IMITATION ET ÉMULATION, OU COMMENT GARNIER « PAYE LES ESPICES »

Céline FOURNIAL (U. Paris-Sorbonne)

Quant au théâtre, le style du bon Sénèque suivi de Garnier, […]
c'est tout ce qu'un brave homme peut et doit faire[1].

Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Joachim du Bellay affirme qu'« il n'y a point de doute, que la plus grand' part de l'Artifice ne soit contenue en l'immitation »[2]. De fait, l'imitation constitue le cœur même de la poétique de la Renaissance. Elle a été érigée par le groupe de la Pléiade comme la seule méthode de création littéraire valable et capable de distinguer le véritable auteur du simple rimailleur, car l'auctorialité se conquiert par l'étude assidue des chefs-d'œuvre de l'histoire littéraire et par la modélisation en vue de produire des œuvres elles-mêmes dignes d'imitation. Ainsi, ce que les Humanistes appellent invention ne réside pas dans une création *ex nihilo* — pas plus que l'*inventio* rhétorique —, mais dans la recherche de sources et de modèles dignes d'être imités et conformes au projet d'écriture qu'on s'est assigné. Dans une conception de la création poétique où l'imitation est associée à l'innovation, la modernité littéraire se trouve dissociée de l'originalité telle que nous l'entendons aujourd'hui et la créativité consiste à produire des variations à partir d'une œuvre première ou d'un cadre générique extrait des œuvres canoniques. Les auteurs de la Pléiade et leurs disciples s'instituent alors comme modernes par rapport à la tradition nationale qu'ils jugent rétrograde et incapable d'illustrer la langue et la littérature françaises. Comme l'écrit Jean-Claude Ternaux, « haut et fort, ils affichent leur souverain mépris des formes de naguère, qu'ils entendent remplacer par celles de jadis. De façon paradoxale, leur modernité passe par l'antiquité, le neuf se faisant avec du (très) vieux »[3].

« L'originalité se manifeste dans l'imitation même »[4]. En effet, selon cette théorie, imiter n'est pas copier ni reproduire, mais reparcourir toutes les étapes de la création littéraire accomplies par le modèle en se conformant à la méthode de celui-ci. L'imitation vise aussi bien la similitude que la différence et cela d'autant plus qu'elle se conçoit dans un double rapport d'émulation, avec le modèle et avec les contemporains qui rivalisent autour des mêmes étalons. Afin de créer une poésie dramatique illustre en français, les auteurs décident d'imiter ceux qui sont déjà venus à bout de ce projet dans leur langue, les anciens Grecs et Romains ainsi que les modernes Italiens[5], autrement dit d'implanter en France les grands genres

---

[1] Alexandre Hardy, *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne* [1628], dans Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1996, p. 207.

[2] Joachim du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse & L'Olive* [1549], éd. Jean-Charles Monferran et Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 93.

[3] Jean-Claude Ternaux, « La comédie humaniste et la farce : La Trésorière de Grévin », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 77.

[4] Samuel Dresden, « La notion d'imitation dans la littérature de la Renaissance », *Invention et imitation. Études sur la littérature du seizième siècle*, Joseph Anna Guillaume Tans (dir.), La Haye, Bruxelles, Van Goor Zonen, 1968, p. 23.

[5] Dans le champ de la tragédie, ce sont les Anciens qui prévalent. Jacques Grévin nomme Eschyle, Euripide et Sophocle « la fontaine, de laquelle tous les bons poëtes Tragiques ont beu, et le tresor auquel ils ont pris les

dramatiques hérités de l'Antiquité, tout en proposant un théâtre nouveau adapté au public du XVIe siècle[6]. C'est dans cette dynamique d'imitation créatrice que s'inscrit Robert Garnier.

Deux modes d'imitation sont pratiqués par les dramaturges humanistes en général et par Garnier en particulier, la réécriture et l'adaptation. Tandis que pour celle-ci le dramaturge fond dans le moule de la tragédie à l'antique un sujet ou une source non encore portés à la scène, pour celle-là il puise à une source dramatique afin de réécrire une œuvre antérieure. Or ces deux pratiques imitatives sont distinctes tant dans leur technique que dans leur rapport aux modèles. Adapter une fable à la scène implique, pour les dramaturges humanistes, de la fondre dans le moule préexistant de la tragédie à l'antique ; « finalité pré-existant au texte, le genre concerne l'avenir plus que le passé dont il provient »[7], le dramaturge cherche ainsi à s'inscrire dans des codes génériques spécifiques issus des œuvres canoniques[8]. Au contraire, cette fusion ayant déjà été accomplie dans le cas de la réécriture, il s'agit pour le dramaturge de se distinguer de son modèle, pour ne pas simplement le reproduire, et d'affirmer sa singularité dans la confrontation des deux œuvres. Alors que l'adaptation d'un sujet au genre tragique invite à être plus attentif à la conformité au modèle générique dans lequel se fond le sujet[9], la réécriture met en lumière les différences avec le modèle-source. Aller sur le même terrain qu'un illustre prédécesseur impose de s'en distinguer pour mieux rivaliser avec lui, se confronter à une actualisation singulière et reconnue de l'archétype de la tragédie pour mieux affirmer et faire valoir la sienne.

Dans *Hippolyte* comme dans *La Troade*, c'est la réécriture que Garnier pratique : son *Hippolyte* a pour source majeure la *Phèdre* de Sénèque, à laquelle il adjoint des emprunts à l'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide ; *La Troade* réécrit *Les Troyennes* et *Hécube* d'Euripide et *Les Troyennes* de Sénèque. Les contemporains de Garnier sont unanimes quant à sa réussite dans l'art de la tragédie, surpassant même selon certains à la fois Anciens et Modernes. Il s'agira donc d'interroger les pratiques imitatives de Garnier sous l'angle de l'émulation, en se demandant comment le dramaturge affirme sa singularité d'auteur dans le cadre de l'imitation et remporte ainsi les suffrages de ses pairs.

---

richesses pour embellir leurs poëmes ; ainsi qu'entre les Latins nous avons Seneque » (Grévin, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, dans *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1971, p. 90).

[6] Grévin souligne son souci des spécificités du public de son temps : « J'ai eu en ceci esgard que je ne parloy pas aux Grecs ni aux Romains mais aux François […] diverses nations requierent diverses manieres de faire » (*ibid.*, p. 91).

[7] Paul Zumthor, « Perspectives générales », *La Notion de genre à la Renaissance*, Guy Demerson (dir.), Genève, Slatkine, 1984, p. 13.

[8] Lorsque Du Bellay évoque la poésie dramatique, il renvoie le poète aux « Archétypes » (« tu sçais où tu en doibs trouver les Archetypes », éd. cit., p. 138). Peletier Du Mans invite son lecteur à « pren[dre] pour patron Euripide et Sophocle Grecs » (*Art poétique*, dans *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 279). Vauquelin fait de même en conseillant à son lecteur de prendre pour guides Sophocle, Euripide et Sénèque (Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique*, éd. Georges Pellisser, Paris, Garnier Frères, 1885, II, v. 1107-1109, p. 124). Dès 1537, lorsque Lazare de Baïf annonce une « définition de la tragédie » en tête de sa traduction de l'Électre de Sophocle, la définition est minimale et laisse vite place à des exemples de tragédies et d'auteurs antiques. L'exemple vaut leçon. Le geste humaniste des poéticiens du XVIe siècle promeut le travail de conceptualisation et de modélisation propre à chaque poète dans la pratique de l'imitation. Inviter à écrire selon l'« archétype » ou le « patron » des Anciens substitue à la poétique des genres la théorie de l'imitation.

[9] Ce qui n'empêche cependant pas d'affirmer sa singularité d'auteur.

DIALECTIQUE DU MÊME ET DE L'AUTRE

L'imitation différentielle : la condition de l'émulation

Tous les théoriciens s'accordent sur ce point : imiter ne consiste pas à reproduire un texte ou une forme, mais à transformer une matière ou une manière premières. Du Bellay explique ce double mouvement d'assimilation et de transformation à travers une métaphore digestive, qu'il imite de Quintilien. Il invite les Français à suivre l'exemple des Romains, « immitant les meilleurs Aucteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang, et nourriture »[10]. Par une double métamorphose, bien imiter consiste d'abord à ressembler à ses modèles pour ensuite les assimiler à soi, en d'autres termes à se fondre en eux avant de les transformer en vitalité créatrice. C'est dans ce rapport différentiel au modèle que s'expriment le talent et le génie personnels du dramaturge : la ressemblance doit mettre en lumière la différence. Peletier, juste après avoir conseillé la pratique de l'imitation, précise qu'« il ne faut pourtant que le Poète qui doit exceller, soit imitateur juré ni perpétuel » et rappelle que celui-ci doit « ajouter du sien », que « par seule imitation rien ne se fait grand : c'est le fait d'un homme paresseux et de peu de cœur, de marcher toujours après un autre »[11]. L'imitation n'est valable qu'à condition que sa pratique vise la différence, précisément parce qu'elle vise l'émulation. En outre, il y entre en jeu l'estime de soi et de son propre talent : l'imitation est une poétique et une éthique au sens rhétorique du terme car, par sa pratique, l'auteur construit une image de lui-même.

Comme l'écrit Jean-Charles Monferran, « il est loisible de lire l'art poétique de la Pléiade comme une tension entre une volonté de tendre à l'universel et à la modélisation et une volonté de ménager une place au singulier, à l'individuation »[12]. De fait, l'imitation doit laisser le génie personnel s'exprimer et se faire connaître, elle serait même le moyen de le révéler. Du Bellay fait d'ailleurs du geste d'emprunt et du choix du modèle les révélateurs de la personnalité de l'écrivain. « S'approprier ce serait moins saisir que se ressaisir, moins prendre possession d'autrui que de soi »[13]. L'auteur de *La Défense et illustration* insiste en outre sur la nécessité pour le poète de connaître les modèles comme de se connaître soi-même : « Avant toutes choses, fault qu'il [le poète] ait ce jugement de cognoistre ses forces, et tenter combien ses Epaules peuvent porter : qu'il sonde diligemment son Naturel, et se compose à l'immitation de celuy dont il se sentira approcher de plus pres. Autrement son immitation ressembleroit celle du Singe »[14]. L'imitation, et donc l'émulation, ne peuvent s'opérer qu'avec un modèle dont l'auteur se sent proche, dans une communauté de génie qui se traduit par des conceptions et des réalisations semblables.

S'il s'agit de se hausser à la hauteur de ses modèles, c'est pour produire des œuvres encore plus admirables. La poésie et surtout la poésie dramatique sont perfectibles selon la majeure partie des théoriciens et praticiens de l'imitation. Pour Peletier du Mans comme pour Laudun d'Aigaliers, le poète parfait est encore à venir[15]. Peletier déclare qu'il ne faut point douter « qu'il ne soit possible de se faire le plus grand »[16]. Laudun affirme à son tour qu'il ne faut pas chercher à égaler son modèle, mais à le dépasser « et considérer que toutes choses

---

[10] *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. cit., p. 91.

[11] Peletier, *Art poétique*, éd. cit., p. 238.

[12] Jean-Charles Monferran, « Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance "montrent au doigt" (l'exemple de J. Peletier du Mans et de quelques autres) », *Littérature*, 2005, n° 137, p. 30.

[13] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 351.

[14] Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. cit., p. 130.

[15] Peletier écrit notamment : « Songe que le Ciel peut faire un Poète parfait : mais qu'il n'en a point encore fait » (*Art poétique*, éd. cit., p. 238).

[16] *Ibid*.

tendent à leur centre de perfection »[17]. Pour ces auteurs, si le poète ne cherche pas à dépasser ses modèles, l'imitation est inutile et sans mérite. Cette visée double l'émulation verticale et diachronique avec les devanciers d'une émulation horizontale et synchronique avec les contemporains dans une joute vertueuse et bénéfique pour la littérature nationale. Elle est le produit d'une conception cyclique de l'histoire en général et de l'histoire littéraire en particulier. De même que la domination grecque s'est vue supplantée par la puissance romaine, de même Paris doit désormais succéder à Rome. Cette *translatio imperii* doit s'accompagner d'une *translatio studii*.

Tel est bien le programme poétique que semble s'être proposé Garnier en réécrivant les Anciens. Si dans ses réécritures il suit de près ses sources[18], il s'en distingue également, conformément à la double transformation décrite par Du Bellay. Les déplacements et réorganisations de la matière qu'elles lui offrent donnent bon témoignage du processus d'imitation et d'appropriation que subit la *dispositio* de ses tragédies et par lequel Garnier affirme sa singularité d'auteur ainsi que le sens particulier qu'il confère à ses œuvres par-delà celui de ses sources. Ces restructurations au sein des données conservées — donc sur le terrain du modèle — montrent son souci de faire valoir sa propre manière. Celle-ci vise le plus souvent l'effet émotif[19]. La manière de Garnier est en cela très proche de celle que théorise Jean de La Taille dans *De l'art de la tragédie*. À propos de la construction de l'action tragique, celui-ci écrit : « c'est le principal point d'une Tragedie de la sçavoir bien disposer, bien bastir, et la deduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des escoutans deçà delà [...] Qu'elle soit bien entre-lassee, meslee, entrecouppee, reprise, et sur tout à la fin rapportee à quelque resolution et but de ce qu'on avoit entrepris d'y traicter »[20]. Loin de suivre un cheminement linéaire, l'action doit progresser selon le circuit des émotions que le dramaturge cherche à susciter chez son spectateur.

Même matière, autre manière : la réforme intérieure

Dans son *Hippolyte*, Garnier modifie en partie la structure de l'acte V de la *Phèdre* de Sénèque. Alors que Sénèque avait placé après le récit de la mort d'Hippolyte par le messager un chant du chœur sur l'inconstance de la fortune des grands et sur le sort particulier de Thésée, Garnier fait suivre immédiatement le récit de l'irruption sur scène de Phèdre qui, hors d'elle, hurle son crime :

> O malheureuse Royne entre celles qui sont
> Regorgeant de malheurs par tout ce monde rond !
> O mechante homicide ! ô detestable femme !
> O cruelle ! ô traistresse ! ô adultere infame ![21]

L'effet produit sur le public est bien différent : chez Sénèque, le chœur ménageait un répit méditatif après le récit violent et détaillé de la mort injuste du personnage ; au contraire, le dramaturge français choisit de faire encore monter la tension dramatique sans répit pour le spectateur jusqu'au suicide de la reine sur le corps d'Hippolyte. Ce n'est qu'à la fin de ce

---

[17] Laudun d'Aigaliers, *L'Art poëtique françois* [1597], éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p. 148.

[18] Voir notamment à ce sujet Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier 1545-1590. Les sources*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1964 et l'introduction de Jean-Dominique Beaudin à son édition d'*Hippolyte* et de *La Troade* (Robert Garnier, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019).

[19] Sur le primat des émotions chez Garnier, voir Florence Dobby-Poirson, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006.

[20] Jean de La Taille, « De l'art de la tragédie », dans *Tragédies. Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth [1968], Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998, p. 6-7.

[21] v. 2161-2164.

crescendo que Garnier place le chœur, qui prononce un chant funèbre avant que le sort de Thésée ne soit fixé, dans un effet de suspens dramatique.

À l'acte IV de *La Troade*, qui rapporte la mort de Polyxène et celle d'Astyanax, Garnier se sert aussi du chœur pour modifier l'organisation de l'acte correspondant dans *Les Troyennes* de Sénèque. Sénèque fait se succéder dans une même scène le récit des deux morts, énoncé par le même personnage du messager. Garnier, quant à lui, choisit d'insuffler davantage de variété dans cet acte en introduisant un chant du chœur entre les deux récits, qui en outre ne sont pas pris en charge par le même personnage : au messager qui raconte la mort d'Astyanax succède Talthybie qui relate celle de Polyxène. Le chœur introduit une pause méditative sur l'allègement de la douleur lorsqu'elle est partagée dans des pleurs communs. Or Garnier, contrairement à Sénèque, a une autre mort à annoncer dans cet acte, celle de Polydore. Cette fois encore, il opte pour un effet de variation puisque, alors qu'Hécube est en train de se lamenter à la suite du récit de Talthybie, le chœur vient l'interrompre et lui annoncer sans délai que le corps de son fils a été retrouvé sur le rivage. Dans un acte dominé par les récits, donc en cela particulièrement délicat à composer pour le théâtre qui donne avant tout à voir[22], Garnier conjugue l'effet d'accumulation à la variation afin de susciter différentes émotions chez le public et maintenir son attention. En outre, au début de l'acte, le dramaturge retarde le récit du messager, commencé très vite chez Sénèque, en introduisant une série de répliques qui diffèrent la révélation de l'identité de celui ou celle dont le messager déplore la mort en entrant en scène. Dans ces répliques, Andromaque et Hécube rivalisent d'infortune, ce qui fait monter la tension dramatique en même temps que le pathétique à l'orée d'une nouvelle accumulation de malheurs pour les deux personnages.

Le dramaturge français opère un autre déplacement significatif à la fin d'*Hippolyte*. Chez Sénèque, le cadavre morcelé d'Hippolyte n'est apporté sur scène qu'après la mort de Phèdre. Thésée ordonne alors : « Apportez-moi ici, oui, apportez-moi les restes de ce corps chéri ; donnez-moi sa poitrine et ses membres entassés au hasard. C'est donc là Hippolyte ? »[23]. Chez Garnier, le corps d'Hippolyte est sur scène lorsque Phèdre arrive et s'accuse. Cette présence engendre des changements importants. La Phèdre latine accusait violemment Thésée, tandis que la française se contente de lui répondre en quatre vers avant de ne s'adresser qu'à Hippolyte mort :

> O credule Thesee, et par mon faux rapport
> Faict coupable du sang de ce pauvre homme mort !
> Apprenez de ne croire aux plaintes sanguinaires,
> Que vous font mechamment vos femmes adulteres.
> Hippolyte Hippolyte, helas ! je romps le cours,
> Par une ardante amour, de vos pudiques jours.
> Pardonnez-moy, ma vie, et sous la sepulture
> N'enfermez indigné cette implacable injure :
> Je suis vostre homicide, Hippolyte, je suis
> Celle qui vous enferme aux infernales nuits :
> Mais de mon sang lascif je vay purger l'offense
> Que j'ay commise à tort contre vostre innocence. [24]

[22] Rappelons qu'Horace, le théoricien antique le mieux connu des dramaturges humanistes, écrit que « l'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux » (« *Segnius irritant animos per aurem / Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae / Ipse sibi tradit spectator* », Horace, *Art poétique*, v. 180-182 ; traduction de François Richard, Paris, Garnier, 1944).

[23] « *Huc, huc reliquias vehite cari corporis / pectusque et artus temere congestos date. / Hippolytus hic est* » (v. 1247-1249).

[24] v. 2169-2180.

Tout à sa douleur et à sa passion amoureuse réveillée par la vue de ce corps sans vie, Phèdre semble en oublier la présence de Thésée. Le spectaculaire en est ainsi renforcé. Toute la scène s'organise autour du corps, qui est touché et même embrassé par Phèdre, dans un geste d'autant plus transgressif qu'il avait suscité l'indignation violente d'Hippolyte à l'acte III (v. 1477-1478) :

> Recevez mes soupirs, et souffrez que je touche
> De ce dernier baiser à vostre tendre bouche.[25]

avant que celle-ci ne se tue sur lui afin de réunir les corps après la mort :

> Il est temps de mourir, sus que mon sang ondoye
> Sur ce corps trespassé, courant d'une grand'playe.[26]

Si certains des changements opérés par Garnier quant à la *dispositio* s'expliquent par une construction visant des émotions différentes de celles de sa source, d'autres modifications semblent motivées par une volonté d'amender la source par des choix plus cohérents ou plus dramatiques. C'est le cas de l'éloge de la beauté d'Hippolyte prononcé par Phèdre dans son monologue d'ouverture de l'acte III (v. 985-992). Cet éloge apparaissait chez Sénèque dans la bouche de la nourrice et du chœur, or il est plus naturel que ce soit Phèdre qui loue la beauté de celui qu'elle aime, ce qui en outre donne lieu à un monologue aux accents pétrarquistes qui renforce le caractère subversif de la passion du personnage[27]. Dans *La Troade*, comme Garnier, en empruntant à Euripide, a plus de matière que sa source sénéquienne, il intervertit l'ordre des actes II et III de Sénèque. Celui-ci commence à l'acte II par annoncer que les Troyennes doivent livrer Polyxène, dont le sort n'est cependant réglé qu'à l'acte IV lorsque Pyrrhe l'enlève, avant d'en venir à l'acte III au sort d'Astyanax. Garnier décide de consacrer son acte II à ce dernier et l'acte III à Polyxène. Ce choix peut d'abord s'expliquer par la construction globale de la pièce : Garnier consacre chacun des trois premiers actes au sort d'un personnage : Cassandre, puis Astyanax, puis Polyxène. Il a donc probablement voulu réunir les données des actes II et IV concernant Astyanax dans un même acte, mais cet acte aurait très bien pu être l'acte III. Cette inversion trouve peut-être sa raison dans un motif esthétique, celui de l'alternance des victimes féminines et masculines, que l'acte IV prolonge dans les récits, avant le passage à l'action vengeresse : mort d'Astyanax, mort de Polyxène, mort de Polydore. Par ailleurs, à plusieurs reprises, Garnier remanie certains dialogues pour les rendre plus dramatiques. Citons simplement l'exemple de l'acte III d'*Hippolyte*, où l'auteur coupe les deux très longues tirades argumentatives de la nourrice et d'Hippolyte chez Sénèque en deux ensembles : plutôt que chacun expose d'une seule traite ses arguments, le débat se fait en plusieurs temps. Hippolyte réplique à l'invitation au *carpe diem* de la nourrice, qui relance son discours en faisant valoir le devoir de perpétuer la vie humaine, à quoi Hippolyte oppose sa haine de l'immoralité féminine. Le débat est ainsi dynamisé.

Ces interventions sur les sources soulignent à la fois le travail créateur de Garnier et sa propre conception de la conduite de l'action tragique, qui cherche tout autant à imiter un modèle et un cadre générique qu'à exprimer sa singularité d'auteur. La réécriture est par excellence un espace d'imitation différentielle. Garnier s'approprie ses sources en les transformant, en les rendant conformes à lui-même et à son public. Cependant, cette imitation créatrice n'est pas seulement conçue comme réforme intérieure, elle s'actualise aussi par les

---

[25] v. 2211-2212.

[26] v. 2259-2260.

[27] Sur ce sujet, voir Jean-Claude Ternaux, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, les Juifves*, Emmanuel Buron (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 87-96.

apports extérieurs à la source. Garnier renouvelle à la fois la manière et la matière, son entreprise d'émulation touche tant la *dispositio* que l'*inventio* et l'*elocutio*.

« AJOUTER DU SIEN » ET « FAIRE MIEUX »[28]

Comme Peletier, Laudun estime qu'à l'imitation doivent s'adjoindre des apports personnels : « il ne les faut pas tant imiter [les poètes anciens] qu'après il ne soit besoin d'adjouster quelque chose de son esprit au surplus »[29]. Pour plusieurs auteurs, les Modernes sont appelés à dépasser les Anciens précisément parce qu'ils leur succèdent et que d'une part, ils peuvent ajouter leur propre art à des modèles déjà exemplaires et d'autre part, ils bénéficient du cumul des savoirs et des œuvres. Pour Grévin, la tragédie renaissante a déjà dépassé ses modèles : « Je pense bien que ceux qui ont faict les premieres tragedies n'observoient pas si estroictement ce qu'aujourd'huy on y requiert. Mais avec le temps (ainsi qu'il est facile d'adjouster aux choses inventées) on les a si bien polies que maintenant on n'y sçauroit que désirer, je dis en celles qui sont faites selon les préceptes qu'en ont donné Aristote et Horace »[30]. Selon Grévin, cette supériorité est facilitée par le passage du temps, laissant aux successeurs un travail d'ajout et de polissure sur une matière première créée par les prédécesseurs. La tâche des successeurs étant facilitée par l'existence de modèles dignes d'imitation, les auteurs se doivent de profiter de cette avance pour faire mieux.

Les ajouts inventifs : contamination et apports originaux

L'idée de cumul se trouve actualisée dans la pratique imitative de Garnier par la technique de la contamination de sources. Celle-ci connaît cependant des degrés divers d'*Hippolyte* à *La Troade*. Alors qu'*Hippolyte* ne puise qu'à une source majeure, la *Phèdre* de Sénèque, à laquelle Garnier ajoute des éléments issus de l'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide, *La Troade* pousse beaucoup plus loin la technique de la contamination en mobilisant la matière de trois sources, *Les Troyennes* et *Hécube* d'Euripide et *Les Troyennes* de Sénèque. Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que l'on retrouve le motif de l'abeille qui butine diverses fleurs pour faire son propre miel sous la plume de Pierre Amy en tête de l'édition de *La Troade*[31]. Cette métaphore topique de l'imitation créatrice à la Renaissance[32] définit tant la pratique de Garnier que l'une des modalités de l'émulation, par la sélection de ce qu'il y a de meilleur dans chaque modèle pour créer une nouvelle œuvre qui les surpasse. Cette pratique suscita cependant de virulents débats à la Renaissance[33]. Doit-on imiter le meilleur auteur en

---

[28] Peletier du Mans, *Art poétique*, éd. cit., p. 238.

[29] Laudun d'Aigaliers, *L'Art poëtique françois*, éd. cit., IV, 1, p. 148.

[30] Grévin, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, dans *César*, éd. cit., p. 90.

[31] Éd. cit., p. 380.

[32] Pétrarque écrit ainsi : « Dans l'invention, il faut imiter les abeilles qui ne rendent pas les fleurs comme elles les ont reçues, mais, par le mélange qu'elles en font, les transforment d'une façon merveilleuse en cire et en miel » (Pétrarque, « Ad Thomam Messanensem, de inventione et ingenio », *Lettres familières*, t. I, I, 8, éd. Ugo Dotti, trad. André Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 86-87).

[33] Sur la question du modèle à la Renaissance, voir Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1993 ; *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franc-bourgignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Perrine Galand et Fernand Hallyn (dir.), Genève, Droz, coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2001 ; les études réunies par Claudie Balavoine, Pierre Laurens et Jean Lafond, *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, « L'oiseau de Minerve », 1986 ; celles qu'ont réunies Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Vénuat : *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*, Actes des journées d'études organisées par le Centre d'études et de recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme les 15 novembre 2003, 12 juin 2004, 5 et 6 novembre 2004, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « collection CERHAC », 2006 ; l'étude de Jean Vignes sur l'innutrition à la renaissance : « De l'Autorité à l'innutrition : Sébillet et Du Bellay, lecteurs de Cicéron », *L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Actes de la table ronde organisée par le Centre de recherche

son genre ou plutôt divers auteurs, retenant leurs meilleures réussites ou les composantes les plus propices à l'œuvre nouvelle ? Garnier, à l'instar des auteurs de la Pléiade, opte pour l'imitation éclectique[34].

La contamination de plusieurs sources majeures est une technique souvent utilisée pour étoffer l'action de l'hypertexte. Or ce procédé est surtout mis en œuvre par les auteurs comiques, tels que Plaute et Térence et plus encore les dramaturges italiens, car la *commedia erudita* présente des intrigues plus complexes, bien plus embrouillées que les comédies antiques. Garnier a transposé ce procédé au genre tragique dans *La Troade* de façon à produire un effet d'accumulation de malheurs. Alors que Sénèque lui fournit les scènes qui traitent des sacrifices de Polyxène et d'Astyanax, Euripide lui permet d'enrichir sa tragédie du départ de Cassandre livrée à Agamemnon[35], de la mort de Polydore et de la vengeance exercée contre Polymestor. Le dramaturge français s'est employé à coudre ingénieusement les données de ses différentes sources. Il suit d'assez près Sénèque à l'acte I, jusqu'à l'annonce par Talthybie que Cassandre a été donnée à Agamemnon. À partir du v. 313, il s'inspire des *Troyennes* d'Euripide. L'acte II de Garnier revient à Sénèque, dont l'acte consacré à Andromaque fournit sa matière principale au dramaturge français. L'acte III fait alterner des emprunts à Sénèque et à Euripide : chez Sénèque, Garnier trouve le récit que fait Talthybie de l'apparition d'Achille, le chœur qui interroge l'immortalité de l'âme, même si Garnier en inverse le sens, et l'affrontement verbal entre Pyrrhe et Agamemnon ; il suit l'*Hécube* d'Euripide pour le songe d'Hécube et pour tout l'épisode du départ de Polyxène (personnage muet chez Sénèque) tout en substituant Pyrrhe à Ulysse, par souci de variété par rapport à l'enlèvement d'Astyanax à la scène précédente. À l'acte IV, Garnier imite chez Sénèque les récits de la mort d'Astyanax et de Polyxène, en adjoignant à celui-ci des emprunts à l'*Hécube* d'Euripide, enfin il reprend quelques données mineures pour la découverte de la mort de Polydore. L'acte V n'a pas d'équivalent chez Sénèque, il est imité de la fin d'*Hécube* d'Euripide. Or cet apport, outre qu'il étoffe la tragédie, l'oriente aussi vers une fin vengeresse qui en modifie le sens. Hécube, n'est plus seulement la reine passive qui se lamente des malheurs qui s'accumulent, elle devient active et se fait l'agent d'une vengeance personnelle qu'elle interprète comme une (ré)action divine.

La technique d'imitation est différente dans *Hippolyte*. Si Garnier ne puise que dans une source majeure, les sources ponctuelles sont bien plus diverses que dans *La Troade*. Dans *Hippolyte*, les emprunts textuels à Euripide sont circonscrits[36]. Mais Garnier emprunte à d'autres œuvres antiques pour rivaliser avec sa source principale. Les chœurs en offrent bon témoignage. Par exemple, comme l'a souligné Marie-Madeleine Mouflard, les premières

---

sur les classicismes antiques et modernes à l'université de Reims, le 11 décembre 1991, dir. Jean-Pierre Néraudau, Orléans, Paradigme, 1993.

[34] En Italie, où le débat fit rage, l'un des défenseurs de l'imitation éclectique est Ange Politien, qui écrit notamment dans son *In Statium* : « *Nam cum nihil in natura hominum sit, ab omni parte beatum, plurium bona ante oculos ponenda, ut aliud ex alio hæreat et quod cuique conveniat aptandum est* » ; « En effet, puisque la nature humaine ne produit jamais rien de parfaitement réussi sous tous ses aspects, nous devons avoir en vue les qualités de plusieurs auteurs, et prendre à chacun ce qu'il a de bon, en choisissant ce qui peut s'adapter à notre nature » (cité par Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, p. 321). Pour Politien, le choix d'un éclectisme érudit va de pair avec l'affirmation de sa propre *auctoritas* ; contre ceux qui vénèrent Cicéron, et n'osent s'écarter de ses œuvres, Politien s'affirme par ses choix d'auteur capable de sélectionner, dans la variété des textes anciens, ce qui sert son dessein[34] (« *Ad Ciceronem vero quod me revocas (auctorem quidem Latinæ linguæ summum, nec tamen solum), quæro quid aliis facias, quorum testimonia vim sententiæ semper apud eruditissimum quemque habuerunt* » ; « Quant au fait que tu me rappelles à Cicéron (assurément le plus grand auteur de la langue latine, mais pas cependant le seul), je te demande ce que tu fais des autres, dont le témoignage eut toujours force de sentence auprès de chaque érudit », Ange Politien, *Liber epistolarum*, V, 1 à Bartolomeo Scala, 25 décembre 1493, cité par *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 494).

[35] Le rôle de Cassandre est muet chez Sénèque.

[36] Pour la liste des emprunts à Euripide, voyez Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier. 1545-1590. Les sources*, *op. cit.*, p. 86-88 ; ainsi que les notes de l'édition de Jean-Dominique Beaudin.

strophes du chœur de l'acte IV sont probablement imitées de l'*Œdipe roi* de Sophocle, car le thème de la clairvoyance des dieux qui connaissent les secrets des hommes est étranger au dramaturge latin. Le chœur qui clôt l'acte III emprunte au chœur de l'acte II de *Médée* de Sénèque le thème de la violence de la jalousie féminine qu'il insère aux v. 1539-1544. Ce sont ainsi les crimes horribles que la passion furieuse a fait commettre à Médée qui se trouvent déplacés dans la tragédie d'Hippolyte afin d'intensifier la crainte du spectateur. Pour son chœur final, Garnier ne s'inspire pas de celui de sa source majeure — déjà utilisé dans sa *Porcie* —, mais reprend des éléments de deux autres tragédies de Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* et *Hercule furieux*. Ce choix accentue le pathétique du spectacle final, car Garnier reprend à cette dernière tragédie l'expression d'une tristesse cosmique qui fait participer la mer et le soleil[37].

Ainsi, dans *Hippolyte*, Garnier pratique-t-il la contamination à petite échelle. À l'acte II, pour composer le dialogue entre Phèdre et la nourrice, il emprunte à *Phèdre* et à *Hercule sur l'Oeta* de Sénèque, où Déjanire, délaissée par Hercule au profit d'Iole, veut se venger et déplore l'infidélité de son époux, tandis que sa nourrice tente de la détourner de son dessein[38]. Par ailleurs, la critique a souvent souligné l'originalité de l'acte I de l'*Hippolyte* de Garnier. Or, cette originalité doit s'entendre par rapport à *Phèdre*, qui présente effectivement un premier acte très différent : pas d'ombre protatique, ni de rêve prémonitoire, mais un éloge lyrique de la chasse par Hippolyte, qui exhorte ses compagnons et prie Diane. Si quelques données sont reprises par Garnier dans le chœur des chasseurs qui clôt l'acte I, le reste ne doit rien à sa source majeure. Néanmoins, l'ombre protatique est un procédé que Garnier reprend à d'autres pièces de Sénèque, *Thyeste* et *Agamemnon*. Dans *Agamemnon*, Thyeste décrivait sa sortie des enfers avec des mots qu'Égée reprend chez Garnier, puis annonçait les malheurs qui allaient s'abattre sur ses descendants, comme le fait à son tour Égée. En France, le procédé a déjà été utilisé par Jodelle, dans sa *Cléopâtre captive*, par Toustain et Le Duchat dans leur *Agamemnon* respectif. Garnier lui-même a fait paraître l'ombre de Mégère dans *Porcie*. Mais son originalité réside dans la manière dont il s'approprie l'archétype sénéquien[39] et contamine les sources pour offrir sa version personnelle de la tragédie. En effet, l'ajout de cette ombre protatique modifie le sens de la pièce, tout orientée vers sa fin dès le premier acte. En outre, Garnier fait entrer en scène, comme Sénèque, Hippolyte à l'acte I, mais non pour lui faire louer la chasse et ses plaisirs, pour redoubler l'annonce faite par Égée du récit d'un rêve prémonitoire. Ce procédé, fréquent dans le théâtre antique[40], ne vient pas de *Phèdre*. Il renforce l'atmosphère tragique et semble sceller le sort des personnages dès l'ouverture de la pièce, tout en suscitant la crainte du public et du personnage éponyme. Ce songe est de fait une réécriture métaphorique de la fin de la pièce et trouvera son écho dans le récit final du messager. Ainsi Garnier innove-t-il et crée-t-il sa propre voie en mêlant les sources et les modèles.

Cette émulation passe aussi par l'ajout de passages absents des sources. L'ajout le plus important du point de vue de l'action tragique d'*Hippolyte* est le monologue horrifié et repentant de la nourrice et son suicide à la fin de l'acte IV. Garnier, qui avait déjà ajouté à l'histoire de Porcie la mort de la nourrice, s'en était justifié dans l'Argument de sa pièce précédente : « au reste je lui ai cousu à la queue une pièce d'une fiction de la mort de la nourrice, pour l'envelopper davantage en choses funèbres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe »[41], qualité esthétique valorisée à la fin du siècle[42]. En outre, par cet ajout, l'auteur

[37] Voir les v. 2265-2268, 2273-2276 d'*Hippolyte*.
[38] Voir les v. 492-700 d'*Hippolyte*.
[39] Sur la prégnance du modèle sénéquien dans le théâtre du XVIe siècle, voir Florence de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
[40] Pensons aux *Perses*, à *Agamemnon*, aux *Euménides* ou encor aux *Sept contre Thèbes* d'Eschyle.
[41] Robert Garnier, *Porcie*, « Argument de la presente tragedie », éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 1999, p. 43.

annonce le repentir et le suicide de Phèdre à l'acte suivant, dans un effet de symétrie, tout en engageant une réflexion politique et religieuse sur la responsabilité des actes, la punition des crimes et l'inconstance de la fortune. De fait, les ajouts de Garnier visent souvent à augmenter l'effet pathétique de certaines scènes ou à développer une réflexion, que celle-ci soit d'ordre moral, politique ou religieux. À l'acte IV de *La Troade*, le récit de la mort d'Astyanax par le messager est suivi d'une tirade plaintive d'Andromaque (v. 1949-1971), dont on ne trouve pas d'équivalent dans la source sénéquienne. Cette tirade a un double destinataire. Après un bref commentaire sur la cruauté du sort de son fils, Andromaque s'adresse aux dieux avec indignation en les interrogeant sur la destinée funeste de son fils et de sa famille, dans un effet d'accumulation qui renouvelle et renforce la douleur. C'est ensuite à Astyanax qu'elle adresse une prière :

> Enfant, où que tu sois souviens-toi de ta mère,
> Ne me laisse servir en maison estrangere,
> Supplie, si tu peux, à la noire Atropos
> Que bien tost avec toy je devale en repos[43].

Or ces deux actes de langage restent bien évidemment sans réponse, ce que soulignent les questions rhétoriques des v. 1951 à 1954. Ce silence produit un effet pathétique fort, tandis que la prière fait d'Astyanax un martyr, victime innocente qui dans une sainteté toute chrétienne pourrait intercéder en faveur de sa mère auprès des dieux, orientant idéologiquement l'action tragique. En outre, dans la tragédie d'Euripide, c'est Agamemnon qui a le dernier mot, lui qui a été institué juge entre Hécube et Polymestor. Garnier choisit de laisser ce privilège à Hécube. Dans une tirade à la fois déplorative, récapitulative et sentencieuse, dont certains traits sont un écho amplifié à celle d'Andromaque à l'acte précédent[44], le personnage central de la tragédie en tire la leçon affligée. Pour ce faire, Hécube reprend le thème de l'inconstance de la fortune et celui de la vengeance divine qu'elle appelle de ses vœux et dont Polymestor ne constituerait que le prélude. En transférant le rôle de juge et l'autorité du discours de clôture d'Agamemnon à Hécube, Garnier met en valeur la condamnation morale des Grecs mais donne aussi à relire les horreurs subies par les Troyens comme une préfiguration de celles qui attendent leurs bourreaux, achevant la tragédie par un acte vengeur sans soulagement et laissant son spectateur perplexe à l'orée d'un nouveau cycle de vengeances qui peut aisément refléter des cruautés de son temps.

L'*elocutio* : les vertus de l'*amplificatio*

Garnier se mesure aussi à ses modèles sur le terrain de l'*elocutio* et pour cela il utilise notamment la figure rhétorique de l'*amplificatio*. Cette figure est particulièrement intéressante dans la perspective de l'émulation, car étymologiquement le mot désigne ce qui fait paraître plus grand. De la quantité à la qualité, il y a certes plus d'un pas, mais les rhétoriciens permettent de les franchir en définissant l'*amplificatio* par son efficacité et ses effets sur le public. Cicéron explique dans son *De Partitionibus oratoriae* (53) que « *amplificatio est gravior quædam affirmatio, quæ motu animorum conciliat in dicendo fidem* »[45], tandis que la *Rhétorique à Herennius* affirme : « *amplificatio est oratio quæ aut in iracundiam inducit aut ad*

---

[42] Laudun d'Aigaliers écrit dans son *Art poétique français* : « Plus les Tragedies sont cruelles plus elles sont excellentes » (*L'Art poétique françois*, éd. cit., livre 5, chap. 4, p. 204). « Cruelles » est à entendre dans son sens courant comme dans son sens étymologique.

[43] v. 1961-1964.

[44] Hécube s'adresse à son tour aux dieux et à Polydore mort et répète ses malheurs.

[45] « L'amplification est une sorte d'affirmation de plus de poids, qui rend le discours convaincant en jouant sur les passions » (traduit et cité par Stéphane Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, 2014, http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/rhetorique/364, [en ligne]).

misericordiam trahit auditoris animum »[46]. Par cette figure, l'orateur manie voire manipule les émotions de son auditoire et emporte ainsi sa conviction. Dans le jugement que ses contemporains ou la postérité sont amenés à porter sur ses œuvres et leur rapport aux modèles, Garnier cherche aussi à convaincre et persuader de sa réussite.

L'amplification est un procédé abondamment utilisé par Garnier. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la longueur de son *Hippolyte* et celle de la *Phèdre* de Sénèque : 2384 vers contre 1280 chez l'auteur latin. La langue latine est certes plus dense que la langue française, mais cette différence ne peut justifier un tel écart. L'un des exemples les plus emblématiques est le dialogue entre Phèdre et la nourrice à l'acte II. Alors que ce dialogue s'étend sur 188 vers chez Sénèque, Garnier l'amplifie en 493 vers. Les premiers vers de la scène sont à ce titre révélateurs, puisque l'invocation de Phèdre à la Crête, son île natale, se développe sur deux fois plus de vers que dans la source. Sénèque écrit :

> *O magna vasti Creta dominatrix freti*
> *cujus per omne litusinnumerae rates*
> *tenuerer pontum, quicquid Assyria tenus*
> *tellure Nerea Pervium rostris secas*,[47]

tandis que Garnier offre un développement plus ample :

> O Roine de la mer, Crete mere des Dieux,
> Qui as receu naissant le grand moteur des cieux,
> O la plus orgueilleuse et plus noble des isles,
> Qui as le front orné de cent fameuses villes :
> Demeure de Saturne, où les rivages torts
> Remparez de rochers, s'ouvrent en mille ports,
> En mille braves ports qui caressez de l'onde
> Reçoivent des vaisseaux de toutes parts du monde[48].

L'amplification s'opère par plusieurs procédés majeurs : la métaphore filée de la royauté, l'hyperbole, la répétition. En outre, Garnier inverse le mouvement des navires afin de préparer l'évocation nostalgique de Phèdre.

Un peu plus loin dans la même scène, lorsque Phèdre décrit la violence de la passion qu'elle ressent, Garnier amplifie la comparaison frappante du feu de l'Etna présente chez Sénèque :

> [...] *alitur et crescit malum*
> *et ardet intus qualis Aetnaeo vapor*
> *exundat antro*[49].

Le dramaturge français développe la comparaison avec le feu et l'Etna devient l'occasion d'une amplification mythologique absente de sa source :

> Ma douleur se nourrist et croist tousjours plus forte.
> Je brûle, miserable, et le feu que je porte
> Enclos en mes poumons, soit de jour ou de nuict,
> De soir ou de matin, de plus en plus me cuit.

---

[46] III, 13, 23.

[47] Sénèque, *Phèdre*, v. 85-88. « O grande Crête, dominatrice de la vaste mer, dont les innombrables vaisseaux tiennent les flots sur tous les rivages, qui jusqu'à la terre d'Assyrie, fends de l'éperon de tes navires les plaines navigables de Nérée » (trad. Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 1, p. 181).

[48] v. 381-388.

[49] Sénèque, *Phèdre*, v. 101-103. « mon mal grossit, grandit et me brûle intérieurement comme le feu qui s'échappe du cratère de l'Etna » (trad. cit., p. 182).

J'ay l'estomach plus chaud que n'est la chaude braise,
Dont les Cyclopes nus font rougir leur fournaise,
Quand au creux Etnean, à puissance de coups,
Ils forgent, renfrongnez, de Jupin le courroux.[50]

Nous retrouvons dans ces vers la répétition associée au chiasme (v. 453-454) et au parallélisme (v. 455) et la mise en action de la métaphore de l'Etna par la mention des personnages des cyclopes « nus » en train de « forge[r] […] à puissance de coups ». La métaphore s'anime et fait partager au public, par la force de l'image, un spectacle mental irreprésentable sur la scène.

Les exemples d'amplification sont très nombreux dans toute la pièce[51]. Il en est de même dans *La Troade*. Prenons l'exemple du récit de la mort de Priam par Hécube à l'acte I. Ce passage est significatif dans la mesure où cette mort est déjà passée, que son récit vise à susciter la pitié du public et à renforcer la plainte d'Hécube, mais qu'il n'est pas utile à l'action dramatique. De ce fait, Sénèque lui accorde quelques vers pathétiques :

Vidi execrandum regiae caedis nefas
ipsasque ad aras majus admissum scelus
Aecidis armis, cum ferox, scaeva manu
coma reflectens regium torta caput,
alto nefandum vulneri ferrum abdidit ;
quod penitus actum cum recepisset libens
ensis senili siccus e jugulo redit[52].

Mais Garnier amplifie ce passage sur près de trente vers (v. 73-100). De manière symptomatique, le verbe « *vidi* », qui ouvre le récit dans la pièce latine, est triplé par Garnier : « je l'ay veu meurtrir » (v. 73), « j'ay veu, j'ai veu » (v. 75). En outre, cette répétition met en place l'hypotypose, qui cherche à donner à voir des détails symboliques de la scène absente. Ainsi Garnier se focalise-t-il sur une série d'images parcellaires frappantes. Le motif du sang encadre le récit et se trouve accompagné d'un adjectif antéposé qui évoque de manière sensible le passage de la vie à la mort (« tiède sang » v. 78, « froid sang » v. 89). Le meurtre de Priam n'est pas rapporté dans un récit linéaire et chronologique, mais par une série de détails saisissants : l'épée plantée dans la gorge sanglante (v. 77-78), les synecdoques de la voix (v. 80), de la main (v. 83), l'hypallage du « glaive inhumain » (v. 84), Priam tiré par ses cheveux gris (v. 85), Hécube arrosée par le sang de son époux (v. 90). Le pathétique se combine à la puissance imageante de la parole et s'en nourrit afin de faire partager au spectateur la vision d'horreur qui obsède Hécube. Cette fois encore, le récit est rythmé par les répétitions qui traduisent le ressassement de la douleur.

L'amplification est à la fois un mode d'imitation créatrice abondamment utilisé par Garnier, technique qui depuis le Moyen Âge prévaut dans la réécriture de textes sources, et un procédé stylistique qui participe du spectaculaire de la pièce. Puisqu'en rhétorique, l'*amplificatio* est l'art de mettre en valeur son propos en éveillant les passions de son auditoire, il est naturel que Garnier la mette en œuvre dans ses tragédies, à la fois en usant de l'abondance — la *copia* et la *varietas* étant des critères importants de la réussite stylistique

[50] v. 451-458.
[51] Voir les notes de l'édition de Jean-Dominique Beaudin, qui signale de nombreux cas.
[52] Sénèque, *Les Troyennes*, v. 44-50. « J'ai vu l'exécrable forfait d'un meurtre royal, crime encore pire, commis au pied même des autels par le glaive de l'Eacide, quand, farouche, renversant en arrière de la main gauche la tête du roi par sa chevelure qu'il tordait, il plongea tout entier son fer odieux dans une très profonde blessure, et quand le vieillard s'étant offert sans résistance au glaive l'eut reçu jusqu'au fond, il le ressortit de cette gorge sénile, vierge de sang » (trad. cit., t.1, p. 60).

d'une œuvre à la Renaissance[53] — et en visant l'*enargeia*, la puissance du verbe capable de donner l'impression que l'action se déroule sous nos yeux. Nous retrouvons ainsi l'idée que le discours ne doit pas seulement donner à entendre, mais aussi à voir, ce qui est particulièrement important au théâtre et ce que vise constamment Garnier. Dans son *Institution oratoire*, Quintilien écrit : « le discours ne produit pas son plein effet et n'exerce pas cet empire absolu auquel il a le droit de prétendre, si son pouvoir s'arrête aux oreilles, et si le juge croit entendre simplement le récit des faits sur lesquels il doit prononcer, au lieu qu'ils se détachent en relief aux yeux de son intelligence »[54]. L'amplification est ainsi pour l'imitateur un moyen de se faire l'émule de son modèle.

GARNIER IMITATEUR MODÈLE

Dans une conception de l'imitation où l'imitateur doit se faire l'émule de son modèle, l'hypertexte doit convaincre les juges contemporains et à venir de sa réussite si ce n'est de sa supériorité. L'œuvre fait donc office de preuve et il n'est dès lors guère étonnant que Ronsard file la métaphore du procès dans son sonnet liminaire de *Cornélie*, publiée quelques mois après *Hippolyte* et la même année que l'édition posthume des œuvres de Jodelle. S'instituant comme juge, Ronsard déclare que :

> Le vieil cothurne d'Euripide
> Est en procés entre GARNIER
> Et JODELLE, qui le premier
> Se vante d'en estre le guide[55].

Or, après un examen de l'art de composition, des qualités et des défauts, de l'*inventio* et de l'*elocutio*, le verdict est sans appel :

> S'il faut espelucher de prez
> Le vieil artifice des Grecs,
> Les vertus d'un œuvre et les vices,
> Le subject et le parler haut,
> Et les mots bien choisis : il faut
> que GARNIER paye les espices[56].

Si Garnier remporte le procès, c'est qu'il est devenu « guide » à son tour, ayant par l'imitation accédé au rang de modèle. Il surpasse en cela ses contemporains. Ce jugement fait l'unanimité : selon Scévole de Sainte-Marthe, Garnier a dépassé ses plus illustres prédécesseurs français, Jodelle et La Péruse[57]. Même Laudun, à la toute fin du siècle, qui pourtant prend à bien des égards ses distances avec le modèle de la tragédie humaniste, reconnaît l'excellence de Garnier, qualifié de « si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme comme chacun sçait »[58].

---

[53] Pensons au *De copia* d'Erasme. Sur les rapports entre la pratique de l'imitation et l'esthétique de la *copia* à la Renaissance, voir Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle* [1979], Paris, Macula, « Argô », 1997.

[54] Trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1934, t. III, livre VIII.

[55] Robert Garnier, *Cornélie*, « Sonnet », Paris, Robert Estienne, 1574, p. 6.

[56] *Ibid*. « Celuy qui avoit obtenu gain de cause[...] faisoit present à ses juges de quelques dragées et confitures: car le mot d'espices par nos anciens estoit pris pour confitures et dragées » (Étienne Pasquier, *Recherches de la France* cité par le dictionnaire de Huguet).

[57] « *Utrumque autem sine controversia superavit Garnerius* » (Scévolde de Sainte-Marthe, *Virorum doctrina illustrium qui hoc seculo in Galia floruerunt elogia*, cité par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier. 1545-1590 : La vie*, *op. cit*., p. 487).

[58] Laudun d'Aigaliers, éd. cit., p. 213.

Mais Garnier ne se contente pas de dépasser les Modernes, il fait aussi mieux que les Anciens. Dans son sonnet liminaire de l'édition de *La Troade*, Ronsard estime que désormais Garnier est le seul Français capable non seulement de se mesurer aux Anciens, mais en plus de les surpasser :

> Si Bacchus retournoit au manoir Plutonique,
> Il ne voudroit Eschyle au monde redonner,
> Il te choisiroit seul, qui seul peut estonner
> Le theatre François de son cothurne antique[59].

La place du mot « seul » à la césure et sa répétition dans le second hémistiche consacrent la domination de Garnier, tant sur la production théâtrale française contemporaine que dans l'histoire du théâtre. Estienne Pasquier approuve ce jugement de Ronsard en renvoyant à ce sonnet et en ajoutant que Ronsard « dit vray et jamais nul des nostres n'obtiendra requeste civile contre cest arrest »[60]. Selon Robert Estienne, Garnier, « l'ornement du theatre François », dépasse à lui seul Eschyle, Sophocle et Euripide, « Et seul merite d'avoir la branche aux trois sacree »[61]. Les prestigieux noms d'Humanistes qui ont composé les pièces liminaires placées en tête de l'édition des *Tragédies* de Garnier en 1585 — Ronsard, Belleau, Baïf, Estienne ou encore Binet — confirment cette consécration. Tous louent l'art de Garnier et le placent au-dessus des plus célèbres dramaturges antiques. Si l'on peut y voir une topique épidictique, Garnier est cependant le seul dramaturge de son temps à être placé à la fois devant les Anciens et devant les Modernes. La consécration par rapport aux contemporains, qui plus est lorsque ceux-ci sont nommés, est encore de plus de poids, précisément parce qu'elle n'est pas topique.

L'examen des critères énoncés par les auteurs qui donnent à Garnier la palme du tragique montre que c'est au premier chef l'*elocutio* du dramaturge qui est louée. Cette idée reparaît sous la plume de Vauquelin de la Fresnaye, membre de la seconde génération de la Pléiade, dans son *Art poétique* publié pour la première fois en 1605, mais entrepris en 1574 :

> Et maintenant Garnier, sçavant et copieux,
> Tragique a surmonté les nouveaux et les vieux
> Monstrant par son parler assez doucement grave,
> Que nostre langue passe aujourd'huy la plus brave[62].

Par sa langue copieuse Garnier a à la fois surpassé Anciens et Modernes et accompli la visée de la première génération de la Pléiade, illustrer la langue française. Robin Pasquier, dans l'épode de son ode liminaire à *Hippolyte*, déclare que Garnier est à la fois l'héritier de l'audace et de la gravité d'Euripide (« *Euripidis poetae / Audaciâ gravissimâ* ») et de l'éloquence de Sénèque (« *et Annei / Facundia Cordubensis* »)[63]. Pierre Amy écrit en tête de *La Troade* :

> *Hîc aemulatim quaeque tibi suas*
> *Pimplaeis artes, muneráque explicat :*

---

[59] Éd. cit., p. 379.
[60] Étienne Pasquier, *Recherches de la France*, Paris, 1665, t. I, livre VII, chap. VI, p. 705.
[61] *Les Tragedies de Robert Garnier*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585, non paginé.
[62] Vauquelin, éd. cit., livre II, p. 121, v. 1053-1056. Colletet écrit quant à lui dans sa traduction des *Elogia* de Scévole de Sainte-Marthe : « en quoy il reüssit parfaictement ; Car il donne a son exemple des parolles si convenables aux personnes, & aux passions qu'il represente ; il enrichit ses vers de si belles sentences, & joint la Majesté du discours à de si profonds raisonnemens, qu'on ne rend pas ce que l'on doibt à son merite, si l'on ne l'esgale à ces illustres Autheurs, que l'Antiquité nous propose pour exemples » (cité par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier. 1545-1590 : La vie*, *op. cit.*, p. 489).
[63] Éd. cit., p. 69.

Hinc te Attico reples lepore,
Hinc Latiae gravitate scenae[64].

C'est donc par la contamination des sources et des modèles que Garnier a pu surpasser ceux-ci Il parvient ainsi à allier la douceur attique et la gravité latine. Cette alliance de qualités appartenant à des auteurs divers et, au-delà, à des domaines littéraires différents, est ce qui fait le génie propre de Garnier et qui définit la spécificité de son écriture, qui réunit dans une même œuvre des qualités jusqu'alors actualisées de manière distincte. Amadis Jamyn l'exprime clairement dans son sonnet placé en tête de l'édition de *Cornélie* : « [...] seul tu es resté maistre de ce combat / Cachant en toy la Muse & Romaine & Gregeoise »[65].

Si Garnier ne se targue nullement d'être le premier dans ses paratextes, préférant adopter un *éthos* humble, il incite cependant ses contemporains à se faire ses émules et se place ainsi, sinon en guide, du moins en éclaireur. Dans la dédicace de *Cornélie*, il déclare que, par ses écrits, il veut « inciter les autres, meilleurs maîtres [qu'il n'est], à faire le semblable »[66]. De même, en tête de son *Marc-Antoine*, il écrit à son protecteur Pibrac qu'il espère « que les autres ouvrages qui viennent après, encouragés de cette faveur, se hâteront de voir le jour, pour marcher en toute hardiesse sur le théâtre français »[67]. Dans ce contexte d'écriture imitative et émulatrice, il est difficile de ne pas être tenté de faire une double lecture de la dédicace d'*Hippolyte*. Lorsque Garnier écrit que la noblesse française a toujours montré ses vertus, mais que la France « en nourrist une en cest heureux siecle, qui surpasse avantageusement l'honneur de ses devanciers », qui « ne se peut vanter [...] de plus digne recommandation à la postérité » et dont « les moindres [vertus] donnent plus d'admiration que d'espérance d'imitation »[68], il semble énoncer, en même temps que l'éloge de son dédicataire, son programme poétique et plus largement celui de la Pléiade. Cette conception cyclique de l'histoire (littéraire) est d'ailleurs à nouveau exprimée en tête de *La Troade* : reprenant le mythe des origines troyennes des Français, il délivre un message d'espoir en expliquant que la grandeur des Troyens abattue s'est cependant trouvée renouvelée dans la monarchie française. De même Garnier désormais « seul peu[t] estonner / Le theatre François de [s]on cothurne antique »[69].

Garnier devient le plus grand auteur de tragédies français du XVIe siècle par l'ampleur de son œuvre tragique, sans égal jusqu'alors en France, mais aussi, et surtout aux yeux de ses contemporains, par sa maîtrise de l'art d'imiter en vue de rivaliser avec ses modèles. Par des gestes forts d'auteurs, tels que la contamination de sources, l'imitation différentielle ou encore l'*amplificatio* — ses œuvres en montrent bien d'autres qui dépassent les limites de cette étude —, il affirme son propre modèle tragique et son auctorialité. Si Jodelle est chronologiquement le premier auteur de tragédies françaises, les contemporains de Garnier ont érigé celui-ci au premier rang sur le plan hiérarchique, comme l'anticipe Ronsard dès *Porcie* :

Sur Helicon tu grimpes des derniers,
Mais tels derniers sont souvent les premiers
En ce bel art, où la gloire est commune[70].

---

[64] *Ibid.*, p. 380.
[65] Éd. cit., p. 6.
[66] *Ibid.*, p. 3.
[67] *Marc-Antoine*, « À Monseigneur de Pibrac », éd. Florence Dobby-Poirson et Mathilde Lamy-Houdry, site IdT, http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=222, [en ligne], p. 73.
[68] Éd. cit., p. 61.
[69] Sonnet liminaire de Ronsard, dans *La Troade*, *ibid.*, p. 379.
[70] Robert Garnier, *Porcie*, « Sonnet de Pierre de Ronsard à l'autheur », éd. cit., p. 35.

Nous l'avons vu, cette position de successeur favoriserait la réussite littéraire. Mais, surtout, tandis que Jodelle a réalisé le vœu des auteurs de la Pléiade en instaurant en France la comédie et la tragédie à l'antique, Garnier a accompli leur programme humaniste en devenant à son tour un modèle digne d'imitation et imité[71] par ses contemporains et ses successeurs. Dans la notice de sa *Bibliothèque* que Du Verdier consacre à Garnier, celui-ci surpasse à tel point Modernes et Anciens, qu'inversant le rapport imitatif, il pourrait passer pour le modèle de ces derniers : « ROBERT GARNIER [...] sur tous les genres de Poëmes a choisy le Tragique pour s'y adonner entièrement, auquel il a si doctement et gravement escrit qu'il surpasse tous ceux qui s'en sont voulu mesler, voyre semble ne céder aux Grecs, lesquels il a imités, mais si bien que, s'ils estoyent vivans, on ne scauroit juger s'ils auroient emprunté de luy ou luy d'eux »[72].

[71] Sur l'influence de Garnier sur le théâtre contemporain et ultérieur, voir Raymond Lebègue, « Succès et influence de Robert Garnier », *Études sur le théâtre français, t. I : Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 221-253.
[72] Du Verdier, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, B. Honorat, 1585, p. 1099.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse & L'Olive* [1549], éd. Jean-Charles Monferran et Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007.

DU VERDIER Antoine, *La Bibliothèque d'Antoine du Verdier*, Lyon, B. Honorat, 1585.

GARNIER Robert, *Cornélie*, Paris, Robert Estienne, 1574.

GARNIER Robert, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019.

GARNIER Robert, *Les Tragedies de Robert Garnier*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585.

GARNIER Robert, *Marc-Antoine*, « À Monseigneur de Pibrac », éd. Florence Dobby-Poirson et Mathilde Lamy-Houdry, site IdT, http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=222, [en ligne].

GARNIER Robert, *Porcie*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 1999.

GRÉVIN Jacques, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, dans *César*, éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1971.

HARDY Alexandre, *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne* [1628], dans Giovanni Dotoli, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, 1996.

HORACE, *Art poétique*, éd. et trad. François Richard, Paris, Garnier, 1944.

LA TAILLE Jean de, *Tragédies. Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth [1968], Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998.

LAUDUN D'AIGALIERS Pierre, *L'Art poëtique françois* [1597], éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000.

PÉTRARQUE, *Lettres familières*, éd. Ugo Dotti, trad. André Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002-2015.

PASQUIER Étienne, *Recherches de la France*, Paris, G. de Luynes, 1665.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1934.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, éd. et trad. Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, éd. Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 2001.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE Jean, *Art poétique*, éd. Georges Pellisser, Paris, Garnier Frères, 1885.

Textes critiques

BALAVOINE Claudie, LAURENS Pierre et LAFOND Jean (dir.), *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, « L'oiseau de Minerve », 1986.

CAIGNY Florence (de), *Sénèque le tragique en France (XVIe-XVIIe siècles). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.

CAVE Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle* [1979], Paris, Macula, « Argô », 1997.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

COUTON Marie, FERNANDES Isabelle, JÉRÉMIE Christian et VÉNUAT Monique (dir.), *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*, Actes des journées d'études organisées par le Centre d'études et de recherches sur la Réforme et la Contre-Réforme les 15 novembre 2003, 12 juin 2004, 5 et 6 novembre 2004, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, « collection CERHAC », 2006.

DOBBY-POIRSON Florence, *Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Champion, 2006.

DRESDEN Samuel, « La notion d'imitation dans la littérature de la Renaissance », *Invention et imitation. Études sur la littérature du seizième siècle*, Joseph Anna Guillaume Tans (dir.), La Haye, Bruxelles, Van Goor Zonen, 1968.

GALAND Perrine et HALLYN Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franc-bourgignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genève, Droz, coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2001.

LEBÈGUE Raymond, « Succès et influence de Robert Garnier », *Études sur le théâtre français, t. I : Moyen-Âge, Renaissance, Baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 221-253.

LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1993.

MACÉ Stéphane, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, 2014, http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/rhetorique/364, [en ligne].

MONFERRAN Jean-Charles, « Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance "montrent au doigt" (l'exemple de J. Peletier du Mans et de quelques autres) », *Littérature*, 2005, n° 137, p. 28-39.

MOUFLARD Marie-Madeleine, *Robert Garnier 1545-1590*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961-1964.

TERNAUX Jean-Claude, « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 77-93.

TERNAUX Jean-Claude, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, les Juifves*, Emmanuel Buron (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

VIGNES Jean, « De l'Autorité à l'innutrition : Sébillet et Du Bellay, lecteurs de Cicéron », *L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Actes de la table ronde organisée par le Centre de recherche sur les classicismes antiques et modernes à l'université de Reims, le 11 décembre 1991, Jean-Pierre Néraudau (dir.), Orléans, Paradigme, 1993.

ZUMTHOR Paul, « Perspectives générales », dans *La Notion de genre à la Renaissance*, Guy Demerson (dir.), Genève, Slatkine, 1984.