



## INTRODUCTION<sup>1</sup>

Paul-Victor DESARBRES (U. Paris-Sorbonne), Nina HUGOT (U. de Metz),  
Alicia VIAUD (U. Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

### LIRE UNE TRAGÉDIE DE LA RENAISSANCE

Longtemps considérée comme une première étape menant vers un théâtre mieux abouti, la tragédie de la Renaissance jouit depuis quelques décennies d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs et des metteurs en scène, qui s'est accompagné d'une considération nouvelle : il n'est désormais plus de rigueur de considérer que ces pièces sont inférieures à celles qui leur succèdent. S'il faut se réjouir du fait que ces jugements soient désormais réduits à une part très congrue des études de ce théâtre, un constat demeure : chassée côté cour, la téléologie revient parfois côté jardin. Les jugements négatifs sur la tragédie de la Renaissance se sont considérablement amoindris, mais la démarche consistant à l'analyser depuis le point de vue classique n'a pas complètement disparu. Puisque nous sommes bien mieux sensibilisés à l'esthétique classique depuis le début de nos études littéraires, il est du reste compréhensible que nous analysions ces formes théâtrales par ce biais. Pourtant, tant que nous continuerons à chercher la conformité de ces pièces aux théories aristotéliennes, voire aux adaptations classiques de ces théories aristotéliennes, nous resterons prisonniers d'une vision téléologique qui ne permet pas de rendre justice à ces pièces. Quoique intéressés par les prophéties et autres visions de l'avenir, les dramaturges de la Renaissance n'ont pas écrit leurs tragédies en songeant aux formes qu'adopteraient leurs successeurs ; il faut donc, dans la mesure du possible, tenter d'analyser ces pièces non à la lueur des concepts qui nous paraissent indissociablement liés à l'idée de tragédie et à la forme de la tragédie, mais en tentant de retrouver ceux qui étaient essentiels pour ces dramaturges.

Qu'est-ce à dire concrètement pour l'analyse des deux tragédies de Robert Garnier qui sont au programme, *Hippolyte* et *La Troade* ? De cette prudence méthodologique peuvent découler des analyses de détail autant que des interprétations globales des pièces.

Par exemple, sur le plan formel, il faut probablement considérer qu'il n'est pas nécessaire de chercher dans ce théâtre des traces de ce que le XVII<sup>e</sup> siècle nommera « unités » : si La Taille écrit qu'il faut « toujours représenter l'histoire, ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu »<sup>2</sup>, non seulement les ambiguïtés de ses formulations doivent nous inviter à la prudence<sup>3</sup>, mais en outre rien n'indique que le texte de La Taille ait inspiré ses contemporains. Rappelons qu'à la fin du siècle, Laudun critique l'idée selon laquelle il faut faire tenir une pièce « en un jour » au nom de la vraisemblance : le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle ne doit pas être décrit comme une lente évolution vers l'intégration des règles classiques<sup>4</sup>. De

<sup>1</sup> Ce nouveau numéro du *Verger* a été coordonné par Paul-Victor Desarbres, Nina Hugot et Alicia Viaud, mais également par Adeline Lionetto et Gautier Amiel : qu'ils soient ici vivement remerciés.

<sup>2</sup> Jean de La Taille, « L'art de la tragédie », dans *Saül le furieux*, Paris, Frédéric Morel, 1572, fol. A iii r<sup>o</sup>.

<sup>3</sup> Sur ce point, voir Claudio Zeppa de Nolvo dans « Jean de La Taille et la règle des unités », dans *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, p. 397-406.

<sup>4</sup> Laudun écrit « que si il falloit observer ceste rigueur, l'on tomberoit en des grandes absurditez pour estre contraincts introduire des choses impossibles et incroyables ». Voir *L'Art poétique françois*, Paris, A. du Breuil, 1598, livre V, ch. 9, p. 294. Le titre du chapitre IX, « De ceux qui disent qu'il faut que la tragedie soit des choses faites dans un jour », indique la dimension polémique du chapitre.



même, la recherche du « héros moyen », également mentionné par La Taille, ne semble pas préoccuper la plupart des dramaturges de la Renaissance, qui n'hésitent pas à opposer de vrais innocents à de vrais coupables<sup>5</sup>. Du reste, si La Taille a pu être considéré comme le premier grand théoricien de la tragédie, c'est précisément parce qu'il est le premier à paraphraser Aristote. Pourtant, d'autres théoriciens antérieurs sont tout aussi importants : du côté des dramaturges de la Renaissance, André de Rivaudeau, Jacques Grévin<sup>6</sup> ; auparavant, les grammairiens médiévaux Donat-Evanthius et Diomède<sup>7</sup>.

Or, tenir compte des grammairiens dans la théorisation de la tragédie, c'est par exemple insister sur l'importance de la notion de renversement de fortune<sup>8</sup>. Le renversement de fortune n'est pas une « péripétie », au sens aristotélicien, pour les dramaturges de la Renaissance<sup>9</sup> : il est plutôt la donnée de base, la situation initiale de l'intrigue ; dès lors, la tragédie vise avant tout à observer la réaction des personnages à ces renversements. Il est de fait plusieurs types de réactions possibles, et aucune ne doit être considérée comme étant inférieure à une autre, par exemple parce qu'elle susciterait moins de *péripétie*. Le suicide est une réaction très fréquente au renversement de fortune : dans le corpus, c'est la réaction de Phèdre et de la Nourrice, mais elle est secondaire puisqu'elle vient après que la Nourrice a tenté doublement de sauver Phèdre – d'abord en lui obtenant l'amour d'Hippolyte, ensuite en la sauvant de l'accusation d'inceste en déportant le crime sur ce même Hippolyte. La vengeance est moins fréquente chez les contemporains de Garnier, mais elle est la solution choisie par Hécube et ses compagnes troyennes. Faut-il alors considérer que, parce qu'elle s'achève par une vengeance, *La Troade* présenterait plus d'action que *Hippolyte*, qu'elle marquerait un progrès de Garnier dans l'agencement de sa pièce ? Voici donc la téléologie revenue côté jardin : plutôt que de considérer que Garnier progresse au fil de sa carrière d'écrivain vers une dramaturgie plus active et plus classique, il semble plus productif de considérer qu'il explore différents types de réactions au renversement de fortune. En tant que tragédie de la vengeance, *La Troade* peut du reste faire écho à *Medee*, dont La Péruse donne une réécriture plus de vingt ans avant *La Troade*<sup>10</sup>. En outre, on pourrait tout aussi bien défendre le point de vue inverse : si les Troyennes n'espèrent à aucun moment renverser la défaite en victoire, Phèdre, déjà vaincue par l'amour à l'orée de la tragédie, essaie tout de même avec la Nourrice d'annuler son renversement de fortune en obtenant l'amour d'Hippolyte. Dernier exemple : jamais la théorie tragique de la Renaissance ne mentionne de *katharsis* ou n'entend se fonder sur les émotions de la terreur et de la pitié. S'il doit y avoir un effet sur le lecteur-spectateur, il est plutôt appréhendé par la philosophie néo-stoïcienne, à travers la notion de *constance*, ou acceptation résignée du sort, vertu dont la valeur est affirmée très souvent dans le corpus tragique et qui est désignée dans plusieurs paratextes comme un effet attendu sur le lecteur-spectateur<sup>11</sup>. Du reste, si Garnier n'écrit pas de texte

<sup>5</sup> C'est par exemple le cas de Gabriel Bounin, dans *La Soltane* (Paris, G. Morel, 1561), qui oppose un Moustapha innocent à sa belle-mère coupable.

<sup>6</sup> André de Rivaudeau, « Avant parler » d'*Aman*, Poitiers, Nicolas Logeroys, 1566 ; Jacques Grévin, « Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre », dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562.

<sup>7</sup> Voir notamment Harold Walter Lawton (dir.), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory* [1949], Manchester, Manchester University Press, 1972 et Helen Mary Purkis, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle. Thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, non publiée, 1952.

<sup>8</sup> C'est ce qu'a démontré Gustave Lanson, dans « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *RHLF*, T. II, n° 4, 1904, p. 541-584.

<sup>9</sup> Sur cette question voir notamment Enrica Zanin, *Fins tragiques, Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014, p. 185.

<sup>10</sup> Jean Bastier de La Péruse, *Medee et autres diverses poesies*, Poitiers, Marnet et Bouchet, s. d.

<sup>11</sup> Sur cette vertu dans le corpus tragique, voir par exemple Alexandra Licha, *La Vertu de l'héroïne tragique (1553-1653)*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2004, non publiée, et Nina Hugot, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française entre 1537 et 1583*, à paraître.



théorique, il évoque un effet de « consolation » suscité chez le lecteur-spectateur dans l'épître dédicatoire de *La Troade* : le spectateur sait que, si les Troyens ont terriblement souffert, la destruction de Troie n'a pas été vaine puisqu'elle a conduit à la florissante Monarchie française : nous sommes là bien loin d'un effet de *katharsis* tel qu'il a pu être décrit par notre modernité<sup>12</sup>.

Il ne suffit donc pas d'affirmer que cette tragédie n'est pas aristotélicienne : il faut y adapter nos manières de travailler, en étant attentif à ce retour du refoulé aristotélicien<sup>13</sup>. Par ailleurs, affirmer que cette tragédie se fonde théoriquement plutôt sur Horace, ce qui a été largement démontré<sup>14</sup>, ne doit pas non plus nous conduire à considérer qu'un manquement à une recommandation d'Horace serait perçu comme une transgression. Ainsi, faut-il considérer que Garnier ignore les règles de la bienséance en représentant le suicide de Phèdre, voire celui de la Nourrice, directement sur la scène ? Si, dans leur majorité, les dramaturges de la Renaissance placent, à l'instar de leurs modèles antiques, la mort derrière le théâtre, il est cependant bien des contre-exemples dans le théâtre contemporain de Garnier. Jamais les dramaturges ne justifient leur démarche, et s'il est des réticences dans la théorie tragique, elles insistent plutôt sur le caractère invraisemblable de la mise en scène de la mort que sur son caractère inconvenant<sup>15</sup>.

L'analyse de la tragédie de la Renaissance est donc un véritable défi pour les agrégatives et les agrégatifs – comme pour tout lecteur qui l'appréhende pour la première fois. N'est-ce pas cependant précisément pour être dérangés dans nos habitudes de lecture, pour devoir sans cesse repositionner notre regard sur les textes et le monde dont ils parlent, que nous avons choisi les études de lettres ?

## LA « LEÇON » TRAGIQUE EN CONTEXTE

### Fausses évidences

Quel message tirer d'*Hippolyte* et de la *Troade* ? Une fois rappelée la théâtralité spécifique de ces tragédies, on ne saurait trop souligner le caractère faussement simple du message qu'elles véhiculent. L'étroite imbrication d'une exigence formelle (stylistique) et d'un discours (doctrinal) est un but codifié par la rhétorique et repris par les théoriciens de la tragédie : celle-ci doit instruire (*docere*) mais aussi émouvoir (*movere*) et plaire (*delectare*), mêler à l'agréable l'utile<sup>16</sup>, être grave ainsi que « didascalique et enseignante<sup>17</sup> ». Le discours des personnages tragiques est ainsi indissociable d'une sophistication formelle. De plus, la dimension intrinsèquement imitative de la tragédie humaniste et tout particulièrement de nos pièces prive d'originalité le discours des personnages tiennent sur le destin, les dieux, la morale ou la politique : celui-ci n'est qu'une variation par rapport à un discours globalement attendu et accepté. Enfin, la recherche d'une intention auctoriale inscrite dans le texte, est déjà obérée par le caractère dialogique du genre où aucun discours ne peut prétendre l'emporter vraiment (celui du chœur même, souvent démenti, semble plutôt figurer une réception induite). La

<sup>12</sup> Voir Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1449b, p. 92-93 et « Introduction », p. 41 *sqq.*

<sup>13</sup> Voir notamment Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>14</sup> Voir entre autres Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.

<sup>15</sup> Voir Nina Hugot, « “Quel piteux accident se présente à mes yeux !” : mourir sur la scène tragique au XVI<sup>e</sup> siècle », *Universo Mondo*, n° 46, dir. Rosanna Gorris et le Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, avril 2019 [en ligne : <http://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/bollettini/UM46/Hugot%20UM46.pdf>]

<sup>16</sup> Voir Horace, *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Belles-Lettres, 1934, p. 220 (*Art poétique*, v. 343), qui formule d'ailleurs plutôt une observation sur la réussite d'une œuvre poétique en général.

<sup>17</sup> Voir Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Gallimard, 1993, t. I, « Préface sur la Franciade », p. 1164 (pour la comédie et la tragédie).



leçon tragique d'*Hippolyte* et de la *Troade* et surtout sa singularité sont donc tout sauf évidentes.

Par exemple, les tragédies regorgent de sentences, énoncés généraux signalés par des guillemets en marge<sup>18</sup>. Ces énoncés sont réversibles en fonction des personnages qui les mobilisent comme des maximes motivant une conduite. Ils font l'objet d'une variation de forme (par rapport aux modèles ou bien entre eux) et de fond (n'étant jamais strictement équivalents). Cependant, leur attribuer une valeur d'enseignement au sens moderne du mot serait inexact : dire que le sort est inexorable est une vérité de tragédie, commandée par la nécessité du genre et de ses effets attendus<sup>19</sup>. La sentence prescriptive qui sert de justification peut trouver une formulation antithétique dans le cadre d'un échange stichomythique. Ces passages relèvent aussi d'une morale descriptive, d'une pensée politique vague ou d'une religion de tragédie où dieux et destins agissent tantôt trop, tantôt trop peu. Dans certains cas, on peut reconnaître une citation propre à un auteur antique que Garnier reformule avec brillant : mais pour le reste, rien de neuf sous le soleil. Au premier degré du discours de personnages, la tragédie « didascalique et enseignante » n'apprend rien ou, au mieux, prêche des convaincus. Les sentences, outre leur fonction dramaturgique de justification, relèvent en partie de l'exercice rhétorique<sup>20</sup> : elles s'affichent comme la reformulation d'un passage anthologique pour mieux se définir elles-mêmes comme extraits à prélever.

### La politique figurée en tragédie

De manière globale, on peut cependant situer *Hippolyte* et la *Troade* dans un certain contexte idéologique. Pour mieux comprendre celui-ci, il est utile de souligner que Garnier, en écrivant ses tragédies, les inscrit dans une double carrière, celle de magistrat que seconde, comme souvent au XVI<sup>e</sup> siècle, celle de poète ou d'homme de lettres. Marie-Madeleine Mouflard a bien montré comment il était redevable de son ascension à la protection de Guy du Faur de Pibrac, avocat du roi au parlement de Paris depuis 1565<sup>21</sup>. La carrière de Garnier débute avec l'*Hymne de la monarchie*, dédié en 1567 à son protecteur. En 1569, Garnier, qui est déjà avocat au parlement de Paris, achète une charge de conseiller au présidial du Mans (tribunal qui juge en première instance les affaires au civil ou au criminel). Il appartient pleinement au milieu des magistrats (nobles ou en passe de l'être) catholiques, vrais piliers de l'institution monarchique, partisans d'un pouvoir royal encadré par les parlements. Durant ces années des guerres de religion ou guerres civiles, cette catégorie s'oppose au parti protestant, ainsi qu'à la noblesse catholique et protestante dite « malcontente ». Après le massacre de la saint Barthélémy (24 août 1572) que le roi Charles IX a jugé bon d'endosser puis d'encourager, des écrivains politiques protestants appelés Monarchomaques contestent le principe même du pouvoir d'un seul : celui-ci présente le risque de devenir tyrannique. Les Monarchomaques affirment le caractère déposable du roi, la légitimité des États ou des assemblées de nobles, qui garantiront la liberté de culte des protestants et l'indépendance de la noblesse<sup>22</sup>. Garnier adopte un point de vue diamétralement opposé : fidèle à l'idéal d'une monarchie contrôlée par le parlement, il affirme au contraire dès l'*Hymne de la monarchie* (1567) que la tyrannie de

<sup>18</sup> Voir notamment Quintilien, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Belles-Lettres, 1975, t. I, p. 129 (I, 9, 3).

<sup>19</sup> La définition de la tragédie par Scaliger résume bien ces deux dimensions : voir Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, Antoine Vincent, 1561, fol. 12 (I, vi) : « une imitation par les actions d'une fortune illustre, avec une issue malheureuse, dans un discours au vers grave » (*imitatio per actiones illustris fortunae, exitu infelici, oratione gravi metrica*).

<sup>20</sup> On peut être tenté de rejoindre sur ce sujet la thèse radicale de Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien : Rhetoric and style in Renaissance tragedy*, Oxford, 1970, ici p. 37.

<sup>21</sup> Voir pour l'essentiel de ce résumé Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier (1545-1590)*, t. I : *La Vie*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961.

<sup>22</sup> On peut citer comme monarchomaques François Hotman, auteur de la *Francogallia* (1573) et Innocent Gentillet, auteur d'un *Anti-Machiavel* (1576).



plusieurs (la noblesse) est plus nuisible que celle d'un seul (le roi devenu tyran). La figure royale et garante, dans ce texte, d'un ordre du monde et d'une stabilité dans la société humaine.

Garnier est à la fois magistrat au Mans et courtisan à Paris : en 1574, un an après la publication d'*Hippolyte*, il devient lieutenant criminel du Maine (chef de la justice criminelle). En 1580, un an après avoir publié la *Troade*, il fait paraître *Les Tragédies de Robert Garnier, conseiller du roy et de Monseigneur frere unique de sa Majesté, lieytenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Nouvellement revuees et corrigees*. Ce sont ses premières œuvres tragiques complètes, qui sont complétées au fur et à mesure de la publication séparée de chaque pièce : Garnier suit le modèle de Ronsard qui l'a adoubé depuis *Porcie* comme le poète tragique français par excellence. Le titre de « conseiller du roy », porté par tous les magistrats des juridictions inférieures, n'indique alors rien d'autre que ses ambitions<sup>23</sup>.

Si la tragédie met en scène des rois et des reines et si elle se veut « enseignante », la relation d'*Hippolyte* et de la *Troade* avec ce contexte n'est en fait guère directe. Certes, des contemporains ont reconnu dans les malheurs d'Hécube ceux de Catherine de Médicis ; certes Hippolyte est aussi passionné de chasse que l'était Charles IX, mais nos tragédies ne semblent pas inviter à une lecture à clef. Dans un sonnet adressé à Jacques de Courtin de Cissé, Garnier donne en fait le programme de lecture de ses pièces :

Tandis qu'en durs regrets, et en plaintes ameres  
Tu me vois lamenter d'une tragique voix  
Les desastres Romains, et les mal-heurs Gregeois,  
Pleurant nos propres maux sous feintes etrangeres<sup>24</sup>.

Les tragédies à sujet romain ou grec reposent sur des « feintes », c'est-à-dire un effet de mise en scène théâtrale, ou bien une histoire inventée, une fiction. Garnier souligne l'étrangeté de la fiction théâtrale tout en mettant en avant une communauté émotionnelle. Il n'invite pas à une logique de l'identification, mais construit des figures dont l'altérité n'est pas gommée, ayant leur logique et leur consistance propre, entretenant un rapport d'analogie avec le contexte. C'est selon cette modalité de la différence n'excluant pas l'analogie qu'il faut comprendre le lien entre Troie et le royaume de France, évoqué dans l'épître dédicatoire de la *Troade* à Renaud de Beaune : Garnier ne cherche nullement à prendre au sérieux un mythe troyen auquel nul ne croit plus. Il insiste sur la « consolation » qui naît de la comparaison avec le destin de Troie qui ne s'est pas arrêté à la prise de la ville. La tragédie de Garnier suppose une analogie d'une faiblesse humaine à l'autre, sans gommer cependant les différences entre celles-ci.

Cette étrangeté assumée aide à comprendre que Garnier, comme l'a remarqué la critique, invite sans doute moins à chercher une pertinence contextuelle à ses pièces (d'hypothétiques allusions à l'actualité ou à ses contemporains) qu'il ne ménage la possibilité d'une pertinence problématique<sup>25</sup> : ses pièces figurent pour une part des questionnements politiques généraux de son temps. Il semble essentiel de considérer *Hippolyte* comme une tragédie invitant à une lecture politique, ainsi que l'a fait Emmanuel Buron : Garnier s'inscrit dans la lignée de la *République* Jean Bodin (1576) qui compare en les distinguant chef de famille

<sup>23</sup> Voir Bernard Barbiche, *Les Institutions de monarchie française à l'époque moderne, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1999, p. 282 ; Garnier ne devient conseiller du roi au sens plein qu'en 1586 : c'est un couronnement de sa carrière.

<sup>24</sup> *Les Hymnes de Synese Cyrean evesque de Ptolemaide*, trad. Jacques de Courtin de Cissé, Paris, Gilles Beys, 1581, fol. A4<sup>v</sup>°.

<sup>25</sup> Voir Emmanuel Buron, « Introduction », dans *Lectures de Robert Garnier, Hippolyte, les Juives*, dir. Emmanuel Buron, Rennes, PUR, 2000, p. 11-29, en particulier p. 15-16 ; Phillip John Usher, « Court Drama during the wars of religion. Garnier and the Paris Parlement », dans *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, Theory*, dir. Michael Meere, Newark, Delaware Press, 2015, p. 139-152.



et roi ; de plus, la monarchie mène à cette époque une politique de mariages princiers censés garantir la paix<sup>26</sup>. Thésée est donc une inquiétante figure de la vacance du pouvoir et de la tentation tyrannique en même temps qu'un époux absent et volage. Mais ces interprétations ne sont jamais à conduire que par analogie, en l'occurrence entre la cellule familiale de Thésée et la cité d'une part et d'autre part entre la fiction et le contexte de réception. Surtout, elles s'appliquent à des figures qui appellent un jugement implicite et qui délivrent une leçon morale ou politique en action. La figure du roi dans les tragédies permet de mettre en scène les vertus et les travers de souverains plus ou moins éloignés du statut de tyran.

Cet idéal de la figure royale se traduit par la mise en avant de qualités communément admises : la maîtrise de soi qui fait défaut à Thésée, porté aux plaisirs et à la colère, la clémence ou humanité dont Pyrrhus ne veut pas faire preuve, en dépit d'Agamemnon<sup>27</sup>, l'activité de juge que Thésée bâcle<sup>28</sup> mais qu'Agamemnon exerce de manière clairvoyante<sup>29</sup>, la fidélité à la parole donnée que rompent Polymestor<sup>30</sup> ou Thésée<sup>31</sup>. La fonction de juge est au cœur de la représentation du roi<sup>32</sup> ; mais surtout, la fidélité à la parole donnée, la « foi », est précisément un motif qui sépare le roi du tyran. Les années 1570 voient se développer en France une aversion commune à tous les partis vis-à-vis des théories de Machiavel : dans le *Prince* (1532), celui-ci reconnaissait la nécessité de ne pas toujours tenir parole<sup>33</sup>. Plus qu'une leçon politique, *Hippolyte* et la *Troade* proposent des figures complexes au jugement et à l'interprétation du lecteur-spectateur. On peut ainsi considérer que ces représentations s'efforcent indirectement de sauver la figure de roi, tout en soulignant les travers possibles. Quoi qu'il en soit, les figures de cette fiction (personnages, actions) appellent à une lecture prudente et circonstanciée selon les cas.

### Un paganisme à usage chrétien

C'est ainsi que Garnier propose des figures antiques, donc païennes dont il soigne la possible interprétation dans un sens chrétien. Magistrat catholique, il recrée dans *Hippolyte* et

<sup>26</sup> Voir Emmanuel Buron, art. cit., ici p. 18-25. On peut ajouter à ces analyses une remarque sur les termes dans lesquels Égée présente son fils qui « brigand[e] Minos » et « corsaire luy pill[e] » trésors et filles : dans la *République* (1576), Bodin ne cesse d'utiliser ce vocabulaire pour désigner le tyran. Voir Jean Bodin, *La République*, éd. Gérard Mairet, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 45 (I, 1) où est soulignée « la différence qu'il y a entre les Républiques et les troupes des voleurs et pirates, avec lesquels on ne doit avoir part, ni commerce, ni alliance, comme il a toujours été gardé en toute République bien ordonnée. » On loue « la discrétion des lois humaines, lesquelles ont toujours séparé les brigands et corsaires d'avec ceux que nous disons droits ennemis en fait de guerre, qui maintiennent leurs états et Républiques par voie de justice, de laquelle les brigands et corsaires cherchent l'éversion et [la] ruine. » Les rois peuvent s'avérer corsaires : « Non pas qu'il soit impossible de faire un bon Prince d'un voleur, ou d'un corsaire un bon Roi. Et tel pirate y a, qui mérite mieux d'être appelé Roi, que plusieurs qui ont porté les sceptres et diadèmes, qui n'ont excuse véritable, ni vraisemblable, des voleries et cruautés qu'ils font souffrir aux sujets [...] »

<sup>27</sup> Voir les répliques d'Agamemnon dans la *Troade*, v. 1505-1508 et, *a contrario*, celles de Pyrrhe qui reviennent à annoncer le malheur aux vaincus, v. 1481-2 ou 1485.

<sup>28</sup> Voir *Hippolyte*, v. 1705-1710 où Thésée, dans sa précipitation, fait soumettre la nourrice à la question avant de prononcer hâtivement, sur le seul témoignage de Phèdre, une condamnation à mort qu'il demande à Neptune d'appliquer sur-le-champ.

<sup>29</sup> Voir la *Troade*, v. 2535-2538 où Agamemnon invite Polymestor à plaider sa cause sans emportement, avant que celui-ci ne lui rappelle que la fonction essentielle du roi est de juger et qu'Agamemnon ne tranche de manière définitive en établissant le meurtre et son motif (l'argent).

<sup>30</sup> Voir dans la *Troade*, l'importance de l'accusation de parjure que relaie le simple adjectif « infidelle » (v. 2292) et que souligne le chœur de la fin de l'acte IV (v. 2299 et sq.).

<sup>31</sup> Voir *Hippolyte*, v. 392-393 où Phèdre brocarde avec insistance un « infidelle », « espoux desloyal » et « parjurant sa foy ». L'accusation concerne l'adultère mais s'inscrit dans une logique de transgression que Phèdre prête à Thésée, à la suite d'Égée.

<sup>32</sup> Voir, entre autres, la harangue du chancelier Michel de L'Hospital : « Les roys ont esté esleus premièrement pour faire la justice est n'est acte tant royal, faire la guerre que la justice » (Harangue du 31 décembre 1561, citée par Marie-Madeleine Mouflard, *Robert Garnier-1545-1590. T. I : La Vie*, p. 147).

<sup>33</sup> Nicolas Machiavel, *Œuvres*, éd. Christian Bec, Paris, Bouquins, 1996, p. 153 (*Le Prince*, chapitre XVIII).



la *Troade* un monde héroïque et mythique dont il ne faut pas sous-estimer l'étrangeté. Nos deux pièces à sujet grec, à la différence des tragédies bibliques, mettent en scène une humanité considérée comme pré-chrétienne, dont Garnier prend soin de ne pas briser la logique et le référentiel. Mais il n'en ménage pas moins une compatibilité en termes d'images, d'attitudes morales effectives ou commentées : le référentiel esthétique et idéologique païen (ou « Ethnique » dit-on alors) est aménagé de façon à rendre les convergences possibles. De la sorte, certains comportements suscitant la pitié ou même l'approbation du spectateur sont-ils traités en fonction de ces préoccupations. À la fin d'*Hippolyte* (v. 2309 et sq.), Thésée a beau considérer sa propre faute comme inexpiable, il récuse plus nettement que chez Sénèque les Enfers païens (déjà traversés), Minos (juge corrompible) et la solution du suicide : reste le goût amer du repentir. S'il n'y a aucune issue dans la noirceur de la fin tragique, celle-ci n'exclut pas des ressemblances avec la première étape d'un traitement chrétien de la faute. De même, Hécube récrimine bien contre Jupiter, comme chez Euripide, mais l'amplification des reproches chez Garnier peut sembler correspondre à un discours biblique bien établi<sup>34</sup>.

L'héroïsme de quelques figures est ainsi d'une coloration stoïcienne que la morale chrétienne (c'est-à-dire le décalogue et l'*Éthique* Aristote interprétée par Thomas d'Aquin) semble pouvoir accepter. Astyanax va dans la *Troade* au-devant d'une mort certaine en se jetant lui-même dans le vide après avoir regardé « constamment » (v. 1896) la foule grecque : acte à la fois proche du suicide stoïcien, mais aussi acte de défi « furieux » (v. 1900) d'un « brave naturel féroce et magnanime » (v. 1913). Il est vrai qu'Andromaque l'avait exhorté à la « patience » avant de le laisser partir vers la mort (v. 1127-1130). À ces éléments de stoïcisme compatibles avec le référentiel du spectateur s'ajoute la modification du chœur de Sénèque qui évoquait la mortalité de l'âme.

Au milieu de l'acte III de la *Troade*, Garnier préfère en effet composer un chœur sur l'immortalité de l'âme où il se fait l'écho d'un néo-platonisme alors très en vogue (1323-1376) : le chœur évoque à la première personne une ascension de l'âme qui remplace la dissipation de la fumée du texte sénéquien et aboutit à une anaphore qui décrit, comme le sonnet 113 de l'*Olive* de Du Bellay, le ciel désiré. La fin du chœur évoque cette ascension sur le mode du souhait : une note de modestie conclut cette poésie qui relève d'une théologie naturelle – religiosité minimale que la théologie chrétienne pensait pouvoir déceler dans la tradition antique tout en la jugeant insuffisante. Dans la *Troade*, le chœur sur la transgression du premier navigateur (v. 1745-1804) est la réécriture d'un thème poétique connu : il constitue un nouveau mythe de la faute originelle, une construction conforme au référentiel tragique et insérée dans un réseau d'images maritimes complexes, amplifiées ou réduites par rapport aux modèles antiques. Garnier recompose bien un monde de l'homme tragique ou antique, figure d'altérité qui n'exclut pas la ressemblance : *Hippolyte* et la *Troade* devaient paraître étrangères aux lecteurs et spectateurs du XVI<sup>e</sup> siècle, même si l'auteur soigne la compatibilité de cet univers moral et théologique avec le christianisme.

En s'interrogeant sur le sens d'*Hippolyte* et de la *Troade*, il serait bon de ne pas perdre de vue l'étrangeté ou du moins l'altérité de la tragédie, genre à part par ses modalités discursives, par son style « grave » et son référentiel idéologique. Qu'on songe au rapport des

---

<sup>34</sup> Comme l'a remarqué Olivier Millet, Garnier imite très probablement les v. 9-16 de la *Remonstrance au peuple de France* de Ronsard (voir Pierre de Ronsard, éd. cit., t. II, p. 1020) à la fin de *La Troade* : cela est très perceptible aux v. 2469-2472 et 2661-2662 ; on peut ajouter les v. 1827-1832 et 2037-2040. Notons que cette récrimination, doublée d'une série de parallèles entre les répliques d'Hécube à la fin de l'acte IV et de Polymestor à l'acte V crée un effet de symétrie entre les discours deux personnages et donc rend plus brutale la perception du retournement final : le revirement de fortune de Polymestor en appelle d'autres, comme l'annonce Hécube dans les deux vers finaux dont la rime crée une sorte d'effet d'antonomase, tant la rime entre « Polymestor » et « encore » semble annoncer d'autres Polymestor (v. 2665-2666). Pour le discours biblique de récrimination contre Dieu, on songera à Job ou au Ps 21 repris dans l'un des récits de la crucifixion (Mt 27).



humanistes à l'antiquité, eux qui la savent à la fois révérée et révolue. Notre familiarité de lecteurs modernes avec les mythes antiques et avec la tragédie grecque en particulier ne doit pas empêcher de percevoir cette distance. S'il y a leçon, elle n'est guère évidente et exige un détour afin de mieux percevoir un jeu de ressemblances et de différences complexe et varié. Les préparateurs au concours gagneront dans leurs interprétations à préserver la richesse et la complexité de ces tragédies, à percevoir leur double étrangeté : celle d'une antiquité construite à la Renaissance et pour la Renaissance.

#### PRESENTATION DES ARTICLES DU NUMERO

Les deux premiers articles de ce numéro du *Verger* consacré à *Hippolyte* et à *La Troade* invitent à considérer les spécificités de l'acte créateur de Garnier, en le replaçant dans le contexte d'une époque valorisant l'imitation, dans un rapport d'émulation avec les auteurs anciens. Céline Fournial, qui rappelle que les deux pièces au programme relèvent de la réécriture plutôt que de l'adaptation, insiste d'abord sur les modifications de la *dispositio* au profit tant de la cohérence de l'intrigue que de l'émotion du spectateur. Le procédé de contamination des sources opère à grande comme à petite échelle, pour donner naissance à l'accumulation des malheurs qui s'abattent sur les Troyennes ou pour composer le monologue de la Nourrice préluant à son suicide. Céline Fournial souligne encore le rôle déterminant de l'amplification au niveau de l'*elocutio*, pour conférer au texte ampleur et intensité pathétique. Fort de sa capacité à rivaliser avec les dramaturges antiques, Garnier devient lui-même un modèle à imiter.

L'article de Sylvain Garnier interroge la présence d'un intertexte pétrarquais sous la plume du dramaturge. Il paraît de prime abord étonnant que les *topoi* de la poésie amoureuse renaissante intègrent l'univers terrible de la tragédie et se mêlent à son style élevé. L'effet de contraste est en fait voulu et recherché par Garnier, en ce qu'il est source d'effets tragiques. Dans *La Troade*, les contre-points lyriques, brefs mais saisissants, sont parfois des réinterprétations d'éléments déjà présents dans les textes antiques, comme pour la mort de Polyxène. Dans *Hippolyte*, la poésie amoureuse prend la forme de développements élégiaques qui suspendent un temps la progression de l'action. Sylvain Garnier souligne enfin que cette esthétisation d'un amour criminel intègre la perspective morale de la pièce. Dans *La Troade*, la mise en valeur de la beauté des corps sacrifiés renforce le pathétique et le scandale des mises à mort.

Les deux articles suivants se consacrent à l'étude d'*Hippolyte*. Sabine Lardon commence par rappeler l'importance de penser la mise en scène des pièces de Garnier, en dépit de l'absence de didascalies explicites. La parole des personnages est en elle-même spectacle et action, source d'effets remarquables et moteur de l'intrigue par sa valeur performative. Les répliques, riches en indications scéniques implicites, esquissent des décors, structurent l'espace et les déplacements, suggèrent aux comédiens une gestuelle ou des intonations de voix. Si le texte accompagne et amplifie des effets de mise en scène, il se substitue parfois à ces derniers pour faire appel, grâce aux ressources de l'*energeia*, à la puissance de l'imaginaire. Le relevé et le commentaire scrupuleux des didascalies implicites d'*Hippolyte* proposés par Sabine Lardon permettent de mesurer, si le doute était encore permis, l'attention portée par Garnier au spectacle.

Mariangela Miotti propose, quant à elle, une lecture de la pièce de Garnier au prisme d'un épisode de la Genèse : la passion de la femme de Putiphar, officier du Pharaon, pour le jeune Joseph, vendu comme esclave à son mari. Cet amour furieux, qui met en péril l'équilibre familial et politique, a retenu l'attention des dramaturges du XVI<sup>e</sup> siècle. André de Rivaudeau publie notamment en 1566 sa tragédie sainte *Aman*, qu'il accompagne d'une complainte inspirée du récit biblique. La parole plaintive de la femme de Putiphar, baptisée Saphire,





témoigne d'un combat de la passion et de la raison ainsi que d'une transformation de l'amour en haine, dynamiques qui alimentent également l'intrigue d'*Hippolyte*. À la différence de Phèdre, Saphire ne connaît toutefois pas l'ultime sursaut de la mort volontaire.

Les deux derniers articles de ce numéro du *Verger* s'intéressent à *La Troade*. L'analyse de Jean-Claude Ternaux s'attache au chœur des femmes pour montrer que celui-ci est un des personnages principaux de la pièce, aux côtés d'Hécube et d'Andromaque. Les Troyennes sont des commentatrices averties des événements dont elles sont les témoins et les victimes, mais également les garantes de la mémoire d'un passé récent – celui de la guerre – comme d'un passé plus lointain. Elles donnent ainsi naissance à l'arrière-plan épique de la tragédie. Les modulations de leur plainte confèrent au texte sa valeur poétique et sa dimension morale, de la satire de la cour et à l'expression d'une confiance en la vie après la mort. Les Troyennes sont encore des actrices, quand elles emportent Hécube évanouie et surtout quand elles soutiennent activement la vengeance de cette dernière.

Marie Saint-Martin, enfin, met en valeur la force des effets de structure produits par la recomposition de l'intrigue à partir de celles fournies par les pièces de Sénèque et d'Euripide. Les remaniements et les ajouts permettent une adaptation à la fois esthétique et éthique aux exigences humanistes. L'acte V, qui paraît ajouté maladroitement, assure le châtement du traître. La présence continue d'Hécube, plus encore, assure la cohérence de l'action et la continuité de la plainte. La reine déchue n'est plus celle que l'on plaint, mais celle avec qui l'on pleure la misère des grands, même après l'ultime cruauté qu'elle provoque. Les comportements d'Ulysse et de Pyrrhe sont également infléchis. Le premier est si embarrassé par la sentence qu'il doit formuler qu'il devient pitoyable ; le second, d'abord d'une violence sans scrupules, se laisse également saisir par le caractère pathétique de ses victimes, appelant le spectateur à partager avec lui l'immense peine des Troyennes.

L'ensemble de ces articles, riches en outils d'analyse et en propositions d'interprétation, permettra sans nul doute au lecteur d'accepter d'être bousculé dans ses habitudes sans avoir à renoncer à l'ambition de faire surgir le sens, ni à celle de prendre du plaisir à l'étude des pièces de Garnier. Nous ne saurions que trop l'enjoindre à considérer *Hippolyte* et *La Troade* non seulement comme des textes, mais comme des spectacles et, à défaut de pouvoir assister à une représentation<sup>35</sup>, à mener autant que possible une « lecture scénique<sup>36</sup> ». Celle-ci, comprise comme une « mise en scène mentale », permet de rendre grâce à tous les effets prévus par Garnier, c'est-à-dire d'actualiser l'œuvre en respectant ses indéterminations. Sa force est même qu'à la différence d'une représentation réelle, elle n'a pas à déterminer *ne varietur* un décor ou un déplacement. La « lecture scénique », parce qu'elle fait appel à la puissance de l'imaginaire et parce qu'elle joue des virtualités propres au texte de théâtre, paraît ainsi être une manière de relever le défi offert par l'œuvre de Garnier.

---

<sup>35</sup> Christian Schiaretti met en scène *Hippolyte*, aux côtés de *Phèdre* de Racine, au TNP de Villeurbanne pour la saison 2019-2020. Une représentation de l'acte III a également été proposée dans le cadre de la journée d'agrégation organisée par Nathalie Dauvois, Olivier Halévy et Jean Vignes (U. Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Paris-Diderot), le 29 novembre 2019.

<sup>36</sup> Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 132 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>]. Voir également Véronique Lochert et Jean de Guardia (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI-XVIII<sup>e</sup> s.)*, Dijon, EUD, 2012.



## BIBLIOGRAPHIE

Les citations d'Hippolyte et de la Troade renvoient à l'édition mise au programme de l'agrégation : Robert Garnier, *Hippolyte (1573). La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019.

### Œuvres

- ARISTOTE Poétique, éd. M. Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1990.
- BODIN Jean, *La République* [1576], éd. G. Mairet, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1993.
- BOUNIN Gabriel, dans *La Soltane*, Paris, G. Morel, 1561.
- HORACE, *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Belles-Lettres, 1934.
- LA TAILLE Jean de, « L'art de la tragédie », dans *Saül le furieux*, Paris, F. Morel, 1572.
- LAUDUN Pierre, *L'Art poétique françois*, Paris, A. du Breuil, 1598.
- RIVAudeau André de, « Avant parler » d'*Aman*, Poitiers, N. Logeroys, 1566.
- GREVIN Jacques, « Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre », dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562.
- LA PERUSE Jean Bastier de, *Medee et autres diverses poesies*, Poitiers, Marnef et Bouchet, s. d.
- MACHIAVEL Nicolas, *Œuvres*, éd. Christian Bec, Paris, Bouquins, 1996.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, Paris, Belles-Lettres, coll. Collection des universités de France, 1975.
- RONsARD Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Gallimard, coll. La Pléiade, 1993.
- SCALIGER Jules César, *Poetics libri septem*, Lyon, Antoine Vincent, 1561.
- SYNESIUS, *Les Hymnes de Synese Cyrenean evesque de Ptolemaide*, trad. Jacques de Courtin de Cissé, Paris, Gilles Beys, 1581.

### Textes critiques

- BARBICHE Bernard, *Les Institutions de monarchie française à l'époque moderne, 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1999.
- BURON Emmanuel, « Introduction », dans BURON Emmanuel (dir.), *Lectures de Robert Garnier, Hippolyte, les Juifves*, Rennes, PUR, 2000, p. 11-29.
- DE GARDIA Jean et PARMENTIER Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, 2009/2 (n° 158), p. 132 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm>]
- DE GUARDIA Jean et LOCHERT Véronique (dir.), *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI-XVIII<sup>e</sup> s.)*, Dijon, EUD, 2012.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- GRIFFITHS Richard, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien : Rhetoric and style in Renaissance tragedy*, Oxford, 1970.



- HERRICK Marvin T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- HUGOT Nina, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française entre 1537 et 1583*, à paraître.
- , « “Quel piteux accident se présente à mes yeux !” : mourir sur la scène tragique au XVI<sup>e</sup> siècle », *Universo Mondo*, n° 46, dir. Rosanna Gorris et le Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, avril 2019 [en ligne : <http://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/bollettini/UM46/Hugot%20UM46.pdf>]
- LANSON Gustave, « L'idée de la tragédie en France avant Jodelle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, T. 11, n° 4, 1904, p. 541-584.
- LAWTON Harold Walter (dir.), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory* [1949], Manchester, Manchester University Press, 1972.
- LICHA Alexandra, *La Vertu de l'héroïne tragique (1553-1653)*, thèse dirigée par G. Forestier, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2004, non publiée.
- MOUFLARD Marie-Madeleine, *Robert Garnier (1545-1590)*, t. I : *La Vie*, La Ferté-Bernard, R. Bellanger, 1961.
- PURKIS Helen Mary, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle. Thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, non publiée, 1952.
- USHER Phillip John, « Court Drama during the wars of religion. Garnier and the Paris Parlement », dans *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, Theory*, dir. Michael Meere, Newark, Delaware Press, 2015, p. 139-152.
- ZANIN Enrica, *Fins tragiques, Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, coll. Travaux du Grand Siècle, 2014.
- ZEPPA DE NOLVO Claudio, « Jean de La Taille et la règle des unités », dans *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à Alfred Ernout*, Paris, Klincksieck, 1940, p. 397-406.