



HAL
open science

” Les énigmes du savoir et du pouvoir : la sententia dans l’Œdipe de Sénèque ”

Paré-Rey Pascale

► To cite this version:

Paré-Rey Pascale. ” Les énigmes du savoir et du pouvoir : la sententia dans l’Œdipe de Sénèque ”. Bulletin de l’association Guillaume Budé , 2002, 3, p. 284-302. hal-00363462

HAL Id: hal-00363462

<https://hal.science/hal-00363462>

Submitted on 23 Feb 2009

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.

L'énigme du savoir et du pouvoir : la *sententia* dans l'*Œdipe* de Sénèque

Pourquoi, et comment, étudier la *sententia* dans les *Tragédies* de Sénèque ? Différents problèmes se posent à nous, avant toute recherche, car la définition de la *sententia* est problématique et doit avoir sa part dans tout travail. Mais on peut déjà dire que c'est un tour d'écriture omniprésent, lancinant, dans le théâtre sénéquien, comme dans le style de la déclamation¹ du premier siècle, qui a fortement influencé notre auteur. Les points ici abordés seront notamment le reflet de cette influence, non seulement stylistique mais aussi thématique : suasoires et controverses mettent en scène des actions en justice, où les problèmes de conscience font l'objet de développements dialectiques. On pourra ainsi relier les questions traditionnelles de culpabilité, de responsabilité, de courage, de conduite à tenir devant telle situation épineuse, matière des exercices déclamatoires, à la matière des *sententiae*, isolées ou en série, qui nous occuperont dans cet article.

La *sententia* est aussi un lieu rhétorique où se produit justement un brouillage des frontières entre rhétorique et poétique, tant les structures apparemment figées offrent de possibilités d'interprétation. La *sententia* est un outil dans le discours argumentatif, dans l'*inuentio* rhétorique en particulier, où il s'agit de fournir des preuves propres à remporter l'adhésion : son schéma d'écriture rigoureux et sa forme frappante semblent garants d'une logique irréfutable. La force de son *auctoritas*, héritée des contextes d'apparition originels² a presque en elle-même valeur de preuve : celui qui prononce une *sententia* est d'ordinaire un personnage fondé de pouvoir, dont la valeur morale ou intellectuelle ne saurait être mise en doute. Dans le domaine de l'*elocutio* rhétorique, à l'époque impériale où le champ d'application de « *sententia* » s'élargit, le vocable prend le sens de « trait », c'est-à-dire de forme frappante donnée à une pensée. Dès lors l'ambiguïté apparaît de manière durable et

¹ On se reportera en référence aux ouvrages suivants, qui mettent en lumière l'influence de la déclamation sur le style « pointu », riche en pointes et traits, de Sénèque prosateur mais aussi dramaturge : Henri de la VILLE de MIRMONT, « Les déclamateurs espagnols au temps d'Auguste et de Tibère », *Bulletin Hispanique*, XII, 1910, p.1-22 ; XIV, 1912, p.11-29 ; XV, 1913, p.238-261 ; Howard Vernon CANTER, *Rhetorical elements in tragedies of Seneca*, University of Illinois Press, 1925 ; W.B. SEDGWICK, « The awful influence of declamation on Silver Latin Poetry », *The Classical Weekly*, 24, 1930-31, p.378-426 ; Stanley F. BONNER, *Roman Declamation*, Berkeley, California, 1949 ; Henri BORNECQUE, *Déclamations et déclamateurs d'après Sénèque le Père*, Hildesheim, Georgolms, 1967 ; Alain MICHEL, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux Modernes », *REL*, 54, 1976, p.279-307 ; Guido BONELLI, « Il carattere retorico delle tragedie di Seneca », *Latomus*, 37-1, 1978, p.395-418 ; Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence, rhétorique et "res litteraria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, 1980 ; Aldo SETAIOLI, « Seneca e lo stile », *ANRW*, II, 32, 2, Berlin, New-York, p.776-856.

préoccupante : la *sententia* renvoie à des caractéristiques formelles³ (*breuitas, rotunditas*, acuité) et thématiques (elle frappe aussi parce que, en morale ou en philosophie, elle énonce une idée subtile, originale, voire paradoxale, témoignant ainsi de l'*ingenium* de son auteur). La *sententia* est-elle alors une figure de pensée ? une figure de style ? ou les deux ? Si c'est une figure de style⁴, quand devient-elle repérable, relativement autonome par rapport à son contexte d'insertion ? Il y a là une question fondamentale à creuser qui concerne tant la rhétorique que la poétique, dans le cas où la *sententia* échapperait progressivement au domaine de la première pour appartenir de plus en plus à la seconde.

Enfin, la *sententia* est un carrefour où dialoguent philosophie, politique et éthique, autant de discours qui ont imprégné la vie de Sénèque. La tragédie que nous avons choisie ici, montrera, nous l'espérons, la richesse de cet échange et les enjeux de la confrontation entre ces différentes formes de conscience.

La question est celle de lire et d'entendre, au théâtre, cette forme lapidaire, ce « trait », cette « pensée », - autant de termes proposés pour la traduction de « *sententia* », que nous préférons désigner par le vocable latin⁵ - et nous avons choisi l'*Œdipe* pour ce faire. Cette

² En politique, la *sententia senatoria* est une proposition émise par un sénateur qui peut, qui doit, servir de base à la rédaction d'un *senatus-consulte* ; la *sententia* a dès l'origine une valeur solennelle et technique. Dans un contexte judiciaire, la *sententia* désigne la sentence rendue par un tribunal, là encore une autorité respectée.

³ Les rhéteurs grecs et latins dressent un portrait de la *sententia* mais hétérogène et ne s'accordent pas sur son statut ; il nous appartiendra de repérer les invariants et montrer l'évolution de l'histoire de la *sententia* dans les traités. On trouvera les chapitres les plus développés sur la question chez Aristote, *Rhétorique*, livre II, tome II, éd. Médéric DUFOUR, Paris, Belles Lettres, 1967 ; livre III, tome III, 1973, éd. Médéric DUFOUR, Paris, Belles Lettres, 1967 ; Hermogène, *L'art rhétorique*, éd. Michel PATILLON, préface de Pierre Laurens, Paris, coll. Idea L'âge d'homme, 1997 ; Cicéron, *Brutus*, éd. Albert YON, Paris, Belles Lettres, 1964 ; Cicéron, *De Oratore*, livre II, éd. Edmond COURBAUD, Paris, Belles Lettres, 1966 ; Cicéron, *Tusculanes*, éd. Georges FOLHEN et Jules HUMBERT, livres III-V, Paris, Belles Lettres, 1968 ; Horace, *Œuvres*, éd. Frédéric PLESSIS et Paul LEJAY, Paris, Hachette, 1903 ; Horace, *Art Poétique*, éd. François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955 ; Quintilien, *Institution Oratoire*, livres II-III, éd. Jean COUSIN, Paris, Belles Lettres, 1976 ; *Rhétorique à Herennius*, éd. Guy ACHARD, Paris, Belles Lettres, 1989 ; Longinus, *Traité du Sublime*, éd. Nicolas BOILEAU - Francis GOYET, Paris, Bibliothèque Classique, Le Livre de Poche, 1995.

⁴ Même à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur comme Quintilien, il y a des hésitations quant au classement de la *sententia* parmi les *sententiarum figurae* ou *uerborum figurae*, car il semble bien que l'extension de son usage au premier siècle en modifie la théorie et que la *sententia*, gagnant en autonomie, brouille les catégories. Dans son *Institution Oratoire*, 8, 5, 3, il rapporte la liste de dix formes (*decem genera*), dressée par d'autres auteurs, des figures que l'on trouve dans l'écriture sentencieuse - interrogation, comparaison, négation, similitude, admiration, etc...- mais, dit-il, « toutes les figures peuvent servir à en exprimer » (*per omnes enim figuras tractari potest*). Ailleurs, (*I.O.*, 9, 3, 98), en parlant de la classification des tropes de Cornificius, il cite d'une part l'interrogation, le raisonnement, la suggestion, etc..., d'autre part l'aphorisme, la subdivision, l'incise et la *sententia*, et commente : « mais les premières sont des figures d'un autre genre » tandis que « les secondes ne sont nullement des figures » (*sequentes schemata omnino non sunt*). Cependant, il faut se souvenir de la différence entre trope et figure : le premier concerne le mot isolé tandis que la seconde met en jeu plusieurs mots, et l'on peut retenir que seuls l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* et Quintilien incluent la *sententia* dans les figures, avec les réserves mentionnées pour ce dernier.

⁵ L'étude sur laquelle nous nous appuyons pour la définition et l'histoire du terme est de Paul MORILLON, *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, Service de reproduction des thèses de Lille,

pièce pose en effet des questions centrales, met en jeu des notions récurrentes et offre une gamme stylistique de *sententiae* variée. Nous proposons, pour présenter quelques problématiques que l'on retrouverait dans une étude plus complète, de réfléchir au motif de l'énigme, central dans la tragédie concernée.

Qu'entendre par cette notion ? Différents points de vue coexistent. On peut voir en l'énigme, comme le faisaient les Anciens, une catégorie de jeux de langage, à côté des néologismes et du mélange de différentes langues, contribuant à former des mots difficiles et incompréhensibles⁶. Mais dans notre corpus les *sententiae* ne semblent pas revêtir ce rôle ludique ; à tout le moins elles participent à un jeu sérieux, sinon dangereux. Aristote, dans la *Poétique*⁷, parle de « nœud » par opposition à la « résolution » de l'intrigue (δέσις vs λύσις) ; si l'on peut parfois assimiler l'énigme au moment du nœud de l'intrigue, ce n'est pas toujours le cas et mieux vaut se reporter à la *Rhétorique* pour une définition plus opératoire pour notre propos. C'est lorsqu'il s'agit de l'étude du style⁸, après avoir cité la métaphore, le bon mot et les apophtegmes, qu'il leur consacre une appréciation importante : « De même encore les énigmes bien enveloppées sont agréables pour la même raison, car elles nous apprennent quelque chose, et elles ont la forme d'une métaphore »⁹. Intéressante est pour nous cette mention de la capacité qu'a l'énigme à faire passer de l'illusion à la connaissance, en tant que moyen de mise en lumière du sens et non de son brouillage. Cependant, les théoriciens latins donnent une image plus négative de l'énigme, produite par le renforcement de certaines figures de style, qui, au lieu de l'éclairer, obscurcissent la pensée¹⁰. On se demandera si les *sententiae* en forme d'énigmes concourent à un dévoilement au sens aristotélicien ou si au contraire elles introduisent le doute, obstacle à la *perspicuitas* préconisée par la rhétorique latine.

1974. Elle confirme que « *sententia* » est intraduisible et n'équivaut pas directement à son homologue grec γνώμη.

⁶ Etienne WOLFF, « Les jeux de langage dans l'Antiquité romaine », *BAGB*, 3, 2001, p.317-334, distingue deux échelles dans ces jeux langagiers : ceux qui créent les mots difficiles et les détournements du texte. L'énigme, du premier type, est elle-même à redécomposer en quatre catégories : les formes classique, anagrammatique, géométrique et les rébus.

⁷ Aristote, *Poétique*, 1455 b 24-30 et 1456 a 9.

⁸ Aristote, *Rhétorique*, 1412a.

⁹ « Pour la même raison » renvoie à ce qu'il vient de dire des bons mots qui « peignent », c'est-à-dire « signifient les choses en acte ».

¹⁰ Quint., *I.O.*, 8, 6, 52, classe l'énigme parmi les figures, en en faisant une prolongation de l'allégorie : *Sed allegoria quae est obscurior « aenigma » dicitur, uitium, meo quidem iudicio, si quidem dicere dilucide uirtus, quo tamen et poetae utuntur.* C'est une allégorie obscure, s'opposant à la clarté, qui elle, est considérée comme qualité ; L'usage de la figure par les poètes est-il alors une conséquence logique de ce « défaut » ?

Cic., *De Orat.*, 3, 167, indique le même défaut d'*obscuritas* contenu en l'énigme, conséquence des figures telles que la métaphore, la comparaison, l'allégorie, dès lors qu'elles deviennent des ornements purs : *Est hoc magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est, et enim hoc fere genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata.*

Après une première approche de chacun des termes du problème, comment les relier entre eux ? Car si l'équation entre les parties concernées par l'énigme semble simple, - pour qui doit la résoudre : manque et envie de savoir ; pour qui la pose : pouvoir par le savoir détenu ; pour qui saura la résoudre : enjeu de pouvoir - , la *sententia*, parole de pouvoir, sur le pouvoir, semblant émaner d'un savoir acquis et l'énoncer, obscurcit les perspectives et déjoue les attentes. Trois moments de la tragédie sénèqueenne - que l'on parcourra à rebours comme Œdipe enquêtant sur son passé - permettront de poser ces questions.

_ « *nemo fit fato nocens* » : destin et responsabilité dans l'*Œdipus* sénèqueen

On abordera le problème de front en réfléchissant sur le vers 1019 d'*Œdipe* : *Fātī is/tā cūl/pā est : nē/mō fīt/ fātō/ nōcēns*. Prononcé par Jocaste, mère et épouse du héros, il met en jeu les notions de faute, de destin et de culpabilité. Ce trimètre iambique, vers du dialogue, se compose d'une première partie qui fait référence aux « crimes » liés à l'action (le meurtre de Laius par Œdipe et les noces incestueuses de ce dernier avec sa mère Jocaste ayant eu lieu) et d'une seconde partie, la *sententia* proprement dite placée en exergue de ce développement (vers 1019b), toutes deux séparées dans la traduction (« Le destin est coupable de ces crimes : nul n'est rendu coupable par le destin »)¹¹ par les deux points. La césure y est penthémimère et coïncide avec cette ponctuation moderne, mais on devra s'interroger sur la nature précise du lien qui unit les deux parties du vers. La penthémimère distingue deux hémistiches mais n'introduit pas de fracture : d'autant que les deux lectures, *ad metrum* et *ad sensum* se relaient ici pour insister sur un enchaînement logique des idées. La surimposition de la syntaxe et du mètre induit dès lors une certaine réception, en suggestivité, à confirmer par une plus ample réflexion sur le sens de cet énoncé.

Le contenu en est apparemment simple, mais nous allons montrer que selon la lecture que l'on en fait (trope ? figure de style ? figure de pensée ?), le sens se complique et miroite étonnamment à l'intérieur d'une forme qui, apparemment, ne donne pas prise à la discussion. Pour Jocaste, le coupable vis-à-vis des malheurs survenus serait le destin (le *Fati* invoqué), et non Œdipe. L'accent mis sur ce *fatum*, placé à l'attaque du vers et répété au cinquième pied en polyptote, souligné par l'allitération en [f], semble indiquer cette lecture. Le vers en lui-même ne serait pas une figure mais on aurait un trope, portant sur *fati* et *fato* d'une part, sur

¹¹Traduction de la nouvelle édition des Belles Lettres par F. R. CHAUMARTIN. Sauf mention contraire, nous emprunterons nos traductions à cette édition.

culpa et *nocens* de l'autre. Le premier problème est celui de la relation entre les deux parties du vers (redondance ou variation ?) de part et d'autre de ces deux points, peut-être trompeurs en cela qu'ils désignent un fonctionnement en miroir, au moins du point de vue formel, mais qui ne fut pas forcément dans l'intention de l'écrivain. Les deux *fati* et *fato* désignent-ils la même réalité ? Cela est fort probable, mais qu'en est-il de *culpa* et *nocens* ? *Culpa* désigne bien la faute légère, la négligence, ce qui donne littéralement « c'est par la faute du destin », tandis que *nocens* signifie « nuisible, faisant du tort à quelqu'un » avec une idée d'intentionnalité propre au domaine juridique¹². Cette intentionnalité est bien moindre dans la première partie du vers, où le neutre *ista* contribue à renforcer la désertion de la scène par l'humain. Au contraire, *nemo* et *nocens* réintroduisent la personne humaine et *fit*, avec l'idée d'un processus, remplace le statique *est*. Derrière ces notions, (se rendre/ être rendu nuisible), on peut apercevoir celle de volonté, clef de voûte du système éthique chez Sénèque.

Le second problème concerne la réception théâtrale, forcément double : Œdipe et le public n'entendent pas forcément la même chose. Celui-là ne s'arrête pas à la pseudo-disculpation de Jocaste tandis que celui-ci aurait tendance à se laisser convaincre. Le sens reste dès lors difficile à fixer ; doit-on plutôt entendre ce vers comme une figure de pensée ?

Si l'on considère le sens de la *sententia* isolément, on peut garder la traduction proposée mais l'interpréter en deux sens opposés, et c'est là que la belle ordonnance rhétorique, présageant d'une solide logique intellectuelle, commence à s'effriter... Ou bien Jocaste dit que c'est le destin qui est en cause dans cette affaire, *or* « nul n'est rendu nuisible par le destin », *donc* Œdipe, lui, est hors de cause. La dernière partie du syllogisme est à suppléer, puisque la *sententia*, en tant que partie d'un enthymème¹³, en fait l'économie. Toute la question est de savoir dans quelle mesure on est fondé à transposer un dit impersonnel en une parole adressée, à surinterpréter peut-être le texte. La logique, ici, est celle du sens, une logique disjonctive, qui exclut les superpositions. Mais il semble que l'on ne puisse s'en tenir là, puisque dans la seconde partie du vers, le *fato* est comme innocenté.

¹² Pour les notions juridiques, on consultera l'ouvrage de Michèle DUCOS, *Rome et le droit*, Paris, Le Livre de Poche, 1996. Selon l'auteur, que nous remercions pour ses précisions, *nocens* est bien une catégorie juridique, que l'on peut traduire par « coupable ». Cependant, pour garder la distinction entre ce terme et ceux de *sons* et de *culpa* que l'on aura plus tard, nous préférons le traduire par « nuisible ».

¹³ Lucia CALBOLI-MONTEFUSCO, « La γνώμη et l'argumentation », *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Actes de la table ronde du 26 novembre 1997 édités par Frédérique Biville, Lyon, De Boccard, 1999, p.29.

Ou bien donc, et c'est la lecture de l'énoncé comme figure de style, paradoxale, Jocaste dit que c'est par autre chose que le destin que l'on se rend coupable, une autre chose que nous aurons à identifier¹⁴. La mise en relief phonique du *fato* de la seconde partie du vers s'expliquerait alors d'autant mieux : la répétition de ce mot agit comme un écho du premier *fati* mais en variation, il résonne de sens légèrement différents puisque Jocaste ne tient pas deux fois le même discours en ce seul vers. L'on saisirait également d'autant mieux la variation synonymique entre *culpa* et *nocens* : ils sont tous deux rendus dans la traduction par « coupable », ce qui est parfaitement possible, mais peuvent être aussi considérés comme en léger décalage comme on l'a dit plus haut.

Jocaste alors ferait montre d'une redoutable habileté en faisant mine d'innocenter Œdipe grâce à une *sententia*, parole de vérité et d'autorité dans l'absolu, mais qui, ici, mal ajustée au contexte de l'argumentation, pourrait se retourner pernicieusement, en insinuant qu'Œdipe est coupable, mais non par la faute du destin. Les deux élisions de la première partie du trimètre¹⁵ renforcent cette interprétation, comme si Jocaste avalait tout d'abord ses mots puis prenait le temps d'appuyer sa déclaration sentencieuse après la césure¹⁶. Le lien ne serait plus causatif entre les deux parties du vers, mais antithétique : l'implicite ne serait plus « donc Œdipe est innocent » mais « pourtant Œdipe s'est rendu nuisible ». Nous sommes en contexte argumentatif¹⁷ avons-nous dit, et non dans une démonstration rigoureuse, c'est pourquoi la *sententia* se fait outil de persuasion dans un syllogisme rhétorique et non instrument de vérité, axiome, dans un syllogisme logique. La *sententia* joue d'une polysémie inattendue, au service de l'action théâtrale. Les personnages, impliqués dans une action, dans un réseau de forces, ont des buts, rencontrent des obstacles ou des aides sur le chemin de leur réalisation : c'est cela qui motive leur parole et non la croyance sincère en une thèse. La *sententia* est une parole stratégique au sens fort du terme, utilisée comme un moyen d'arriver à ses fins et non pour elle-même. Semblant énoncer un savoir, ici, elle échoue¹⁸, et masque son inefficacité derrière

¹⁴ Une autre hypothèse est donnée par Thomas F. CURLEY, III, *The nature of senecan drama*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, p.83 : il fait porter l'accent du vers sur le *fato* mais en un sens légèrement différent du nôtre, c'est-à-dire qu'il comprend que le *fatum* seul ne peut rendre personne vertueux ou vicieux. Nous arrivons alors à la même conclusion, à savoir que la responsabilité d'Œdipe est engagée dans le cours de ces crimes. Pourtant, et par-là même, nous ne souscrivons pas à ce qu'il dit ensuite (p.124) en écrivant que Sénèque construit un univers stoïcien, à cette grande différence près qu'un destin omnipotent le gouverne : cela entre en contradiction avec l'interprétation précédente, pour qui le *fatum* ne peut seul influencer sur la moralité d'un individu.

¹⁵ Vers 1019a *Fat(i) ista culp(a) est*

¹⁶ Le trimètre, le vers du dialogue et le plus proche du langage oral, permet cette lecture interprétative.

¹⁷ Jocaste repoussant le souhait que vient d'émettre Œdipe d'être à jamais éloigné d'elle, car, dit-il dans une *sententia* aux vers 1014b-15a « C'est un sacrilège que des êtres coupables de sacrilège se rencontrent encore ».

¹⁸ Œdipe rejette la réplique par le cinglant *Iam parce uerbis, mater, et parce auribus* (vers 1020).

une apparence de pouvoir, celui de la parole péremptoire énoncée dans la modalité aléthique¹⁹.

Mais on ne peut adopter la deuxième lecture proposée, celle qui rend finalement Œdipe nuisible, non à cause du destin mais de quelque chose d'autre, sans chercher par ailleurs des indices nous permettant de le faire. Étudions donc l'attitude de Jocaste dans le déroulement de la tragédie, notamment quand il est question du rôle du destin. On voit qu'elle a déjà mis en garde Œdipe contre le pouvoir de ces destins²⁰ et contre le danger de vouloir savoir la vérité à tout prix²¹, mais au tout début de la pièce, son attitude différerait, comme on va le voir à présent.

Alors qu'Œdipe déplorait son sort²², Jocaste, loin de le reconforter, a mis en question sa virilité et son autorité²³, en le provoquant sur ces deux questions où justement son statut est trouble, en tant que fils et époux de la reine. Elle le pousse donc à entreprendre des investigations, car elle aussi veut savoir, combattre la situation douteuse²⁴ afin d'affermir leur pouvoir respectif. Jocaste, par la *sententia* du vers 86 (*haud est uirile terga Fortunae dare*) qui aura un retentissement sur toute la pièce, joue un rôle moteur dans l'action tragique. Effectivement, toute l'action d'Œdipe va consister à se retourner vers son passé et non plus à *terga Fortunae dare* ; il va au contraire faire face à cette *Fortuna* dont il ne pourra supporter la vue. On peut alors relire notre première *sententia* du vers 1019b et l'interpréter comme suit : « nul n'est rendu coupable par le destin »... mais il l'est par sa propre volonté ou celle d'autrui, celle, peut-on supposer en l'occurrence, de la locutrice et de son interlocuteur.

¹⁹ Catherine CONSTANTIN, « Le style 'pointu' dans les *Maximes*: questions d'esthétique historique, de réception et de méthodologie classificatoire », *Champs du Signe* n° 9, Editions Universitaires du Sud, 1999, p.53-87, distingue les différentes modalités des maximes que l'on retrouve dans nos *sententiae* : véridictoire, cognitive, factitive, aléthique, etc... Cette dernière caractérise bien la modalité de la *sententia* 1019b parce que Jocaste complète ce qu'elle vient de dire en corrigeant sa première pensée, comme si elle en dévoilait le contenu véritable après-coup.

²⁰ Vers 832 *nihil arcessas, ipsa se fata explicant*, « à supposer que tu renonces à raviver les souvenirs, les destins se déploient d'eux-mêmes ».

²¹ Vers 827 *saepe eruentis ueritas patuit malo*, « bien des fois la vérité s'est dévoilée pour le malheur de qui cherchait à la déterrer », encore une *sententia* à visée persuasive.

²² Accablé par les angoisses, la dure responsabilité que lui impose le trône, la peste envahissant son royaume thébain, Œdipe s'exclame et s'interroge : vers 6 *Quisquamne regno gaudet ?*, « Trouve-t-on de la joie dans le pouvoir royal ? » et vers 75, *O saeua nimium numina, o fatum graue !*, « Ô puissances divines trop cruelles, ô pesant destin ! ».

²³ Vers 82-83 *Regium hoc ipsum reor/ aduersa capere*, « Voici la conduite que je tiens par excellence pour royale », et la *sententia* du vers 86 *haud est uirile terga Fortunae dare*, « tourner le dos à l'adversité n'est pas agir en homme ». Contrairement à ce que dit Florence DUPONT dans *L'orateur sans visage, Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p.190, l'accusation de lâcheté ne vient pas que de lui-même mais précisément de Jocaste dans cette *sententia*, ce qui montre l'intentionnalité de la forme impersonnelle.

²⁴ Thomas F. CURLEY, III, *art. cit.*, p.92, fait une très bonne analyse de l'adjectif *dubius*, en remarquant que pour Œdipe, tout est douteux dès sa naissance et le reste. Il est aussi un Sphinx, un monstre hybride, brouillant les catégories.

Finalement, le destin, dans la *sententia*, serait mis hors de cause, alors que dans la première moitié du vers il était « coupable » : la partie non sentencieuse pose une affirmation, alors que la seconde, sentencieuse, contre toute attente, propose une énigme et se prête à deux interprétations divergentes. L'ambiguïté est bien la caractéristique du héros éponyme et de la pièce entière.

On a vu que la sentence initiale aiguillonnant Œdipe (*haud est virile terga Fortunae dare*, vers 86) a entraîné toute la mise en œuvre de l'action ; le pouvoir de cette parole a été décuplé grâce à l'accord sur la conduite à tenir entre Jocaste et Œdipe²⁵, même si la première a légèrement mis en question l'autorité royale. Voyons à présent comment l'exercice du pouvoir, concrètement, se manifeste, lorsque les forces agissantes, les personnages, sont en conflit.

_ De l'exercice du pouvoir : peur et justice

On retrouve, entre autres, la question de la culpabilité et de son contraire, l'innocence, dans le dialogue - riche en *sententiae* - opposant Créon et Œdipe des vers 695 à 706. Il est ici question des conséquences du récit par lequel Créon, à la demande d'Œdipe, vient d'exposer les circonstances de la mort de Laïus ; Œdipe se met ainsi à craindre une alliance de Créon et de Tirésias pour usurper le trône.

Les termes *nocens* et *culpa* réapparaissent mais développés par un large champ sémantique²⁶ autour de la culpabilité et de l'action en justice. On se souvient de ces thèmes déclamatoires récurrents, mais ici parfaitement intégrés à l'action dramatique et fonctionnels, ce que nous montrerons. Sénèque emploie un vocabulaire précis et technique pour désigner les moments du processus judiciaire : instruction ou non de la cause, puis jugement en faveur ou non du prévenu. Le problème ici selon Créon concerne le fonctionnement de la justice, puisqu'il y aurait inadéquation entre le ressenti (la peur du roi) et les faits (l'enquête préalable nécessaire). Créon s'inquiète de son sort, parce que, qu'il soit innocent ou coupable, Œdipe ne

²⁵ Œdipe reprend ce que vient de dire Jocaste dans sa *sententia* d'inspiration stoïcienne et offre un visage conforme aux traits de cette philosophie du courage et de la volonté en disant « ma vaillance ignore ces lâches terreurs » (*uirtusque nostra nescit ignauos metus*, vers 88).

²⁶ Vers 695, *nocens* : nuisible, *incognita causa* : sans que l'affaire ait été instruite ; v. 697 *audita causa* : cause entendue ; v. 698 *sontes* : coupable ; v. 699 *innocens* : qui ne fait pas de mal ; v. 701 *in culpa* : inculpé, coupable ; v. 702 *dimissus* : renvoyé, laissé libre.

semble pas faire la différence. Tout un lexique de la peur domine le passage²⁷, même si l'on glisse du registre psychologique au registre proprement politique. En effet, Œdipe parle d'abord de la crainte des rois envers tout ce qui est suspect (vers 699b-700a « Le suspect, les rois ont coutume de le craindre autant que le certain »)²⁸, puis il énonce une *sententia* semblant être la clef de voûte de sa pratique politique au vers 704b, « la terreur est gardienne du pouvoir royal »²⁹. On reconnaît là l'image traditionnelle du tyran³⁰, mais la topique héritée de la tragédie grecque devient ici objet de discussion, car Créon y répond par une autre *sententia*. La gradation, dans la traduction, de « craindre » à « terreur », s'explique, bien que les termes latins *timere* et *metus* ne comprennent pas de hiérarchie dans l'intensité de la peur³¹. La différence se situe plutôt au niveau de la qualité du sentiment et les définitions données en note coïncident pleinement avec nos vers : les rois savent qu'ils ont des raisons d'avoir peur, tandis que les sujets éprouvent une crainte diffuse, plus émotionnelle. S'il existe une surenchère, c'est d'une *sententia* à l'autre : la première adopte le classique *solent* à valeur modalisatrice, tandis que la seconde, composée seulement de trois mots, beaucoup plus cinglante, fait de *metus*, un abstrait, le sujet du verbe particulièrement concret *custodit*. L'audace de la formulation permet de souligner la force de la pensée et légitime la traduction par le vocable plus fort de « terreur ».

Créon, par les *sententiae* des vers 700b-701a (*Qui pauet uanos metus/ ueros meretur*) et 705-706 (*Qui sceptru duro saeuus imperio regit/ timet timentes : metus in auctorem redit*), essaie de convaincre Œdipe de faire montre de clémence, en le menaçant d'endurer des craintes véritables cette fois, mais Œdipe ne l'entend pas de cette oreille et lui oppose des

²⁷ Vers 700a *timere*, v. 700b-01a *Qui pauet uanos metus/ ueros meretur* ; v. 703-04 *Odia qui nimium timet/ regnare nescit : regna custodit metus* ; v. 705-06 *Qui sceptru duro saeuus imperio regit/ timet timentes : metus in auctorem redit*.

²⁸ Vers 699b-700a *Dubia pro certis solent/ timere reges*. On retrouve le « douteux », l'« ambigu », inhérents à sa condition.

²⁹ Vers 704b *regna custodit metus*.

³⁰ Thomas F. CURLEY, III, *art cit.*, p.97 et 105, remarque finement qu'Œdipe n'accepte pas son rôle de roi (plainte du prologue, vers 6 et 75 cités en note 22) et endosse celui de tyran, joue le tyran, en une attitude métathéâtrale originale.

³¹ Comme le montre Jean-François THOMAS, « Le vocabulaire de la crainte en latin : problème de synonymie nominale », *REL*, 1999, p.216-233. *Metus* et *timor* ont des points communs tels que l'on peut les dire synonymes (p.223), mais ils ont une valeur discriminante quand ils sont employés ensemble et leur usage prédominant diffère : *timor* est une crainte intellectualisée et intérieure, tandis que *metus* est une émotion devant le danger (p.224).

Quant à Jeanne DION, *Les passions dans l'œuvre de Virgile : sémantique, psychologie, humanisme*, thèse d'Etat pour le doctorat de lettres présentée à l'Université de Paris IV-Sorbonne, 1992, elle traduit *metus* par « crainte » et *timor* par « peur » sans signaler de différence sémantique hors contexte.

arguments autres, ceux de qui pratique le pouvoir³². Les nombreuses *sententiae* montrent que chacun définit des types, classifie, décrit un processus en le généralisant : ils avancent des répliques comme s'ils détenaient un savoir les fondant à l'emporter sur l'autre³³. Mais les positions d'Œdipe sont beaucoup plus radicales : il faut éliminer le doute (on retrouve l'attitude de Jocaste des vers 83-84-85) et gouverner par la terreur. On a donc deux savoirs ou prétendus savoirs qui s'opposent ; de cette confrontation même naît l'énigme, c'est-à-dire la question : qui détient Le savoir, La vérité ? Les *sententiae* semblent en elles-mêmes pertinentes et indiscutables, mais mises en conflit, elles perdent de leur autorité, de leur force. La question du pouvoir émerge dans ce débat apparemment rhétorique et formel, mais fondamental en vérité : est-ce celui qui détient le savoir qui est le plus fort, ou celui qui sait le mieux l'imposer, ou encore le pouvoir est-il indépendant du savoir ? Chaque parcelle de vérité contenue dans une *sententia* confère-t-elle à son auteur quelque puissance, ou faut-il une totalité, un discours organisé et articulé pour prétendre l'emporter ?

Ce dialogue pose ainsi des questions qu'il faudra examiner plus systématiquement dans un corpus élargi mais il permet d'avancer des hypothèses sur un autre plan, thématique, dont nous parlions tout à l'heure. Il montre et démonte en acte le mécanisme de la peur : on passe de la crainte individuelle et circonstanciée de Créon pour son avenir, à celle, générale, des rois, qui craignent tout ce qui est suspect. Or le *timor* qu'éprouvent les rois du vers 700a est un mot qui apparaît surtout dans l'épopée, genre des destinées individuelles : ici précisément les valeurs héroïques ont disparu et l'on ne passe pas du monstrueux au sacré comme dans l'œuvre virgilienne³⁴, pas plus qu'il n'y a d'apaisement de la passion par la douceur. On en reste au contraire au point culminant de la passion, d'humains non héroïques en prise avec la question cruciale du pouvoir.

On passe encore de la peur réelle de Créon à celle que devrait éprouver Œdipe, donc de celle du sujet à celle du roi, en un cercle vicieux parfaitement vu par Créon³⁵. Œdipe, contre toute attente, malgré sa parole autoritaire, est aussi concerné par ce sentiment, cette passion au sens étymologique : que lui reste-t-il, dès lors, de son véritable pouvoir, si cette maîtrise sur lui-

³² Vers 699b-700a *Dubia pro certis solent/ timere reges* ; v. 701b-702a *Quisquis in culpa fuit/ dimissus odit : omne quod dubium est cadat* ; v. 703b-704 *Odia qui nimium timet/ regnare nescit : regna custodit metus*.

³³ On retrouve le schéma syntaxique classique des *sententiae* à valeur définitionnelle, commençant par le pronom relatif *qui* ou le composé *quisquis* aux vers 700b *Qui pauet...*, 701b *Quisquis in culpa...*, 703b *Odia qui nimium...*, 705 *Qui scepra duro...*

³⁴ Jeanne DION, *op. cit.*, p.21.

³⁵ Vers 705-06 que nous avons déjà cités dans la note 19 et qui méritent un commentaire : le vers 706 est encadré par les deux verbes *timet* et *redit* ; *timet* a pour objet *timentes* placé juste derrière lui, amplifié encore

même n'est pas assurée ? C'est lui qui semble l'emporter au terme de ce duel puisqu'il ordonne que l'on enferme le coupable³⁶ (le *sontem* du vers 707 n'est même plus objet de discussion) - Créon n'ayant plus droit à la parole - mais c'est ce dernier qui a prononcé la *sententia* finale, qui a eu le mot de la fin et a démasqué les réalités du pouvoir³⁷.

Arrêtons-nous un instant sur la question du coupable qui traverse de part en part le passage : on passe du *ut nocens*, « comme nuisible », de Créon (vers 695), au *Tamen sontes videmur*, « Pourtant on me considère comme coupable » d'Œdipe (vers 697b-98a), puis au *sontem* du vers 707 concernant Créon. La culpabilité change de nature, incertaine ou certaine, et le support en est tantôt Œdipe, tantôt Créon.

Pourtant, pour le lecteur, elle continue à être problématique, puisque la culpabilité de Créon n'a pas été démontrée. Le passage abusif de la comparaison *ut* apposé au sujet au complément d'objet *sontem* pur et simple montre la rapidité de la décision royale et son arbitraire: ainsi s'accomplit la crainte de Créon émise à l'ouverture du passage, « Vais-je donc succomber comme nuisible, sans que ma cause n'ait été instruite ? » (vers 695). L'absence de questionnement, d'enquête sur les faits, conduit à cette injustice, à la « résolution » fallacieuse de l'énigme du « qui est coupable » par la désignation de la culpabilité de Créon. L'énigme est résolue, mais sans vraiment avoir été posée en fait : le débat sur la peur remplace cette enquête encore à faire, l'occulte, et la réponse arrive, injustifiée, dans la bouche d'un Œdipe privilégiant le pouvoir au savoir. L'ordre qu'il lance (« Gardez le coupable... ») clôt en effet le débat, arrête le mécanisme d'analyse auquel ils se livraient en laissant la question non en état d'aporie³⁸, mais en laissant le public un peu insatisfait devant cette fin ouverte. Tout se passe comme si les fils du nœud qu'est l'énigme restaient emmêlés, et que les personnages, ou plutôt Œdipe, renonçait à résoudre la difficulté : il ignore l'obstacle plutôt que de s'y confronter.

Créon ayant compris, énoncé et démontré en acte (en en faisant les frais...) le mécanisme du gouvernement par la peur, le débat ne peut se prolonger. Poussé dans ses retranchements, Œdipe n'a plus eu comme recours que l'action, violente et contraignante³⁹. Créon a découvert le fonctionnement du pouvoir, par la peur réciproque des parties, a acquis

sémantiquement par *metus* qui les suit : le vers dit l'augmentation exponentielle de la peur et son fonctionnement en cercle fermé par le *in auctorem* et le verbe *redit*, le mouvement de retour à l'origine.

³⁶ Vers 707 « Gardez le **coupable** enfermé dans un cachot de pierre ».

³⁷ Le masque de tyran qu'arborait Œdipe tombe sous le coup de l'analyse d'un autre personnage : le jeu métathéâtral continue...

³⁸ Œdipe a répondu par l'affirmative à la question initiale de Créon : oui, il va succomber comme coupable, oui, la peur éprouvée par le gouvernant et par les gouvernés justifie cet enfermement.

un savoir, tandis que le pouvoir d'Œdipe semble diminué en proportion comme limité en qualité. Il succombe à cette peur de l'incertain, préfère une solution radicale et aveugle plutôt qu'une mise en suspens prudente mais ouverte ; il supprime une branche de l'alternative - la non culpabilité de Créon - comme s'il sentait le danger qu'il y a à vouloir trop en savoir...

_ Volonté de savoir, danger du savoir : le pouvoir à l'épreuve de la vérité

Pourtant Œdipe aussi est celui qui fait la conquête d'un savoir tout au long de la tragédie, à ses risques et périls certes, mais regagnant peut-être une part de ce pouvoir sur lui-même qu'il avait abandonné. Enigme à lui-même, il lui faudra tout l'espace de la tragédie pour dénouer les obscurs fils de son existence. Cependant, avant de connaître, consciemment, la « vérité », un long parcours aura lieu. Nous étudierons le difficile « passage aux aveux » de Créon, sous la pression d'Œdipe, dans le dialogue s'étendant des vers 509 à 529, précédant donc le moment crucial que l'on vient d'étudier. Ici, la volonté de savoir d'Œdipe menace, à son insu, son pouvoir, alors que Créon détient un savoir qui le met en position de supériorité d'une part, mais soumis, de l'autre, à l'autorité, Œdipe, qui veut posséder à son tour ce savoir.

Œdipe veut donc que Créon « révèle celui dont la tête [leur] permettra d'apaiser les dieux » (vers 510 : *expro me cuius capite placemus deos*), ce à quoi Créon oppose : « Tu ordonnes de dire ce que la terreur conseille de taire » (vers 511 : *Fari iubes tacere quae suadet metus*). D'emblée, le conflit s'amorce entre la révélation et le secret, la liberté de se taire et le droit de savoir. Comme précédemment, on glissera du plan psychologique (la terreur de parler, de la part de Créon) au plan politique (l'obéissance aux ordres, la réaction royale, les représailles), en passant par la métaphore médicale affectée par Sénèque (vers 515-16 : « L'ignorance est pour les malheurs un remède sans effet. Garderas-tu donc cachée une révélation qui assurerait le salut de tous ? », et vers 517 : « Lorsque le remède est honteux, on a la guérison en dégoût »).

Ces dernières répliques font partie des rares *sententiae* contenant un langage imagé, les autres restant très dénotatives et de facture simple, même si leur interprétation ne l'est pas. Alors que la prose de Sénèque fonctionne par réseaux métaphoriques et est extrêmement imagée⁴⁰, notre corpus de *sententiae* n'utilise presque pas de ce moyen ; la lecture peut certes se

³⁹ Le vers 707 *Servate sontem saxeo inclusum specu* doit être dit sur un ton particulièrement excédé.

⁴⁰ Mireille ARMISEN-MARCHETTI, *Sapientiae facies, étude sur les images de Sénèque*, Paris, Belles Lettres, coll. d'études anciennes, 1989, *passim*.

faire à différents niveaux⁴¹, ce que nous tentons de faire ici, mais c'est en cherchant les diverses interprétations de ce qui apparaît d'abord univoque, l'assertivité de la *sententia* au premier chef, que l'on décèle la richesse ambiguë du texte théâtral. Ici, les *sententiae* imagées offrent peu de prise à la discussion sur leur sens, alors que les autres ouvrent, plutôt qu'elles ne le ferment, le débat. Cela correspond parfaitement à la conception rhétorique antique selon laquelle les images relèvent de la preuve et éclairent le sens en un *ornatus* fonctionnel et non ornemental. Cependant cela ne suffit pas à l'interlocuteur, qui ne reçoit pas la *sententia* comme une preuve, étant dans l'affectivité des relations humaines et non dans la froideur d'un discours purement logique.

Mais reprenons ce que nous annonçons pour commencer et qui fait la spécificité du passage. Le champ lexical de la parole⁴² met en scène une parole forcée, dangereuse, du côté de Créon et menaçante du côté d'Œdipe. Petit à petit, le problème de la révélation (Œdipe répète : « révèle... », « dis ce que tu as entendu... », « Tu seras jeté dans l'Erèbe... si tu ne dévoiles pas par tes paroles les secrets de ce sacrifice », etc...) se double de celui du respect de l'autorité. Car Créon donne les raisons de ses réticences, dans le magnifique vers 520 (*Odere reges dicta quae dici iubent*) où, là encore, la *sententia* démasque les contradictions du pouvoir : « Les rois haïssent les paroles qu'ils ordonnent de prononcer ». Le parfait gnomique à l'entrée du vers marque le contexte sentencieux et forme une structure encadrante avec *iubent* ; le participe parfait passif *dicta* souligne l'irréversible - ce qui est dit est dit - et contraste, pour le sens, avec le *dici*, dont les rois ignoraient encore la teneur quand ils ordonnaient que ce soit dit. Œdipe durcit le ton progressivement : il semblait vouloir attendrir Créon en prenant le prétexte du « salut de tous » (vers 516) qui serait assuré si Créon parlait, puis choisit les menaces : « ou bien, dompté par une pénible souffrance » (vers 518), « victime à bon marché pour le salut commun » (vers 521), « Il sape l'autorité celui qui se tait » (vers 527). Il exerce donc un pouvoir de coercition de plus en plus fort, tandis que Créon pose des questions de plus en plus graves, comme nous allons le voir.

À ce nouveau champ lexical, du pouvoir, s'ajoute un troisième, celui de la liberté, champs qui, dans la bouche de Créon, entrent en conflit. Créon signifiait seulement d'abord à

⁴¹ Mireille ARMISEN-MARCHETTI, « Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque : l'exemple de *Phèdre*, v. 130-135 », *Pallas*, 38, 1992, p.379-390.

⁴² Vers 510 *exprome*, v. 511 *fari iubes tacere*, v. 518 *audita fare*, v. 520 *Odere reges dicta quae dici iubent*, v. 523 *Tacere liceat*, v. 524b-25 *Saepe uel lingua magis/ regi atque regno muta libertas obest*, v. 526 *Ubi non licet tacere, quid cuiquam licet ?*, v. 527 *qui tacet iussus loqui*, v. 528 *Coacta uerba*, v. 529 *uocis expressae*.

Œdipe qu'il regretterait sûrement son désir de savoir, puis il dévoile ce qui devient l'enjeu de leur dialogue : la liberté, de parler ou de se taire. Au total, dans la bouche de Créon, il y a une parole contrainte, symbole de l'autorité royale qu'exerce son interlocuteur, qui parfois possède le pouvoir mais non le savoir et en est réduit à user de violence. On se rappelle la situation précédente, assez analogue, où le pouvoir, rendant les armes, l'emportait sur le désir de savoir.

Or les preuves de cette impuissance paradoxale apparaissent dans le texte. Le vers 529, prononcé par Œdipe, exprime bien la contradiction logique⁴³ : si quelques paroles ont été « arrachées », c'est-à-dire prononcées sous la contrainte, il ne semble pas improbable que l'on fasse à nouveau usage de violence, après les avoir entendues, si elles ne satisfont pas celui qui les a sollicitées... La *sententia* prend Œdipe en flagrant délit de contradiction : au lieu de rassurer Créon, en bon outil rhétorique de persuasion, elle peut, si on en fait une lecture ou une écoute attentive, se retourner contre lui et dénoncer la mauvaise foi d'Œdipe. Là encore la *sententia* affiche une rigueur implacable, ou plutôt affecte de le faire⁴⁴, mais le moule logique ne résiste pas aux soupçons d'abus langagiers. La problématique de la réception de la *sententia*, on le voit, importe autant, sinon plus, que celle de sa création, puisque le sens, ou les sens, émergent, variables, selon que l'on se fie à leur belle facture rhétorique ou que l'on y cherche des failles par où se faufile l'impressivité poétique⁴⁵. La *sententia* modifie alors notre lecture du texte théâtral, qui ne consiste plus à chercher des réponses dans des *sententiae* porteuses d'un message, philosophique, politique, ou éthique, mais à les entendre comme des paroles essentielles à un théâtre dont les enjeux concernent le savoir et le pouvoir.

Masque du pouvoir qui affiche une puissance purement extérieure et factice, la *sententia* est aussi un masque au sens où elle en cache les faiblesses, tout en les dévoilant à un public méfiant... Comme l'énigme, elle révèle tout en cachant, décuple les sens virtuels et interroge plus qu'elle n'affirme.

⁴³ Vers 529 *Ulline poena uocis expressae fuit ?* « A-t-on vu punir quelqu'un pour des paroles qu'on lui a arrachées ? ». Il est vrai que *exprimo* signifie autant « exprimer » que « faire sortir de force, arracher », mais le sens violent est plus courant et justifié par le contexte.

⁴⁴ La modalité interrogative force l'interlocuteur à acquiescer dans un premier temps, celui de l'échange parlé sur scène, puisqu'après cette question Créon commence son récit par une *ekphrasis* : *Est procul ab urbe...* (vers 530), cédant sans plus de commentaire aux injonctions de son roi. Cependant, pour le lecteur, il est permis d'observer un temps de pause et de déceler l'imposture logique. La réception de la *sententia* dépend donc en partie du rythme sur lequel elle est prononcée, sur la mise en valeur, en espace et en corps, que l'on choisit de lui consacrer.

⁴⁵ En tant que forme particulière d'enthymème, tronqué, la *sententia* pose le problème de ses prémisses, qui peuvent être vraies ou seulement vraisemblables ; dans cet espace supplémentaire de non-dit et d'implicite peuvent se glisser toutes sortes d'expansions imaginaires et déviantes...

On se demande alors où est le vrai pouvoir, puisque les rois ne sont ni maîtres d'eux-mêmes, ni des autres puisqu'ils ne contrôlent plus les conséquences de leurs actes. Ils ont le pouvoir de savoir, et l'exercent envers et contre tout et tous, mais ce savoir met en danger leur autorité, à leur insu et après-coup... Et si le seul pouvoir résidait dans le savoir, utilisé à bon escient ? Les deux passages étudiés montrent un Œdipe à première vue dominant, mais dont les armes se retournent contre lui, face à un Créon apeuré mais qui sait analyser les mécanismes retors de gouvernement. Point de psychologie édifiante dans le théâtre de Sénèque donc, mais une démonstration en acte d'une certaine toponymie de l'âme et d'une certaine vision du pouvoir.

On voit, espère-t-on, que la *sententia* s'avère un moyen d'approche efficace des *Tragédies* de Sénèque, quand il s'agit de comprendre les enjeux de la parole tragique. Elle pose des questions d'ordre éthique, philosophique et politique, même si elle ne propose pas de vérité, ne donne pas à reconstruire un système. Il s'agit d'une réplique efficace au sens fort du terme, dont le retentissement est soit immédiat, poussant les personnages à l'action, soit différé, rayonnant sur tout le texte à la manière d'une matrice féconde.

Instrument de réflexion et de mise en question, elle offre une lecture complexe, à double ou triple niveau, qui permet de restituer toute la richesse et les ambiguïtés du texte tragique, ouvert à de multiples interprétations⁴⁶. Loin d'affirmer péremptoirement comme la maxime⁴⁷, la *sententia* ne se pose pas toujours en parole de pouvoir, elle appartient aussi à ceux qui sont en position de faiblesse, à ceux qui veulent se défendre, même si dans ce cas encore elle est utilisée comme telle. Prononcée par des personnages tragiques de statut différent, elle

⁴⁶ Il correspond bien à la définition de l'œuvre ouverte qu'en donne Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Points, p.43, en soulignant la mobilité des perspectives et la multiplicité des interprétations du langage poétique.

⁴⁷ Bien que nous ne souscrivions pas à toutes les conclusions de l'auteur, l'ouvrage de Charlotte SCHAPIRA, *La maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, coll. Les livres et les hommes s.d. Gabriel Conesa, 1997, montre, après Roland Barthes, comment la maxime appartient à la sphère du pouvoir. On a voulu montrer ici que si elle émane des puissants, ce qui n'est pas toujours le cas, la *sententia* pose aussi des questions à cette puissance, et parfois, arrive à la vaincre sur son propre terrain. Les locuteurs, sciant la branche sur laquelle ils sont assis, si l'on nous permet l'image, préfèrent des *sententiae* qui minent de l'intérieur leur pouvoir en exhibant ses fragiles bases. Anna ORLANDINI, « Structures syntactico-sémantiques des proverbes et des *sententiae* en latin. Leur insertion dans l'énoncé », *Proverbes et sentences dans le monde romain*, Actes de la table ronde du 26 novembre 1997 édités par Frédérique Biville, Lyon, De Boccard, 1999, p.75-90, montre que s'il existe des contraintes d'écriture, les *sententiae* ont pour but de convaincre, ce qui justifie leur insertion dans un cadre argumentatif et une adaptation à celui-ci, c'est-à-dire la prise en compte de tous les éléments de la situation d'énonciation.

témoigne de la circulation du savoir et du pouvoir, et peut-être change-t-elle la nature de ce dernier, faisant du savoir le véritable pouvoir.

Si les *sententiae* sénéquiennes ne sont pas des énigmes au sens léger du terme, elles correspondent néanmoins à la conception du ludisme romain, si l'on sait que les « Romains sont plutôt réfractaires au ludisme verbal gratuit mais dépassent la fin assignée aux mots »⁴⁸. L'on retrouve alors la perspective aristotélicienne de la *Rhétorique* où les énigmes se font instrument philosophique de clarification. Mais la *sententia* énigmatique entre en conflit avec cette vision, puisqu'elle réinstalle le doute, là, où, paradoxalement, on aurait pu attendre une voix de l'auteur, une *persona* par où s'énonceraient, en écho, les thèses claires des écrits philosophiques. D'autant que la valeur incantatoire du vers jointe à la virtuosité formelle des *sententiae* ajoutent à cet obscurcissement. Aristote nous dit encore dans sa *Poétique* qu'« une expression trop brillante fait oublier les caractères et la pensée »⁴⁹, c'est-à-dire que selon lui le style sublime, auquel appartiennent les *sententiae* - ce qu'il faudrait développer - nuit tant à l'éthique qu'à la philosophie. En ce sens, les *sententiae* n'appartiennent pas au groupe des figures, qui en rhétorique antique doivent souligner le sens en *perspicuitas*, mais seraient un gauchissement de ces figures, qui, exagérées, ne rempliraient plus leur rôle. Les *sententiae* énigmatiques opacifient donc doublement le sens alors que la première impression de lecture est celle de l'*evidentia* irréfutable. La question de savoir si les *sententiae* sont des figures ou non trouve aussi un élément de réponse dans ce qui précède : on y a vu qu'elles sont fonctionnelles et non ornementales, c'est-à-dire que leur contenu importe grandement et qu'elles émanent d'une visée argumentative. Or ce sont les deux critères qui font que selon Perelman⁵⁰ la *sententia* ne peut devenir une *figura*.

Enfin, le dernier enseignement de cette étude concerne la problématique poétique. Les grandes passions et le langage qui les exprime, les *sententiae* entre autres, sont bien plutôt de l'ordre de la poétique que de la rhétorique, fascinent comme le style sublime, plus qu'ils ne suscitent la réflexion. On posera donc nettement la différence entre *sententiae* rhétoriques et *sententiae* théâtrales. Sans nier tout rapport, loin de là, on peut avancer aujourd'hui que la *sententia* modifie les frontières entre tragédie et philosophie dans un sens inattendu.

⁴⁸ Etienne WOLFF, *art. cit.*, p. 334.

⁴⁹ Aristote, *Poétique*, 1460b, à propos de ce qu'il faut éviter : tout ce qui est impossible, irrationnel, nuisible, contradictoire, non conforme aux règles de l'art.

⁵⁰ Charles PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1992 ; cité par Anna ORLANDINI, *art. cit.*, p.88 : « les deux conditions (...) - c'est-à-dire un emploi affranchi de la nécessité d'argumenter ainsi qu'un emploi dans lequel l'importance du message éthique ne serait que secondaire - ne sont pas encore réalisées dans le monde ancien. »

