



HAL
open science

LES SENTENCES DANS LE THÉÂTRE DE ROBERT GARNIER : UNE COMMUNAUTÉ DE L'IMPOSSIBLE ?

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé

► **To cite this version:**

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé. LES SENTENCES DANS LE THÉÂTRE DE ROBERT GARNIER : UNE COMMUNAUTÉ DE L'IMPOSSIBLE ?. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2016, Politique des lieux communs, 120 (120). hal-03910253

HAL Id: hal-03910253

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03910253>

Submitted on 21 Dec 2022

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.

LES SENTENCES DANS LE THÉÂTRE DE ROBERT GARNIER: UNE COMMUNAUTÉ DE L'IMPOSSIBLE?

Tiphaine POCQUET

Garnier [...]
Qui d'une grâce douce et fière
Sais enfler l'estomac colère
Et rabaisser le front des Rois:
Et qui de vers hautains et braves,
De mots, et de sentences graves
Fais rougir l'échafaut Grégois:

Qui de plaintes non communes
Va lamentant les infortunes,
Malheur ordinaire des grands¹...

Belleau dans cette ode liminaire à la tragédie de Robert Garnier, *Cornélie*, célèbre la puissance de son ami poète. Ressuscitant les ombres du passé, Garnier, nous dit-il, fait rougir (de honte) les anciens Grégois, manière de dire qu'il les a dépassés, conformément au projet si souvent exprimé à la Renaissance. Les « plaintes non communes » peuvent désigner une plainte extraordinaire, refusant le vulgaire. Pierre Amy dans un autre poème liminaire ne dit pas autre chose: « *Scena tuppet: illisque ingemiscit questubus, / Quos arte vulgari altius*² », le théâtre est sous le choc et fait entendre ces plaintes fort éloignées de l'art commun.

Mais ces « plaintes non communes » sont dites « lament[er] » le « malheur ordinaire ». L'expression vient réintroduire du commun (au sens du *vulgus*), toutefois à nouveau chargé d'exception par le complément déterminatif « des

1. R. Garnier, *Cornélie*, « ode de Belleau », éd. Jean Claude Ternaux, Champion, 2002, p. 34.

2. *Ibid.*, p. 29.

grands », qui semble donner un tour de plus dans cette oscillation permanente entre singularité et exception. Le malheur ordinaire de personnes extraordinaires s'exprimera dans une plainte hors du commun qui ne refuse pourtant pas l'usage des sentences, comme le souligne Belleau dans les premiers vers de l'ode.

Entre communauté et exception, nous sommes ainsi invités à interroger le statut du malheur en tragédie. La sentence semble occuper une place particulière dans cette tension. En tant qu'instrument de retour et de dépassement de l'ancien, est-elle un lieu où dire le commun, ou bien doit-elle au contraire en enregistrer l'impossibilité ?

Les tragédies de R. Garnier présentent un nombre élevé de sentences (un peu plus de 10 % de l'ensemble de ses vers si l'on en croit Françoise Charpentier³). L'adjectif « commun(e) » apparaît soixante et une fois dans l'ensemble du corpus tragique. Nous privilégierons dans notre étude les textes proposant une réflexion sur la communauté, dans une langue sentencieuse, et garderons les autres occurrences en toile de fond. Autrement dit, nous croiserons pour notre étude le marqueur lexical (l'apparition de l'adjectif commun) avec la présence de sentences dans le texte.

« LE DÉSASTRE EST COMMUN⁴ » : LA COMMUNAUTÉ POSTULÉE

Les lieux communs désignent tantôt une amplification tantôt une formule puissante ou sentence⁵. Érasme peut ainsi dire dans son *De copia* : « j'appelle ici lieux communs les sentences répétées fréquemment⁶ ». Force est de constater l'engouement des auteurs de théâtre et du public pour ces formes sentencieuses, c'est seulement au XVII^e siècle avec la critique de l'abbé d'Aubignac et de Corneille que se poseront les questions de la vraisemblance et de la progression dramatique. L'histoire du succès autant que de la critique des sentences est traversée par l'opposition de la généralité contre la particularité, de l'émotion contre l'enseignement. En effet, au XVI^e siècle, la sentence est pensée comme un lieu

3. F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste, Jodelle, Garnier, Montchrétien*, PU de St-Étienne, 1980 : « Avec Garnier, on voit se dessiner une tendance nette à l'emploi des sentences. Dans sa première pièce, *Porcie* (1568), on en compte 9,5 %. Par la suite il atteindra une proportion à peu près constante qui se situe autour de 12 à 13 %, parfois un peu plus, *Marc Antoine* (1578) en compte 15 %. *Les Juives* 12,5 %. Garnier semble le plus "sentencieux" de cette génération théâtrale du second tiers du siècle (et dans la langue littéraire il faut entendre sentencieux dans un sens laudatif) », p. 53.

4. R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 435 : « Vous souffrez de l'angoisse, hé qui n'en souffre aussi ? Le désastre est commun... »

5. On renvoie à F. Goyet, *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Champion, 1996, p. 86.

6. Érasme, « *Locos communes hic appello sententias frequenter incidentes* » : j'appelle ici lieux communs les sentences répétées fréquemment, *Le Prédicateur*, livre III, éd. J. Chomarat, Amsterdam, 1991.

privilegié d'enseignement dans une tragédie aux prétentions « didascaliques et enseignantes⁷ ». Mais le *docere* ne se départit jamais du *movere*. Érasme peut ainsi louer Saint Eucher qui « émeut par sentences⁸ ».

Mais pour créer une communauté didactique et émotive encore faut-il que cette sentence soit identifiée. Le lieu commun n'existe en effet que par la culture commune qu'il mobilise et suscite dans sa reconnaissance. Autrement dit, le lieu commun nécessite un lecteur. Garnier et son imprimeur contournent le problème en faisant précéder chacun des vers sentencieux par des guillemets qui les rendent facilement identifiables. Ces guillemets ouverts sont inversés, tournés vers l'extérieur du vers comme pour annoncer qu'il y aura non pas discours direct mais citation sur le mode de l'absence. La sentence se débat ainsi entre son origine sans origine et son appropriation, sa mise en bouche par un personnage singulier au théâtre. L'absence de guillemet de fermeture pourrait symboliquement évoquer cette reprise toujours possible d'une parole sentencieuse. En ce sens, on constate qu'après la publication des tragédies certaines sentences sont prélevées et réimplantées dans des recueils de lieux communs, ce qui pourrait souligner leur vocation à l'universel. Ainsi, Esprit Aubert, dans ses *Marguerites poétiques*⁹ de 1613, ouvre le chapitre (un autre sens de lieu commun au XVI^e) « abandonner quelqu'un » avec des vers cueillis dans le *Marc Antoine* de R. Garnier.

Si la sentence se signale à l'écrit comme pour en appeler à une communauté de lecteurs/écrivains, on pourrait tout de même s'interroger sur la reconnaissance dont elle peut faire l'objet en contexte scénique. Ici encore, certaines affirmations d'Alexandre Hardy, dramaturge du début du XVII^e siècle, semblent laisser penser que ces sentences étaient prononcées sur un ton particulier. Il explique ainsi qu'elles « tonnent dans la bouche de l'acteur et résonnent jusqu'en l'âme du spectateur¹⁰ ». Si l'on en croit A. Hardy, cette diction « tonnante » assure un lien émotif de la scène à la salle. Mais, au-delà de l'énonciation proprement théâtrale, ce lien émotif se trouve thématizedans les tragédies par le discours du chœur, espace de sentence privilégié s'il en est.

Le chœur de *La Troade* intervient à l'acte IV. *La Troade*, publiée en 1579 par R. Garnier, est une pièce d'après-guerre tant par le sujet qu'elle développe que par son contexte d'écriture. Écrite au moment de la septième guerre civile en

7. On emprunte l'expression à Ronsard dans la préface à la *Franciade*.

8. Cité par F. Goyet, *op. cit.*, p. 549.

9. E. Aubert, *Marguerites poétiques tirées des plus fameux poètes français tant anciens que modernes et réduites en forme de lieux communs et selon l'ordre alphabétique*, Lyon, B. Anselin, 1613.

10. A. Hardy, « Avertissement au lecteur », *Œuvres complètes*, t. V, Targa, 1628.

France, elle présente le sort des femmes troyennes et de leur descendance après la chute de Troie. Andromaque et Hécube viennent d'apprendre au début de l'acte qu'Astyanax, le fils d'Hector et d'Andromaque, est mort, jeté du haut d'une tour troyenne par les Grecs. La lamentation d'Andromaque se termine par une acmé pathétique, lorsqu'elle contemple son fils étendu sur le bouclier d'Hector, bouclier qu'il devait porter en guerre et qui le portera finalement en terre. Le chœur intervient alors, apportant une respiration avant le deuxième récit annonçant la mort de Polyxène, fille d'Hécube cette fois. Il propose une réflexion générale sur la souffrance et son allègement dans la plainte commune. Une série de sentences laisse place à une application particulière dans l'ultime constatation du chœur : la joie des Grecs augmente la peine des Troyennes.

» Nos gémissements sont plus doux
 » Quand chacun gémist comme nous :
 » Notre douleur est moins cuisante
 » Et mord nos cœurs plus lentement,
 » Quand notre publique tourment
 » Tout une commune lamente.

» Ah! Tousjours plus grand mal
 » Se plaist de trouver son egal
 » Un compaignon tousjours desire :
 » Et rien ne nous soulage tant
 » Que de voir un autre portant
 » Le même deuil qui nous martyre.

» Alors aucun ne s'apperçoit
 » Miserable, encor qu'il le soit.
 » Ostez les personnes heureuses,
 » Ostez les riches, vous verrez
 » Les pauvres qui sont atterez,
 » Lever les testes orgueilleuses¹¹.

La commune au sens de « foule », « peuple¹² » diminue la souffrance du « nous » par le partage. Cette présence de la première personne du pluriel souligne la relative particularisation de la sentence émanant d'un chœur de femmes troyennes en deuil. Ce lieu commun de la douleur diminuant d'être partagée vient de Sénèque dans *Troades*, que R. Garnier imite et traduit en partie ici. Le spectateur est invité par la diction (éventuellement chantée) du chœur et par la reprise sénéquienne à reconnaître le lieu commun ; y adhère-t-il pour autant et entre-t-il dans la communauté de pleurs chantée par le chœur ? Au-delà de la question de savoir si le repérage

11. R. Garnier, *La Troade*, éd. J.-D. Beaudin, Champion, 1999, v. 1983-2000.

12. Selon le Huguet qui donne d'ailleurs ces vers de Garnier en exemple.

d'un lieu commun empêche ou relance l'émotion commune, on ne laisse pas d'être surpris par la progression de ce chant. Dans la première strophe, le chœur chante le soulagement qui viendrait d'une plainte commune, de la plainte on passe au deuil partagé dans la deuxième strophe. La troisième strophe franchit un palier supplémentaire affirmant que la vue des personnes heureuses augmente encore la douleur. Il semble ainsi que cette communion dans la souffrance appelée par le chœur de ses vœux ne tolère pas d'émotions sécessionnistes. L'impératif « Otez » souligne le retranchement de toute joie et l'impossible coexistence d'émotions contraires et particulières au sein d'une communauté.

Nous sommes effectivement dans cette période des guerres de religion où domine une conception du public et de la communauté qu'Hélène Merlin-Kajman, dans le sillage de Reinhart Kosseleck, décrit comme « organiciste onto-théologique ». La critique présente le public comme « une entité supérieure [...] où les particuliers s'abîment comme membre ». Elle oppose cette vision à une « conception étatiste et contractualiste pour laquelle le public n'est que l'agencement institutionnalisé des particuliers ». Cette dernière conception s'impose après l'Édit de Nantes, sans exclure pour autant le retour nostalgique de la communauté vue comme un corps mystique¹³. L'abolition du particulier comme membre au profit d'une communion dans la souffrance, c'est effectivement ce que semble chanter le chœur des Troyennes de Garnier.

Le chœur constate l'importance du partage de la douleur. Si sur scène ne se trouve que le camp troyen pour entendre pareille lamentation, cependant, en vertu de la double énonciation, c'est bien au spectateur que s'adresse cet appel à communier dans la souffrance. Mais cette communion, ce deuil « universel », comme le dit le chœur, présente un danger, tout comme la sentence dans la généralisation absolue qu'elle peut porter. C'est ainsi le rôle de certaines figures féminines que d'interroger la menace que représente la communauté de chant et de souffrance pour la singularité tragique.

« JE PLEURE INCONSOLABLE¹⁴ » : L'IMPOSSIBLE COMMUNAUTÉ ?

La communion dans les larmes et la consolation dans la communauté se trouvent interrogées dans une scène centrale pour notre propos. Il s'agit d'une scène de l'acte II de *Cornélie*. Cette pièce, publiée en 1574, appartient au cycle des tragédies romaines de Garnier (avec *Porcie* et *Marc Antoine*) qui mettent

13. H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994, p. 54.

14. R. Garnier *Cornélie*, « Je pleure inconsolable, ayant un bien perdu/ Hélas! qui ne pourra m'être jamais rendu », *op. cit.*, v. 469-470.

toutes en scène les guerres civiles et leurs ravages. Cornélie, héroïne dolente et pantelante, pleure sur scène la mort de Pompée, son deuxième mari. Au début de l'acte II, elle est encore au seuil de la souffrance puisqu'elle recevra à l'acte III les cendres de son mari et la nouvelle de la mort de son père Scipion, à l'acte V. Deux débats occuperont la scène : l'un portant sur le droit à la plainte, l'autre sur le droit au suicide. Nous sommes au début du premier *agôn*, Cicéron reprend Cornélie : « Madame, il ne faut vous transporter ainsi » sur le motif qu'elle n'est pas la seule à souffrir : « Vous souffrez de l'angoisse, hé qui n'en souffre aussi ? Le désastre est commun... » La réponse de Cornélie souligne que son tourment n'est pas moindre de savoir le monde malheureux autour d'elle. Commence alors un échange stichomythique de sentences :

Cicéron

- » Plus patient on porte une dure fortune,
- » Quand on voit qu'elle tombe à tout chacun commune.
- » Et rien tant ne console en un piteux esmoy,
- » Que voir un autre en mesme ou pire estat que soy.

Cornélie

- » Le malheur d'un amy fait empirer le nostre.

Cicéron

- » Notre propre malheur ne prend souci d'un autre.

Cornélie

- » Encor est-on atteint des tristesses d'autrui.

Cicéron

- » Voire quand en soymesme on ne sent pas d'ennuy.

Cornélie

- » Les larmes que l'on voit nos larmes rafraichissent.

Cicéron

- » Les pleurs parmi les pleurs communément tarissent.

Cornélie

- Les miennes tariront, quand cendre en un cercueil,
- Je ne sentirai plus ni tristesse ny deuil¹⁵.

L'échange, et même le choc des sentences, permet le choc des vérités (en vertu de l'étymologie du mot sentence, de *sentire* : « donner son opinion¹⁶ »). Comme dans les disputes théologiques, on s'affronte dans la forme linguistique communautaire par excellence : la sentence. Deux visions s'opposent ici. Pour Cicéron, le penseur politique, *la cité est une*. En effet, c'est lui qui, sortant du cas particulier de Cornélie, passe à la généralisation sentencieuse des pronoms indéfinis : « on »

15. *Ibid.*, v. 443-454.

16. Voir F. Goyet : « Ce qu'il nous est aujourd'hui difficile à imaginer, c'est qu'une pensée ou sentence de morale pèse, au xvi^e siècle comme à Rome, d'un poids pour ainsi dire politique », *Le Sublime du lieu commun*, *op. cit.*, p. 598.

et « un autre ». Cornélie, quant à elle, présente une pensée de l'individu non soluble dans le tout. Significativement, même si elle adopte pour un temps le code cicéronien de la sentence, Cornélie maintient les liens personnels entre les individus, préfère ainsi le substantif « un ami » à « l'autre » généralisant. Cicéron postule ensuite que le malheur diminue d'être partagé : « Nos pleurs parmi les pleurs communément tarissent. » Les pleurs produisent la consolation et le retour à une certaine tranquillité émotionnelle, le lien communautaire apaise et soulage. Cornélie, au contraire, propose une contagion du malheur entre les individus et une impossible indifférence à autrui. S'affrontent de la sorte deux modèles émotionnels qui peuvent renvoyer à deux types de transmission émotionnelle au théâtre : d'une part, la *catharsis*, qui réélabore peine et souffrance en tranquillité et joie, et, d'autre part, la contagion du même au même, mise à distance par Cornélie¹⁷. Cicéron pense donc une nécessaire sortie de l'état de détresse (par le biais d'une pensée de la communauté) à laquelle Cornélie oppose sa souffrance sans rémission car sans oubli possible. *Sentire* au sens de sentir ici, et sentir douloureusement c'est exister en tant qu'être singulier, semble suggérer Cornélie. Et significativement, elle finit par abandonner la sentence pour revenir à une parole personnelle (que souligne avec éclat le pronom possessif d'attaque « les miennes ») et affirmer ainsi l'irréductibilité de sa souffrance en première personne.

Pour comprendre l'enjeu de ce dialogue, c'est le moment d'interroger les positions d'énonciation des locuteurs. En effet, Cicéron, figure antique, penseur établi de la communauté, entre en résonance avec plusieurs autres figures du théâtre de R. Garnier. Bien plus tard, *Les Juives* mettront en scène le même débat où, à trois actes de distance, le chœur des femmes et Amital, la mère en deuil, s'affrontent sur la possibilité d'une communauté dans la souffrance¹⁸. On constate que la position de Cicéron est proche de celle du chœur des *Juives* ou de *La Troade* que nous avons citée précédemment. Jacques Peletier du Mans affirme que le chœur « donne à connaître le sens et le jugement du poète¹⁹ » au moyen des sentences, il y aurait donc dans la figure de Cicéron une voix de la raison commune.

17. Ce parallèle présente cependant une limite, car le modèle de la transmission émotionnelle au théâtre suppose une division entre salle et scène qui n'est pas comprise dans la pensée de la communauté proposée par Cicéron et Cornélie.

18. « Soupirez, larmoyez nos cruelles infortunes/ Comme ils nous sont communs, soient nos larmes communes », acte II, v. 395-396 dans R. Garnier, *Les Juives*, Champion, 2004, et la réplique d'Hécube, construite exactement en symétrie comme en témoignent les corrections de R. Garnier, « Mes filles, soupirez, pleurez vos infortunes/ Ils ne sont pas communs, vos pleurs ne soient communes », acte V, v. 2023-2024, dans *La Troade*, *op. cit.*

19. « Le chœur en la Tragédie (nous disons chœur aux Eglises) est une multitude de gens, soit homme ou femme, parlant tous ensemble. Il doit être du partie de l'Auteur : c'est-à-dire qu'il doit donner à connaître le sens et le

Il faut pourtant souligner l'énergie de la figure de Cornélie. Si elle cède à Cicéron sur le suicide et finit par accepter de rester en vie, elle ne renoncera jamais à la plainte personnelle et éternelle. On pourrait rapprocher Cornélie des héroïnes grecques décrites pas Nicole Loraux. Celle-ci, à rebours d'une idée communément répandue qui fait de la tragédie une scène du politique athénien, s'intéresse à ce qui dans la tragédie résiste à l'emprise du politique. Elle identifie cette résistance dans la figure du deuil des mères et des épouses, plongées dans l'*aei*, le « toujours » de la lamentation. Entre le philosophe de la cité et l'épouse en deuil, l'argumentation rhétorique et la plainte, le désir de commun et la revendication d'une exceptionnalité, la tragédie est bien « ce genre *en conflit*²⁰» dont parle N. Loraux.

Ce qui se dit à travers cet espace de joute commun, aux frontières cadrées par les bords de la sentence, c'est bien un impossible accord. Cicéron se fait le chantre d'une communauté fusionnelle dans laquelle l'individu s'efface. Il est en ce sens remarquable qu'il ouvre la pièce par une prière aux dieux dans laquelle il demande à être sacrifié en bouc émissaire pour le salut commun²¹. Cornélie souligne au contraire le danger de la contagion émotionnelle et revendique pour elle une douleur qui la constitue. Ce désaccord nous amène-t-il pour autant à conclure à l'impossible communauté? Dans cette scène les sentences s'échangent avec vivacité et soulignent *a contrario* le partage d'une langue commune, l'enchaînement de sentences suppose la possibilité d'une écoute et d'une accordance entre les personnages. C'est tout le paradoxe de cette scène; l'échange stichomythique, opposant deux visions de la communauté, suppose une collaboration minimale entre les personnages. Ce partage est encore celui d'une scène à une salle qui reconnaît l'éclat des sentences du passé et se laisse toucher par le chant de deuil. Comme le suggère N. Loraux :

Les spectateurs de la tragédie grecque étaient, me semble-t-il, sollicités individuellement, ou collectivement moins comme membre de la collectivité politique que comme appartenant à

jugement du Poète : parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester à la vertu : Et le tout doit faire succinctement et résolument », J. Peletier du Mans, *Art poétique*, II 7, J. de Tournes, Lyon, 1555 dans *Traité de poétique et de rhétorique à la Renaissance*, éd. F. Goyet, Livre de Poche, 1991, p. 304.

20. N. Loraux, *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999, p. 120

21. R. Garnier, *Cornélie, op. cit.*, v. 1-12 : « Je prie aux Immortels, sur tous à toi Père,/ A toi grand Jupiter notre Dieu tutélaire/ Que si pour notre offense irrités contre nous/ Voulez nous aboyer d'implacable courous,/ Vous choisissez au moins les plus coupables têtes/ Et le reste sauvant, les broyez de tempêtes,/ Ou me prenez pour tous, pour tous, et le méchef/ Et le malheur de tous versez dessus mon chef » et plus loin « Tant de fois appeaisez de pareilles hosties,/ Vous avez retiré vos mains appesanties/ De ce peuple mourable, et par la perte d'un,/ Piteux avez gardé tout un pauvre commun. »

cette collectivité nullement politique qu'est le genre humain, ou pour lui donner son nom tragique, la « race des mortels »²².

On peut néanmoins interroger cette proposition d'une « race de mortels » unis par la souffrance à l'aune des conditions de représentation de la fin du XVI^e siècle. En effet, contrairement peut-être à l'assemblée athénienne, le public de Garnier est divisé, en ce temps de guerre civile où catholiques et protestants se mêlaient au sein de l'espace théâtral. Cette scission interne, propre aux guerres civiles de religion, vient quelque peu déplacer l'affirmation de N. Loraux et nous oblige alors à repenser la communauté sentencieuse.

« LE FRÈRE MEURTRIT LE FRÈRE²³ » :
LA COMMUNAUTÉ DE L'IMPOSSIBLE ?

La tragédie renaissante apparaît dans un contexte de guerres civiles, elle prend ainsi en charge la représentation de la communauté divisée par le biais du détour mythique ou biblique. Garnier dira ainsi dans un sonnet « Pleur(er) nos propres maux sous feintes étrangères²⁴. » *Marc Antoine*, troisième pièce du cycle romain, publiée en 1578, retravaille une nouvelle fois le motif des guerres intestines. L'acte III est le lieu de la plainte pour le général Romain, amoureux fou de Cléopâtre au point de fuir le combat devant César et de se retirer à Alexandrie, où le même César vient l'encercler. Si Marc Antoine déplore les méfaits de l'amour et la perte de son prestige guerrier, Lucile, l'ami confident, affirme la clémence et la douceur de César fondées sur leur ancienne alliance :

Lucile
[...]
Vous avez partagé ce monde en portions,
Comme font héritiers de leurs successions :
Et par commun accord avez ja tant d'années
En paisible repos vos charges gouvernées.
Antoine
» L'alliance et le sang demeurent sans pouvoir
» Contre les convoiteux, qui veulent tout avoir.
» Le fils à peine peut souffrir son propre père
» En un commun royaume, et le frère son frère :
» Tant cet ardent désir de commander est grand,

22. N. Loraux, *op. cit.*, p. 131.

23. R. Garnier, *Les Juives*, I, v. 159.

24. R. Garnier, sonnet liminaire pour *Les Hymnes de Synèse* trad. J. de Courtin de Cissé [1581], voir aussi *Les Juives, Bradamante, Poésies diverses*, éd. R. Lebègue, Belles Lettres, 1979, p. 243.

- » Et tant de jalousie en nos cœur il éprend!
- » On permettra plutôt aimer celle qu'on aime
- » Que de communiquer au sacré diadème.
- » Toute chose on renverse, et tout droit on éteint,
- » Amitié, parentèle; et n'y a rien si saint
- » Qu'on aille violant pour se rendre seul maistre
- » Et n'a-t-on soin comment pourvu qu'on le puisse estre²⁵.

Si Lucile rêve d'un « commun accord », Marc Antoine, au contraire, prend acte d'une rupture consommée. La *cupido regni* entraîne la fin des liens de sang, des alliances maritales, amicales, politiques. Au désastre de la communauté, il oppose la communion amoureuse, seul lieu d'accordance possible, qui est en même temps – c'est tout le paradoxe – lien de perte pour Antoine. Fait étonnant pourtant, César ne cesse de revendiquer sa contribution au bien public dans des vers frappants : « Il faut tout massacrer, si qu'il ne reste aucun,/ Qui trouble à l'avenir notre repos commun²⁶. » Contrairement aux espérances de Lucile et contrairement même à la vérité historique, le César de R. Garnier se signale par son peu de clémence. Le bien de la communauté peut mener à l'extermination de tout individu sécessionniste : on retrouve là le versant noir et terrifiant de la communauté fusionnelle présentée dans *La Troade* ou celle dont Cicéron se faisait le bouc émissaire dans *Cornélie*. Ainsi, la rupture de la communauté dénoncée par Antoine s'accomplit toujours au nom d'une autre communauté fantasmée²⁷.

Ici encore la communauté divisée s'exprime à travers une parole sentencieuse. Mais, à l'usage délibératif de la sentence dans *Cornélie*, s'oppose l'usage tout didactique et illustratif qu'Antoine fait du lieu commun. La mention des déchirures familiales : « Le fils à peine peut souffrir son propre père/ En un commun royaume, et le frère son frère » renoue avec le thème topique du monde renversé, explicitement déployé dans la citation précédente : « toute chose on renverse ». Derrière les imprécations d'Antoine, un lecteur/ spectateur pourra sans aucun doute convoquer dans son théâtre intérieur, *La Pharsale* de Lucain, *Les Métamorphoses* d'Ovide, les textes bibliques²⁸ ou l'œuvre de R. Garnier lui-même qui retisse ce motif des frères

25. R. Garnier, *Marc-Antoine*, éd. J. C. Ternaux, Classique Garnier, 2010, v. 1006-1020.

26. *Ibid.*, v. 1498-1499.

27. Dans *La Troade*, Pyrrhus ne dit pas autre chose lorsqu'il refuse de céder aux plaintes d'Hécube et sacrifiera sa fille Polyxène au nom du « salut commun de toute la Grèce », (v. 1604), il reconnaîtra pourtant peu après (v. 1614) : « le deuil nous est commun et les pertes communes », c'est là souligner cette scission entre deux appartenances communautaires bien définies par N. Loraux : communauté de citoyen et communauté humaine.

28. Lucain, *La Pharsale*, livre II, v. 149-151 « Les enfants s'éclaboussèrent du sang/ De leur père. On se battit pour une tête coupée/ D'un père. Les frères touchèrent la récompense du meurtre de leurs frères » ; Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 48.

ennemis à de nombreuses reprises. Derrière les luttes fratricides du temps passé, s'ouvre une autre scène, non dite, conformément aux impératifs d'oubli de l'époque, mais présente partout : la scène sanglante des guerres civiles de religion. La sentence, par son procédé de généralisation, accorde histoire romaine, biblique et présent des contemporains ; elle tisse ainsi les liens d'une communauté des temps. Tout en disant la communauté divisée par le désir de puissance, les sentences permettent donc la mise en résonance de la scène et de la salle.

À travers ces trois scènes rapidement parcourues, la sentence est apparue successivement et conjointement comme lieu d'émotion, de délibération et d'enseignement. Elle permet de penser, voire d'ébranler la communauté dans une forme qui suppose pourtant le partage. Cadre suffisamment souple, elle accueille jusqu'à un certain point des paroles contestataires. Des paroles féminines s'expriment et revendiquent ainsi leur exceptionnalité en refusant de se fondre dans la communauté fusionnelle. Comme le dira Jean-Luc Nancy bien plus tard : « La parole est communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté²⁹. » Jusqu'à un certain point, en effet, il n'est sans doute pas indifférent que le début du XVII^e siècle voit le procès de la sentence. Pour Corneille, elle est associée à un état de tranquillité, dépassionnée, parfaite dans la bouche d'un vieux conseiller rassis³⁰, « il ne faut pas les pousser trop loin sans les appliquer au particulier, autrement c'est un lieu commun qui ne manque jamais d'ennuyer l'auditeur, par ce qu'il fait languir l'action³¹ ». En perdant sa fonction d'élaboration du commun en temps de guerre civile, la sentence perd peut-être soudainement de son évidence et devient par là objet de critique et d'infinie nostalgie chez Corneille³². Cette même perspective critique s'observe si l'on passe de la tragédie aux histoires tragiques d'un Jean-Pierre Camus. Les scènes antiques et bibliques laissent place aux histoires récentes, aux faits divers qui réélaborent à leur manière la « communauté de l'impossible ».

29. J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, éd. Christian Bourgois, 2004, p. 173.

30. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. Couton, Gallimard, « La Pléiade », t. III, 1987, « il faut en user sobrement, les mettre rarement dans les discours généraux, ou ne les pousser guère loin, surtout quand on fait parler un homme passionné, ou qu'on lui fait répondre par un autre ; car il ne doit avoir non plus de patience pour les entendre que de quiétude d'esprit pour les concevoir et les dire. Dans des délibérations d'Etat, où un homme d'importance consulté par le roi s'explique de sens rassis, ces sortes de discours trouvent lieu de plus d'étendue ; mais enfin il est toujours bon de les réduire souvent de la thèse à l'hypothèse et j'aime mieux faire dire à un acteur, *L'Amour vous donne beaucoup d'inquiétude que l'Amour donne beaucoup d'inquiétude aux esprits qu'il possède* », p. 120.

31. *Ibid.*

32. Corneille avoue un attrait pour ces formules frappantes, à propos de douze vers sentencieux dans *La Suite du Menteur* : « beaucoup de gens d'esprit n'ont pas dédaigné d'en charger leur mémoire », *ibid.*, p. 609.