement les mêmes idées que les *sententiae* de la nourrice véhiculent. L'effet est alors d'autant plus saisissant quand elle avance la *sententia* du vers 481 énonçant un principe clef du Stoïcisme. La nourrice représente ainsi un parfait exemple de faux philosophes qui détournent certaines maximes au profit du vice.

Certaines *sententiae* nous adressent des clins d'œil. Elles se prêtent à une première lecture « stoïcienne », facilitée par la présence de notions clefs de cette École, mais se révèlent finalement être des répliques banales. L'interprétation philosophique est induite par ce que nous savons par ailleurs de l'auteur, qui a introduit dans son théâtre des maximes dignes de ses traités. Ces *sententiae* tendent de véritables pièges au public, qui oscille entre deux analyses et c'est dans ce jeu avec les contextes interne et externe à l'œuvre qu'elles prennent tout leur intérêt. Pourquoi Sénèque a-t-il ainsi joué avec des notions surdéterminées en les employant à contresens ? La réponse n'est pas facile à apporter, car elle engage notre interprétation, c'est-à-dire notre faculté de reconnaissance d'un langage codé. Il nous semble que nous pouvons apporter des éléments de réponse à différents niveaux de lecture.

À un niveau métadramatique, on peut remarquer que les nécessités dramaturgiques guident l'évolution des personnages : la nourrice doit, après avoir joué le rôle de conseillère philosophique, donner un nouvel élan à l'action. Elle ne peut demeurer éternellement la voix de la morale, mais doit ensuite adopter la fonction conventionnelle d'auxiliaire de sa maîtresse. Au niveau extra-

<sup>107</sup> A. J. BOYLE (1985) : p. 1289, répertorie tous les sens de *natura* dans l'œuvre de Sénèque et considère que dans le vers 481 le terme a le sens de *Vit.* 8, 1 ; 24, 3 et *Ep.* 66, 39, c'est-à-dire « the guiding principle of human behaviour, the canon of human happiness and fulfilment ». Nous tendons à croire, conformément à notre commentaire, qu'il s'agit plutôt du sens d'instincts de la vie humaine et animale (comme dans *Ep.* 4, 10 ; 119, 2 ; *Tranq.* 9 et *Helv.* 10), sans aller jusqu'au désir sexuel de *Tranq.* 9 et *Helv.* 13, 3. Ce que l'on lit en *Vit.* 8, 1 diffère tout à fait du discours de la nourrice : *Ideoque praeceperunt ueteres optimam sequi uitam, non iucundissimam, ut rectae ac bonae uoluntatis non dux sed comes sit uoluptas. Natura enim duce utendum est : hanc ratio obseruat, hanc consulit.*

<sup>108</sup> Notre connaissance du contexte philosophique ne peut pas ne pas nous diriger vers cette lecture. J. SOUBIRAN (1990) : p. 18, parle par exemple de précepte stoïcien pour ce vers, en faisant référence à la conception du sage comme ζῴον κοινωνικόν. H. M. HINE (2004) : p. 194, montre que l'*interpretatio stoica* prime sur les autres, alors qu'on aurait pu penser à une réflexion épicurienne.



dramatique, il ne semble pas que l'auteur ait fait preuve d'ironie envers ses personnages mais plutôt, et c'est ce que nous entendons par des « *sententiae* clin d'œil », envers lui-même<sup>109</sup>, voire envers les autres philosophes. Ces *sententiae* fortement connotées fonctionnent comme des allusions claires à la doctrine qu'il expose par ailleurs, et la minent de l'intérieur en détournant son sens. Sénèque montre ainsi comment on peut se saisir de bribes d'un corps doctrinal afin de détourner l'ensemble. Il sait fort bien d'ailleurs que certains se font passer pour des Stoïciens justement en se piquant de formulations paradoxales. Sénèque mettrait en garde, en exhibant des usages à contresens, contre la mauvaise foi (qui fait invoquer les paradoxes stoïciens pour agir en adepte de la *uoluptas*, c'est-à-dire à l'encontre de la morale invoquée), contre la démagogie<sup>110</sup> et contre une prétendue philosophie qui ne se fonderait que sur des préceptes devenus des clichés<sup>111</sup>.

Sénèque a prévu une exploitation personnalisée des préceptes : « il n'y a pas de quoi s'étonner que chacun puise dans une même matière en fonction de ses goûts » (*Ep.* 108, 29 *Non est quod mireris ex eadem materia suis quemque studiis apta colligere*). Il cite en exemple une maxime et ses diverses lectures possibles, selon que l'on est un philosophe, un historien, ou un grammairien. Y aurait-il de la même façon des possibilités de réception multiple des *sententiae* tragiques ? Un enseignement peut effectivement être tiré après un triple mouvement de lecture : un public – éclairé – repère le principe philosophique (vivre selon la nature par exemple) ; mais il se rend compte que dans le contexte ce n'est pas le sens qui prévaut (la « nature » a un tout autre sens) ; la *sententia* continue de résonner tout de même en lui, grâce à sa forme versifiée, qui frappe et reste ancrée après coup (il garde en mémoire l'injonction). C'est alors et uniquement par un mode de réception spécifique, celui d'un public cultivé, que la *sententia* porte les fruits de la sagesse. Une réception plurielle des *sententiae* tragiques est possible, en fonction du point de vue adopté (intradidagétique ou extradidagétique) et des attentes du public (plaisir de l'écoute ou leçon de vie).

### Conclusion : une réception multiple pour un public hétérogène

Le problème des rapports entre l'œuvre dramatique et l'œuvre en prose de l'auteur est complexe. Pour savoir si les *sententiae* peuvent receler un enseignement philosophique, il faut préciser quel point de vue on adopte. Notre réponse varie selon que nous considérons les *sententiae* dans leur contexte théâtral ou détachées de celui-ci.

Les *sententiae* considérées dans leur contexte ne peuvent être le support d'un enseignement moral véritable. Nous ne nions pas la fécondité des analyses

<sup>109</sup> Comme l'a suggéré L. DESCHAMPS (2002) : p. 211-218.

<sup>110</sup> *Ep.* 52, 9 *Quid enim turpius philosophia captante clamores ?*

<sup>111</sup> C'est la thèse de T. F. CURLEY (1986) : p. 43, pour qui la question d'une critique du Stoïcisme reste ouverte. La nourrice de Phèdre, après avoir paru la porte-parole d'un Stoïcisme sincère, réduit les nombreux lieux communs philosophiques à une utilisation opportuniste.

étudiant comment le Stoïcisme informe les tragédies<sup>112</sup> : le contenu des *sententiae* est parfois cohérent avec les écrits philosophiques de Sénèque ou plus largement des Stoïciens. Cependant leur signification contextuelle vient infléchir leur portée jusqu'à la gauchir, voire l'inverser.

Il est certaines *sententiae* – dans lesquelles on reconnaît un terme, un principe clef du Stoïcisme – que l'on est tenté de lire isolément, comme des principes philosophiques. L'exemple le plus frappant est le vers 481 de *Phèdre* où la formule *sequere naturam* entraîne inévitablement vers la doctrine du Portique. Au lecteur ensuite de faire retour vers le texte, puisqu'en l'occurrence une telle lecture est décalée et inopérante. Il peut cependant tirer une leçon de la *sententia*, par une distanciation opérée à toutes les étapes de la réception : en se rendant compte qu'elle peut faire le jeu de thèses déviantes, mais en gardant à l'esprit la signification « orthodoxe » du précepte, il exerce son sens critique et tire quand même profit de l'énoncé. L'enseignement moral passe alors par une abstraction du contexte.

Le problème des rapports entre les *sententiae*, la philosophie et la tragédie, revient donc à analyser la réception des *sententiae* par le public. On a eu tendance à interpréter ce qui est une influence (les thèmes philosophiques stoïciens) comme un vecteur des intentions autoriales. D'une part, il est certes difficile de ne pas tirer des conclusions morales, puisque les arguments et les réflexions sont de telle nature. D'autre part, l'auteur ne peut contrôler les mécanismes d'attraction ou de répulsion que ses personnages inspirent<sup>113</sup>, non plus que l'appréciation des *sententiae* par le récepteur : il les envisagera tantôt isolées, tantôt replacées dans leur contexte. Dans le premier cas, on l'a dit, l'enseignement est essentiellement le fruit d'une prise de distance critique, qui appréciera les effets d'harmonie ou de décalage avec la doctrine stoïcienne. Dans le second, les *sententiae* renferment tout de même un enseignement, principalement destiné aux autres personnages et à celui qui les énonce, mais autre que moral. Car les *sententiae*, surtout, visent à exprimer des affects, à convaincre, et à frapper.

<sup>112</sup> Par exemple par G. A. STALEY (1981) : p. 233-246 : il montre comment les vues de Sénèque dans le *de Ira* permettent d'élucider sa dramaturgie.

<sup>113</sup> Pour A. SCHIESARO (1997) : p. 110-111, seuls les *proficientes* pourraient résister à la fascination exercée par les figures de Médée ou d'Atrée et dans ce cas seul la tragédie garde une fonction éducative. Mais le risque est grand d'écrire dans une forme si ambivalente.



## Les *sententiae* sont des lieux éthiques, pathétiques et dramatiques

Un langage impersonnel peut-il permettre une expression de l'intime ? On comprend aisément que les *sententiae* nous renseignent sur les jugements et avis des personnages. Mais elles nous parlent également, et c'est là une découverte de notre travail, de ce que ressentent les personnages. Contrairement à ce que l'on a pu écrire<sup>1</sup>, les tragédies ne mettent pas en scène de froids discours et des raisonnements purement abstraits, et c'est précisément par le biais le plus inattendu que l'on peut le voir. Précisons d'emblée que sur le grand nombre de *sententiae* de notre corpus, celles qui expriment clairement un état intérieur sont assez rares ; mais il faut faire la part de l'explicite et de l'implicite : d'autres indications dans le texte nous disent que le personnage est sous le coup de telle émotion lorsqu'il prononce telle *sententia*, laquelle relève alors bien d'un langage émotionnel. Aristote avait d'ailleurs bien noté cette propension à généraliser par ceux qui éprouvent des émotions :

*Rhet.* 1395a 8-10 Καθόλου δὲ μὴ ὄντος καθόλου εἰπεῖν μάλιστα ἀρμόττει ἐν σχετλιασμῷ καὶ δεινώσει, καὶ ἐν τούτοις ἢ ἀρχόμενον ἢ ἀποδείξαντα,

« Généraliser ce qui ne l'est pas s'accorde surtout avec la peine et l'exagération, et cela soit au début, soit après la démonstration » (trad. M. Dufour).

Ce mouvement d'induction (de passage du particulier au général) est attribué à deux attitudes éminemment théâtrales, sinon tragiques : la peine et l'exagération ; mais nous en rencontrerons bien d'autres sur la scène sénéquienne.

Nous montrerons tout d'abord comment les *sententiae* sont un moyen d'exprimer les sensations qu'un personnage éprouve ; puis comment elles commentent et analysent les passions d'autrui. Enfin nous verrons que les *sententiae* ne se contentent pas d'être un reflet, mais encore qu'elles agissent sur les affects des personnages. Expression, analyse des passions, et action sur elles : les *sententiae* s'affirment comme des lieux pathétiques, éthiques, et dramatiques.

---

<sup>1</sup> Cf. M. MIGNON, cité par E. PETTINE (1974) : p. 39, « Si le dialogue semble s'animer, c'est pour aboutir sans retard à un chapelet de sentences pompeuses et déclamatoires ».

## VIII. 1. Un langage des passions

### 8. 1. 1. *La sententia est un moyen d'expression*

La façon la plus simple d'aborder le problème est de voir que les *sententiae* permettent au locuteur, sous leur forme générale et impersonnelle, d'exprimer un ressenti, le plus souvent négatif, par rapport au drame qui les implique.

#### *Constats désespérés*

Les *sententiae* que nous allons rencontrer sont prononcées sous l'effet d'une forte émotion, après une révélation choquante (pour Hippolyte et Thésée) ou devant un état de faits déplorable (pour Amphitryon et Andromaque).

Deux exemples dans *Phèdre* participent de ces constats désespérés. Nous nous situons, pour le premier, avant l'événement qui accusera Hippolyte et tout juste après que Phèdre lui a avoué indirectement son amour. La tirade du jeune homme exprime par de nombreuses exclamations et interrogations une réaction d'horreur indignée. La *sententia*, exclamative, est dans le ton dominant du discours, d'un personnage parfaitement dégoûté par sa personne et par sa *nouerca* :

694-96 *O ter quaterque prospero fato dati  
quos hausit et peremit et leto dedit  
odium dolusque !*

Hippolyte voit en Phèdre un être monstrueux (v. 687-88) et tellement infâme qu'il eût préféré qu'elle n'existât pas : « Heureux entre tous, les êtres livrés au prospère destin, qu'ont épuisés, consumés, livrés à la mort la haine et la ruse ! ». Par la triple itération de verbes signifiant la mort, c'est comme s'il réalisait son désir de voir disparaître celle qui est pire que « la marâtre colchidienne » ; par la double exclamation (*O ter quaterque*), il expose sa douleur et son émotion extrêmes. La *sententia* est une réaction émotionnelle très forte, faite de haine et d'amertume de voir encore un tel être vivant devant lui.

Le deuxième cas concerne Thésée. Après que Phèdre lui a dit avoir été violée par Hippolyte, il prononce lui aussi un monologue très troublé, où il invective l'hypocrisie :

918-19 *O uita fallax, abditos sensus geris  
animisque pulchram turpibus faciem induis  
920-21a Pudor impudentem celat, audacem quies  
pietas nefandum  
921b-22a Vera fallaces probant  
simulantque molles dura*

Ces *sententiae* sont une réaction attendue aux horreurs qu'il vient d'entendre, une condamnation de cette inversion des valeurs, d'un univers de

masques. Les verbes (*geris, induis, celat, probant, simulant*) signifient tous le travestissement et les faux-semblants (*fallax et fallaces, abditos, faciem*). La dernière *sententia* (v. 921b-22a) resserre au maximum cette idée d'inversion par la juxtaposition des antonymes *uera* et *fallaces* d'une part, *molles* et *dura* de l'autre ; la structure en chiasme (complément – sujet – verbe – verbe – sujet – complément) ainsi que l'ambiguïté des formes identiques pour les nominatif et accusatif accentuent la confusion de la vérité et du mensonge. La non-coïncidence entre structure syntaxique et métrique (la *sententia* s'étale sur deux vers) souligne la dysharmonie régnante. Cette dernière *sententia*, clôturant l'adresse à la *uita fallax*, agit comme une pointe : elle donne un point d'orgue à la description, la rend absolue en condensant<sup>2</sup> le jugement d'immoralité.

Un semblable constat d'inversion des valeurs est attribué à Amphitryon dans *Hercule Furieux*. Au début de l'acte II, le père du héros expose le motif de ses plaintes, d'abord dans une forme non sentencieuse (v. 207b-08a), puis par une *sententia* (208b-09a *Finis alterius mali/ gradus est futuri*). Il passe du pronom personnel *mihi* (v. 207) à la généralisation de son cas<sup>3</sup> : « La fin d'un malheur est un pas vers un futur malheur ». L'assimilation du *finis* au *gradus*, de la fin au départ, exprime bien l'éternel enchaînement des maux. Le présent gnomique fait de cette pensée un absolu, qui inclut le cas particulier d'Amphitryon dans une loi d'autant plus désespérante qu'il la présente comme universelle. La *sententia* est de celles qui trahissent l'état d'âme du personnage, affligé, brisé. Elle peut, comme ci-dessus, avoir une valeur métadramatique : elle nous parle alors non seulement de l'action tragique mais de conventions théâtrales génériques.

Andromaque évoque des faits plus circonstanciels par des *sententiae* qui peuvent avoir une valeur didascalique. La supercherie d'Hélène ayant été découverte, les réactions ne se font pas attendre : Polyxène ne cille pas, mais sa mère Hécube défaille. Andromaque offre une réflexion personnelle sur la mort, qui généralise ce qu'elle est en train de voir :

952 *Quam tenuis anima uinculo pendet leui !*

954b *Prima mors miseris fugit*

La première *sententia* est plus particulière que la seconde, mais nous pouvons, dans la traduction, ne pas introduire un adjectif possessif qui désignerait explicitement Hécube et comprendre : « Combien léger est le lien auquel le mince souffle vital est suspendu ! »<sup>4</sup>. La seconde *sententia* est un constat qui découle également de l'observation d'Andromaque, mais qui va dans un sens opposé : il renvoie non plus à la proximité de la mort mais à son éloignement (« La mort la première fuit les malheureux »). Entre-temps, Andromaque a vu Hécube reprendre vie : la relation entre ces deux *sententiae* très proches permet

<sup>2</sup> On passe d'une *sententia* de deux vers (918-19) à une *sententia* d'un vers et demi (920-21a), pour finir avec celle-ci, d'une longueur équivalente à un vers seulement (921b-22a).

<sup>3</sup> Clytemnestre avait fait de même au vers 115 d'*Agamemnon*, usant d'une métaphore spatiale similaire, mais elle devait se rassurer par la *sententia* alors qu'ici Amphitryon s'enfonce dans la consternation.

<sup>4</sup> À la différence de F.-R. CHAUMARTIN qui traduit pour la C.U.F. : « Son souffle ténu est suspendu à un lien bien léger ! ».

de conclure à l'évolution de l'action et d'imaginer un jeu de scène traduisant ces paroles<sup>5</sup>. La contradiction n'est qu'apparente entre les deux vers sentencieux qui mettent en avant tantôt la fragilité de l'*anima* tantôt le refus de la mort de saisir les malheureux.

Nous avons évoqué ici les rares *sententiae* appartenant à des passages descriptifs. Les personnages sont tellement surpris ou abattus qu'ils replacent leurs réflexions dans un cadre plus large, qu'ils généralisent une expérience dont ils n'imaginent pas qu'elle continue à les frapper seuls. Ils amplifient la portée de ce qu'ils voient et ressentent, livrant leur sentiment tragique au public.

### ***Autocritiques fatalistes***

Deux personnages féminins déplorent leurs fautes mais ce constat de lucidité n'ouvre pas la voie à une solution. Au contraire il les enferme dans une perspective toute tracée de perpétuation des *scelera* au sein de leur lignée.

Dès l'acte I, Phèdre déplore sa situation dans une longue tirade. Son époux est loin, sa passion la dévore, et ni Dédale ni Vénus ne lui viennent en aide. Elle en conclut qu'« Aucune fille de Minos ne s'est acquittée d'un amour léger ; toujours un sacrilège y est mêlé » :

127b-28 *Nulla Minois leui*  
*defuncta amore est, iungitur semper nefas*

Cette *sententia* radicalise la description de ses maux par son écriture des extrêmes : l'adjectif *nulla* exclut toute possibilité d'exception à la règle ; l'adverbe *semper* enferme Phèdre dans la tradition mythologique. Le parfait passif (*defuncta est*) comme le présent (*iungitur*) ont une valeur gnomique qui redouble la force de loi de la sentence.

Très intéressante est la comparaison avec trois répliques du personnage dans *Hippolyte* d'Euripide :

337 ὦ τλήμων, οἶον, μήτηρ, ἡράσθης ἔρον,  
« Ô mère infortunée, de quel amour tu as aimé »

339 Σὺ τ', ὦ πάλαιν' ὄμαιμιε, Διονύσου δάμαρ,  
« Et toi, ma pauvre sœur, qu'épousa Dionysos »

341 Τρίτη δ' ἐγὼ δύστηνος ὡς ἀπόλλυμαι.  
« La troisième à mon tour, infortunée, je meurs »

Phèdre pense aux autres femmes de sa lignée sans répondre aux questions de sa nourrice. Elle se situe à la suite de sa mère et de sa sœur, sans solution de

<sup>5</sup> *Tro.* 954a *Spirat. Reuixit.* Nous pouvons imaginer la gestuelle d'Andromaque, soutenant Hécube et étant assez proche d'elle pour pouvoir noter qu'elle respire.

continuité dans le malheur. Sénèque a pu penser à ces réflexions : dans la *sententia* de Phèdre, l'expression *nulla Minois* peut signifier « aucune fille de Minos » et/ ou « aucune femme de Minos » ; Phèdre peut penser tant à Pasiphaé, sa mère, qu'à Ariane, sa sœur. En tout cas, elle se met sur le même plan qu'elles deux, chez Euripide comme chez Sénèque, et s'affiche comme un personnage mythique. Phèdre s'enferme dans ses malheurs et la place de la *sententia*, finale, dit son désespoir en même temps que son être tragique.

Jocaste réfléchit également à la question de la descendance mais se place du point de vue de celle qui a enfanté. L'affrontement entre ses fils lui suggère une tirade dans laquelle elle énonce cette *sententia* :

*Phœn.* 386 *Miseros magis fortuna conciliat suis*

Jocaste généralise son malheur (« Les malheureux, la fortune les rend davantage bienveillants envers les leurs ») dans une *amplificatio* pathétique. Troublée par les querelles de ses fils, elle ne sait quel parti prendre, puis se décide pour le plus faible. La *sententia* justifie son penchant en faisant appel à une instance supérieure, la Fortune.

Les *sententiae* de ces personnages sont liées à une façon d'être : ils ressentent durement l'effet des malheurs qui les touchent et n'y trouvent pas d'issue. Leurs paroles sont toutes d'exagération et de doute, sur eux-mêmes comme sur le monde. L'amplification de la portée des événements à laquelle ils procèdent, par l'énonciation de *sententiae*, déforme leur regard. Profondément pessimistes, ils ne voient que noirceur en eux et autour d'eux, ce qui brouille leur faculté de jugement et d'appréciation, qui ne devient que critique et condamnation.

### **Ponctuations émotionnelles**

Les *sententiae* suivantes impliquent moins l'intimité des personnages : leur forme impersonnelle laisse simplement libre cours à des réactions spontanées devant un événement ou un état de fait.

Le héraut Eurybate narre la tempête qui a englouti vaisseaux grecs et troyens, en un récit syncopé. Sa *sententia* prend place au milieu de ces évocations tourmentées, en une incise qui est une réaction personnelle aux abominations décrites (*Ag.* 512a *Quid fata possunt !*). Eurybate, alors qu'il n'apparaît pas dans les tragédies grecques<sup>6</sup>, est mieux dessiné chez Sénèque que Talthybius<sup>7</sup>. Il peut donc, comme les autres personnages, prononcer une *sententia*. Elle fonctionne

<sup>6</sup> M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (1998) : p. 18, signale que sa présence dans les *Myrmidons* d'Eschyle n'est pas sûre ; il intervient, dans l'*Illiade*, I, 320-347 – lié à Talthybius –, chez Hérodote, VI, 92 et IX, 75 et chez Ovide, *Her.* III, 9-12.

<sup>7</sup> *Ag.* v. 388-92. Peut-être est-ce en manière de clin d'œil, comme nous l'a suggéré M. SOUBIRAN, que Sénèque présente le héraut comme *uasto concitus miles gradu* au vers 388, cet ablatif de manière formant un chiasme et traduisant son nom grec d'Εὐρύβητος Βάτης.



comme une parenthèse au sein du récit, une rupture dans le fil narratif qui véhicule l'appréciation subjective du héraut : un épiphonème<sup>8</sup>.

Hippolyte s'oppose en tous points aux exhortations de la nourrice de Phèdre et prononce un long soliloque (v. 482-564) qui tient lieu de plaidoyer *pro domo*. Trois *sententiae* interviennent dans le cours de sa narration. Il décrit tout d'abord un certain âge d'or, fait de solitude et de frugalité où transparait son idéal de vie :

518b-19a *Sollicito bibunt*  
*auro superbi*  
 520b-21 *Certior somnus premitt*  
*secura duro membra uersantem toro*

Ces deux premières *sententiae* appartiennent à la partie souriante du diptyque et contiennent d'ailleurs le système d'opposition qui régit tout le soliloque (les superbes face aux humbles). Elles se font face et reflètent, en un double système de miroir, la structure entière de la tirade. Puis vient l'âge d'airain fait de crimes et de guerres, où le comble du mal est atteint par la femme :

559a *Sed dux malorum femina*

Cette *sententia* appartient au versant noir de sa narration et joue, un peu comme la *sententia* exclamative d'Eurybate, le rôle d'une incise, non plus fruit de la pitié mais de l'amertume rageuse. Elle renvoie aux nombreuses réflexions critiques sur les femmes dans les tragédies d'Euripide, dont voici les plus marquantes :

*Med.* 230-31 Médée Πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνῶμην ἔχει  
 γυναῖκές ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν  
 « De tout ce qui a vie et pensée, ce sont nous,  
 les femmes, les créatures les plus misérables »

*Med.* 573-75 Jason Χρῆν γὰρ ἀλλοθὲν ποθεν βροτούς  
 παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·  
 χούτως ἂν ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν  
 « Les mortels devraient engendrer des enfants  
 par quelque autre voie, sans qu'existât la race féminine ;  
 et ainsi les hommes ne connaîtraient aucun mal »

*Hipp.* 409-10 Phèdre Ἐκ δὲ γενναίων δόμων  
 τόδ' ἦρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν  
 « C'est dans les maisons nobles  
 que le mal a pris naissance parmi les femmes »

<sup>8</sup> Cic., *Verr.* II, 5 ; Quint., VIII, 5, 11.

La troisième γνώμη, extraite d'*Hippolyte*, est plus proche des *sententiae* du personnage sénéquien, dans sa critique du luxe et du vice féminin. Mais c'est Phèdre qui la prononce, et non Hippolyte. L'héroïne se présente comme une victime de cet amour avec lequel elle a d'abord essayé de composer et comme aussi coupable que ces femmes qu'elle fustige. Le point de vue est donc très différent de celui d'Hippolyte dans la tragédie de Sénèque. Dans *Phèdre*, c'est le jeune homme qui réagit en tant que victime des feux de sa marâtre et donne à son sentiment d'horreur des dimensions universelles. Il prononce une véritable profession de foi dans ses *sententiae*, qui, moins que l'expression d'un *pathos* passager, révèlent un *èthos* défini et constant.

La façon de s'exprimer compte davantage que le contenu de l'expression : le point commun de ces *sententiae* est qu'elles sont prononcées par des personnages submergés par leurs affects. Or Jacqueline de Romilly écrit que sous le coup de l'émotion provoquée par les événements tragiques, « c'est une réaction naturelle que de généraliser »<sup>9</sup>. Les personnages réagissent à ce qu'ils narrent eux-mêmes en laissant parler leur cœur. La *sententia*, épiphonème tragique, équivaut alors à un commentaire métadramatique. En outre, elle décline en termes explicites des traits de caractère et affiche, comme un masque de théâtre, une personnalité. Hippolyte en particulier est identifié par ses *sententiae* comme celui que jamais n'attendrira une femme.

### 8. 1. 2. La *sententia* est un instrument d'introspection

Les exemples précédents montraient des *sententiae* exprimées naturellement et sans difficulté. Nous allons voir des exemples où l'autoanalyse est de moins en moins aisée, où les personnages peinent à définir leur émotions, et plus encore, à en parler.

Phèdre oppose lucidement la passion et la raison, avec une victoire de la première sur la seconde, en prononçant cette *sententia* qu'elle fait suivre d'un constat (*uincit ac regnat furor*<sup>10</sup>) :

184a *Quid ratio possit ?*

Chez Euripide également, Phèdre lutte par sa raison contre la divinité de l'amour<sup>11</sup>, ce qui fait de ces *sententiae* les héritières d'une tradition tragique. Cette perversion familiale s'apparente à une maladie héréditaire, qui touche tout l'être de Phèdre, physique et moral. Le drame de Phèdre est rendu encore plus

<sup>9</sup> J. de ROMILLY (1995) : p. 53.

<sup>10</sup> Alors qu'Hippolyte parle du *furor* comme une alternative à *ratio* et à *natura* (v. 566-568) ; cf. R. F. MERZLAK (1983) : p. 193-210.

<sup>11</sup> *Hipp.* v. 1304-1306 « Elle faisait appel à sa raison (Γνώμη δὲ νικᾷν τὴν Κύπριν πειρωμένην) pour triompher de Cypris, quand elle succomba, malgré elle, aux machinations de sa nourrice, qui à la faveur d'un serment, vint à ton fils révéler son mal » (trad. L. Méridier).

poignant par la lucidité dont elle fait preuve pour analyser son mal. Phèdre, chez Euripide, nomme cette souffrance qu'il y a à « redresser sa raison » :

247-49 Τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,  
τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ  
μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι

Le personnage met bien en lumière l'impasse où elle se trouve : la souffrance (Τὸ γὰρ... ὀδυνᾷ) ou le mal (τὸ δὲ... κακόν) ; la solution est d'ignorer à la fois la folie et son remède (κρατεῖ μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι). Le personnage sénéquien, est sur ce point précis, en droite ligne de celui d'Euripide : les deux héroïnes sont conscientes de leur passion et le disent dans des formules gnomiques.

Thyeste, dans sa monodie du dernier acte, révèle un trouble beaucoup plus profond, qui rend l'expression des sentiments problématique. Ses dimètres et monomètres anapestiques sont présentés comme joyeux par Atrée, mais leur tonalité est plus complexe que ne le dit cette didascalie interne<sup>12</sup>. Car à la fin de sa tirade, Thyeste prononce une *sententia* interrogative qui révèle son trouble :

968b-69a *An habet lacrimas  
magna uoluptas ?*

Décrivons la progression de ce monologue à travers ses *sententiae*. Avec sa joie de vivre retrouvée, Thyeste s'enjoint d'oublier ses tourments, par des impératifs et des subjonctifs exhortatifs<sup>13</sup>, puis par des *sententiae* qui justifient sa confiance nouvelle :

925b-26a *Magis unde cadas  
quam quo refert*  
926b-28a *Magnum ex alto  
culmine lapsum stabilem in plano  
figere gressum*

Après avoir balayé tous les sentiments négatifs qui l'accablaient jusque là<sup>14</sup>, il donne sa propre définition de la grandeur (v. 926). Les mentions « l'origine de la chute » (*unde cadas*) et « quand on a glissé d'un haut sommet » (*ex alto culmine lapsum*), renvoient à ces épreuves qu'il a voulu congédier au début de sa tirade (malheur, exil) tandis que sa définition de la grandeur (*stabilem in plano figere gressum*) semble décrire ce qu'il est en train de vivre. Ses plaisirs simples, manger et boire, peuvent en effet consister pour Thyeste en cette nouvelle stabilité. Une fois sa définition donnée, Thyeste revient encore sur ses malheurs passés qu'il

<sup>12</sup> Thy. 918b-19 At. *Ecce iam cantus ciet  
festasque uoces nec satis menti imperat.*

<sup>13</sup> Thy. v. 921 *ponite* ; v. 922-923 triple occurrence de *fugiat*.

<sup>14</sup> Thy. v. 920 à 925a : *longis malis, sollicitas curas, maeror, pauor, trepidi exilii, tristis egestas, pudor.*

s'agit de chasser. La première partie de son monologue forme une boucle, commençant et finissant par des exhortations à être heureux et à oublier les peines, entrecoupée du passage gnomique définitionnel.

La deuxième partie de la tirade (v. 938-69) est faite de mouvements de doutes que n'arrivent pas à gommer des arguments de bon sens. Elle commence par deux *sententiae* d'autocritique qui montrent que le visage de bonheur qu'essayait de prendre Thyeste n'était qu'un masque :

938-39 *Proprium hoc miseros sequitur uitium  
numquam rebus credere laetis*  
940-41 *Redeat felix fortuna licet,  
tamen afflictos gaudere piget*

Ces *sententiae* d'analyse et de jugement conjoints introduisent la faille dans ce tableau de fausse sérénité<sup>15</sup>. Sénèque écrit ici deux *sententiae* remarquables de finesse psychologique : « Ce défaut caractéristique poursuit les malheureux : ne jamais croire au bonheur » et « Une heureuse fortune peut revenir, les affligés ont cependant honte de se réjouir ». Thyeste, lui, ressent une force mystérieuse qui l'empêche d'être pleinement serein. Les *sententiae* avaient introduit de façon impersonnelle et distancée le problème ; maintenant ce sont des questions qu'il se pose à lui-même pour comprendre son malaise (v. 942-46).

Puis Thyeste décrit plus précisément son aspect physique, avant de réitérer par une *sententia* la loi de la complaisance dans le malheur : « Le chagrin aime les larmes auxquelles il est accoutumé, le désir funeste des pleurs habite les malheureux » (952-53 *Maeror lacrimas amat assuetas, / flendi miseris dira cupido est*). Revient ensuite un moment d'auto-analyse, où il énonce cette fois clairement les « signes du deuil à venir », « les pressentiments du malheur » (*luctus signa futuri, mens praesaga mali* v. 957-958). Mais aussitôt il essaie de se raisonner, par des questions et des ordres (v. 961-964), encore suivis d'une vague de doute (v. 965-69). Son corps parle pour lui, les larmes coulent sans qu'il n'y puisse rien ; il ne sait comment les interpréter et s'appuie sur une *sententia* interrogative qui recherche la norme : « Un grand plaisir entraîne-t-il des larmes ? ».

Thyeste oscille dans toute cette tirade entre la volonté de retrouver la confiance, de profiter de l'instant qui lui est offert et les pressentiments funestes. Le mélange de raisonnement et de résistance émotionnelle aux arguments produit une tirade très mouvementée, faite d'avancées et de reculs. Le personnage tente de se rassurer par des *sententiae* analytiques, qui introduisent une distance entre son ressenti et lui-même, mais ne lui sont pas d'un grand secours : il reste dans le doute. La définition de la grandeur qu'il forge tente de correspondre au mieux à son cas personnel ; et l'on passe d'un écart assez grand entre les mots et les faits à une adéquation plus fine, qui met Thyeste en face de lui-même.

<sup>15</sup> G. MADER (2002) : p. 243, va jusqu'à parler d'ironie pour cette monodie, qui comporte un *color stoicus* inadéquat mis en avant par un Thyeste au savoir lacunaire.

L'échec de l'analyse par le langage sentencieux traduit un état de trouble maximal et montre que le personnage n'est pas maître de lui-même. Il est dans un moment de *pathos* intense : il essaie de croire à la réconciliation mais une intuition l'empêche de se réjouir totalement. Son discours constitue une transition entre l'espoir vivace et la cruelle désillusion qui l'attend... Si l'on perçoit dans les *sententiae* une certaine impossibilité à définir un sentiment dominant, grande en revanche est la lucidité de ces personnages sur la nature de leur malaise.

## VIII. 2. Les réflexions sentencieuses

Les *sententiae* apportent, outre l'expression des émotions par ceux qui les éprouvent, de nombreuses réflexions, au triple sens du terme, par ceux qui en sont les témoins : dans les *diuerbia*, les *sententiae* permettent qu'un personnage analyse l'intériorité d'un autre, et la donne ainsi à voir au public ; elles livrent parfois des critiques ; dans les *cantica*, les *sententiae* reflètent les événements qui se sont déroulés dans les actes en leur apportant une dimension nouvelle.

### 8. 2. 1. La sententia fournit un moyen d'analyse dans les diuerbia

Très souvent un personnage réagit aux manifestations physiques de l'émotion d'un autre. Il les décrit parfois précisément<sup>16</sup> ou y fait allusion plus discrètement<sup>17</sup>, et adopte en conséquence une attitude qu'il justifie par une *sententia*. La *sententia* est donc au cœur de la problématique théâtrale qui consiste à faire voir par le geste ou par le langage.

Ainsi Ulysse prévient le refus d'Andromaque de lui livrer Astyanax par une *sententia* (545b-46a *Est quidem iniustus dolor/ rerum aestimator*) ; de même Jocaste avance un conseil sentencieux à l'adresse d'Étéocle en essayant de rétablir la paix entre ses deux fils,

*Phœn.* 493-94 *Quotiens necesse est fallere aut falli a suis,  
patiari potius ipse quam facias scelus*

alors qu'auparavant le garde, en observant les protagonistes, en avait déduit cette pensée :

442 *Negare matri qui diu dubitat, potest*

<sup>16</sup> Ulysse sait qu'il lui faut observer attentivement Andromaque afin de la percer à jour : son expression physique, pense-t-il, en dira davantage que son langage (*Tro.* 615 et suiv. *Scrutare matrem...*). J.-P. AYGON (2005) : p. 404, a montré que les signes physiques jouent un grand rôle dans le théâtre de Sénèque, en relation avec la physiognomonie et les dogmes stoïciens.

<sup>17</sup> *Tro.* v. 625a : en disant d'Andromaque *Intremuit*, Ulysse s'engouffre dans cette brèche pour agir (*hac, hac parte quaerenda est mihi* v. 625b).

Cette *sententia* finale comporte une analyse sémiotique, portant sur les indications visuelles qu'a notées le personnage ; avec cette conclusion, le messager annonce le comportement des personnages.

La nourrice de *Phèdre*, par ses nombreuses *sententiae* qui analysent les sentiments de sa maîtresse ou ceux d'Hippolyte, participe à la compréhension que l'on a des personnages. Phèdre parle de sa passion, mais le point de vue de la nourrice est tout autre. Sa *sententia* apporte en effet un éclairage différent :

195-96a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens*  
*fīxit libido*

Adressés à Phèdre, ces mots sont ceux d'une condamnation sans appel de sa *libido*. Les qualifications de *turpis* et *uitio fauens* traduisent la vision normative et moralisante du personnage en ce début de tragédie. La passion de type incestueux de sa *domina* est également interprétée comme typique des personnages d'une certaine classe sociale :

204-05 *Quisquis secundis rebus exultat nimis*  
*fluitque luxu, semper insolita appetit*

Mais ce point de vue en est un parmi d'autres : Phèdre interprète son amour comme venant d'une origine divine, tout comme le chœur ; la nourrice elle-même ne prendra plus en considération la morale traditionnelle quand il s'agira de détourner sa maîtresse du suicide. Elle adopte un tout autre langage face à Hippolyte, quand elle pense n'avoir d'autre issue que de le convaincre d'aimer Phèdre :

453 *Laetitia iuuenem, frons decet tristis senem*  
574-75a *Saepe obstinatis induit frenos Amor*  
*et odia mutat*

La nourrice entend renverser les sentiments d'Hippolyte, subjuguer sa haine grâce au joug de l'amour. Il n'est plus question de réprimer la passion amoureuse, mais au contraire de la susciter, ainsi que cette *laetitia* qui sied aux jeunes gens. En faisant référence à l'expérience et au code social, son analyse des sentiments d'Hippolyte entend aussi les infléchir dans un sens voulu.

La *sententia* du vers 453 est à mettre en relation avec la *γνώμη* que la nourrice forge dans l'*Hippolyte* d'Euripide :

261-63 Βιότου δ' ἀπρεκεῖς ἐπιτηδεύσεις  
φασὶ σφάλλῃν πλέον ἢ τέρπειν  
τῆ θ' ὑγιείᾳ μᾶλλον πολεμεῖν

Le contenu semble proche : « Dans la vie des principes rigoureux donnent, dit-on, plus de déceptions que de joies, et combattent plutôt une saine conduite ». Mais le contexte d'énonciation en infléchit notablement le sens. Cette

formule est en effet prononcée au milieu d'un dialogue non avec Hippolyte mais avec Phèdre : la nourrice voudrait éprouver envers sa maîtresse une affection mesurée, ce qui limiterait sa peine<sup>18</sup>. Sa γνώμη est une leçon que la nourrice tire de son expérience et vaut uniquement pour elle-même. Dans la tragédie de Sénèque, l'encouragement à abandonner le sérieux est destiné à Hippolyte, dans le but très précis que nous avons mentionné. On voit que l'analyse du contexte et du destinataire de la *sententia* est primordiale pour la comprendre. Les références ne sont pas les mêmes selon que la nourrice s'adresse à Hippolyte ou à sa maîtresse, mais dans les deux cas son interprétation, partielle, se veut pragmatique. Les *sententiae* ne sont pas seulement un instrument d'analyse statique mais confèrent au langage une force qui fait évoluer les rapports entre personnages.

L'analyse de la passion qu'un personnage décèle ou croit déceler chez un autre n'est jamais gratuite. Masquant une injonction (Jocaste à ses fils, la nourrice de Phèdre à Hippolyte), une condamnation (la nourrice de Phèdre à sa *domina*), une prétérition faussement compréhensive (Ulysse à Andromaque), la *sententia* qui commente une passion fait évoluer les relations entre personnages. Elle pose également le problème de la distinction entre le visible (les traits physiques de la passion), le vraisemblable, et l'intériorité qui se dérobe aux yeux des autres personnages et du spectateur. Les *sententiae* scrutent, comme le fait Ulysse, cette vie intérieure et en proposent souvent des interprétations forcées. Encore mieux, les chœurs usant également de *sententiae* pour commenter ce qu'ils perçoivent des affects des autres donnent des interprétations qui ne s'appliquent pas directement à ce qu'ils voient. Ces décalages et ces erreurs de jugement accentuent le tragique des situations, en mettant en scène des personnages à la vue partielle et au langage partial.

### 8. 2. 2. *La sententia exacerbe le pathos dans les cantica*

Du point de vue de la composition des chants, les *sententiae* en représentent des lignes de force, à la manière d'un hypertexte soutenant les thématiques générales. Dans l'agencement même des thèmes, la relation des *sententiae* au reste du chant dramatise la tonalité. Du point de vue de l'écriture, l'exacerbation et l'exagération traduisent le pessimisme des chœurs. Ainsi, le tragique est amplifié dans ces chants dont les thèmes sont véhiculés par les *sententiae*. Elles usent de deux moyens essentiels permettant d'exacerber le *pathos*.

<sup>18</sup> *Hipp.* 253-57 Χρῆν γὰρ μετρίως εἰς ἀλλήλους  
φιλίας θνητοῦς ἀνακίρνασθαι  
καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μωλὸν ψυχῆς,  
εὐλυτα δ' εἶναι στέργηθρα φρενῶν  
ἀπό τ' ὄσασθαι καὶ ξυντεῖναι.

« Elles devraient garder la mesure les amitiés que contractent les mortels, sans aller jusqu'au tréfonds de l'âme, et leurs affections être plus faciles à dénouer, pour en écarter ou en serrer les liens » (trad. L. Méridier).

Le premier d'entre eux consiste en une radicalisation de la formulation, aboutissant à une pensée extrême. Nombre de *sententiae* comprennent des pronoms, des adverbes, des adjectifs à valeur totalisante. Qu'ils soient négatifs comme *nihil*<sup>19</sup>, *nemo*<sup>20</sup>, *numquam*<sup>21</sup>, ou positifs comme *semper*<sup>22</sup>, *omnis*<sup>23</sup>, *quisquis*<sup>24</sup>, cette pensée radicale traduit une forte émotion. Les modalisations, c'est-à-dire les nuances de la pensée, sont assez rares et vont souvent, comme nous le verrons plus loin, dans le sens du pessimisme. Que ces généralisations, qui deviennent des universalisations, soient positives ou négatives, c'est un trait tragique que d'amplifier les émotions. Un autre trait révèle l'esprit tragique de ces chants, montrant le cours du temps comme un cercle ou comme une ligne inexorable : dans l'une ou l'autre solution, l'issue est certaine. Nous voyons ainsi exprimée dans certaines *sententiae* l'idée d'une irréversibilité, d'un cycle dont il est difficile de sortir :

*Tro.* 407-08 *Quaeris quo iaceas post obitum loco ?  
quo non nata iacent*

*Thy.* 596-97 *Nulla sors longa est : dolor ac uoluptas  
inuicem cedunt breuior uoluptas*

*Thy.* 613-14 *Quem dies uidit ueniens superbum,  
hunc dies uidit fugiens iacentem*

*H.F.* 178b-80 *Properat cursu  
uita citato uolucrique die  
rota praecipitis uertitur anni*

Que ce soit le cycle de la peur, de la vie, du temps, cette inexorabilité enferme l'homme dans un destin, donc dans une histoire tragique sur laquelle il a peu de prise. Les *sententiae* représentent, à cette fin, le passage du passé au futur comme inévitable :

*Thy.* 550-51 *Iurgia externis inimica durant  
quos amor uerus **tenuit, tenebit***

*Thy.* 940-41 *Redeat felix fortuna **licet,**  
**tamen** afflictos gaudere piget*

*H.F.* 590-91 *Quae uinci **potuit** regia carmine  
haec uinci **poterit** regia uiribus*

*H.F.* 865-66 *Nemo ad id sero uenit, unde numquam,  
cum semel **uenit, potuit** reuerti*

Ces phrases jouent sur les temps et modes verbaux pour montrer que le futur sera identique au passé, et que c'est toujours un enchaînement à déplorer. Elles enferment la réalité dans un cadre prédéfini en amplifiant un désespoir déjà présent.

<sup>19</sup> *Ph.* 353-55a ; *Tro.* 397 ; *Thy.* 388-90.

<sup>20</sup> *Thy.* 615-16 ; *H.F.* 865-66 ; *Tro.* 1016-17 ; *Tro.* 1018-19 ; *Tro.* 1023.

<sup>21</sup> *H.F.* 865-66 ; *Ag.* 60-61 ; *H.F.* 174b-77a ; *Thy.* 938-39.

<sup>22</sup> *Tro.* 1013.

<sup>23</sup> *H.F.* 870b-72 ; *Tro.* 1016-17 ; *Thy.* 612 ; *Thy.* 401-03 ; *Tro.* 161-62.

<sup>24</sup> *Tro.* 161-62 ; *Thy.* 882b-84.



À côté d'une forme d'expression radicale, qui traduit une pensée des limites, nous trouvons des formulations particulièrement négatives<sup>25</sup>. Ce sont des comparaisons, des modalisations, qui assombrissent le présent. Les quelques exemples suivants montrent que l'on se situe toujours dans le pire des cas par rapport à un comparé enviable mais impossible :

*Thy. 572 Peior est bello timor ipse belli*  
*Thy. 610-11 Quicquid a uobis minor expauescit,*  
*maior hoc uobis dominus minatur*  
*Thy. 612 Omne sub regno grauiore regnum est*  
*Ph. 777b-78a Tutior auis*  
*non est forma locis*

Les rares modalisations que l'on trouve dans ces *sententiae* chantées infléchissent le sens vers le pessimisme :

*Ph. 820-21a Raris forma uiris (saecula perspice)*  
*impunita fuit*  
*H.F. 174b-77a Nouit paucos*  
*secura quies, qui uelocis*  
*memores aeui tempora numquam*  
*reditura tenent*  
*H.F. 1098b-99 Proxima puris*  
*sors est manibus nescire nefas*  
*Med. 109 Rara est in dominos iusta licentia*  
*Æd. 992-94 Multis ipsum metuisse nocet;*  
*Multi ad fatum uenere suum*  
*dum fata timent*

Il s'agit alors de mises en garde discrètes, insinuant que le cas le plus fréquent par rapport à ces exceptions est le plus dommageable et que c'est précisément celui dans lequel se situent les personnages.

L'écriture sentencieuse de ces moments lyriques se caractérise par une grande tension, révélant un sentiment dramatique de l'existence humaine<sup>26</sup>. L'exaspération des émotions, mise en lumière par une expression radicale, alliée à des thèmes tragiques particulièrement bien soulignés par les *sententiae* et leur mode d'insertion dans le chant, font d'eux des moments propres à susciter le désespoir et la crainte. C'est la conjonction des développements narratifs, mythologiques, et des resserrements sentencieux généralisants qui crée cette tension, ce sentiment de menace pesant.

<sup>25</sup> R. TARRANT (2006) : p. 5 et suiv. fait le même constat en remarquant l'opposition générale entre la philosophie de Sénèque, qui décrit une vie idéale, et la vie des tragédies, comprenant faiblesse, vice et corruption, et faisant à ce titre peu de place à l'optimisme.

<sup>26</sup> R. MARINO (1996) : p. 59.

Les *sententiae* s'offrent naturellement à l'analyse des affects, personnels et d'autrui. Elles apportent des connotations le plus souvent négatives, qui introduisent une critique, suggèrent une action avec prudence. Ce langage rhétorique permet de traduire des nuances psychologiques variées. Les explications que les personnages donnent de leurs affections n'en atténuent pas l'intensité, bien au contraire. Elles leur donnent une profondeur en instaurant une distance réflexive, et une épaisseur, en combinant la double approche émotionnelle et intellectuelle<sup>27</sup>. Mais comment naît cette distance critique ?

### VIII. 3. Les mots et les maux

Si les personnages adoptent un langage sentencieux pour dire ce qu'ils ressentent, ce qu'ils perçoivent des affects des autres et ce qu'ils en tirent comme conclusion pour l'action, c'est aussi et enfin pour agir sur ces passions, toujours par le biais des *sententiae*.

#### 8. 3. 1. *Sententiae modératrices*

Nous qualifions de modératrices les *sententiae* qu'un personnage adresse à un autre en proie à des passions afin de les freiner. Ces élans tragiques, qui les poussent vers un *nefas* (le suicide pour Œdipe, la vengeance pour Médée, la perte de l'honneur pour Phèdre, *etc.*) sont très souvent retardés par le personnage de la nourrice.

Les nourrices de Phèdre et de Médée, si elles assument toutes deux cette fonction traditionnelle, prononcent des *sententiae* différentes et par là révélatrices des passions respectives de leurs *dominae*. La nourrice de Médée parle d'*ira*, de *grauia uulnera*, d'*odia*, de *uirtus* et de *uindicta*<sup>28</sup>, alors que celle de Phèdre évoque un *dulce malum*, un *nefas*, un *scelus*<sup>29</sup> qu'il faut combattre avec des armes morales – résistance au penchant amoureux, *pudor*, volonté de guérir – :

132b-33 *Quisquis in primo obstitit*  
*pepulitque amorem tutus ac uictor fuit*

<sup>27</sup> C. GARTON (1972) : p. 201 écrit qu'une « *sententia* vraie et adéquate peut ajouter puissamment à la vérité d'un personnage ».

<sup>28</sup> *Med.* 151b-53a Nut. *Gräuia quisquis uulnera*  
*patiente et aequo mutus animo pertulit*  
*referre potuit*  
153b Nut. *Ira quae tegitur nocet*

154 Nut. *Professa perdunt odia uindictae locum*  
160 Nut. *Tunc est probanda, si locum uirtus habet*

<sup>29</sup> *Ph.* 134-35 Nut. *Qui blandiendo dulce nutriuit malum,*  
*sero recusat ferre quod subiit iugum*  
143b-44 Nut. *Maius est monstro nefas :*  
*nam monstra fato, moribus scelera imputes*  
164 Nut. *Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*

140-41 *Honesta primum est uelle nec labi uia,  
pudor est secundus nosse peccandi modum*  
249 *Pars sanitatis uelle sanari fuit*

La première *sententia* de la nourrice rappelle une γνώμη d'Ismène dans l'*Antigone* de Sophocle :

92 Ἀρχὴν δὲ θηρᾶν οὐ πρόπειται τὰ μὴ γὰρα.

Ismène s'oppose à sa sœur dès le prologue : Antigone veut enterrer Polynice tandis qu'Ismène ne peut s'opposer aux lois de la cité. Elle profite d'une réplique d'Antigone qui envisage de ne pas pouvoir mener à bien son projet pour lui prodiguer ce conseil : « Avant tout, il ne faut pas rechercher l'impossible ». Comme la nourrice, Ismène tente de freiner par une formule gnominique un personnage sous l'emprise d'une passion<sup>30</sup>. Leurs maximes modératrices mettent bien l'accent sur l'importance des débuts (*in primo*)<sup>31</sup> pendant lesquels il faut se contrôler (θηρᾶν οὐ πρόπειται, *obstitit*). Or la γνώμη et la *sententia* se trouvent toutes deux au début de la tragédie (prologue et acte I), comme si le développement de la passion coïncidait avec le déroulement de la pièce et si les personnages modérateurs tentaient d'empêcher la tragédie. Comme cette dernière n'a lieu que si elle se nourrit de passions, les *sententiae* modératrices, toutes placées à l'ouverture du drame, échouent nécessairement<sup>32</sup>.

La nourrice de Clytemnestre tente de freiner les élans de sa maîtresse par un même argument, situé lui aussi au début de la tragédie :

151 *Extrema primo nemo temptauit loco*

Les conseils de ces nourrices rappellent d'ailleurs ceux que Sénèque énonce dans le *de Ira* :

I, 6, 3 *Ita legum praesidem ciuitatisque rectorem decet **quam diu potest** uerbis et his mollioribus ingenia curare, ut facienda suadeat cupiditatemque honesti et aequi conciliet animis faciatque uitiorum odium, pretium uirtutum ; transeat **deinde** ad tristiores orationem qua moneat adhuc et exprobrat ; **nouissime** ad poenas et adhuc leues reuocabiles decurrat ; **ultima supplicia** sceleribus ultimis ponat, ut nemo pereat nisi quem perire etiam pereuntis intersit,*

« C'est ainsi que doit agir le protecteur des lois, le dirigeant d'une cité : tant qu'il le peut, il traite les esprits par des paroles et encore assez douces, de façon à persuader chacun de son devoir, à lui inspirer le désir du bien et de la justice, à faire naître la haine des vices et l'estime des vertus ; qu'il passe ensuite à un langage plus sévère pour avertir encore et réprimander, qu'il en vienne en dernier lieu à des châtements, et tout d'abord à des peines légères, auxquelles on puisse surseoir ; que les derniers supplices soient réservés aux derniers des criminels, de façon qu'il ne périsse personne, à moins que périr ne soit un bien même pour celui qui périt » (trad. A. Bourgey).

<sup>30</sup> Cf. v. 88 : « Ton cœur est là qui s'enflamme pour un dessein qui devrait te glacer ! »

<sup>31</sup> Ἀρχὴν semble en revanche avoir plus un sens logique que temporel ici.

<sup>32</sup> Cf. A. SCHIESARO (2003) : p. 13-20, qui analyse la façon dont les personnages établissent un lien entre les passions et la création poétique, et ainsi problématisent la relation entre les passions et le plaisir esthétique. Les passions sont non seulement une force motrice à l'œuvre derrière l'action, mais aussi derrière l'existence même des tragédies.

Cette variation des positions préconisée par Sénèque s'observe dans la fonction des *sententiae* de la nourrice de Phèdre, qui, de modératrices, deviennent incitatives (destinées à Hippolyte) ou motrices (destinées à elle-même) : elle adapte son langage à l'*èthos* et au *pathos* de son destinataire.

Les conseils que l'on dispense à Médée sont plus pratiques, car sa nourrice sait que faire référence aux valeurs ne sera d'aucune utilité :

168a *Rex est timendus*

175b *Tempori aptari decet*

Les *sententiae* s'appuient ici sur des données concrètes – le pouvoir à craindre, les circonstances auxquelles il faut s'adapter –.

La nourrice de Clytemnestre prononce une *sententia* assez proche par son réalisme, pour laquelle faute de raison (*ratio*) le temps (*mora*) sera un allié :

Ag. 130 *Quod ratio non quit, saepe sanauit mora*

Pour Phèdre, il s'agissait de résister dès l'abord aux premiers sentiments ; pour Médée et Clytemnestre, les nourrices disent que le temps adoucira au contraire les blessures. Pourtant ces dialogues verront triompher les *dominae* et échouer ces *sententiae* modératrices. La nourrice de Phèdre acceptera de se faire complice ; dès lors elle se consacrera non pas à éteindre la flamme de sa maîtresse mais à attiser celle de son bien-aimé. La nourrice de Médée n'aura pas eu le temps de la convaincre que déjà Créon apparaît (v. 179). Qu'en est-il de Clytemnestre qui décide de revenir en arrière après avoir entendu sa nourrice ? Par opposition avec le personnage d'Eschyle qui se montre ferme face au coryphée (v. 320-50) ou dans son monologue (v. 587-614), elle montre nombre d'hésitations<sup>33</sup> et est en proie à la peur<sup>34</sup>. Il nous semble par conséquent que ce sont les paroles de son complice qui l'ont effrayée plus que les exhortations de la nourrice qui l'ont persuadée. Égisthe a en effet vacillé puis a ordonné à Clytemnestre de se borner à l'accompagner (v. 235). Sans doute a-t-elle perdu de son assurance et les *sententiae* de la nourrice ont alors trouvé un terrain favorable pour la persuader, mais à retardement.

Le chœur tragique tente aussi, comme chez Sophocle<sup>35</sup>, de modérer la violence des sentiments exprimés par les personnages. Nous le voyons par exemple faire d'Œdipe un emblème des vicissitudes humaines et prôner, par contraste, la juste mesure :

<sup>33</sup> G. CARLOZZO (1998) : p. 1-15, a bien noté les doutes, hésitations et changements d'avis tant des protagonistes que des personnages subalternes, qui résistent puis se soumettent aux premiers, dans un jeu avec la tradition théâtrale qui révèle la crise de conscience d'une époque et la modernité de Sénèque.

<sup>34</sup> Cf. l'analyse de J.-P. AYGON (2004b) : p. 137.

<sup>35</sup> Cf. D. CUNY (2007) : p. 165 et suiv., p. 173 et suiv.

O.C. 1211-14 Ὅστις τοῦ πλέονος μέρους

χρῆζει τοῦ μετρίου παρῆς

ζῶειν, σκαιοσύναν φυλάσσω

ἐν ἔμοι κατάδηλος ἔσται

« Celui qui désire une part de vie plus grande,  
en dépassant la mesure,  
observe la sottise :  
ce sera toujours pour moi très clair »

Dans le long dialogue lyrique avec Électre, dans la tragédie homonyme (*El.* v. 121-250), le chœur l’encourage également à modérer ses plaintes, à se rassurer et à ne pas renchérir dans le malheur. C’est donc une tradition tragique que Sénèque prolonge, en créant des *sententiae* lyriques modératrices.

Le chœur s’adresse à Phèdre qui a décidé de mourir en lui ordonnant de bannir ses plaintes, puis il étaye cette injonction par une *sententia* tout à fait comparable à celles de la nourrice :

404b *Non leuat miseros dolor*

Le chœur des *Troyennes*, non dans un dialogue lyrique avec un personnage du drame désigné explicitement, mais dans un chant sans destinataire précis, renvoie dos à dos l’espoir et la crainte :

*Tro.* 399 *Spem ponant auidi, solliciti metum*

Le chiasme sémantique (complément – sujet – sujet – complément) et phonique (consonnes nasales – assonance en [i] – assonance en [i] – consonnes nasales) matérialise l’inanité de ces deux passions, qu’il s’agit non seulement de modérer mais d’abandonner (*ponant*). Les destinataires de cette *sententia*, désignés par les adjectifs *auidi* et *solliciti*, représentent à vrai dire tout le genre humain, sur lequel s’est interrogé le chœur au début du chant. La *sententia* peut également renvoyer aux deux personnages qui ont occupé l’acte précédent, Pyrrhus (en tant qu’*auidus*) et Agamemnon (comme *sollicitus*). La *sententia*, par sa généralité, se comprend à deux niveaux de lecture, interne au drame et le dépassant jusqu’à englober l’espèce humaine. Le message de modération est alors à entendre soit dans une perspective politique circonscrite (désir de vengeance *vs* clémence) soit dans une vision philosophico-morale éternelle (cupidité *vs* inquiétude et espoir *vs* angoisse).

Le quatrième chœur d’*Œdipe* chante lui aussi un idéal de modération, une *media uia* (v. 890-91) contraire à l’ambition démesurée :

909-10 Ch. *Quicquid excessit modum  
pendet instabili loco*

Dans quelle mesure cette *sententia* s’applique-t-elle aux *dramatis personae* ? Est-ce que le chœur signifie qu’*Œdipe* a dépassé la mesure en poussant à ce point

les investigations ? C'est une interprétation possible, mais non la seule. Le chœur peut simplement renvoyer à la légende d'Icare, dont il est question plus haut, sans la relier à l'action dramatique. Le choix du mètre glyconique pour ce chant, accordé avec la tonalité horatienne, orné de multiples métaphores poétiques, lui confère une beauté et une identité particulières, détachée du contexte. La *sententia* s'adresserait alors, comme précédemment, à un destinataire indéfini, les personnages de la légende ou de l'histoire humaine. Enfin cette *sententia* peut concerner la scène tragique en qualifiant les événements futurs, et non en commentant le passé. L'expression *instabili loco* caractérise effectivement la position instable d'Œdipe, comme celle de son être, oscillant entre fils et époux, frère et père.

Nous avons dit que les *sententiae* modératrices appartiennent à l'ouverture du drame. Cela reste vrai pour celles qui sont en *diuerbia* et qui s'opposent à l'explosion de la passion, donc au déroulement de la tragédie. Mais les *cantica* comptent des *sententiae* modératrices qui sont distribuées tout au long de la pièce. Car le chœur réagit à tout moment, même lors de son dernier chant (comme dans *Thyeste*), aux événements dramatiques et chante des *sententiae* destinées à apaiser les dommages causés par les passions. Une fois la tragédie entamée ou même largement accomplie, le chœur en tire des leçons, mais inutiles. Prodiguées toujours trop tard (par les nourrices, par le chœur), les *sententiae* n'ont que peu d'impact sur les personnages en proie à la passion. C'est que les protagonistes féminines, comme nous l'avons écrit pour Phèdre, sont déjà la proie de la passion et qu'aucune raison – conformément à l'analyse stoïcienne de la passion – ne peut entraver le mécanisme une fois qu'il est mis en marche, une fois que le personnage a donné son assentiment à la passion. Quant aux *sententiae* lyriques, qui ne sont pas toujours directement adressées aux *dramatis personae*, il est difficile de juger de leur efficacité immédiate. En revanche, on ne peut exclure une résonance diffuse, à plus long terme, dans l'esprit du public. Les autres types de *sententiae* auront un impact plus visible sur les affects des personnages.

Si les personnages veulent empêcher leurs émotions de les guider, c'est qu'elles les détournent de leur but. Des *sententiae*, à la manière de boucliers ou de remparts, les aident à se contenir pour un temps, les figeant dans une attitude et surtout leur permettant d'agir comme ils l'ont décidé eux-mêmes. Elles durcissent le langage des personnages et par là leur ressenti. Les passions sont perverses, c'est-à-dire qu'elles entraînent les personnages dans une direction qu'ils refusent tandis que les *sententiae* entendent les remettre dans le droit chemin. Leur langage sentencieux doit les guider par son efficacité persuasive et répressive vis-à-vis des affects.

### 8. 3. 2. *Sententiae motrices*

Cependant, il existe, à côté de ces *sententiae* qui interdisent les passions, des *sententiae* qui les encouragent. Alors que Phèdre se mure dans le silence et protège son secret, d'autres personnages évoquent les bienfaits de la parole qui soulage. Le personnage prononce une *sententia* afin de provoquer en lui son seulement un mouvement de l'âme, mais surtout une passion. La parole sentencieuse agit alors vraiment sur le personnage et le transforme, participant pleinement à l'avancée de l'action.

Aucune *sententia* n'intervient dans le cours de la tirade de la nourrice de Phèdre à l'acte II (v. 406-30), mais seulement à la fin de celle-ci :

427b-28a *Haud est facile mandatum scelus  
audere*  
428b-29 *Verum iusta qui reges timet,  
deponat, omne pellat ex animo decus*  
430 *Malus est minister regii imperii pudor*

La nourrice a commencé par invoquer Hécate pour la prier d'infléchir Hippolyte qui résiste aux feux de Phèdre (v. 406-25a). Alors qu'elle aperçoit le jeune homme, elle ne s'adresse plus à la déesse mais à elle-même, dans des interrogations<sup>36</sup> et des injonctions qui montrent son trouble au public. Les deux vers qui précèdent la *sententia* ainsi que la première *sententia* elle-même lui donnent des arguments de défense, concessifs (« Il n'est pas facile d'oser un crime imposé »). Mais les *sententiae* suivantes, constituant la *refutatio*, refusent de s'arrêter sur des réticences et font montre de directivité : « Mais qui craint les rois, qu'il abandonne son équité, qu'il chasse tout honneur de son esprit ». Ces appels à l'action sont une profession de foi redoutable, qui associe service des rois et amoralité. La crainte des rois (*qui reges timet*) conduit inévitablement, selon la nourrice, à l'obéissance, et plus encore, à l'effacement de tout scrupule (*pellat ex animo decus, malus minister pudor*). La puissance impose le rejet de toute norme morale.

La nourrice, en prononçant ces *sententiae*, montre qu'elle a parfaitement intégré le fonctionnement du pouvoir et ne peut plus envisager autrement sa fonction que comme un service dénué de toute considération éthique. Ces maximes sont efficaces du point de vue dramatique puisque la nourrice va bien dérouler son plan en tentant d'assouplir le farouche Hippolyte (v. 435-82). Elle s'est encouragée à être (sans *pudor*) et à agir (*audere scelus*), l'un étant la condition nécessaire de l'autre.

Hercule, au début de l'acte IV de l'*Hercule Furieux*, reprend ses esprits au fur et à mesure d'une tirade très troublée, riche en questions sur le lieu et l'état où il se trouve. Il découvre ensuite la scène de la mort de ses enfants et épouse,

<sup>36</sup> *Ph.* v. 425 et 427a *Quid dubitas ?* et *Trepidamus ?* Ces questions peuvent éventuellement avoir une valeur didascalique.

qui gisent anéantis. Une nouvelle série de questions s'ensuit sur l'origine de ce massacre, puis il laisse libre cours à sa rage. La *sententia* intervient dans ce contexte et s'adresse à un interlocuteur indéfini :

1167b-68a *Hostis est quisquis mihi  
non monstrat hostem*

La *sententia* montre l'impétuosité du héros, qui n'hésite pas à émettre une véritable déclaration de guerre même contre ceux qui ne prendraient pas parti (*quisquis mihi/ non monstrat hostem*) et transforme en ennemis potentiels tous les gens proches (*hostis est quisquis mihi*). Au niveau dramaturgique, la *sententia* joue un rôle intéressant : elle montre le décalage qui existe entre l'ignorance d'Hercule de ses propres faits et sa volonté de découvrir le coupable<sup>37</sup>. Ce vers, encadré par *hostis* et *hostem*, identifie dans une exagération les deux ennemis ; mais pour les autres *dramatis personae*, le second (*hostem*) est connu : c'est Hercule en personne. L'ironie tragique de la *sententia* réside dans cette figure de style, car Hercule ne se connaît pas tel qu'il a été, un ennemi pour les siens et donc lui-même. Le référent de *hostem* s'avère être lui-même, qui devient ainsi son propre ennemi ; cette dissociation fait écho au désir de Junon exprimé dans le prologue qu'Hercule « se fasse la guerre contre lui »<sup>38</sup>. La boucle est bouclée et les vœux de Junon exaucés.

Les personnages féminins s'encouragent également à l'audace dans les paroles ou dans les actes par des *sententiae*. Avant de s'adresser à Hippolyte, Phèdre prononce une *sententia* en aparté afin de moduler correctement son ton :

593b-94a *Qui timide rogat  
docet negare*

Elle aspire à des *intrepida uerba* (v. 593) pour éviter un refus (*negare*) d'Hippolyte. La *sententia*, donnant des indications de diction, incite à l'audace. La nourrice se soucie non pas de son ton mais de ses actes quand elle a ces mots :

721b Nut. *Scelere uelandum est scelus*

Le personnage veut corriger un état physique et moral (*segnis, stupes*, v. 719) qui l'empêcherait d'agir. Ses paroles sentencieuses sont destinées autant à son corps qu'à son esprit (*animus* v. 719), auxquels il faut donner un nouvel élan. Et c'est la *sententia* qui raffermir, qui redonne le *tonos* nécessaire à la nourrice. Cette tension n'est pas celle qui évite l'égarement à l'âme, mais elle soutient une volonté au service du *scelus*.

<sup>37</sup> Le schéma est identique pour Œdipe, qui désire apprendre de Jocaste, du vieillard, de Tirésias, le véritable enchaînement de faits passés, malgré leurs réticences.

<sup>38</sup> H.F. 85 *Bella iam secum gerat*.



Tout à fait semblables sont les tirades de Clytemnestre à l'acte II d'*Agamemnon*, où elle s'adresse à son *animus* (v. 108 et 192). Les *sententiae* qu'elle profère alors ont exactement la même fonction d'incitation à la passion :

115 *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*  
202 *Mors misera non est commori cum quo uelis*

Ces femmes s'apprêtant à commettre des crimes montrent quelque réserve avant d'agir. Leur discours révèle des doutes qui menacent l'avancée de l'action, mais les *sententiae* appuient leur désir premier et font taire la voix de la raison.

Dans le dernier rapport instauré entre les passions et le langage sentencieux, les personnages s'incitent eux-mêmes à entretenir une passion, non pour la gommer complètement, mais pour la remplacer par une autre qui les fera agir. Œdipe et Clytemnestre veulent commettre un acte concret (se punir ou punir), tandis que Phèdre et sa nourrice s'encouragent à parler. C'est sur les *sententiae*, qui possèdent cette force d'entraînement des âmes, que les personnages s'appuient afin de réaliser leurs desseins. Ces *sententiae* montrent que les passions sont des moteurs de l'action dramatique et des ressorts dramaturgiques que Sénèque utilise avec finesse.

Nous avons essayé de montrer, dans ce rapport entre les mots prononcés et les maux éprouvés, la double dimension, circonstancielle et structurelle, des *sententiae*. Elles aident les personnages dans des situations particulièrement difficiles, où le silence serait une solution pour eux mais pas pour le dramaturge. Elles interviennent à des points de tension extrême, où elles doivent masquer un sentiment qui mettrait en danger le personnage, bloquer une émotion qui l'empêcherait d'agir. Elles autorisent également la douleur dans des chants et dans des récits épiques, voire la passion chez des protagonistes dont la raison d'être est la vengeance. Cela engage des problèmes d'ordre dramaturgique : ménager la tension entre parole et silence, introduire une narration traditionnelle, retarder la mise en route du plan de vengeance ou au contraire l'introduire de façon vraisemblable.

### 8. 3. 3. *Sententiae organisatrices*

Il nous a semblé qu'en proposant une interprétation générale et abstraite de sentiments éprouvés personnellement ou ressentis chez les autres, les personnages tentent d'imposer un ordre à une réalité chaotique, par là de mieux la comprendre, et ainsi de s'en rendre maître. Les *sententiae* obéissant à ce dessein rationalisent les sensations par des moyens rhétoriques et stylistiques remarquables.

Le troisième chœur d'*Hercule Furieux* décrit les ténèbres et a un mouvement de rejet très fort devant ce tableau sinistre. La description est

chargée de connotations qui traduisent l'aversion pour ce lieu<sup>39</sup>. Une *sententia* tire la leçon de cette vision :

865-66 *Nemo ad id sero uenit, unde numquam,  
cum semel uenit, potuit reuerti*

La forme géométrique de la *sententia* (répétition de *uenit*, malgré des temps différents ; parallélisme de *ad id* et de *unde* ; progression de *numquam* à *sero* en passant par *semel*) impose une cohérence au chaos. Le mouvement d'horreur suscité par ces lieux, exprimé tout d'abord par des phrases exclamatives, est intellectualisé par la *sententia*.

Andromaque fait de même quand le vieillard la questionne sur son affliction (*te... commouit... afflictam* v. 426). Elle répond de façon indirecte, très abstraite, pour expliquer son abattement soudain :

427 *Exoritur aliquod maius ex magno malum*

Le malheur qu'elle a vécu, évoqué par l'expression *ex magno*, en fait présager un nouveau selon elle, plus grand (*maius malum*). Ce nouveau malheur, objet de sa crainte, est déduit de l'expérience que le présent de vérité générale *exoritur* rapporte. Elle transforme en loi une appréhension ; elle donne un cadre logique à un sentiment paradoxal, la crainte au sein du désespoir (v. 425). Ce cadre est non seulement logique, mais caractéristique de la logique tragique. Le chœur d'*Antigone* chante exactement cette succession de malheurs, offrant ainsi un précédent à cette *sententia* et tout un arrière-plan théâtral :

583-84 Οἷς γὰρ ἂν σεισθῆι θεόθεν δόμος, ἄτας  
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πληθὸς ἔρπον  
« Quand les dieux ont frappé une fois une maison,  
il n'est aucun malheur qui n'épargne les générations suivantes »

Cette γνώμη est très proche d'une autre *sententia* de notre corpus :

H.F. 328 *Quem saepe transit casus, aliquando inuenit*

Mégare, elle, fait intervenir non les dieux mais le hasard (*casus*), là où Andromaque n'assignait pas d'origine précise au *malum* et là où le chœur sophocléen, par l'adverbe *θεόθεν* (v. 584), impliquait une cause divine. La différence est importante et très révélatrice de l'évolution de la pensée antique. Car Mégare dira un peu plus tard :

H.F. 385 *Sequitur superbos ultor a tergo deus*

<sup>39</sup> H.F. v. 859 *maestus* ; v. 861 *chaos densum tenebraeque turpes* ; v. 862 *color malus* ; v. 863 *uacuae nubes*.

Cette pensée reprend une autre γνώμη d'Antigone :

1103b-04 Συντέμνουσι γὰρ  
θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι.

Peut-être cette dernière *sententia* de Mégare est-elle plus fidèle au souvenir grec ; l'idée d'un dieu vengeur, poursuivant les superbes, reste de toute façon vivace dans l'Antiquité où l'*hybris* est un danger permanent et le μηδὲν ἄγαν, l'*aurea mediocritas*, des modèles. Que les causes de malheur soient divines ou humaines importe finalement peu ; la *sententia* permet de devancer la peur et déjà de la surmonter par cette prise de conscience.

Les sensations constituent souvent un prélude à l'analyse : les personnages interprètent ce qu'ils voient comme le symptôme de telle émotion, mais peuvent faire des erreurs d'interprétation. Tout un trajet psychologique prend ainsi forme sous nos yeux : le personnage a tel mouvement ou telle expression, qui reçoit le commentaire d'un autre, à quoi réagit en retour le premier<sup>40</sup>. Les *sententiae* interviennent au deuxième ou troisième stade de cet échange physique et verbal, participant pleinement à la communication théâtrale et se rapprochent alors de véritables didascalies internes. Ce ballet gestuel et verbal, nourri des sensations et de leur intellectualisation par la *sententia*, est permis par la réorganisation de la réalité. Au milieu du chaos où les personnages se trouvent, volontairement quand ils en sont le chef d'orchestre, ou non, s'ils sont les instruments d'une machination, ils tentent de comprendre et de réintroduire quelque ordre. Par une *sententia*, ils rationalisent l'irrationnel.

### **Conclusion : dévoiler et masquer les passions par les *sententiae***

Pour conclure sur cette expression des émotions par les *sententiae*, nous nous sommes aperçue que le paradoxe n'est qu'apparent : un langage impersonnel peut être expressif. Ou plutôt, et c'est ambiguïté essentielle et permanente des *sententiae*, ce langage n'est impersonnel qu'en apparence, ce qui permet une application plus ou moins directe, plus ou moins justifiée, de la généralité au cas particulier. En fait, les personnages, sous le coup des événements tragiques, sont portés à la généralisation. Ils tendent à s'inclure dans une norme, celle de la classe qu'ils définissent par leur *sententia*, afin de réintroduire de l'ordinaire dans cet extraordinaire douloureux. Ce mouvement, liant général et particulier, se concrétise dans la superposition des points de vue : externe (le personnage qualifie la crainte ou la douleur) et interne (il éprouve ces mêmes passions) : les *sententiae* sont précisément le langage par lequel passe ce dédoublement, puissant moteur du tragique.

<sup>40</sup> Nous ne rentrons pas dans les détails d'une analyse structurale mais cherchons à situer la place des *sententiae* dans la progression de la passion. Pour une telle analyse des fonctions dégagées par V. I. Propp appliquées à *Oedipe*, cf. J. PEROZIM (1985) : p. 155-175.

Une fonction attendue de la *sententia*, l'analyse, a montré que les personnages interprètent leurs affects ou ceux d'autrui en fonction de leurs attentes et parfois dans un rapport de forces. Les erreurs, voulues ou non, d'interprétation, sont riches d'enseignement pour le public qui constate des décalages, et donc des échecs des *sententiae* à dire l'intime. Elles réussissent dans d'autres cas, particulièrement quand il s'agit de porter un regard sur soi : que ce soit pour préciser un ressenti ou agir sur lui, les personnages manient le langage sentencieux avec habileté.

Les personnages ne restent pas passifs après l'analyse et l'expression de leurs passions mais veulent agir sur leur corps ou sur elles, les provoquer ou les freiner au gré de leurs intentions et du moment dramatique. Là encore les exigences du dramaturge et de la fable contribuent à expliquer les multiples rôles des *sententiae*, tantôt complaisantes vis-à-vis des passions, tantôt réservées. Elles contribuent à masquer ou au contraire à dévoiler les affects des personnages avec souplesse et pertinence. Si l'on pénètre ainsi leur psychologie, c'est que l'auteur, Sénèque, témoigne d'une grande finesse d'analyse : les mécanismes de la passion, de la douleur, du ressentiment, sont magnifiquement démontés et démontrés. Les *sententiae* mettent en scène des sentiments et les donnent à comprendre. Les monologues deviennent des « actions intérieures », dotés d'une efficacité remarquable qui s'appuie sur les ressources de la rhétorique<sup>41</sup>. Nous avons voulu montrer que les *sententiae* font partie de ces moyens d'action sur soi et de représentation de soi.

Au-delà, à l'échelle dramatique, les *sententiae* contribuent à lancer l'action : très souvent les personnages cherchent à travers elles une justification de leurs actes, un appui, un tremplin, qui leur permettra de réaliser leur décision. Elles acquièrent une valeur performative, engageant les personnages sur la voie de leurs paroles. Elles illustrent parfaitement ce qui a été qualifié de rhétorique protreptique<sup>42</sup>, en ceci que les personnages sont guidés par leurs mots. Les tirades et les *sententiae* qui y figurent ne sont donc pas statiques mais ont une fonction dramatique essentielle. Substituant la δόξα tragique, qui érige en maxime d'action la perpétration du crime, au paradoxe logique, elles sont un moteur de l'action théâtrale.

---

<sup>41</sup> M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (1990) : p. 22. L'auteur écrit encore que « Le personnage sénèqueien [...] use de toutes les possibilités que lui offre la rhétorique pour agir sur lui-même. Il devient à la fois le rhéteur à l'*actio* efficace et son propre public ».

<sup>42</sup> D. COSTA (1995) : p. 107-115.



## Armes argumentatives sentencieuses

Les *sententiae* ont davantage un sens et une efficacité intrinsèques, contextuels, qu'extrinsèques. Nous aimerions ici les aborder comme d'authentiques actes de langage, prononcés ni sans raison ni dans un but extérieur au drame, mais qui entendent modifier la position ou les sentiments d'un interlocuteur précis. Nous voudrions étudier leur faculté argumentative, en nous demandant comment les *sententiae* réussissent ou échouent à convaincre. D'où vient leur statut d'argument « quasi logique »<sup>1</sup> ? La réponse tiendra dans notre examen des rapports entre *sententia* et enthymème : nous verrons ce qui les rapproche puis ce qui les distingue.

Rappelons que pour Aristote la maxime et son épilogue forment un enthymème<sup>2</sup>. Puisque celui-ci, comme le syllogisme, sert à démontrer, mais dans le domaine de la rhétorique, puisque la *sententia* peut être une partie d'enthymème ou exprimer à elle seule le sens d'un enthymème potentiel<sup>3</sup>, nous chercherons quelles sont les conséquences de cette proximité de la *sententia* avec l'enthymème du point de vue de ses facultés argumentatives.

Aristote nous explique ensuite en quoi maxime et enthymème diffèrent :

*Rhet.* 1418a 12-18 « De même, quand vous excitez une passion, n'énoncez pas d'enthymème : ou bien en effet l'enthymème chassera la passion, ou bien vous l'aurez énoncé en pure perte ; car les mouvements simultanés s'excluent : ou ils s'offusquent, ou ils s'affaiblissent. Quand vous donnez à votre discours un caractère moral, il ne faut pas non plus chercher en même temps un enthymème, car la démonstration n'implique ni caractère moral ni intention. Mais il faut employer des maximes dans la narration et dans la preuve, car elles sont un élément moral (γνώμῃσι δὲ χρηστέον καὶ ἐν διηγήσει καὶ ἐν πίστει ἠθικὸν γὰρ) ». (trad. M. Dufour).

---

<sup>1</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000), reprend à C. PERELMAN (1958) la distinction entre arguments logiques et quasi logiques. Ces derniers sont « comparables à des raisonnements formels », mais « celui qui les soumet à l'analyse perçoit aussitôt des différences entre ces argumentations et les démonstrations formelles, car seul un effort de réduction ou de précision, de nature non-formelle, permet de donner à ces argumentations une apparence démonstrative » (p. 141-142). Les arguments quasi logiques ont une apparence rigoureuse mais ils restent réfutables.

<sup>2</sup> Arist., *Rhet.* 1394a 21.

<sup>3</sup> L. CALBOLI-MONTEFUSCO (1999) : p. 27-40, a bien montré la différence entre ces deux types de *sententiae*.

Il recommande de distribuer les maximes et enthymèmes en fonction des différents lieux du discours (*ἀπόδειξις*, démonstration ; *διηγήσεις*, narration ; et *πίστις*, preuve) et en fonction de leur relation avec l'*èthos* et le *pathos* : l'enthymème, réservé à la démonstration en tant que type de raisonnement déductif, ne doit pas être accompagné d'élément moral. Il est une des trois « preuves techniques », relevant de la *technè* de l'orateur. La maxime, qui convient bien à la narration et à la preuve, est liée aux deux autres preuves que sont l'*èthos* (le caractère de l'orateur) et le *pathos* (le mouvement suscité chez le public). Un autre passage confirme cette distribution des rôles. La maxime est un élément moral, tandis que l'enthymème est purement démonstratif :

*Rhet.* 1418a 38 « Ainsi donc, quand on a des preuves, il faut donner à son discours tout ensemble le caractère moral et le caractère démonstratif ; si l'on n'a pas d'enthymèmes, il faut se borner au caractère moral ; d'ailleurs il convient mieux à l'honnête homme de se montrer vertueux que de présenter une argumentation rigoureuse » (trad. M. Dufour).

Mais la maxime et l'enthymème ont-ils ces caractères en propre ou est-ce leur emploi dans telle partie du discours qui les leur confère ? Plus qu'elle n'exclut les éléments moraux, la démonstration ne s'en préoccupe pas<sup>4</sup>. En revanche Aristote qualifie explicitement les maximes d'« élément moral » (*ἡθικόν*). Elles s'appuient sur des ressorts non seulement logiques mais émotionnels, excitant les passions de l'auditoire<sup>5</sup>. Ainsi les enthymèmes conviennent à la démonstration, les maximes à la narration et à la preuve en tant qu'élément moral ou pathétique, élément efficace lorsqu'on veut persuader.

Même s'ils ne sont pas superposables, la *sententia* garde de sa proximité formelle et fonctionnelle avec l'enthymème une fonction logique. Nous

<sup>4</sup> L. CALBOLI-MONTEFUSCO (1999) : p. 35, « car la démonstration – dit Aristote – ne laisse voir ni l'*èthos* ni les préférences de l'orateur ». Aristote apporte un autre élément de réponse en soulignant le caractère éthique de la narration, par contraste avec celui des traités de mathématiques : *Rhet.* 1417a 16-21, « Il faut aussi que la narration ait un caractère moral ; ce résultat sera atteint si nous savons ce qui exprime les mœurs. Une première condition est de montrer notre intention morale ; les mœurs sont telles parce que cette intention est telle ; or cette intention est telle en raison de la fin poursuivie ; aussi les traités de mathématiques n'ont-ils point de caractère moral, parce qu'ils ne comportent pas d'intention morale (de fait la finalité n'y tient aucune place) » (trad. M. Dufour). La narration est éthique parce qu'une intention est à l'œuvre, tandis qu'aucune finalité ne sous-tend un traité mathématique ; les maximes se rapportent à la première, les syllogismes au second.

<sup>5</sup> *Rhet.* 1395a 23 ; 1395b 1 ; 1418a 17. Les critiques modernes, travaillant sur la conception élargie de la rhétorique d'Aristote par rapport à Platon, exploiteront cet aspect. Alors que Platon condamne pour une large part la rhétorique en tant qu'arme manipulatrice (*Gorg.* 518), Aristote accepte et exploite le fait que l'homme ne soit pas uniquement gouverné par la *logos*. Il sait que le domaine de l'action, dont nous nous soucions ici, « est celui du contingent, qui ne peut être régi par des vérités scientifiques, que le rôle des raisonnements dialectiques et des discours rhétoriques est inévitable pour introduire quelque rationalité dans l'exercice de la volonté individuelle et collective », C. PERELMAN (1997) : p. 171. G. DECLERCQ (1994) : p. 75-77 et 117, met à jour la triple, voire la quadruple composante de l'argumentation : logique, idéologique, psychologique, et esthétique. Les deuxième et troisième composantes, concernant l'acceptabilité des valeurs et l'acceptabilité personnelle d'un auditoire donné, se situent dans la droite ligne de la démarche aristotélicienne consistant à prendre en compte les caractéristiques de l'auditoire afin de garantir l'efficacité du discours.

étudierons ainsi les statuts variés de la *sententia* dans l'argumentation<sup>6</sup> et les différentes stratégies utilisées par les personnages qui savent – ou non – s'adapter à leur public et réussir – ou non – à emporter son adhésion. Mais nous distinguerons également les composantes émotionnelles de la *sententia* qui vise à convaincre. En effet, la conviction est acquise autant par le statut logique du raisonnement (l'enthymème) que par ses composantes affectives. Dès lors, les *sententiae*, par leur lien avec l'enthymème, ne visent pas seulement à démontrer en raison mais à persuader le destinataire : leur dimension pragmatique, efficace, est primordiale. Au théâtre, les personnages entendent mener à bien leurs desseins grâce à la collaboration d'autres personnages qu'il s'agit de rallier à eux ; mais d'autres veulent les contrecarrer et ont tout autant besoin de force de conviction.

## IX. 1. Les composantes logiques de l'argumentation *per sententias*

Puisque la *sententia* est parfois une partie d'enthymème et joue un rôle quand il s'agit de fournir des preuves, nous nous demanderons comment les personnages se servent de ce statut logique. Peut-on mesurer la cohérence et la rigueur argumentative de leurs paroles à la lumière des *sententiae* ?

### 9. 1. 1. Réfutation

Les *sententiae* dont la négation porte sur le contenu entier de la pensée ont une dimension polémique. Elles font précisément référence aux paroles ou aux pensées qu'un autre personnage a exprimées et les réfutent en bloc.

Voici les principaux exemples de ces *sententiae* qui servent à avancer une objection tout en laissant évidemment paraître le point de vue du locuteur par contraste :

*H.F.* 437 Meg. *Non est ad astra mollis e terris uia*  
*Ph.* 404b Ch. *Non leuat miseros dolor*  
*Œd.* 833 Œd. *Non expedit concutere felicem statum*  
*Œd.* 981-82 Ch. *Non sollicitae possunt curae*  
*mutare rati stamina fusi*  
*Ag.* 282b-83a Æg. *Non dant exitum*  
*repudia regum*  
*Ag.* 285 Æg. *Non intrat umquam regium limen fides*  
*Thy.* 444b Thy. *Non capit regnum duos*

Examinons ce que chacune de ces *sententiae* réfute. Alors que Lycus cherche à écraser en paroles l'époux héroïque absent, Mégare met en valeur la

<sup>6</sup> Elle peut prendre les divers statuts distingués par J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 248-249, arguments quasi logiques (définitions, associations, dissociations et arguments fondés sur la logique formelle) ; arguments empiriques (causalité et succession, confrontation, induction et analogie) ; arguments contraignants et de mauvaise foi.



vaillance d'Hercule en évoquant le chemin « de la terre aux astres » comme ardu ; le chœur de *Phèdre* suggère que les manifestations de *dolor* dont l'héroïne vient d'offrir le spectacle ne lui seront d'aucun bénéfice ; Œdipe s'inscrit en faux contre la mise en garde de Jocaste et préfère tout tenter ; puis le chœur insiste sur l'impuissance de ses *sollicitae curae* ; Égisthe contredit Clytemnestre chaque fois qu'elle tente d'avancer un argument et réduit à néant ses allégations sur la *fides* ; enfin Thyeste s'oppose à son fils qui proposait une solution au problème de la succession du roi. L'adjectif numéral *duos* de la *sententia* renvoie précisément au pluriel *gnatis* employé par Tantale. Ainsi les *sententiae* comprenant une négation phrastique sont des répliques réfutant avec précision les paroles ou l'attitude d'un autre personnage.

Nous nous attarderons davantage sur la riche *sententia* d'Antigone qui met à mal tout le système de défense élaboré par son père. À Œdipe qui demande la liberté de mourir, elle répond par une tirade qui met en avant non la *pietas*, comme son père l'a fait, mais la *uirtus*. Chez Sophocle, le désir de mourir d'Œdipe n'occupe pas la même place. Dans *Œdipe Roi*, il ordonne qu'on le tue ou qu'on l'emporte, simplement pour disparaître de la vue de son peuple et expier sa honte (v. 1409-15). Dans *Œdipe à Colone*, il demande même que ses filles ne l'abandonnent pas, dans une attitude exactement opposée à celle des *Phéniciennes* :

500b-02 Μόνον δέ με  
 μή λείπεται ὄν γὰρ ἂν σθένει τοῦ μὲν δέμας  
 ἔρημον ἔρπειν οὐδ' ὑψηγῆτοῦ δίχλα.  
 « Ne me laissez pas seul,  
 car mon corps ne pourrait  
 aller son chemin sans guide »

Mais l'action est postérieure : Œdipe, chassé de sa patrie, est maintenant un vieillard, guidé par Antigone. Dans les *Phéniciennes* d'Euripide, ce n'est pas non plus contre cette volonté de mourir que doit lutter Antigone, mais seulement contre celle qu'a le roi de rester seul (v. 1683 et suiv.). Sénèque doit donc trouver une matière originale, puisant dans les *topoi* de la morale héroïque antique, pour forger les arguments d'Antigone. Celle-ci rappelle tout d'abord la mesure de ses ambitions, modestes, avant de prendre à contre-pied l'argumentaire de son père et de donner sa propre vision de la vaillance (v. 190b-92). Elle relie ce désir de mort à une attitude absurde et lâche. Deux autres *sententiae* renforcent sa critique de la conduite paternelle :

197b-98a *Nemo contempsit mori*  
*qui concupiuit*  
 198b-99 *Cuius haut ultra mala*  
*exire possunt, in loco tuto est situs*

Elles avancent des arguments d'ordre différent : la première vise à montrer que le désir de mort exclut le mépris de la mort. Œdipe ne peut faire comme si la mort ne le touchait pas et minimiser sa décision. La seconde *sententia* entend le rassurer de manière paradoxale : rien de pire ne peut lui arriver ; il ne sert donc à rien de se retrancher de la vie en lâche. C'est ce dernier argument qu'Antigone développe dans l'interrogation directe qui suit. Ce sont des arguments empiriques, fondés sur une confrontation entre ce qu'Antigone sait de son père et la conduite qu'il adopte à présent. Ces *sententiae* jouent donc le rôle d'arguments *ad personam* qui disqualifient Œdipe par cette mise en valeur de son incohérence<sup>7</sup>. Le roi, dans *Œdipe à Colone*, reste sur ce terrain pour se défendre et prononce une γνώμη qui aurait très bien pu répondre aux *sententiae* de l'Antigone latine :

O.C. 775 Œd. Καίτοι τις αὐτῆ τέρψις ἄκοντας φιλεῖν ;  
« Mais quel est ce plaisir d'aimer les gens malgré eux ? »

Mais le contexte dans lequel elle se trouve est bien différent : c'est en répliquant à Créon qui l'implore de regagner sa patrie qu'Œdipe prononce ce vers. Les *sententiae* d'Antigone, en poussant Œdipe dans ses derniers retranchements, ont servi à souligner l'absurdité de son attitude. Grâce à une définition orientée et à des arguments *ad personam*, elles tentent de lui faire accepter ce que sa fille considère comme une erreur et de le ramener à des desseins moins funestes.

Ces *sententiae* négatives réfutent avec efficacité les positions d'un autre personnage. Non sans une certaine violence ou dureté de ton parfois, elles se montrent de véritables instruments de lutte, d'opposition, dans le seul combat que se livrent les *dramatis personae*, le combat verbal.

### **9. 1. 2. Caution logique, normes éthiques et politiques**

Comme le fait Phèdre, les personnages prononcent des *sententiae* qui doivent réinscrire leur histoire dans un cadre logique. Ils énoncent des lois – prétendument – générales afin d'apporter à leurs dires une norme, psychologique ou éthique.

### **Justifications sentencieuses proleptiques**

Nous trouvons souvent, dans des monologues d'autopersuasion topiques<sup>8</sup>, des personnages qui s'exhortent à agir, plus précisément à commettre un crime,

<sup>7</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 186-187, « On essaiera ainsi de relever une opposition prouvant l'incohérence d'une situation ou la malhonnêteté d'une pensée [...]. Il s'agit bien, comme dans tous les raisonnements empiriques, de confronter une assertion (ou un acte) à une réalité observable : la personne de son auteur ».

<sup>8</sup> A. CASAMENTO (1999a) : p. 49, renvoi pour ce motif à Eur. *Alc.* 837 ; *Med.* 1056 ; *Or.* 466, Pac. fr. 284 Ribb.<sup>2</sup> et Acc. fr. 489 Ribb.<sup>2</sup>.

engager un plan de vengeance. Les personnages justifient leurs actes par avance grâce à des *sententiae* proleptiques.

Ainsi Clytemnestre, dans *Agamemnon*, prononce deux tirades (v. 108-24 et 162-202) entrecoupées par les mises en garde de sa nourrice. Mais l'héroïne apporte une caution à sa décision, voulant se rassurer en disant que « De crimes en crimes toujours la voie est sûre » :

115 *Per scelera semper sceleribus tutum est iter*

La *sententia* est paradoxale d'un point de vue logique : si Clytemnestre persiste dans le crime, ce n'est pas qu'elle sera en sécurité (premier sens de *tutum*), mais qu'elle aura un itinéraire certain (deuxième sens de l'adjectif). À côté du paradoxe logique, la *sententia* reflète une *δόξα* tragique : le *scelus*, figurant dans de nombreux polyptotes, est topiquement amené à se répéter. Dans cette tirade bâtie sur un chiasme (modes interrogatif – impératif – impératif – interrogatif), la *sententia* clôture le premier mouvement du texte et énonce une vérité qui doit servir un *scelus*, vérité qui n'est pas une vérité générale mais choisie en fonction de son argumentaire.

Le deuxième monologue se clôt sur la seule *sententia* de la tirade :

202 *Mors misera non est commori cum quo uelis*

La *sententia* intervient dans un contexte exhortatif, après deux impératifs qu'elle est censée justifier. Là encore elle énonce une loi parfaitement adaptée aux circonstances, puisqu'elle vient de mentionner son époux, qu'elle veut faire périr en périssant : *perde pereundo uirum* (v. 201). L'allitération de l'explosive [p] souligne l'union future des deux êtres par la mort, idée que l'on retrouve dans la *sententia* soulignée par une allitération en [k] : *commori cum quo uelis*. La ligne sonore des nasales (*mors misera non est commori cum quo uelis*) crée la cohérence du vers, semblant adoucir la décision de Clytemnestre. Tout se passe comme si la *sententia* avait été préparée par le vers précédent, qui installe l'idée d'une mort nécessaire et facilite l'éclosion de la pointe paradoxale. Car il ne s'agit pas d'une union positive, de deux amants qui choisissent de mourir ensemble pour ne pas se quitter, mais d'une femme détestant tellement son époux qu'elle préfère se sacrifier elle aussi pour accomplir sa vengeance. La *sententia*, en position finale, est un point d'orgue qui doit être le point culminant de la détermination et mener à l'action.

Atrée, Médée, énoncent des *sententiae* appelant au crime en réponse à un premier crime :

*Thy.* 195b-96a *Scelera non ulcisceris,  
nisi uincis*

*Med.* 55 *Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*

Le crime qu'a commis Thyeste, avoir séduit Aépé et dérobé le bélier d'or, puis prétendre au trône, justifie, selon Atrée, de se venger au-delà de toute mesure. La *sententia* de Médée pousse celle qui la prononce à l'action, par sa valeur performative : l'adjectif verbal *linquenda* à valeur prospective doit s'ajuster au parfait passif *parta est*. Dans un autre monologue (v. 893-977) qu'on a comparé à celui que l'on trouve chez Euripide<sup>9</sup>, la seule *sententia* se situe au premier mouvement<sup>10</sup>, le moins tourmenté :

901 *Vindicta leuis est quam ferunt purae manus*

Médée, pleine de mépris pour une *uindicta* qui serait *leuis*, cherche un type de vengeance à la hauteur de son offense. La *sententia* appartient à ce moment de la tirade où elle n'a pas encore trouvé le moyen de son action ; elle en définit seulement pour l'instant l'intensité. Ce vers est encadré par des injonctions (*cedat, abeat*, v. 900 et *incumbe, excita*, v. 902) qui doivent la conditionner, la stimuler jusqu'à la faire devenir elle-même<sup>11</sup>. Cette *sententia* dévoile ainsi les sentiments extrêmes dans lesquels Médée est capable de plonger ainsi qu'elle donne un indice sur la teneur de l'action qui suivra. Elle montre Médée à la recherche du mal pour le mal, dans une immoralité consciente bien plus qu'une amoralité<sup>12</sup>.

La nourrice de Phèdre, à l'acte II, vient de surprendre le contact entre Phèdre et Hippolyte, via l'épée de ce dernier : elle va renverser les rôles et faire d'Hippolyte le premier coupable, l'initiateur du crime<sup>13</sup>. Mais c'est auparavant sur elle-même que la nourrice doit agir. Elle appuie sa décision par deux *sententiae* successives :

721b *Scelere uelandum est scelus*

722 *Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum*

Elle se donne une maxime d'action toute personnelle et toute circonstanciée, mais aux allures de loi générale : « Par le crime il faut dissimuler le crime ». Le superlatif à tonalité gnomique de la deuxième *sententia* est dans la

<sup>9</sup> C. GILL (1987) : p. 25-37.

<sup>10</sup> Sa tirade comprend trois mouvements : un premier de progression assez continue (v. 893-925) ; un deuxième où Médée alterne entre sentiments maternels et désir de vengeance (v. 926-57) ; enfin un dernier passage où Médée, possédée, change de mode d'expression.

<sup>11</sup> Elle prononce le célèbre *Medea nunc sum* au vers 910, c'est-à-dire peu après. Les articles suivants commentent ce devenir de Médée : L. BALDINI MOSCADI (1998) : p. 9-25 ; G. BIFFINO-GALIMBERTI (2000) : p. 81-93 ; D. HENRY and B. WALKER (1967) : p. 169-181.

<sup>12</sup> Même si nous ne sommes pas entièrement convaincue par la conclusion de C. GILL, cette *sententia* abonde dans son sens. Pour lui, la problématique se déplace d'un conflit entre les instincts maternels et le désir de vengeance de Médée (chez Euripide) au conflit purement intérieur entre l'immoralité et la faute (chez Sénèque). Mais la Médée latine souligne bien son déchirement entre ses sentiments de *furor, dolor, ira*, et ceux d'*amor* ou de *pietas* (v. 938 à 944 ; v. 951 et 953). Cf. J.-P. AYGON (2011) : p. 262-274 « Mise en scène d'un cas emblématique de division du moi : Médée ».

<sup>13</sup> Ph. 720-21a *Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam uenerem arguamus*.

même veine : « Quand on a peur, le plus sûr est d'attaquer ». La nourrice transforme un jugement de valeur (*tutissimum*) en règle et se sert de son cas particulier pour ériger un dogme.

Mais c'est aussi le fait de la tradition théâtrale que de montrer une nourrice faisant de nécessité vertu. Chez Euripide, le personnage ne s'embarrasse pas plus de moralité, ou plutôt la nourrice forge sa propre morale, qu'elle met au service de sa maîtresse :

*Hipp.* 465b-66 Ἐν σοφοῖσι γὰρ  
τάδ' ἔστι θνητῶν, λανθάνειν τὰ μὴ καλά.

Des γῶμαι telles que « Car il appartient aux sages, parmi les mortels, de cacher ce qui est laid » et d'autres encore<sup>14</sup> offusqueront Phèdre, qui condamnera fermement les propos de sa nourrice. L'habileté de Sénèque est de faire prononcer ces *sententiae* à la nourrice en aparté : Phèdre n'oppose donc pas de résistance et la nourrice pourra mener à bien son plan. Les deux personnages ne se rencontreront d'ailleurs plus ensuite. La tendance générale de la tragédie latine, qui dégage Phèdre d'une part de responsabilité par rapport à la tragédie grecque (surtout par rapport à l'*Hippolyte voilé*, perdu), est confirmée. La nourrice, par des *sententiae* qui soutiennent son action sait ingénieusement adapter ses principes aux faits... et non l'inverse.

### **Du paradoxe logique à la δόξα tragique**

Nombre de personnages justifient leur action, un *scelus*, par des *sententiae* explicatives ou normatives. Le crime n'allant pas de soi, les *sententiae* offrent à ces maîtres de casuistique une occasion de légiférer, de donner une apparence de règle à un acte exceptionnel. Mais c'est l'acte tragique par excellence, qui répond à un *scelus* ancien par un nouveau *scelus* : en transformant le paradoxe logique en δόξα tragique, les *sententiae* révèlent aussi un principe dramaturgique.

Nous prendrons le cas d'Égisthe pour illustrer cette dynamique. Il tente, par diverses *sententiae* prononcées en présence de Clytemnestre, de critiquer indirectement Agamemnon afin que ce dernier redevienne leur ennemi commun.

Il peint d'abord Agamemnon comme orgueilleux et enclin à devenir tyran. La première *sententia* justifie cette description par une norme psychologique :

252b *Prospera animos efferunt*

<sup>14</sup> *Hipp.* 501-02 Κρείσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκ σώσει γέ σε,  
ἢ τοῦνομι, ᾧ σὺ κατθανῆ γαυρουμένη.

« Mieux vaut l'acte, s'il doit te sauver,  
que le nom pour lequel tu mourras dans la gloire »

700 Εἰ δ' εὖ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἂν ἐν σοφοῖσιν ᾗ

« Car c'est d'après notre action qu'on nous attribue principalement la sagesse »

Égisthe passe ensuite à un autre argument qui doit toucher la femme en Clytemnestre : il mentionne « la foule de ses maîtresses » et, comble de l'humiliation, Cassandre, élue entre toutes. Ces deux *sententiae* induisent le jugement que Clytemnestre doit porter sur la situation :

257b-58 *Ultimum est nuptae malum  
palam maritam possidens paelex domum  
259 Nec regna socium ferre nec taedae sciunt*

En la qualifiant de *ultimum malum*, de « pire malheur », Égisthe espère inspirer de l'horreur à sa compagne et exciter sa haine, moteur de la vengeance. Dans la deuxième *sententia*, la négation en tête de vers donne le contenu de ce que Clytemnestre devrait refuser, un « associé ». Cassandre représente ce *socium*, inacceptable, et Clytemnestre est sous-entendue derrière les *regna* et *taedae*, le pouvoir royal et le mariage. Intégrant ainsi sa partenaire dans une norme, Égisthe entend faire ressortir l'incongruité de la situation : son cas particulier ne doit pas contrevenir aux règles générales, sous peine d'explosion logique.

Mais Clytemnestre ne se laisse pas convaincre ; elle oppose ses propres arguments dans des *sententiae* qui reposent sur des schémas rhétoriques martelés :

264 *Lex alia solio est, alia priuato in toro  
267 Dat ille ueniam facile cui uenia est opus*

La disjonction (*alia... alia*) et le parallélisme suggéré par le polyptote (*ueniam... uenia*) semblent irréfutables. Égisthe renchérit alors, mêlant arguments logiques et psychologiques :

280 *Vbi dominus odit, fit nocens, non quaeritur  
282b-83a Non dant exitum  
repudia regum  
285 Non intrat umquam regium limen fides  
287 Pretio parata uincitur pretio fides*

En se plaçant sur le terrain de la *fides*, il réfute les répliques de Clytemnestre qui plaçaient leur confiance dans cette vertu (v. 284 et 286). Égisthe est en cela l'héritier de Médée, pour qui chez Euripide « Les présents, dit-on, fléchissent même les dieux ; et l'or sur les mortels est plus fort que mille paroles » :

964b-65 Πείθειν δῶρα καὶ θεοῦς λόγος  
χρυσὸς δὲ κρείστων μυρίων λόγων βροτοῖς.

Égisthe, lui, montre qu'une fidélité acquise par l'argent (*pretio parata*) n'est pas solide et se laisse vaincre de la même façon (*uincitur pretio*). La répétition de *pretio* et la triple allitération en [p] rendent inéluctable le processus décrit, transformant en δόξα tragique ce qui n'était qu'un paradoxe (ce n'est pas une

véritable *fides* si elle repose sur l'argent). Si le contenu et la fonction des formules gnomiques sont semblables dans les deux tragédies, il ne faut pas oublier que le dialogue met aux prises chez Euripide une épouse répudiée et un mari qui refuse les richesses proposées en cadeaux de noces, tandis que Sénèque confronte un amant et une maîtresse complices d'un projet criminel. La *γνώμη* de Médée fait partie d'un plan de vengeance qui doit s'accomplir aux dépens de ceux qu'elle semble vouloir se concilier alors que la *sententia* d'Égisthe doit réunir un couple en désaccord momentané.

Égisthe avance un argument soulignant la puissance de l'argent lorsqu'il s'agit de rallier quelqu'un à sa cause. Il s'appuie, pour persuader Clytemnestre, sur ce *topos* psychologique et théâtral tout en lui donnant un aspect logique grâce à la formulation gnomique.

Les *sententiae* peuvent être aussi rigoureusement logiques que possible, leur succès ne dépend pas tant de leur mise en œuvre que des nécessités dramatiques. Mais il est quand même intéressant de voir comment elles sont utilisées par les personnages à des fins clairement stratégiques. Ils argumentent en prononçant des *sententiae* qui sont des jugements de valeur dans les domaines politique et psychologique. Ils présentent les faits de façon très orientée, afin d'induire une réaction chez l'autre. Raisonnement logique et jeu sur les émotions sont étroitement imbriqués sans qu'il n'y paraisse. Les personnages avancent des arguments essentiellement faits de recours aux valeurs (le malheur, le pouvoir royal, le mariage) et aux normes, qu'ils puisent dans la tradition théâtrale. Ils présentent leurs pensées sous forme de lois qui ne disent pas leur fondement, qui résonnent comme autant de fins de non-recevoir, permettant ainsi de contraindre l'autre.

### 9. 1. 3. De la logique au pathétique

Nous verrons à travers deux *rheseis* particulièrement développées comment les *sententiae* peuvent faire le jeu de cette intrication entre logique et pathétique et comment des répliques apparemment évidentes s'imposent en réalité par coups de force successifs qui s'appuient sur le *pathos*. Ce commentaire, assurant la transition entre les deux parties de ce chapitre, montre que les deux niveaux – *logos* et *pathos* – que nous avons distingués pour l'analyse ne s'excluent pas mais se superposent dans une habile argumentation.

Lycus, dans sa tirade adressée à l'épouse d'Hercule (v. 359b-71), fait une entrée en matière qui renvoie à sa profession de foi précédente, où il opposait en aparté sa naissance obscure et l'illustre Mégare. Le *clarum nomen* de l'apostrophe (v. 359-60) apparaît ainsi habile et justifié, relevant de l'adéquation du discours à la personne à qui il s'adresse. Il élabore une *captatio benevolentiae* particulièrement délicate et une argumentation ingénieuse dont il faut décrypter les détours.

Il part d'un argument non démontré mais convaincant : la perpétuation des rivalités entre hommes comme cause de pauvreté (v. 362-68). La longue conditionnelle (v. 362-65a) et sa conséquence (*tum* v. 365b) dont il amplifie la négativité jouent sur le registre émotionnel par un vocabulaire qui doit servir de repoussoir et faire trembler Mégare<sup>15</sup>. La *sententia* s'inscrit au contraire dans une logique de paix et rompt avec le sinistre tableau dressé :

368-69a *Pacem reduci uelle uictori expedit,*  
*uicto necesse est*

Lycus parle de la volonté de paix qui doit – selon lui – animer les deux parties, c'est-à-dire le vainqueur (Lycus) et le vaincu (Mégare). Mais les deux personnages ne sont pas mis sur le même plan, parce que la gradation de *expedit* à *necesse est*, interne à la *sententia*, induit une urgence pour le vaincu, c'est-à-dire Mégare. Le verbe *reduci* contrastant avec les *aeterna odia* et *nec unquam [...]* *cedat [...]* *furor* (v. 362 et 363) montre sous un jour avantageux le changement, offert par la pacification, par rapport à la durée des haines et du *furor*. Lycus use d'un argument *a fortiori* (argument empirique fondé sur une confrontation), mais allant dans le sens inverse de celui que nous avons déjà rencontré : il part de l'admission du plus petit (*expedit*) pour aller vers celle du plus grand (*necesse est*), dans une construction *a minori ad maius*.

Après avoir dressé ce bilan tout négatif de la guerre et évoqué la nécessité de la paix, Lycus en arrive aux impératifs *ueni* et *continge* (v. 369 et 371) et au subjonctif de souhait *sociemur* (v. 370). Ce vocabulaire (*continge*, *sociemur*, *particeps* v. 369) remplace la dissension par l'association et même l'union. Mais Lycus ne montre pas les conséquences de la paix, comme il l'a fait pour la guerre. Il use simplement de l'effet de contraste, comptant sur l'imagination de son interlocutrice pour suppléer au non-dit, pour déduire que de la paix découlera le bonheur. Et sa preuve n'est en rien démontrée : en quoi vouloir la paix est-il nécessaire au vaincu ? Cela reste un argument, plus ou moins évident. Son raisonnement est de type enthymématique : il occulte le lien entre proposition initiale (la guerre est cause de maux) et conclusion (unissons-nous) et tire son efficacité de cet implicite. Mégare préfère, à coup sûr, l'état de rivalité existant à une quelconque paix avec l'usurpateur. La conclusion a été en tout cas habilement amenée par la dialectique incomplète de la tirade. Lycus a procédé à une séduction au sens propre autant que figuré.

Ulysse commence son discours à l'acte III des *Troyennes* par un triple retranchement derrière d'autres personnages : la voix des Grecs (v. 526b-28), la voix de l'augure Calchas (v. 529-33) et la voix d'Hector (v. 534-35), avant de donner son propre ressenti, *horreo* (v. 535). Toute une problématique de la

<sup>15</sup> Les notes particulièrement noires des termes *squalebit*, *cinis*, *sepultas*, tirent sa description vers un registre funeste.



parole<sup>16</sup>, intermédiaire entre voix personnelle et voix collective, est mise en place dans cette entrée en matière. Les trois voix auxquelles il fait appel ont en commun une certaine autorité (celle du héros Hector, celle de tout le peuple grec, celle de l'augure « aux pensées profondes »<sup>17</sup>). Ce déni de responsabilité est mis en place pour s'attirer les bonnes grâces d'Andromaque.

La *sententia* du vers 536 marque une légère rupture et initie une série de comparaisons naturalistes des êtres de noble race avec les animaux, les plantes, la cendre :

536 *Generosa in ortus semina exsurgunt suos*

Les trois comparaisons sont destinées à ancrer dans l'esprit d'Andromaque l'idée que son fils doit s'aligner sur ces modèles. Mais l'implicite suggéré dans ce développement n'entretient pas toujours un rapport logique rigoureux avec cette sentence exemplaire initiale. Examinons la pertinence de cette série d'exemples. La première référence (v. 537-40), le petit du taureau, est logique, par la notion d'accession au commandement à la suite du père ; la supériorité du petit par rapport aux géniteurs est liée au verbe *exsurgere* (« se lever, s'élever ») de la *sententia*. Pour l'exemple de la plante (v. 541-43), l'idée de *generosa semina* (« les nobles semences ») de la *sententia* disparaît, mais on peut encore accepter l'idée que le greffon remplace le parent ; la fonctionnalité de la bouture établit un rapport d'égalité entre les deux branches. Mais avec la référence à la cendre (v. 544-45a), on perd totalement l'idée de noble naissance. La comparaison ne vient plus du monde animal ou végétal, et le rapport entre la cendre et le feu est plutôt celui d'une infériorité du résultat (la cendre) par rapport à l'ascendant (le feu). Les liens de parenté s'effacent également : la cendre est simplement ce qui reste d'un feu mort. Au fil de ces comparaisons, qui s'amenuisent d'ailleurs en longueur (quatre vers, puis trois, puis un et demi), tout se passe comme si l'idée de la *sententia* se délitait, comme si Ulysse ne tenait plus le fil de sa démonstration. La *sententia* en tant que preuve aurait suffi, étayée du premier exemple, mais Ulysse a voulu développer son argumentaire au détriment de la cohérence.

Étudions maintenant le lien entre termes comparés et *sententia* : l'adéquation est-elle meilleure ? L'image du vers 536 s'appuie notamment sur le verbe *exsurgere* qui signifie précisément « se lever, s'élever ; croître, pousser ; se relever, se ranimer ». Quant à *ortus*, il désigne « la naissance, l'origine ; le lever des astres ». L'idée dominante est bien celle de la croissance, avec un mouvement conforme aux origines. Nos images comprennent-elles la même notion ? Pour les deux premières, les verbes *ducit, imperat* (v. 540) et *subit, reddit* (v. 542-43) expriment le mouvement et l'élévation, et le petit taureau comme le rejet remplissent les mêmes fonctions que leurs parents. Pour la cendre, il en va

<sup>16</sup> Le champ lexical en est riche : *ore meo, uerba*, v. 525 ; *uox* v. 527 ; *canit* v. 533 ; *taceret* v. 534 ; *dicebat* v. 535.

<sup>17</sup> On peut rattacher le nom *Κάλλιας* au verbe *καλχάνω*, « avoir la couleur foncée de la pourpre », d'où « être sombre, être plongé dans des réflexions ».

autrement : elle ne suit pas un modèle mais subit une métamorphose, changeant de nature dès lors qu'elle renaît. La rupture entre les comparaisons est confirmée, car elles ne ressortissent pas au même champ référentiel.

La seconde *sententia* fait aussi rupture avec ce qui précède en passant au plan des sentiments, au *dolor* ressenti par Andromaque :

545b-46a *Est quidem iniustus dolor  
rerum aestimator*

Par cette concession (« Injustes, assurément, sont les estimations de la douleur »), Ulysse devance la conduite qu'elle aura à tenir et émet déjà des réserves, peignant de façon pathétique des malheurs qui ont, selon lui, assez duré. Il rend Andromaque responsable du sort des Grecs, en lui demandant instamment de les libérer de leur terreur (v. 551b). Le dernier exemple de la série précédente se rattache, en fait, à cette image plus qu'à la *sententia* introduisant les comparaisons : comme la cendre pouvant reprendre de la vigueur, Troie menace de renaître de ses ruines. Ulysse a introduit l'idée du danger, présente dans le feu, qui, par glissement plus ou moins conscient, colore la mention de Troie ; ainsi le léger décalage que nous observons trouve ici sa justification. C'est très habile de la part d'Ulysse – et de l'auteur – qui a préparé l'idée et connote négativement la renaissance de Troie. Ayant établi un climat de peur, il peut réitérer sa demande à Andromaque, puis boucle la boucle avec une nouvelle mention de l'oracle (v. 553-55), un nouveau démenti de cruauté (*neue crudelem* v. 553) qui fait écho à sa présentation comme involontaire *durae minister sortis* (v. 524).

Ulysse s'est délivré en quelque sorte de sa désagréable mission, a amené habilement ses comparaisons et les a utilisées de façon à les ajuster plus ou moins bien à sa démonstration : en glissant du plan logique au plan émotionnel, en abandonnant le raisonnement pour introduire la peur, elles doivent persuader Andromaque de l'évidence de la conduite à adopter. Il a introduit dans sa tirade des arguments inductifs reposant sur diverses illustrations. Partant d'une thèse considérée comme admise (« Les nobles semences s'élèvent vers leurs origines »), il l'a renforcée en lui donnant une apparence vivante et concrète, en prouvant moins qu'en frappant l'imagination d'Andromaque. De ces illustrations celle-ci doit inférer qu'Ashtanax doit faire de même, c'est-à-dire être sacrifié.

Ces derniers exemples ont permis de voir comment les *sententiae* sont mises au service d'une argumentation sans véritable démonstration. Les personnages jouent beaucoup sur le non-dit qui les autorise à formuler des *sententiae* contraignantes, apparemment évidentes mais dont le lien avec le corps du discours est parfois discutable. Ces raisonnements de type enthymématique mettent au jour la coexistence des éléments logiques et pathétiques : à la rigueur de l'argumentation se joignent les émotions pour vaincre les résistances de l'adversaire.

## Conclusion : des arguments efficaces du point de vue logique

Les arguments sentencieux utilisés par les personnages sont cohérents. Quand ils ne le sont pas, ou que la démonstration semble perdre son fil directeur, c'est que le personnage joue sur d'autres ressorts, plus émotionnels que logiques, et maîtrise parfaitement la conduite de sa tirade, dont la logique se trouve à un autre niveau. En mettant en œuvre des arguments inductifs (l'illustration), ou déductifs (arguments *ad personam*, *a fortiori*, fondés sur les valeurs, les normes et le normal), les personnages exploitent brillamment la tension essentielle entre particulier et général qui existe dans la *sententia*. Ils contraignent leur destinataire en le poussant à appliquer à son cas particulier la norme qu'ils ont dégagée (déduction) ou au contraire à tirer des conséquences élargies, les impliquant, à partir de cas concrets qu'ils ont évoqués (induction). Cette contrainte doit à présent être suivie d'effets : les *sententiae* installent une situation de communication favorable au changement de rapport de forces, mais atteignent-elles pleinement leur but ? Autrement dit, émeuvent-elles et font-elles évoluer la situation ?

## IX. 2. Les auxiliaires de la preuve sentencieuse : *èthos* et *pathos*

À côté de la composante logique de la *sententia*, existent les composantes émotionnelles. Aristote nous dit que la *γνώμη* peut faire partie d'un enthymème, mais quand il s'agit de comparer enthymèmes et *γνώμαι*, il recommande les maximes pour rendre le discours « éthique » – pour révéler l'*èthos* de l'orateur – ou pour animer une narration avec des éléments passionnels<sup>18</sup>. Les maximes comportent en effet un élément éthique alors que les enthymèmes jouent principalement sur le plan logique.

### 9. 2. 1. Apitoyer et flatter

Nous ne détaillerons pas les règles oratoires régissant la composition d'un exorde, mais nous verrons que les personnages savent rendre un public bienveillant (*benivolens*), attentif (*attentus*) et docile (*docilis*). Les femmes en particulier cherchent à s'attirer les grâces d'un public qui leur est hostile par nature (Créon envers Médée et Ulysse envers Andromaque) ou de façon circonstancielle (Jason envers Médée, Andromaque envers Hélène et Hippolyte envers Phèdre<sup>19</sup>). Souvent ces femmes mettent en valeur leur faiblesse, leur situation désespérée – feinte ou réelle – afin d'apitoyer celui ou celle qui les écoute. Elles peuvent aussi mettre l'accent sur l'*èthos* de l'autre, le flatter afin de susciter des sentiments plus complexes et plus positifs que la pitié.

<sup>18</sup> Arist., *Rhet.* 1418a 12-18.

<sup>19</sup> Cf. P. PARÉ-REY (2006) : p. 545-564, pour le détail de la stratégie de séduction de Phèdre.

Au deuxième acte de *Médée*, l'héroïne affronte le roi Créon, tout d'abord dans un échange de répliques brèves, puis plaide sa cause dans une longue *rhexis* (v. 203-51). Nous allons découvrir ici un plaidoyer *pro domo* exemplaire dans l'art d'attendrir l'adversaire.

Médée imite la rhétorique judiciaire dans les *sententiae* des vers 194 et 199-200 et elle est suivie dans cette voie par Créon qui ironise : « laissons se plaider une fort belle cause »<sup>20</sup>. Elle se livre à un travail de sape des critères de jugement de Créon afin de faire triompher ses arguments. Sa tirade est organisée en deux parties : une première, noircie à dessein pour faire ressortir le contraste de son présent malheureux avec sa gloire passée et apitoyer ainsi son interlocuteur ; une seconde, plus vindicative. Médée retrace sa puissance de jadis pendant dix vers (v. 209b-19a), encadrés par la mention de sa situation présente. Le contraste entre les deux parties est frappant : les adjectifs *generosa, felix, potens*, s'opposent aux *miseranda, expulsa, deserta, obruta, supplex, sola, afflicta*. La lumière ancienne (*fulsi* v. 209) fait ressortir le manque de couleur actuel ; les expressions traduisant l'activité (verbes, adjectifs laudatifs) font se détacher encore plus la passivité à laquelle Médée est maintenant réduite (adjectifs péjoratifs). L'amplification du pathétique dans cette plaidoirie fait paraître naturel l'appel à l'indulgence du roi. La *sententia*, tirant les conséquences de ce brusque revers de fortune, reflète son désappointement :

221-22a *Confide regnis, cum leuis magnas opes  
huc ferat et illuc casus*

Elle est parfaitement insérée dans la trame du texte<sup>21</sup> et renforce le propos sur la fortune qui précède (v. 219b-20), dans lequel la succession rapide des propositions *regno eripuit* et *exilio dedit* donne de Médée l'image d'un jouet d'une mécanique aveugle, victime du « hasard » le plus irrationnel et injuste. Les arguments ne sont pas les mêmes que chez Euripide, mais le but final, apitoyer Créon, est identique ; autrement dit, diverses stratégies sont mises au service d'une tactique que Sénèque emprunte à la tradition. En effet Médée commence, dans la tragédie grecque, par une plainte suivie de cette γνῶμη :

*Med.* 294-95 *Χρῆ δ' οὐποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνήρ  
παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεισθαι σοφούς*

<sup>20</sup> *Med.* 194 *Si iudicas, cognosce, si regnas, iube*  
199-200 *Qui statuit aliquid parte inaudita altera,  
aequum licet statuerit, haud aequus fuit*  
202 Cr. [*sed fare*] ; *causae detur egregiae locus*

La *sententia* des vers 199-200 s'inscrit en effet dans la conception romaine du droit selon laquelle la parole libre est nécessairement accompagnée d'une parole contradictoire : on peut tout dire à condition qu'une réponse soit possible.

<sup>21</sup> Ce que révèlent les échos suivants : le *leuis casus* rappelle la *leuis fortuna* du vers 219 ; les *magnas opes* désignent toutes les terres possédées par son père, énumérées dans les vers 210 à 216 ; les adverbes de lieu *huc* et *illuc* redoublent le *casus*.

Elle met en avant le fait que son renom et sa science lui ont nui et élargit son cas par cette maxime qui, espère-t-elle, touchera Créon : « Jamais l'homme que la nature a doué de sens ne devrait enseigner à ses enfants une sagesse supérieure ». À la différence de Sénèque, Euripide souligne les qualités intellectuelles et l'habileté d'une héroïne incomprise. Témoins des préoccupations d'une époque où l'esprit nouveau suscite bien des méfiances, les *γνώμαι* de la tragédie grecque portent sur la connaissance<sup>22</sup> ; celles de la tragédie latine sur les problèmes politiques et juridiques. Dans les deux pièces cependant les formules gnomiques s'insèrent parfaitement dans le plan d'ensemble du discours, où Médée veut se montrer inférieure à son interlocuteur.

Ayant ainsi construit une image de victime impuissante et esseulée, la Médée latine va flatter Créon dans la seconde partie de sa tirade. Elle s'arrange pour disposer favorablement Créon à son endroit, en exagérant les malheurs dont elle est l'objet et se pose en victime. Elle distribue les rôles en pervertissant la relation initiale, de façon à gagner un peu de temps pour mettre en place son stratagème. Les *sententiae* sont ici des arguments de mauvaise foi jouant sur le *pathos*. Par cet appel à la pitié (argument *ad misericordiam*), Médée manipule Créon en déplaçant le point de vue vers l'affectif et l'empêche, privé de distance critique, de réfléchir au bien-fondé de son argumentation. La victoire ne sera pas immédiate, puisqu'il lui faudra encore faire pression sur Créon, mais il finira par lui accorder un *unus dies* (v. 295) fatidique à la fin de cet acte II.

Hélène doit aussi plaider sa cause, puisqu'elle a abusé Polyxène, devant Andromaque. Elle commence par s'expliquer en faisant référence au *magnus dolor* de son juge, c'est-à-dire en usant de l'argument qu'Ulysse a déjà employé deux fois<sup>23</sup>, ce qui est une introduction assez malhabile de ce point de vue... Puis elle compare les situations d'Andromaque, d'Hécube, et la sienne, pour souligner que c'est elle qui endure les plus terribles maux. La première *sententia* est une question prenant à parti Andromaque :

909b-10a *Durum et inuisum et graue est  
seruitia ferre ?*

Elle a bien valeur d'argument : question suggestive, fermée, elle entend amener Andromaque à concéder une réponse positive. Mais Hélène renchérit elle-même sur cette question dialectique<sup>24</sup>, en alléguant qu'elle supporte le sort

<sup>22</sup> Le messager prononce une *γνώμη* du même esprit :

*Med.* 1224-27 Τὰ θνητὰ δ' οὐ νῦν πρῶτον ἠγοῦμαι σιάν  
οὐδ' ἂν τρέσας εἴποιμι τοὺς σοφοὺς βροτῶν  
δοκοῦντας εἶναι καὶ μεριμνητὰς λόγων  
τούτους μεγίστην ζημίαν ὀφλισκάνειν

« Quant à la condition humaine, ce n'est pas d'aujourd'hui que je la tiens une ombre, et je le dirai hardiment : les mortels qui passent pour habiles et penseurs profonds, ceux-là sont le plus lourdement frappés » (trad. L. Méridier).

<sup>23</sup> *Tro.* 545b-46a et 786.

<sup>24</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 206-210, distingue les questions dialectiques des questions éristiques ou polémiques en fonction de leur degré de manipulation.

de captive depuis dix ans et en comparant deux actions, perdre sa patrie et la craindre :

912b-13a *Perdere est patriam graue,  
grauius timere*

Les deux *sententiae*, question et réponse, s'articulent autour de l'adjectif clef *grauue*, au positif puis au comparatif. Hélène use en effet d'un argument comparatif qui frappe plus qu'il n'informe : la *sententia* ne fait que hiérarchiser les degrés de malheur en donnant l'avantage à Hélène. Celle-ci a joué sur l'*èthos* en montrant un personnage digne de pitié et sur le *pathos* en tentant d'attendrir Andromaque. Mais la réponse de son juge montre d'une part que c'est au contenu que s'attache Andromaque, et d'autre part qu'Hélène a sous-estimé le *dolor* que ressent l'épouse d'Hector, pour qui « Tous les maux sont plus légers que de voir Pyrrhus gendre de Priam et d'Hécube » (v. 934-35a).

Cette position est enfin adoptée par Andromaque : ayant compris qu'Ulysse était prêt à tout pour trouver Astyanax, elle adresse, comme mère, une prière au dépositaire du pouvoir. Son *miserere matris* réitéré avant et après les deux *sententiae* du passage (v. 694 et 703) annonce tragiquement le *miserere mater* de son fils (v. 792). Les *sententiae*, l'une particulière, l'autre générale, veulent attendrir l'ennemi :

695b-96 *Quoque te celsum altius  
superi leuarunt, mitius lapsos preme  
697 Misero datur quodcumque fortunae datur*

Andromaque s'adressant au vainqueur choisit l'argument de la clémence : « Et plus haut t'ont élevé les dieux, plus doucement tu dois peser sur ceux qui sont tombés », suggérant que la punition des dieux guette celui qui fait montre de trop d'orgueil. Elle flatte en même temps la position supérieure de son interlocuteur et veut attirer son attention sur elle, qui fait partie des *lapsos* invoqués. Cette *refutatio* d'Andromaque est habile, car elle n'affronte pas directement Ulysse dans une *sententia* offensive, ni ne se rabaisse trop clairement dans une *sententia* défensive, mais elle adopte une posture intermédiaire, de suggestion.

La *sententia* consécutive élargit le propos tant dans sa forme que dans son fond : Andromaque évoque le futur Ulysse, qui ne sera que meilleur s'il fait preuve de compassion. Là, c'est l'opportunisme du Grec qu'elle flatte, avançant que « C'est au malheureux qu'on donne tout ce qui est donné à la Fortune ». La répétition du verbe *datur* dans le vers souligne la communauté d'intérêts entre l'autre (*miser*) et soi (la *fortuna* de chacun). Cette *sententia* établit une relation entre le particulier et le collectif : elle peut être entendue en un sens assez cynique, par celui qui donne en pensant à sa rétribution future, ou dans un sens désintéressé, par celui qui s'inscrit dans la communauté des concitoyens. La

rencontre des intérêts personnel et collectif est alors une simple conséquence de rapports humains harmonieux, où la récompense individuelle n'est plus recherchée pour elle-même. Quelle que soit la manière dont Ulysse entende cela, Andromaque ouvre la voie aux deux possibilités par cette *sententia*.

Elle souhaite alors un sort favorable à Ulysse (v. 698-702), prolongeant l'idée de sa bonne fortune, mais l'impliquant maintenant personnellement. Parfaitement soumise et bien disposée, elle a créé un contexte favorable à la réitération de sa prière, qui clôt la tirade. Ses *sententiae* entendent, dans cette supplication, toucher ce qui valorise son interlocuteur : sa puissance et son heureux sort.

En s'appuyant sur des *sententiae* au statut argumentatif varié (question suggestive, argument *ad misericordiam*, comparaison), les personnages ont tous voulu susciter un mouvement de pitié chez celui qui les écoute pour les juger (cas de Médée et d'Hélène) ou pour faire un choix (cas d'Andromaque). La tentative de persuasion prend alors la forme d'un discours judiciaire ou délibératif dans lesquels les *sententiae* jouent un rôle primordial, de vecteurs d'arguments. Le personnage peut ainsi mettre en relief son *èthos* ou mettre l'accent sur le *pathos* de son auditeur. Il cherche à émouvoir soit en se dévalorisant, soit en valorisant la personnalité de l'autre ; il fait céder l'adversaire en se montrant inoffensif. Ce masque d'innocence, travestissement dans le cas de Médée, est un reflet plus juste des sentiments d'Andromaque et d'Hélène.

### 9. 2. 2. *Menacer et accuser indirectement*

Les personnages mettent également en œuvre des formes de persuasion plus hardies. En position de force, ils avancent des menaces en jouant sur la peur de l'autre.

Jocaste avance sinon une menace, du moins une mise en garde en s'adressant au seul Polynice (*Phœn.* v. 599-643a). Désormais cette mère n'espère plus réconcilier ses deux fils, mais adresse des conseils à celui qui doit, selon elle, s'exiler. Elle essaie de l'orienter vers des combats qui ne seraient plus fratricides à l'aide de quatre *sententiae* :

624b-25a *Regna cum scelere omnibus  
sunt exilis grauiora*  
629 *Fortuna belli semper ancipiti in loco est*  
630-31a *Quodcumque Mars decernit : exaequat duos,  
licet impares sint, gladius*  
631b-32a *Et spes et metus  
Fors caeca uersat*

Ces *sententiae* traitent des deux volets déjà évoqués, l'exil et la guerre, en donnant l'avantage au premier au détriment de la seconde. Jocaste présente la guerre comme douteuse (v. 629), aléatoire (v. 630-31a) et imprévisible (v. 631b-

32a). Habilement, elle ne met pas en doute la valeur guerrière de son fils, mais lui fait comprendre que ce sont les *fortuna*, *Mars*, *gladius*, *fors caeca*, qui décideront de l'issue des combats.

Quel est le statut argumentatif des *sententiae* intervenant au cours de cette tirade ? La première, par une structure comparative (*grauiora*), met en balance les deux options qui s'offrent à son fils (rester et demeurer en guerre ou s'exiler, sans connaître forcément la paix, mais en menant d'autres luttes). Plus précisément elle sert à forger « l'argument de la direction », un argument empirique fondé sur des liens de succession. Dans cette perspective d'extrapolation, il consiste à dire que ce que l'on a fait ou dit continuera sûrement à être dangereusement mené jusqu'au bout<sup>25</sup>. Dans les *sententiae* des vers 629-30, Jocaste met en œuvre « l'argument de l'excès » : ses *sententiae* comprennent des marqueurs rhétoriques (*semper*, *quodcumque*, la coordination renforcée *et... et*) visant à amplifier la description de la guerre afin de la présenter à Polynice comme douteuse et dangereuse.

En intensifiant le sens de ses paroles, Jocaste use d'une certaine coercition, visant à imposer sa vision des choses. Elle termine sa tirade en demandant instamment que le choix de la guerre soit abandonné. Les *sententiae* doivent entraîner un type précis d'action, après avoir convaincu leur destinataire du bien-fondé du choix proposé. Elles agissent donc à la fois sur la psychologie du personnage, à façonner, et sur l'action dramatique.

À l'invitation de Lycus à partager le pouvoir royal avec lui, Mégare répond par une série d'*adynata* qui montrent qu'elle est bien loin de pouvoir accepter (v. 373b-78). La distance étant rétablie entre eux deux, elle accuse plus directement Lycus et donne par là les raisons de son refus définitif (v. 379-83). Enfin nous nous acheminons vers l'unique *sententia* qui occupe presque le milieu exact de la tirade :

385 *Sequitur superbos ultor a tergo deus*

L'évocation du *deus ultor*, du dieu vengeur, doit menacer Lycus et lui faire prendre conscience du danger de sa *superbia*. Mégare cherche autant à le convaincre d'arrêter ses outrages qu'à se rassurer elle-même et à l'avertir de ce qui suivra. Elle ne peut dialoguer avec celui qui représente tout ce qu'elle exécère, et cette *sententia*, si elle le concerne, ressemble davantage à une parenthèse qu'à une adresse véritable. Le vers permet de passer à des évocations concrètes de crimes touchant le royaume thébain. Ils se transforment *a posteriori* en *exempla* : comme la *sententia*, ils sont destinés à créer l'effroi chez Lycus et le détourner de ses vues. La *sententia* vaut autant comme menace vis-à-vis de Lycus que comme garantie de vengeance pour Mégare. Cette dernière ne se soumet pas complètement ni ne se place au-dessus de celui qui use du droit du plus fort, et tient cette position intermédiaire grâce à la *sententia*.

<sup>25</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 185.



Les *sententiae*, toujours grâce à leur ambiguïté essentielle, permettent une distanciation, voire une critique ouverte de l'autre, sans trop grande exposition au danger. Nous avons vu que deux femmes en présence de tyrans potentiels, Polynice et Lycus, forgent des tirades destinées à les convaincre de renoncer à des perspectives politiques qu'elles réprouvent fortement. La mère et l'épouse outragée vont aussi loin qu'elles le peuvent dans leurs paroles, et les *sententiae* s'offrent à elles comme des arguments menaçant mais indirectement. Elles savent qu'elles s'avancent sur un terrain dangereux et tentent d'opposer une résistance qui inspire plus la crainte que la pitié.

### 9. 2. 3. Cerner l'èthos du destinataire et varier ses stratégies argumentatives

Aristote voit un intérêt à forger des maximes pour les auditeurs, pour l'orateur et pour le discours. Elles sont en effet bienvenues si le public n'est pas très cultivé :

*Rhet.* 1395b 1-11 « Les maximes sont d'un grand secours pour les discours ; d'abord grâce au défaut de culture des auditeurs ; ils sont contents si un orateur, énonçant une formule générale rencontre les opinions qu'ils ont eux-mêmes dans leur cas particulier [...] ; l'orateur doit donc conjecturer quels sont les sentiments de l'auditoire, quels sont ses préjugés, et alors, sur ces sujets, s'exprimer en général (ὥστε δὲ ἰστοχάζεσθαι ποῖα τυγχάνουσι προῦπολαμβάνοντες, εἴθ' οὕτως περὶ τούτων καθόλου λέγειν) » (trad. M. Dufour).

Il ne s'agit plus du tout ici d'aller contre des adages connus et acceptés, mais d'aller à la rencontre des opinions du public, d'énoncer des lieux communs, partagés par l'orateur et son auditoire. Ce savoir commun implicite est alors (ré)actualisé, et le public, en entendant des pensées qu'il a conçues être joliment dites, ressentira du plaisir. Aristote avance là une théorie de la communication assez moderne, à savoir devancer – et même créer – les attentes du public, afin de lui faire croire que c'est lui qui est l'auteur de ce qu'il voit ou entend.

Dans nos tragédies, il est des tirades complexes qui mêlent divers types d'arguments, tous adaptés à un *èthos* que le personnage a bien compris. Nous présentons dans ce qui suit deux exemples de discours fort soignés où les personnages modulent leurs prises de position afin d'atteindre à un maximum d'efficacité.

Talthybius vient de faire connaître la demande de l'ombre d'Achille, sacrifier Polyxène, et Agamemnon doit faire face à la volonté de Pyrrhus d'honorer les mânes de son père par cet acte. Il lui répond par un véritable plaidoyer *pro clementia* (*Tro.* v. 250-91) animé par plusieurs *sententiae*. La première condamne le *iuvenile uitium* dont a fait preuve Pyrrhus :

250 *Iuvenile uitium est regere non posse impetum*

Le ton est donné : Agamemnon souligne la distance de génération et adopte une attitude paternaliste, qui réduit Pyrrhus à n'être qu'un *iuuenis* impétueux. Il installe une hiérarchie et surtout efface la dimension politique et diplomatique qui constituait l'argumentation du jeune homme (v. 203-49) pour la réduire à un simple trait de caractère.

Fort de ce déplacement du débat, il développe le *topos* psychologique jusqu'à la deuxième *sententia* :

254 *Quo plura possis, plura patienter feras*

Ce vers clôt le *locus de iuuentute* en se plaçant désormais du point de vue du puissant, en l'occurrence Agamemnon qui a autrefois mis en pratique ce principe (*feras* répond au *tuli* v. 253). Par opposition à l'*impetus* juvénile, il fait appel à la vertu de *patientia*. En ce qui le concerne, il ne rattache pas cette qualité à l'âge ni à l'héritage familial, mais bien à ses pouvoirs politiques (*quo plura possis*). La distance est maintenant doublement creusée entre eux, par l'argument psychologique et par l'argument politique. Dans les deux cas, ce sont des arguments d'autorité de type *ad ignorantiam* destinés à intimider l'adversaire<sup>26</sup>.

Puis Agamemnon en appelle à des lieux communs sur la différence entre vainqueur et vaincu d'une part, le problème de la stabilité du pouvoir de l'autre<sup>27</sup> :

256b-57 *Noscere hoc primum decet,  
quid facere uictor debeat, uictus pati*  
258-59a *Violenta nemo imperia continuit diu,  
moderata durant*

La première *sententia* recommande, par l'impersonnel *decet*, à Pyrrhus, vaincu, de subir (*pati*), à Agamemnon, vainqueur, d'agir (*facere*). Cette règle du droit de la guerre différencie encore nettement les rôles, et Pyrrhus est, une nouvelle fois, mis en position d'infériorité. Nous avons là un exemple d'argument d'autorité de type *ad uerecundiam* : Agamemnon prétend en savoir plus que Pyrrhus et lui impose le respect.

Une fois que la norme est donnée, Agamemnon indique les conséquences, sur le plan proprement politique, du droit de guerre ainsi envisagé : « Nul n'a longtemps conservé un pouvoir violent ; modéré, il dure ». L'asyndète adversative entre les deux membres de cette *sententia duplex* reproduit les attitudes des deux personnages sur scène : les adjectifs en tête de vers (*uiolenta* et *moderata*)

<sup>26</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 190, définit ainsi l'argument *ad uerecundiam* (« lorsque l'orateur entend imposer le respect à l'adversaire et l'écraser de sa science ») – ce qui n'est pas le cas ici – et l'argument *ad ignorantiam* (« lorsqu'il oblige son auditoire à accepter ses solutions à défaut d'en trouver de meilleures »). Le fait de s'en remettre en ultime recours à Calchas après cet *agôn* corrobore l'idée qu'Agamemnon impose ses convictions faute de mieux.

<sup>27</sup> Cf. l'annexe, s. v. « guerre » et « pouvoir ».

renvoient en effet à Pyrrhus et à Agamemnon. Face à la violence, Agamemnon oppose une maxime politique prônant la modération.

Cette *sententia* en faveur du *modus*, de la « mesure », entraîne un développement traditionnel sur les dangers des puissances trop grandes, qui irritent dieux et Fortune<sup>28</sup>. Le pouvoir est dénoncé comme illusoire, la Fortune non plus comme adjuvante, mais menaçante. Agamemnon parle ensuite en son nom, en insistant dans une *concessio* sur son désir de clémence (v. 276-79a), puis opposant une *refutatio* gnomique :

279b-81a *Sed regi frenis nequit  
et ira et ardens hostis et uictoria  
commissa nocti*  
281b-83a *Quicquid indignum aut ferum  
cuiquam uideri potuit, hoc fecit dolor  
tenebraeque*

Ces deux *sententiae*, en dévalorisant les actes guerriers, doivent induire des sentiments de rejet chez Pyrrhus et l'amener à revoir ses positions vengeresses. La *sententia* v. 281b-83a ponctue le mouvement sur la destruction inévitable et annonce, par l'amplification pathétique des méfaits de la guerre, un apaisement. Ensuite, avec des verbes au subjonctif d'ordre (*maneant* v. 286) et à l'indicatif futur (*non patiar* v. 290), Agamemnon fait comme si Pyrrhus s'était rallié à la cause de la clémence et montre que sa décision est ferme. La *sententia* finale durcit la pensée, en mettant sur le même plan les actions *non uetat* et *iubet* :

291 *Qui non uetat peccare, cum possit, iubet*

L'argumentation d'Agamemnon consiste à accentuer les différences entre son jeune interlocuteur et lui-même, en se mettant en position de supériorité et en déplaçant le débat sur des plans qui lui sont favorables. Il manie ingénieusement les registres argumentatifs plus ou moins contraignants. Il pousse Pyrrhus à imaginer l'absurdité de sa conduite si l'on poursuit sa logique, afin de montrer la nécessité d'adopter un point de vue nouveau. La lecture sanglante et menaçante qu'il a faite du passé amène habilement à souhaiter d'autres perspectives.

Le discours que la nourrice de Phèdre adresse à Hippolyte est très intéressant pour prolonger l'idée que la *sententia* est utilisée à des fins bien définies quoique implicites. Il s'agit pour nous de démonter les mécanismes mis en œuvre par la nourrice, de dégager le non-dit qui entoure ses paroles afin de comprendre comment elle est amenée à des coups de force rhétoriques qui présentent sa vérité comme la vérité. Cette tirade (*Ph.* v. 435-82) est une argumentation *pro domina*, une tentative par la nourrice de fléchir Hippolyte afin

<sup>28</sup> Cf. l'annexe, s. v. « coup du sort » et « fortune ».

de l'amener à concevoir des sentiments pour la femme en général et pour Phèdre en particulier. Quels arguments la nourrice manie-t-elle ?

Elle donne d'abord des raisons extérieures pour rassurer un interlocuteur farouche. Puis, par ses *sententiae*,

440 *Quem fata cogunt, ille cum uenia est miser*  
 441-43b *At, si quis ultro se malis offert uolens*  
*seque ipse torquet, perdere est dignus bona*  
*quis nescit uti*

elle critique indirectement Hippolyte. En effet, les correspondances sémantiques entre ces vers impersonnels et les paroles formulées à la deuxième personne par la nourrice montrent qu'elle décrit le jeune homme de manière tout juste voilée<sup>29</sup>. L'argument de la nourrice est consacré par la tradition, car Sophocle le place dans la bouche de Néoptolème qui raisonne Philoctète :

*Phil.* 1316-20 Ἀνθρώποισι τὰς μὲν ἐκ θεῶν  
 τύχας δοθείσας ἔστ' ἀναγκαῖον φέρειν·  
 ὅσοι δ' ἔχουσι τοῖσιν ἔγκεινται βλάβαις,  
 ὡσπερ σύ, τούτοις οὔτε συγγνώμην ἔχειν  
 δίκαιόν ἐστιν οὔτ' ἐποικίρειν τινά.  
 « Les hommes doivent supporter le sort  
 que leur ont assigné les dieux.  
 Mais ceux qui se complaisent volontiers dans leurs malheurs,  
 comme toi, il est juste de n'avoir à leur égard  
 ni indulgence ni pitié. »

Bien que les deux formules gnomiques soient proches, la situation dramatique les rend différemment pertinentes : alors que dans la tragédie grecque le malheur vient des dieux, la nourrice souligne dans la tragédie latine qu'Hippolyte est l'artisan de son propre sort. Le premier moyen qu'elle emploie est donc une condamnation à peine déguisée de l'attitude par trop rigide d'Hippolyte.

Sa deuxième arme est un encouragement plus positif à se laisser aller, à abandonner ses préventions. Les impératifs *relaxa*, *attolle*, *fruere* (v. 444-46) sont des appels plus directs et plus osés. La *sententia* du vers 446 se situe dans cette série d'exhortations et s'y fonde parfaitement : *Aetate fruere ; mobili cursu fugit*. L'anaphore de *nunc* aux vers 447 et 449 presse encore davantage l'interlocuteur. L'impératif *effunde* et l'infinitif *effluere* (v. 450 et 451), en paronomase partielle, exigent un relâchement – s'opposant au *torquet* du vers 442 – et une ouverture, contrairement au *se ipse* du même vers qui indique une attitude de repli sur soi. Le non-dit concerne le bénéficiaire de ce changement d'attitude, une femme, la belle-mère d'Hippolyte, ainsi que la nature véritable de cette ouverture : l'amour.

<sup>29</sup> L'expression *offert uolens* renvoie, v. 439, à *te ipse domas, malis à poenis grauibus, ipse torquet à te ipse*, enfin *quis nescit uti à beatis mitior rebus ueni* v. 437.

Le troisième moment de l'argumentation pourrait être celui de la séduction proprement dite, puisque la nourrice se sert d'un exemple agricole (la moisson, v. 455-58) destiné à toucher en Hippolyte l'amoureux de la nature. Elle peut ensuite proférer une *sententia* qui généralise l'expérience :

459-60 *Ingenia melius recta se in laudes ferunt,  
si nobilem animum uegeta libertas alit*

Elle exploite des valeurs auxquelles Hippolyte aspire, le flatte au passage par l'expression *nobilem animum* qui fait pendant à cette *rectam indolem*. La *sententia* s'intègre parfaitement dans la tirade, d'autant qu'elle file la métaphore agricole par les termes *uegeta* et *alit*. Le recours à la forme sentencieuse dans un cadre descriptif témoigne d'un coup de force rhétorique : la nourrice fait de l'expérience un exemple, et par ce processus de généralisation, potentiellement abusif, elle ouvre la voie à un discours piège qui enferme progressivement sa proie dans la direction choisie.

Enfin la dernière stratégie de la nourrice renoue avec la critique, cette fois ouverte, par la triple apostrophe péjorative *truculentus et siluester et uitae inscius* (v. 461). L'avant-dernière *sententia* ponctue le tableau par une exclamation destinée à effrayer Hippolyte :

475-76 *Quam uaria leti genera mortalem trahunt  
carpuntque turbam ; pontus et ferrum et doli !*

Lui mettant devant les yeux tous les dangers qu'il court dans la triple énumération (*pontus, ferrum, doli*), la nourrice espère qu'il désirera profiter de la vie avant que la mort ne l'emporte. Après ce tableau noirci à dessein, elle finit sur l'injonction qui pervertit magistralement la maxime stoïcienne de « prendre la nature pour guide » :

481 *Proinde uitae sequere naturam ducem*

C'est bien un détournement, parce que la nature à laquelle la nourrice pense n'est pas la nature stoïcienne<sup>30</sup>, mais la nature du sens commun. Elle n'est pas définie philosophiquement, mais socialement (fréquenter le monde) et humainement (aller vers les femmes). Après avoir parlé d'une nature qui aurait pu satisfaire les conceptions d'Hippolyte, la nourrice a glissé habilement vers celle qu'elle entend lui faire adopter. Nous avons dit que ce vers sentencieux pervertit la conception stoïcienne ; il détourne également le sens de la nature

<sup>30</sup> Cf. chapitre VII. La « nature » signifie à la fois la nature personnelle, particulière et la nature universelle ; mais des controverses existent à ce sujet, comme le précise Diogène Laërce : « La nature en accord avec laquelle il faut vivre est comprise par Chrysippe comme étant à la fois celle qui est commune et celle qui est particulière, à savoir la nature humaine. Mais Cléanthe n'admet que la nature commune comme étant celle que l'on doit suivre, et non plus la nature particulière ». Loin de ces débats, la nourrice fait référence à une nature exclusivement particulière : elle restreint sa définition mais en un sens différent de Cléanthe, car cette nature n'est pas la parcelle du *logos* divin mais un appétit de relations sociales.

chantée par Hippolyte. Le prologue lyrique était encadré par la mention des forêts (*silvas*, v. 1 et 82) et scandé par les évocations des montagnes, des fleuves, des vents et des animaux. C'est une nature sauvage et solitaire qui convient à Hippolyte, alors que la nature que la nourrice lui propose de fréquenter signifie la société.

Le discours est fallacieux en ce que le personnage entraîne son interlocuteur dans un raisonnement pervers, le détourne, au sens propre, de son chemin. Les *sententiae* sont alors mises au service de cette manipulation, agissant comme de véritables pièges rhétoriques. Cette tirade montre magnifiquement comment la rhétorique est une séduction, au sens étymologique, à part entière.

Les personnages font preuve d'un art de la *dispositio* en organisant leurs arguments dans des tirades proches des discours judiciaire (Agamemnon) ou délibératif (la nourrice). Ils alternent moments d'apaisement et moments de tension afin de ne pas heurter par trop leur auditeur, tout en le pressant de reconnaître le juste et l'injuste (Pyrrhus) ou de faire un choix entre l'utile et l'inutile (Hippolyte). Ces longues *rheseis* de persuasion où ils s'adressent aux divers visages de leur public afin de le mieux convaincre ont un point commun : instaurer une distance avec celui qu'il doit amener à tel choix. La critique voilée ou ouverte, la séduction, le soulignement de la hiérarchie, passent par une expression sentencieuse qui constitue souvent autant de coups de force. Plus que jamais, les personnages assènt des sentences qui se donnent pour évidentes, alors que la subjectivité tant du locuteur que du destinataire est impliquée. Elle constitue même une part de l'argumentation, en tant que preuve technique, quand l'*ethos* du personnage à convaincre est ainsi exploité.

#### 9. 2. 4. Négliger l'*ethos* du destinataire : échec des *sententiae*

*A contrario*, si les *sententiae* échouent, ce n'est pas seulement parce qu'elles s'inscrivent dans des tirades qui ne prennent pas assez en compte le personnage à convaincre : certains doivent bien sûr, pour des nécessités dramatiques, triompher. Cependant cette négligence de l'*ethos* du destinataire à convaincre est un facteur explicatif de leur inefficacité. Nous présentons ici trois exemples où les *sententiae* se trouvent complètement inadaptées au contexte de *suasoria* auxquelles elles appartiennent.

Thyeste s'adresse à son jeune fils Tantale, en cherchant à défendre son point de vue sur le pouvoir (*Thy.* v. 446-70). Toutes ses *sententiae* sont des arguments contraignants, c'est-à-dire qui cherchent « à persuader non par des voies rationnelles, mais en forçant l'interlocuteur ou l'auditoire sur le terrain des valeurs qu'il est censé avoir intégrées »<sup>31</sup> :

446b-47a *Falsis magna nominibus placent,  
frustra timentur dura*

<sup>31</sup> J.-J. ROBRIEUX (2000) : p. 199.

451b-52 *Scelera non intrant casas,  
tutusque mensa capitur angusta cibus*  
453a *Venenum in auro bibitur*  
454 *Malam bonae praeferre fortunam licet*  
470 *Immane regnum est posse sine regno pati*

Ces *sententiae* font très clairement passer du cas particulier au général ; elles donnent une apparence normative à d'intimes convictions dans le but de convaincre. Mais Tantale refusera ces arguments contraignants, parce qu'il n'a pas intégré les valeurs que propose son père, et parce qu'il ne le laisse pas profiter de « son inexpérience dialectique »<sup>32</sup>. Bien qu'ayant abordé le problème sous les angles éthique, politique et philosophique, Thyeste échouera donc à le convaincre.

Lycus, face à Mégare, ne fera pas preuve de davantage de discernement. Nous avons vu qu'il employait le verbe *sociemur* lorsqu'il désirait que Mégare s'unît avec lui (*H.F.* v. 370). Sa deuxième tirade, après une réponse outrée de Mégare, s'achève sur un *sociemus toros* (v. 413) assez offensant. Comment en arrive-t-il à cette audace ? Après un début virulent<sup>33</sup>, Lycus reprend le même argument que précédemment (le fait que la guerre se nourrit d'elle-même), cette fois sous forme sentencieuse :

403b *Arma non seruant modum*  
404-05 *Nec temperari facile nec reprimi potest  
stricti ensis ira : bella delectat cruor*

Il a eu soin de faire précéder ces deux *sententiae* par l'évocation des disparus chers à Mégare (père et frère, v. 402-03) pour la toucher et donner une résonance singulière à ses *sententiae*. Elles confirment l'exemple particulier, le transforment en preuve et se trouvent à leur tour justifiées par le cas concret de ces morts, dans un cercle parfaitement vicieux. Donc, puisque la guerre continue, la question n'en est plus la cause mais l'issue (v. 407-08) ; il faut, selon Lycus, regarder vers l'avenir et balayer la *memoria* (v. 408). Le personnage emploie ainsi l'argument de la norme dans le domaine politico-diplomatique, et cet argument contraignant, à l'assise non logique mais morale, est fort malvenu de la part d'un usurpateur.

Lycus balaie ensuite rapidement une objection supposée de Mégare<sup>34</sup>, en refusant de mettre en balance les motivations respectives du père de Mégare et les siennes (*regnum* et *cupido* v. 406 et 407). Pourtant cela implique des différences non négligeables : l'un agissait poussé par ses fonctions, l'autre par une passion individuelle ; l'un pour un motif rationnel, l'autre pour une *improba*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Les impératifs *amoue*, *disce*, soulignés par l'interjection *agedum*, elle-même ancien impératif (v. 297-98), l'apostrophe péjorative traitant Mégare de *rabida*, d'« enragée », laissent éclater la vraie nature de Lycus.

<sup>34</sup> *H.F.* 406-07 « Mais lui agissait pour son royaume et moi sous la pulsion d'un désir malhonnête ? ».

*cupido*. Mais Lycus glisse rapidement sur ces différences et veut que tous les oublient. D'où la *sententia* des vers 409-10, en forme d'injonction encore, qui s'articule autour d'un *decet* dont la justification est mince :

409-10a *Cum uictor arma posuit et uictum decet  
deponere odia*

Pour Lycus, « Quand le vainqueur a posé ses armes, il convient que le vaincu aussi dépose ses haines ». Pourtant cette règle de « convenance » est difficilement acceptable du point de vue logique : les sentiments, comme la haine d'un vaincu, ne se commandent pas. Là encore un argument contraignant fondé sur les valeurs ne sera pas efficace et produira un effet contraire à celui recherché, c'est-à-dire attiser la haine de Mégare contre celui qui s'affiche si cyniquement comme dépositaire des valeurs de paix.

Finalement ses *sententiae* restent inefficaces parce que le contexte dans lequel elles s'insèrent ne les rend pas pertinentes. Les *sententiae* des vers 403 à 405 étaient plus justifiées et plus adroites, mais orientées vers un but dont Mégare ne veut pas entendre parler. C'est le discours entier qui, sous couvert d'offrir des avantages à Mégare et sous l'apparence de moralité, est perverti parce que tourné vers cette fin : l'union de l'usurpateur et de l'épouse d'Hercule. Nous voyons que, quel que soit le bien-fondé des maximes, c'est leur emploi qui détermine leurs effets.

On sait que la nourrice ne réussit pas davantage à convaincre Phèdre de résister à ses feux, malgré la longueur de sa suasoire (v. 129-77a). Essayons de cerner ce qui a rendu caducs ses arguments. La nourrice commence par un ton très ferme et demande explicitement à Phèdre de chasser ses pensées déviantes. Elle montre dans deux *sententiae* le bénéfice gagné à s'opposer à l'amour et les désagréments de l'amollissement, dans une *amplificatio* destinée à éveiller la crainte :

132b-33 *Quisquis in primo obstitit  
pepuli que amorem tutus ac uictor fuit*  
134-35 *Qui blandiendo dulce nutriuit malum,  
sero recusat ferre quod subiit iugum*

Le vocabulaire guerrier du premier vers sentencieux encourage la *domina* à partir en campagne contre les assauts de son cœur. La *sententia* suivante, dans une tonalité élégiaque, présente l'amour comme un « doux mal » et un « joug » que l'on nourrit « avec des caresses »<sup>35</sup>. La juxtaposition de ces vers reproduit le schéma du distique élégiaque, composé de l'hexamètre épique et du pentamètre. La tension entre ces deux genres, noble et mineur, rejoint la situation de Phèdre,

<sup>35</sup> C'est un lexique typique que l'on retrouve chez Ovide : *Am.* I, 2, 29 *uulnus*, 35 *blanditiae*, 44 *uulnera*, 46 *feruida uicino flamma uapore nocet* ; I, 6, 15 *blandior* ; I, 8, 103 *blandire* ; II, 9b 26 *usque adeo dulce puella malum est*.



tirillée entre la noblesse de sa position royale et l'indignité de son amour interdit. L'argument de la nourrice est à la fois un écho très clair des thèses stoïciennes et un lieu commun opposant la raison et la passion. Pour les Stoïciens, il faut s'opposer d'emblée à l'entrée de l'*adfectus* dans l'âme, faute de quoi toute résistance ultérieure est inutile<sup>36</sup>. La traditionnelle opposition entre les éléments rationnels et passionnels est un argument contraignant, mais Phèdre en est déjà au stade où les premiers ont été vaincus par les seconds. Puis deux *sententiae* prononcées en aparté réaffirment le contenu des valeurs, comme pour tenir le cap de la moralité<sup>37</sup> :

139 *Fortem facit uicina libertas senem*  
 140-41 *Honesta primum est uelle nec labi uia,*  
*pudor est secundus nosse peccandi modum*

Ayant ainsi retrouvé sa confiance, la nourrice se tourne à nouveau vers Phèdre par deux questions et une *sententia* :

143b-44 *Maius est monstro nefas :*  
*nam monstra fato, moribus scelera imputes*

Le comparatif *maius* établit une hiérarchie entre l'acte monstrueux, *monstrum*, et l'acte impie, *nefas*, pour conclure à la supériorité dans le mal du *nefas*. L'épilogue de la maxime explique cette gradation : la nourrice sous-entend que ce qui est imputable aux mœurs, le *nefas*, est plus grave que ce qui l'est au destin. La notion implicite est bien sûr celle de la responsabilité ; or pour la nourrice, Phèdre est responsable de ses sentiments, donc commet un *nefas*. Elle accuse indirectement Phèdre, ou pour l'instant, la met en garde afin de prévenir un passage à l'action.

La nourrice envisage ensuite une série de concessions pour examiner le champ des possibles qui s'offrent à sa maîtresse. La *sententia* est une réponse à des questions rhétoriques qui posent le problème :

152a *Sagax parentum est cura*

Phèdre doit donc se méfier de « la tutelle des pères », « sagace », de la colère des dieux (v. 154-58) et surtout du tourment intérieur (v. 162-63). La dernière *sententia* se concentre sur l'intention morale :

<sup>36</sup> Le processus de l'enracinement de la passion se déroule en trois temps : le sujet éprouve tout d'abord une sensation ; cette dernière provoque une émotion, incontrôlable ; c'est alors que le choix est possible, car la partie directrice de l'âme porte un jugement sur ce qui précède et donne, ou non, son assentiment à la passion. Cf. Sen., *Jr.*, II, 29, 1, *Maximum remedium irae mora est. Hoc ab illa pete initio non ut ignoscat sed ut iudicet : graues habet impetus primos ; desinet si expectat ; III, 10, 1-2 Optimum est itaque ad primum mali sensum mederi sibi, tum uerbis quoque suis minimum libertatis dare et inhibere impetum ; facile est autem affectus suos, cum primum oriuntur, deprendere : morborum signa praecurrunt.*

<sup>37</sup> C'est le sens des « exercices spirituels » d'un stoïcien comme Marc-Aurèle ; cf. M. ALEXANDRE (1979) : p. 125-158.

164 *Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*

Nous retrouvons l'adjectif *tutum* du vers 146, qui constitue l'acquis de l'argumentation ; l'adjectif *securum* renvoie au *uacuum metu* du même vers 146, et demeure, lui, le cœur du problème : « Quelque femme a pu commettre un crime impunément, aucune sans tourment ». Les apparences extérieures sauvées, la solution n'est pas pour autant trouvée. Nous savons que ces *sententiae* ne seront pas efficaces : ni la description des mécanismes de résistance, ni la dénonciation à mots couverts du *nefas*, ni la menace des instances supérieures ou de l'agitation intérieure n'auront d'impact sur l'interlocutrice. C'est que, comme répond Phèdre, la nourrice a sous-estimé la force de ses feux et n'en a jamais parlé. L'inadéquation entre l'argumentaire et la psychologie de celle qui est visée conduit à l'échec.

Les arguments d'autorité d'un père face à son fils (Thyeste et Tantale), les arguments fondés sur les valeurs d'un usurpateur face à une épouse esseulée (Lycus et Mégare) et une tentative de redressement trop tardive d'une nourrice qui n'a pas pris la mesure de la passion de sa maîtresse (la nourrice et Phèdre) n'ont pas la pertinence des *sententiae* choisies en fonction de l'*èthos* du destinataire. Ici, elles restent lettre morte et leur inefficacité ressort d'autant mieux que, considérées dans l'absolu, elles sont peu discutables. Qui en effet critiquerait l'idéal d'humilité suggéré par Thyeste, l'idéal de paix proposé par Lycus ou le bon sens moral de la nourrice de Phèdre ? Ce sont des valeurs partagées par tous en principe, mais ceux pour qui ils les avancent ont de bonnes raisons de ne pas y souscrire. Et c'est dans ce décalage entre, d'une part, la situation tragique de Phèdre, de Mégare, ou la fonction de contradicteur de Tantale et, d'autre part, l'apparente évidence des *sententiae* que se situe l'intérêt. Hors de leur contexte, elles semblent convaincantes, mais insérées dans de semblables dialogues, elles perdent toute force argumentative.

### **Conclusion : conviction logique, persuasion éthique... et pièges rhétoriques**

Les *sententiae* que nous avons étudiées ici contribuent au but général de ces tirades dialoguées : convaincre. Elles sont employées à titre de preuve dans une démonstration, à titre d'arguments *ad personam*, *a fortiori*, fondés sur les valeurs, à titre d'illustration ou d'exemple. Mais il est d'autres perspectives plus troubles. Certaines *sententiae*, très loin de vouloir dire la vérité, s'insèrent dans la stratégie – au sens propre de mise en œuvre des moyens nécessaires pour arriver à ses fins – des personnages, entièrement tournés vers la réalisation de leur but. Elles ne visent plus à dire la norme mais, au contraire, la conformer (et partant la déformer) aux intentions du locuteur : elles deviennent des pièges au service d'une rhétorique séductrice. Si nous parlons de pièges, c'est que la *sententia*,

comme l'enthymème, se nourrit de l'implicite, de ce qui reste dans les plis, ou ἐν θυμῷ<sup>38</sup> : le non-dit joue comme ressort essentiel de l'argumentation.

Ces arguments (question suggestive, argument *ad misericordiam*, argument d'autorité, comparaison) doivent tour à tour attendrir, apitoyer, toucher leur interlocuteur (Andromaque face à Ulysse), sous peine d'être voués à l'échec (comme ceux de la nourrice de Phèdre). Une autre cause d'échec de la persuasion, et donc des *sententiae* qui y participent, réside dans leur inadéquation à la personnalité de l'interlocuteur (Lycus face à Mégare). Ce n'est donc pas le nombre de *sententiae* qui garantit leur efficacité, mais bien leur pertinence contextuelle. Ce n'est pas non plus tant leur place dans le discours qui garantit leur efficacité que la prise en compte de la situation de communication. Insérées dans le *continuum* d'un discours, les *sententiae* restent fonctionnelles : liées par une relation de rupture ou d'adéquation avec le texte environnant, elles ne sont jamais gratuites ou injustifiées. Permettent d'agir, en attaquant, les *sententiae* traits, qui blessent et renversent l'adversaire, ou en se défendant, les *sententiae* boucliers, voire les *sententiae* pièges qui enferment la proie dans les filets d'une rhétorique aux mailles particulièrement serrées. Ces *sententiae*, « traits » rhétoriques au double sens du terme, s'inscrivent dans la conception toute romaine de l'efficacité de la parole, de la force de la formule<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> J. VEGA Y VEGA (2000) : p. 17-30, construit une partie de son argumentation autour d'une recherche étymologique qui le conduit à insister sur le fait que l'enthymème « désigne tout ce qui est conçu dans l'esprit » (*omnia mente concepta*, Quint., V, 10, 1).

<sup>39</sup> Cf. D. PORTE (1993) : p. 9, « Fascinante, à Rome, la force du *mot*. Le verbe y est magique, et plus que l'acte ».

## *Placere et ferire :* esthétique de la *sententia*

Nous voudrions, au terme de ce travail, revenir sur trois images qualifiant les *sententiae*. Quintilien parle de *lumina*<sup>1</sup> (première image), en se référant à leur fonction mais aussi à leur effet esthétique. Après avoir étudié la dimension fonctionnelle que recouvre cette métaphore dans ce qui précède, nous nous attacherons à la dimension esthétique, en essayant de montrer que les *sententiae* sont de véritables objets poétiques liés au style sublime, qui ravit et transporte<sup>2</sup>. Or les *sententiae* arrivent à frapper, voire à ravir l'auditoire, en agissant à deux niveaux<sup>3</sup>. Le premier concerne la macrostructure, c'est-à-dire les effets de masse, la répartition binaire ou ternaire, dans des figures qui créent l'effet de saisissement (deuxième image : *feriunt animum*, *I.O.* XII, 10, 48). Le deuxième niveau, microstructurel, engage les figures moins visibles et moins immédiates, grâce auxquelles cette délectation de la réception est possible (troisième image : *rotunda et undique circumcisa*, *I.O.* VIII, 5, 10). Toutes, en tant que figures, sont une des sources du sublime et créent une « esthétique de l'émotion »<sup>4</sup>.

Mais est-ce que la *sententia* est elle-même une figure de style ? Clairement, Aristote ne considère pas la γνώμη comme telle, puisqu'il l'étudie dans l'*inuentio* et en fait une preuve, en tant que partie d'enthymème<sup>5</sup>. Théophraste, son élève et successeur, déplace le chapitre sur la γνώμη dans l'*elocutio*, ce qui revient à en faire non un moyen de persuasion mais un lieu où peut s'exercer le style. Cela ne signifie pas forcément que la γνώμη est une figure, parce la classification de

---

<sup>1</sup> Quint. VIII, 5, 2 *Sed consuetudo iam tenuit ut mente concepta sensus uocaremus, lumina autem praecipueque in clausulis posita sententias ; quae minus crebrae apud antiquos nostris temporibus modo carent. Ideoque mihi et de generibus earum et de usu arbitror pauca dicenda ; VIII, 5, 34 Ego uero haec lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiae credo ; VIII, 10, 45 Nisi ut sensus nos quidem dicamus pluris ; nempe enim fieri potest salua tractatione causae et dicendi auctoritate, si non crebra haec lumina et continua fuerint et inuicem offecerint.*

<sup>2</sup> Ps.-Longin, 1 Οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυῖ· πάντα δὲ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον.

<sup>3</sup> C. M. CALCANTE (2000) : p. 97, distingue ces deux niveaux, auxquels les quatre sources du sublime font référence : le niveau macrostructurel (sémantico-référentiel) et le niveau microstructurel, où interviennent figures, *electio* et *compositio uerborum*.

<sup>4</sup> A. MICHEL (1969a) : p. 245-257.

<sup>5</sup> La relation de l'enthymème et des preuves est complexe, comme le montre W. M. A. GRIMALDI (1980) : p. 349-356.

Théophraste reste logique et seulement secondairement formelle<sup>6</sup>. Cependant c'est dans sa lignée que se constituent les listes de figures<sup>7</sup>. Dans la *Rhétorique à Hérennius*, la *sententia* est traitée au livre IV, celui de l'*elocutio*, entre l'interrogation (*interrogatio*) et l'enthymème (*contrarium*). La *sententia* mêle, comme l'enthymème, qualité stylistique et efficacité persuasive :

IV, 25 *Sententias interponi raro conuenit ut rei actores, non uiuendi praeceptores uideamur esse. Cum ita interponentur, multum adferent ornamenti. Necessae enim conprobet eam tacitus auditor, cum ad causam uideat adcommodari rem certam, ex uita et moribus sumptam,*

« Il faut insérer les sentences avec parcimonie pour qu'on voie bien que nous sommes les avocats d'une cause et non des directeurs de conduite. Insérées en petit nombre, elles embelliront sensiblement le style. Il est sûr que l'auditeur, quand il verra qu'un principe incontestable, puisé dans la pratique de la vie, s'applique à la cause, l'approuvera nécessairement dans son for intérieur ».

Or l'*ornatus* peut être fonctionnel et esthétique, allier l'agrément à la persuasion<sup>8</sup>. Quant à Quintilien, il traite aussi des *sententiae* dans l'*elocutio*. Mais, rapportant les listes de figures présentes chez d'autres auteurs, il conteste cette conception de la *sententia* comme *figura* :

IX, 3, 98 *Adicit his Caecilius περίφρασις, de qua dixi, Cornificius interrogationem, ratiocinationem, subiectionem, transitionem, occultationem, praeterea sententiam, membrum, articulos, interpretationem, conclusionem. Quorum priora alterius generis sunt schemata, sequentia schemata non sunt,*

« Caecilius y ajoute la périphrase, dont j'ai parlé, Cornificius<sup>9</sup> l'interrogation, le raisonnement, la suggestion, la transition, la prétérition, et en outre, la sentence, la subdivision, l'incise, la synonymie, la conclusion. Mais les premières sont des figures d'un autre genre, les secondes ne sont nullement des figures ».

Quintilien refuse d'admettre la *sententia* au rang des *figurae uerborum*, mais il ne la range pas non plus parmi les *figurae sententiarum*. C'est que les *sententiae* peuvent être appréciées en dehors du contexte de leur cause, pour leur forme ou leur contenu<sup>10</sup>. Les deux conditions – absence de la nécessité d'argumenter et inanité du message éthique<sup>11</sup> – qui feraient des *sententiae* des figures de style ne sont remplies ni dans les exemples ni dans la théorie de Quintilien en ce qui concerne les *sententiae* gnomiques. Qu'en est-il des *sententiae* pointes ? Quintilien aime que les traits restent pertinents et qu'ils servent la cause de l'orateur<sup>12</sup>. Ils ne

<sup>6</sup> La classification de Théophraste précise et simplifie celle d'Aristote, en ne conservant que trois catégories : γῶμαι conformes à l'opinion, paradoxales et obscures. Cf. F. DELARUE (1979) : p. 102.

<sup>7</sup> F. DESBORDES (1996) : p. 94.

<sup>8</sup> *Ornatus* au sens propre signifie « outillage, équipement » et au sens figuré « ornement, parure ».

<sup>9</sup> L'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* et Cornificius sont justement les seuls à ranger la *sententia* parmi les figures, comme l'écrit J. COUSIN (1976) : p. 31. Pour G. ACHARD, cela n'est pas un argument pour les identifier l'un à l'autre (intr. p. xix) tandis que G. CALBOLI considère qu'ils ne font qu'un (éditeurs de la *Rhétorique à Hérennius* respectivement aux Belles Lettres et chez Pâtron).

<sup>10</sup> VIII, 5, 3 *Est autem uox uniuersalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis*. L'adjectif *laudabilis* marque la « qualité littéraire, quelque chose de remarquable dans la forme ou le fond » comme le note F. DELARUE (1979) : p. 104.

<sup>11</sup> Conditions citées par A. ORLANDINI (1999) : p. 88, à la suite de C. PERELMAN.

<sup>12</sup> VIII, 5, 20 *Peius adhuc, quo magis falsum est et longius petitum* ; VIII, 5, 32 *Quod enim tantum in sententia bona crimen est ? Non causae prodest ? non iudicem mouet ? non dicentem commendat ?*

sont pas à dédaigner en tant que « points lumineux du discours » ou « yeux de l'éloquence »<sup>13</sup>, parce que, comme les yeux, ils éclairent ce qui les entoure et rendent visible le contenu du discours<sup>14</sup>. Leur fonction est de mettre en lumière, de souligner, d'éclairer. Ces lumières projettent, dans un mouvement centrifuge, leur rayonnement. Mais elles attirent également l'œil et concentrent le sens, dans un mouvement centripète<sup>15</sup>.

Irradiation et focalisation, telles sont les fonctions que les *sententiae* pointes exercent sur le plan du discours, outre leur action sur le juge et sur l'orateur. Les *sententiae* gnomiques, elles, doivent être adaptées au propos et servir la cause de l'orateur. Aucune des deux catégories, ancienne ou moderne, n'est une figure, même si la seconde s'en rapproche davantage. Elle inclut elle-même des figures de style, parmi lesquelles Quintilien préfère les figures de pensée aux figures de mots. Mais il leur assigne à la fois des fonctions argumentative et ornementale.

## X. 1. *Illā rotunda et undique circumcisa*

Dans ce premier point, nous allons voir quel a été le travail d'écriture de ces *flores* qui comportent une dimension esthétique à étudier en tant que telle. Selon Quintilien (VIII, 5, 10), les traits sont *rotunda*, « arrondis » – la mention de cette forme ronde renvoie à un tout, à une unité de forme parfaite – et *undique circumcisa*, taillés, « façonnés de tous côtés », « ciselés ». Mais comment les traits peuvent-ils être à la fois taillés et arrondis ? En fait le verbe *circumcido* évoque le double mouvement de « tailler », au sens de « retrancher, élaguer », et de le faire tout autour de l'objet, ce qui n'est pas contradictoire avec le travail lent et minutieux de polissage, d'effacement des arêtes. Finalement les *sententiae* sont tellement travaillées dans le sens de l'épuration que ne reste que l'essentiel. Nous allons voir quel orfèvre est Sénèque : les *sententiae* ont ce caractère achevé, parfait, grâce à des figures phoniques qui créent des lignes mélodiques, à des soulèvements sémantiques et à la création de réseaux à différentes échelles.

### 10. 1. 1. *Lignes mélodiques*

Les figures de sonorités créent une ligne phonique assurant la cohérence des signifiants, liés entre eux par cette ressemblance. Un effet d'évidence et un plaisir de l'oreille émanent de cette unité<sup>16</sup>. Que les points de repère soient des allitérations, des assonances, et encore davantage des homéotéleutes, la *sententia*,

<sup>13</sup> VIII, 5, 34 *Ego uero haec lumina orationis uelut oculos quosdam esse eloquentiae credo*, « Quant à moi, je considère que ces points lumineux du discours sont pour ainsi dire des yeux de l'éloquence ».

<sup>14</sup> A. CASAMENTO (1999b) : p. 123-132.

<sup>15</sup> En qualifiant les *sententiae* d'*oculifera* (*Ep.* 33, 3 *Non habemus itaque ista oculifera*), « qui sautent aux yeux », Sénèque joue sur le même registre métaphorique, en mauvaise part.

<sup>16</sup> R. BARTHES (1984) : p. 101, « le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens [...] ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (vienne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance) ».

bien que franchissant souvent les limites du vers, forme un tout grâce à eux. Citons tout de suite un exemple afin de voir cette rondeur à l'œuvre :

H.F. 314b-15 Amp. *Immo quod metuunt nimis  
numquam moueri posse nec tolli putant*

Nous avons volontairement choisi une *sententia* qui comporte un enjambement externe, puisqu'elle s'étend sur un vers et demi, et qui correspond à l'interlocution entre Mégare et Amphitryon. L'interlocution intervenant à la coupe (penthémimère), les jalons de la syntaxe et de la métrique se superposent. En outre, on entend la *sententia* se détacher grâce à l'allitération de la bilabiale nasale [m] – doublée d'une discrète allitération d'une autre nasale, dentale, [n] – et à la scansion des occlusives [k] et [t]. Le sens, abstrait (« Mais ce que l'on craint trop, jamais on ne pense pouvoir le changer ou le supprimer »), est difficilement rendu par une traduction en prose qui ne restitue pas la musicalité de ces vers.

Remarquables sont les assonances dans cette *sententia* de la nourrice :

Ph. 195-96a *Deum esse amorem turpis et uitio fauens  
finxit libido*

Les voyelles [o] et [i] figurent dans le premier vers parmi d'autres, tandis que le rejet sur le vers suivant ne comporte plus qu'elles. Leur distribution produit une sorte de rime entre les substantifs *uitio* et *libido*, rapprochés et presque assimilés par l'allitération *fauens finxit*, qui forme un chiasme avec les assonances<sup>17</sup>. Grâce à un travail de répétition de phonèmes, qu'ils soient finaux ou non, vocaliques ou consonantiques, les *sententiae* gagnent en cohésion. Les récurrences phoniques assurent leur unité en même temps qu'elles garantissent un plaisir de la diction et de l'écoute.

Il est un autre jeu sur les sonorités, plus élaboré : la paronomase. Elle rapproche des mots qui offrent des sonorités analogues mais des sens différents ; là encore le sens est mis au second plan alors que le primat est accordé à la forme, brillante. La plus intéressante est peut-être cette *sententia* d'Agamemnon :

Tro. 336 *Minimum decet libere cui multum licet*

L'écrivain rapproche les deux impersonnels *decet* et *licet* en faisant suivre immédiatement *decet* par *libere*. Nous avons alors un chiasme entre la finale en [-et] et l'initiale [lic-] : la première partie du vers fait déjà entendre un *licet* mais inversé. Ce jeu s'accompagne du rapprochement plus évident entre les deux adverbes antithétiques et homéoteleutes, *minimum* et *multum*. Les mots sont ainsi comme soudés entre eux par un lien nécessaire.

<sup>17</sup> Sur la notion de rime appliquée au système poétique latin, cf. J. DANGEL (2005) : p. 75-95.

Un autre exemple est encadré par deux formes verbales en paronomase partielle :

*Med.* 1009-10a Si **posset** *una* caede satiari manus,  
*nullam* **petisset**

Le rappel du premier verbe par le dernier est doublé de l'antithèse sémantique entre *una* et *nullam*, deux adjectifs composés de voyelles assonantes ([u] et [a]). L'ensemble forme un chiasme (verbe – adjectif – adjectif – verbe) fortement structurant à l'intérieur duquel la souplesse est plus grande. Nous avons bien là ce « corps arrondi » dont parle Quintilien, un ensemble clos dont l'autonomie même offre une satisfaction esthétique autant qu'intellectuelle.

L'effet encadrant est moins sensible mais tout de même présent dans la *sententia* suivante :

*Med.* 156b **Magna** non latitant **mala**

La paronomase entre l'adjectif et le substantif aboutit à cette pointe de Médée qui veut se détacher des objections de sa nourrice et affirmer son désir d'agir. La nourrice répliquera d'ailleurs plus loin par le même procédé de rapprochement :

*Med.* 175b **Tempori** aptari decet

Dans *Thyeste*, ce sont deux paronomases qui jouent sur un terme commun, *malis*, placé en fin de vers dans les deux cas :

319 Sat. Tacere **multis** discitur uitae **malis**  
487 Thy. Serum est cauendi tempus in **mediis malis**

La paronomase est un procédé de répétition accompagné d'une variation subtile qui, comme les figures purement phoniques, donne une ligne mélodique au vers mais non un cadre trop strict. Les termes, se répondant en écho, garantissent la densité de l'énoncé.

La prosodie en tant qu'« organisation vocalique et consonantique d'un texte ; élément du rythme, essentiellement par le consonantisme »<sup>18</sup> s'avère être particulièrement efficace pour donner à la *sententia* un caractère achevé. Ce sont les figures phoniques qui soudent les termes entre eux, tissent une trame consonantique qui se combine, dans les meilleurs exemples, avec une chaîne vocalique. Les nœuds éventuels sont formés par des rimes internes, et plus largement des homéotéleutes qui achèvent l'ensemble, le *contextus* littéraire.

<sup>18</sup> H. MESCHONNIC (1970) : p. 65.



### 10. 1. 2. Variations sémantiques

Outre des échos phoniques, de nombreux phénomènes de renvois sémantiques sont à l'œuvre dans les *sententiae*. Des termes clefs sont l'objet de variations, soit par la dérivation (emploi de mots différents ayant la même racine) soit par le polyptote (emploi dans des syntagmes rapprochés de plusieurs formes grammaticales du même mot). La langue latine, par son système de flexion, facilite évidemment de tels effets, mais Sénèque les emploie sciemment pour souligner des notions importantes. Ce sont elles qui ressortent du vers, qui en constituent les lignes de force. En taillant de la sorte dans la matière verbale, le dramaturge emploie principalement des mots de sens plein et limite les mots outils, aboutissant à une densité de sens et à une pureté de forme remarquables.

Nous nous apercevons que les dérivations portant sur des termes clefs (« vainqueur » et « vaincu ») dans la bouche de Lycus renvoient à lui-même et à Hercule, dans une opposition structurant le drame :

*H.F. 368-69a Pacem reduci uelle **uictori** expedit,  
**uicto** necesse est*

*H.F. 409-10a Cum **uictor** arma posuit et **uictum** decet  
deponere odia*

En effet, Lycus s'est arrogé la place d'Hercule en l'absence de celui-ci et ordonne à son entourage de se soumettre de la même manière.

Quand Phèdre répète dans le même vers « mourir » et « mort », sa *sententia* concentre le sens de tout son échange avec Thésée<sup>19</sup> :

*Ph. 878 **Mori** uolenti desse **mors** numquam potest*

Nous avons peu de mots outils dans ces *sententiae* ; au contraire chaque mot pèse, et ce, d'autant plus qu'il fait l'objet d'une variation formelle. Le sens oscille alors entre passif ou médio-passif (*uicto, mori*) et actif (*uictori, mors*).

Ce miroitement est encore plus éclatant dans le cas des polyptotes. Nous remarquons que Sénèque n'accentue pas n'importe quel terme, mais fait porter le sens par des mots massifs comme *mors, scelus*, et ceux désignant la peur ou le pouvoir. Or ces thèmes transversaux sont des plus tragiques.

Le crime, tout d'abord, est le moteur de bien des drames : l'accusation d'Hippolyte par Phèdre, le désaveu de Médée par Jason, le dessein de Clytemnestre, l'assassinat des enfants de Thyeste par Atrée. Ces crimes et ces désirs de crimes sont mis en scène et en mots par une série de variations multiples :

<sup>19</sup> Sur dix-huit vers (v. 864-81), le champ lexical de la mort est riche de dix occurrences. La *sententia* est le seul vers où un polyptote redouble ainsi les termes.

Ph. 721b Nut. **Scelere** uelandum est **scelus**  
 Med. 563b-64a Med. *Fructus est scelerum tibi*  
*nullum scelus putare*  
 Ag. 115 Cly. Per **scelera** semper **sceleribus** tutum est iter  
 Ag. 151 Nut. *Quod metuit auget qui scelus scelere obruit*  
 Thy. 1052-53a At. **Sceleris** modus debetur ubi facias **scelus**,  
*non ubi reponas*  
 Thy. 1103b Thy. **Scelere** quis pensat **scelus** ?

Les deux idées qui sous-tendent ces variations du *scelus* dans le corpus tragique sont la répétition cyclique (Ph. 721b, Ag. 115 et 151, Thy. 1103b) et l'impunité ou la liberté totale de franchir les limites (Thy. 1052-53a, Med. 563b-64a). C'est la figure même du polyptote qui dit cet enchaînement de crimes, la marche tragique : le crime, polymorphe, dont la déclinaison est riche dans le corpus sentencieux et tragique en général, trouve toujours à se renouveler.

Corrélatives de ces actes funestes sont la peur et la mort, qui figurent en bonne part au nombre des polyptotes :

Tro. 515 And. *Leuius solet timere, qui propius timet*  
 Œd. 705-06a Cr. *Qui scepra duro saeuus imperio regit*  
**timet timentes**  
 Ag. 799a-99b Ag. *Victor timere quid potest ?*  
 Ca. *Quod non timet*  
 Tro. 869 Hel. *Optanda mors est sine metu mortis mori*  
 Tro. 397 Ch. *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*  
 Tro. 407-08 Ch. *Quaeris quo iaceas post obitum loco ?*  
*quo non nata iacent*

Les polyptotes portant sur la peur mettent en lumière son fonctionnement paradoxal, comme quand elle se retourne contre celui qui gouverne grâce à elle. Quand c'est la mort ou le devenir des morts qui est en question, le polyptote fait changer la nature de la mort.

Ainsi dans le vers 397 des *Troyennes* « la mort elle-même n'est rien », alors que le chœur chantait d'abord qu'« après la mort il n'y a rien ». Le mouvement s'opère au sein même de la *sententia*, en sept mots. Dans la première partie du vers, *mortem* se lisait par rapport à la préposition *post*, tandis qu'ensuite l'ellipse du verbe lie plus étroitement *mors* et *nihil*, produisant leur identification. L'épure ne saurait être plus grande dans l'attaque de cette *sententia*.

Selon Hélène (Tro. 869), qui propose un polyptote assorti d'une dérivation (avec le verbe *mori*), la mort est omniprésente mais elle devient paradoxalement « souhaitable ». C'est l'épilogue de la *sententia* qui explique que *sine metu mortis mori*, « mourir sans crainte de la mort », est une circonstance favorable. Hélène pense en effet servir Polyxène en lui taisant le projet des Grecs de l'immoler sur la tombe d'Achille. Remarquable est la quadruple allitération (*mors... metu mortis mori*) qui souligne davantage l'idée de mort que celle d'absence de peur. Le sujet de la proposition principale est d'ailleurs le verbe *mori*, formant le

sixième pied du trimètre : il résonne comme le destin de Polyxène, inéluctable. Quant au syntagme *sine metu*, placé après la penthémimère et encadré par trois termes renvoyant à la mort, il semble s'effacer. Ce vers annonce sans nul doute la mort de la jeune fille mais aussi sa réaction.

Le pouvoir fait également l'objet de multiples combinaisons.

Œdipe et Pyrrhus s'expriment sur les relations entre rois, qui doivent primer sur toutes autres. Un roi décide du destin d'un autre, qu'il s'agisse de son salut politique (*Œd.* 242 Œd. *Regi tuenda maxime regum est salus*) ou de sa vie (*Tro.* 327 Pyr. *Est regis alti spiritum regi dare*). Le polyptote rend à merveille l'idée de réciprocité et de lien privilégié entre personnages royaux. La nourrice de Médée, dans un contre-exemple, montre que l'intrusion d'un tiers se fait toujours à ses dépens (*nemo... tutus*), surtout s'il s'agit de s'attaquer aux puissants :

*Med.* 430 *Nemo potentes aggredi tutus potest*

L'indéfini négatif *nemo* est seul en face des *potentes*, auxquels il ne peut impunément s'attaquer. Tout se passe comme si les puissants, par nature, ne pouvaient être inquiétés.

Le chœur de *Thyeste* minore cette puissance en plaçant « toute royauté », *omne regnum*, « sous une royauté plus puissante », *sub regno grauiore*. La relation n'est plus d'individu à individu mais entre sphère humaine et divine :

612 *Omne sub regno grauiore regnum est*

C'est le comparatif qui dit toute la distance entre *regno* et *regnum*, et qui donne la hiérarchie entre les deux, alors que la préposition *sub* aurait pu la brouiller.

C'est également à un autre pouvoir que Thyeste fait allusion dans sa *sententia* :

470 *Immane regnum est posse sine regno pati*

Le second terme, *regno*, a une connotation politique, alors que le premier, *regnum*, renvoie à ce royaume intérieur qu'il s'agit de conquérir. Le verbe *posse* a son importance dans ce cheminement, car Thyeste lui-même éprouvera la difficulté d'« être capable de se passer du pouvoir royal ».

Les polyptotes témoignent d'un travail d'écriture minutieux, presque précieux. Ce sont les lignes de force des *sententiae* qui sont données par ces variations, en même temps que le mouvement de la pensée. Les termes figurés occupent des places de choix dans le vers comme dans la tragédie ; sculptés, ils cisèlent à leur tour la *sententia* comme une pierre précieuse.

### 10. 1. 3. Réseaux

Le dernier aspect qui fait des *sententiae* des fleurs si plaisantes, charmant l'oreille et l'esprit, est constitué par un phénomène de croisement, à divers niveaux. Le premier niveau est celui de la *sententia*, dans laquelle les termes peuvent se répondre en chiasme ou en opposition. Le second niveau de création de la figure est celui de la « strophe sentencieuse » ; les *sententiae* se répondant les unes aux autres, l'effet de tissage n'est sensible qu'à travers une lecture globale de l'ensemble qu'elles forment. Enfin l'étude des chœurs comme véritables poèmes sentencieux fera apercevoir la cohérence au niveau de chants entiers<sup>20</sup>. Ces réseaux – sémantiques, grammaticaux, phoniques – allient les deux aspects que nous entendons mettre en relief dans ce paragraphe : la *sententia* forme une unité close par l'effet de saturation que ces figures produisent (elle est *rotunda*) ; elle témoigne du travail de l'écrivain sur la matière verbale d'un morceau brillant (et *undique circumcisa*).

#### *Vers sentencieux*

La manière la plus évidente de mettre les termes en réseau est d'user du chiasme. Il peut être phonétique, rythmique, grammatical ou sémantique.

On voit très bien le passage du constat à la recommandation d'un choix de vie philosophique dans ce vers du dernier chœur d'*Œdipe* :

*Œd.* 980 **Fatis** *agimur* : *cedite fatis*

La double occurrence de *fatis* dit bien la toute-puissance des destins, mais les deux verbes encadrés, l'un à l'indicatif présent passif, l'autre à l'impératif présent, changent la conception de ces destins. On passe d'une fatalité subie à une volonté d'acquiescer à la nécessité, volonté qui est gage de liberté et non de contrainte. En quatre mots, en faisant varier les voix, les personnes et les modes verbaux, Sénèque imprime l'idée d'une attitude stoïcienne. Mais il le fait de façon poétique, grâce à une répétition et une disposition signifiantes permettant à la concision de ressortir, éclatante.

Après les destins, la *fortuna* est *iniqua* selon Mégare et pèse de tout son poids sur les *maximis uirtutibus* qu'elle enserme dans la *sententia* :

*H.F.* 325-26a **Iniqua** raro *maximis uirtutibus*  
*fortuna* parcit

Les sonorités proches, entre sujet et épithète d'une part, et à l'intérieur du groupe complément d'autre part, créent un chiasme à la fois phonique et

<sup>20</sup> Ces trois niveaux font écho à ceux que distingue J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE (1991) : p. 90, considérant successivement la rime, comme référence architecturale et phonique, un vers ou un ensemble de vers « qui déterminent autant de grilles, autant de paliers d'agencement superposés », et enfin la totalité du matériel verbal du poème, où étudier les « éléments des parallélismes et symétries de tous niveaux ».

sémantique. La place de *fortuna* en rejet diffère le sens et accentue sa force à l'initiale du vers suivant.

C'est un chiasme grammatical et phonique que nous avons dans la bouche de la nourrice de Phèdre, renforcé par une accumulation de substantifs :

*Ph. 475-76 Quam uaria leti genera **mortalem** trahunt  
carpuntque **turbam** ; pontus et ferrum et doli !*

Les verbes à la troisième personne du pluriel fournissent aisément des homéotéleutes ; le complément d'objet direct *turbam* et son épithète *mortalem*, qui encadrent les verbes, sont plus recherchés : la voyelle ouverte [a] est reprise et les consonnes dentale [t] et dorso-vélaire [r] se répondent en chiasme.

Toujours dans *Phèdre*, un double chiasme grammatical (substantif – adjectif – adjectif – substantif – substantif – adjectif) se double d'un double chiasme fonctionnel correspondant (nominatif – accusatif – accusatif – nominatif – nominatif – accusatif) :

*Ph. 920-21a **Pudor** impudentem celat, audacem quies  
pietas nefandum*

Or que dit cette *sententia* ? « La pudeur masque l'impudence, le calme l'audace, la piété le sacrilège ». Ce double système de croisement s'accompagne d'oppositions internes (*audacem vs quies*, *pietas vs nefandum*) dont l'une s'enrichit d'une dérivation (*pudor* et *impudentem*). Le brouillage des valeurs et des sentiments est total, excellemment servi par cette composition complexe. Thésée enchaîne immédiatement avec une autre *sententia* :

*Ph. 921b-22a **Vera** fallaces probant  
simulantque molles dura*

Ici le niveau est triple et l'équivoque syntaxique délibérée : le noyau du chiasme est fait des deux verbes, encadrés par les deux adjectifs substantivés, enchâssés à leur tour par les neutres pluriels complément d'objet direct. Chiasme phonétique (homéotéleutes pour chaque paire de mots), chiasme grammatical et chiasme syntaxique se superposent ; un supplément de sens, comme précédemment, est apporté par les antithèses entre sujet et complément, alors que les deux verbes sont liés par une relation de synonymie. Nous avons ainsi un effet de miroir parfait entre les deux propositions coordonnées et une tension interne à chaque membre de la symétrie. Densité et épure, avec une grande économie de moyens, font de cette *sententia* un modèle du genre.

Sénèque ne fait pas preuve de virtuosité indifféremment : nous avons observé que deux cas comportant des chiasmes multiples, par leur nombre ou leur nature, servent à dire une inversion insupportable. La tension et la grande cohésion qui animent ces *sententiae* en font de véritables lieux poétiques.

Chiasme, alliance de mots et jeux sur les mots révèlent des *sententiae* sculptées avec précision et finesse.

### ***Strophes sentencieuses***

Prenons maintenant en considération un ensemble de *sententiae* pour apprécier ces fleurs de la rhétorique. L'effet de complétude est redoublé par une pointe surprenante dans ces distiques sentencieux :

H.F. 463 Lyc. **Quemcumque** miserum **uideris** hominem scias  
464 Amp. **Quemcumque** fortem **uideris** miserum neges

H.F. 1237 Amp. Quis nomen unquam **sceleris** errori indidit ?  
1238 Herc. Saepe error ingens **sceleris** obtinuit locum

Med. 504 Ias. **Ingrata** uita **est** cuius acceptae pudet  
505 Med. **Retinenda non est** cuius acceptae pudet

Thy. 471-72a Tan. **Nec abnuendum** si dat imperium deus,  
Thy. **nec appetendum** est

Sauf pour les vers 1237-38 d'*Hercule Furieux* où c'est un couple formé d'une question et d'une réponse qui déplace le point de vue, l'effet recherché est celui d'une forte opposition. Des reprises de structures entières renversent les dires de l'adversaire : deux mots (*neges vs scias* et *fortem vs hominem*) suffisent à Amphitryon pour contredire la critique de Lycus ; Médée, elle, remplace le début de la *sententia* de Jason par une autre proposition principale, dont le sujet est sous-entendu car identique. Thyeste adopte un procédé inverse : il fait l'ellipse de la proposition subordonnée et ne répète que la structure de la principale.

L'ellipse joue un rôle important dans la concentration de la pensée à l'intérieur d'une *sententia* et d'une *sententia* à l'autre, la tension de la stichomythie venant redoubler celle des sentences. Nous voyons dans ces distiques symétriques et opposés que l'écriture se concentre sur l'essentiel, pour un maximum d'effet. Les échos se trouvent ici à un vers de distance et sont renforcés par la dépendance mutuelle de chaque partie formant la *sententia*.

Citons encore des *sententiae* consécutives qui croisent plusieurs fils sémantiques, si bien que l'ensemble forme une véritable strophe sentencieuse :

Med. 159 Med. **Fortuna** FORTES metuit, IGNAVOS premit  
160 Nut. **Tunc est probanda**, si **locum** uirtus habet  
161 Med. **Numquam** potest **non esse** uirtuti **locus**  
162 Nut. Spes **nulla** rebus monstrat ADFLICTIS uiam  
163 Med. **Qui nil** potest sperare, desperet **nihil**

*Tro.* 333 Pyr. **Lex** nulla capto parcit aut poenam *impedit*

334 Ag. *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor*

335 Pyr. *Quodcumque libuit facere uictori LICET*

336 Ag. **Minimum** decet *libere* cui **multum** LICET

*Thy.* 209-10 Sat. *At qui fauoris gloriam VERI petit, animo magis quam uoce laudari uolet*

211-12a At. *Laus VERA et humili saepe contingit uiro, non nisi potenti FALSA*

212b At. *quod nolunt uelint*

213 Sat. *Rex uelit : nemo non eadem uolet*

214-15a At. *Vbicumque tantum dominanti licent, precario regnatur*

215b-17a Sat. *Vbi non est PUDOR*

*nec CURA IURIS, SANCTITAS, PIETAS, FIDES, instabile regnum est*

217b-18 At. *SANCTITAS, PIETAS, FIDES, priuata bona sunt ; qua iuuat reges eant*

Il s'agit de stichomythies dont l'enchaînement est à la fois souple et complexe. Un mot n'est pas systématiquement repris dans le vers qui le suit (comme *lex* dans *Tro.* 333 et 334) mais il l'est plus loin, lui (*uolo* dans *Thy.* 210 et 212) ou un antonyme (*fortes* et *adflctis* dans *Med.* 159 et 162). Nous pouvons ainsi voir des champs lexicaux se constituer peu à peu : celui de la liberté et de la contrainte dans le passage des *Troyennes* (*lex, impedit, uetat, libuit, licet*) ; celui de la volonté dans *Thyeste* (répétition de *uolet, uelint, uelit*). Mais il faut noter que, comme dans l'extrait de *Médée*, les négations abondent et s'annulent parfois.

Dans *Thyeste*, le jeu des personnes verbales, entre singulier du roi et pluriel des sujets gouvernés, des modes verbaux (indicatif *uolet*, subjunctifs *uelint* et *uelit*), traduit bien le conflit de vues entre Atrée et son courtisan. L'un pense que les sujets peuvent arriver à vouloir ce qu'ils refusent (v. 212b), l'autre estime que la volonté du roi, pourvu qu'elle soit bonne, sera suivie (v. 213). Pour ce passage, ce premier axe de lecture se double d'un second, celui de l'authenticité et son contraire, l'hypocrisie (*ueri, animo vs uoce, uera vs falsa*). Ces qualités s'attachent, ou non, à la gloire et aux honneurs reçus par les rois (*fauoris gloriam, laudari, laus*). Le dialogue s'infléchit ensuite vers la morale, quittant le pur domaine politique. C'est le terme *honesta* qui fait le lien (v. 213), repris en gémiation par Atrée au vers 214 puis développé dans une accumulation de substantifs (*pudor, cura iuris, sanctitas, pietas, fides*). Le thème de la volonté s'infléchit également en devenant le bon plaisir (*iuuat*) du roi. Au total la strophe est structurée par une ligne de force, celle de la volonté, et par des lignes secondaires, la gloire, la vérité, la morale. La dernière *sententia* clôt le débat efficacement par le polyptote, et donne une impression d'achevé, telle une sentence couperet qui tombe sans pouvoir être dépassée.

Les *sententiae* sont moins nombreuses à se succéder dans le passage des *Troyennes*, mais elles sont tout aussi soudées entre elles. La relation entre les deux premières est assurée par la reprise de *lex*, mais, dans la bouche d'Agamemnon,

la loi est dépassée au profit du *pudor*. Pyrrhus enchaîne non pas sémantiquement mais logiquement : selon lui, le vainqueur n'est pas dépendant de ce sentiment de réserve, mais jouit d'une grande liberté (*Quodcumque libuit facere*). Agamemnon reprend ses verbes (*libere* et *licet*) mais les module en les plaçant sous l'autorité du *deceat*. Il instaure une gradation par les antonymes *minimum* et *multum* au sein du désir (*libere*) qui doit être aussi mesuré que la liberté est grande (*licet*). À l'intérieur de la strophe, nous sommes passés de la loi, écrite, extérieure et contraignante, à la mesure des ambitions et des désirs, via le *pudor*, à l'intériorisation de la limite à ne pas franchir qu'impose le *deceat*.

La logique est assurée, mais surtout la beauté : répétitions (*lex... lex, quod... quodcumque, uetat... uetat, libuit... libere, licet... licet*), antonymies (*capto... uictori, minimum... multum, libere... licet*), nuances (de *deceat* à *licet*, de *lex* à *pudor*), homophonies (*parcit... impedit, non uetat... hoc uetat, libuit... licet, minimum... multum, libere... licet*). Il y a une véritable délectation à percevoir les effets d'écho variés, à relier à plus ou moins grande distance les termes entre eux. L'axe paradigmatique, l'axe de la sélection, prédomine alors sur l'axe syntagmatique<sup>21</sup>. Or c'est le propre de la poésie que de faire apparaître dans l'écriture même ses lois (similarité et dissimilarité, synonymie et antonymie). Même si le mètre est ici celui du dialogue, si le rythme est enlevé, le moment est poétique.

Au niveau du chant, nous allons voir comment le tissage peut être aussi serré.

### *Chants sentencieux*

Il s'agit à présent d'apprécier la valeur poétique de ces chants, poèmes sentencieux à part entière. Ils charment les oreilles et l'imagination par la profusion d'images, de figures phonétiques, syntaxiques, lexicales. Ils nous semblent répondre aux trois caractères fondamentaux du langage poétique<sup>22</sup> : primat du signifiant, caractère cyclique et densité. Nous prendrons à l'appui de notre commentaire trois chants qui comportent un nombre suffisant de *sententiae* pour y caractériser leur fonction, la monodie de Thyeste et les deuxième chœurs de *Thyeste* et de *Phèdre*.

Le deuxième chœur du *Thyeste* est celui qui chante la « vraie » royauté par opposition à une conception purement politique et matérielle du pouvoir. Les vers glyconiques, assez brefs, forment une unité métrique qui contribue déjà à la cohérence du chant et à sa constitution comme un tout autonome. Mais le fait le plus important qui fonde sa densité est cette prégnance du champ lexical du *regnum*<sup>23</sup>. Et encore plus marquante est la présence de ce lexique dans toutes les

<sup>21</sup> Cf. la définition de ces « deux facteurs fondamentaux » de R. JAKOBSON (1963) : p. 99, « Le premier de ces deux facteurs, la "sélection", "est produit sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie" ; tandis que le second, la "combinaison", la construction de toute chaîne, "repose sur la contiguïté" ».

<sup>22</sup> M. AQUIEN (1999) : p. 424-430.

<sup>23</sup> *regia* v. 336, *regnum* v. 343 et 380, *regem* v. 344, *rex* v. 348, 388, 389 et 390, *reges* v. 369.



*sententiae* du chœur, hormis la dernière, sur laquelle nous reviendrons. Nous pouvons dès lors affirmer que le chant est construit autour d'un thème dont les *sententiae* sont les variations périodiques, à la manière d'un refrain, non pas identique mais modulé en fonction des couplets.

Nous avons bien une construction strophique de ce chant : des interrogations initiales sur l'existence du pouvoir royal forment un prologue (v. 336-43), interrogations auxquelles le chant entier répondra tantôt négativement tantôt positivement. Le premier élément de réponse renvoie à tout ce qui ne fait pas le roi, c'est-à-dire les richesses et l'apparence extérieure (v. 344-47), les passions (v. 348-68) ; au contraire la vraie royauté est inexpugnable (v. 369-90) parce que sa force est intérieure et que l'humilité (v. 391-403) est un choix de vie mettant à l'abri des tourments dus aux richesses (v. 394), aux passions (v. 399) et favorisant la connaissance de soi. Les thèmes se répètent donc, valant d'abord comme définition puis comme choix de vie du chœur. Les *sententiae* fonctionnent comme des cadres, initiant un nouveau développement (v. 344 et 348-49) ou en clôturant un autre (v. 380, 390 et 401). Elles rappellent le thème – le vrai roi – à chaque variation et synthétisent abstraitement l'idée présidant aux exemples :

– thème des richesses :

344 **Regem** non faciunt opes

– thème des passions :

348-49 **Rex** est qui posuit metus  
et diri mala pectoris

– thème de l'intériorité :

380 Mens **regnum** bona possidet

– thème des passions et de la maîtrise intérieure :

388-90 **Rex** est qui metuet nihil  
**rex** est qui cupiet nihil :  
hoc **regnum** sibi quisque dat

– thème de la connaissance de soi :

401-03 **Illi** mors grauis incubat  
qui, notus nimis omnibus,  
ignotus moritur sibi

Le roi n'est pas nommé dans la dernière *sententia* mais il est à la fois sous-entendu et omis volontairement : le pronom laudatif *illi* et le pronom relatif *qui* rendent présent à l'esprit le personnage qui a été désigné ainsi dans tous les vers qui ont précédé. Une image s'est gravée dans l'esprit du récepteur. Mais l'omission du nom commun qui a jalonné les étapes du chant veut aussi, peut-être, signifier que celui qui a gagné cette connaissance de soi, qui s'est débarrassé de tous ces indifférents est devenu un autre « roi », au sens figuré. Il n'est plus celui qui détient un pouvoir politique ou économique mais celui qui règne sur lui-même. Le terme propre serait en quelque sorte déplacé, trop connoté, et il suffit qu'il soit encore présent en arrière-plan pour que l'on pense à cette puissance d'un nouveau genre.

La macrostructure de ce chant est cyclique ; la microstructure assure sa densité par divers phénomènes de répétition. La répétition du rythme métrique et du lexique a été mentionnée. S'y ajoutent la répétition syntaxique de nombreuses négations et la reprise de vers presque identiques, comme :

381 *Nil ullis opus est equis*  
 382 *nil armis et inertibus*  
 385 *admotis nihil est opus*

et comme les deux *sententiae* consécutives :

388 *Rex est qui metuet nihil*  
 389 *Rex est qui cupiet nihil*

La répétition construit le cycle, le retour caractéristique du vers (*uertere*) et s'oppose à la linéarité de la prose qui va tout droit (*prorsum*). La récurrence de certaines sonorités consolide le tissage de l'axe paradigmatique. Il est même des phénomènes de rimes internes qui accentuent la densité de l'écriture : *sceptrum*, *scelere*, *nescitis* (v. 341-42), *notus*, *omnibus*, *ignotus* (v. 402-03) et, tout au long du chant, logiquement par rapport au nombre d'occurrences de *regnum*, s'observe une ligne phonique en [-um]. Sénèque a donc particulièrement soigné la composition et l'écriture de ce chœur dont l'effet immédiat est un plaisir esthétique auquel les *sententiae* ne sont pas étrangères.

La monodie de Thyeste (*Thy.* 920-69)<sup>24</sup>, encadrée par des trimètres iambiques, reçoit son unité de l'anapeste. Ce chant est composé de deux parties, non nettement séparées mais glissant insensiblement de l'une à l'autre. Au début, Thyeste est sûr de lui et parle par affirmations, définissant la grandeur par des *sententiae* :

925b-26a *Magis unde cadas*  
*quam quo refert*  
 926b-28a *Magnum ex alto*  
*culmine lapsum stabilem in plano*  
*figere gressum*

Il s'exhorte à retrouver la confiance mais constate, toujours dans des *sententiae*, qu'il lui est difficile de se réjouir :

938-39 *Proprium hoc miseros sequitur uitium*  
*numquam rebus credere laetis*  
 940-41 *Redeat felix fortuna licet,*  
*tamen afflictos gaudere piget*

Deux champs lexicaux se font face : celui de la fermeté, souhaitée par Thyeste, bien représenté par les premières *sententiae*<sup>25</sup>, et celui de la labilité, du

<sup>24</sup> Précisons que l'attribution de ces vers est incertaine : dans le manuscrit *E* c'est un dialogue lyrique entre le héros et le chœur, tandis que dans le manuscrit *A*, que nous suivons, comme les éditions de la C.U.F. et d'Oxford Classical Texts, le tout est attribué à Thyeste.

<sup>25</sup> *Stabilem* v. 927, *figere* v. 928, *non inflexa ceruice* v. 930-31, *pati*, v. 931, *ferre* v. 933.

mouvement, de l'instabilité<sup>26</sup>. Thyeste glisse de la volonté de solidité à l'impuissance, aux larmes. La syntaxe, répétitive, traduit son incompréhension<sup>27</sup>. Les *sententiae*, partagées en deux groupes, participent de cette structuration forte. Les premières (v. 925 à 928a) sont celles grâce auxquelles Thyeste essaie de se donner une contenance, comme s'il dessinait une image sur laquelle se modeler, mais il verra que l'inadéquation est totale entre cette objectivité feinte et son ressenti. Les suivantes (v. 938 à 941) énoncent un constat qui semble vouloir excuser par avance son affliction. S'ensuit en effet la description de son cas propre et sa généralisation dans une norme rassurante :

952-53 *Maeror lacrimas amat assuetas,*  
*flendi miseris dira cupido est*

Cependant ses troubles physiques et psychiques lui échappent. Sa compréhension est alors brouillée et les *sententiae* normatives ne suffisent plus à l'éclairer. La dernière *sententia* consacre le désarroi le plus total :

968b-69a *An habet lacrimas*  
*magna uoluptas ?*

Thyeste se réfère à une généralité qui ne lui donne plus de solution. La forme interrogative de la *sententia* le laisse sans réponse et son chant se clôt sur cette cruelle indétermination. Il y a donc une évolution interne au chant, dans le sens de l'incertitude croissante. Mais la cohésion de l'ensemble demeure, assurée par des reprises de mots (*magnum* v. 926 et 928, *afflictis* v. 925 et *afflictos* v. 941), par des phonèmes créant des rimes internes (*longis... malis* v. 920, *tristis... grauis* v. 924, *afflictis* v. 925 ; *sollicitas... curas* v. 921, *impositas... ruinas* v. 932-33, *reuocas... uetas* v. 942, *lacrimas... assuetas* v. 952, *lacrimas* v. 968 et *uoluptas* v. 969), par des anaphores et des paronomases partielles (*inter* et *imber* v. 949-50). Enfin la boucle est bouclée par la reprise de *pectora*, premier mot du chant, seulement six vers avant sa clôture (v. 963). Thyeste veut que son cœur, autrefois lieu des souffrances de l'exil, se montre confiant.

Ce chant est cyclique, dense, et très travaillé formellement. Poème à part entière, il montre la capacité des *sententiae* à se glisser dans un contexte des plus lyriques et des plus empreints d'émotion.

Le deuxième chœur de *Phèdre*, dernier témoignage de la poésie de ces chants, chante un thème, la beauté, et ses différents rhèmes : fugacité, fragilité et dangerosité<sup>28</sup>. L'organisation du passage est claire : après avoir chanté la fuite d'Hippolyte et l'avoir comparé à Lucifer (signifiant la beauté, v. 736-52) et à

<sup>26</sup> *Cadas* v. 925, *lapsum* v. 927, *fluxere* v. 947, *cadit* v. 950.

<sup>27</sup> Le verbe *fugiat* est employé en anaphore aux vers 922 et 923 ; *prohibet* revient trois fois en deux vers (v. 945 et 946), *libet* trois fois en trois vers (v. 954, 955 et 956) ; les pronoms interrogatifs *quid* et *quis* amorcent les questions des vers 942, 943 et 945 ; *maeror* intervient au tout début (v. 922) puis dans la *sententia* du vers 952.

<sup>28</sup> Cf. chapitre III.

Liber (signifiant la jeunesse, v. 753-60), le chœur abandonne ce point de vue positif et amorce, par une *sententia*, la peinture plus sombre de la beauté :

761-63 *Anceps forma bonum mortalibus,  
exigui donum breue temporis,  
ut uelox celeri pede laberis !*

Elle s'enfuit rapidement, est fragile, incertaine. Des comparaisons naturalistes (v. 764-72) mettent en lumière le contraste entre la vigueur durable de la nature et sa fugacité<sup>29</sup>. Puis des interrogations (v. 773b-77a) prennent à parti le public, encadrées par des *sententiae* qui généralisent ce que chante le chœur à la deuxième personne du singulier :

773a *Res est forma fugax*  
777b-78a *Tutior auis  
non est forma locis*

Le chiasme entre question adressée et réponse généralisante resserre le lien entre cas particulier et norme commune, d'autant plus que les sonorités très proches induisent le rapprochement :

773 *Res esT **forma** fugax : quis sapiens bono*  
774 *confidiT fragili ? Dum liceT, uTere*  
775 *Tempus Te TaciTum subruet, horaque*  
776 *semper praeTeriTa deTerior subiT*  
777 *Quid deserTa petis ? TuTior auis*  
778a *non esT **forma** locis*

La syntaxe condense également la structure de l'extrait : les questions en *quis* et en *quid* encadrent le passage ; les comparatifs *deterior* et *tutior* se font écho ; la définition initiale de la beauté (v. 773) fait pendant à la définition finale (v. 777b-78a) qui introduit une variation par la tournure négative. Si la *sententia* est très liée à ce qui précède par une série de procédés divers, elle introduit, pour le sens, des exemples (v. 778b-819) prouvant ce qu'elle affirme. Le chœur conclut (v. 820-28) sur les dommages fréquents encourus par les belles personnes et introduit l'entrée de Thésée (v. 829-34). Nous glissons ainsi de l'admiration de la beauté d'Hippolyte à une mise en garde contre ses méfaits.

L'évolution n'est pas seulement linéaire : le cycle temporel se répète<sup>30</sup>, avec une variation finale qui réintroduit un passage au présent. La boucle est presque parfaite de ce point de vue et réaffirme la cohérence du chant qui décrit

<sup>29</sup> Le champ lexical du dépérissement montre ce que la beauté entraîne chez les hommes mais non dans la nature : *laberis* v. 763, *despoliat* v. 765, *languescunt* v. 768, *deficiunt* v. 769, *rapitur* v. 771, *abstulit* v. 772, *subruet* v. 775, *deterior* v. 776, *impunita [forma]* v. 821.

<sup>30</sup> Verbes au passé v. 736-40 (fuite d'Hippolyte), au présent descriptif v. 741-74, au futur v. 775-87 ; puis retour au passé v. 788-94, au présent v. 795-808 et au futur v. 809-19, variation finale au présent v. 820-834, à l'exception du parfait gnominique v. 821.

la beauté dans ses attributs essentiels, montre les dommages qu'elle a causés et met en garde son destinataire.

Ces chants ont une densité exceptionnelle grâce au croisement de réseaux lexicaux, phoniques et sémantiques. Les répétitions leur donnent un rythme propre, en boucle (deuxième chœur de *Thyeste*) ou en gradation modulée (monodie de Thyeste et deuxième chœur de *Phèdre*). L'attention portée à la forme met également en lumière les *sententiae* qui s'intègrent fort bien dans ce contexte poétique : jouant le rôle de refrain, elles portent les notions clés de *regnum* et de *forma* ou consacrent l'évolution du désir de grandeur à l'acceptation du désarroi (monodie de Thyeste). La plasticité de la *sententia* se révèle ici dans toute son ampleur.

### **Conclusion : des « vers libres » sentencieux**

Nous avons voulu montrer ici que les *sententiae* sont de véritables vers poétiques que l'on peut cueillir et admirer comme des *flores rhetoricae*. Car *flos* signifie au sens premier « la fleur », mais aussi, par analogie, ce qui se trouve à la surface de quelque chose, comme les fleurs de vin ou de vinaigre. C'est ce qui s'offre au premier regard et qui est apte, et même désigné, à la cueillette, parce que *flos* désigne métaphoriquement le meilleur de quelque chose, son apogée. Par leur beauté et leur exception, les *sententiae* sont des éléments que l'on aime à détacher et à admirer en tant que telles.

Si elles ne sont pas elles-mêmes des figures, elles en comportent de nombreuses. Échos phoniques, paronomases, dérivations, polyptotes, chiasmes et alliances de mots contribuent à faire des *sententiae* des corps parfaits, autosuffisants. Si la *sententia* entre parfois en conflit avec cette unité métrique au point de la déborder, elle crée une autre unité autonome, dotée d'une structure interne, proche du vers libre ainsi défini :

« Les vers libres sont des vers de rythmes et de longueurs variables ; ils ne sont pas obligatoirement reliés par la rime, mais obéissent à des appels d'assonances et d'allitérations à l'intérieur du vers, ou optent pour des systèmes divers d'homophonies finales ; ils peuvent être regroupés en ensembles qui sont eux aussi parfaitement constitués, sans structure fixe. Ils restent néanmoins parfaitement identifiables comme vers, ne serait-ce que par les majuscules de début, le fait d'aller à la ligne, et l'unité du décompte qui reste la syllabe [...] »<sup>31</sup>.

Exception faite de l'unité syllabique, base de la versification française, nous retrouvons les procédés de marquage dont nous avons parlé ainsi que l'existence d'une autre unité, le groupement de vers. En effet, Sénèque travaille à un ciselage de la *sententia* et des *sententiae* les unes par rapport aux autres ; cette cohésion et cette densité à un niveau supérieur créent une nouvelle forme close :

<sup>31</sup> M. AQUIEN (1999) : p. 731.

la strophe, voire le chant sentencieux. Riche de divers renvois, il croise les axes de la combinaison et de la sélection en un tissu serré, une unité sentencieuse.

## X. 2. *Feriant animum et uno ictu frequenter inpellunt*

Si le travail de précision, sinon de préciosité, demande une réception attentive, il est un autre niveau plus immédiat de perception des effets. Le tranchant, la blessure, par cette pointe qu'est la *sententia* se font immédiatement sentir quand elle martèle le sens. Après la douceur des fleurs procurant un plaisir, le coup, la pique, la pointe sentencieuse, le trait, sont autant d'armes permettant l'acte de *ferire* dont parle Quintilien (XII, 10, 48). Mais comment les *sententiae* portent-elles leurs coups ?

Nous pouvons d'ores et déjà répondre par ce que les *sententiae* ne privilégient pas, les images. Comparaisons et métaphores sont rares dans notre corpus ; en outre, les images privilégiées en prose (navigation, tempête, combat, images financières, maladie et médecine<sup>32</sup>) ne sont pas celles qui dominent dans nos *sententiae*. En revanche ressortent celles du feu (de la haine, de l'amour), dont nous avons compté huit occurrences. Inversement, les champs lexicaux dominants (combat, mort, crime, amour, âme, pouvoir, droit)<sup>33</sup>, ne sont généralement pas métaphorisés. Le vocabulaire sentencieux, tragique et théâtral, est mis en valeur non par des images mais à travers des figures de style. Nous pouvons donc affirmer que les *sententiae* frappent moins les yeux que les oreilles.

Les *sententiae*, comme le dit Quintilien, frappent (*feriunt*) et ébranlent (*inpellunt*) l'esprit parce qu'elles agissent *uno ictu*, d'un seul coup<sup>34</sup>. Quelles figures permettent cette pénétration et cet impact immédiats ? Essentiellement des figures qui usent de diverses formes de répétition et d'opposition grâce auxquelles le sens est souligné avec force et non plus suggéré par touches.

### 10. 2. 1. *Martèlement du sens*

Tout d'abord les *sententiae* semblent dotées d'une énergie particulière qui les détache de leur contexte. Un rapide sondage confirme cette impression de force : les *sententiae* comportent davantage de verbes que les vers non sentencieux<sup>35</sup>. Ce sont eux qui disent l'action et donnent son élan au vers. Les

<sup>32</sup> L'image médicale est toutefois présente dans ces *sententiae* : *H.F.* 1261b-62, *Ph.* 249, *Æd.* 515 et 517, *Ag.* 130.

<sup>33</sup> Cf. le classement thématique des *sententiae* en annexe.

<sup>34</sup> Sénèque emploie une terminologie identique pour caractériser l'efficacité des préceptes poétiques et des *sententiae*. Cf. au chapitre VII « Les sentences selon Sénèque » et *Ep.* 94, 43 *haec cum ictu quodam audimus* ; 95, 53 *Ille uersus et in pectore et in ore sit : Homo sum, humani nihil a me alienum puto.*

*Cohaereamus : in commune nati sumus.*

<sup>35</sup> Nous avons comparé une centaine de vers non sentencieux avec cent *sententiae* de notre corpus. Afin de rendre l'enquête la plus représentative possible, nous avons sélectionné des vers de trois tragédies différentes et de passages génériquement distincts : dialogue (*Med.* v. 978-1008), monologue argumentatif (*Phœn.* v. 51-72), chant (*Tro.* v. 814-60). Dans chacun des groupes, le

substantifs et adjectifs se trouvent au contraire plus concentrés dans les passages descriptifs et statiques. La *sententia*, porteuse de mouvement, trouve toute sa place sur une scène théâtrale.

Ensuite les *sententiae* frappent parce qu'elles impliquent le public – destinataire second et implicite de tout texte de théâtre<sup>36</sup> – notamment dans les chants. De modalité interrogative ou injonctive, elles sont introduites par des adverbes, des pronoms exclamatifs et des interjections (*Ph.* 761-63 *ut* ; *Ph.* 1123 *quanti* ; *Ag.* 589-90a *heu* ; *Ag.* 610 *o*). Quelques *sententiae* interrogatives s'adressent implicitement au spectateur (*H.F.* 867 *quid iuuat* ; *Tro.* 407-08 *quaeris* ; *Ph.* 824 *quid sinat*). D'autres encore contiennent des impératifs, des subjonctifs d'ordre ou de défense qui comportent une dimension explicitement dialogique (*H.F.* 177b-78a *uiuute* ; *Ph.* 820-21a *perspice* ; *Tro.* 399 *ponant* ; *Æd.* 980 *cedite* ; *Thy.* 615-16 *confidat* et *desperet*). Mais, si ces adresses plus ou moins directes impliquent un destinataire, même les *sententiae* en forme de constat ou d'éventualité apostrophent le récepteur : sous leur forme la plus lisse, les *sententiae* prêtent le flanc à la critique et invitent à la polémique. Le chœur s'adresse à un public, quel qu'il soit – de lecteurs, d'auditeurs, de spectateurs – et entend le faire réagir par l'intermédiaire de *sententiae* à la valeur scénique indubitable.

Enfin, et c'est ce que nous développerons le plus, le sens est martelé dans les *sententiae* grâce à diverses répétitions, constitutives de la poésie<sup>37</sup>. Le retour du *uersus* joue moins au sein de la *sententia* que les retours de structures, de phonèmes, de vocables. Mais quand la *sententia* coïncide avec le vers, les effets se conjuguent et se renforcent mutuellement. La répétition peut concerner deux *sententiae* qui se répondent ou interviennent au sein même d'une *sententia*.

### *Antanaclase*

Pour souligner que les deux effets que nous étudions, *placere* et *ferire*, ne s'excluent pas, nous allons reprendre un exemple en l'étudiant cette fois du point de vue de l'antanaclase<sup>38</sup> :

*H.F.* 463 Lyc. *Quemcumque miserum uideris hominem scias*

464 Amp. *Quemcumque fortem uideris miserum neges*

Lycus parle de *miserum* parce que depuis le vers 426 il n'a eu de cesse de dévaloriser Hercule auprès de l'épouse qu'il veut séduire. Il rappelle ainsi les

corpus compte environ 90 adjectifs et 165 substantifs ; mais le groupe des *sententiae* totalise environ 160 verbes alors que les vers non sentencieux n'en comprennent qu'une centaine.

<sup>36</sup> Cf. la théorie de la double énonciation d'A. UBERSFELD (1996) : p. 21, 25-26 et 36.

<sup>37</sup> Cf. R. JAKOBSON (1973) : p. 234, « À tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés ». J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE (1991) : p. 89 citant Valéry « Toute la technique poétique est une organisation de la répétition », et montrant, p. 90 et suiv., que les trois règles fondamentales d'écriture suivies par « les grands architectes du poème en vers réguliers » reposent sur des figures de parallélisme et de symétrie à différents niveaux.

<sup>38</sup> M. AQUIEN (1999) : p. 456, « emploi répété d'un même signifiant renvoyant à chaque fois à un signifié différent ».

épreuves du héros en le ravalant à un être craintif et soumis. La réponse d'Amphitryon ne se situe pas sur le même plan : par l'introduction de *fortem*, il décrit Hercule du point de vue moral. Le but de Lycus est de montrer qu'Hercule ne mérite pas le statut divin, tandis qu'Amphitryon veut montrer sa vaillance.

C'est encore par une antanaclase que Clytemnestre distingue la loi du trône et la loi du lit privé, les domaines politique et intime, qu'Égisthe confondait dans sa *sententia* :

Ag. 259 Æg. *Nec regna socium ferre nec taedae sciunt*  
264 Cly. *Lex alia solio est, alia priuato in toro*

La répétition disjonctive de *alia*, un signifiant identique, renvoie à des signifiés différents, que l'on traduit très bien en français par la même figure (« autre... autre... »).

Finalement, une vraie divergence de point de vue se fait jour derrière cette répétition qui n'est qu'une reprise de structures. Car ces répétitions recouvrent des réalités différentes, qu'elles soient distinguées par le même personnage (Clytemnestre) ou établies par deux adversaires (Amphitryon et Lycus).

### **Gémination**

Très souvent un terme est répété à l'intérieur d'une *sententia*, en une gémination qui lui confère un rythme marqué. L'effet produit n'est pas toujours celui d'une affirmation péremptoire, mais souligne à l'occasion la mélodie d'une lamentation (*Tro.* 1009-10 ; *Ph.* 1271) ou le chant désabusé (*H.F.* 189-91) :

*H.F.* 189-91 **Nulli** *iusso cessare licet,*  
**nulli** *scriptum proferre diem :*  
*recipit populos urna citatos*  
*Tro.* 1009-10 **Dulce** *maerenti populus dolentum,*  
**dulce** *lamentis resonare gentes*  
*Ph.* 1271 **O** *dira fata, numinum o saeuus fauor !*

La gémination conjuguée à la synonymie (*maerenti* et *lamentis*, *dira* et *saeuus*) et à l'allitération anaphorique (*fata* et *fauor*) module la *sententia* en une ligne mélodique. Le sens n'est ici pas tant suggéré que martelé, par la grande force de ces figures qui ancrent le vers dans l'esprit comme un refrain.

La répétition peut vouloir signifier qu'un fait ayant eu lieu, il aura encore lieu dans le futur (*H.F.* 590-91 et *Med.* 55), ou elle peut mettre en évidence un point de non-retour (*H.F.* 865-66) :

*H.F.* 590-91 **Quae uinci potuit** *regia carmine*  
**haec uinci poterit** *regia uiribus*  
*Med.* 55 **Quae scelere parta est, scelere linquenda est** *domus*  
*H.F.* 865-66 **Nemo ad id sero uenit,** *unde numquam,*  
*cum semel uenit, potuit reuerti*



Le passage du passé au présent (*potuit* et *poterit*, *parta est* et *linquenda est*) expose la pensée comme une évidence ; tandis que les formes homonymes de *uenit* au présent (première occurrence) et au parfait (seconde occurrence) accentuent la similarité entre l'arrivée au royaume des morts toujours trop hâtive (*nemo ad id sero uenit*) et le moment précis (*cum semel uenit*) où l'on ne peut plus retourner en arrière (*poterit reuerti*). La tension se noue davantage entre les différents aspects (*imperfectum* tout d'abord, *perfectum* ensuite) qu'entre les temps verbaux, tension que la répétition masque quelque peu, comme dans les vers 463-64 d'*Hercule Furieux* commentés ci-dessus.

La gémation intime, par sa force, des comportements :

*Phæn.* 294 *Vitam tibi ipse si negas, multis negas*  
*Thy.* 615-16 Ch. *Nemo* confidat *nimum* *secundis*  
*nemo* desperet *meliora lassis*  
*Tro.* 254 Ag. *Quo plura possis, plura patienter feras*

C'est très net dans la *sententia* d'Antigone à Œdipe : elle établit un parallèle entre *tibi* et *multis* grâce au verbe commun *negas*. Si Œdipe décide de se suicider, il manquera en tant que père et roi à d'autres personnes. Antigone transforme son choix, par la figure de construction, en une affaire non plus personnelle mais familiale et politique. Elle lui ôte finalement la liberté de choix en mettant en avant ces implications. Les *sententiae* d'Agamemnon et du chœur de *Thyeste* mettent en parallèle deux attitudes. La confiance et le désespoir sont à éviter dans les situations extrêmes (*Thy.* 615-16), tandis qu'à la puissance doit correspondre la patience (*Tro.* 254). Les gémations de *nemo* et de *plura* scandent la phrase très efficacement ; ce sont ces mots souvent placés en début de proposition qui permettent une mémorisation.

Antanaclase et gémation n'excluent pas une pensée nuancée, mais en tant que figures de répétition, elles sont bien un moyen de frapper :

*Her.* IV, 38 *Vehementer auditorem commouet eiusdem redintegratio uerbi et uulnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perueniat in eandem partem corporis,*

« La répétition d'un même mot frappe vivement l'auditoire et inflige une blessure particulièrement grave à la partie adverse, comme si un trait atteignait à plusieurs reprises un même endroit du corps ».

### **Parallélisme**

La *sententia* est bien une arme, un *telum*, grâce à ses nombreuses répétitions qui entendent toucher l'adversaire<sup>39</sup>. À l'échelle non plus des mots mais de la proposition, le parallélisme, qui est une répétition de structure entre deux énoncés, facilite lui aussi l'impact de la *sententia*.

<sup>39</sup> Sur la conception de la *sententia* comme une arme défensive ou offensive, cf. P. PARÉ-REY (2010) : p. 89-103.

Nous pouvons prendre la mesure de l'efficacité d'un tel procédé avec cet exemple tiré de *Thyeste* :

*Thy.* 613-14 Ch. *Quem dies uidit ueniens* superbum,  
*hunc dies uidit fugiens* iacentem

S'il y a gémiation des mots écrits en gras, le parallélisme des mots soulignés structure la phrase. Les compléments d'objet directs *quem* et *hunc* du même verbe *uidit* reçoivent des attributs antithétiques, *superbum* et *iacentem*, en un ordre identique. Le sujet *dies* est qualifié par deux appositions, *ueniens* et *fugiens*, qui introduisent la dimension temporelle dans un schéma qui semble figé. À l'intérieur d'une unité de temps restreinte, une seule journée, un renversement complet a lieu, ou plutôt une chute, d'une attitude de *superbum* à la position de *iacentem*. C'est le contraste, entre l'importance du changement et la durée limitée qu'il nécessite, que le parallélisme signifie.

La figure est moins complexe dans les exemples suivants, mais tout aussi efficace, en mettant face à face deux réalités opposées, respectivement celle du vainqueur et du vaincu, de l'adversité et la prospérité, de l'exercice de la justice et du pouvoir, de l'interdiction et l'ordre, de la crainte et de la coercition, de la punition et du tourment :

*H.F.* 409-10a Lyc. *Cum uictor arma posuit et uictum decet  
deponere odia*  
*H.F.* 368-69a Lyc. *Pacem reduci uelle uictori expedit,  
uicto necesse est*  
*Med.* 194 Med. *Si iudicas, cognosce, si regnas, iube*  
*Med.* 159 Med. *Fortuna fortes metuit, ignauos premit*  
*Ph.* 164 Nut. *Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*

Par ailleurs, le parallélisme sert à mettre en relief des modalités variées d'action : globalité d'un phénomène (*Tro.* 401-02a ; *Phæn.* 631b-32a) ; succession (*Ph.* 140-41 ; *H.F.* 328 ; *Ph.* 694-96) ou identité de deux objets ou de deux actions (*H.F.* 489b ; *Ag.* 259 ; *H.F.* 404-05 ; *Med.* 431-32 et 500b-01a ; *Tro.* 515). Le parallélisme est le plus souvent grammatical et c'est là qu'il est le plus frappant (parallélisme entre deux verbes, *temperari* et *reprimi* dans *H.F.* 404-05 ; entre deux adverbes, *saepe* et *aliquando* pour *H.F.* 328 ; entre un adjectif substantivé et un substantif, *honestus* et *pudor* pour *Ph.* 140-41). L'action est alors envisagée dans sa totalité par une pensée binaire. Quand le parallélisme est lexical, l'attention n'est portée que sur un aspect de la proposition, comme les vers 401-02a des *Troyennes* où se répondent terme à terme le corps et l'âme. Enfin il peut conjuguer les effets sonores à ceux cités précédemment (*Tro.* 515). L'impression d'une logique implacable domine alors, les mots semblant être naturellement appelés les uns par les autres dans un rapport de nécessité interne. Nous pouvons rapprocher cette force de ce que dit l'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* à propos d'une comparaison établie par un parallélisme (*conlatio*). Il

permet de « mettre sous les yeux » la chose, grâce à la mise en relation de traits concordants :

IV, 60 *Hoc simile [...] sub aspectus omnium rem subiecit. Dictum autem est per conlationem, propterea quod proposita similitudine paria sunt omnia relata,*  
 « Cette comparaison [...] met la chose sous les yeux de tous. Et cette comparaison a été appelée parallélisme puisque, la similitude une fois établie, tous les traits concordants sont mis en relation ».

Il participe ainsi de l'*euidentia*, une autre manière, visuelle, d'imposer le contenu.

### **Brièveté et densité**

La brièveté de la *sententia*, dont nous avons vu qu'elle était essentiellement une densité, s'inscrit dans la perspective du martèlement. Un énoncé long n'assène pas son contenu ; au contraire un dire concis, jouant sur la place des mots pour mieux les mettre en valeur, semble ne contenir que l'essentiel. Importante est effectivement l'économie de moyens avec laquelle Sénèque forme des *minutissimae sententiae*. C'est un oxymore qui crée la pointe dans ces deux *sententiae* :

*Thy.* 247a *Perimat tyrannus lenis*  
*Thy.* 295b *Credula est spes improba*

*Tyrannus* et *lenis* ne sont pas absolument antithétiques, mais c'est dans l'esprit d'Atrée qu'ils sont incompatibles, ce qui explique le subjonctif volitif *perimat*. La tension entre *tyrannus* et *lenis* contribue à la densité de la *sententia*. Un effet semblable se produit dans la seconde *sententia*. Là non plus, *spes* et *improba* ne sont pas incompatibles par nature, mais l'alliance de ce substantif et de cet adjectif qualificatif aboutit à l'attribut du sujet *credula*. Or ce dernier change la nature de *spes* : celui qui l'éprouve passe de l'espérance à la croyance, et, dans le contexte, dans la voie de l'erreur<sup>40</sup>. En prenant en considération les desseins du personnage, la phrase brève devient piquante. Atrée sait que c'est par là, par cet espoir, qu'il pourra attirer son frère dans le piège.

Nous avons remarqué la quantité infime de mots outils dans les *sententiae* ; prédominant en effet la juxtaposition et la coordination, au détriment de la subordination, plus lourde.

Les subordonnées les plus fréquentes sont les propositions relatives<sup>41</sup>. Le pronom relatif est souvent placé en tête de proposition et donne d'emblée un ton gnomique : *quisquis*, nominatif masculin et *quodcumque*, nominatif ou accusatif neutre, par leur indétermination, englobent toute une part de la réalité. Ils

<sup>40</sup> Atrée parle de Thyeste qui pourrait croire subitement à des retrouvailles fraternelles.

<sup>41</sup> Introduites par *quodcumque* : *Tro.* 335 et 697 ; *Phœn.* 630-31a ; *quisquis* : *H.F.* 1167b-68a, *Tro.* 161-62, *Med.* 151b-53a et 503, *Ph.* 132b-33 et 204-05, *Œd.* 701b-02a, *Thy.* 882b-84 ; *Qui* dans *Hercule Furieux* par exemple : 64-65a, 174b-77a, 340b-41a, 425, 426b, 511-12a.

appartiennent à des relatives prädicatives à l'indicatif, qui attribuent de façon certaine une qualité à un antécédent qui n'est pas clairement défini. Elles permettent alors au personnage tragique de parler à demi-mot, de désigner sans accuser, de se défendre sans prendre de risque. Le pronom relatif simple *qui* remplit un rôle sensiblement identique : les personnages sous-entendent une référence qu'ils préfèrent taire et préfèrent une généralité qui doit davantage impressionner leur partenaire qu'une tournure personnelle.

Les infinitifs, les propositions infinitives et participiales, les adjectifs verbaux et participes parfaits passifs fournissent un moyen dense de présenter une action (*Tro.* 912b-13a *perdere* et *timere*, *Phæn.* 100 *occidere* et *uetare*, *Phæn.* 598 *cadere*, *Thy.* 529 *habere* et *dare* ; *Tro.* 869 *optanda*, *Med.* 160 *probanda* ; *H.F.* 341b-42a *rapta*, *Med.* 154 *professa*, *Æd.* 981-82 *sollicitae*).

Les autres subordonnées – hypothétiques en *ut* ou en *si*, comparatives, interrogatives indirectes – s'appuient sur des parallélismes ou sur une composition brève pour resserrer la pensée :

*Thy.* 312-13a **Vt** *nemo doceat fraudis et sceleris uias,*  
*regnum docebit*

*Med.* 194 **Si** *iudicas, cognosce, si regnas, iube*

*Ph.* 441-43b *At, si quis ultro se malis offert uolens*  
*seque ipse torquet, perdere est dignus bona*  
*quis nescit uti*

*Tro.* 695b-96 **Quoque** *te celsum altius*  
*superi leuarunt, mitius lapsos preme*

Les *sententiae* interrogatives directes utilisent des pronoms interrogatifs brefs ou la particule *an* qui n'alourdissent pas le tour (*Ph.* 184a *quid*, *Thy.* 968b-69a *an* et 1103b *quis*).

Enfin le jeu sur les voix, une apposition, l'éventualité exprimée par un subjonctif, montrent le désir d'utiliser au mieux les ressources expressives de la langue (*Phæn.* 493-94 *fallere* et *falli, patiare* et *facias*, *Ph.* 269b-70a *melior* et *peior*, *Thy.* 213 *uelit*).

Sénèque soigne donc la syntaxe des *sententiae* de manière à privilégier la densité, de même qu'il agence les mots dans le vers de façon très efficace.

Mettre en relief un mot clef en le plaçant en tête est ainsi un moyen commode et frappant. Quand c'est un verbe, la *sententia* se fait énergique (*Ph.* 352 *Vindicat*, 356 *Vincit*, et 1126-1127 *Seruat* ; *Ag.* 148 *Perlucet*, 267 *Dat* et 666 *Iuuat* ; *Thy.* 247a *Perimat*). Quand c'est un nom, il annonce souvent le thème principal de l'échange (*Tro.* 581 *Necessitas* et 614b *Veritas* ; *Phæn.* 629 *Fortuna* ; *Med.* 168a *Rex*, 176 *Fortuna*, 416 *Amor* et 901 *Vindicta* ; *Ph.* 164 *Scelus* et 453 *Laetitia*). Ces références ne sont pas exhaustives, mais nous apercevons que ce sont des mots marqués par la tradition théâtrale et tragique qui sont mis en exergue.

La tmèse, séparant par un élément verbal les termes d'une locution, est un autre moyen de mettre en relief les mots qui se trouvent ainsi écartés de part et d'autre d'un pivot :

*Med.* 109 *Rara est in dominos iusta licentia*

Enfin un polyptote encadrant permet de faire éclater, selon les cas, le cynisme ou l'innocence :

*Thy.* 1052-53a At. *Sceleris modus debetur ubi facias scelus,  
non ubi reponas*

*Thy.* 1103b Thy. *Scelere quis pensat scelus ?*

Les divers procédés de répétition observés (antanaclase, gémation, parallélisme) ne doivent pas faire croire à un figement de la pensée, bien au contraire. Y compris dans la gémation, qui est la figure la plus exigeante puisqu'elle demande la répétition identique d'un ou plusieurs termes, la variation et la nuance sont permises ; le parallélisme, lui, envisage l'action sous différents angles, mais l'impression de force et de nécessité demeure grâce à la forme très structurée de la *sententia* ; l'antanaclase est finalement la figure la plus remarquable : elle répète un signifiant tout en sous-entendant des signifiés différents. La *sententia* est alors des plus habiles, puisqu'elle utilise les armes de l'adversaire en les retournant contre lui. La *sententia* se fait subversive et réduit à néant *uno ictu*, d'un seul coup, la réplique de l'interlocuteur.

Le soin apporté à l'agencement syntaxique et verbal confère une densité à la *sententia*, et corrélativement une brièveté, qui participent du martèlement du sens. Chaque mot pèse, par sa place ou par son rôle, et est mis en valeur par ceux qui l'entourent. Sélection des structures syntaxiques et expressivité de la *dispositio* donnent toute leur efficacité aux *sententiae*.

### 10. 2. 2. *Contrastes éclatants*

Pour frapper efficacement, on peut non pas répéter mais s'opposer – les *sententiae* contredisent le plus souvent ce qui a été dit – et opposer, à l'intérieur même de la phrase, des idées. Or l'antithèse est une figure de pensée largement présente chez Sénèque et plus généralement dans l'écriture gnomique<sup>42</sup>, s'imposant comme une caractéristique maîtresse de nos *sententiae*. Elle ne fige pas les pôles opposés mais les met aux prises en un mouvement d'affrontement constant. L'asyndète fait d'ailleurs partie de la λέξις ἀγωνιστική chez Aristote (*Rhet.* 1413b 29) et est mise au rang des σχήματα par Pseudo-Longin dans son Περὶ ὕψους

<sup>42</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 268, « L'imaginaire de Sénèque [...] se nourrit d'antithèses, qu'il vaudrait mieux appeler antagonismes, chargées qu'elles sont d'inquiétude et de menace » ; cf. également les travaux de D. CUNY sur les γνόμαι des tragiques grecs, ceux de F. GIANCOTTI sur les *sententiae* de Publilius Syrus. On observe une telle binarité également dans les sentences de Racine et les maximes de La Rochefoucauld.

comme élément du sublime<sup>43</sup>. En effet, l'asyndète caractérise le style oral – contrairement à la polysyndète du style écrit –. Or le style sublime représentant non une rhétorique d'oralité pure mais une « rhétorique d'auralité »<sup>44</sup>, il privilégie les effets esthétiques interagissant avec le niveau pragmatique de l'exécution, l'*actio*. L'antithèse figure parmi eux, et dans nos *sententiae*, elle est souvent renforcée par d'autres figures.

### **Double antithèse**

Quand les termes opposés ne se répondent pas immédiatement, une antithèse secondaire peut venir resserrer la *sententia*, comme dans ces exemples où l'opposition majeure est représentée en caractères gras, la mineure en caractères soulignés :

*Tro.* 334 *Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor*  
*Ph.* 453 *Laetitia iuuenem, frons decet tristis senem*

Un troisième champ lexical peut même être introduit pour condenser davantage le sens, ici celui de la mort, en caractères droits :

*Thy.* 401-03 *Illi mors grauis incubat*  
*qui, notus nimis omnibus,*  
*ignotus moritur sibi*

Le substantif *mors* est relayé en fin de phrase par le verbe déponent *moritur*, termes entre lesquels une dialectique fait jouer l'individuel et le collectif (*sibi vs omnibus*), le connu et l'inconnu, la notoriété et la connaissance de soi (*notus vs ignotus*). C'est un mouvement descendant qui s'opère au sein des antithèses, puisque la *sententia* passe par la vie de cet être « trop connu de tous » pour finir sur « la lourde mort », de qui « meurt inconnu à lui-même ».

### **Antithèse et asyndète**

L'antithèse revêt des formes variées, opposant deux termes, deux syntagmes, voire deux propositions. Le contraste est d'autant plus fort que les groupes concernés sont importants. Nous ne reprendrons pas cette graduation mais noterons ici la systématique confrontation directe des groupes opposés, c'est-à-dire le doublement de l'antithèse par l'asyndète. L'*ἀσύνδητον, διάλυσις*, ou *dissolutum* est une figure de mots recommandée par Aristote dans les controverses<sup>45</sup>. L'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* reconnaît sa pugnacité (*acrimoniam habet in se*), sa qualité (*uehementissimum est*) et la recommande pour

<sup>43</sup> Les figures caractéristiques du sublime sont les suivantes : polyptote (23, 1), climax, passage du singulier au pluriel et inversement, présent gnominique, changement de personne, interrogation-réponse (18, 2) et périphrase.

<sup>44</sup> C. M. CALCANTE (2000) : p. 98. Ce néologisme est un jeu de mots entre « oralité » et *auris*, oreille.

<sup>45</sup> *Rhet.* 1413b ; cf. également Cic. *De Or.* III, 207, *Her.* IV, 41 et Quint. IX, 3, 51.

qui veut être concis (*ad breuitatem adcommodatum*). Elle est ainsi liée presque naturellement à la *sententia*.

L'absence de liaison – qui diluerait le sens par des mots outils – est une constante presque exclusive dans nos *sententiae*. Il n'est guère que la nourrice de Phèdre et Œdipe qui lient leurs *sententiae* par *at* (*Ph.* 440 et 441-43b et *Phæn.* 152-53a), marqueur de vive opposition. On rencontre quelques cas de subordination dans des *sententiae* plus développées et par conséquent moins frappées (*Œd.* 25b-26 *Cum... tamen* et 208-09 *ubi et cum*). Le cas de très loin le plus fréquent est le choc entre les termes opposés, qu'ils soient séparés par d'autres mots de la phrase :

*Med.* 176 *Fortuna opes auferre, non animum potest*  
*Ph.* 735 *Mens impudicam facere, non casus, solet*

ou placés côte à côte :

*H.F.* 735a *Quod quisque fecit, patitur*  
*Tro.* 1016-17 *Ferre quam sortem patiuntur omnes*  
*nemo recusat*

La force du contraste ressort mieux dans ce cas-là, mais le fait de placer les deux termes antithétiques en tête de proposition comme au vers 735 de *Phèdre* est également efficace. La *sententia* des *Troyennes* oppose du point de vue de la quantité *omnes* et *nemo*, placé en rejet dans le vers suivant, un adonique. Ce vers très court renforce l'effet d'opposition qui aurait été moins marqué si le vers se prolongeait. Le blanc qui suit la proposition principale laisse tout le temps d'apprécier le contraste et frappe par-là même les esprits<sup>46</sup>.

### *Antithèse et chiasme*

C'est aussi par un chiasme que l'antithèse est mise en valeur, ou plutôt redoublée, car dans ce cas il y a une opposition symétrique selon un schéma ABBA qui cumule la répétition et l'inversion. Les exemples de ce type abondent :

*H.F.* 64-65a *Caelo timendum est, regna ne summa occupet,*  
*qui uicit ima*  
*H.F.* 340b-41a *Qui genus iactat suum*  
*aliena laudat*  
*H.F.* 656b-57a *Quae fuit durum pati,*  
*meminisse dulce est*  
*Tro.* 399 *Spem ponant auidi, solliciti metum*

<sup>46</sup> On sait le rôle fondamental dans la poésie moderne de cet espace typographique laissant un silence, une respiration, analysé notamment par P. CLAUDEL dans ses *Réflexions sur la poésie* et par S. MALLARMÉ dans son « Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* » (*Œuvres complètes*, Paris, NRF, Gallimard, p. 391).

Ph. 127b-28 **Nulla** *Minois leui*  
*defuncta amore est, iungitur **semper** nefas*  
 Ph. 143b-44 *Maius est monstro nefas :*  
*nam **monstra** fato, moribus **sceler**a imputes*  
 Thy. 211-12a *Laus **uera** et humili saepe contingit uiro,*  
*non nisi **potenti** **falsa***  
 Thy. 446b-47a *Falsis **magna** nominibus placent,*  
*frustra timentur **dura***  
 Ag. 130 *Quod **ratio** non quit, saepe sanauit **mora***

La double opposition qui régit ces *sententiae* relève d'une « démarche figurée de l'efficacité et de la force »<sup>47</sup>. Efficacité et force de frappe sont patentes dans ces vers dans lesquels les termes formant la première opposition (A) encadrent le vers, et où la seconde opposition (B) est nichée en son cœur :

Tro. 399 **Spem** ponant auidi, solliciti **metum**  
 Thy. 307 **Leue** est miserias ferre, perferre est **graue**  
 Thy. 529 **Habere** regnum casus est, uirtus **dare**

Des sonorités semblables rappellent en outre la correspondance entre les premier et dernier mots (A), tandis qu'une manière de rime interne attire et repousse à la fois les seconds termes (B). C'est ce qui fait la force de frappe de ces vers, nourris de phonèmes allitérants et de schémas géométriques<sup>48</sup>.

### **Antithèse et parallélisme**

Quand les termes ne se croisent pas, ils s'opposent deux à deux, dans un parallélisme doublé d'une antithèse ; par exemple :

Ph. 607 *Curae **leues** loquuntur, **ingentes** stupent*  
 Tro. 258-59a ***Violenta** nemo imperia continuit diu,*  
***moderata** durant*  
 Tro. 497 ***Miser** occupet praesidia, **securus** legat*  
 Ag. 100-01a *Quicquid **in altum** Fortuna tulit,*  
***ruitura** leuat*

Le schéma est ici ABAB : le contraste éclate grâce à la répétition de syntagmes de même nature grammaticale (le plus souvent sujet et verbe ou verbe et complément). Les pôles antithétiques sont rapprochés par la répétition qui les met sur un plan identique tandis qu'ils sont écartés par la logique. Les *sententiae* apparaissent ainsi catégoriques et tranchées.

<sup>47</sup> G. MOLINIÉ (1999) : p. 65.

<sup>48</sup> Le vers 399 des *Troyennes* seul se rapproche du *uersus aureus* défini par L. P. WILKINSON (1970) : p. 215-217 (vers composé au premier hémistiche de deux déterminants, puis d'un verbe central, et enfin de deux substantifs qualifiés par les déterminants initiaux ; déterminants et substantifs pouvant être disposés en chiasme), si ce n'est que le verbe *ponant* n'est pas ici central.



L'antithèse, présente sous toutes ses formes dans les *sententiae*, crée une écriture en tension. Les personnages exacerbent les contrastes, les mettent en forme de façon à les faire saillir au mieux. Les groupes antithétiques s'entrechoquent en se répétant (parallélismes), en se croisant (chiasmes), toujours en flattant l'oreille et pénétrant l'esprit. L'asyndète, presque omniprésente, permet d'obtenir cette impression de coups assésés avec force.

### **10. 2. 3. Choc de la pensée**

La dernière manière de frapper les esprits se situe au niveau logique, macrostructural. Ce n'est plus dans la forme que les *sententiae* choquent mais par leur contenu, paradoxal, radical, inattendu. Nous pensons aux  $\gamma\omega\mu\alpha\iota$  dont parle Aristote qui ne sont pas d'emblée partagées par l'auditoire, mais qui demandent un épilogue pour être acceptées. Seulement cet épilogue n'apparaît pas toujours et les  $\gamma\omega\mu\alpha\iota$  ne se font pas enthymèmes, selon la définition de la *Rhétorique*. C'est par ce non-dit persistant qu'elles frappent, ou par un sens surprenant.

### **Écriture de la limite**

Nous pouvons élargir la perspective en voyant comment les *sententiae* choquent par une « mise en tension ». Elles énoncent des pensées radicales ou radicalisantes, passant à la limite notamment grâce à des procédés de surenchère : comparatifs et superlatifs (*H.F.* 922b-24a *haut ulla amplior* ; *Tro.* 912b-13a *graue* et *graiius* ; *Med.* 494a *semper* ; *Æd.* 18 *Est maius aliquod*) ; gradation (*H.F.* 368-69a *expedit* et *necesse est* ; *Ph.* 251b-52a *regi* et *uincatur*) ; dépassement d'une limite (*H.F.* 403b *Arma non seruant modum* ; *Thy.* 195b-96a *non ulcisceris* et *nisi uincis* ; *Thy.* 1052-53a *ubi facias* et *non ubi reponas*, *Ag.* 150 *Res est profecto stulta nequitiae modus*) ; choix extrêmes (*H.F.* 342b, 426b, 511-12a et 1261b-62 ; *Tro.* 161-62 ; *Med.* 901 ; *Ph.* 353-55a ; *Æd.* 834 ; *Ag.* 154). Les personnages prononçant de telles *sententiae* ressentent un immense désespoir, un désir de vengeance attisé par la haine ou des sentiments tyranniques qui leur fait envisager toutes les solutions possibles, y compris les plus radicales. Ces *sententiae* frappent presque au point de paralyser, car elles atteignent des extrêmes après lesquels il est difficile de parler. Thématiquement, leur horizon est souvent la mort, point de non retour ; dramaturgiquement, le silence menace.

### **Écriture du paradoxe**

La figure clef pour atteindre ce saisissement, voire ce rapt des esprits, est le paradoxe. Comme son étymologie le signifie, il va contre la  $\delta\acute{o}\xi\alpha$ , une opinion partagée, un univers de croyances. Les *sententiae* s'imposent par une opération contournée mais particulièrement efficace, celle d'arracher une conviction qui n'était pas acquise. Pour distinguer les différentes formes de paradoxe, il convient cependant de dépasser cette conception. Car le paradoxe, « antithèse à la fois

généralisée et maximalisée »<sup>49</sup>, est soit un énoncé d'emblée surprenant, soit un énoncé qui se révèle, après coup, inacceptable par rapport au sens commun<sup>50</sup>.

La *sententia* frappe en unissant deux propositions ou deux syntagmes qui ne devraient pas *a priori* être mis en relation. C'est clairement le cas dans cette *sententia* :

Ph. 722 *Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum*

L'idée de peur (*cum timeas*) contredit normalement celle de donner l'offensive (*inferre*) ; le paradoxe porte précisément sur l'expression superlative (*tutissimum est*) qui proclame comme très sûr « d'attaquer » alors même que l'on est dans la crainte.

C'est le statut des personnages qui leur fait prononcer ces *sententiae* à deux voix, avec une réponse paradoxale, en forme de pointe, puisqu'elle retourne l'assertion initiale en adoptant un point de vue différent<sup>51</sup> :

Ag. 799a-99b Ag. *Victor timere quid potest ?*

Ca. *Quod non timet*

Thy. 443a-43b Tan. *Summa est potestas*

Thy. *Nulla si cupias nihil*

Cassandre rabaisse la belle assurance du vainqueur en lui prédisant des sujets de crainte. Pour Thyeste, c'est le rejet du pouvoir au profit de la maîtrise des désirs qui donne la valeur (*nulla*) de la *potestas*. Dans une autre *sententia*, il énonce un véritable paradoxe stoïcien, où le terme *regnum* désigne la domination tantôt spirituelle tantôt politique<sup>52</sup> :

470 *Immane regnum est posse sine regno pati*

La juxtaposition des deux niveaux provoque une tension entre deux affirmations apparemment inconciliables, mais elle se résorbe grâce à la distinction des deux références par une *interpretatio stoica* pour qui il est possible de *sine regno pati*. Finalement, le paradoxe politique se résout par la considération de la *sententia* dans un autre contexte, philosophique.

Enfin Égisthe renverse la hiérarchie commune des valeurs entre vie et mort,

<sup>49</sup> G. MOLINIÉ (1999) : p. 280.

<sup>50</sup> M. TUTESCU (1996) : p. 82, décrit toute une « échelle du paradoxisme », allant des paradoxes forts, aux paradoxes faibles, en passant par des structures intermédiaires, car « la cristallisation du paradoxe se fait graduellement ».

<sup>51</sup> *Ibid.* : p. 80, « Comme l'ironie, le paradoxe repose tout entier sur la tension créée par la jonction des deux univers de croyance avec leurs deux énonciateurs ». Ces *sententiae* consacrent la nature même du paradoxe, qui est un énoncé polyphonique, dans lequel deux énonciateurs font entendre deux points de vue : l'un correspond à la « normalité sémantique » des énonciateurs, l'autre s'oppose à lui.

<sup>52</sup> Cf. l'analyse de G. MADER (1982) : p. 71-83.

Ag. 996a-96b El. *Mortem aliquid ultra est ?*  
 Æg. *Vita, si cupias mori*

mais il renoue avec une δόξα théâtrale, le paradoxe étant déjà présent chez Sophocle :

Soph. *El.* 1007-08 Οὐ γὰρ θανεῖν ἐχθιστον, ἀλλ' ὅταν θανεῖν  
 χρῆζων τις εἶτα μηδὲ τοῦτ' ἐχθὴ λαβεῖν.  
 « Le pire des sorts n'est pas de mourir, mais c'est, quand on veut mourir,  
 de ne pouvoir y arriver »

La *sententia* de Thyeste fonctionne sur le même modèle :

*Thy.* 1103b *Scelere quis pensat scelus ?*

Tandis que Thyeste se place du point de vue humain et ordinaire, qui refuse la surenchère dans le crime que l'on rend, cette logique sert de loi dans l'univers tragique. Le paradoxe pour le sens commun devient δόξα tragique.

Dans les exemples précédents, le paradoxe reposant sur un sens immédiat inacceptable se résout par la dialectisation de la pensée ou le déplacement de la *sententia* dans un autre univers de référence. Dans ce qui suit, le paradoxe ne se révèle comme tel qu'à la réflexion. Ce paradoxe second est soit créé par le sens soit par la forme elliptique des *sententiae*.

Les *sententiae* sur la mort jouent avec les limites de l'acceptabilité : le chœur d'*Hercule Furieux* la présente non comme un simple terme, mais comme la destinataire, la finalité de toute vie, et l'inscrit même au cœur de la vie :

*H.F.* 870b-72 *Tibi crescit omne,*  
*et quod occasus uidet et quod ortus*  
 – *parce uenturis – tibi, mors, paramur*  
 874 *Prima quae uitam dedit hora carpit*

Non moins surprenantes sont les *sententiae* qualifiant la mort de désirable :

*Ph.* 1188-90a *Ph.* *O mors amoris una sedamen mali,*  
*o mors pudoris maximum laesi decus,*  
*confugimus ad te*  
*Phæn.* 197b-98a *Ant.* *Nemo contempsit mori*  
*qui concupiuit*

Phèdre considère aussi la mort comme destination ultime, mais c'est ici pour se réjouir de ce « soulagement » (*sedamen*) et de cette « parure » (*decus*). Quant à Antigone, elle prononce une *sententia* commentant le paradoxe inhérent à la conduite de son père, pour mieux lui montrer la nécessité de vivre.

D'autres *sententiae* jouent sur l'implicite de leur formulation pour créer un paradoxe. Mégare pose comme contradictoire la coexistence de deux faits (supprimer les ordres rigoureux ; la subsistance de la vaillance), mais on ne saisit la contradiction que si l'on supplée l'implicite :

*H.F. 433 Imperia dura tolle : quid uirtus erit ?*

Mégare sous-entend que la *uirtus* d'Hercule ne se révèle qu'en présence de *dura imperia*, sans quoi sa question n'a pas lieu d'être. Les deux propositions se font face en un choc d'autant plus vigoureux que le lien logique expliquant leur inadéquation manque.

On ne saisit pas non plus d'emblée pourquoi Médée propose comme équivalents *innocens* et *nocens* dans sa *sententia* :

*Med. 503 Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*

Médée se défend d'être coupable ; ayant déjà renversé la situation par un premier paradoxe grâce auquel elle rendait Jason coupable, c'est elle qu'il faut maintenant innocenter. C'est par la locution prépositionnelle *pro te* qu'elle infléchit la réalité : puisque c'est au bénéfice de Jason qu'elle s'est rendue criminelle, il ne doit pas l'accuser. Médée use d'une forme de sophisme qui joue non sur la nature de l'objet (le crime) mais sur le sujet censé profiter de ce crime.

La *sententia* dit la norme, mais elle l'interroge également et la renverse quand elle se fait paradoxale. Elle déstabilise celui qui la reçoit, provoque sensiblement et intellectuellement. Elle met en contact des idées contradictoires, donne une interprétation excessive, gauchit les faits : il n'est donc absolument pas pertinent de parler de « *sententiae* morales » ou « moralisantes » *a priori*, sans se soucier de leurs modalités d'énoncé et d'énonciation théâtrales.

### ***Écriture du renversement***

La dernière manière de présenter la pensée de façon à frapper est de renverser les situations, de proposer des équivalences inattendues :

*H.F. 208b-09a Amp. Finis alterius mali  
gradus est futuri*

Amphitryon proclame que « La fin d'un malheur est un pas vers un futur malheur » : il transforme le sens de *finis*, le terme, en *gradus*, la marche, formulant presque un oxymore. Si le contexte n'était pas tragique, la *sententia* ressemblerait fort à un trait d'esprit ; mais le personnage fait allusion au retour d'Hercule qui signifiera la lutte contre l'usurpateur.

La manière d'être un bon tyran fournit de nombreuses *sententiae* dans lesquelles celui qui se conduit comme tel énonce des principes surprenants :

*H.F.* 511-12a Lyc. *Qui morte cunctos luere supplicium iubet  
nescit tyrannus esse*

*Phæn.* 654 Et. *Regnare non uult esse qui inuisus timet*

*Phæn.* 659 Et. *Qui uult amari, languida regnat manu*

*Æd.* 703b-04 *Æd.* *Odia qui nimium timet*

*regnare nescit : regna custodit metus.*

*Ag.* 995 *Æg.* *Rudis est tyrannus morte qui poenam exigit*

*Thy.* 214-15a At. *Vbicumque tantum honesta dominanti licent,  
precario regnatur*

Le tyran ne doit pas être aimé ni craindre d'être haï (*Phæn.* 654 et 659 ; *Æd.* 703b-04a), ne doit pas s'embarrasser de principes moraux (*Thy.* 214-15a), et doit infliger des traitements qui lui assurent l'autorité (*H.F.* 511-12a ; *Ag.* 995) c'est-à-dire qu'il ne doit pas « consentir » à « offrir » la mort à ceux qui la souhaitent, mais leur infliger des supplices autres.

Enfin le renversement peut s'opérer entre deux *sententiae* contradictoires :

*Thy.* 215b-17a Sat. *Vbi non est pudor*

*nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides*

*instabile regnum est*

217b-18 At. *Sanctitas, pietas, fides*

*priuata bona sunt ; qua uiuat reges eant*

*Thy.* 471-72a Tan. *Nec abnuendum si dat imperium deus,*

*Thy.* *Nec appetendum est*

Le courtisan prône l'intersection de la morale et de la politique tandis qu'Atrée refuse de mêler les deux sphères. Tantale et Thyeste s'opposent sur l'attitude à adopter vis-à-vis du pouvoir. Ces répliques antithétiques et asyndétiques, spectaculaires, condensent le sens de la scène dans laquelle elles apparaissent<sup>53</sup>.

Les *sententiae* choquent l'auditoire en jouant de diverses manières avec le paradoxe. Elles peuvent commenter une attitude paradoxale et prendre leur distance avec ce qui est inacceptable. Plus souvent, le paradoxe teste les limites du récepteur, en proposant des renversements relevant d'une logique hors norme (celle du conseiller désarmé, du tyran, du héros poussé dans ses retranchements, employant tous les moyens pour arriver à leurs fins et justifiant celles-ci par tous les moyens), opérant un saisissement des esprits caractéristique du sublime, mais d'un sublime dans le mal<sup>54</sup>. La conséquence de ces pensées extra-ordinaires est que les personnages érigent une nouvelle norme, la leur, une norme tragique. Plus précisément, une *sententia* paradoxale dans un certain contexte, psychologique ou politique, peut devenir sinon doxale, du moins

<sup>53</sup> Cf. D. LANZA (1981) : p. 475 et P. PARÉ-REY (2005) : p. 413-426.

<sup>54</sup> A. MICHEL (1969a) : p. 255 ; M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (2007) : p. 71, « Les tragédies de Sénèque ne jouent pas, quant à elles, le rôle d'illustrations d'une pensée philosophique. Le sublime à fondement éthique n'y apparaît pas en tant que tel ».

acceptable dans un autre, théâtral ou philosophique, qui aide à résoudre les contradictions.

**Conclusion : *sine ratione ipsa ueritas lucet* (Sen., Ep. 94, 43)**

Brièveté et densité, les deux caractéristiques majeures de la *sententia*, sont assurées par diverses figures de construction, de pensée et de diction. Le langage sentencieux frappe et ainsi reste dans la mémoire du public, qui aime à collecter ces fleurs écloses dans le contexte tragique. Le langage sentencieux ravit aussi. Les *sententiae* ne relèvent pas d'un *genus oratoris* particulier, mais, grâce à leur force de frappe et à leurs figures choisies, rayonnant sur ce qui les entoure, relèvent plutôt du style sublime : elles visent autant à plaire, *placere*, qu'à frapper, *ferire*. Les deux ne s'excluent pas, au contraire, car si l'on est charmé, on se laisse pénétrer par une idée et, inversement, ce que l'on aura assimilé plaira davantage. Les harmoniques de leurs variations sémantiques, de leurs lignes phoniques et la construction du sens en réseau séduisent, tandis que les répétitions martèlent le sens, les contrastes le mettent en lumière et la pensée véhiculée choque par divers moyens. En finesse ou avec force, le tranchant et le saisissement des traits et des pointes se conjuguent aux insinuations suggestives des fleurs ; le dosage subtil de mâle vigueur et de douceur féminine sert le sublime tragique.

### Conclusion de la troisième partie

Cette dernière partie a suggéré la souplesse de la forme sentencieuse et, partant, la variété de ses emplois. Théâtrale, la *sententia* l'est à plusieurs titres et à différents niveaux.

Il est frappant de noter les variations d'interprétation possibles selon que l'on considère les *sententiae* dans leur contexte ou non. L'interrogation sur leur efficacité didactique due à la contrainte du vers, constatée – mais non prescrite – par Sénèque, reçoit une réponse qui dépend du point de vue adopté. Certaines *sententiae*, clairement, reflètent des principes stoïciens ; certaines se font l'écho d'autres doctrines ; certaines encore ont un contenu « moral », mais sont détournées par le personnage qui les prononce ou par le but qu'elles servent. Au total, l'enseignement qu'un public retire des *sententiae* n'est possible qu'au prix d'une distanciation du contexte théâtral ; quant à l'enseignement dont bénéficient les personnages, il n'est pas moral ou philosophique, mais purement circonstanciel.

Les *sententiae* expriment, derrière une syntaxe impersonnelle, un intime mouvement. Elles révèlent plus explicitement toutes sortes de passions dont les personnages sont la proie, qu'ils les analysent eux-mêmes ou qu'un autre les commente. Parfois cette observation est malaisée ou erronée, et consacre l'échec des *sententiae* à rendre compte d'une réalité qui échappe. Enfin les *sententiae* provoquent ou inhibent les passions, selon les nécessités dramatiques auxquelles elles sont étroitement liées.

Car elles servent une argumentation fortement orientée. Elles figurent en tant que preuve, illustration, exemple, dans des tirades stratégiques, qui réussissent à convaincre, ou échouent, selon qu'elles se sont adaptées, ou non, à leur destinataire. Les *sententiae* font passer pour admis ce qui n'est pas démontré ou ce qui est paradoxal ; bref, elles déforment une norme pour la conformer à l'entreprise de séduction ou de conversion dont elles participent. Elles contribuent ainsi à modeler les rapports de force entre les personnages et à orienter l'action dans telle ou telle direction.

Au service d'un sublime du mal comme d'un sublime du bien, elles relèvent du style décrit dans le *Traité du Sublime*. Les figures caractéristiques qu'elles mettent en œuvre leur permettent de « ravir », au double sens d'« emporter » et de « charmer ». Par leur force de frappe, elles résonnent et rayonnent sur leur contexte, tandis que par leur densité, elles concentrent l'attention et l'admiration. Dans les chants en particulier, elles véhiculent des thèmes éminemment tragiques sur un mode qui ne l'est pas moins : elles amplifient les effets d'une signification constamment en tension, prennent à parti le public, semblent dégager des leçons universelles mais qui ne sont que des vérités partielles liées au drame. Au sein d'une écriture lyrique virtuose, elles s'offrent comme objets de contemplation et de méditation.

Par la beauté de son *corpus*<sup>55</sup>, la *sententia* se distingue de ce qui l'entoure. Unité et cohérence font d'elle un *contextus* et, inversement, les *sententiae* informent le *contextus* poétique, leur contexte. Il y bien loin de la conception de Quintilien qui voit en elles des morceaux de mosaïque incapables de se soutenir entre eux et nuisant à l'ensemble du texte. Si ces corps *rotunda et undique circumcisa* forment un tout, une forme close, cela ne les n'empêche pas de faire saillie et de rayonner sur ce qui les entoure.

---

<sup>55</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI (1989) : p. 334, rappelle que c'est un concept esthétique et que la « beauté est une cohérence profonde dont naissent les qualités du style, et non point la somme de ces qualités ».





## **Conclusion générale : rhétorique, esthétique et théâtralité des *sententiae***

L'étude des *sententiae* dans les tragédies de Sénèque a révélé un intérêt double, découlant de la nature duelle de la *sententia* : en tant qu'équivalent de la γνώμη, les *sententiae* gnomiques ont soulevé des questions d'ordre théorique, concernant leur portée philosophique, morale ou politique ; en tant que pointes, elles ont permis de travailler sur des questions plus formelles et esthétiques. Ainsi a-t-on pu aborder tant la pensée que le goût de l'époque de Sénèque. La recherche de la définition précise de « *sententia* » dans les traités rhétoriques a tracé des perspectives plus larges que nous ne le pensions au départ. Aristote, la *Rhétorique à Herennius* et Quintilien ont, pour l'essentiel, posé les bases de la réflexion – nature, place, rôle et fonction des *sententiae* – qui nous a occupée dans ce livre.

Le sujet était stimulant parce qu'il a permis, à partir d'un objet bien circonscrit, d'aborder des problèmes larges et divers, au premier rang desquels la définition même de la *sententia*, qui a occupé notre chapitre I. Après une brève étude sémantique du terme, nous avons dessiné, grâce aux traités rhétoriques, l'évolution de ses emplois. Nous avons dressé un tableau récapitulatif des diverses acceptions du terme, ainsi que les prescriptions et interdictions des rhéteurs, qui nous ont donné des directions de recherche. Nous avons abouti à une double définition de la *sententia*, conformément à la richesse des emplois à l'époque de Sénèque : la *sententia* gnomique, générale sans être universelle, et la *sententia* pointe, généralisable en dehors de son contexte premier d'énonciation, en vertu de caractéristiques formelles et thématiques particulières. Nous avons ensuite confronté ces définitions avec le corpus tragique de Sénèque, en adoptant le parti d'assouplir, si le besoin de cohérence s'en faisait sentir, nos critères de sélection. Nous avons par exemple accepté des *sententiae* qui sont liées à leur contexte environnant d'une manière ou d'une autre, ainsi que des *sententiae* à deux voix.

Le corpus en question est présenté dans le chapitre II, accompagné de ses sources et influences éventuelles. Le catalogue met en valeur le fait que la *sententia* tragique est un creuset d'influences, philosophiques, parémiologiques, littéraires et bien sûr théâtrales.

Le chapitre III commente ces *uoces publicae* en essayant de souligner leurs spécificités, en partant du point de vue théorique de Sénèque sur l'imitation et la création. Nous varions les méthodes d'approche pour apprécier les différentes sources d'inspiration, formelles et génériques, des *sententiae* tragiques. Nous concentrons ensuite notre attention sur deux thèmes – la beauté et le pouvoir – en mettant en lumière l'origine et l'originalité des *sententiae* sénéquiennes. Enfin, la comparaison avec les *sententiae* de Publilius Syrus, que Sénèque cite avec admiration, montre des parentés indéniables, au point que deux *sententiae* du mime ont pu être réinsérées dans les textes tragiques en s'y fondant presque parfaitement.

Après l'*inuentio*, la *dispositio*. Les trois chapitres de la deuxième partie s'attachent à la cerner selon divers points de vue : par personnage, dans le chapitre IV, qui conclut que les *sententiae* sont des lignes de force caractérisantes des héros tragiques ; par type d'énonciation théâtrale, dans le chapitre V, qui étudie la répartition, les thématiques et les fonctions des *sententiae* parlées et des *sententiae* chantées ; par type de scène enfin dans le chapitre VI (scènes d'exposition et de narration, scènes d'*agôn* et de délibération), où l'on voit que les *sententiae* contribuent à structurer l'action dramatique et à étayer la construction dramaturgique.

Enfin la troisième et dernière partie de l'étude est consacrée à des aspects touchant l'*actio*, l'*elocutio*, mais aussi, plus partiellement, la *memoria*. Nous y étudions les fonctions des *sententiae*, que nous avons présentées dans quatre chapitres distincts.

Nous faisons le point sur la fonction didactique des *sententiae* (chapitre VII) en abordant d'abord les conceptions stoïcienne et sénéquienne de la *sententia*, pour les mettre ensuite à l'épreuve des tragédies : nous admettons que, si la *sententia* peut apporter une quelconque leçon, c'est à un spectateur éclairé qu'elle le fera ; dans d'autres cas, les *sententiae*, qui sont parfois contradictoires, peuvent être reçues à différents niveaux de compréhension, par un public nécessairement hétérogène qui ne venait pas assister à une représentation théâtrale, fût-elle tragique, pour y trouver matière à psychagogie.

Le chapitre VIII étudie le lien entre les *sententiae* et les passions : les *sententiae* en sont le lieu d'expression, mais elles sont aussi, de façons variées, celui de la réflexion et de l'action sur elles. Paradoxalement, ce langage impersonnel est également intime, non seulement passif (sur le registre du constat ou de la plainte) mais aussi actif (il s'attache à organiser le chaos émotionnel, pour le contrôler, voire le juguler).

Nous renouons avec la perspective aristotélicienne dans le chapitre IX, où nous évaluons le statut et l'efficacité de la *sententia* en tant qu'argument. Si elle est bien, à l'occasion, une preuve au sein d'un raisonnement logique, elle s'appuie également sur des éléments non rationnels, que sont l'*èthos* et le *pathos*, pour émouvoir, au sens latin, l'interlocuteur. La *sententia* flatte, apitoie, menace,

accuse, mais n'arrive pas toujours, faute d'avoir bien cerné l'*èthos* de l'adversaire, à le convaincre.

Ainsi les *sententiae* peuvent-elles échouer dans leur stratégie argumentative, mais il est indéniable que leur beauté et leur force de frappe les destinent à la mémoire et à la méditation. Nous avons essayé de comprendre dans le chapitre X ce qui faisait leur harmonie : il nous semble que c'est le travail de polissage et de condensation des effets, à tous les niveaux (celui du vers, de la strophe, du chant), qui permet l'écriture de ces sortes de vers libres, qui charment l'oreille de l'auditeur. Mais ce dernier est aussi plus fortement sollicité par des *sententiae* qui le frappent, voire le choquent, parce qu'elles martèlent le message véhiculé en s'appuyant sur des figures de style spécifiques, notamment l'antithèse, et en pratiquant une écriture volontiers agressive.

Nous en concluons que Sénèque a forgé une véritable logique de la *sententia*, logique qui comprend une dialectique et une rhétorique<sup>1</sup>, mais aussi et surtout une poétique qui en consacre la théâtralité.

La logique des personnages n'est pas abstraite mais dictée par les nécessités du drame. Les *sententiae* expriment, voire suscitent leurs passions ; elles en permettent aussi l'analyse et la modération. Les personnages se servent également des *sententiae* comme d'armes offensives ou défensives pour agir sur les autres, pour les convaincre, dans des tirades argumentatives dont la rigueur le cède parfois à la stratégie, à la séduction, au détournement : la logique s'efface derrière la dialectique. C'est alors que les *sententiae* paraissent doxales, reflet d'une *δόξα* partagée, mais elles ne sont le plus souvent qu'un paradoxe érigé en nouvelle norme, une norme tragique.

La poétique de la *sententia* est fondée sur sa nature : en tant que trait, elle participe de l'*ornatus*. Autrement dit, elle soutient l'organisation d'un dialogue, d'une tirade, d'un chant, en en condensant les lignes de force ; elle dessine les grandes lignes des personnages en les caractérisant. Elle rayonne également sur son contexte en l'embellissant, grâce à la perfection de sa forme, close et brève. Frappante, elle est un nœud conceptuel dont les échos se répercutent d'un vers à l'autre, d'une scène à l'autre, voire d'une tragédie à l'autre. On peut affirmer qu'elle est un jalon structurel et structurant des tragédies. La tension entre ces directions centrifuge, de diffusion ou d'éclosion de la fleur, et centripète, de concentration du sens ou de frappe de la pointe, est essentielle.

Ce sont les exigences dramatiques et dramaturgiques qui dictent le contenu des *sententiae*. Nous avons montré que la perpétuation de la tradition théâtrale sentencieuse – des tragiques grecs ou du mime Publilius Syrus – s'accompagne de son renouvellement. Le jeu avec la tradition philosophique, impliquée, réfutée, détournée, est également tributaire de l'*èthos* du personnage ou de l'action. En outre, cette part majeure de la tradition théâtrale dans l'*inuentio* des *sententiae* relativise leur portée philosophique ; ce double

<sup>1</sup> Comme le rappelle M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (2007) : p. 67.

enracinement n'est pas contradictoire, mais montre que la *sententia* est plutôt un creuset d'influences qu'un extrait de philosophie stoïcienne.

Théâtrales, l'énonciation et la réception de la *sententia* le sont aussi : entre le particulier et le général, l'abstrait et le concret, elle ménage en permanence un double mouvement. Le personnage prononce une *sententia* parfaitement circonstancielle, liée à sa situation ; mais en même temps il généralise son expérience. L'espace-temps de l'*argumentum* se dilate alors et atteint le général, voire l'universel par sa dimension taxinomique. Le public, à son tour, effectue un mouvement de détermination, en liant le général au particulier, ainsi qu'un mouvement d'abstraction, en s'interrogeant sur la pertinence qu'il y a à appliquer le trait dans d'autres contextes. C'est ainsi que l'on s'est interrogé sur la valeur politique ou philosophique de ces phrases si générales qu'elles en paraissent toujours actuelles : c'est, entre autres, par le biais des *sententiae* que les tragédies de Sénèque peuvent instruire un spectateur averti ou concerner un public contemporain. La théâtralité des *sententiae* provient enfin de leur caractère spectaculaire : elles soulignent des notions tragiques fondamentales par des figures de construction, de pensée ou de diction qui les rendent éclatantes.

Fleurs qui s'enracinent dans une tradition riche et complexe, les *sententiae*, savamment distribuées, éclosent sur un terrain qui leur est favorable – agonistique ou délibératif pour les *diuerbia* ; méditatif et réflexif pour les *cantica* –. Elles portent des fruits variés, affirmant leur plasticité, selon qu'elles entrent dans une démarche didactique, expressive, argumentative ou esthétique. Elles deviennent, le cas échéant, des pointes, tranchant pour polémiquer, blessant pour soumettre et frappant pour éblouir.

# Références bibliographiques

## I L'œuvre de Sénèque

### 1. 1. Éditions et commentaires de l'œuvre dramatique

- AHL F. (1990) *Seneca. Medea. Translated and with an introduction by Frederick Ahl*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- BILLERBECK M. (2002) *Sénèque, Hercule Furieux. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Berlin, Peter Lang.
- BOYLE A. J. (1994) *Seneca's Troades. Introduction, Text, Translation and Commentary*, Leeds, F. Cairns.
- CHAUMARTIN F.-R. (1999) *Sénèque, Tragédies*, Paris, C.U.F.
- COFFEY M., MAYER R. (1990) *Seneca, Phaedra*, Cambridge University Press.
- COSTA C. D. N. (1973) *Medea*, Oxford, Clarendon Paperbacks Press.
- FANTHAM E. (1982) *Seneca's Troades. A literary Introduction with text, translations and commentary*, Princeton, Princeton University Press.
- FITCH J. G. (1987) *Seneca's Hercules Furens : a critical Text with Introduction and Commentary*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- (2004a) *Seneca, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia*, Cambridge, London, Harvard University Press.
- FRANK M. (1995) *Seneca's Phœnissae. Introduction and Commentary*, Leiden, New York, Köln, E. J. Brill.
- GARELLI-FRANÇOIS M.-H. (1988) *Les Troyennes de Sénèque. Texte, apparat critique, traduction et notes explicatives, précédés d'une introduction générale*, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle s. d. Alain Michel, Paris IV.
- GRIMAL P. (1965) *Sénèque, Phœdra. Édition, introduction et commentaire*, Paris, P.U.F.
- HERRMANN L. (1924-1926) *Sénèque, Tragédies*, Paris, C.U.F.
- HINE H. (2000) *Seneca. Medea with an introduction. Text, Translation, and Commentary*, Warminster, Harris and Phillips.
- HIRSCHBERG T. (1989) *Senecas Phoenissen, Einleitung und Kommentar*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- MILLER F. J. (1953 et 1961) *Seneca, Tragedies*, London, Harvard University Press, The Loeb Classical Library.

- MONTELEONE C. (1991) *Il 'Thyestes' di Seneca. Sentieri Ermeneutici*, Fasano, Schena Editore.
- PEIPER R., RICHTER G. (1902) *L. Annaei Senecae tragoediae*, Leipzig, Teubner.
- SEGURA RARMOS B., MOLERO ALCAZAR L., ARIAS ABELLÁN C., CARRANDE R. (1994) *Fedra, Lucio Annaeo Séneca*, Universidad de Sevilla.
- TARRANT R. J. (1976) *Seneca, Agamemnon*, Cambridge University Press.
- (1985) *Seneca's Thyestes*, Atlanta, Scholars Press, Textbook Series 11.
- TÖCHTERLE K. (1994) *Lucius Annaeus Seneca Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg, Universität sverlag C. Winter.
- VIANINO G. (1983) *Seneca, teatro*, Classici Greci e Latini, Milan, Arnoldo Mondadori Editore.
- ZWIERLEIN O. (1986a) *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, F. Steiner.
- (1986b) *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford Classical Texts.

### 1. 2. Le texte des tragédies

- CAVIGLIA F. (1993) « Note al testo dell'*Oedipus* di Seneca », *QCTC*, 11, p. 183-192.
- FITCH J. G. (2004b) *Annaeana tragica. Notes on the text of Seneca's tragedies*, Leiden, Boston, Brill.
- TRAINA A. (1979) « Due note a Seneca tragico », *Maia*, 31, p. 273-276.

### 1. 3. Éditions de l'œuvre en prose

- BOURGERY A. (1971) *De la Colère*, Paris, C.U.F.
- COOPER J. M., PROCOPÉ J. F. (1995) *Moral and political essays*, Cambridge University Press.
- GRIMAL P. (1966) *De breuitate uitae*, Paris, P.U.F.
- (1969) *L. Annaei Senecae De uita beata*, Paris, P.U.F.
- PRÉCHAC F. (1961) *De la Clémence*, Paris, C.U.F.
- PRÉCHAC F. (1972) *Des Bienfaits*, Paris, C.U.F.
- , NOBLOT H. (1969-1995) *Lettres à Lucilius*, Paris, C.U.F.
- SUMMERS W. C. (1910, 1926<sup>2</sup>) *Select Letters of Seneca*, London, Mac Millan and Co.
- VEYNE P. (1993) *Entretiens, Lettres à Lucilius*, Paris, Robert Laffont, Bouquins.
- WALTZ R. (1967) *Consolation à Helvie*, Paris, C.U.F.

## II Autres textes anciens

### Aristote

- DUFOUR M. (1967) *Aristote, Rhétorique*, livres I et II, Paris, C.U.F.  
 –, WARTELLE A. (1973) *Aristote, Rhétorique*, livre III, Paris, C.U.F.  
 GRIMALDI W. M. A. (1980) *Aristotle, Rhetoric I, A commentary*, New York, Fordham University Press.  
 HARDY J. (1969) *Aristote, Poétique*, Paris, C.U.F.  
 TRICOT J. (1936) *Aristote, Organon III. Les premiers analytiques*, Paris, Vrin.

### Cicéron

- ACHARD G. (1994) *De Inventione*, Paris, C.U.F.  
 BORNECQUE H. (1921) *Orator*, Paris, C.U.F.  
 COURBAUD E. (1966) *De Oratore*, livre II, Paris, C.U.F.  
 COUSIN J. (1995) *Pro Sestio*, Paris, C.U.F.  
 FOLHEN G., HUMBERT J. (1968) *Tusculanes*, livres III-V, Paris, C.U.F.  
 MOLAGER J. (1971) *Les Paradoxes des Stoïciens*, Paris, C.U.F.  
 SOUBIRAN J. (1972) *Aratea, Fragments poétiques*, Paris, C.U.F.  
 YON A. (1964) *Brutus*, Paris, C.U.F.

### Démétrios

- CHIRON P. (1993) *Du Style*, Paris, C.U.F.

### Denys d'Halicarnasse

- AUJAC G., LEBEL M. (1981) *Opuscules rhétoriques*, tome III *La composition stylistique*, Paris, C.U.F.

### Ennius

- JOCELYN H. D. (1967) *The tragedies of Ennius*, Cambridge University Press.

### Épicure

- BALAUDÉ J.-F. (1994) *Lettres, maximes, sentences*, Paris, Librairie Générale Française.

### Eschyle

- BARDOLLET L., DEFORGE B, JOUAN F., VILLEMONTAIX J. (2001) *Les Perses, Prométhée Enchaîné, Les Sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris, Robert Laffont.  
 MAZON P. (1935, 2004<sup>2</sup>) *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris, C.U.F.  
 – 1962, *Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée Enchaîné, Orestie*, Paris, C.U.F.



### **Euripide**

- GRÉGOIRE H., IRIGOIN J., MEUNIER J. (1993) *Les Bacchantes*, Paris, C.U.F.
- KANNICHT R. (2004) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1 et 5.2 : Euripides, Göttingen.
- JOUAN F. (1983) *Iphigénie à Aulis*, Paris, C.U.F.
- MÉRIDIÉ L. (1956) *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris, C.U.F.
- (1976) *Le cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, Paris, C.U.F.
- , CHAPOUTHIER F. (1959) *Oreste*, Paris, C.U.F.
- PARMENTIER L., GRÉGOIRE H. (1965) *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, Paris, C.U.F.
- (1925) *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, Paris, C.U.F.
- (1961) *Hélène, Les Phéniciennes*, Paris, C.U.F.

### **Evanthius**

- CUPPAIOLO G. (1992) *De Fabula*, Napoli, Loffredo Editore.

### **Fragments théâtraux**

- CONSTANT P. (1937) *Publili Syri mimi sententiae*, Paris, Garnier.
- DANGEL J. (1997) *Accius, Fragments*, Paris, C.U.F.
- MEYER G. (1880) *Publili Syri Mimi sententiae*, Lipsiae, B. G. Teubner.
- NAUCK A., SNELL B. (1983) *Tragicorum graecorum fragmenta*, Hildesheim, Georg Olms.
- RIBBECK O. (1962a) *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Comitorum romanorum praeter Plautum et Terentium fragmenta*, Hildesheim, Georg Olms.
- (1962b) *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Tragicorum romanorum fragmenta*, Hildesheim, Georg Olms.

### **Hermogène**

- PATILLON M. (1997) *L'art rhétorique : exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthode de l'habileté. Hermogène ; première traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon*, Lausanne, Paris, L'âge d'homme.

### **Horace**

- PLESSIS F., LEJAY P. (1903) *Œuvres*, Paris, Hachette.
- VILLENEUVE F. (1955) *Art Poétique*, Paris, C.U.F.
- (1991) *Odes et épodes*, Paris, C.U.F.

### **Longin**

- LEBÈGUE H. (1965) *Du sublime*, Paris, C.U.F.
- PATILLON M., BRISSON L. (2001) *Fragments. Art rhétorique*, Paris, C.U.F.

### **Lucain**

BOURGERY A. (1967) *Pharsale*, Paris, C.U.F.

SOUBIRAN J. (1998) *La Guerre Civile, (VI 333 - X 546)*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud.

### **Marc-Aurèle**

HAINES C. R. (1982-1988) *The correspondance of Marcus Aurelius Fronto with M. A. Antoninus*, Cambridge, Harvard University Press, London, W. Heinemann Ltd.

PUECH A. (1975) *Pensées*, Paris, C.U.F.

### **Ovide**

ANDRÉ J. (1968) *Tristes*, Paris, C.U.F.

BORNECQUE H. (1930) *Remèdes à l'amour*, Paris, C.U.F.

– (1980) *L'art d'aimer*, Paris, C.U.F.

–, LE BONNIEC H. (1989) *Les amours*, Paris, C.U.F.

LAFAYE G., LE BONNIEC H. (1985-1995) *Métamorphoses*, Paris, C.U.F.

PRÉVOST M. (1965) *Héroïdes*, Paris, C.U.F.

### **Pseudo-Aristote**

CHIRON P. (2002) *Rhétorique à Alexandre*, Paris, C.U.F.

### **Pseudo-Cicéron**

ACHARD G. (1989, 1997<sup>2</sup>) *Rhétorique à Hérennius*, Paris, C.U.F.

### **Pseudo-Phocylide**

DERRON P. (1986) *Sentences*, Paris, C.U.F.

### **Pseudo-Sénèque**

FERRI R. (2003) *Octavia. A play attributed to Seneca*, Cambridge University Press, Cambridge Classical Texts and Commentaries.

CHAUMARTIN F.-R. (1999) *Hercule sur l'Œta, Octavie*, Paris, C.U.F.

### **Quintilien**

COUSIN J. (1976) *Institution Oratoire, livres II-III*, Paris, C.U.F.

### **Rhetores Graeci**

DILTS M. R., KENNEDY G. A. (1997) *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire, Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymous Seguerianus and to Apsines of Gadara*, Leiden, New York, Köln, Brill.

PATILLON M., BOLOGNESI G. (1997) *Aelius Théon, Progymnasmata*, Paris, C.U.F.

WALZ C. (éd.) (1832-36) *Rhetores Graeci*, Stuttgartiae, Tubingae, J. G. Cotta.

**Sénèque le Père**

- BORNECQUE H. (1992) *Sentences, divisions et couleurs, des orateurs et des rhéteurs : controverses et suasoires*, Paris, Aubier.
- EDWARD W. A. (1996) *Suasoriae*, London, Bristol Classical Press.
- WINTERBOTTOM M. (1974) *Declamations, Controversiae I-VI, VII-X, Suasoriae*, Cambridge, Massachusetts, London, Loeb Classical Library.

**Silius Italicus**

- MINICONI P., DEVALLET G. (1979) *La guerre punique, livres I-IV*, Paris, C.U.F.
- , VOLPILHAC-LENTHÉRIC J. (1981) *La guerre punique, livres V-VIII*, Paris, C.U.F.
- SPALTENSTEIN F. (1986) *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8)*, Genève, Droz.

**Sophocle**

- IRIGOIN J., MAZON P., VILLEMONTÉIX J. (2001) *Ajax, Les Trachiniennes, Antigone, Œdipe Roi, Électre, Philoctète, Œdipe à Colonne*, Paris, Robert Laffont.
- MASQUERAY P. (1934) *Les trachiniennes, Philoctète, Œdipe à Colonne, les Limiers*, Paris, C.U.F.
- (1940) *Ajax, Antigone, Œdipe Roi, Électre*, Paris, C.U.F.
- RADT S. (1999<sup>2</sup>) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, Sophocles, ed. correctior et addendis aucta, Vandenhoeck & Ruprecht.

**III Usuels**

- AQUIEN M., MOLINIÉ G. (1999) *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Librairie Générale Française.
- DENOZ J. (éd.) (1994) *Lucius Annaeus Seneca. Tragœdiae index uerborum*, Hildesheim, New York, Georg Olms.
- ENERSTI I. C. T. (1962) *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Goerg Olms, Hildesheim.
- ERNOUT A., MEILLET A. (1939) *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- GLARE P. G. W. (éd.) (1968-1982) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford Clarendon Press.
- LAUSBERG H. (1960) *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber.
- LEUTSCH VON E. L., SCHNEIDEWIN F. W. (1965) *Corpus paroemiographorum graecorum*, Hildesheim, G. Olms.
- OTTO A. (1962) *Die Sprichwörter und sprichwörterlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

- PATILLON M. (1990) *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan.
- PAVIS P. (1980) *Dictionnaire du Théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales.
- SEIDENSTICKER B., ARMSTRONG D. (1985) « *Seneca Tragicus 1878-1978* (with addenda 1979ff) », *ANRW*, II, 32, 2, p. 916-968.
- TOSI R. (2010) *Dictionnaires des sentences latines et grecques. 2286 sentences avec commentaires historiques, littéraires et philologiques*, (édition originale : *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Rizzoli Libri, Milan, 1991 ; traduit de l'italien par R. Lenoir), Grenoble, J. Millon.
- TRAINA A. (éd.) (2002) *Stilistica latina*, Bologna, Patròn Editore.
- UBERSFELD A. (1996) *Les termes-clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil.

## IV Études

### 4. 1. Autour de la *sententia*

- ALEXANDRE M. (1979) « Le travail de la sentence chez Marc-Aurèle : philosophie et rhétorique », *Formes brèves, de la gnomè à la pointe, métamorphoses de la sententia*, Poitiers, *La Licorne*, 3, p. 125-158.
- BARABINO G. (1973) « Seneca e i gnomologici greci sulla ricchezza », *Argentea aetas in memoriam Entii V. Marmorale*, p. 67-82.
- BEAUJOT J.-P. (1984) « Le travail de définition dans quelques maximes de La Rochefoucauld », dans LAFOND J. (éd.) *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI<sup>ème</sup>-XVII<sup>ème</sup> siècles)*, Paris, Vrin, p. 95-100.
- BEUGNOT B. (1994) « La sentence : problématique pour une étude », *La mémoire du texte : essais de poésie classique*, Paris, Honoré Champion, p. 319-330.
- BORNECQUE H. (1967) *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*, Hildesheim, Georg Olms.
- BURNYEAT M. F. (1994) « Enthymeme : Aristotle on the logic of persuasion », dans FURLEY D. J., NEHAMAS A. (éd.) *Aristotle's Rhetoric*, Princeton University Press, p. 3-55.
- CAJANI G. (1986-1987) « *Odium atque regnum*. Appunti di lettura delle *Phoenissae* di Seneca, alla ricerca di una gnomica del potere », *QCTC*, 4-5, p. 177-179.
- (1993) « *Curae leues loquuntur, ingentes stupent* (Sen. *Phaedr.* 607) Ambiguità del silenzio tragico », *QCTC*, 11, p. 171-181.
- CALBOLI G. (1999) « Sentences et proverbes dans la littérature et la rhétorique », dans BIVILLE F. (éd.) *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Lyon, De Boccard, p. 41-54.
- CALBOLI-MONTEFUSCO L. (1998) « La force probatoire des *πίστεις ἄτεχνοι* d'Aristote aux rhéteurs latins de la République et de l'Empire », dans DAHAN G., ROSIER-CATACH I. (éd.) *La Rhétorique d'Aristote. Traditions et commentaires de l'Antiquité au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Vrin, p. 13-35.

- (1999) « La γλώμη et l'argumentation », dans BIVILLE F. (éd.) *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Lyon, De Boccard, p. 27-40.
- (2004) « Enthymemes, maxims, metaphors : the persuasive power of brevity in Aristotle's *Rhetoric* », *Papers on Rhetoric VI*, Roma, Herder Editrice, p. 39-54.
- CASAMENTO A. (1999a) « Delitto chiama delitto : una sentenza ed un poliptoto nodo drammatico delle tragedie senecane », dans PETRONE G. (éd.) *Sperimentalismo di Seneca*, Palermo, p. 49-65.
- (1999b) « *Lumina orationis*. L'uso delle *sententiae* nelle tragedie di Seneca », *SIFC*, 17, fascicolo 1, p. 123-132.
- (2002) *Finitimus Oratori Poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo, Flaccovio Editore.
- (2011) « *Anceps forma bonum* (Sen. *Phaedr.* 761). Phèdre, Hippolyte et le modèle tragique de la beauté », dans C. MAUDUIT, P. PARÉ-REY (éd.) *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, De Boccard, coll. du CEROR, Lyon, p. 189-200.
- COLLART J. (1974) « Sentences et formules monostiques chez Virgile et Horace : quelques remarques de métrique », *Mélanges Boyancé*, Palais Farnèse, EFR, p. 205-212.
- CONLEY T. M. (1984) « The enthymeme in perspective », *QJ&S*, 70, p. 168-187.
- CONSTENTIN C. (1999) « Le style 'pointu' dans les *Maximes* : questions d'esthétique historique, de réception et de méthodologie classificatoire », *Champs du Signe*, 9, Éditions Universitaires du Sud, p. 53-87.
- CROISILLE J.-M. (1964) « Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque », *REL*, 42, Paris, p. 276-301.
- CUNY D. (2007) *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Paris, C.U.F.
- DANGEL J. (1999) « Proverbes et sentences : rhétorique, poétique et métatexte », dans BIVILLE F. (éd.) *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Lyon, De Boccard, p. 55-74.
- DELARUE F. (1979) « La *sententia* chez Quintilien », *Formes brèves, de la gnomè à la pointe, métamorphoses de la sententia*, Poitiers, *La Licorne*, 3, p. 97-124.
- DESBORDES F. (1979) « Les vertus de l'énoncé. Notes sur les *sententiae* de Publilius Syrus », *Formes brèves, de la gnomè à la pointe, métamorphoses de la sententia*, Poitiers, *La Licorne*, 3, p. 65-84.
- GAROFALO E. (2001) *La sentence dans le théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle : les tragédies de P. Corneille (1635-1660)*, thèse de doctorat s. d. G. Forestier, Paris IV – Sorbonne.
- GIANCOTTI F. (1963) *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle sentenze di Publilio Siro*, Messina, Firenze, G. d'Anna.
- (1967) *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina, Firenze, G. D'Anna.
- (1975) « Lacune e variazioni sugli stessi temi nelle sentenze di Publilio Siro », *Actes du IX<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F., p. 431-446.

- (1992) « Le *sententiae* di Publilio Siro e Seneca », *La langue latine, langue de la philosophie*, Palais Farnèse, EFR, p. 9-38.
- GREIMAS A. J. (1960) « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de Lexicologie*, 2, p. 41-61.
- GUIRAUD C. (1994) « Structure linguistique des proverbes latins », dans SUARD F., BURIDANT C. (éd.) *Richesse du proverbe, II. Typologie et fonctions*, Université de Lille III, PUL, p. 73-82.
- HAMBLENNÉ P. (1973) « L'opinion romaine en 46-43 et les 'sentences' politiques de Publilius Syrus », *ANRW*, I, 3, Berlin, New York, p. 631-702.
- KRIEL D. M. (1961) « The forms of the *sententia* in Quintilian VIII, 5, 3-24 », *A. Class.*, 4, p. 80-89.
- KUNZ F. (1897) *Sentenzen in Senecas Tragödien*, Programm des K. K. Staats-Ober-Gymnasiums zu Wiener-Neustadt.
- LAURENS P. (1989) *L'abeille dans l'ambre, célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, C.U.F.
- LEVET J.-P. (1979) « ΠΗΤΩΠ et ΓΝΩΜΗ. Présentation sémantique et recherches isocratiques », *Formes brèves, de la gnômè à la pointe, métamorphoses de la sententia*, Poitiers, *La Licorne*, 3, p. 9-40.
- LÓPEZ KINDLER A. (1966) *Función y estructura de la sententia en la prosa de Séneca*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- MADDEN E. H. (1952) « The enthymeme : crossroads of Logic, Rhetoric and Metaphysics », *PhR*, 61, p. 368-376.
- MAZZOLI G. (1990) « Il gioco delle parti : un tema gnomico senecano e sue ridondanze metateatrali », *QCTC*, 8, p. 87-102.
- MELEUC S. (1969) « Structure de la maxime », *Langage*, 13, p. 69-99.
- MESCHONNIC H. (1976) « Les proverbes, actes de discours », *Revue des Sciences Humaines*, 163, p. 419-430.
- MONTANDON A. (1992) *Les formes brèves*, Paris, Hachette Sup.
- MORET P. (1997) *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz.
- MORETTI G. (1984) « Formularità e tecniche del paradossale in Lucano », *Maia*, n. s. 1, fasc. 1, p. 37-49.
- (1995) *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli stoici*, Bologna, Pàtron Editore.
- (2011) « La scena oratoria : *sententiae* teatrali e modalità della composizione nella *Pro Sestio* e nella *Pro Caelio* », dans MAUDUIT C., PARÉ-REY P. (éd.) *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, De Boccard, coll. du CEROR, Lyon, p. 255-275.
- MORILLON P. (1974) *Sentire, sensus, sententia. Recherche sur le vocabulaire de la vie intellectuelle, affective et physiologique en latin*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 2 juin 1973.
- MOST G. W. (2003) « Euripide ΓΝΩΜΟΛΟΓΙΚΩΤΑΤΟΣ » dans FUNGHI M. S. (éd.) *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 141-166.

- MOURAVIEV S. N. (1973) « Gnōmē », *Glotta*, 51, p. 69-78.
- N'DIAYE É. S. (2005) « *Obsequium amicos, ueritas odium parit* : histoire d'un proverbe », *Dialogues d'histoire ancienne*, 31, 1, p. 33-50.
- ORLANDINI A. (1999) « Structures syntactico-sémantiques des proverbes et des *sententiae* en latin. Leur insertion dans l'énoncé », dans BIVILLE F. (éd.) *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Lyon, De Boccard, p. 75-90.
- PARÉ-REY P. (2002) « Les énigmes du savoir et du pouvoir : la *sententia* dans l'*Œdipe* de Sénèque », *BAGB*, 3, p. 284-302.
- (2005) « Du *demonstrare* au *uincere*. L'enthymème tragique entre logique et rhétorique », *Pallas*, 69, p. 413-426.
- (2008) « Poétique de la sentence chez Sénèque », *La poétique, théorie et pratique*, Actes du XV<sup>ème</sup> congrès de l'Association Guillaume Budé, Paris, Belles Lettres, p. 620-631.
- (2010) « Un *telum* tragique : la *sententia*. Sénèque ou les masques de la polémique », dans ALBERT L., NICOLAS L. (éd.) *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck, éd. Duculot, p. 89-103.
- (2011) « *Captare flosculos*. Les *sententiae* du mimographe Publilius Syrus chez Sénèque », dans MAUDUIT C., PARÉ-REY P. (éd.) *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, De Boccard, coll. du CEROR, Lyon, p. 203-218.
- PERNOT L. (1986) « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », *BAGB*, p. 253-284.
- PLANTIN C. (1993) « Lieux communs dans l'interaction argumentative », dans PLANTIN C. (éd.) *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimè, p. 480-496.
- RAINA G. (1988-1989) « La valenza drammaturgica della gnome nell'*Edipo senecano* e nel modello sofocleo », *QCTC*, 6-7, p. 219-226.
- RODEGEM F. (1972) « Un problème de terminologie : les locutions sentencieuses », *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, vol. I, n. 5, p. 677-703.
- ROMILLY de J. (1995) « Les réflexions générales dans la tragédie grecque », *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, C.U.F., p. 45-60.
- RUSSO J. (1997) « Prose Genres for the Performance of Traditional Wisdom in Ancient Greece : Proverb, Maxim, Apophtegm », dans EDMUNDS L., WALLACE R. W. (éd.) *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, p. 49-64.
- SCHAPIRA C. (1997) *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes.
- SINCLAIR P. (1993) « The *sententia* in *Rhetorica ad Herennium* : a study in sociology of rhetoric », *AJPh*, 114, p. 561-580.
- SØRENSEN R. A. (1988) « Are Enthymemes Arguments ? », *Notre Dame Journal of Formal Logic*, 29, n. 1, p. 155-159.
- SOUBLIN F. (1984) « *Brevitas* et figures par omission dans la tradition rhétorique », dans PELEGRIN B. (éd.) *Les formes brèves*, Actes du colloque de la Beaume-les-Aix, 26-27-28 novembre 1982, Université de Provence, p. 36-52.

- SOZZI L. (1996) « Chamfort : aspects de la maxime, la primauté du non-dit », dans CARPENTARI-MESSINA S. (éd.) *La forme brève*, Actes du colloque franco-polonais, Lyon, 19-28 septembre 1994, Paris, Fiesole, Champion, p. 164-177.
- STICKNEY T. (1903) *Les sentences dans la poésie grecque d'Homère à Euripide*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition.
- TAYLOR B., DUFFELL M. J., BURNETT C. (1998) « *Proverbia Seneca et versus Ebrardi super eadem*. MS Cambridge, Gonville and Caius College, 122/59, pp. 19-29 », *Euphrosyne*, 26, p. 357-377.
- TROUILLET F. (1979) « Les sens du mot  $\chi\rho\epsilon\lambda\alpha$  des origines à son emploi rhétorique », *Formes brèves, de la gnomè à la pointe, métamorphoses de la sententia*, Poitiers, *La Licorne*, 3, p. 41-64.
- VEGA Y VEGA J. J. (2000) *L'enthymème. Histoire et actualité de l'inférence du discours*, Presses Universitaires de Lyon.
- VENINI P. (1988-89) « Seneca vs Euripide : gnome e contenuti gnomici », *QCTC*, 6-7, p. 165-177.
- WIELAND W. (1975) « Die aristotelische Theorie der Syllogism mit modal gemischten Prämissen », *Phronesis*, 20, p. 77-92.
- WIERENGA L. (1987) « 'Sentence' et manipulation. Aspects rhétoriques d'une forme simple », *Neophilologus*, 71, p. 24-34.
- ZURLI L. (2001) « Gli epigrammi attribuiti a Seneca Appunti sulla tradizione manoscritta », dans FEDELI P. (éd.) *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, Edipuglia, p. 155-170.

#### 4. 2. Sénèque et son œuvre

- ABEL K. (1985) « Seneca, Leben und Leistung », *ANRW*, II, 32, 2, p. 653-775.
- ALBERTI C. (2001) *Théâtre et philosophie dans les tragédies de Sénèque (Agamemnon, Œdipe, les Phéniciennes et Thyeste)*, s. d. H. Zenackher, thèse de doctorat d'Études Latines, Université Paris IV – Sorbonne.
- ALBINI U. (1984) « Aspetti drammaturgici della *Fedra* senecana », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 133-139.
- ÁLVAREZ MORÁN M. C. (1974) « El *Edipo* de Séneca y sus precedentes », *CFC*, 7, p. 181-239.
- , IGLESIAS MONTIEL R. M. (1997) « La fuerza de la palabra en el *Edipo* de Séneca », dans RODRIGUEZ-PANTOJA M. (éd.) *Seneca Dos mil años después*, Córdoba, Cajasur, p. 263-272.
- AMOROSO F. (1981) « Les *Troyennes* de Sénèque : dramaturgie et théâtralité », *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981, Leiden, E. J. Brill, p. 81-96.
- (1993) « Le *Troiane* di Euripide e le *Troiane* di Seneca », *QCTC*, 11, p. 149-159.
- ANDRÉ J.-M. (1969) « Sénèque et l'épicurisme : ultimes positions », *Actes du VIII<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F., p. 469-480.
- ARDINI D. (1995) « Proposta di messa in scena della *Fedra* », *Atti dei convegni Il mondo scenico di Plauto e Seneca e i volti del potere*, Bocca di Magra, 26-27



- ottobre 1992, 10-11 dicembre 1993, Genova, Dipartimento di archeologia filologia classica e loro tradizioni, p. 207-217.
- ARICÒ G. (2001) « La morale della fabula. Su alcuni problemi del teatro di Seneca », dans FEDELI P. (éd.) *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, Edipuglia, p. 87-112.
- ARMISEN-MARCHETTI M. (1989) *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris, C.U.F.
- (1990) « La passion de Phèdre », *VL*, 117, p. 26-36.
- (1992) « Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque : l'exemple de *Phèdre*, v. 130-135 », *Pallas*, 38, p. 379-390.
- (2002) « *La poetica tuba* : sens et devenir d'une image dans la littérature latine », *Mélanges Jean Soubiran, Pallas*, 59, p. 271-280.
- AUVRAY-ASSAYAS C. (1987) « La conclusion de l'*Hercule Furieux* de Sénèque : tradition grecque et clémence stoïcienne », *REL*, 65, p. 158-166.
- (1989) *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta, Recherche sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque*, Francfort, Bern, New York, Paris, Peter Lang.
- AYGON J.-P. (2004a) *Pictor in fabula. L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles, Latomus, volume 280.
- (2004b) « L'intrigue dans les tragédies de Sénèque », *Intrigue et représentation dans le théâtre sanskrit et le théâtre gréco-romain*, Actes du colloque national organisé par le CRATA, Toulouse 25-26 janvier 2002, p. 127-142.
- (2005) « *Veritas numquam perit (Troad. 614)* : des démonstrations théâtrales dans les tragédies de Sénèque? », *Pallas*, 69, p. 397-412.
- (2006) « Les tragédies de Sénèque : des textes pour la scène ? L'exemple de l'*extispicium* dans *Oedipus* », dans DUMONT J. C. (éd.) *De la tablette à la scène*, Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 31 octobre-1<sup>er</sup> novembre 2004, *Pallas*, 71, p. 91-112.
- (2011) *Vt fabula vita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, Thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Toulouse II - Le Mirail.
- BALDINI MOSCADI L. (1998) « I volti di Medea : la maga e la uirgo nella *Medea* di Seneca », *Paideia*, 53, p. 9-25.
- BALZAMO L. (1957) « Della possibilità di una poetica di Seneca in relazione alla cronologia delle sue tragedie », *AFLN*, 7, p. 93-106.
- BEARE W. (1945) « Plays for performance and plays for recitation, a Roman contrast », *Hermathena*, 65, p. 8-19.
- (1964) « Plaute, Térence et Sénèque : comparaison de leurs buts et méthodes », *Actes du VII<sup>me</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F., p. 185-186.
- BELLINCIONI M. (1979) *Lettere a Lucilio, Libro XV : le lettere 94 e 95*, Brescia, Paideia.
- (1984) *Potere ed etica in Seneca, Clementia e voluntas amica*, Brescia, Paideia.

- BERTOLI E. (1977) « La legittimazione morale del potere nell'*Hercules Furens* di Seneca », dans BERTOLI E. (éd.) *La civiltà impossibile, due studi di letteratura latina*, Bologna, Pàtron Editore, p. 81-145.
- BIFFINO-GALIMBERTI G. (1996) « La Médée de Sénèque, une tragédie 'annoncée' : *Medea superest* (166) ; *Medea... fiam* (171) ; *Medea nunc sum* (910) », *BAGB*, 1, p. 41-54.
- (2000) « *Medea nunc sum* : il destino del nome », dans GAZICH R. (éd.) *Il potere e il furore*, Milano, Vita e Pensiero, p. 81-93.
- BILLERBECK M. (1988) *Senecas Tragödien. Sprachliche und Stilistische Untersuchungen*, Leiden, New York, E. J. Brill, Kobenharn-Köln.
- (1998) « Apostrophes de rôles muets et changements implicites d'interlocuteur. Deux observations sur l'art dramatique de Sénèque », *Pallas*, 49, p. 101-110.
- BIONDI G. (1984) *Il nefas argonautico : mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna, Pàtron Editore.
- (1998) « Peripezie e cantica : la tragedia tra coscienza e delirio », *Seneca e il teatro. Seneca nel bimillenario della nascita*, Atti del convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997, p. 125-140.
- (2001) « Il filosofo e il poeta : Seneca contro Seneca ? (Con una postilla sul monologo di Amleto et il *De Providentia*) », dans FEDELI P. (éd.) *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, Edipuglia, p. 17-34.
- BISHOP D. J. (1968) « The meaning of choral meters in senecan tragedy », *RhM*, 111, p. 197-219.
- (1972) « Seneca's *Troades*, dissolution of a way of life, » *RhM*, 115, p. 329-337.
- (1978) « Seneca's *Œdipus* : opposition literature », *CJ*, 73, p. 289-301.
- (1985) *Seneca's daggered stylus. Political code in tragedies*, Königstein, A. Hain.
- BLÄNSDORF J. (1996) « Stoici a teatro ? La *Medea* di Seneca nell'ambito della teoria della tragedia », *RIL*, 30, p. 217-236.
- BODSON A. (1966) « Sénèque et le suicide », *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Ponencias y Conferencias para las sesiones plenarias, II*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 91-107.
- BONELLI G. (1978) « Il carattere retorico delle tragedie di Seneca », *Latomus*, 37-1, p. 395-418.
- (1980), « Autenticità o retorica nella tragedia di Seneca ? », *Latomus*, 39, p. 612-638.
- BORGIO A. (1993) *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli, Loffredo Editore.
- (1998) *Lessico morale di Seneca*, Napoli, Loffredo Editore.
- BOURGERY A. (1922) *Sénèque prosateur. Études littéraires et grammaticales sur la prose de Sénèque le Philosophe*, Paris, C.U.F.
- BOYLE A. J. (1985) « In nature's Bonds : A study of Seneca's *Phædra* », *ANRW*, II, 32, 2, p. 1284-1347.
- (1987) « Senecan tragedy : twelve propositions », *Ramus*, 16, p. 78-101.

- (1997) *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London, New York, Routledge.
- BRADEN G. (1970) « The rhetoric and psychology of power in the Dramas of Seneca », *Arion*, 9, p. 5-41.
- BRANDT J. (1986) *Argumentative Struktur in Senecas Tragödien : eine Untersuchung anhand der « Phaedra » und des « Agamemnon »*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms, Wiedmann.
- CALDER W. M. III (1970) « Originality in Seneca's *Troades* », *CPh*, 65, p. 75-82.
- (1976), « Seneca, tragedian of imperial Rome », *CJ*, 72, p. 1-11.
- CAMPOS J. (1966a) « La educación de la conciencia en Séneca », *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Ponencias y Conferencias para las sesiones plenarias, II*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 109-120.
- (1966b) « La inmortalidad del alma en Séneca a través de los psiconimos », *Estudios sobre Séneca*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Luis Vives, de Filosofía, Madrid, p. 183-194.
- CANTER H. V. (1925) *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*, University of Illinois Press.
- CARANDE HERRERO R. (1998) « Les vers horatiens de Sénèque », *Pallas*, 49, p. 111-119.
- CARLOZZO G. (1998) « *Flecte mentem*. Cambiamenti di opinione in Seneca tragico », *Pan*, 15-16, p. 1-15.
- CASTIGLIONI L. (1976) « Studi intorno a Seneca prosatore e filosofo », dans TRAINA A. (éd.) *Seneca Letture critiche*, Mursia editore, Milano, p. 97-126.
- CASTRO-MAIA de PIMENTEL de M. C. (1987) « A conciliação de estetica literária e da filosofia em Séneca : A tragedia *Phaedra* », *Euphrosyne*, 15, p. 257-268.
- CATTIN A. (1963) *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Neuchâtel, Delachaux, Niestlé.
- CAVIGLIA F. (1996) « I cori dell'*Oedipus* di Seneca e l'interpretazione della tragedia », dans CASTAGNA L. (éd.) *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, p. 87-103.
- CERVELLERA M. A. (1973-74) « La cronologia delle tragedie di Seneca in relazione al trimetro recitativo », *RCCM*, 15, p. 19-34.
- CHARLES-SAGET A. (1998) « Sénèque et le théâtre de la cruauté », *Pallas*, 49, p. 149-155.
- CHAUMARTIN F.-R. (1998) « Les pièces *Hercule Furieux* et *Hercule sur l'Œta* sont-elles des tragédies stoïciennes ? », *Pallas*, 49, p. 279-288.
- CHRISTOPH A. (1997) « Dramatik der Grammatik : *Medea* als Program bei Seneca », *Der altsprachliche Unterricht*, 40 (4-5), p. 67-74.
- CIMA A. (1904) « La *Medea* di Seneca e la *Medea* di Ovidio », *A&R*, 67/68, p. 224-230.
- CLARCK J. R. (1987), « Paradox, reversal and mental disorder in the Senecan *Troades* », *CB*, 63, p. 99-103.

- CODOÑER C. (2000) « Los recursos literarios en la obra de Seneca », dans PARRONI R. (éd.) *Seneca e il suo tempo*, Roma, Salerno, p. 377-393.
- COLEMAN R. (1974) « The artful moralist : a study of Seneca's epistolary style », *CQ*, 68, n. s. 24, p. 276-289.
- COSTA C. D. N (1995) « Rhetoric as a Protreptic Force in Seneca's Prose Works », dans INNES D., HINE H., PELLING C. B. R. (éd.) *Ethics and Rhetoric, Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Clarendon Press, p. 107-115.
- CRUZ HERNÁNDEZ M. (1966), « Los limites del estoicismo de Séneca », *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Ponencias y Conferencias para las sesiones plenarias, II*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 39-49.
- CURLEY T. F. III (1986) *The nature of senecan drama*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- DANGEL J. (1990) « Sénèque et Accius : continuité et rupture », dans BLÄNSDORF J. (éd.) *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, Francke, p. 107-122.
- (2001a) « Sénèque, *poeta fabricator* : lyrique chorale et évidence tragique », dans DANGEL J. (éd.) *Le Poète architecte, Arts métriques et art poétique latins*, Louvain, Paris, Sterling, Virginia, Peeters, p. 185-292.
- (2004) « Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique », dans WICK C., BILLERBECK M., SCHMIDT E. A. (éd.) *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome L, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 63-105.
- DAVIS P. J. (1991) « Fate and Human responsibility in Seneca's *Œdipus* », *Latomus*, 50, p. 150-163.
- (1993) *Shifting song : The chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms-Weidmann.
- DE MEO C. (1978) *Il prologo della « Phaedra » di Seneca. Introduzione, testo e commento a cura di Cesidio De Meo*, Bologna, Pàtron Editore.
- DELLA CORTE F. (1987) « Edipo fra strutture familiari e fato. Seneca vs Sofocle », *C&S*, 102, Roma, p. 55-63.
- DESCHAMPS L. (1980) « L'autodérision de Sénèque dans sa *Médée* », *REA*, 104, n. 1-2, 2002, p. 211-218.
- DIAZ Y DIAZ M. C. (1966) « Seneca y la lengua filosofica », *Estudios sobre Séneca*, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Luis Vives, Madrid, p. 63-80.
- DILLON J. M. (1997) « Medea among the philosophers », dans CLAUSS J. J., JOHNSTON S. I. (éd.) *Medea. Essays in myth, literature, philosophy and art*, Princeton University Press, p. 211-218.
- DINGEL J. (1974) *Seneca und die dichtung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- (1985) « Senecas Tragödien : Vorbilder und poetische Aspekte », *ANRW*, II, 32, 2, p. 1052-1099.
- DUMONT J. C. (1990) « Phèdre d'Euripide à Sénèque », *VL*, 117, p. 18-25.

- DUPONT F. (1975) « Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque », *Actes du IX<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F., p. 447-458.
- (1991) « Le prologue de la *Phèdre* de Sénèque », *REL*, 69, p. 124-135.
- (2000) *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin.
- FANTHAM E. (1981) « Seneca's *Troades* and *Agamemnon* : continuity and sequence », *CJ*, 77, p. 118-129.
- FAVEZ C. (1960) « Le roi et le tyran chez Sénèque », *Hommages à Léon Herrmann*, Bruxelles, Latomus, 44, p. 346-349.
- FILLION-LAHILLE J. (1984) *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck.
- (1989) « La production littéraire de Sénèque sous les règnes de Caligula et de Claude, sens philosophique et portée politique : les *Consolations* et le *De Ira* », *ANRW*, II, 36, 3, p. 1606-1638.
- FITCH J. G. (1979) « *Pectus o nimium ferum*, act V of Seneca's *Hercules Furens* », *Hermes*, 107, p. 240-248.
- (1981) « Sense pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare », *AJPh*, 102, p. 289-307.
- (1987) *Seneca's Anapaests : Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies*, American Classical Studies, 17.
- FORTRY S. and GLUCKER J. (1975) « *Actus tragicus* : Seneca on the stage », *Latomus*, 34, p. 699-715.
- FREDOUILLE J. C. (1991) « *Seneca saepe noster* », dans CHEVALLIER R., POIGNAULT R. (éd.) *Présence de Sénèque, Césarodunum*, 24 bis, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, Paris, J. Touzot, p. 127-142.
- GAHAN J. J. (1987) « *Imitatio et aemulatio* in Seneca's *Phaedra* », *Latomus*, 46, p. 380-387.
- GARBARINO G. (1982) « *Cœrenza drammatica e 'tragedia retorica'* : le scene iniziali dell'*Agamemnone* di Seneca », *CCC*, III, p. 301-335.
- GARELLI-FRANÇOIS M.-H. (1992) « Le personnage entre deux regards. Réflexions à partir des *Troyennes* de Sénèque », *Pallas*, 38, p. 397-407.
- (1990) « Sénèque et le temps dramatique : "*Omnium temporum in unum collectio*" », *VL*, 117, p. 20-29.
- (1994) « Théâtre et politique dans l'œuvre de Sénèque », dans MENU M. (éd.) *Théâtre et Cité*, Séminaire du CRATA 1992-1994, p. 87-105.
- (1998) « Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque : l'exemple des récits de messagers », *Latomus*, 57, fasc. 1, p. 15-32.
- (2007) « Présence du sublime dans les tragédies de Sénèque : hauteurs et précipices », dans MAROT P. (éd.) *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77.
- GIANCOTTI F. (1953) *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, Napoli, Società editrice Dante Alighieri.
- (1984) « Poesia e filosofia in Seneca tragico. La *Fedra* », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 143-212.

- (1989) « *Ignotus moritur sibi*. Sul secondo canto corale del *Tieste* di Seneca », *Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, Bologna, Pàtron Editore, p. 261-291.
- GIANOTTI G. F. (1979) « Dinamica dei motivi comuni », *Modelli filosofici e letterari, Lucrezio, Orazio, Seneca*, Bologna, Pitagore.
- GIARDINA G. (1964) « Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo », *RCCM*, 6, p. 171-180.
- GIGANTE M. (1989) « La parola e la voce », dans DE FINIS L. (éd.) *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento, 28-30 marzo 1988, Firenze, Leo S. Olschki, p. 11-19.
- GILL C. (1987) « Two monologues of self-division : Euripides, *Medea* 1021-80 and Seneca, *Medea* 893-977 », dans HARDIE P., WHITBY M. (éd.) *Homo Viator, Classical Essays for John Bramble*, Bristol Classical Press and Bolchezy-Carducci Publishers, p. 25-37.
- GRIFFIN M. T. (1974) « *Imago vitae suae* », dans COSTA C. D. N (éd.) *Seneca, Greek and Latin Studies*, London and Boston, p. 1-38.
- (1976) *Seneca, a philosopher in politics*, Oxford Clarendon Press.
- GRILLI A. (1992) « Il teatro di Seneca per un nuovo pubblico », *Stoicismo, Epicureismo, Letteratura*, Brescia, Paideia Editrice, p.443-458.
- GRIMAL P. (1978) *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Paris, C.U.F.
- (1979) « Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque », *CRAI*, p. 205-220.
- (1983) « Le rôle de la mise en scène dans les tragédies de Sénèque. Clytemnestre et Cassandre dans l'*Agamemnon* », *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981, Leiden, E. J. Brill, p. 123-139.
- (1986) « Présence du Stoïcisme dans l'*Hercule Furieux* de Sénèque », dans DEROUX C., DECREUS F. (éd.) *Hommages à Jozef Veremans*, Bruxelles, Latomus, 193, p. 151-160.
- (1989a) « Sénèque : le théâtre latin entre la scène et le livre », *VL*, 89, p. 2-13.
- (1989b) « Sénèque et le Stoïcisme romain », *ANRW*, II, 36, 3, p. 1962-1992.
- (1992a) « L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque », *Pallas*, 38, p. 409-416.
- GUILLEMEN A.-M. (1952) « Sénèque directeur d'âmes. I L'idéal », *REL*, 30, p. 202-219.
- (1953) « Sénèque directeur d'âmes. II Son activité pratique », *REL*, 31, p. 215-234.
- (1954) « Sénèque directeur d'âmes. III Les théories littéraires », *REL*, 32, p. 250-274.
- HADOT I. (1969) *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin, Walter de Gruyter.
- HARRISON George W. M. (éd.) (2000) *Seneca in performance*, Duckworth – Classical Press of Wales.
- HAYWOOD R. M. (1942-43) « Was Seneca's *Hercules* modeled on an earlier Latin play ? », *CJ*, 38, p. 98-101.

- (1969) « The poetry of the choruses of Seneca's *Troades* », *Hommages à M. Renard*, coll. Latomus, 101, p. 415-420.
- HENRY D. and WALKER B. (1963) « Seneca and the *Agamemnon* », *CPh*, 58, p. 1-10.
- (1965) « The futility of action : a study of Seneca's *Hercules Furens* », *CPh*, 60, p. 11-22.
- (1967) « Loss of identity : *Medea superest* ? A study of Seneca's *Medea* », *CPh*, 62, p. 169-181.
- (1983) « The *Œdipus* of Seneca : an imperial tragedy », dans BOYLE A. J. (éd.) *Seneca Tragicus, Ramus Essays on Senecan Drama*, Australia, Aureal publications, p. 128-139.
- (1985) *The mask of power. Seneca's tragedies and imperial Rome*, Aris and Philips Ltd Warminster, Bolchazy-Carducci Publishers, Chicago.
- HERRMANN L. (1924) *Le théâtre de Sénèque*, Paris, C.U.F.
- HEUZÉ P. (1991) « Les aveux de Phèdre », dans CHEVALLIER R., POIGNAULT R. (éd.) *Présence de Sénèque, Césarodunum*, 24 bis, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, Paris, J. Touzot, p. 171-178.
- HIJMANS B. L. (1966) « Drama in Seneca's Stoicism », *TAPhA*, 97, p. 237-251.
- (1991) « Stylistic splendor failure to persuade », *Sénèque et la prose latine*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome 36, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 1-47.
- HINE H. (1995) « Seneca, Stoicism and the Problem of Moral Evil », dans INNES D., HINE H., PELLING C. B. R. (éd.) *Ethics and Rhetoric, Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Clarendon Press, p. 93-106.
- (2004) « *Interpretatio stoica* of Senecan tragedy », dans WICK C., BILLERBECK M., SCHMIDT E. A. (éd.) *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome L, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 173-209.
- HIPPOLITO d' G. (1988-89) « Modi di intertestualità teatrale : l'*Edipo* di Seneca », p. 263-272.
- HOLLINGSWORTH A. (2001) « Recitational poetry and Senecan Tragedy : is there a similarity ? », *CW*, vol. 94, n. 2, p. 135-144.
- INNOCENTI PIERINI Degl' R. (1999) « *Aurea mediocritas*. La morale oraziana nei cori delle tragedie di Seneca », *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron Editore, p. 39-57.
- INWOOD B. (1993) « Seneca and psychological dualism », dans BRUNSCHWIG J., NUSSBAUM M. C. (éd.) *Passions and Perceptions, Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, p. 150-183.
- JAKOBI R. (1988) *Der Einfluss Ovids auf Seneca*, Berlin, New York, W. De Gruyter.
- JOUAN F. (1981) « Réflexions sur le rôle du protagoniste tragique », *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981, Leiden, E. J. Brill, p. 63-80.

- (1986) « La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille », *CGITA*, 2, p. 1-17.
- KING C. M. (1971) « Seneca's *Hercules Œtæus* : a stoic interpretation of the greek myth », *G&R*, n. s. 18, p. 215-222.
- LAGUNA MARISCAL G. (1997) « La concepción sobre el más allá en la tragedia de Séneca », dans RODRIGUEZ-PANTOJA M. (éd.) *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Cajasur, p. 203-209.
- LANA I. (1961) « Seneca e la poesia », *Rivista di estetica*, fascicolo 3, anno 6, p. 377-396.
- (1976) « Introduzione a Seneca », dans TRAINA A. (éd.) *Seneca Letture critiche*, Mursia editore, Milano, p. 25-38.
- LANZA D. (1981) « Lo spettacolo della parola (Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca) », *Seneca e il teatro*, Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi sul drama antico, *Dioniso*, 52, p. 463-476.
- LAWALL G. (1981-1982) « Death and perspective in Seneca's *Troades* », *Cĵ*, 77, p. 244-254.
- LEEMAN A. D. (1976) « Seneca's *Phædra* as a stoic tragedy », *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, p. 199-212.
- LEFÈVRE E. (1969) « *Quid ratio possit ? Senecas Phædra als stoisches Drama* », *WS*, 3, p. 131-160.
- (1981a) « A cult without god or the unfreedom of freedom in Seneca tragicus », *Cĵ*, 77, p. 32-36.
- (1981b) « L'*Edipo* di Seneca : problemi di drammaturgia greca e latina », *Seneca e il teatro*, Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi sul drama antico, *Dioniso*, 52, p. 243-259.
- (1985) « Die philosophische Bedeutung der Seneca Tragödie am Beispiel des *Thyestes* », *ANRW*, II, 32, 2, p. 1263-1283.
- (1997) « Política y actualidad en las tragedias de Séneca », dans RODRIGUEZ-PANTOJA M. (éd.) *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Cajasur, p. 191-196.
- (2000) « La *Medea* di Seneca : negazione del 'sapiente stoico' ? », dans PARRONI R. (éd.) *Seneca e il suo tempo*, Roma, Salerno, p. 395-416.
- LETTA C. (1998) « Seneca tra politica e potere », *Seneca e il teatro. Seneca nel bimillenario della nascita*, Atti del convegno nazionale di Chiavari del 19-20 aprile 1997, p. 51-75.
- LITTLEWOOD C. A. J. (2004) *Self-representation and Illustration in Senecan Tragedy*, Oxford University Press.
- LONGO O. (1984) « Ippolito e Fedra fra parola e silenzio », *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino, Celid Editrice, p. 79-96.
- LUQUE MORENO J. (2004) « Los versos de Séneca trágico », dans WICK C., BILLERBECK M., SCHMIDT E. A. (éd.) *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome L, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 221-259.
- LYONS H. I. (1942) « Figures of speech in Seneca's *Medea* », *Classical Weekly*, 35, n. 22, p. 256-257.



- MADER G. (1997) « *Duplex nefas, ferus spectator* : Spectacle and Spectator in Act 5 of Seneca's *Troades* », *Latomus*, 239, Studies in Latin Literature and Roman History, VIII, p. 319-351.
- (1982) « Paradox and perspective : two examples from Seneca's tragedies (*Thy.* 470 ; *Ag.* 869) », *AClass*, 25, p. 71-83.
- (2002) « Levels of irony at Seneca, *Thyestes* 929-933 », *Hermes*, 130, p. 242-245.
- MAGUINESS W. S. (1956) « Seneca and the poets », *Hermathena*, 88, p. 81-98.
- MALASPINA E. (2004) « Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca », dans WICK C., BILLERBECK M., SCHMIDT E. A. (éd.) *Sénèque le tragique*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, tome L, Genève – Vandœuvres, Fondation Hardt, p. 267-307.
- MANTOVANELLI P. (2001) « 'Perversioni' morali e letterarie in Seneca », dans FEDELI P. (éd.) *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Bari, Edipuglia, p. 53-86.
- MARCHESI C. (1976) « Le fonti e la composizione del *Thyestes* di L. Anneo Seneca », dans TRAINA A. (éd.) *Seneca Letture critiche*, Mursia editore, Milano, p. 164-193.
- MARCUCCI S. (1996) *Modelli « tragici » e modelli « epici » nell'Agamemnon di L. A. Seneca*, Milano, Prometheus.
- MARINO R. (1992) « Osservazioni sul coro in Seneca Tragico : il *Thyestes* », *QCTC*, 10, p. 217-233.
- (1996) « Il secondo coro delle *Troades* e il destino dell'anima dopo la morte », dans CASTAGNA L. (éd.) *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, p. 57-73.
- MARTI B. M. (1945) « Seneca's tragedies. A new interpretation », *TAPhA*, 76, p. 216-245.
- (1947) « The prototypes of Seneca's tragedies », *CPh*, 42, p. 1-16.
- MARTINA A. (1986-1987) « La nutrice e il *satelles* nella struttura del secondo atto dell'*Agamemnone* e del *Tieste* », *QCTC*, 4-5, p. 113-129.
- (2000) « La *Medea* di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio », dans GAZICH R. (éd.) *Il potere e il furore*, Milano, Vita e pensiero, p. 3-29.
- MARTINAZZOLI F. (1945) *Seneca, studio sulla morale ellenica nell'esperienza romana*, Firenze, La Nuova Italia, Biblioteca di cultura, 24.
- MARTÍNEZ GÓMEZ L. (1966) « Lo que pide Séneca a la filosofía », *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Ponencias y Conferencias para las sesiones plenarias, II*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 197-212.
- MARTÍN SÁNCHEZ F. M.<sup>a</sup> A. (1994) « Virgilio en Séneca. Uso senequiano de la poesía de Virgilio », *Lucio Aneo Seneca. La interioridad como actitud y conciencia moral, Documentos A*, n. 7, Barcelona, p. 55-60.
- MASO S. (1999) *Lo sguardo della verità, Cinque studi su Seneca*, Padova, Il Poligrafo.
- MASTRONADE D. J. (1970) « Seneca's *Œdipus* : the drama in the word », *TAPhA*, 101, p. 291-315.

- MAYER R. (2002) *Seneca : Phaedra*, London, Duckworth Companions to greek and roman tragedy.
- MAZZOLI G. (1970) *Seneca e la poesia*, Milano, Ceschina.
- (1995) « Medea in Seneca : il *logos* del *furor* », *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino, Celid Editrice, p. 93-105.
- (1996) « Tipologia e strutture dei cori senecani », dans CASTAGNA L. (éd.) *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, p. 3-16.
- MELLET S., ROLLINAT-LEVASSEUR E.-M. (1989) « Sénèque, *Phèdre* : Remarques à propos de l’expression de la personne », *VL*, 116, p. 37-42.
- MERCHANT F. I. (1905) « Seneca the philosopher and his theory of style », *AJPh*, 26, p. 44-59.
- MERZLACK R. F. (1983) « *Furor* in Seneca’s *Phaedra* », *Studies in Latin Literature and Roman History III*, Latomus, vol. 180, p. 193-210.
- MICHEL A. (1969a) « Rhétorique, tragédie, philosophie : Sénèque et le sublime », *GIF*, 21, Napoli, p. 245-257.
- MONTELEONE C. (1980) « I modelli di Seneca nel prologo del *Thyestes* », *GIF*, n. s. 11, 1, 15, p. 77-82.
- (1989) *La pagina et la Sapienza : memoria sulle antilabai nei manoscritti seneciani*, Fasano di Puglia, Schena Editore.
- MORESCHINI C. (1977) « Cicerone filosofo fonte di Seneca ? », *Miscellanea di Studi in memoria di Marino Barchiesi*, *RCCM*, n. 1-3, p. 527-534.
- MOTTO A. L., CLARCK J. R. (1971) « Senecan tragedy : Patterns of Irony and art », *CB*, 48, p. 69-76.
- (1973) « *Violenta fata* : the tenor of Seneca’s *Œdipus* », *CB*, 50, p. 81-87.
- (1981) « *Maxima uirtus* in Seneca’s *Hercules Furens* », *CPh*, 76, p. 101-117.
- (1982) « Art and ethics in the drama : Senecan “pseudotragedy” reconsidered », *Illinois Classical Studies*, 7, p. 125-140.
- (1985) « Seneca’s *Agamemnon* : tragedy without a hero », *Athenaeum*, 63 n. s., p. 136-144.
- (1988) *Senecan Tragedy*, Amsterdam, A. M. Hakkert.
- (1993) *Essays on Seneca*, Studien zur Klassischen Philologie, Band 79, Peter Lang.
- MUGELLES R. (1973) « Il senso de la natura in Seneca tragico », *Argentea Aetas in memoriam Entii V. Marmorale*, Istituto di Filologia Classica e Medievale, p. 29-66.
- MUÑOZ VALLE I. (1967) « Valoración del elemento retorico en las tragedias de Séneca », *Actas del Congreso Internacional de Filosofia, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Comunicaciones, III*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 141-153.
- NOVARA A. (1987) « Mythe et philosophie chez Sénèque dans le prologue de l’*Hercules Furens* ou Junon, la *Fortuna mala* et le sens de la souffrance », *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a F. della Corte, III*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, p. 313-325.

- (1988) « *Tantæne animis cælestibus iræ ?* (*Æn.* I, v. 11) ou Virgile relu avec Sénèque », *Hommages à Henri Le Bonniec*, Bruxelles, REL, coll. Latomus, vol. 201, p. 342-351.
- OLECHOWSKA E. (1979) « Les échos liviens dans la *Phèdre* de Sénèque », *Eos*, 67, p. 321-329.
- PADUANO G. (1988-89) « La *climax* della volontà di potenza nel *Tieste* di Seneca », *QCTC*, 6-7, p. 287-300.
- PALMIERI N. (1999) *L'eroe al bivio : modelli di "mors voluntaria" in Seneca tragico*, Pisa, Edizioni ETS.
- PARATORE E. (1965) « La tensione drammatica nell'opera di Seneca », *Actas del Congreso Internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte, Ponencias y Conferencias para las sesiones plenarias, I*, Madrid, Librería Editorial Augustinus, p. 207-228.
- PARÉ-REY P. (2006) « *Signa amoris et pignus sceleris*. Comment (se) dire dans une tragédie sénèqueienne ? », *Paideia*, 61, p. 545-564.
- (2009) « *Diuerbia et cantica* dans la *Phèdre* de Sénèque : un tissage complexe », *Vita Latina*, 180, p. 76-89.
- PASTORE-STOCCHI M. (1964) « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles : 'Seneca poeta tragicus' », dans JACQUOT J., ODDON M. (éd.) *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, p. 11-36.
- PEROZIM J. (1985) « O Édipo de Sêneca : do mito a razão », *O enigma em Edipo Rei e outros estudos de teatro antigo*, Faculdade de Letras Clássicas, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 155-175.
- PETRONE G. (1984) *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo Editore.
- (1995) « Metafore del potere nelle *Troiane* di Seneca », *Atti dei convegni Il mondo scenico di Plauto e Seneca e i volti del potere*, Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992, 10-11 dicembre 1993, Genova, Dipartimento di archeologia filologia classica e loro tradizioni, p. 107-118.
- (1999) « La *Medea* di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria », dans PETRONE G. (éd.) *Sperimentalismo di Seneca*, Palermo, p. 9-24.
- PETTINE E. (1974) *Studio dei caratteri e poesia nelle tragedie di Seneca, Le Troiane*, Salerno, Kibotion.
- PICONE G. (1976) « Il significato politico di alcuni anacronismi nel *Thyestes* di Seneca », *Pan*, 3, p. 61-67.
- PIGHI G. B. (1963) « Seneca metrico », *RFIC*, 91, p. 170-181.
- POCIÑA PEREZ A. (1976) « Finalidad politico-didactica de las tragedias de Seneca », *Emerita*, 44, p. 279-301.
- (1978) « Las tragedias latinas de tesis », *Emerita*, 46, p. 91-112.
- PRATT N. T. (1948) « The Stoic base of senecan drama », *TAPhA*, 79, p. 1-11.
- (1983) *Seneca's drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- RIST J. M. (1989) « Seneca and Stoic Orthodoxy », *ANRW*, II, 36, 3, p. 1993-2012.

- ROLLAND E. (1906) *De l'influence de Sénèque le père et des rhéteurs sur Sénèque le philosophe*, Gand, J. Vuylsteke.
- ROSE A. R. (1979-80) « Seneca's *Hercules Furens* : a politico-didactic reading », *CĴ*, 75, p. 135-142.
- (1987) « Power and powerlessness in Seneca's *Thyestes* », *CĴ*, vol. 82, n. 2, p. 117-128.
- ROSENMEYER T. G. (1989) *Senecan drama and Stoic cosmology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- ROZELAAR M. (1976) *Seneca*, Amsterdam, A. M. Hakkert.
- RUCH M. (1964) « La langue de la psychologie amoureuse dans la *Phèdre* de Sénèque », *LEC*, tome 32, n. 4, p. 356-383.
- RUDICH V. (1997) « Seneca. The immoral moralist », *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*, London and New York, Routledge, p. 17-106.
- RUNCHINA G. (1960) « Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca », *Annali delle Facoltà di lettere, filosofia e magistero dell'università di Cagliari*, vol. 28, p. 163-324.
- SÁNCHEZ SOLER E. (1997) « Medea sine ratione o la fuerza de la sinrazón », dans RODRIGUEZ-PANTOJA M. (éd.) *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Cajasur, p. 245-255.
- SCHIESARO A. (1997) « Passion, reason and knowledge in Seneca's tragedies », *The passions in Roman thought and literature*, Cambridge University Press, p. 89-111.
- (2003) *The passions in play. Thyestes and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge University Press.
- SCHROEDER A. J. (1997) « Las fuentes literarias y no literarias de *Medea*, de Séneca », dans RODRIGUEZ-PANTOJA M. (éd.) *Séneca Dos mil años después*, Córdoba, Cajasur, p. 513-528.
- SCOTT-KILVERT I. (1968) « Seneca or scenario ? », *Arion*, 7, p. 501-511.
- SEGAL C. (1982) « Tragédie, oralité, écriture », *Poétique*, 50, p. 131-154.
- (1983) « Boundary violation and the landscape of the self in Senecan tragedy », *A&A*, 29, p. 172-186.
- (1986) *Language and desire in Seneca's Phaedra*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- SEGURADO e CAMPOS J. A. (1977) « Sur la typologie des personnages dans les tragédies de Sénèque », dans CROISILLE J.-M., FAUCHÈRE P.-M. (éd.) *Neronia*, Actes du deuxième colloque de la Société Internationale d'Études Néroniennes, Clermont-Ferrand, ADOSA, p. 223-232.
- SEIDENSTICKER B. (1969) *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag.
- (1985) « *Maius solito*, Senecas *Thyestes* und die tragödia retorica », *A&A*, 31, p. 115-136.
- SETAIOLI A. (1971) *Teorie artistiche e letterarie di L. Anneo Seneca*, Bologna, Patron Editore.
- (1985) « Seneca e lo stile », *ANRW*, II, 32, 2, Berlin, New York, p. 776-858.

- (1988) *Seneca e i greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna, Pàtron Editore.
- (1991) « Seneca e gli arcaici », *Seneca e la cultura*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, p. 33-45.
- SHELTON J.-A. (1978) *Seneca's Hercules Furens, theme, structure and style*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- SMILEY C. N., (1919) « Seneca and the stoic theory of literary style », *Classical Studies in honor of Charles Forster Smith*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 3, Madison, p. 50-61.
- SOLIMANO G. (1995) « La visione del potere in Seneca », Atti dei convegni *Il mondo scenico di Plauto e Seneca e i volti del potere*, Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992, 10-11 dicembre 1993, Genova, Dipartimento di archeologia filologia classica e loro tradizioni, p. 139-153.
- SOUBIRAN J. (1983) « Sénèque prosateur et poète : convergences métriques », *Hommages à Jean Cousin, Rencontres avec l'Antiquité Classique*, Paris, C.U.F., p. 347-384.
- (1989) « L'éloge de la vie champêtre dans la *Phèdre* de Sénèque », *VL*, 116, p. 17-25.
- SOURVINOU-INWOOD C. (1997) « Medea at a Shifting Distance : Images and Euripidean Tragedy », dans CLAUSS J. J., JOHNSTON S. I. (éd.) *Medea. Essays in myth, literature, philosophy and art*, Princeton University Press, p. 253-296.
- STALEY G. A. (1981) « Seneca's *Thyestes* : *Quantum mali habeat ira* », *GB*, X, p. 233-246.
- (2010) *Seneca and the idea of tragedy*, Oxford University Press.
- STEELE R. B. (1922) « Some roman elements in the tragedies of Seneca », *AJPh*, 43, p. 1-31.
- SUTTON D. F. (1986) *Seneca on the stage*, Leiden, E. J.Brill.
- TANNER R. G. (1985) « Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy », *ANRW*, II, 32, 2, p. 1100-1133.
- TARENTINO R. (1984) « Il personaggio della *nutrix* nelle tragedie di Seneca : spunti di analisi », *QCTC*, 2, p. 53-68.
- TARRANT R. J. (1978) « Senecan drama and its antecedents », *HSPH*, vol. 82, p. 213-263.
- (2006) « Seeing Seneca whole ? », dans VOLK K., WILLIAMS G. D. (éd.) *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Leiden, Boston, Brill, p. 1-15.
- TIMPANARO S. (1984) « La tipologia delle citazioni poetiche in Seneca : alcune considerazioni », *GIF*, n. s. XV, p. 163-182.
- TOBIN Ronald W. (1966) « Tragedy and catastrophe in Seneca's theater », *CJ*, 62, n. 2, p. 64-70.
- TRAINA A. (1987) *Lo stile « drammatico » del filosofo Seneca*, Bologna, Pàtron Editore.
- USSANI V. (1969) « Per la storia del teatro latino II. Seneca e la commedia *togata* », *GIF*, XXI, p. 375-410.

- VON ALBRECHT M. (2000) « Sulla lingua e lo stile di Seneca », dans PARRONI R. (éd.) *Seneca e il suo tempo*, Roma, Salerno, p. 227-247.
- WALTZ R. (1909) *La vie politique de Sénèque*, Paris, Perrin et Compagnie.
- WIDAL A. (1854) *Études sur trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*, Paris, A. Durand, Aix, Makaïre.
- WUILLEMIER P. (1962) « La philosophie dans le théâtre de Sénèque », dans JACQUOT J. (éd.), *Le théâtre tragique*, Paris, CNRS, p. 63-64.
- ZWIERLEIN O. (1966) *Die Rezitationsdramen Senecas, Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan, A. Hain.

#### 4. 3. Autres références

- ABBOTT F. F. (1907) « The Theater as a Factor in Roman Politics under the Republic », *TAPhA*, 38, p. 49-56.
- AHL F. (1984a) « The rider and the horse : Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius », *ANRW*, II, 32, 1, p. 40-124.
- (1984b) « The art of safe criticism in Greece and Rome », *AJPh*, 105, p. 174-208.
- ALLINDON Mac D. (1956) « Senatorial opposition to Claudius and Nero », *AJPh*, 77, p. 113-132.
- ANNA d' G. (1964) « Problematica del teatro tragico latino », *C&S*, 3, 12, p. 43-49.
- ANDRÉ J.-M. (1977) *La philosophie à Rome*, Paris, P.U.F., Littératures Anciennes.
- ANDRIEU J. (1954) *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris, C.U.F., coll. d'Études Latines, 29.
- ARCELLASCHI A. (1977) « Le théâtre latin, tel qu'en nous-mêmes... », *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne, Caesarodunum*, 12 bis, Paris, C.U.F., p. 31-42.
- (1990) *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Palais Farnèse, EFR.
- BARATIN M., DESBORDES F. (1981) *L'analyse linguistique dans l'Antiquité classique*, Paris, Klincksieck.
- BARTHES R. (1970) « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, Paris, p. 172-229.
- (1984) *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- BARTSCH S. (1994) *Actors in the audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- BEACHAM R. C. (1991) *The Roman Theatre and its audience*, London, Routledge.
- BEARE W. (1950) *The Roman Stage, A short history of latin drama in the time of the Republic*, London, Methuen & Co. Ltd.
- BERANGER J. (1977) « Imperium, expression et concept du pouvoir impérial », *REL*, 55, p. 325-344.

- BERNARD M. (1976) *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Jean-Pierre Delarge, Corps et culture.
- BIRCH D. (1991) *The language of drama*, Londres, Macmillan.
- BLÄNSDORF J. (2000) « Lecture pédagogique – morale – politique ? Problèmes herméneutiques des fables de Phèdre », *REL*, 78, p. 118-138.
- BOGATYREV P. (1971) « Les signes du théâtre », *Poétique*, 8, p. 517-530.
- BONARIA M. (1965) *Mimi Romani*, Roma, in *Aedibus Athenaei*.
- BONNER S. F. (1949) *Roman Declamation in the late Republic and early Empire*, University Press of Liverpool, Berkeley, University of California Press.
- (1977) *Education in Ancient Rome*, London, Methuen and Co Ltd.
- BOUCHER J.-P. (1976) « Sur l'influence des grands tragiques latins », *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, EFR, 27, Paris, p. 59-64.
- BOYANCÉ P. (1964) « Le Stoïcisme à Rome », *Actes du VII<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F., p. 218-255.
- BOWMAN A. K., WOOLF G. (1994) « Literacy and power in the ancient world », dans WOOLF G., BOWMAN A. K. (éd.) *Literacy and power in the ancient world*, Cambridge University Press, p. 1-16.
- BRADEN G. (1993) « Herakles and Hercules : survival in Greek and Roman Tragedy (with a coda on King Lear) », dans SCODEL R. (éd.) *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, p. 245-264.
- BREMER J. M. (1976) « Why messenger speeches ? », dans BREMER J. M. (éd.) *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, A. M. Hakkert, p. 29-48.
- BRIQUEL D. (1998) « À la recherche de la tragédie étrusque », *Pallas*, 49, p. 35-51.
- BRUN J. (2002) *Le Stoïcisme*, Paris, P.U.F.
- BRUNT P. A. (1975) « Stoicism and the Principate », *Papers of the British School at Rome*, 43, p. 7-35.
- CALAME C. (1991) « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *EL*, 4, p. 3-22.
- CALCANTE C. M. (2000) *Genera dicendi e retorica del Sublime*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma.
- CANTARELLA R. (1967) « Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori dello spettacolo nel dramma antico », *Dioniso*, 41, p. 55-78.
- CAREY C. (1994) « Rhetorical means of persuasion », dans WORTHINGTON I. (éd.) *Persuasion, Greek rhetoric in action*, Londres, New York, p. 26-45.
- CASSIN B. (1990) « Bonnes et mauvaises rhétoriques : de Platon à Perelman », dans MEYER M., LEMPEREUR A. (éd.) *Figures et conflits rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 17-37.
- (1997) « Procédures sophistiques pour construire l'évidence », dans LÉVY C., PERNOT L. (éd.) *Dire l'évidence*, Paris, L'Harmattan, p. 15-29.

- CAUJOLLE-ZAWLASKY F. (1978, 2006<sup>2</sup>) « Le style stoïcien et la *paremphasis* », dans BRUNSCHWIG J. (éd.) *Les Stoïciens et leur logique*, Actes du colloque de Chantilly 18-22 septembre 1976, Paris, Vrin, p. 425-448.
- CERVELLERA M. A. (1979-80) « Il senario tragico arcaico », *RCCM*, 21-22, p. 21-43.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE J.-P. (1991) « L'organisation du texte poétique : les grands architectes du vers », *Le langage poétique : métrique, rythmique, phonostylistique*, Cercle linguistique d'Aix-en-Provence, *Travaux*, 9, p. 89-110.
- CHEVALLIER R. (1960) « Le milieu stoïcien à Rome au I<sup>er</sup> siècle après J.-C. ou l'âge héroïque du Stoïcisme romain », *BAGB*, 4, p. 534-562.
- CHIRON P. (2007) « Les arts rhétoriques gréco-latins : structures et fonctions », *Métis*, 5, p. 101-134.
- CIZEK E. (1972) *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, E. J. Brill.
- (1990) *Mentalités et institutions politiques romaines*, Paris, Fayard.
- CLUZEL M. (1985) *Mimes et poètes antiques. Essais sur l'Antiquité*, Plan-de-la-Tour, Ed. d'aujourd'hui.
- CONSTANT M. (1907) *Les moralistes sous l'Empire Romain : philosophes et poètes*, Paris, Hachette et Cie.
- COUSIN J. (1935) *Études sur Quintilien, Contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire*, Paris, Boivin.
- (1975) « Quintilien et le théâtre », *Actes du IX<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Paris, C.U.F., p. 459-467.
- CSAPO E., SLATER W. J. (1995) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- DANGEL J. (1998) « La tragédie républicaine méconnue : les actes fondateurs de Livius Andronicus », *Pallas*, 49, p. 53-71.
- (2001b) « La musique des vers latins déclamés, modulés et chantés : *carmen, cantica, carmina* », dans FOYARD J. (éd.) *Le vers et sa musique*, Dijon, Le texte et l'édition, Actes n. 8, p. 39-64.
- (2001c) « Les tragédies mythologiques et prétextes de l'époque républicaine : politique en texte caché ? », dans FALLER S. (éd.) *Studien zu Antiken Identitäten, Identitäten und Alteritäten*, Band 9, p. 11-37.
- , DECLERCQ G., MURAT M. (éd.) (2003) *La parole polémique*, Paris, Champion.
- (2005) « Les rimes des Latins, entre rhétorique et poétique », dans MURAT M., DANGEL J. (éd.) *La poétique de la rime*, Paris, Champion, p. 75-95.
- DARAKI-MALLET M. (1978, 2006<sup>2</sup>) « Les fonctions psychologiques du *Logos* dans le Stoïcisme ancien », dans BRUNSCHWIG J. (éd.) *Les Stoïciens et leur logique*, Actes du colloque de Chantilly 18-22 Septembre 1976, Paris, Vrin, p. 87-119.
- DECLERCQ G. (1994) *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires.
- DESBORDES F. (1986) « L'énonciation dans la rhétorique antique : les "figures de pensée" », *Histoire, Epistémologie, Langage*, VIII-2, p. 25-38.



- (1993) « Le texte caché : problèmes figurés dans la déclamation latine », *REL*, 71, p. 73-86.
- (1996) *La rhétorique antique, l'art de persuader*, Paris, Hachette supérieur.
- (2006) « Pirates et empoisonneurs : l'invention romanesque dans la déclamation latine », dans CLERICO G., SOUBIRAN J. (éd.) *Scripta Varia, Rhétorique antique et littérature latine*, Peeters, p. 177-207.
- DOMINICY M. (1988) « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », dans MEYER M. (éd.) *Rhétorique et littérature*, Paris, Larousse, p. 51-63.
- DUCOS M. (1990) « La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales », dans BLÄNSDORF J. (éd.) *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, Francke, p. 19-33.
- DUMONT J. C. (1992) « Contenu et expression philosophique dans la comédie latine », *La langue latine, langue de la philosophie*, Palais Farnèse, EFR, p. 39-50.
- (1997) « *Cantica* et espace de représentation dans le théâtre latin », *Pallas*, 47, p. 41-50.
- , FRANÇOIS-GARELLI M.-H. (1998) *Le théâtre à Rome*, Paris, Le Livre de Poche.
- DUPONT F. (1985) *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique*, Paris, C.U.F.
- (2000a) « L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations », Actes des sessions de linguistique et de littérature, Aussois 23-28 août 1999, *Lalies*, 20, Paris, Pr.ENS, p. 145-149.
- (2000b) *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Collège International de philosophie, P.U.F.
- EASTERLING P. E. (1993) « Tragedy and ritual », dans SCODEL R. (éd.) *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, p. 7-23.
- ELIOT T. S. (1951, 1999 trad. fr.) *Selected Essays*, London, Faber & Faber.
- ERCOLANI A. (2000) « Il passaggio della parole sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheses » dans SEIDENSTICKER B. (éd.) *Drama : Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler.
- FUMAROLI M. (1980) *L'âge de l'éloquence, rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz.
- GALAND-HALLYN P. (1994) *Le reflet des fleurs, Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz.
- GARELLI-FRANÇOIS M.-H. (1998) « Rome et le tragique : questions », *Pallas*, 49, p. 9-19.
- GARTON C. (1972) *Personal Aspects of the Roman Theater*, Toronto, Hakkert.
- GEBHARD E. R. (1996) « The theater and the city », dans SLATER W. J. (éd.) *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 113-127.
- GENETTE G. (1970) « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, p. 158-171.
- GENTILI B. (1977, 2006<sup>2</sup>) *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma, Bari, Laterza.

- GOLDEN L. (1976) « Toward a definition of tragedy », *Cř*, 72, p. 21-33.
- GOLDSCHMIDT V. (1963) « Logique et rhétorique chez les Stoïciens », *Logique et Analyse*, n. s. 6, p. 450-456.
- GOURINAT J.-B. (2010) « Y a-t-il une théorie stoïcienne du style ? » dans CHIRON P., LÉVY C. (éd.) *Les noms du style dans l'Antiquité gréco-latine*, Louvain, Paris, Walpole, Peeters, p. 317-345.
- GOYET F. (1996) *Le sublime du lieu commun, L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion.
- GRIFFIN M. T. (1989) « Philosophy, Politics and Politicians at Rome », dans GRIFFIN M. T., BARNES J. (éd.) *Philosophia togata, Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford Clarendon Press, p. 1-37.
- GRIMAL P. (1975) « Le théâtre à Rome », *Actes du IX<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F, p. 249-305.
- (1992b) « La langue latine, langue de la philosophie », *La langue latine, langue de la philosophie*, Palais Farnèse, EFR, p. 335-346.
- GRIMALDI W. M. A. (1972) *Studies in the philosophy of Aristotle's Rhetoric*, Wiesbaden, F. Steiner, *Hermes*, 25, p. 1-151.
- HADOT I. (1984) *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris, Études augustiniennes.
- (1986) « The spiritual guide », *Classical Mediterranean Spirituality, World Spirituality*, vol. 15, London, Routledge & Kegan Paul, p. 436-459.
- HADOT P. (1981, 1987<sup>2</sup>) *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes.
- (1995) *Qu'est-ce que la philosophe antique ?*, Paris, Gallimard.
- HANCOCK J. L. (1917) *Studies in Stichomythia*, The University of Chicago Press.
- HAURY A. (1964) « Les deux voies du Stoïcisme romain », *Actes du VII<sup>ème</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Paris, C.U.F.
- HELLEGOUARC'H J. (1963, 1972<sup>2</sup>) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Belles Lettres.
- HOLTZ L. (1979) « Grammairiens et rhéteurs romains en concurrence pour l'enseignement des figures de rhétorique », *Colloque sur la rhétorique, Calliope I, Caesarodunum*, 14 bis, Paris, C.U.F., p. 207-220.
- ILDEFONSE F. (2000) *Les Stoïciens I. Zénon, Cléanthe, Chrysippe*, Paris, C.U.F.
- IMBERT C. (1975) *Logique et langage dans l'Ancien Stoïcisme. Essai sur le développement de la logique grecque*, thèse pour le doctorat Es-Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines Panthéon – Sorbonne.
- INGARDEN R. (1971) « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, 8, p. 531-538.
- JAKOBSON R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1973, 1986<sup>2</sup>) *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JONES C. P. (1993) « Greek drama in the Roman Empire », dans SCODEL R. (éd.) *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, p. 39-52.

- JORY E. J. (1981) « The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime », *BICS*, 28, p. 147-161.
- (1988) « Publ. Syrus and the Elements of Competition in the Theatre of Republic », *Vir bonus dicendi peritus. Studies in celebration of Otto Skutsch's eightieth birthday*, Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement 51, p. 73-81.
- KAMERBEEK J. C. (1962) « Individu et norme dans Sophocle », dans JACQUOT J. (éd.) *Le théâtre tragique*, Paris, CNRS, p. 29-36.
- KELLY H. A. (1979) « Tragedy and the performance of tragedy in late Roman Antiquity », *Traditio*, 35, p. 21-44.
- KENNEDY G. A. (1994) *A new history of classical rhetoric*, Princeton University Press.
- (1998) *Comparative Rhetoric. An historical Cross-Cultural Introduction*, Oxford University Press.
- KIBEDI VARGA A. (1970) *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck.
- KLINKENBERG J.-M. (1990) « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures », dans MEYER M., LEMPEREUR A. (éd.) *Figures et conflits rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 115-137.
- KUENTZ P. (1970) « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », *Communications*, 16, p. 143-157.
- LACY de P. (1948) « Stoic views of poetry », *AJPh*, 69, p. 241-271.
- LANA I. (1990) *Sapere, lavoro e potere in Roma Antica*, Napoli, Jovene Editore.
- LANDES C. (1989) « Spectaculaire et divertissement (II) : le goût du théâtre à Rome et en Gaule Romaine », dans LANDES C. (éd.) *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule Romaine*, Lattes, Musée archéologique de Lattes, p. 11-16.
- LANZA D. (1997) *Le tyran et son public*, Paris, Belin.
- LEEMAN A. D. (1963) *Orationis Ratio. The stylistic theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers, I*, Amsterdam, A. M. Hakkert.
- LÉVY C. (1993) « Le concept de *doxa* des Stoïciens à Philon d'Alexandrie : essai d'étude diachronique », dans BRUNSCHWIG J., NUSSBAUM M. C. (éd.) *Passions and Perceptions, Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, p. 250-284.
- (2004) « Les lumières de la rhétorique », dans CELENTANO M. S., CHIRON P., NOËL M.-P. (éd.) *Skhèma – figura. Formes et figures chez les Anciens*, Paris, ENS Ulm, p. 229-241.
- LICHTENSTEIN J. (1989) *La Couleur Éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Idées et Recherches, Paris.
- LONG A. A. (1996) *Stoic Studies*, Cambridge University Press.
- , SEDLEY D. N. (2001) *Les philosophes hellénistiques*, vol. II, *Les Stoïciens*, Paris, GF Flammarion.
- LORAUX N. (1999) *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, NRF essais.

- LUZZATO M. T. (2004) « L'impiego della 'chreia' filosofica nell'educazione antica », dans FUNGHI M. S. (éd.) *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, p. 157-187.
- MAC MULLEN R. (1974) *Les rapports entre classes sociales dans l'Empire romain*, Paris, Seuil.
- (1988) *Corruption and the decline of Rome*, New Haven, London, Yale University Press.
- MARINER S. (1964) « Sentido de la tragedia en Roma », *Revista de la Universidad de Madrid*, 13, p. 463-492.
- MATHIEU-CASTELLANI G. (2000) *La rhétorique des passions*, Paris, P.U.F.
- MATTEI R. de (1937) « La politica nel teatro romano. II tragedia seneciana », *Rivista italiana del dramma*, I, anno I, p. 303-314.
- MAZZOLI G. (1998) « La tragedia latina », dans ESTEFANÍA D., DOMÍNGUEZ M., AMADO M<sup>a</sup> T. (éd.) *Géneros literarios poéticos grecolatinos, Cuadernos de literatura griega y latina II*, Madrid, Santiago de Compostela, p. 167-181.
- MC DONALD M., WALTON J. M. (2007) *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- MESCHONNIC H. (1970) *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard.
- MEYER M. (1988) « Rhétorique et langage », dans MEYER M. (éd.) *Rhétorique et littérature*, Paris, Larousse, p. 96-111.
- MICHEL A. (1960, 2003<sup>2</sup>) *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron : recherches sur les fondements philosophiques sur l'art de persuader*, Louvain, Paris, Peeters.
- (1969b) *La philosophie politique à Rome d'Auguste à Marc-Aurèle*, Paris, Armand Colin.
- (1976) « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *REL*, 54, p. 279-307.
- MORELLI C. (1944) « Nerone poeta e i poeti intorno a Nerone », *Athenaeum*, II, p. 117-152.
- NARDUCCI E. (1984) « Gli arcani dell'oratore », *A&R*, 29, p. 129-142.
- NEWMAN R. J. (1989) « *Cotidie meditare*. Theory and practice of the *meditatio* in Imperial Stoicism », *ANRW*, II, 36, 3, p. 1473-1517.
- NIKOLAIDIS A. G. (1985) « Some observations on Ovid's lost *Medea* », *Latomus*, 44, p. 383-387.
- NORDEN E. (1996) *La prosa d'arte antica*, Roma, Salerno Editrice.
- NUSSBAUM M. C. (1993) « Poetry and the passions : two stoic views », dans BRUNSCHWIG J., NUSSBAUM M. C. (éd.) *Passions and Perceptions, Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, p. 97-149.
- PARATORE E. (1957) *Storia del teatro latino*, Milano, Francesco Vallardi.
- PERELMAN C. (1997) *L'empire rhétorique, rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin.
- , OLBRECHTS-TYTECA L. (1958) *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de L'université de Bruxelles.

- PERNOT L. (2000) *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de Poche.
- PETRONE G. (2004) *La parola agitata*, Palermo, Flaccovio Editore.
- PIGEAUD J. (1989) *La maladie de l'âme, Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, C.U.F.
- POHLENZ M. (1948) *Die Stoa*, Göttingen, Vandenhoeck, Ruprecht.
- PORTE D. (1993) *Rome : l'esprit des lettres*, Paris, La Découverte.
- (1999) « L'œil et l'oreille dans le théâtre romain », *CGITA*, 12, p. 5-60.
- POTTER D. (1996) « Performance, Power and Justice in the High Empire », dans SLATER W. J. (éd.) *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 129-159.
- RAWSON E. T. (1989) « Roman rulers and the philosophic adviser », dans GRIFFIN M. T., BARNES J. (éd.) *Philosophia togata, Essays on Philosophy and Roman Society*, Oxford Clarendon Press, p. 233-257.
- REIFF A. (1959) *Interpretatio, imitatio, aemulatio, Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei der Römern*, Philosophischen facultät, Köln.
- RIST J. M. (1969) *Stoic Philosophy*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- ROBERT L. (1936) « ἈΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ », *REG*, 49, p. 235-254.
- ROBRIEUX J.-J. (2000) *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan.
- RYAN E. (1984) *Aristotle's Theory of Rhetorical Argumentation*, Montréal, Bellarmin.
- SAID S. (1978) *La faute tragique*, Paris, François Maspero.
- SANDBACH F. H. (1975) *The Stoics*, Windus, London, Ancient Culture and Society.
- SOUBIRAN J. (1964) « Recherches sur la clausule du sénnaire (trimètre) latin : les mots longs finaux », *REL*, 42, p. 429-469.
- (1988) *Essai sur la versification dramatique des Romains. Sénnaire iambique et septénaire trochaïque*, Paris, CNRS.
- SULLIVAN J. P. (1985) *Literature and Politics in the Age of Nero*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- SYME R. (1986) *The Augustean Aristocracy*, Oxford, Clarendon Press.
- THILL A. (1979) *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque d'Auguste*, Paris, C.U.F.
- THOMAS J.-F. (1999) « Le vocabulaire de la crainte en latin : problème de synonymie nominale », *REL*, 77, p. 216-233.
- THUILLIER J.-P. (1989) « L'origine du théâtre romain », dans LANDES C. (éd.) *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule Romaine*, Lattes, Musée archéologique de Lattes, p. 93-95.
- TUTESCU M. (1996) « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans LANDHEER R., SMITH P. (éd.) *Le paradoxe en littérature et en linguistique*, Genève, Droz, p. 75-90.
- VALETTE E. (2010) « “Imitons les abeilles...” Lire pour écrire : quelques remarques sur les pratiques d'intertextualité dans le monde romain »,

- Journée d'étude *Lire et écrire : le phénomène de transmission des textes dans l'Antiquité*, organisée par le CiTrA, ENS de Lyon ([http://citra.ens-lyon.fr/45561843/0/fiche\\_\\_pagelibre/](http://citra.ens-lyon.fr/45561843/0/fiche__pagelibre/)).
- VIDAL-NAQUET P. (2002) *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, C.U.F.
- VOELKE A.-J. (1973) *L'idée de volonté dans le Stoïcisme*, Paris, P.U.F.
- (1993), *La philosophie comme thérapie de l'âme. Études de philosophie hellénistique*, Paris, Cerf, Fribourg, Éditions Universitaires.
- VOLK K, WILLIAMS G. D. (2006) *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Leiden, Boston, Brill.
- WILKINSON L. P (1963, 1970<sup>2</sup>) *Golden Latin Artistry*, Cambridge University Press.
- WINTERBOTTOM M. (1983) « Declamation, greek and latin », *Ars rhetorica, antica e nuova, Giornate filologiche Genovesi*, 11, Genova, Istituto de Filologia Classica e Medioevale, p. 57-76.
- WISEMAN T. P. (1998) *Roman drama and Roman history*, University of Exeter Press.
- WISSE K. (1989) *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, A. M. Hakkert.
- YAVETZ Z. (1984) *La plèbe et le prince. Foule et vie politique sous le haut-empire romain*, Paris, La Découverte.



## Classement thématique des *sententiae*

Nous avons établi un classement thématique des *sententiae* en nous inspirant des rubriques élaborées par divers ouvrages<sup>1</sup>. Nous avons préféré les ranger suivant l'ordre alphabétique, afin de ne pas introduire de jugement de valeur<sup>2</sup> ou fausser l'interprétation<sup>3</sup>. Les seules *sententiae* qui sont reprises dans deux rubriques (« mort » et « vie ») sont les vers 589-92 et 996 d'*Agamemnon* et 882-84 de *Thyeste*, où les deux notions apparaissent conjointement.

### **Audace, témérité, timidité (*iactare, notus, superbus, timide, uincere, uirile*)**

- H.F.* 64-65a Iuno  
*Caelo timendum est, regna ne summa occupet,  
qui uicit ima*
- H.F.* 340b-41a Lyc.  
*Qui genus iactat suum  
aliena laudat*
- H.F.* 385 Meg.  
*Sequitur superbos ultor a tergo deus*
- Med.* 603 Ch.  
*Constitit nulli uia nota magno*
- Ph.* 593b-94a Ph.  
*Qui timide rogat  
docet negare*
- Æd.* 86 Ioc.  
*Haud est uirile terga fortunae dare*

### **Amour (*amor, cura, dulce malum, flamma*)**

- H.F.* 588 Ch.  
*Odit uerus amor nec patitur moras*
- Med.* 416 Med.  
*Amor timere neminem uerus potest*

---

<sup>1</sup> H. V. CANTER, 1925 ; F. KUNZ, 1897.

<sup>2</sup> F. KUNZ organise son relevé en deux axes principaux, errances et justes choix de vie. Mais cela revient à connoter une *sententia* de façon absolue alors que le contexte peut lui donner une valeur tout autre que celle qu'elle dénote. Le fait que l'auteur ne mentionne pas le nom des personnages qui prononce la *sententia* est révélateur de cette absence de prise en compte du contexte théâtral.

<sup>3</sup> La première *sententia* citée, v. 64-65a d'*Hercule Furieux* ne se comprend par exemple qu'en référence à la colère de Junon : sa *sententia* n'est pas, comme on pourrait le croire, laudative, mais menaçante.



- Ph. 127b-28 Ph.  
*Nulla Minois leui  
defuncta amore est, iungitur semper nefas*
- Ph. 132b-33 Nut.  
*quisquis in primo obstitit  
pepulitque amorem tutus ac uictor fuit*
- Ph. 134-35 Nut.  
*Qui blandiendo dulce nutriuit malum,  
sero recusat ferre quod subiit iugum*
- Ph. 195-96a Nut.  
*Deum esse amorem turpis et uitio furens  
finxit libido,*
- Ph. 251b-52a Ph.  
*Qui regi non uult amor  
uincatur*
- Ph. 353-55a Ch.  
*Nihil immune est, odiumque perit,  
cum iussit Amor, ueteres cedunt  
ignibus irae*
- Ph. 356 Ch.  
*Vincit saeuas cura nouercas*
- Ph. 574-75a Nut.  
*Saepe obstinatis induit frenos Amor  
et odia mutat*
- Thy. 550-51 Ch.  
*Iurgia externis inimica durant,  
quos amor uerus tenuit, tenebit*

### **Beauté, noblesse (forma, generosus, nobilis)**

- Tro. 536 Vli.  
*Generosa in ortus semina exsurgunt suos*
- Ph. 459-60 Nut.  
*ingenia melius recta se in laudes ferunt,  
si nobilem animum uegeta libertas alit*
- Ph. 761-63 Ch.  
*Anceps forma bonum mortalibus,  
exigui donum breue temporis,  
ut uelox celeri pede laberis !*
- Ph. 773a Ch.  
*Res est forma fugax*
- Ph. 777b-78a Ch.  
*Tutior auis  
non est forma locis*
- Ph. 820-21a Ch.  
*Raris forma uiris (saecula perspice)  
impunita fuit*

### **Bonheur (felicitas, felix, prosperus, secundus)**

- Æd. 694b Æd.  
*Secunda non habent umquam modum*
- Æd. 833 Æd.  
*Non expedit concutere felicem statum*
- Ag. 252b Æg.  
*prospera animos efferunt*

Ag. 928 St.  
*O nulla longi temporis felicitas !*

**Colère, haine (*ira, odium*)**

Tro. 193b-94 Tal.  
*Non paruo luit*  
*iras Achillis Graecia et magno luet*

Tro. 279b-81a Ag.  
*Sed regi frenis nequit*  
*et ira et ardens hostis et uictoria*  
*commissa nocti*

Med. 153b Nut.  
*Ira quae tegitur nocet*

Med. 154 Nut.  
*Professa perdunt odia uindictae locum*

Med. 494a Ias.  
*Grauis ira est regum semper*

Med. 579-82 Ch.  
*Nulla uis flamma tumidiue uenti*  
*tanta nec teli metuenda torti*  
*quanta cum coniux uiduata taedis*  
*ardet et odit*

Med. 591 Ch.  
*Caecus est ignis stimulatus ira*

Æd. 331 Tir.  
*Solet ira certis numinum ostendi notis*

**Coups du sort, renversements de fortune (*cadere, confidere, facere, iacere, leuare, pendere, premere, redere, sors, uersare*)**

H.F. 201 Ch.  
*Alte uirtus animosa cadit*

H.F. 735a Thes.  
*Quod quisque fecit, patitur*

Tro. 695b-96 And.  
*Quoque te celsum altius*  
*superi leuarunt, mitius lapsos preme*

Tro. 870b-71a Hel.  
*Ad auctorem redit*  
*sceleris coacti culpa*

Æd. 909-10 Ch.  
*Quicquid excessit modum*  
*pendet instabili loco*

Thy. 596-97 Ch.  
*Nulla sors longa est : dolor ac uoluptas*  
*inuicem cedunt ; breuior uoluptas*

Thy. 613-14 Ch.  
*Quem dies uidit ueniens superbum,*  
*hunc dies uidit fugiens iacentem*

Thy. 615-16 Ch.  
*Nemo confidat nimium secundis*  
*nemo desperet meliora lassis*

Thy. 621-22 Ch.  
*Res deus nostras celeri citatas*  
*turbine uersat*

Thy. 925b-26a Thy.  
*Magis unde cadas  
 quam quo refert*

**Crainte (*expauesco, metuere, metus, spectare, timere, timor, timidus*)**

H.F. 314b-15 Amp.

*Immo quod metuunt nimis  
 numquam moueri posse nec tolli putant*

H.F. 316 Amp.

*Prona est timoris semper in peius fides*

Tro. 399 Ch.

*Spem ponant auidi, solliciti metum*

Tro. 425 And.

*Miserrimum est timere, cum speres nihil*

Tro. 515 And.

*Leuius solet timere, qui propius timet*

Tro. 588 And.

*Animosa nullos mater admittit metus*

Tro. 610 Vli.

*Auspicia metuunt qui nihil maius timent*

Æd. 25b-26 Æd.

*Cum magna horreas  
 quod posse fieri non putes, metuas tamen*

Æd. 208-09 Æd.

*Vbi laeta duris mixta in ambiguo iacent,  
 incertus animus scire cum cupiat, timet*

Æd. 243 Æd.

*Quaerit peremptum nemo quem incolumem timet*

Æd. 699b-700a Æd.

*Dubia pro certis solent  
 timere reges*

Æd. 700b-01a Cr.

*Qui pauet uanos metus  
 ueros meretur*

Æd. 706b Cr.

*Metus in auctorem redit*

Ag. 419b-20a Cly.

*Clades scire qui refugit suas  
 grauat timorem*

Ag. 799a Ag.

*Victor timere quid potest ?*

799b Ca.

*Quod non timet*

Thy. 207b-08a Sat.

*Quos cogit metus  
 laudare, eosdem reddit inimicos metus*

Thy. 416 Thy.

*Cum quod datur spectabis et dantem aspice*

Thy. 610-11 Ch.

*Quicquid a uobis minor expauescit,  
 maior hoc uobis dominus minatur*

**Crime, vengeance (*caedis, culpa, impensus, nefas, nequitia, nocens, noxa, peccare, scelus, uindicta, uitium*)**

- H.F. 735b-36 Thes.  
*Auctorem scelus  
repetit suoque premitur exemplo nocens*
- H.F. 1098b-99 Ch.  
*Proxima puris  
sors est manibus nescire nefas*
- H.F. 1187b Amp.  
*Saepe uindicta obfuit*
- H.F. 1237 Amp.  
*Quis nomen umquam sceleris errore indidit ?*
- H.F. 1238 Herc.  
*Saepe error ingens sceleris obtinuit locum*
- H.F. 1261b-62 Herc.  
*Nemo polluto queat  
animo mederi : morte sanandum est scelus*
- Tro. 291 Ag.  
*Qui non uetat peccare, cum possit, iubet*
- Med. 55 Med.  
*Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*
- Med. 500b-01a Med.  
*Cui prodest scelus  
is fecit*
- Med. 563b-64a Med.  
*Fructus est scelerum tibi  
nullum scelus putare*
- Med. 901 Med.  
*Vindicta leuis est quam ferunt purae manus*
- Med. 1009-00a Med.  
*Si posset una caede satiari manus,  
nullam petisset*
- Ph. 140-41 Nut.  
*Honesta primum est uelle nec labi uia,  
pudor est secundus nosse peccandi modum*
- Ph. 143b-44 Nut.  
*Maius est monstro nefas :  
nam monstra fato, moribus scelera imputes*
- Ph. 164 Nut.  
*Scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*
- Ph. 427-28a Nut.  
*Haud est facile mandatum scelus  
audere*
- Ph. 598 Ph.  
*Honesta quaedam scelera sucessus facit*
- Ph. 721b Nut.  
*Scelere uelandum est scelus*
- Æd. 18 Æd.  
*Est maius aliquod patre mactato nefas ?*
- Æd. 701b-02a Æd.  
*Quisquis in culpa fuit  
dimissus odit*

- Æd. 1014b-15a Æd.  
*Congredi fas amplius  
 haut est nefandos*
- Æd. 1019b Ioc.  
*Nemo fit fato nocens*
- Ag. 115 Cly.  
*Per scelera semper sceleribus tutum est iter*
- Ag. 147 Nut.  
*Tuta est latetque culpa, si pateris, tua*
- Ag. 148 Cly.  
*Perlucet omne regiae uitium domus*
- Ag. 150 Cly.  
*Res est profecto stulta nequitiae modus*
- Ag. 151 Nut.  
*Quod metuit auget qui scelus scelere obruit*
- Thy. 195b-96a At.  
*Scelera non ulcisceris,  
 nisi uincis*
- Thy. 219 Sat.  
*Nefas nocere uel malo fratri puta*
- Thy. 311 Sat.  
*Saepe in magistrum scelera redierunt sua*
- Thy. 1051b Thy.  
*Sceleris est aliquis modus ?*
- Thy. 1052-053a At.  
*Sceleris modus debetur ubi facias scelus,  
 non ubi reponas*
- Thy. 1103b Thy.  
*Scelere quis pensat scelus ?*

**Destin, hasard, réputation, salut (fama, fatum, casus, salus, stamen, trames)**

- H.F. 177b-78a Ch.  
*Dum fata sinunt,  
 uiuute laeti*
- H.F. 328 Meg.  
*Quem saepe transit casus, aliquando inuenit*
- H.F. 867 Ch.  
*Quid iuuat, durum, properare, fatum ?*
- Tro. 1056 Nun.  
*O dura fata, saeua, miseranda, horrida !*
- Med. 431-32 Ias.  
*O dura fata semper et sortem asperam  
 cum saeuit et cum parcit ex æquo malam !*
- Ph. 269b-270a Nut.  
*Fama uix uero fauet,  
 peius merenti melior et peior bono*
- Ph. 440 Nut.  
*Quem fata cogunt, ille cum uenia est miser*
- Ph. 735 Nut.  
*Mens impudicam facere, non casus, solet*
- Ph. 1271 Thes.  
*O dira fata, numinum o saeuus fauor !*

- Ph. 1123 Ch.  
*Quanti casus humana rotant !*
- Ph. 1271 Thes.  
*O dira fata, numinum o saeuus fauor !*
- Æd. 75 Æd.  
*O saeua nimium numina, o fatum graue !*
- Æd. 213 Æd.  
*Dubiam salutem qui dat adflictis negat*
- Æd. 980 Ch.  
*Fatis agimur : cedite fatis*
- Æd. 981-82 Ch.  
*Non sollicitae possunt curae  
mutare rati stamina fusi*
- Æd. 987-88 Ch.  
*Omnia certo tramite uadunt  
primusque dies dedit extremum*
- Æd. 992-94 Ch.  
*Multis ipsum metuisse nocet ;  
multi ad fatum uenere suum  
dum fata timent*
- Ag. 144 Cly.  
*Vbi animus errat, optimum est casum sequi*
- Ag. 145 Nut.  
*Caeca est temeritas quae petit casum ducem*
- Ag. 512a Eur.  
*Quid fata possunt !*

**Douceur du souvenir, du chagrin partagé (*dulce, exurere, iuuat, lenis*)**

- H.F. 656b-57a Amp.  
*Quae fuit durum pati,  
meminisse dulce est*
- Tro 1009-10 Ch.  
*Dulce maerenti populus dolentum,  
dulce lamentis resonare gentes*
- Tro. 1011-12 Ch.  
*Lenius luctus lacrimaeque mordent,  
turba quas fletu similis frequentat*
- Tro. 1024-25 Ch.  
*Dulce in immensis posito ruinis,  
neminem laetos habuisse uultus*
- Ag. 664 Ch.  
*Lacrimas lacrimis miscere iuuat*
- Ag. 665-65bis Ch.  
*Magis exurunt quos secretae  
lacerant curae*
- Ag. 666 Ch.  
*Iuuat in medium deflere suos*

**Droit (*aequus, decretum, innocens, lex, licet, nocens, poena, uenia*)**

- Tro. 333 Pyr.  
*Lex nulla capto parcit aut poenam impedit*
- Tro. 334 Ag.  
*Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor*

- Tro. 336 Ag.  
*Minimum decet libere cui multum licet*
- Med. 198 Cr.  
*Vox constituto sera decreto uenit*
- Med. 199-200 Med.  
*Qui statuit aliquid parte inaudita altera,  
 aequum licet statuerit, haud aequus fuit*
- Med. 503 Med.  
*Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens*
- Æd. 526 Cr.  
*Vbi non licet tacere, quid cuiquam licet ?*
- Æd. 529 Æd.  
*Vlline poena uocis expressae fuit ?*
- Ag. 243 Cly.  
*Quem paenitet pecasse paene est innocens*
- Ag. 267 Cly.  
*Dat ille ueniam facile cui uenia est opus*
- Ag. 280 Æg.  
*Vbi dominus odit, fit nocens, non quaeritur*

**Esclavage, captivité, exil (capi, exilium, fuga, patria, seruitium, seruitus)**

- Tro. 887b Hel.  
*Profuit multis capi*
- Tro. 909b-10a Hel.  
*Durum et inuisum et graue est  
 seruitia ferre ?*
- Tro. 912b-13a Hel.  
*Perdere est patriam graue,  
 grauius timere*
- Phæn. 598 Pol.  
*In seruitutem cadere de regno graue est*
- Phæn. 624b-25a Ioc.  
*Regna cum scelere omnibus  
 sunt exilis grauiora*

**Espoir et désespoir (spes, sperare, desperare)**

- Med. 162 Nut.  
*Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam*
- Med. 163 Med.  
*Qui nil potest sperare, desperet nihil*
- Thy. 295b At.  
*Credula est spes improba*

**Femmes, mariage (femina, muliebris, paelex, taeda, torus)**

- Ph. 559a Hip.  
*Sed dux malorum femina*
- Ph. 619 Ph.  
*Muliebre non est regna tutari urbium*
- Ph. 824 Ch.  
*Quid sinat inausum feminae praeceps furor ?*
- Ag. 257b-58 Æg.  
*Vltimum est nuptae malum  
 palam maritam possidens paelex domum*

- Ag. 259 Æg.  
*Nec regna socium ferre nec taedae sciunt*  
 Ag. 264 Cly.  
*Lex alia solio est, alia priuato in toro*  
 Ag. 960b El.  
*Feminas ferrum decet*

**Fortune (fortuna)**

- H.F. 325-26a Meg.  
*Iniqua raro maximis uirtutibus  
 fortuna parcit*  
 H.F. 524-25 Ch.  
*O fortuna uiris inuida fortibus,  
 quam non aequa bonis praemia diuidis !*  
 Med. 159 Med.  
*Fortuna fortes metuit, ignauos premit*  
 Med. 176 Med.  
*Fortuna opes auferre, non animum potest*  
 Ph. 977-79 Ch.  
*Res humanas ordine nullo  
 Fortuna regit sparsitque manu  
 munera caeca, peiora fouens*  
 Ph. 1124-25 Ch.  
*Minor in paruis Fortuna furit  
 leuiusque ferit leuiores deus*  
 Ph. 1141-43a Ch.  
*Volat ambiguus mobilis alis  
 hora nec ulli praestat uelox  
 Fortuna fidem*  
 Ag. 100-01a Ch.  
*Quicquid in altum Fortuna tulit,  
 ruitura leuat*  
 Ag. 146 Cly.  
*Cui ultima est fortuna quid dubiam timet ?*  
 Thy. 454 Thy.  
*Malam bonae praefere fortunam licet*  
 Thy. 536 At.  
*Quis influentis dona fortunae abnuat ?*  
 537 Thy.  
*Expertus est quicumque quam facile effluant*

**Guerre, armes, vainqueurs et vaincus (arma, armatus, bellum, ensis, ferrum, gladius, hostis, inferre gradum, uictor, uictus)**

- H.F. 342b Lyc.  
*Omnis in ferro est salus*  
 H.F. 343-44a Lyc.  
*Quod ciuibus tenere te inuitis scias,  
 strictus tuetur ensis*  
 H.F. 368-69a Lyc.  
*Pacem reduci uelle uictori expedit,  
 uicto necesse est*  
 H.F. 403b Lyc.  
*Arma non seruant modum*



- H.F. 404-05 Lyc.  
*Nec temperari facile nec reprimi potest  
stricti ensis ira : bella delectat cruor*
- H.F. 409-10a Lyc.  
*Cum uictor arma posuit et uictum decet  
deponere odia*
- H.F. 1167b-68a Herc.  
*Hostis est quisquis mihi  
non monstrat hostem*
- Tro. 256b-57 Ag.  
*Noscere hoc primum decet,  
Quid facere uictor debeat, uictus pati*
- Tro. 335 Pyr.  
*Quodcumque libuit facere uictori licet*
- Tro. 495 Sen.  
*Victor feroces impetus primos habet*
- Phæn. 629 Ioc.  
*Fortuna belli semper in ancipiti loco est*
- Phæn. 630-31a Ioc.  
*Quodcumque Mars decernit : exaequat duos,  
Licet impares sint, gladius*
- Ph. 722 Nut.  
*Tutissimum est inferre, cum timeas, gradum*
- Ag. 87-89a Ch.  
*Licet arma uacent cessentque doli,  
sidunt ipso pondere magna  
ceditque oneri fortuna suo*
- Ag. 152 Cly.  
*Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est*
- Thy. 572 Ch.  
*Peior est bello timor ipse belli*

### **Intellect (*discere, ratio, scire*)**

- Tro. 633 And.  
*Dediscit animus sero quod didicit diu*
- Ph. 184a Ph.  
*Quid ratio possit ?*
- Æd. 829 Ioc.  
*Magnum esse magna mole quod petitur scias*
- Ag. 130 Nut.  
*Quod ratio non quit, saepe sanauit mora*

### **Jeunesse, maturité, vieillesse (*exolescere, iuuenis, iuuenile, parens, senex*)**

- Tro. 250 Ag.  
*Iuuenile uitium est regere non posse impetum*
- Ph. 139 Nut.  
*Fortem facit uicina libertas senem*
- Ph. 152a Nut.  
*Sagax parentum est cura*
- Ph. 453 Nut.  
*Laetitia iuuenem, frons decet tristis senem*

- Œd. 817 Sen.  
*Prima languescit senum  
 memoria longo lassa sublabens situ*
- Œd. 820b-21 Sen.  
*Saepe iam spatio obrutam  
 leuis exoletam memoriam reuocat nota*
- Thy. 309 Sat.  
*Peiora iuuenes facile praecepta audiunt*

**Luxe et humilité (*aurum, casa, durus, luxus*)**

- Ph. 204-05 Nut.  
*Quisquis secundis rebus exultat nimis  
 fluitque luxu, semper insolita appetit*
- Ph. 518b-19a Hip.  
*Sollicito bibunt  
 auro superbi*
- Ph. 520b-21 Hip.  
*Certior somnus premit  
 securo duro membra uersantem toro*
- Ph. 1126-27 Ch.  
*Seruat placidos obscura quies  
 praebetque senes casa securos*
- Thy. 451b-52 Thy.  
*Scelera non intrant casas  
 tutusque mensa capitur angusta cibus*
- Thy. 453a Thy.  
*Venenum in auro bibitur*

**Malheur, douleur (*cura, dolor, flere, fletus, lacrimae, malum, miser, miseria*)**

- H.F. 174b-77a Ch.  
*Nouit paucos  
 securo quies, qui uelocis  
 memores aeuī tempora numquam  
 reditura tenent*
- H.F. 208b-09a Amp.  
*Finis alterius mali  
 gradus est futuri*
- H.F. 313b-14a Meg.  
*Quod nimis miseri uolunt  
 hoc facile credunt*
- H.F. 463 Lyc.  
*Quemcumque miserum uideris hominem scias*
- Tro. 281b-83a Ag.  
*Quicquid indignum aut ferum  
 cuiquam uideri potuit, hoc fecit dolor  
 tenebraeque*
- Tro. 497 Sen.  
*Miser occupet praesidia, securus legat*
- Tro. 545b-46a Vli.  
*Est quidem iniustus dolor  
 rerum aestimator*
- Tro. 697 And.  
*Misero datur quodcumque fortunae datur*

- Tro. 765b Vli.  
*Fletus aerumnas leuat*
- Tro. 786 Vli.  
*Magnus sibi ipse non facit finem dolor*
- Tro. 1013 Ch.  
*Semper a semper dolor est malignus*
- Tro. 1023 Ch.  
*Est miser nemo nisi comparatus*
- Tro. 1066b-67a And.  
*Gaudet magnus aerumnas dolor  
tractare totas*
- Tro. 427 And.  
*Exoritur aliquod maius ex magno malum*
- Phæn. 198b-99 Ant.  
*Cuius haut ultra mala  
Exire possunt, in loco tuto est situs*
- Phæn. 386 Ioc.  
*Miseros magis fortuna conciliat suis*
- Med. 155-56a Med.  
*Leuis est dolor, qui capere consilium potest,  
et clepere sese*
- Med. 156b Med.  
*Magna non latitant mala*
- Med. 559b Ias.  
*Miserias lenit quies*
- Ph. 404b Ch.  
*Non leuat miseros dolor*
- Ph. 441-43a Nut.  
*At, si quis ultro se malis offert uolens  
seque ipse torquet, perdere est dignus bona  
quis nescit uti*
- Ph. 607 Ph.  
*Curae leues loquuntur, ingentes stupent*
- Ph. 995 Nun.  
*Vocem dolori lingua luctificam negat*
- Ph. 1118 Nun.  
*Haud flere honeste quisque quod uoluit potest*
- Æd. 386 Æd.  
*Solent extrema facere securos mala*
- Æd. 515 Æd.  
*Iners malorum remedium ignorantia est*
- Æd. 834 Æd.  
*Tuto mouetur quicquid extremo in loco est*
- Ag. 420b Cly.  
*Dubia plus torquent mala*
- Thy. 307 At.  
*Leue est miserias ferre, perferre est graue*
- Thy. 319 Sat.  
*Tacere multis discitur uitae malis*
- Thy. 445 Tan.  
*Miser esse mauult esse qui felix potest ?*
- Thy. 487 Thy.  
*Serum est cauendi tempus in mediis malis*

- Thy. 938-39 Thy.  
*Proprium hoc miseros sequitur uitium  
 numquam rebus credere laetis*
- Thy. 940-41 Thy.  
*Redeat felix fortuna licet,  
 tamen afflictos gaudere piget*
- Thy. 952-53 Thy.  
*Maeror lacrimas amat assuetas,  
 flendi miseris dira cupido est*
- Thy. 968b-69a Thy.  
*An habet lacrimas  
 magna uoluptas ?*

**Mort (mors, mori, nox perpetua, Parcae, perire, urna)**

- H.F. 188 Ch.  
*Certo ueniunt tempore Parcae*
- H.F. 189-91 Ch.  
*Nulli iusso cessare licet,  
 nulli scriptum proferre diem :  
 recipit populos urna citatos*
- H.F. 865-66 Ch.  
*Nemo ad id sero uenit, unde numquam,  
 cum semel uenit, poterit reuerti*
- H.F. 870b-72 Ch.  
*Tibi crescit omne,  
 et quod occasus uidet et quod ortus  
 – parce uenturis – tibi, mors, paramur*
- Tro. 161-62 Ch.  
*Felix quisquis bello moriens  
 omnia secum consumpta tulit !*
- Tro. 329 Pyr.  
*Mortem misericors saepe pro uita dabit*
- Tro. 397-98 Ch.  
*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil  
 uelocis spatii meta nouissima*
- Tro. 401-02a Ch.  
*Mors indiuidua est, noxia corpori  
 nec parcens animae*
- Tro. 407-08 Ch.  
*Quaeris quo iaceas post obitum loco ?  
 quo non nata iacent*
- Tro. 574 And.  
*Tuta est perire quae potest, debet, cupit*
- Tro. 575 Vli.  
*Magnifica uerba mors prope admota excutit*
- Tro. 869 Hel.  
*Optanda mors est sine metu mortis mori*
- Tro. 952 And.  
*Quam tenuis anima uinculo pendet leui !*
- Tro. 954b And.  
*Prima mors miseros fugit*
- Phæn. 98b-99 Æd.  
*Qui cogit mori  
 nolentem in aequo est quique properantem impedit*

- Phæn. 100 Œd.  
*Occidere est uetare cupientem mori*
- Phæn. 152-53a Œd.  
*Eripere uitam nemo non homini potest,  
 at nemo mortem*
- Phæn. 197b-98a Ant.  
*Nemo contempsit mori  
 qui concupiuit*
- Med. 428b Med.  
*Trahere, cum pereas, libet*
- Ph. 265-66 Ph.  
*Prohibere nulla ratio periturum potest,  
 ubi qui mori constituit et debet mori*
- Ph. 475-76 Nut.  
*Quam uaria leti genera mortalem trahunt  
 carpuntque turbam ; pontus et ferrum et doli !*
- Ph. 694-96 Hip.  
*O ter quaterque prospero fato dati  
 quos hausit et peremit et leto dedit  
 odium dolusque !*
- Ph. 878 Ph.  
*Mori uolenti desse mors numquam potest*
- Ph. 881 Ph.  
*Mors optima est perire lacrimandum suis*
- Ph. 1188-90a Ph.  
*O mors amoris una sedamen mali,  
 o mors pudoris maximum laesi decus,  
 confugimus ad te*
- Œd. 934 Nun.  
*Mors innocentem sola Fortunae eripit*
- Ag. 202 Cly.  
*Mors misera non est commori cum quo uelis*
- Ag. 610 Ch.  
*O quam miserum est nescire mori !*
- Ag. 589-92 Ch.  
*Heu quam dulce malum mortalibus additum  
 uitae dirus amor, cum pateat malis  
 effugium et miseros libera mors uocet  
 portus aeterna placidus quiete*
- Ag. 996a El.  
*Mortem aliquid ultra est ?*
- 996b Æg.  
*Vita, si cupias mori*
- Thy. 401-03 Ch.  
*Illi mors grauis incubat  
 qui, notus nimis omnibus  
 ignotus moritur sibi*
- Thy. 882b-84 Ch.  
*Vitae est auidus  
 quisquis non uult mundo secum  
 pereunte mori*

**Nature (*natura*)**

- Ph. 352 Ch.  
*Vindicat omnes sibi natura*
- Ph. 481 Nut.  
*Proinde uitae sequere naturam ducem*
- Ph. 1114b-16 Thes.  
*O nimium potens,  
 quanto parentes sanguinis uinclo tenes,  
 natura, quam te colimus inuiti quoque*

**Pouvoir, roi et tyran (*dominare, dominus, imperium, possum, potens, potestas, regius, regnum, regnare, rex, sceptrum, tyrannus*)**

- H.F. 341b-42a Lyc.  
*Rapta sed trepida manu  
 sceptrum obtinentur*
- H.F. 344b-45a Lyc.  
*Alieno in loco  
 haud stabile regnum est*
- H.F. 353 Lyc.  
*Ars prima regni est posse et inuidiam pati*
- H.F. 489b Lyc.  
*Quod Ioui, hoc regi licet*
- H.F. 511-12a Lyc.  
*Qui morte cunctos luere supplicium iubet  
 nescit tyrannus esse*
- H.F. 745b-46a Thes.  
*Sanguine humano abstinere  
 quicumque regnas*
- H.F. 922b-24 Herc.  
*Victima haut ulla amplior  
 potest magisque opima mactari Ioui,  
 quam rex iniquus*
- Tro. 258-59a Ag.  
*Violenta nemo imperia continuit diu,  
 moderata durant*
- Tro. 327 Pyr.  
*Est regis alti spiritum regi dare*
- Tro. 332 Ag.  
*Praeferre patriam liberis regem decet*
- Phæn. 654 Ete.  
*Regnare non uult esse qui inuisus timet*
- Phæn. 655-56a Ete.  
*Simul ista mundi conditor posuit deus  
 odium atque regnum*
- Phæn. 657b-58a Ete.  
*Multa dominantem uetat  
 amor suorum*
- Phæn. 659 Ete.  
*Qui uult amari, languida regnat manu*
- Phæn. 660 Ioc.  
*Inuisa numquam imperia retinentur diu*
- Phæn. 664 Ete.  
*Imperia pretio quolibet constant bene*

- Med. 109 Ch.  
*Rara est in dominos iusta licentia*
- Med. 168a Nut.  
*Rex est timendus*
- Med. 194 Med.  
*Si iudicas, cognosce, si regnas, iube*
- Med. 195 Cr.  
*Aequum atque iniquum regis imperium feras*
- Med. 196 Med.  
*Iniqua numquam regna perpetuo manent*
- Med. 221-22a Med.  
*Confide regnis, cum leuis magnas opes  
huc ferat et illuc casus*
- Med. 430 Nut.  
*Nemo potentes aggredi tutus potest*
- Æd. 6-7 Æd.  
*Quisquamne regno gaudet ? O fallax bonum,  
quantum malorum fronte quam blanda tegis !*
- Æd. 242 Æd.  
*Regi tuenda maxime regum est salus*
- Æd. 520 Cr.  
*Odere reges dicta quae dici iubent*
- Æd. 524b-25 Æd.  
*Saepe uel lingua magis  
regi atque regno muta libertas obest*
- Æd. 527 Æd.  
*Imperia soluit qui tacet iussus loqui*
- Æd. 682-83 Æd.  
*Certissima est regnare cupienti uia  
laudare modica et otium ac somnum loqui*
- Æd. 703b-04 Æd.  
*Odia qui nimium timet  
regnare nescit : regna custodit metus*
- Æd. 705-06a Cr.  
*Qui sceptrum duro saeuus imperio regit  
timet timentes*
- Æd. 804 Sen.  
*Regum superbam liberi adstringunt fidem*
- Ag. 60-61 Ch.  
*Numquam placidam sceptrum quietem  
certumue sui tenuere diem*
- Ag. 282b-83a Æg.  
*Non dant exitum  
repudia regum*
- Ag. 995 Æg.  
*Rudis est tyrannus morte qui poenam exigit*
- Thy. 205b-07a At.  
*Maximum hoc regni bonum est,  
quod facta domini cogitur populus sui  
tam ferre quam laudare*
- Thy. 213 Sat.  
*Rex uelit honesta : nemo non eadem uolet*

- Thy. 214-15a At.  
*Vbicumque tantum honesta dominanti licent,  
 precario regnatur*
- Thy. 215b-17a Sat.  
*Vbi non est pudor  
 nec cura iuris, sanctitas, pietas, fides  
 instabile regnum est*
- Thy. 217b-18 At.  
*Sanctitas, pietas, fides  
 priuata bona sunt ; qua iuuat reges eant*
- Thy. 247a At.  
*Perimat tyrannus lenis*
- Thy. 312-13a At.  
*Vt nemo doceat fraudis et sceleris uias,  
 regnum docebit*
- Thy. 344 Ch.  
*Regem non faciunt opes*
- Thy. 348-49 Ch.  
*Rex est qui posuit metus  
 et diri mala pectoris*
- Thy. 380 Ch.  
*Mens regnum bona possidet*
- Thy. 388-90 Ch.  
*Rex est qui metuet nihil  
 rex est qui cupiet nihil :  
 hoc regnum sibi quisque dat*
- Thy. 443a Tan.  
*Summa est potestas*
- 443b Thy.  
*Nulla si cupias nihil*
- Thy. 444b Thy.  
*Non capit regnum duos*
- Thy. 470 Thy.  
*Immane regnum est posse sine regno pati*
- Thy. 471 Tan.  
*Nec abnuendum si dat imperium deus*
- 472a Thy.  
*Nec appetendum est*
- Thy. 529 At.  
*Habere regnum casus est, uirtus dare*
- Thy. 612 Ch.  
*Omne sub regno grauiore regnum est*

**Temps (aetas, dies, hora, primus locus, praeceps, serus, tempus)**

- H.F. 178b-80 Ch.  
*Properat cursu  
 uita citato uolucrique die  
 rota praecipitis uertitur anni*
- Med. 175b Nut.  
*Tempori aptari decet*
- Med. 291 Med.  
*Quae fraus timeri tempore exiguo potest ?*
- Med. 292 Cr.  
*Nullum ad nocendum tempus angustum est malis*



- Ph. 446 Nut.  
*Aetate fruiere ; mobili cursu fugit*
- Ag. 153 Nut.  
*Extrema primo nemo temptauit loco*
- Ag. 154 Cly.  
*Rapienda rebus in malis praeceptis uia est*
- Ag. 242 Cly.  
*Nam sera numquam est ad bonos mores uia*
- Thy. Ch.  
*Ima permutat leuis hora summis*

**Valeurs, sentiments (*fides, decus, pietas, pudicus, pudor, piget, silere*)**

- Tro. 581 Vli.  
*Necessitas plus posse quam pietas solet*
- Tro. 587 Vli.  
*Stulta est fides celare quod prodas statim*
- Ph. 428b-29 Nut.  
*Verum iusta qui reges timet,  
 deponat, omne pellat ex animo decus*
- Ph. 430 Nut.  
*Malus est minister regii imperii pudor*
- Ph. 874 Ph.  
*Aures pudica coniugis solas timet*
- Ph. 876 Ph.  
*Alium silere quod uoles primus sile*
- Ph. 920-21a Thes.  
*Pudor impudentem celat, audacem quies  
 pietas nefandum*
- Æd. 517 Cr.  
*Vbi turpis est medicina, sanari piget*
- Ag. 285 Æg.  
*Non intrat umquam regium limen fides*
- Ag. 287 Æg.  
*Pretio parata uincitur pretio fides*
- Ag. 307 Cly.  
*Quae iuncta peccat debet et culpae fidem*
- Thy. 474-75 Tan.  
*Redire pietas unde submota est solet  
 reparatque uires iustus amissas amor*
- Thy. 549 Ch.  
*Nulla uis maior pietate uera est*

**Vérité, apparences, (*detegere, dubius, fallax, falsus, perfidus, simulare, ueritas, uerus*)**

- Tro. 614b Vli.  
*Veritas numquam perit*
- Ph. 921b-22a Thes.  
*Vera fallaces probant  
 simulantque molles dura*
- Ph. 918-19 Thes.  
*O uita fallax, abditos sensus geris  
 animisque pulchram turpibus faciem induis*
- Æd. 295 Tir.  
*Visu carenti magna pars ueri latet*

- Æd. 684 Æd.  
*Ab inquieto saepe simulatur quies*  
 Æd. 686 Æd.  
*Aditum nocendi perfido praestat fides*  
 Æd. 702b Æd.  
*Omne quod dubium est cadat*  
 Æd. 827 Ioc.  
*Saepe eruentis ueritas patuit malo*  
 Æd. 850b Æd.  
*Veritas odit moras*  
 Thy. 209-10 Sat.  
*At qui fauoris gloriam ueri petit,*  
*animo magis quam uoce laudari uolet*  
 Thy. 211-12a At.  
*Laus uera et humilis saepe contingit uiro,*  
*non nisi potenti falsa*  
 Thy. 330b-32a At.  
*Multa sed trepidus solet*  
*detegere uultus, magna nolentem quoque*  
*consilia produnt*  
 Thy. 446b-47a Thy.  
*Falsis magna nominibus placent,*  
*frustra timentur dura*

**Vertus (cogere, ferre, fortis, magnum, pati, patiens, uirtus, uis)**

- H.F. 425 Meg.  
*Nullo premetur onere qui caelum tulit*  
 H.F. 426b Meg.  
*Cogi qui potest nescit mori*  
 H.F. 433 Meg.  
*Imperia dura tolle : quid uirtus erit ?*  
 H.F. 435 Meg.  
*Virtutis est domare quae cuncti pauent*  
 H.F. 437 Meg.  
*Non est ad astra mollis e terris uia*  
 H.F. 464 Amp.  
*Quemcumque fortem uideris miserum neges*  
 H.F. 476 Amp.  
*Post multa uirtus opera laxari solet*  
 H.F. 590-91 Ch.  
*Quae uinci potuit regia carmine*  
*haec uinci poterit regia uiribus*  
 Tro. 254 Ag.  
*Quo plura possis, plura patienter feras*  
 Tro. 1016-17 Ch.  
*Ferre quam sortem patiuntur omnes*  
*nemo recusat*  
 Phaen. 493-94 Ioc.  
*Quotiens necesse est fallere aut falli a suis,*  
*patiari potius ipse quam facias scelus*  
 Med. 151b-53a Nut.  
*Grauius quisquis uulnera*  
*patiente et aequo mutus animo pertulit*  
*referre potuit*

- Med. 160 Nut.  
*Tunc est probanda, si locum uirtus habet*
- Med. 161 Med.  
*Numquam potest non esse uirtuti locus*
- Thy. 926b-28a Thy.  
*Magnum ex alto  
culmine lapsum stabilem in plano  
figere gressum*
- H.F. 874 Ch.  
*Prima quae uitam dedit hora carpit*
- Phæn. 294 Ant.  
*Vitam tibi ipse si negas, multis negas*
- Med. 504 Ias.  
*Ingrata uita est cuius acceptae pudet*
- Med. 505 Med.  
*Retinenda non est cuius acceptae pudet*
- Thy. 882b-84 Ch.  
*Vitae est auidus  
quisquis non uult mundo secum  
pereunte mori*
- Ag. 589-90 Ch.  
*Heu quam dulce malum mortalibus additum  
uitae dirus amor*
- Ag. 996a El.  
*Mortem aliquid ultra est ?*
- 996b Æg.  
*Vita, si cupias mori*

### **Vouloir et pouvoir (*nolle, posse, uelle*)**

- H.F. 448 Lyc.  
*Mortale caelo non potest iungi genus*
- Phæn. 442 Sat.  
*Negare matri qui diu dubitat, potest*
- Ph. 215 Nut.  
*Quod non potest uult posse qui nimium potest*
- Ph. 249 Nut.  
*Pars sanitatis uelle sanari fuit*
- Thy. 212b At.  
*Quod nolunt uelint*

## *Index locorum*

### **ACCIUS**

#### *Atrée*

fr. 203-204 Ribb.<sup>2</sup> : 68, 109

#### *Nyctegresia*

fr. 489 Ribb.<sup>2</sup> : 273

### **AELIUS SPARTIANUS**

#### *Antoninus Caracallus*

10 : 47

### **ANTIPHANE**

fr. 259 K.-A. : 53

### **APHTHONIOS**

#### *Progymnasmata*

4, 1 : 22

### **ARISTOTE**

#### *Poétique*

1450a 30-35 : 97

1452a 20-25 : 97

#### *Premières analytiques*

II, 27 : 19

#### *Rhétorique*

1357a 22-23 : 19,

1370a 6 : 49

1370b 4 : 44

1394a 21 : 269

1394a 21-25 : 19, 131

1394a 28-35 : 21

1394b 8-16 : 20

1394b 17-26 : 20

1394b 28-35

1395a 1-5 : 131

1395a 8-10 : 243

1395a 10-20 : 131

1395a 20-33 : 203

1395a 23 : 270

1395b 1 : 270

1395b 1-11 : 288

1395b 11-17 : 203

1413b : 325

1413b 29 : 324

1417a 16-21 : 270

1418a 6-12 : 155

1418a 12-18 : 269, 282

1418a 17 : 270

1418a 19-20 : 204

1418a 38 : 270

### **CHALCIDIUS**

#### *Ad Timaeum*

220 (SVF II, 879) : 238

### **CÉSAR**

#### *De bello ciuili*

II, 27 : 41

#### *De bello Gallico*

III, 18, 6 : 41

### **CICÉRON**

#### *Brutus*

97 : 112, 209

206-07 : 209

264 : 209

325 : 209

326 : 131

**Catilinaires**

I, 1, 3 : 112

**De amicitia. Laelius**

15, 54 : 53

**De finibus**

II, 32, 105 : 44

III, 1, 3 : 209

III, 8, 26-27 : 211

IV, 3, 6 : 209,

IV, 28, 79 : 209

IV, 48, 52-53 : 211

V, 25, 74 : 49

**De officiis**

I, 26, 90 : 46

I, 28, 100 : 112

I, 29, 104 : 215

II, 7, 23 : 68

II, 25 : 56

III, 82 : 54

**De oratore**

I, 128 : 209,

I, 187 : 209,

II, 98 : 209,

II, 158 : 209,

II, 212 : 112

II, 242 : 215

II, 244 : 25

II, 248 : 215

III, 66 : 12, 209

III, 190 : 155

III, 207 : 325

**De natura deorum**

I, 30, 85 : 18

**Epistulae ad Familiares**

IV, 5, 6 : 72, 95

**Orator**

10 : 57

79 : 25

114 : 209,

**Philippiques**

I, 13, 33 : 47

XIII, 5, 10 : 53

**Premières Académiques**

II, 31, 98 : 209

**Pro Sestio**

96-143 : 109

118-123 : 109

**Tusculanes**

I, 8, 16 : 209,

I, 31, 76 : 66, 90

I, 49, 117 : 64

II, 17, 40 : 49

IV, 5, 9 : 209,

IV, 11, 26-27 : 112

V, 19, 56 : 53

**Verrines**

II, 5 : 248

**DÉMOSTHÈNE**

**Contre Timocrate**

149 : 56

**Olynthiennes**

III, 19 : 41

**DIOGÈNE LAËRCE**

**Vie des Philosophes**

VII, 59 : 209

VII, 87-89 : 238

VII, 101-103 : 233, 236

VII, 160 : 230

**ENNIUS**

**Incertae fabulae**

fr. 279 Ribb. : 76

**ÉPICTÈTE**

**Manuel**

5 : 108

**ESCHYLE**

**Agamemnon**

222-23 : 222

320-50 : 259

374-77 : 222

587-614 : 259

953 : 50

**Choéphores**

1020 : 48, 97

- Les Sept contre Thèbes*  
769-71 : 81, 97
- Prométhée*  
39 : 80  
637-39 : 74
- EURIPIDE**
- Alceste*  
693 : 74  
788-89 : 40  
837 : 273  
1085 : 71, 95
- Andromaque*  
851b-52 : 81, 97  
985 : 80  
1007-08 : 42  
fr. 133 Kn. : 44
- Bacchantes*  
1251-52 : 61, 90
- Électre*  
121-250 : 260  
179 : 71 95  
760 : 57  
916b-17 : 81, 96  
1007-08 : 75, 330
- Hécube*  
282 : 47, 100, 108  
332 : 50  
382b-83a : 80  
587b-88 : 146  
956-57 : 142
- Héraclides*  
179-80 : 56
- Hercule Furieux*  
133-34 : 173  
348-441 : 173  
637-72 : 175  
885 : 81, 97
- Hippolyte*  
199-266 : 220  
213-14 : 220  
232 : 221  
247-49 : 250  
253-57 : 254
- 261-63 : 253  
337 : 246  
339 : 246  
341 : 246,  
409 et suiv. : 100  
409-10 : 248  
465b-66 : 276  
467 : 222  
501-02 : 276  
527 : 176  
530-34 : 176  
531 : 176  
700 : 276  
925 et suiv. : 100  
982 : 81, 97  
1013a : 230  
1268-71 : 176  
1280-81 : 176  
1102 et suiv. : 99  
1102-03 : 178  
1103-04 : 172  
1108-10 : 171  
1111 : 178  
1304 : 221  
1304-06 : 249  
1433b-34 : 70
- Ion*  
440b-41 : 42  
969b : 81, 97  
1046b-47 : 47  
1247-49 : 77
- Ipfigénie à Aulis*  
1251b-52a : 74
- Médée*  
48 : 62, 90  
119-21 : 57  
230-31 : 248  
294-95 : 283  
319-20 : 55  
573-75 : 248  
618 : 147  
649-51 : 51  
964b-65 : 277  
1056 : 273  
1224-27 : 284

- Oreste**  
 466 : 273  
 1509 : 74  
 1523 : 74  
**Phéniciennes**  
 524-25a : 54  
 1683 et suiv. : 272  
**Suppliantes**  
 953-54 : 40  
**Troyennes**  
 596 : 48  
 608-09 : 83  
 636-37 : 219  
 1051 : 20  
 1204b-06 : 82, 97
- GALIEN**  
**De placitis Hippocratis et Platonis**  
 V, 3, 8 (SVF II, 841) : 238
- HERMOGÈNE**  
**Progymnasmata**  
 4, 1 : 22
- HÉRODOTE**  
 I, 67 : 48  
 VI, 92 : 247  
 VII, 10 : 65
- HOMÈRE**  
**Illiade**  
 I, 80 : 57  
 I, 320-347 : 247  
 XVI, 111 : 48  
 XIX, 290 : 48  
**Odyssée**  
 XV, 399-400a : 43  
 XV, 400b-01 : 43
- HORACE**  
**Art poétique**  
 25-26 : 209  
 163 : 77
- 194-96 : 170  
 467 : 52, 89  
**Épîtres**  
 I, 10-12 : 62  
 I, 10, 47 : 230  
 XVI, 2 : 71  
**Épodes**  
 13, 5 : 62, 90  
 17, 21-22 : 64  
**Odes**  
 I, 9, 17 : 62, 90  
 I, 11, 8 : 61  
 I, 16, 9-10 : 58  
 I, 24, 19-20 : 58  
 I, 25, 12-15 : 58  
 I, 28, 15 : 44, 92  
 I, 34, 12-14 : 80  
 I, 34, 14-16 : 66, 90  
 I, 35, 2-4 : 80  
 II, 3, 1-4 : 82  
 II, 3, 25-26 : 40  
 II, 10, 13-15 : 82  
 II, 11, 5b-6a : 63, 102  
 II, 13, 13-14 : 70  
 II, 13, 19-29 : 70  
 II, 14, 1-2 : 40, 61  
 II, 14, 9-11 : 91  
 II, 14, 17-18 : 92  
 II, 16, 12-15 : 79  
 II, 16, 15-16a : 78  
 III, 1, 5-6 : 81  
 III, 1, 14-16 : 40  
 III, 1, 21-24 : 62  
 III, 4, 47-48 : 81  
 III, 24, 8 : 92  
 III, 24, 35 : 47  
 III, 29, 9 : 65  
 III, 29, 49-52 : 65, 99, 100  
 IV, 13, 17-18 : 63, 102  
**Satires**  
 I, 1, 7b-8 : 81  
 I, 1, 106-07 : 83  
 I, 1, 40 : 227  
 I, 1, 110-112 : 227

- I, 3, 74b-75 : 73  
 II, 2, 135b-136 : 67, 98  
 II, 6, 96-97 : 40
- JÉRÔME**  
*Aduersus Pelagianos*  
 I, 25 : 49
- JUVÉNAL**  
 8, 1 : 41
- LABÉRIUS**  
*Incertae fabulae*  
 fr. 116 Bon. : 69
- LACTANCE**  
*Diuiinarum Institutiones*  
 III, 17, 32 : 50
- LUCAIN**  
 I, 81 : 71  
 I, 92 : 79  
 I, 92-93a : 73  
 I, 109-111a : 79  
 II, 289-90 : 82  
 III, 39-40 : 47, 219  
 V, 527-28a : 79  
 VI, 724-25 : 52  
 VII, 134-37 : 82  
 VII, 454b-55a : 65  
 VII, 654-55 : 57, 72  
 VIII, 493b-95a : 73  
 IX, 211 : 74  
 IX, 385a : 43  
 IX, 582-83 : 45  
 X, 47b-48a : 49
- LUCRÈCE**  
 I, 933-34 : 216  
 I, 945-47 : 216  
 III : 219  
 IV, 1146-48 : 59  
 V, 1152-53 : 44
- MACROBE**  
*Saturnales*  
 VII, 2, 9 : 44
- MANILIUS**  
 IV, 14-15 : 70  
 IV, 16 : 45, 70
- MARTIAL**  
 IX, 68, 10 : 77  
 XI, 56, 15-16 : 52
- Mimorum Romanorum  
 fragmenta adespota*  
 fr. 52 app. Ribb.<sup>2</sup> : 73  
 fr. 264 app. Ribb.<sup>2</sup> : 47
- NIKOLAOS**  
*Progymnasmata*  
 26, 2 : 22
- OVIDE**  
*Amours*  
 I, 2, 29 : 295  
 I, 2, 35 : 295  
 I, 2, 44 : 295  
 I, 2, 46 : 295  
 I, 6, 15 : 295  
 I, 8, 103 : 295  
 II, 9b, 26 : 295  
*Art d'aimer*  
 I, 653b-54 : 44  
 II, 113-14 : 102  
 II, 113-118 : 63  
 II, 115-118 : 102  
 II, 377-78 : 58  
 II, 379 : 58  
 III, 59 : 61, 89,  
 III, 61-62 : 61, 89  
 III, 65 : 61, 66, 89, 90  
 III, 66 : 61, 89,  
 III, 79 : 61, 89  
 III, 81-82a : 64



III, 564 : 73

III, 674 : 41

***Fastes***

III, 362 : 67, 98

III, 394 : 69

III, 638 : 57

V, 42 : 44

VI, 771 : 66, 90

***Héroïdes***

II, 9 : 41

III, 9-12 : 247

XII, 105-106 : 93

XII, 131-32 : 57, 93

XII, 155 : 58

***Métamorphoses***

I, 354-55a : 44, 91

II, 447 : 77

III, 141-42 : 45

IV, 278 : 58

VII, 10-12a : 60

VIII, 12 : 53

X, 17-18 : 44, 91

X, 32-33 : 44

XIII, 140-41 : 41

XV, 234-36 : 48

***Pontiques***

I, 3, 15 : 72, 95

II, 2, 111 : 43

IV, 3, 35 : 51

IV, 10, 7 : 48

***Remèdes à l'amour***

91b-92 : 59

370 : 65

***Tristes***

I, 2, 99-100 : 45

III, 4, 25 : 78

III, 4, 31-32 : 70

IV, 3, 12 : 67, 98

IV, 3, 37b : 83

IV, 3, 38 : 50

IV, 3, 74 : 43

V, 14, 29-30 : 82

**PACUVIUS**

***Periboea***

fr. 284 Ribb.<sup>2</sup> : 273

**PÉTRONE**

118 : 203

**PLATON**

***Apologie de Socrate***

20d : 215

***Gorgias***

452d-453a : 208

462b-463a : 208

469c : 53

518 : 270

***Le Banquet***

197 : 215

***Phèdre***

234d : 215

**PLAUTE**

***Rudens***

402 : 56

**PLUTARQUE**

***Propos de table***

630e : 44

**POLYBE**

XIII, 5, 6 : 49

**PROPERCE**

II, 27, 12b : 57

II, 28, 57 : 63, 102

III, 19,3-4 : 59

**PSEUDO-ARISTOTE**

***Rhétorique à Alexandre***

1430a 40 : 22

1430b 1-6 : 22

**PSEUDO-CATON**

***Disticha***

4, 3 : 53

**PSEUDO-LONGIN***Du Sublime*

1 : 299  
 18, 2 : 325  
 23, 1 : 325

**PSEUDO-QUINTILIEN***Declamationes*

14, 8 : 60

**PSEUDO-SALLUSTE***Ad Caesarem de re publica oratio*

I, 3 : 56

**PSEUDO-SÉNÈQUE***De moribus liber*

16 : 64  
 52 : 55  
 61 : 69  
 94 : 73  
 118 : 72, 96

*Octavie*

439-461 : 108  
 898-99 : 71

*Hercule sur l'Oeta*

350 : 72  
 886 : 70  
 983 : 45  
 1154-55 : 82

**PUBLILIUS SYRUS**

fr. 26 Ribb. : 49  
 fr. 27 Ribb. : 117  
 fr. 43 Ribb. : 115  
 fr. 63 Ribb. : 49  
 fr. 67 Ribb. : 120, 121  
 fr. 73 Ribb. : 78  
 fr. 82 Ribb. : 49, 121  
 fr. 106 Ribb. : 47, 121  
 fr. 154 Ribb. : 78, 121  
 fr. 176 Ribb. : 54, 122  
 fr. 189 Ribb. : 71  
 fr. 201 Ribb. : 49  
 fr. 209 Ribb. : 115

fr. 213 Ribb. : 115  
 fr. 221 Ribb. : 65  
 fr. 236 Ribb. : 60  
 fr. 271 Ribb. : 73, 117  
 fr. 282 Ribb. : 67, 98, 116  
 fr. 286 Ribb. : 79  
 fr. 293 Ribb. : 116  
 fr. 295 Ribb. : 71, 100  
 fr. 296 Ribb. : 44, 91  
 fr. 286 Ribb. : 79  
 fr. 299 Ribb. : 117  
 fr. 311 Ribb. : 69, 72, 96, 122  
 fr. 314 Ribb. : 115  
 fr. 315 Ribb. : 115  
 fr. 338 Ribb. : 69  
 fr. 352 Ribb. : 116  
 fr. 364 Ribb. : 52  
 fr. 370 Ribb. : 54, 122  
 fr. 372 Ribb. : 115  
 fr. 389 Ribb. : 58  
 fr. 402 Ribb. : 67, 98  
 fr. 456 Ribb. : 55, 121  
 fr. 464 Ribb. : 55, 121  
 fr. 483 Ribb. : 57  
 fr. 504 Ribb. : 52, 75, 89, 115, 120  
 fr. 505 Ribb. : 75  
 fr. 510 Ribb. : 55, 119  
 fr. 517 Ribb. : 115  
 fr. 519 Ribb. : 115  
 fr. 522 Ribb. : 115  
 fr. 526 Ribb. : 115  
 fr. 527 Ribb. : 115  
 fr. 546 Ribb. : 115  
 fr. 549 Ribb. : 115  
 fr. 550 Ribb. : 71  
 fr. 555 Ribb. : 115  
 fr. 560 Ribb. : 115  
 fr. 574 Ribb. : 78  
 fr. 593 Ribb. : 72  
 fr. 286 Ribb. : 79  
 fr. 613 Ribb. : 116  
 fr. 625 Ribb. : 72, 80, 118  
 fr. 634 Ribb. : 119  
 fr. 640 Ribb. : 63, 121

fr. 667 Ribb. : 65

**QUINTILIEN**

I, 10, 38 : 19  
 III, 8, 45 : 153  
 V, 10, 1 : 27, 298  
 VI, 3, 36 : 215  
 VIII, 5, 1 : 17  
 VIII, 5, 2 : 28, 131, 299  
 VIII, 5, 3 : 25, 27, 29, 131, 300  
 VIII, 5, 4 : 26, 29  
 VIII, 5, 5 : 28, 29  
 VIII, 5, 6 : 33, 36, 50  
 VIII, 5, 7 : 29, 33  
 VIII, 5, 8 : 131  
 VIII, 5, 9 : 27, 30  
 VIII, 5, 10 : 299, 301  
 VIII, 5, 11 : 30, 248  
 VIII, 5, 12 : 30  
 VIII, 5, 13-14 : 30  
 VIII, 5, 15 : 30,  
 VIII, 5, 15-19 : 30  
 VIII, 5, 20 : 300  
 VIII, 5, 20-24 : 30  
 VIII, 5, 27 : 155  
 VIII, 5, 32 : 300  
 VIII, 5, 34 : 129, 299, 301  
 VIII, 10, 45 : 299  
 IX, 3, 8 : 300  
 IX, 3, 51 : 325  
 IX, 4, 57 : 19  
 XII, 10, 48 : 299, 317

**Rhétorique à Hérennius**

I, 3 : 18  
 II, 2 : 26  
 II, 13 : 18  
 IV, 24 : 23, 24  
 IV, 25 : 24, 300  
 IV, 38 : 320  
 IV, 41 : 325  
 IV, 55 : 18  
 IV, 60 : 322

**RUFUS**

***Art rhétorique***

36 : 23

**RUTILIUS NAMATIANS**

1, 64 : 50

**SALLUSTE**

***Conjuration de Catilina***

I, 4 : 63, 64, 102

***Guerre de Jugurtha***

10, 7 : 26

**SÉNÈQUE**

***Ad Helviam***

2, 4 : 58

10 : 238

13, 3 : 238

***Ad Marciam***

8, 1 : 72, 95

9, 4 : 113

9, 5 : 112, 219

12, 5 : 75, 95

19, 5 : 219

21, 7 : 45, 92

***Ad Polybium***

1, 4 : 75, 95

9, 2-3 : 219

9, 7 : 74

11, 3 : 45, 92

***Apocoloquintose***

14, 2 : 56

***De beneficiis***

I, 1, 13 : 212

I, 3, 8 : 209

I, 4, 1 : 210

I, 11, 4 : 78

II, 13, 1 : 81

II, 14, 4 : 212

VII, 10, 6 : 227

***De breuitate uitae***

4, 1 : 221

17, 4 : 71

***De clementia***

I, 5, 7 : 108

- I, 8, 4 : 93  
 I, 11, 3 : 218  
 I, 12, 4 : 109, 110  
 I, 13, 2 : 63, 198  
 I, 19, 5 : 69  
***De constantia sapientis***  
 3, 2 : 212  
***De ira***  
 I, 6, 3 : 258  
 I, 12, 5 : 212  
 I, 16, 3 : 47, 198  
 I, 20, 4 : 109  
 II, 3, 1-2 : 108  
 II, 3, 4 : 108  
 II, 11, 3 : 69  
 II, 28, 5 : 83  
 II, 29, 1 : 296  
 III, 5, 8 : 212  
 III, 10, 1-2 : 296  
 III, 13, 1 : 220  
 III, 16, 2 : 56  
 III, 30, 3 : 227  
***De prouidentia***  
 2, 9 : 212,  
 4, 8 : 218  
 5, 7 : 70  
 6, 7 : 52, 64, 93, 219  
***De tranquillitate animi***  
 9 : 238  
 11, 8 : 112  
 11, 8-9 : 112  
 11, 9 : 80  
 17, 5 : 214  
***De uita beata***  
 8, 1 : 238  
 8, 1-2 : 238  
 15, 2 : 212  
 24, 3 : 238  
 25, 2 : 62, 218  
 26, 1-5 : 230  
***Epistulae***  
 1, 2 : 45, 91  
 3, 3 : 53  
 4, 9 : 48  
 4, 10 : 238  
 5, 7 : 48, 55, 218  
 8 : 214  
 8, 8 : 112, 113, 212  
 9, 12 : 212  
 12, 10 : 52  
 12, 11 : 85  
 16, 1 : 78  
 16, 5 : 65, 99, 218  
 19, 9 : 65  
 22, 15 : 232  
 24, 12 : 80, 224  
 24, 20 : 45, 91  
 26, 10 : 59, 74  
 27, 2 : 59  
 27, 8 : 78  
 29, 17 : 50  
 31, 7 : 212  
 31, 9-11 : 232  
 33 : 211, 213  
 33, 3 : 301  
 33, 5 : 213  
 33, 6 : 214  
 33, 7 : 12, 213  
 36, 9 : 219  
 38 : 211  
 40 : 211  
 41, 8-9 : 238  
 42, 10 : 80, 224  
 44, 2 : 217  
 44, 2-3 : 78  
 44, 5 : 41, 217  
 47, 18 : 76  
 50, 7-8 : 78  
 52, 9 : 240  
 54, 4 : 47, 219  
 56, 6-7 : 78  
 57 : 219  
 58 : 211  
 58, 25 : 214  
 59 : 211,  
 59, 6 : 213  
 63, 16 : 219  
 64, 2 : 86  
 64, 5 : 86  
 64, 8 : 101

66, 39 : 238  
 67, 6 : 212  
 68, 10 : 212  
 69, 2 : 220  
 70, 21 : 64, 93  
 70, 28 : 212  
 71, 18 : 222  
 71, 23 : 80, 224  
 72, 11 : 59  
 73, 16 : 78  
 75 : 211  
 76, 25 : 219  
 77, 11 : 219  
 78, 5 : 50  
 78, 13 : 55, 224  
 79 : 86  
 82, 8-9 : 211  
 82, 16 : 219  
 84 : 86  
 84, 3 : 86  
 84, 7 : 86  
 84, 9-10 : 86  
 84, 10-11 : 220  
 86 : 219  
 90, 4 : 232,  
 92, 15 : 229  
 93, 9 : 232  
 94 : 212, 213  
 94, 27 : 213  
 94, 28 : 99  
 94, 43 : 114, 317, 333  
 94, 52-54 : 108  
 94, 56 : 232  
 94, 58-60 : 108  
 94, 74 : 78  
 95 : 212  
 95, 53 : 317  
 96, 1 : 224  
 97, 13 : 59, 218  
 97, 14 : 198  
 99, 8 : 45, 92  
 99, 14 : 224  
 99, 29-30 : 219  
 99, 30-31 : 47  
 100 : 211

100, 11 : 213  
 102 : 219  
 102, 20 : 211  
 105, 4 : 69  
 105, 8 : 59  
 107, 8 : 232  
 108 : 211, 213, 214  
 108, 8 : 232  
 108, 9 : 214  
 108, 10 : 12, 214  
 108, 11-12 : 114  
 108, 12 : 211  
 108, 29 : 240  
 108, 77 : 219  
 109, 15 : 220  
 111, 2 : 211  
 111, 4 : 211  
 113, 31 : 212  
 114 : 212  
 114, 16 : 213  
 114, 17 : 209  
 117, 12 : 78  
 119, 2 : 70, 238  
 120, 4 : 232  
 120, 17-18 : 45, 92  
 123, 8 : 239  
 123, 9 : 239  
 123, 10 : 66, 239  
 123, 15 : 212  
 124, 12 : 220

**Naturales Quaestiones**

II, 59, 6 : 45, 91

III *praef.* 7 : 82

VI, 2, 9 : 82

VI, 32, 8 : 82

**Tragédies<sup>1</sup>**

***Hercule Furieux***

63b : 169

64-65a : 39, 169, 322, 326

85 : 263

137 : 222

174b-77a : 39, 174, 175,

221, 255, 256, 322

177b-78a : 40, 175, 221, 318

---

<sup>1</sup> Les vers sentencieux sont soulignés.

- 178b-80 : 40, 175, 221, 255  
188 : 40, 175, 222  
189-91 : 40, 222, 319  
198 : 175  
201 : 40, 175, 175, 192, 222  
207b-208a : 245  
208b-09a : 40, 245, 331  
297-98 : 294  
313b-14a : 40, 117, 148, 185  
314b-15 : 41, 185, 302  
316 : 41, 117, 185  
325-26a : 41, 148, 192, 307  
328 : 41, 148, 265, 321  
340b-41a : 41, 217, 236, 322, 326  
341b-42a : 41, 185, 235, 323  
342b : 41, 185, 328  
343-44a : 37, 41, 185  
344b-45a : 41, 185, 235  
353 : 42, 111, 185, 236  
359-60 : 278  
359-71 : 278  
362 : 279  
362-65a : 279  
362-68 : 279  
363 : 279  
365b : 279  
368-69a : 42, 185, 236, 279, 304, 321, 328  
369 : 279  
370 : 279, 294  
371 : 279  
373b-78 : 287  
385 : 42, 96, 149, 265, 287  
402-03 : 294  
403b : 42, 185, 207, 235, 294, 328  
404-05 : 42, 185, 190, 235, 294, 321  
406 : 294  
407 : 294  
408 : 294  
409-10a : 42, 185, 235, 295, 304, 321  
413 : 294  
425 : 42, 148, 185, 322  
426b : 42, 149, 185, 322, 328  
433 : 42, 149, 185, 192, 218, 331  
435 : 42, 149, 185, 192,  
437 : 43, 149, 185, 271  
448 : 43, 185  
463 : 43, 185, 228, 309, 318, 320  
464 : 43, 185, 228, 309, 318, 320  
476 : 43, 185, 192  
489b : 35, 43, 321  
511-12a : 43, 322, 328, 332  
524-25 : 43, 172  
588 : 43, 172, 190  
590-91 : 43, 172, 255, 319  
656b-57a : 43, 96, 326  
735a : 44, 326  
735b-36 : 44, 191, 192  
745b-46a : 44, 218  
746-47 : 192  
859 : 265  
861 : 265  
862 : 265  
863 : 265  
865-66 : 44, 177, 255, 265, 319  
867 : 44, 178, 318  
868-874 : 33  
870b-72 : 44, 91, 178, 255, 330  
874 : 45, 91, 92, 178, 330  
922b-24a : 35, 45, 328  
1092-93 : 164  
1097-98a : 227  
1098b-99 : 45, 177, 178, 227, 256  
1167b-68a : 36, 37, 45, 263, 322  
1187b : 45  
1237 : 45, 191, 222, 309  
1238 : 45, 191, 207, 222, 309  
1261b-62 : 46, 191, 192, 317, 328

**Troyennes**

<u>161-62</u> : 46, 193, 194, 255, 322, 328	<u>495</u> : 48
<u>193b-94</u> : 46, 185	<u>497</u> : 48, 327
203-49 : 288	<u>515</u> : 49, 145, 196, 305, 321
<u>250</u> : 46, 288	524 : 281
250-91 : 288	525 : 280
253 : 288	527 : 280
<u>254</u> : 46, 288, 320	526b-28 : 279
<u>256b-57</u> : 46, 288	529-33 : 279
<u>258-59a</u> : 46, 288, 327	533 : 280
276-79a : 289	534-35 : 279, 280
<u>279b-81a</u> : 46, 289	<u>536</u> : 49, 280
<u>281b-83a</u> : 46, 289	537-40 : 280
290 : 289	541-43 : 280
<u>291</u> : 47, 289	544-45a : 280
323b-48 : 107	<u>545b-46a</u> : 49, 252, 281, 284
<u>327</u> : 47, 306	551b : 281
<u>329</u> : 47, 108, 193, 207	553 : 281
<u>332</u> : 47, 108	553-55 : 281
<u>333</u> : 47, 108, 310	<u>574</u> : 49, 118, 146, 193
<u>334</u> : 47, 108, 310, 325	<u>575</u> : 49, 193
<u>335</u> : 47, 88, 108, 310, 322	577 : 193
<u>336</u> : 47, 100, 108, 302, 310	<u>581</u> : 49, 323
371-72 : 233	<u>587</u> : 49
371-77 : 218	<u>588</u> : 49, 146, 196
378-81 : 219	<u>610</u> : 49, 119, 196
382-91 : 219	<u>614b</u> : 49, 323
392-402a : 219	615 : 252
395 : 233	625 : 196, 252
<u>397</u> : 47, 171, 193, 194, 218, 233, 255, 305	<u>633</u> : 49, 146
<u>399</u> : 48, 196, 233, 260, 318, 326, 327	694 : 285
<u>400</u> : 48, 218, 233	<u>695b-96</u> : 50, 146, 285, 323
<u>401-02a</u> : 48, 193, 194, 218, 233, 321	<u>697</u> : 50, 146, 285, 322
402b-08 : 219	698-702 : 286
<u>407-08</u> : 48, 171, 218, 233, 255, 305, 318	703 : 285
<u>425</u> : 48, 115, 119, 145, 168, 196, 218	<u>765b</u> : 50,
426 : 265	<u>786</u> : 50, 115, 284
<u>427</u> : 48, 145, 265	792 : 285
489 : 193	808 : 163
	<u>869</u> : 50, 193, 196, 305, 323
	<u>870b-71</u> : 50
	<u>887b</u> : 50
	<u>909b-10a</u> : 50, 284
	<u>912b-13a</u> : 51, 196, 285, 323, 328
	934-35a : 285

- 952 : 51, 88, 146, 245  
954a : 246  
954b : 51, 146, 193, 245  
1009-10 : 51, 226, 319  
1011-12 : 51, 226  
1013 : 51, 226, 255  
1016-17 : 51, 207, 227, 255, 326  
1018-19a : 51, 227, 255  
1023 : 51, 227, 255  
1024-25 : 51, 226  
1056 : 52, 137  
1066b-67a : 52, 146
- Phéniciennes**
- 98b-99 : 35, 52, 89, 120  
100 : 52, 120, 323  
152-53a : 52, 326  
190b-92 : 272  
197b-98a : 52, 272, 330  
198b-99 : 52, 272  
294 : 36, 37, 52, 320  
386 : 53, 247  
442 : 53, 168, 252  
493-94 : 53, 252, 323  
598 : 53, 323  
599-643a : 286  
624b-25a : 53, 286  
629 : 53, 286, 323  
630-31a : 35, 53, 286, 287, 322  
631b-32a : 53, 88, 286, 287, 321  
654 : 54, 111, 332  
655-56a : 35, 54, 111  
657b-58a : 54, 111, 190  
659 : 54, 111, 332  
660 : 54  
664 : 54
- Médée**
- 55 : 54, 142, 234, 236, 274, 319  
109 : 54, 256, 324  
136 : 188  
139-40 : 188
- 151b-53a : 54, 122, 187, 257, 322  
153b : 55, 187, 257, 322  
154 : 55, 119, 188, 257, 323  
155-56a : 55, 94, 142, 143  
156b : 55, 142, 143  
159 : 55, 88, 99, 142, 237, 309, 321  
160 : 55, 257, 309, 323  
161 : 55, 142, 236, 309  
162 : 55, 229, 309  
163 : 55, 142, 218, 229, 236, 309  
166 : 143  
168a : 55, 259, 323  
171 : 143  
175b : 56, 88, 188, 259, 303  
176 : 56, 142, 236, 323, 326  
179 : 259  
194 : 56, 142, 283, 321, 323  
195 : 36, 37, 56  
196 : 56, 142  
198 : 56  
199-200 : 56, 88, 142, 283  
202 : 283  
203-51 : 283  
209 : 283  
209b-19a : 283  
219b-220 : 283  
221-22a : 36, 56, 142, 283  
291 : 57, 142  
292 : 57  
295 : 284  
416 : 57, 143, 190, 323  
428b : 57, 143, 207  
430 : 57, 306  
431-32 : 57, 167, 321  
434 : 167  
436 : 167  
444 : 167  
494a : 57, 190, 328  
500b-01a : 57, 143, 237, 321  
503 : 36, 37, 57, 93, 96, 117, 143, 237, 331  
504 : 37, 58



<u>505</u> : 37, 58, 143, 237	<u>215</u> : 60, 100, 169, 170, 188, 219
<u>559b</u> : 58	240b : 36
<u>563b-64a</u> : 36, 37, 58, 143, 305	<u>249</u> : 60, 188, 219, 258, 317
<u>579-82</u> : 58	<u>251b-52a</u> : 60, 144, 190, 191, 328
<u>591</u> : 58, 190	264 : 11
<u>603</u> : 58	<u>265-66</u> : 60, 121, 144
893-977 : 275	<u>269b-70a</u> : 60, 323
<u>901</u> : 58, 143, 275, 323, 328	<u>352</u> : 60, 176, 323
910 : 143	<u>353-55a</u> : 60, 176, 190, 255, 328
938-44 : 275	354 : 191
951 : 275	<u>356</u> : 61, 323
953 : 275	<u>404b</u> : 61, 260, 271
<u>1009-10a</u> : 58, 143, 303	406-30 : 261
<b>Phèdre</b>	425 : 261
1 : 293	427a : 261
82 : 293	<u>427b-28a</u> : 61, 261
<u>127b-28</u> : 35, 59, 144, 183, 220, 246, 327	<u>428b-29</u> : 61, 234, 261
129-77a : 295	<u>430</u> : 61, 234, 261
<u>132b-33</u> : 59, 188, 190, 191, 219, 233, 257, 295, 322	435-82 : 261, 290
<u>134-35</u> : 59, 188, 191, 219, 233, 257, 295	437 : 291
136-37 : 36, 188	439 : 291
<u>139</u> : 59, 188, 233, 296	<u>440</u> : 61, 291, 326
<u>140-41</u> : 59, 188, 219, 233, 258, 296, 321	<u>441-43a</u> : 61, 291, 323, 326
<u>143b-44</u> : 59, 188, 257, 296, 327	442 : 291
146 : 296	444-46 : 291
<u>152a</u> : 59, 188, 296	<u>446</u> : 61, 89
154-58 : 296	447 : 291
162-63 : 296	449 : 291
<u>164</u> : 59, 94, 188, 218, 257, 297, 321, 323	450 : 291
<u>184a</u> : 60, 144, 220, 249, 323	451 : 291
186-87 : 90	<u>453</u> : 61, 90, 253, 323, 325
<u>195-96a</u> : 60, 167, 169, 170, 188, 190, 191, 220, 253, 302	455-58 : 292
202-03 : 167	<u>459-60</u> : 62, 292
<u>204-05</u> : 60, 100, 120, 121, 169, 170, 188, 253, 322	461 : 292
207 : 170	<u>475-76</u> : 62, 292, 308
	<u>481</u> : 36, 62, 238, 239, 292
	482 : 238
	482-564 : 248
	<u>518b-19a</u> : 62, 248
	<u>520b-21</u> : 62, 120, 121, 218, 248
	<u>559a</u> : 62, 248

567 : 231  
574-75a : 62, 190, 191, 253  
593b-94a : 62, 144, 263  
598 : 63, 144  
607 : 63, 145, 327  
619 : 63, 145  
 641 : 190  
 645-46 : 190  
 671 : 190  
 687-88 : 244  
694-96 : 63, 97, 244, 321  
 719 : 263  
 720a-21a : 275  
721b : 63, 234, 263, 275, 305  
722 : 63, 234, 275, 329  
735 : 63, 120, 121, 326  
 736-40 : 315  
 741-74 : 315  
 753-60 : 315  
761-63 : 63, 88, 103, 174,  
 315, 318  
 764-72 : 315  
 765 : 315  
 768 : 315  
 769 : 315  
 771 : 315  
 772 : 315  
773a : 64, 103, 174, 315  
773b-77a : 315  
 774 : 315  
 775 : 315  
 775-87 : 315  
 776 : 315  
777b-78a : 64, 174, 256, 315  
 778b-819 : 315  
 788-94 : 315  
 795-808 : 315  
 809-19 : 315  
820-21a : 64, 174, 256, 318  
 820-28 : 315  
 820-34 : 315  
 821 : 315  
824 : 64, 318  
 829-34 : 315  
 864-81 : 304

874 : 64, 145,  
876 : 64, 145,  
878 : 64, 93, 145, 304  
881 : 64, 145  
918-19 : 64, 100, 244, 245  
920-21a : 65, 100, 244, 245,  
 308  
921b-22a : 65, 100, 244, 245,  
 308  
977-79 : 65, 99, 178, 218,  
 231  
995 : 65, 137  
1114b-16 : 65  
1118 : 65, 137  
1123 : 65, 318  
1124-25 : 65, 232  
1126-27 : 66, 175, 232, 323  
1141-43a : 66, 90  
1188-90a : 66, 145, 330  
1271 : 66, 319

**Œdipe**

6-7 : 66, 149  
18 : 66, 149, 328  
25b-26 : 37, 66, 119, 149,  
 326  
75 : 66, 149  
86 : 67, 98  
208-09 : 67, 98, 116, 150,  
 326  
213 : 67, 150  
242 : 67, 150, 306  
243 : 67, 150  
295 : 67  
331 : 67  
386 : 67, 150  
515 : 67, 150, 317  
517 : 67, 317  
520 : 67, 185  
524b-25 : 67, 104, 150  
526 : 68  
527 : 68, 150  
529 : 68, 150  
 634 : 188  
 659-708 : 106  
682-83 : 68, 106, 150

<u>684</u> : 68, 106, 107, 150	<u>145</u> : 72, 188
<u>686</u> : 68, 106, 107, 150, 185	<u>146</u> : 72, 118, 151
<u>694b</u> : 68, 106, 150	<u>147</u> : 72, 188
<u>699b-700a</u> : 68, 106, 107, 150	<u>148</u> : 72, 151, 323
<u>700b-01a</u> : 68, 106	<u>150</u> : 72, 151, 328
<u>701b-02a</u> : 68, 106, 150, 322	<u>151</u> : 72, 258, 305
<u>702b</u> : 68, 106, 150	<u>152</u> : 72, 151
<u>703b-04</u> : 68, 106, 110, 150, 332	<u>153</u> : 72, 118, 188
<u>705-06a</u> : 69, 106, 107, 110, 305	<u>154</u> : 72, 98, 118, 151, 328
<u>706b</u> : 69, 106, 107, 110	162-202 : 274
<u>804</u> : 69	192 : 264
<u>817-18</u> : 69	201 : 274
<u>820b-21</u> : 69	<u>202</u> : 72, 116, 235, 264, 274
<u>827</u> : 69	203-25 : 234
<u>829</u> : 69	235 : 259
<u>833</u> : 69, 150, 271	<u>242</u> : 73, 118, 234
<u>834</u> : 69, 150, 328	<u>243</u> : 73, 117, 234
<u>850b</u> : 69, 122, 150	<u>252b</u> : 73, 276
890-91 : 260	<u>257b-58</u> : 73, 277
<u>909-10</u> : 69, 176, 260	<u>259</u> : 73, 277, 319, 321
<u>934</u> : 70, 116, 134, 163	<u>264</u> : 73, 151, 234, 277, 318, 319
<u>980</u> : 70, 164, 307, 318	<u>267</u> : 73, 151, 234, 277, 323
<u>981-82</u> : 70, 271, 323	<u>280</u> : 73, 277
<u>987-88</u> : 70	<u>282b-83a</u> : 73, 271, 277
<u>992-994</u> : 70, 164, 256	<u>285</u> : 73, 271, 277
<u>1014b-15a</u> : 35, 70, 151	284 : 277
<u>1019b</u> : 70, 163	286 : 277
<b>Agamemnon</b>	<u>287</u> : 73, 277
<u>60-61</u> : 71, 172, 255	<u>307</u> : 74, 151, 235
<u>87-89a</u> : 71, 172	388-92 : 247
<u>100-01a</u> : 71, 88, 172, 221, 327	<u>419b-20a</u> : 74, 152
108 : 264	<u>420b</u> : 74, 152
108-24 : 274	<u>512a</u> : 35, 74, 247
<u>115</u> : 71, 151, 245, 264, 274, 305	<u>589-90a</u> : 74, 174, 190, 318
<u>130</u> : 71, 95, 96, 118, 121, 122, 259, 317, 327	<u>610</u> : 74, 115, 174, 318
131-44 : 187	611 : 174
134 : 168	625 : 174
<u>144</u> : 72, 151, 168	648 : 174
144-61 : 234	<u>664</u> : 74, 94
	<u>665-65bis</u> : 75, 94
	<u>666</u> : 75, 323
	<u>799a-99b</u> : 37, 75, 305, 329
	<u>928</u> : 35, 75
	934 : 11

- 960 : 36, 75  
995 : 75, 332  
996a-96b : 37, 75, 98, 330  
*Thyeste*  
195b-96a : 76, 152, 197, 274, 328  
205b-07a : 76, 152, 153, 189, 194, 195  
207b-08a : 76, 189  
209-10 : 76, 189, 310  
211-12a : 76, 116, 152, 153, 189, 310, 327  
212b : 76, 152, 153, 189, 310  
213 : 76, 189, 194, 310, 323  
214-15a : 76, 152, 189, 194, 310, 332  
215b-17a : 76, 189, 194, 310, 332  
217b-18 : 77, 152, 153, 189, 194, 310, 332  
219 : 77, 189  
220 : 77  
247a : 77, 152, 153, 189, 322, 323  
295b : 77, 152, 153, 189, 322  
307 : 77, 152, 189, 327  
309 : 77, 189  
311 : 77, 189, 197  
312-13a : 77, 152, 153, 189, 194, 197, 323  
319 : 77, 189, 303  
330b-32a : 77, 152, 189  
336 : 311  
336-43 : 312  
341-42 : 313  
343 : 311  
344 : 33, 78, 223, 311, 312  
344-47 : 312  
344-368 : 33, 78, 194  
348-49 : 78, 104, 223, 311, 312  
348-68 : 312  
369 : 311  
369-90 : 312  
380 : 78, 94, 104, 223, 224, 311, 312  
381 : 313  
382 : 313  
385 : 313  
388-90 : 78, 104, 194, 223, 255, 311, 312, 313  
391-403 : 312  
394 : 312  
399 : 312  
401-03 : 78, 255, 312, 325  
402-03 : 313  
416 : 78, 147  
443a-43b : 79, 105, 147, 194, 195, 229, 329  
444b : 79, 147, 271  
445 : 79  
446-70 : 293  
446b-47a : 36, 79, 147, 293, 327  
451b-52 : 79, 147, 197, 294  
453a : 79, 147, 294  
454 : 79, 147, 226, 294  
470 : 79, 105, 147, 194, 294, 306, 329  
471-72a : 79, 105, 147, 228, 309, 332  
474-75 : 79, 190,  
487 : 80, 147, 303  
529 : 80, 153, 194, 195, 323, 327  
536-37 : 80, 147, 153, 230  
549 : 80, 173, 224  
550-51 : 80, 190, 224, 255  
572 : 80, 224, 256  
596-97 : 80, 99, 173, 224, 255  
598 : 81, 99, 173, 224  
610-11 : 81, 173, 224, 256  
612 : 81, 173, 194, 195, 224, 255, 256, 306  
613-14 : 81, 173, 224, 255, 321  
615-16 : 81, 96, 173, 224, 255, 318, 320  
621-22 : 81, 96, 224

882b-84 : 82, 255, 322  
 918b-19 : 250  
 920-25a : 250  
 920-69a : 313  
 921 : 250, 314  
 922-23 : 250, 314  
 924 : 314  
925b-26a : 82, 148, 250, 313,  
 314  
 925-28a : 314  
926b-28a : 33, 82, 148, 250,  
 313, 314  
 926b-33a : 33  
 927 : 313, 314  
 928 : 313  
 930-31 : 313  
 931 : 313  
 932 : 314  
 933 : 313, 314  
938-39 : 82, 148, 251, 255,  
 313  
 938-41 : 314  
 938-69 : 251  
940-41 : 83, 148, 251, 255,  
 313, 314  
 942 : 314  
 942-46 : 251  
 943 : 314  
 945 : 314  
 947 : 314  
 949-50 : 314  
952-53 : 83, 148, 251, 314  
 954 : 314  
 955 : 314  
 956 : 314  
 957-58 : 251  
 961-64 : 251  
 965-69 : 251  
968b-69a : 83, 148, 250, 314,  
 323  
1051b : 83, 148, 197, 198,  
1052-53a : 83, 94, 153, 197,  
 198, 305, 324, 328  
1103b : 83, 148, 197, 198,  
 305, 323, 324

**SÉNÈQUE LE PÈRE**

*Controuersiae*

I, *pr.* 23 : 15  
 III, 5 (*excerpta*) : 50  
 IV, 1 (*excerpta*) : 50  
 VI, 7 (*excerpta*) : 67  
 VII, 3, 8 : 112  
 VII, 8, 1 : 46, 54  
 VII, 8, 6 : 73  
 VII, 12, 14 : 112  
 VIII, 4 (*excerpta*) : 52, 89  
 IX, 6, 2 : 72  
 X, 1, 6 : 50

**SEXTUS EMPIRICUS**

*Contre les Mathématiciens*

7, 253-260 : 132

**SILIUS ITALICUS**

XIV, 93b-94a : 61

**SOPHOCLE**

*Ajax*

1350 : 76

*Antigone*

88 : 258

92 : 258

220 : 74

493-94 : 77

580-81 : 74

583-84 : 265

666-67 : 56

1103b-04 : 42, 266

1158-59 : 81, 97, 222

*Œdipe à Colone*

500b-02 : 272

775 : 273

1211-14 : 260

*Œdipe Roi*

316-49 : 106

316b-17a : 150

532-630 : 106

609-10 : 106

611-12 : 106

614-15 : 106, 107

616-17 : 106, 107

863 : 164

- 872 : 176  
 1186-87 : 164  
 1409-15 : 272  
**Philoctète**  
 1316-20 : 291  
**Trachiniennes**  
 132-35 : 80  
**Tyrô**  
 fr. R. 665 : 70
- STOBÉE**  
 II, 75, 11 – 76, 8 : 238  
 II, 77, 16 (SVF III, 16) : 238  
 II, 79, 1 (SVF III, 118) : 105  
 II, 88, 6 (SVF III, 378) : 104,  
 108, 220  
 II, 89, 4 (SVF III, 389) : 104,  
 108, 220
- SUÉTONE**  
**Caligula**  
 30 : 109
- TACITE**  
**Annales**  
 XIII, 17, 2 : 195  
**Histoires**  
 III, 70
- TÉRENCE**  
**Andrienne**  
 68 : 26, 88  
**Eunuque**  
 988 : 48  
**Héautontimoroumenos**  
 421-22 : 96  
**Phormion**  
 203 : 99
- THÉOGNIS**  
 I, 614 : 71  
 I, 985 : 63, 101
- THÉOPHRASTE**  
*Rhet. Gr.* VII, 2, 1154 : 22
- THUCYDIDE**  
 V, 92 : 50
- TIBULLE**  
 I, 1, 69 : 40  
 I, 4, 27-28 : 61, 89  
 I, 8, 72 : 42
- TITE-LIVE**  
*Praefatio* 4 : 71  
 VII, 2 : 87  
 XXII, 39, 19 : 49
- Tragicorum Romanorum  
 fragmenta adespota**  
 fr. 85 Ribb.<sup>2</sup> : 92
- VALÉRIUS FLACCUS**  
 I, 361b : 67
- VARIUS**  
**Thyeste** : 153
- VIRGILE**  
**Bucoliques**  
 10, 69 : 57  
**Énéide**  
 I, 94b-96a : 63, 97  
 I, 203 : 44  
 I, 364 : 62  
 II, 49 : 147  
 II, 354 : 55  
 IV, 98 : 83  
 IV, 603 : 53  
 VI, 95 : 67, 98  
 VII, 308-09 : 64  
 VIII, 205 : 64  
 IX, 641 : 43  
 X, 284 : 55, 99  
 X, 467 : 66, 90  
 XII, 646 : 74  
**Géorgiques**  
 3, 284 : 66, 90



## *Index rerum*

**Acumen** : 12, 25, 179, 209, 210, 211, 217

**Agôn / agonistique (*altercatio*)** : 158, 162, 181, 184, 185, 186, 188, 289, 338, 340

**Brièveté (*breuitas*)** : 23, 32, 33, 34, 91, 101, 114, 120, 153, 205, 208, 209, 210, 213, 283, 322, 323, 324, 333, 339

**Cliché** : voir « *topos* »

**Contaminatio** : 91, 97, 98, 112, 123, 176, 193

**Controverse** : 89, 204, 212, 292, 325

**Convaincre / convaincant** : 20, 31, 89, 109, 137, 143, 151, 154, 186, 195, 204, 236, 238, 241, 253, 259, 269, 271, 275, 277, 279, 287, 288, 293, 294, 295, 297, 334, 339

**Déclamation / déclamatoire** : 9, 15, 112, 125, 198, 209, 243

**Déduction / déductif** : 15, 19, 21, 117, 270, 282

**Délibération / délibératif (*consilium*)** : 22, 32, 152, 185, 186, 188, 199, 286, 293, 338, 340

**Démonstration / démontrer / démonstratif** : 19, 20, 25, 30, 155, 203, 212, 222, 243, 267, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 282, 297, 334

**Didactique** : 10, 12, 109, 124, 174, 204, 211, 216, 225, 231, 334, 338, 340

**Doxa (δόξα) / (en)doxal** : 11, 16, 18, 20, 21, 30, 94, 95, 96, 97, 99, 105, 106, 125, 203, 204, 207, 225, 236, 237, 267, 274, 276, 277, 328, 330, 332, 339

**Enseigner** : voir « instruire »

**Enthymème / enthymématique** : 12, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 114, 125, 155, 203, 269, 270, 271, 279, 281, 282, 298, 299, 300, 328

**Épilogue** (cause explicative de l'enthymème) : 19, 21, 21,



- 22, 27, 30, 32, 110, 114, 125, 203, 269, 296, 305, 328
- Èthos** : 138, 141, 142, 152, 183, 196, 200, 249, 259, 270, 282, 285, 286, 288, 293, 297, 338, 339
- Figure** (de style) : 12, 19, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 84, 93, 103, 168, 197, 205, 208, 210, 211, 263, 299, 300, 301, 303, 305, 307, 311, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 328, 333, 334, 339, 340
- Fleur / flos, flores, flosculi** : 12, 13, 86, 87, 123, 125, 213, 301, 307, 309, 316, 317, 333, 339, 340
- Généralisation / généralisable** : 25, 31, 32, 36, 37, 92, 125, 153, 165, 168, 183, 184, 192, 207, 210, 219, 238, 245, 255, 256, 266, 292, 314, 315, 337
- Imitation (imitatio) / imiter** : 39, 85, 86, 122, 213, 215, 220, 283, 338
- Induction / inductif** : 19, 243, 271, 281, 282
- Instruire / enseigner** : 10, 22, 207, 209, 214, 217, 228, 231, 240, 241, 267, 334, 340
- Leçon** : 92, 147, 151, 154, 164, 165, 173, 177, 179, 184, 224, 240, 241, 254, 261, 265, 334, 338
- Lieu commun** : voir « *topos* »
- Logos** : 178, 220, 225, 237, 270, 278, 292
- Métadramatique / métathéâtral** : 97, 123, 164, 165, 189, 236, 239, 245, 249
- Norme (règle)** : 23, 24, 108, 196, 207, 220, 229, 231, 251, 262, 266, 273, 276, 277, 278, 282, 289, 294, 297, 314, 315, 331, 332, 334, 339
- Paradoxe / paradoxal** : 12, 20, 21, 22, 30, 32, 33, 37, 92, 105, 117, 119, 120, 153, 163, 207, 208, 209, 210, 213, 226, 229, 240, 265, 266, 267, 273, 274, 276, 277, 300, 305, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 338, 339
- Parémiologique** : voir « proverbe »
- Pathos / pathétique** : 125, 200, 232, 234, 249, 252, 254, 259, 270, 278, 282, 284, 285, 286, 338
- Persuasion / persuader / persuasif** : 21, 22, 30, 144, 186, 193, 205, 208, 211, 212, 213, 215, 216, 258, 259, 261, 270, 271, 273, 278, 281, 286, 293, 297, 298, 299, 300
- Pointe** : 12, 19, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 110, 120, 125, 168, 170, 177, 195, 209, 245, 274, 283, 300, 301, 303, 309, 317, 322, 329, 333, 337, 339, 340
- Polémique** : 208, 210, 211, 271, 284, 318, 340

**Preuve** (dans l'argumentation) : 20,  
21, 23, 24, 26, 27, 125, 177,  
203, 204, 269, 270, 280, 282,  
293, 294, 297, 299, 334, 338

**Proverbe / proverbial /  
parémiologique** : 16, 38,  
47, 51, 53, 55, 56, 63, 71,  
84, 87, 88, 91, 93, 95, 99,  
101, 103, 109, 123, 125, 221,  
237, 337

**Règle** : voir « norme »

**Stichomythie** : 107, 108, 118, 129,  
139, 140, 151, 157, 158, 162,  
185, 188, 234, 309, 310

**Suasoria** : 182, 186, 234, 238, 293

**Syllogisme / syllogistique** : 12,  
15, 19, 26, 31, 209, 210, 211,  
214, 238, 269, 270

**Topos / topique (cliché / lieu  
commun)** : 16, 86, 87, 88,  
89, 96, 99, 101, 103, 111,  
119, 125, 152, 158, 175, 188,  
197, 219, 221, 224, 230, 232,  
240, 273, 274, 278, 289, 296

**Trait** : 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19,  
20, 21, 22, 24, 25, 26, 28,  
29, 30, 31, 32, 33, 34, 37,  
38, 94, 103, 105, 109, 111,  
125, 131, 135, 155, 168, 196,  
209, 214, 255, 298, 300, 301,  
317, 320, 331, 333, 339, 340

**Universalité/ universel** : 25, 32,  
33, 35, 91, 93, 95, 155, 219,  
227, 245, 249, 292, 334, 337,  
340



# Table des matières

Remerciements .....	page 7
Conventions d'écriture .....	page 8
Introduction générale .....	page 9

## PREMIÈRE PARTIE

### Racines : nature logique, rhétorique et théâtrale des *sententiae*

Introduction de la première partie .....	page 15
--	---------

## CHAPITRE premier

### La *sententia*, de la logique et de la rhétorique à la scène

I. 1. Étymologie et signification de « <i>sententia</i> » .....	page 17
I. 2. Pensées générales et pointes .....	page 19
1. 2. 1. Logique et rhétorique grecques .....	page 19
1. 2. 2. La rhétorique latine .....	page 23
Conclusion : évolution et ambiguïté de la <i>sententia</i> .....	page 31
I. 3. Critères d'élaboration du <i>corpus sententiarum</i> des tragédies de Sénèque .....	page 31
I. 3. 1. Généralité et brièveté .....	page 32
<i>Généralité ou généralisation ?</i> .....	page 32
<i>La breuitas est-elle une qualité essentielle de la sententia ?</i> .....	page 33
I. 3. 2. Indépendance des <i>sententiae</i> .....	page 34
<i>Sententiae liées au contexte par le fond</i> .....	page 34
<i>Sententiae liées au contexte par la forme</i> .....	page 36
<i>Sententiae à deux voix</i> .....	page 37
Conclusion : un corpus gradué .....	page 38

## CHAPITRE II

### *Corpus sententiarum* des tragédies de Sénèque

<i>Hercule Furieux</i> .....	page 39
<i>Les Troyennes</i> .....	page 46
<i>Les Phéniciennes</i> .....	page 52
<i>Médée</i> .....	page 54
<i>Phèdre</i> .....	page 59
<i>Œdipe</i> .....	page 66
<i>Agamemnon</i> .....	page 71
<i>Thyeste</i> .....	page 76

## CHAPITRE III

### *Voces publicae* : la tradition et son renouvellement dans les *sententiae* tragiques

Introduction : <i>imitatio</i> et <i>aemulatio</i> chez les Anciens et chez Sénèque .....	page 85
III. 1. Origines et originalité des <i>sententiae</i> sénéquiennes .....	page 87
3. 1. 1. <i>Topoi</i> et création d'un <i>topos</i> .....	page 87
<i>Reprise d'un topos proverbial</i> .....	page 88
<i>Reprise d'un topos sentencieux</i> .....	page 89
<i>Mise en sentence</i> .....	page 91
3. 1. 2. Quelle <i>δόξα</i> pour les <i>sententiae</i> ? .....	page 94
<i>Une δόξα personnelle : de l'intertextualité à l'autotextualité</i> .....	page 94
<i>Une δόξα gréco-romaine</i> .....	page 95
<i>Une δόξα théâtrale</i> .....	page 96
3. 1. 3. Quelle assimilation des modèles ? .....	page 97
<i>Emprunts formels</i> .....	page 97
<i>Emprunts conceptuels</i> .....	page 98
Conclusion : <i>Hoc semper nouum erit</i> (Sen., <i>Ep.</i> 64,8) .....	page 101
III. 2. De quelques topiques sentencieuses .....	page 101
3. 2. 1. La beauté éphémère .....	page 101
3. 2. 2. Représentations du pouvoir et <i>sententiae</i> « politiques » .....	page 104
<i>Tradition philosophique</i> .....	page 104
<i>Tradition tragique grecque</i> .....	page 106
<i>Tradition tragique républicaine</i> .....	page 109

III. 3. <i>Publilius, tragicis comicisque uehementior</i> .....	page 112
3. 3. 1. <i>Iuncturae</i> mimiques et tragiques .....	page 115
3. 3. 2. Situations tragiques éclairées par des <i>sententiae</i> mimiques .....	page 117
3. 3. 3. Relations entre <i>sententiae</i> mimiques et tragiques .....	page 119
Conclusion : autotextualité, intertextualité et intergénéricité .....	page 123
Conclusion de la première partie .....	page 125

## DEUXIÈME PARTIE

### Éclosion : les *sententiae* dans l'espace théâtral sénéquien

Introduction de la deuxième partie .....	page 129
--	----------

## CHAPITRE IV

### Les personnages tragiques et leurs *sententiae*

Introduction : <i>de usu sententiarum</i> (I. O. VIII, 5, 2) .....	page 131
IV. 1. Les <i>dramatis personae sententiosae</i> .....	page 132
4. 1. 1. Quantité absolue et relative de vers sentencieux prononcés par chaque personnage .....	page 132
<i>Personnages non sentencieux</i> .....	page 134
<i>Personnages sentencieux</i> .....	page 135
4. 1. 2. Proportion de vers sentencieux de chaque personnage .....	page 136
4. 1. 3. Classement synthétique des personnages .....	page 140
<i>Les personnages les plus sentencieux et les plus loquaces</i> .....	page 140
<i>Les personnages les plus sentencieux mais moins loquaces</i> .....	page 140
<i>Les personnages moyennement sentencieux et moins loquaces</i> .....	page 140
<i>Les personnages moyennement sentencieux mais loquaces</i> .....	page 140
<i>Les personnages peu sentencieux mais très loquaces</i> .....	page 141
<i>Les personnages peu sentencieux et peu loquaces</i> .....	page 141
Conclusion : des proportions sentencieuses inattendues .....	page 141
IV. 2. <i>Sententiae</i> et <i>ethos</i> des personnages .....	page 141
Médée : <i>du dolor au scelus</i> .....	page 142
Phèdre : <i>amor et mors</i> .....	page 144
Andromaque : <i>Tuta est perire quae potest, debet, cupit</i> .....	page 145
Thyeste : <i>dolor ac uoluptas</i> .....	page 147
Mégare : <i>Virtutis est domare quae cuncti pauent</i> .....	page 148

Œdipe : <i>regnum, metus, nefas</i> .....	page 149
Clytemnestre : <i>scelus et fides</i> .....	page 151
Atrée : <i>Sceleris modus debetur ubi facias scelus,/ non ubi reponas</i> ...	page 152
Conclusion : les <i>sententiae</i> sont des lignes de force caractérisantes .....	page 154

## CHAPITRE V

### *Loci sententiosi* : *sententiae* parlées et *sententiae* chantées

Introduction .....	page 155
V. 1. <i>Sententiae</i> et structure tragique .....	page 155
<i>Les diuerbia</i> .....	page 157
<i>Les cantica</i> .....	page 158
V. 1. 1. Répartition des <i>sententiae</i> en <i>diuerbia</i> dans chaque tragédie .....	page 159
V. 1. 2. Les <i>sententiae</i> dans les <i>cantica</i> .....	page 162
V. 2. Insertion des <i>sententiae</i> dans leur contexte théâtral .....	page 165
V. 2. 1. Les <i>sententiae</i> parlées : ouvertures, clôtures et charnières .....	page 167
V. 2. 2. Les <i>sententiae</i> chantées : thèmes, pointes et contrepoints lyriques .....	page 170
<i>Les sententiae sont des vecteurs de la thématique unique ou plurielle des cantica</i> .....	page 171
<i>Les sententiae condensent et résument la pensée à la fin du chant</i> .....	page 175
<i>Les sententiae portent des thèmes secondaires</i> .....	page 177
Conclusion : une <i>dispositio</i> concertée pour des <i>sententiae</i> porteuses du sens .....	page 178

## CHAPITRE VI

### *Sententiae* et progression dramatique

Introduction .....	page 181
VI. 1. <i>Sententiae</i> et dramaturgie .....	page 181
6. 1. 1. Des expositions et des narrations presque exemptes de <i>sententiae</i> .....	page 183
6. 1. 2. Prédominance des <i>sententiae</i> dans les passages agonistiques... ..	page 184
6. 1. 3. ... et dans les passages délibératifs .....	page 186
VI. 2. <i>Sententiae</i> et action dramatique .....	page 187

6. 2. 1. Mettre en route l'action – ou y faire obstacle – par des <i>sententiae</i> .....	page 187
6. 2. 2. Les <i>sententiae</i> sont des nœuds métadramatiques .....	page 189
<i>Les sententiae sont des nœuds conceptuels</i> .....	page 190
<i>Les sententiae sont des jalons structurels et structurants</i> .....	page 195
Conclusion : les <i>sententiae</i> soulignent la construction dramaturgique et structurent l'action dramatique .....	page 199
Conclusion de la deuxième partie .....	page 200

### TROISIÈME PARTIE

#### Fruits : pouvoirs de la parole sentencieuse

Introduction de la troisième partie .....	page 203
---	----------

### CHAPITRE VII

#### Les *sententiae* tragiques sont-elles philosophiques ?

Introduction .....	page 207
VII. 1. La polémique stoïcienne et la position sénéquienne .....	page 208
7. 1. 1. Le paradoxe d'une anti-rhétorique .....	page 208
<i>La théorie</i> .....	page 208
<i>La critique de la théorie</i> .....	page 209
<i>La pratique : la γνώμη et la sententia dans la tradition philosophique</i> .....	page 210
7. 1. 2. La conception stylistique de Sénèque .....	page 211
<i>Sénèque et la Stoa</i> .....	page 211
<i>Les sentences selon Sénèque : Quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda ! (Ep. 8, 8)</i> .....	page 212
Conclusion : le <i>carmen</i> éthique .....	page 215
VII. 2. Des <i>sententiae</i> « stoïciennes » ? .....	page 216
7. 2. 1. Le point de vue du contenu : convergences tragiques et philosophiques .....	page 217
7. 2. 2. Le point de vue de la valeur admonitrice : modulation des thèmes philosophiques par les <i>sententiae</i> .....	page 223
VII. 3. La « vérité » sentencieuse à l'épreuve de la scène .....	page 226
7. 3. 1. Oppositions entre <i>sententiae</i> .....	page 228
7. 3. 2. Évolution des personnages .....	page 231
7. 3. 3. Perversions .....	page 235



Antisapiens Medea .....	page 236
Proinde uitae sequere naturam ducem (Phèdre, v. 481) .....	page 238
Conclusion : une réception multiple pour un public hétérogène .....	page 240

## CHAPITRE VIII

### Les *sententiae* sont des lieux pathétiques, éthiques et dramatiques

Introduction .....	page 243
VIII. 1. Un langage des passions .....	page 244
8. 1. 1. La <i>sententia</i> est un moyen d'expression .....	page 244
<i>Constats désespérés</i> .....	page 244
<i>Autocritiques fatalistes</i> .....	page 246
<i>Ponctuations émotionnelles</i> .....	page 247
8. 1. 2. La <i>sententia</i> est un instrument d'introspection .....	page 249
VIII. 2. Les réflexions sentencieuses .....	page 252
8. 2. 1. La <i>sententia</i> fournit un moyen d'analyse dans les <i>diuerbia</i> .....	page 252
8. 2. 2. La <i>sententia</i> exacerbe le pathos dans les <i>cantica</i> .....	page 254
VIII. 3. Les mots et les maux .....	page 257
8. 3. 1. <i>Sententiae</i> modératrices .....	page 257
8. 3. 2. <i>Sententiae</i> motrices .....	page 262
8. 3. 3. <i>Sententiae</i> organisatrices .....	page 264
Conclusion : dévoiler et masquer les passions par les <i>sententiae</i> .....	page 266

## CHAPITRE IX

### Armes argumentatives sentencieuses

Introduction .....	page 269
IX. 1. Les composantes logiques de l'argumentation <i>per sententias</i> .....	page 271
9. 1. 1. Réfutation .....	page 271
9. 1. 2. Caution logique, normes éthiques et politiques .....	page 273
<i>Justifications sentencieuses proleptiques</i> .....	page 273
<i>Du paradoxe logique à la δόξα tragique</i> .....	page 276
9. 1. 3. De la logique au pathétique .....	page 278
Conclusion : des arguments efficaces du point de vue logique .....	page 282
IX. 2. Les auxiliaires de la preuve sentencieuse : <i>ethos</i> et <i>pathos</i> .....	page 282
9. 2. 1. Apitoyer et flatter .....	page 282
9. 2. 2. Menacer et accuser indirectement .....	page 286

9. 2. 3. Cerner l' <i>èthos</i> du destinataire et varier ses stratégies argumentatives .....	page 288
9. 2. 4. Négliger l' <i>èthos</i> du destinataire : échec des <i>sententiae</i> .....	page 293
Conclusion : conviction logique, persuasion éthique... et pièges rhétoriques .....	page 297

## CHAPITRE X

### *Placere et ferire. Esthétique de la sententia*

Introduction .....	page 299
X. 1. <i>Illa rotunda et undique circumcisa</i> .....	page 301
10. 1. 1. Lignes mélodiques .....	page 301
10. 1. 2. Variations sémantiques .....	page 304
10. 1. 3. Réseaux .....	page 307
<i>Vers sentencieux</i> .....	page 307
<i>Strophes sentencieuses</i> .....	page 309
<i>Chants sentencieux</i> .....	page 311
Conclusion : des « vers libres » sentencieux .....	page 316
X. 2. <i>Feriant animum et uno ictu frequenter inpellunt</i> .....	page 317
10. 2. 1. Martèlement du sens .....	page 317
<i>Antanaclase</i> .....	page 318
<i>Gémination</i> .....	page 319
<i>Parallélisme</i> .....	page 320
<i>Brièveté et densité</i> .....	page 322
10. 2. 2. Contrastes éclatants .....	page 324
<i>Double antithèse</i> .....	page 325
<i>Antithèse et asyndète</i> .....	page 325
<i>Antithèse et chiasme</i> .....	page 326
<i>Antithèse et parallélisme</i> .....	page 327
10. 2. 3. Choc de la pensée .....	page 328
<i>Écriture de la limite</i> .....	page 328
<i>Écriture du paradoxe</i> .....	page 328
<i>Écriture du renversement</i> .....	page 331
Conclusion : <i>sine ratione ipsa ueritas lucet</i> (Sen., <i>Ep.</i> 94, 43) .....	page 333
Conclusion de la troisième partie .....	page 334
Conclusion générale : rhétorique, esthétique et théâtralité	

des *sententiae* ..... page 337

### RÉCAPITULATIF DES TABLEAUX

IV. 1 : Quantité des vers sentencieux prononcés par les personnages  
de chaque tragédie ..... page 133

IV. 2 : Proportion de vers sentencieux par rapport aux  
prises de parole ..... page 136

V. 1 : Proportion de vers sentencieux dans les *cantica* et *diuerbia* ..... page 156

V. 2 : Nombre de *sententiae* en valeur absolue ..... page 157

V. 3 : Nombre de *sententiae* prononcées par personnage et par acte  
dans chaque tragédie ..... page 159

V. 4 : Nombre et proportion de *sententiae* dans les chœurs de  
chaque tragédie ..... page 162

V. 5 : Proportion de vers sentencieux dans chaque chant (en %) ..... page 163

VI. 1 : Les *sententiae* dans les *diuerbia* ..... page 182

**Références bibliographiques** ..... page 341

**Classement thématique des *sententiae*** ..... page 375

***Index locorum*** ..... page 395

***Index rerum*** ..... page 415

**Table des matières** ..... page 419

**Ouvrages déjà parus** ..... page 427

## Ouvrages déjà parus

Ouvrages parus dans la collection du C.E.R.G.R.

Diffusion : Éditions DE BOCCARD, 11 rue de Médicis, 75006 Paris

### Déjà parus :

J. PRIEUR, *La province romaine des Alpes Cottiennes*, Lyon, 1968, épuisé.

G. CHAPOTAT, *Vienne Gauloise, le matériel de la Tène III trouvé sur la colline Sainte-Blandine*, Lyon, 1970, 2 volumes.

### Nouvelle série :

J.-C. BÉAL, *Catalogue des objets de tabletterie du musée de la civilisation gallo-romaine de Fourvière à Lyon*, Lyon, 1983, 421 p., 71 pl. h.-t.

R. TURCAN, *Trésors monétaires de Tipasa et d'Announa*, Lyon, 1984, 87 p., 13 pl. h.-t.

R. PÉRICHON et P. JACQUET, *Les fouilles du site cultuel protohistorique du Terrail : recherches sur le second Age du Fer dans la région d'Amplepuis (Rhône)*, Lyon, 1985, 85 p., 135 pl. h.-t.

B. RÉMY, *Les monnaies romaines découvertes à Rodumna (Roanne, Loire). Essai de circulation monétaire*, Lyon, 1985, 73 p., 9 pl. h.-t.

B. RÉMY, *L'évolution administrative de l'Anatolie aux trois premiers siècles de notre ère*, Lyon, 1986, 140 p., 1 pl. h.-t.

R. TURCAN, *Nigra moneta : sceaux, jetons, tessères, amulettes, plombs monétaires ou monétiformes, objets divers en plomb ou en étain d'époque romaine conservés*

*au musée des Beaux-arts de Lyon, avec un appendice sur l'empreinte en plomb d'un coin de médaillon impérial*, Lyon, 1987, 213 p., 36 pl. h.-t.

*La Langue des inscriptions latines de la Gaule*, Actes du Colloque de 1988, réunis par Guy ACHARD et André BUISSON, Lyon, 1989, 171 p., ill.

J. MONNIER, *La Dent, site gallo-romain de Meyzieu (Rhône), découvertes archéologiques à Genas, Azieu et Décines-Charpieu*, Lyon, 1990, 160 p., 80 pl.

*Le Testament du Lingon (CIL XIII 5207)*, Actes de la journée d'étude de Lyon (mai 1990), réunis par Yann LE BOHEC et André BUISSON, Lyon, 1990, 90 p., 2 pl. h.-t.

*Inscriptions Latines de la Gaule Lyonnaise*, Actes des journées d'étude de Lyon (novembre 1990), réunis par Yann LE BOHEC et François BÉRARD, Lyon, 1992, 130 p., 35 pl.

*Les Militaires romains en Gaule civile*, Actes du Colloque de Lyon (16 mai 1991), réunis par Yann LE BOHEC et André BUISSON, Lyon, 1993, env. 80 p. et pl. h.-t.

*Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, Actes de la Table ronde de Lyon (18 mars 1992), réunis par Josèphe-Henriette ABRY et André BUISSON, Lyon-Grand, 1993, 177 p., 15 pl. h.-t.

*Lucien de Samosate*, Actes du Colloque de Lyon, (30 septembre-1er octobre 1993), réunis par Alain BILLAULT et André BUISSON, Lyon, 1994, 250 p.

*La Gaule romaine et le droit latin. Recherches sur l'histoire administrative et sur la romanisation des habitants*, A. CHASTAGNOL, Scripta Varia 3 réunis par André BUISSON, Lyon, 1995, 310 p., photo h.t.

*Héros et voyageurs grecs dans l'Occident romain*, Actes du Colloque de Lyon (31 janvier 1996), réunis par Alain BILLAULT, Lyon, 1997, 147 p.

*L'archéologie algérienne de 1895 à 1915. Les rapports d'Albert Ballu publiés au Journal Officiel de la République française de 1896 à 1916*, réunis par Agnès GROSLAMBERT, Lyon, 1997, 421 p.

- Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, Actes de la Table ronde de Lyon, (25 septembre 1997), réunis par Christine MAUDUIT et Pascal LUCCIONI, Lyon, 1998, 145 p.
- Épigraphie et histoire : acquis et problèmes*, Actes du Congrès de la Société des Professeurs d'Histoire ancienne, Lyon-Chambéry (21-23 mai 1993), réunis par Yann LE BOHEC et Yves ROMAN, Lyon, 1998, 181 p. (Épuisé).
- Proverbes et sentences dans le monde romain*, Actes de la Table ronde de Lyon (26 novembre 1997), réunis par Frédérique BIVILLE, Lyon, 1999, 131 p.
- Les Légions de Rome sous le Haut-Empire*, Actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998), rassemblés et édités par Yann LE BOHEC, avec la collaboration de Catherine WOLFF, Lyon, 2000, 754 p., 2 vol.
- Orateur, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Actes de la table-ronde du 31 janvier 2000, édités par Guy ACHARD et Marie LEDENTU, Lyon, 2000, 117 p.
- Lectures antiques de la tragédie grecque*, Actes de la table-ronde du 25 novembre 1999, édités par Alain BILLAULT et Christine MAUDUIT, Lyon, 2001, 146 p.
- La Première Guerre Punique, Autour de l'œuvre de M. H. Fantar*, Actes de la table-ronde de Lyon (mercredi 19 mai 1999), édités par Yann LE BOHEC, Lyon, 2001, 143 p.
- Les âges de la vie dans le monde indien*, Actes des journées d'Études de Lyon (22-23 juin 2000), édités par Christine CHOJNACKI, Lyon, 2001, 340 p.
- Les cinq sens dans la médecine de l'époque impériale : sources et développements*, Actes de la table ronde du 14 juin 2001, édités par Isabelle BOEHM et Pascal LUCCIONI, Lyon, 2003, 122 p.
- L'armée romaine de Dioclétien à Valentinien I<sup>er</sup>*, Actes du Congrès de Lyon (12-14 septembre 2002), édités par Yann LE BOHEC et Catherine WOLFF, 540 p.

*Les Légions de Rome sous le Haut-Empire, Tome III, Index des actes du Congrès de Lyon (17-19 septembre 1998),* édités par Catherine WOLFF, 195 p.

*Ruses, secrets et mensonges chez les historiens grecs et latins,* Actes du Colloque de Lyon (18-19 septembre 2003) édités par Hélène OLIVIER, Pascale GIOVANNELLI-JOUANNA et François BÉRARD, 263 p.

*Les Exclus dans l'Antiquité,* Actes du Colloque de Lyon (23-24 septembre 2004) rassemblés et édités par Catherine WOLFF, 285 p.

*Parole, Media, Pouvoir dans l'Occident romain, Hommages offerts au Professeur Guy Achard,* Actes du Colloque de Lyon (24-25 novembre 2004) rassemblés et édités par Marie LEDENTU, 515 p.

*Commencer et Finir – Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine,* Actes du Colloque de Lyon (29-30 septembre 2006) rassemblés et édités par Bruno BUREAU et Christian NICOLAS, Lyon, 2008, 836 p., 2 vol.

*Le poète irrévérencieux – Modèles hellénistiques et réalités romaines,* Actes de la table ronde et du Colloque de Lyon (17 octobre 2006 et 20 octobre 2007) rassemblés et édités par Bénédicte DELIGNON et Yves ROMAN, Lyon, 2009, 428 p.

*L'armée romaine et la religion sous le Haut-Empire romain,* Actes du quatrième Congrès de Lyon rassemblés et édités par Catherine WOLFF avec la collaboration de Yann Le BOHEC, Lyon, 2009, 534 p.

*Urbanisme et urbanisation en Numidie militaire,* Actes du colloque organisé les 7 et 8 mars 2008 par l'Université Jean Moulin Lyon 3 rassemblés et édités par Agnès GROSLAMBERT, Lyon, 2009, 403 p.

*La Norme religieuse dans l'Antiquité,* Actes du colloque organisé par les Universités Lyon 2 et Lyon 3 rassemblés et édités par Bernadette CABOURET-LAURIoux et Marie-Odile LAFORGES-CHARLES, Lyon, 2010, 340 p.

A. GROSLAMBERT, *Lambèse sous le Haut-Empire : du camp à la cité.* Lyon, 2011, 202 p.

*Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome : transferts, réécritures, emplois*, Actes du colloque de Lyon (11-13 juin 2009), rassemblés et édités par Christine MAUDUIT et Pascale PARÉ-REY, Lyon, 2011, 467 p.

*La poésie astrologique dans l'Antiquité*, Actes du colloque organisé par les Universités Lyon 2 et Lyon 3, rassemblés et édités par Isabelle BOEHM et Wolfgang HÜBNER, Lyon, 2011, 270 p.

*Vox poetae, Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, Actes du colloque organisé par l'Université Jean Moulin Lyon 3, rassemblés et édités par Emmanuelle RAYMOND, Lyon, 2011, 444 p.

*Visions de l'Occident romain*, rassemblés et édités par Bernadette CABOURET, Agnès GROSLAMBERT et Catherine WOLFF, Lyon, 2012, 962 p., 2 vol.

P. PARÉ-REY, *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*. Lyon, 2012, 426 p.

#### **À paraître :**

*Le métier de soldat dans le monde romain*, Actes du cinquième Congrès de Lyon organisé par l'Université Jean Moulin Lyon 3 (23-25 septembre 2010), rassemblés et édités par Catherine Wolff, Lyon 2012.

#### **Chez d'autres éditeurs :**

*Les Bronzes antiques*, Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international, Lyon, 1976 ; éditions de L'Hermès.

*La Patrie Gauloise, d'Agrippa au VI<sup>e</sup> siècle*, Actes du Colloque de Lyon, (1981), Lyon, 1983, 399 p., XXII pl. h.-t., co-édition L'Hermès - Les Belles Lettres.

M. RAMBAUD, *Autour de César, scripta varia*, Lyon, 1987, 350 p. éditions de L'Hermès, épuisé.



*La Hiérarchie Militaire dans l'armée romaine. Rangordnung*, Actes du colloque de Lyon (15-18 septembre 1994), réunis par Yann LE BOHEC ; De Boccard, 1995.

*Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur*, Actes du Colloque de Lyon (16 au 18 mars 2005) réunis par Sophie ARCHAMBAULT DE BEAUNE, 294 p. ; éditions du CNRS 2007.