



## Alexandra Licha, Le discours sentencieux sur la femme dans la tragédie (1553-1653) : instruction morale ou manipulation dramatique du spectateur ?

La morale traditionnelle, sous sa forme sentencieuse et didactique, propre à la tragédie humaniste, est délaissée après la rénovation tragique de 1630 et les fameuses attaques de Balzac et de Corneille contre la sentence trop visible et artificielle. Mais il reste dans les pièces de nombreuses traces de cette morale pratique des lieux communs, de cette sagesse fondée sur un travail de mémoire, facilité par les vers, qui s'acquiert par imprégnation et ressassement. Dans la tragédie, en l'absence de notations explicites convoquant le spectateur, (contrairement à la comédie, par exemple chez Molière), on peut voir dans ces passages sentencieux, des appels au spectateur, convoqué dans le partage d'un savoir ou d'une morale connus de tous. Comment inscrire les spectateurs dans ce discours qui ne reflète pas vraiment, malgré les apparences, la voix auctoriale ? Quelle posture de réception suppose-t-il ? Comment cette instruction morale se lie-t-elle au plaisir tragique ?

Nous nous centrerons sur l'étude du discours de louange ou de blâme concernant les caractères féminins, dans la mesure où ceux-ci semblent déterminés par la morale traditionnelle (oscillant entre deux pôles, deux tensions contradictoires, le discours misogyne d'origine médiévale ou le discours sur la "femme forte", lui aussi topique depuis Boccace) qui pourrait servir le projet d'instruction édifiante à l'œuvre dans la tragédie, présupposant l'acquiescement tacite du spectateur. De fait, très tôt, dès les tragédies humanistes, l'inscription de ce discours dans l'action dramatique déjoue les attentes du public et vise surtout à lui faire éprouver des émotions fortes pour les personnages (empathie, ou rejet) avant de susciter la réflexion.

### I. La critique du discours sentencieux : plaire au spectateur pour l'instruire

Scaliger usait d'une métaphore propre à faire comprendre la structuration stylistique et morale apportée par les sentences à la pièce, comprise comme une architecture ; elles sont les colonnes et les piliers de toute la tragédie qui repose sur elles **1**. Quant à Ronsard, il prônait les "tragédies didascaliques et enseignantes" et ajoutait qu'elles doivent être les "miroirs de la vie humaine" **2**.

Les sentences sont d'abord le fait du chœur, qui selon Peletier du Mans "doit toujours être du parti de l'Auteur : c'est-à-dire, qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du Poète : parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les vices, menacer les méchants, admonester à la vertu" **3**. La sentence est alors placée au même rang que l'image : Laudun d'Aigaliers dans son *Art poétique* soulignait la nécessaire fréquence des sentences au même titre que les allégories. Jean de La Taille lui-même recommandait les commentaires et les généralités du chœur, mais aussi les sentences insérées dans le dialogue par les personnages eux-mêmes, notamment selon le procédé de la stichomythie, le conflit, la mise en situation et l'action intégrant la morale à l'intrigue dramatique. Dans sa *Poétique*, Antoine Fouquelin s'intéresse lui aussi à leur rôle même dans la trame du discours dramatique ainsi qu'à leurs diverses possibilités d'intégration, puisqu'il précise qu'elles peuvent être utilisées en "demande ou réponse", en "amplification", en "interruption" **4**, etc. Il remarque aussi cependant qu'elles sont plus usitées "au langage et oraison des doctes, que du populaire".

La sagesse sentencieuse des tragédies semble les rapprocher en effet des genres savants, telle la poésie didactique. Celle-ci prend au XVI<sup>ème</sup> siècle la forme des anthologies, sans doute sur le modèle de tous ces ouvrages moraux et philosophiques rassemblant des "lieux", depuis les *Adagia* d'Erasmus ou les compilations de Sénèque, dont les tragédies elles-mêmes sont elles traduites sous une forme réduite aux sentences, notamment par le P. Grosnet (Les tragédies de Sénèque desquelles sont extraits plusieurs enseignements, autorités et singulières sentences tant en latin comme en français [...]), en 1534, ce qui conditionne leur lecture à des fins d'instruction morale. Ainsi, *Le Miroir de vertu et chemin de bien vivre* de P. Habert, par exemple, datant de 1590, est un ensemble de sonnets, qui, par ordre alphabétique, offre une morale pratique de lieux communs, une sagesse qui s'acquiert par imprégnation et ressassement, fondée sur le travail de la mémoire, facilité par les vers. Les tragédies sont donc aussi des œuvres où la sagesse, selon l'usage répandu, s'enseigne aisément, et peut toucher un public coutumier de cette morale "en bribes" aisée à comprendre et à retenir. Cependant, la mise en voix des acteurs, la déploration lyrique et l'action dramatique participent très certainement d'une appropriation de la morale sentencieuse par le plaisir tragique.

Hardy, qui s'exprime aussi en créateur et en homme de pratique, se situe déjà à un tournant pour ce qui est de l'usage des sentences. Dans la préface de 1628, intitulée "Prolégomènes au lecteur", du cinquième volume de son *Théâtre*, il vante ce "grave mélange de belles sentences qui tonnent en la bouche de l'acteur et résonnent jusqu'en l'âme du spectateur". Il semble opter délibérément pour l'effet dramatique, musical, et met en évidence la réception du spectateur, de façon très significative, d'un point de vue rhétorique, ce qui rappelle le pouvoir de l'orateur admonestant le public. L'émotion esthétique suscitée par la diction dans la sentence, est autant recherchée que la réflexion morale, l'une étant indissolublement liée à l'autre.

Cependant, le principe clé de la rénovation tragique, instruire en plaisant, s'oppose au didactisme sentencieux ; la préface de l'*Adone* de Chapelain entérine la disparition de l'instruction visible, délivrée par

l'instance auctoriale. On sait que Guez de Balzac stigmatisera les préceptes, les moralités et sentences d'un théâtre tragique comme des artifices impropres à capter l'attention d'un public d'honnêtes gens, et non de pédants ; selon lui il faut "sentir l'instruction, ne pas la voir" ; elle doit donc être disséminée et intégrée à la fable elle-même et aux paroles nécessaires des personnages : "il faut qu'elle soit "dans toutes les parties du poème ; mais il ne faut pas qu'elle s'y montre ; il ne faut pas qu'elle dise elle-même : j'y suis". Le public mondain et l'honnêteté sont pour beaucoup dans ces prises de position ; "Il y'a deux sortes d'éloquence ; l'une, pure, libre et naturelle ; l'autre, figurée, contrainte et apprise ; l'une du monde, l'autre de l'école". L'héroïne ne serait qu'un "monstre" sous les espèces d'"une jeune fille rhétoricienne qui ne parle que par sentences et par apophtegmes" **5**.

La "voie commune des préceptes" n'est pas celle de l'imitation. L'inscription "oblique" de l'instruction morale dans l'intrigue dramatique était devenue priorité dans la généralisation du polissage des mœurs et grâce aux progrès des bienséances, sans doute parce qu'on estimait qu'un sujet tragique déjà "expurgé" n'avait plus besoin de se parer artificiellement de sentences didactiques pour cacher les défauts de sa dramaturgie ou d'un sujet choquant. Marquées par les guillemets, les sentences connaissent une intégration progressive dans le corps du texte théâtral.

Cependant, les personnages préposés aux sentences, ne sont pas seulement les nourrices sages, ou les chœurs, mais aussi des rôles principaux. Elles sont aussi condamnées par d'Aubignac (le théâtre doit être instructif au théâtre par la seule "connaissance des choses représentées"). Le critique souligne ainsi la nécessité d'une leçon de vertu interne à l'action du théâtre et il est un adepte de la brièveté (la leçon doit être donnée "en peu de paroles") ; il recommande aussi la "variété, des figures et des mouvements" : les sentences "comme les ombres relèvent les plus vives couleurs du tableau" **6**. Il est invraisemblable selon lui qu'un homme égaré du droit chemin de la vertu, rentre en son devoir par de "beaux préceptes qu'on lui vient débiter" ; il le fait plutôt par "quelque aventure." La nouveauté tient à la condamnation d'un discours oiseux, à un idéal de rapidité et d'efficacité de l'action, dans l'enchaînement des situations et dans la progression du dialogue. Quant à Corneille, il souligne notamment dans le *Discours du poème dramatique* qu'il faut "ne les pousser guère loin, surtout quand on fait parler un homme passionné" **7** ; son principal grief tient à ce qu'elles heurtent la vraisemblance, car le héros dans le feu de l'action peut difficilement "souffrir de les entendre" ; elles relèvent donc d'un ornement inutile, quand l'artifice est trop visible. Pour lui aussi, comme pour d'Aubignac, les sentences doivent être placées en situation. Pour La Mesnardière, les commentaires sentencieux participent pleinement du genre encomiastique, mais la louange de la vertu comme le blâme du vice doivent être internes :

Si toutefois la fable est telle que le poète n'ai pas lieu d'y récompenser la vertu, il doit pour le moins faire en sorte que les personnes vertueuses soient louées publiquement par quelqu'un des personnages qui observe et admire leurs glorieuses actions. Ainsi qu'au moment qu'Antigone va endurer le supplice pour un acte de piété, le chœur des vieillards de Thèbes plaint et estime sa vertu. [...] Ainsi le chaste Hippolyte est pleuré amèrement, et sa mémoire est honorée par ce père infortuné qui est cause de son trépas. [...] Ainsi le trépas d'Alceste est honoré de mille éloges par ceux qui la voient mourir pour sauver la vie à Admète ; et le généreux Achille loue l'intention d'Iphigénie, qui va librement à la mort pour le service de ses proches, et pour la gloire de la patrie.

Ce que nous venons d'établir pour l'estime des vertus, doit ensuite être pratiqué pour la détestation des vices **8**.

Nous n'approfondirons pas plus ce tour d'horizon des critiques concernant l'usage de la sentence, car la question a été traitée par Elena Garofalo **9**. Sur un échantillon de pièces différent, nos propres analyses concernent l'emploi dramatique de la sentence dans le discours sur la vertu féminine ; assez tôt, selon nous, il a été intégré dans la progression dramatique elle-même, se faisant bien plus qu'un simple commentaire didactique. Il s'agit de produire un effet sur le spectateur, de l'ordre des passions, plus que de susciter une réflexion à visée morale.

## **II. Le discours moral sur la femme ; le jugement du spectateur mis en jeu par la feinte dramatique**

Il semble qu'une morale délivrée par le rôle féminin ne soit guère lisible directement ; elle est distillée tout au long des méandres du cours de l'intrigue, ce qui la rend parfois ambiguë. La représentation mimétique relativise bien tôt la sagesse topique, notamment en ce qui concerne la louange et le blâme des femmes. Ce discours sentencieux montre que la poétique de la vertu découle de l'élaboration dramatique de l'intrigue et ne participe pas seulement de la désignation axiologique des caractères aux spectateurs mais aussi de leur mise en jeu efficace, l'intégration de la morale à la fable dramatique étant déjà le fait de la tragédie humaniste. En effet, si le chœur affirme la valeur essentielle de la vertu, d'une manière tout à fait traditionnelle, dans la *Lucrèce de Filleul* :

La seule vertu demeure,  
Et tout va sous le tombeau **10**,

Cette morale exemplaire est bien vite relayée par le personnage de la nourrice ou des confidents, prônant qu'"une princesse doit n'être pas téméraire" **11**. De la morale générale au conseil visant à infléchir l'action, il n'y a qu'un pas. De plus, l'héroïne elle-même semble se faire l'écho de ces paroles pour les appliquer et les "imprimer" ensuite dans l'action tragique, en s'admonestant ainsi : "Il faut partout montrer combien l'honneur on prise" **12**. Les différents relais que représentent les divers émetteurs permettent la circularité de la parole sentencieuse. A divers niveaux se propage le même idéal, et la morale se voit ainsi répandue sur toute l'œuvre. Elle ne trouve de contradiction que dans les actes et discours du personnage maléfique, en l'occurrence Tarquin, plus ou moins relayé par d'autres confidents, mais de façon plus limitée que le personnage vertueux, qui obtient ainsi "l'avantage" dans l'esprit du spectateur dans la mesure où il est démultiplié par un discours gnomique porté par plusieurs voix en écho. Sur le même principe, les sentences des chœurs de soldats romains dans la *Sophonisbe de Montreux* désignent une sagesse commune qui peut s'appliquer à l'héroïne comme à Massinisse :

[...] la sainte Justice  
Qui punit le sale vice,

Récompense la vertu,  
Et toujours la vive gloire  
Suit celui dont la victoire  
Vient d'avoir combattu. **13**

Cependant, dès l'ouverture, deux personnages centraux de la pièce, Siphax et Scipion, servent aussi en quelque sorte de chœur pour déplorer le sort réservé aux vertueux et l'absence de vertu du pouvoir :

Pour ressentir des Cieux l'assistance propice  
Faut quitter la vertu, et honorer le vice.  
Pour régner il faut donc forcer les saintes lois,  
Le sacré fondement de l'empire des rois ? **14**

Sous une apparence de généralité, la morale a bien vite pris la forme du débat et force le spectateur à s'interroger sur le rôle de Sophonisbe, encore absente, et sur son statut ; elle apparaît d'emblée comme une vertueuse éloignée du pouvoir, surtout parce que Siphax vante les vertus de sa femme et défend son mariage contre Scipion qui lui affirme qu'il devrait être "franc des passions ardentes" **15**. Ainsi, la déploration sentencieuse annonce et sert la mise en débat et en action de la vertu féminine. Elle participe des efforts pour dramatiser l'entrée en scène de Sophonisbe qui n'a lieu qu'à l'acte II. Le plus souvent, ces propos sont utilisés pour créer une vision contradictoire de l'héroïne, qui prend ainsi tout son relief pour le spectateur. Les topoï misogynes sont, de cette manière, mis en balance avec un discours sentencieux sur la vertu des femmes dans la Cléopâtre de Montreux, annonçant l'action de la reine dans la pièce. Dolabelle, défenseur de l'héroïne, s'oppose ainsi au philosophe Arée qui avait mis en doute devant César le courage de la reine :

Son sexe féminin ne lui dérobe pas  
Le courage hardi au mépris du trépas,  
Son esprit est royal, et bien qu'elle soit femme  
D'un homme valeureux brave elle porte l'âme.  
Il n'est pas défendu à l'esprit revêtu  
De membres féminins de loger la vertu. **16**

Cependant, il est vrai que dans certaines pièces religieuses la morale sentencieuse se fait extrêmement didactique en guidant le cours de l'intrigue. Le lecteur de *La Céciliade*, de Soret, tragédie sur le martyre de sainte Cécile, publiée en 1606, est déjà édifié par le titre de la pièce, annonçant "plusieurs beaux exemples moraux, graves sentences, naïves allégories, et comparaisons familières convenables tant aux personnages qu'au sujet" qui sont "entremêlés" au texte. En effet, dans la marge, la valeur exemplaire de chaque passage est signalée, sous la forme d'une morale toute domestique, attendue pour ce sujet d'une jeune vierge imposant la chasteté à son mari. Par exemple, Emilie, la mère de Cécile, vante les parures féminines qui doivent exalter le naturel et les vertus de l'épouse ; en regard de son discours, en marge, l'indication est explicite : "Bel exemple pour une femme, afin de la conformer à son époux". Plus loin, en face d'un sermon paternel, on lit : "Remontrance d'un père à sa fille, comme elle doit se comporter en mariage vers son mari" **17**. Remarquons cependant que ces notes guident le lecteur, le spectateur, étant lui, en quelque sorte, plus libre d'interprétation. En effet, la représentation même de la pièce dite religieuse n'échappe pas à cet effort généralisé pour inscrire la sentence morale dans l'action ; dans une œuvre de la même époque, la *Sainte Agnès* de Troterel, le discours misogyne traditionnel est intégré à l'intrigue. Martian, personnage de tyran suborneur, le récupère ainsi à dessein de satisfaire son propre désir et de convaincre la récalcitrante :

Combien s'en est-il vu qui faisaient les fâcheuses,  
Combien s'en est-il vu qui faisaient les moqueuses  
Puis en moins de deux jours par un prompt changement,  
Aimer leurs serviteurs d'un amour véhément,  
Ainsi que les oiseaux les filles sont volages. **18**

L'argumentation visant à mettre en doute la vertu de la sainte est liée à l'entreprise de séduction de Martian ; la rendant odieuse, elle convainc le spectateur acquis d'avance à la vertu de l'héroïne que celle-ci est bien exceptionnelle et à distinguer du commun des mortelles.

Le plus souvent en effet, notamment dans les tragi-comédies de Hardy, le discours sentencieux sert à dramatiser la vertu féminine, enjeu de l'intrigue et à susciter des sentiments forts de rejet ou de pitié chez le spectateur ; dans sa Cornélie, les imprécations du frère de l'héroïne, Bentivole, contre le sexe féminin, visent à créer, en réaction, la sympathie du public pour Cornélie, injustement méprisée après avoir été violée, victime innocente qui, par sa conduite exemplaire, dément tous les préjugés :

Sexe de qui le front marque la trahison,  
Qu cache en sa douceur le fiel de sa poison ;  
Sexe qui le courant des voluptés emporta, [...]  
Sexe qui fit entrer au monde le péché. **19**

De la même façon, les propos dignes des ouvrages de morale deviennent dramatiques quand ils sont intégrés dans le discours des violeurs des filles de Scédase, héros éponyme de la pièce de Hardy ; outrageusement misogynes, ils forcent alors le spectateur à la répulsion, et l'obligent à prendre parti pour la vertu :

Et ce sexe inconstant, que gouverne la Lune,  
N'a pas de ces désirs la face longtemps une ;  
Girouette d'humeur, il change plus souvent  
Que sur les flots marins ne se change le vent. **20**

Cela est d'autant plus vrai qu'ils servent ensuite à justifier le projet criminel sur un mode cynique :

Fortune comme femme, aux amants favorise,  
Qui poursuivent hardis une haute entreprise. **21**

Ce procédé habile déjoue le spectateur, qui croit reconnaître un discours misogyne traditionnel alors qu'il

s'agit surtout d'un jeu d'insertion énonciative, qui participe d'une construction complexe du personnage et le rend ambigu ; il en est ainsi pour la reine d'Angleterre, Elisabeth, dans *La Reine d'Ecosse* de Montchrestien. Ce *topos* est utilisé dans une argumentation où elle tente de se convaincre de ne pas céder au régicide :

Mon sexe qui de moi tire tant davantage  
N'en pourrait recevoir que vergogne et dommage ;  
On le blasonnerait cruel, vindicatif,  
Méchant, double, jaloux, cauteleux et craintif. **22**

Lorsque l'on retrouve dans des pièces des années 1630-1640, ce procédé du discours de remise en cause de la vertu par des personnages négatifs, il est, non seulement assez bref et peu visible, mais il vise même parfois, non pas à édifier par la louange de la vertu, mais à aliéner la sympathie du spectateur pour le personnage, surtout lorsqu'il s'agit d'une attaque contre la vertu féminine, encore plus lorsqu'une femme elle-même coupable s'en prend aux femmes ; ainsi, la jalouse comtesse de Warwick, dans *La Pucelle d'Orléans*, de d'Aubignac, s'irrite contre la vertu, apanage du sexe, qui l'empêche d'agir contre Jeanne ; "Ha ! lâcheté de mon sexe, ou plutôt injurieuse vertu" **23**. Le discours misogyne a en effet dû se faire discret avec la féminisation des spectateurs ; c'est pour cela que Gabriel Gilbert, secrétaire de la duchesse de Rohan puis de Christine de Suède, loue les vertus des dames par l'entremise d'Achrisse, confidente de Phèdre, dans son *Hippolyte* ;

Les femmes ont toujours pour compagnes les grâces.  
La sagesse est leur mère, et les vertus leurs sœurs,  
La piété, la foi, l'honneur, la modestie,  
Sont leurs plus grands trésors, leurs plus grands ornements. **24**

Ce discours est surtout devenu insupportable au public honnête et très féminin de Scudéry ; en tant que signe révélateur du cynisme du tyran amoureux, il devient source de répulsion, comme l'illustrent les stances de Tiridate dans *L'Amour tyrannique* de Scudéry :

Par la difficulté notre âme est amorcée,  
Et toujours la pudeur se plaît d'être forcée.  
Les contraires souvent sont vus en même jour,  
Telle pleure d'ennui qui pleurera d'amour,  
Et telle nous maltraite, et telle nous refuse,  
Qui pour nous contenter ne cherche qu'une excuse :  
Son cœur paraît de glace, étant souvent brûlé,  
Et l'esprit d'une femme est bien dissimulé. **25**

La sentence, loin d'être le reflet d'une morale claire, directement lisible, est donc, grâce au jeu des divers émetteurs et des situations dramatiques, susceptible de manipulations. Elle peut alors participer de la feinte, et devenir un masque, à l'image du discours sentencieux de la Phèdre de Sénèque à Thésée, dans la scène IX ; elle lui répond par des aphorismes sur la femme honnête qui craint de parler à son époux et tient un discours moral convenable au plus fort de la dissimulation. L'usage pour le moins paradoxal de la sentence, censée dire la vertu, devient ainsi une arme dans la bouche des femmes duplices et malfaisantes ; Salomé, dans *La Mariane* de Tristan, vise par ce moyen à perdre l'héroïne en dénigrant son propre sexe :

[...] Notre sexe est fort vindicatif,  
Et dans ses trahisons se rend bien inventif :  
La tigresse qui voit enlever sa portée,  
Est moins à redouter qu'une femme irritée.  
Veuillez considérer que dans un juste effroi,  
Pour votre sûreté je parle contre moi. **26**

Ce faisant, elle est elle-même l'exemple parfait de sa propre sentence, donnant à croire au spectateur que, si Mariane est exceptionnelle, le sexe féminin dans son ensemble est bien dangereux. Le procédé est d'autant plus retors qu'elle semble se dévoiler ("je parle contre moi") au moment même où elle feint le plus outrageusement (alléguant un "juste effroi"). Ces personnages cachent des intentions ambiguës derrière des maximes apparemment vertueuses qui sont immédiatement décodées par le spectateur comme des mensonges, et suscitent d'autant plus la répulsion que le cynisme ou la remise en cause des valeurs morales établies valorisent, dans un effet de contrepoint, les personnages vertueux.

Le discours sentencieux sur la femme semble donc, lorsqu'il sert l'ambiguïté tragique, une forme de jeu avec les codes et de déception des attentes. Il nous paraît révélateur de la place implicite que l'on destine au spectateur dans la réception tragique. Très tôt intégré dans la structure dramatique, dans l'intrigue, il se comprend à travers l'action et tend à devenir une parole comme les autres, une voix possible des personnages. La réflexion est alors indissolublement liée à l'émotion et l'édification du spectateur passe par sa convocation, plus ou moins séductrice, dans le "miroir" que lui tend la représentation tragique. Ce discours permet parfois de questionner ouvertement ce spectateur, mais pas forcément pour lui proposer des réponses toutes faites, ni pour le guider dans la compréhension du message moral. Il s'agit souvent de susciter la sympathie pour un personnage ou d'inspirer, au contraire, de la répulsion et même de désigner les intentions ambiguës de certains caractères, à décodé par le spectateur. La sentence, loin d'être le reflet d'une morale claire, directement lisible, "extérieure" à l'action et toujours valable, pourrait ainsi nous apparaître, grâce au jeu des divers émetteurs et des situations d'énonciation complexes, comme une forme de manipulation du spectateur, participant essentiellement de la constitution des caractères tragiques et de la feinte dramatique.

1. Scaliger, *La Poétique*, III, 97. Cité par J. Morel, *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, p. 48. [renvoi]
2. Ronsard (Pierre de), Préface de *la Franciade*, *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993, t. I, p. 1164. [renvoi]
3. Peletier du Mans, *Art poétique*, dans *Traité de Poétique*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 304. [renvoi]
4. "Figure de sentence", *La Rhétorique française 1555* (seconde édition 1557), *Ibid.*, p. 404, 5 I, B, 2. [renvoi]
5. Balzac (Guez de), *Dissertations critiques, Réponse à deux questions ou du Caractère et de l'Instruction dans la Comédie*, dans *Œuvres*

- diverses*, éd de 1644, R. Zuber, Paris, Champion, 1995. éd. cit, p. 127 sq. [renvoi]
6. Aubignac (abbé d'), *Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, H. Champion, 2001, IV, 5, ("Des discours didactiques"), p. 445-446. Il précise ensuite que les "maximes de religion" sont "ennuyeuses". [renvoi]
  7. Corneille (Pierre), *Discours du poème dramatique, Œuvres complètes*, éd. G. Couton, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1984, t. III, p. 120. [renvoi]
  8. La Mesnardière, *La Poétique*, Somerville, 1640, Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. 224-226. [renvoi]
  9. Le sujet a été très largement traité en ce qui concerne l'usage de la sentence chez Corneille ; voir B. Beugnot, "La sentence, problématique pour une étude" dans les actes du colloque *Pierre Corneille*, éd. cit., pp. 569-580 et surtout la thèse de doctorat d'Elena Garofalo, *La sentence dans le théâtre du XVIIème siècle : les tragédies de Pierre Corneille (1635-1660)*, thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2001 ; Lille, ANRT, 2003. Partant d'une confrontation entre les termes "sentence" et "maxime", l'auteur parvient à la définition de la première comme une belle pensée en rime contenant une vérité générale alors que la maxime a trait aux mœurs, aux caractères des personnages. Lorsque La Mesnardière distingue la morale traditionnelle, qui est un discours sur les mœurs, et la moderne poétique qui caractérise les personnages par leurs façons d'agir, on retrouve cette distinction entre la maxime "oratio morata", principe ou règle de conduite, et la sentence, "oraison morale" à valeur didactique. L'usage évolue vers le raffinement et vers la précision dans l'insertion de cette forme brève ; il s'agit, dès lors, d'une poétique et une définition dramatique de la sentence. La sentence est aussi une pratique de la réécriture, ce que montre la comparaison entre les Médée et les Hippolyte modernes et antiques. Ainsi, jusque vers 1640, la sentence apparaît comme une parole qui suscite le pathétique et sert bien la fonction morale de la catharsis puis la question du vraisemblable, imposant la suppression du prologue, et la mise en situation du personnage, la modifient considérablement. Il ne s'agit plus de préceptes guidant le public dans un parcours moral qui se déroule tout au long de la tragédie ; tout dépend du contexte dramatique qui "naturalise" la sentence. Elle reste bien un art, une science du vers éclatant mais dont l'autonomie est relative dans la mesure où elle n'a pas une simple fonction d'embellissement et d'ornement esthétique car elle délivre du sens. L'examen de la morphologie des sentences à partir d'un ensemble de pièces de Corneille, jusqu'en 1660, souligne clairement, grâce à la répartition par tableaux, le fonctionnement dramatique du discours sentencieux. La sentence ne délivre pas une leçon, morale ou théologique, elle ne relève pas non plus des embellissements inutiles : son utilité, dramatique, ne se confond pas avec l'utilité morale. [renvoi]
  10. Filleul (Nicolas), *Lucrece*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, Rouen, G. Loyselet, 1566, p. f31. [renvoi]
  11. *Ibid.*, I, p. g2. [renvoi]
  12. *Ibid.*, I, p. g3. [renvoi]
  13. Montreux (Nicolas de), *Sophonisbe*, Tours, Jamet Mettayer, 1592, p. 28. [renvoi]
  14. *Ibid.*, I, p. 13. [renvoi]
  15. *Ibid.*, p. 20. [renvoi]
  16. Montreux (Nicolas), *Cléopâtre*, Tours, Jamet Mettayer, 1592, II, p. 39. [renvoi]
  17. Soret (Nicolas), *La Céciliade*, Paris, Pierre Rezé, 1606, p. 17. [renvoi]
  18. Troterel, *La Tragédie de Sainte Agnès*, Rouen, du Petit-Val, 1615, II, p. 29. [renvoi]
  19. Hardy (Alexandre), *Cornélie*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, J. Quesnel, 1625, t. II, éd. cit., III, 2, p. 213. [renvoi]
  20. Hardy (Alexandre), *Scédase*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien*, Paris, J. Quesnel, t. I, 1624, et *Théâtre du XVIIème siècle*, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, t. I, 1975, III, vv. 505-508. [renvoi]
  21. *Ibid.*, vv. 529-530. [renvoi]
  22. Montchrestien (Antoine de), *La Reine d'Ecosse*, éd. de 1604, Petit de Julleville, Kraus Reprint, 1970, II, p. 86. [renvoi]
  23. Aubignac (abbé Hédelin de), *La Pucelle d'Orléans*, Paris, F. Targa, 1642, II, 1, p. 4c. [renvoi]
  24. Gilbert (Gabriel), *Hippolyte, ou le garçon insensible*, Courbè, 1647, dans *Le Mythe de Phèdre et les Hippolytes français du XVIIème siècle*, A. G. Wood, Paris, H. Champion, 1996, II, 3, vv. 510-514. [renvoi]
  25. Scudéry (Georges de), *L'Amour tyrannique*, A. Courbè, 1639, dans *Théâtre du XVIIème siècle*, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, t. II, 1986, éd. cit., IV, 2, v. 1119-1126. [renvoi]
  26. Tristan L'Hermite (François), *La Mariane*, 1636, *Théâtre du XVIIème siècle*, *Ibid.*, II, 5, vv. [renvoi]