



LA PAROLE SPECTACULAIRE DANS *HIPPOLYTE* DE ROBERT GARNIER (1573)

Sabine LARDON (U. de Lyon, Lyon 3 – Jean Moulin).

Ainsi que l'explique Jean-Dominique Beaudin en introduction de son édition « Lorsque Garnier écrit, il songe à la représentation de sa pièce. Il possède un sens inné du théâtre¹. » L'on sait que la pièce fut d'ailleurs jouée². Or, en l'absence de didascalies explicites, la dimension scénique est inhérente à la parole dramatique qui est, en soi, fondamentalement spectaculaire. C'est là une qualité héritée, et imitée, de son modèle antique, dans la mesure où, comme le rappelle Florence Dupont, « la matière première de la tragédie est le langage, ou plutôt les langages du corps tels qu'ils ont été codifiés par la civilisation romaine³. » C'est donc par la parole que l'action tragique va se réaliser, faisant passer le héros-furieux du *dolor*, exacerbé par la parole, au *furor* ; et c'est par la parole que le *scelus nefas* (« crime contre l'ordre sacré du monde⁴ ») va être conçu puis réalisé – avec, dans *Hippolyte*, le triple relais des paroles de la Nourrice, qui conçoit le mensonge diffamatoire, puis éveille l'inquiétude, voire le courroux de Thésée à qui elle refuse de révéler le tourment de Phèdre (v. 1631 sq.) ; de la parole de Phèdre ensuite, qui accuse ignominieusement Hippolyte auprès de Thésée (v. 1665 sq.) ; et de la parole de Thésée enfin, qui, lui-même emporté par la fureur⁵, en appelle à Neptune (v. 1743 sq.). Moteur de l'action tragique, la parole témoigne tout autant de sa réalisation scénique, d'une part parce qu'elle dit le jeu des personnages et par là met en scène un double spectacle, à la fois joué et imaginé ; d'autre part parce qu'elle est destinée à être action, au sens rhétorique du terme, par sa performance scénique. La parole tragique réalise donc l'action dramatique en se réalisant par l'action rhétorique, et elle peut dire le jeu scénique dans le même temps qu'elle est performance scénique.

I – LA PAROLE COMME INDICATEUR SCENIQUE

En l'absence de didascalies typographiquement détachées dans la pièce, et selon l'usage de l'époque, les indications scéniques vont être fournies par les paroles mêmes des personnages, à travers les didascalies internes⁶ (paroles comportant une indication scénique)

¹ Robert Garnier, *Théâtre complet*, tome II : *Hippolyte*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Editions Classiques Garnier, 2009, « Introduction », « Spectacle et pathétique », p. 22. Nous citerons d'après cette édition.

² *Ibid.* La note 1 précise que la pièce fut jouée par les élèves du collège de Saint-Maixent en juillet 1576 et qu'elle figure au répertoire d'Adrien Talmy en 1594. Elle a été représentée en 1982, au Palais de Chaillot, à Paris, dans une mise en scène d'Antoine Vitez.

³ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, chap. V : « Du scénario au spectacle », p. 91.

⁴ Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 52.

⁵ Le « Suget de ceste tragedie » (p. 59) toutefois n'attribue explicitement la fureur qu'à Phèdre (« tournant son premier amour en haine et fureur »), pour n'accuser Thésée que de crédulité (« A quoy cest homme credule ayant facilement adjousté foy, transporté d'une juste douleur, et d'un ardent desir de vengeance, »). La tirade protatique d'Égée, plus violente, en fait un « meurtrier » (v. 99).

⁶ « La terminologie moderne propose plusieurs manières de désigner les parties du discours prononcé par les personnages occupant la fonction de didascalies. Lorsqu'elles sont qualifiées de "didascalie interne" ou "intégrée", l'accent est mis sur leur appartenance au dialogue. Les dénominations de "didascalie implicite", "indirecte" ou "cachée" soulignent pour leur part le caractère secondaire et détourné de cette fonction didascalique, qui exige un travail de décryptage de la part de leur destinataire. » Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 535.



et les marques d'énonciation (renseignant, implicitement, sur les changements d'interlocution et les apartés), attestant de la dimension fortement spectaculaire de la pièce.

1. Un décor évoqué et suggéré

Les répliques fournissent de fait des indications scéniques relatives au décor, certaines explicites, d'autres relevant de la libre interprétation. Ainsi l'Ombre d'Egée (acte I) surgit-elle d'une bouche des Enfers (« Je sors de l'Acheron, d'où les ombres des morts / Ne ressortent jamais couvertes de leurs corps : », v. 1-2), tout comme Thésée à l'acte IV (« Je vien du creux séjour des éternelles nuits, / Et de la triste horreur des Enfers pleins d'ennuis : », v. 1611-1612), tandis que la Nourrice y descend à la fin de l'acte IV (« Je porte, ains que je tombe en l'aveugle noirceur / Du rivage infernal, mon tourment punisseur. », v. 1895-1898). La scène doit donc ménager une issue par laquelle les personnages semblent monter ou descendre, représentative d'un gouffre sombre.

Trois passages de la pièce permettent de préciser cet univers infernal :

Je sors de l'Acheron, d'où les ombres des morts
Ne ressortent jamais couvertes de leurs corps :
Je sors des champs ombreux, que le flambeau du monde
Ne visite jamais courant sa course ronde :
Ains une espoisse horreur, un solitaire effroy,
Un air puant de souphre, un furieux aboy
Du portier des Enfers, Cerbere à triple teste,
Maint fantôme volant, mainte effroyable beste. (E., v. 1-8)
Il me semble desja, que les flambeaux ardans
Des filles de la Nuict, me bruslent au-dedans :
Il me semble desja sentir mille tenailles,
Mille serpens retors morceler mes entrailles.
Je porte, ains que je tombe en l'aveugle noirceur
Du rivage infernal, mon tourment punisseur.
Sus sus descen, meurtriere, en l'Orque avecque celles
Qui sont pour leurs mesfaits en gesnes éternelles. (N., v. 1891-1898)
Mon cœur, que trembles-tu ? quelle soudaine horreur,
Quelle horreur frissonnant allentist ta fureur ?
Quelle affreuse Megere à mes yeux se presente ?
Quels serpens encordez, quelle torche flambante ?
Quelle rive escumeuse, et quel fleuve grondant,
Quelle rouge fournaise horriblement ardant ?
Hà ce sont les Enfers, ce les sont, ils m'attendent,
Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent. (P., v. 2248-2255)

Cette triple évocation des Enfers montre que la parole tragique projette un spectacle dédoublé. D'une part, elle fournit des indications scéniques (ici la nécessité d'une issue figurant le gouffre des Enfers et par laquelle les personnages – l'Ombre d'Egée, Thésée, la Nourrice – puissent entrer sur scène ou en sortir). D'autre part, elle fournit des informations permettant au spectateur de se projeter mentalement dans le décor hors scène de ce gouffre effrayant et sont donc performatives d'un spectacle imaginaire, qui accompagne, complète ou prolonge le spectacle joué. C'est ainsi que Jean-Dominique Beaudin imagine une mise en scène à la lecture des premiers vers :

Les aboiements du chien peuvent retentir en coulisse avant même l'apparition d'Egée. Pourquoi ne pas imaginer le long des parois des peintures représentant les monstres et les supplices des Enfers évoqués



tout à long de la pièce ? Alors la mythologie infernale ne serait pas seulement un ornement rhétorique, mais une réalité visuelle⁷.

Pour autant, l'efficacité – l'énergie au sens rhétorique du terme – de cette parole est telle que le spectacle infernal n'a pas besoin d'être figuré sur scène pour être efficace. Peut-être même l'est-il d'autant plus que le spectateur se le représente, se figurant des grondements menaçants ou des hurlements de souffrance, là où la réalisation scénique ne pourrait fournir qu'une pâle imitation d'une atmosphère infernale.

Cette verticalité descendante du gouffre infernal évoqué dès le premier vers est complétée par un décor ascensionnel représentant les tours du palais d'Athènes auxquelles s'adresse l'Ombre d'Egée (« [...] que toy, que je deplore, / Ville Cecropienne, et vous mes belles tours, », v. 12-13). Ces tours pourraient constituer l'un des espaces de la scène compartimentée, ce que suggère le jeu des vers 854-856 (« P. Ou sauter d'une tour et me briser le col. – N. Au secours mes amis, au secours elle est morte ! / Je ne la puis sauver, je ne suis assez forte. ») où Phèdre semble vouloir se jeter du haut d'une tour, la Nourrice tentant de la retenir. Ce décor double, entre verticalité descendante de la bouche des Enfers et verticalité ascendante des tours, est en accord avec la problématique mythologique de la pièce (évocation de Pluton et de Minos d'une part ; de Jupiter, d'Athéna et de Vénus de l'autre). Il est également en accord avec le jeu d'ombre et de lumière (qui peut être ou non figuré durant la représentation, mais que les répliques évoquent)⁸. Tandis que la bouche des enfers est un trou d'ombre :

Je sors des champs ombreux, que le flambeau du monde
Ne visite jamais courant sa course ronde : (Egée, v. 3-4)

La scène représente un espace lumineux, progressivement éclairé par la lumière du soleil qui se lève à l'acte I (« Ja l'Aurore se leve, » v. 143, transition entre l'ombre et la lumière, la nuit du songe rapporté d'Hippolyte et le jour), et qui brille ensuite durant toute la pièce (Phèdre évoquant la lumière du soleil qui la blesse au début de l'acte III, vers 981-982). Suivant le principe aristotélicien de l'unité de temps : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter⁹ », qu'évoque Jean de La Taille dans l'épître dédicatoire de sa tragédie *Saül le furieux* : « Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour¹⁰ ». L'action se déroule ici dans l'espace d'une journée, qui n'est pas encore achevée à la fin de la pièce, Phèdre comme Thésée évoquant à la fin de l'acte V un soleil encore « luisant » (v. 2257) et « radieux » (v. 2328). D'autant que Phèdre est une descendante du Soleil par sa mère (étant « Vray tige lumineux de Phebus son ancêtre, » v. 1114) et liée aux Enfers par son père (v. 59-60).

Ce décor symbolique peut être complété par un fond scénique pour lequel on peut imaginer deux visuels : un horizon marin, si l'on se réfère aux paroles de Phèdre à son arrivée sur scène (« O Roine de la mer, Crete mere des Dieux, » v. 381 – dressée sur une tour, Phèdre pourrait contempler la mer, représentative de son passé) et une nature sauvage, d'où surgirait le chœur des Chasseurs ou vers lequel s'enfuirait Hippolyte après l'aveu de Phèdre (« O

⁷ Jean-Dominique Beaudin, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans Hippolyte et Les Juifves*, SEDES, 2000, chap. 3 : « La mise en scène et la théâtralité », p. 49-60, spéc. p. 55.

⁸ Jean-Dominique Beaudin en dégage la portée symbolique : « Les ténèbres et la lumière se disputent sans cesse l'espace scénique, symbole de la lutte entre les forces de la vie et celles de la mort, entre la force du bien et la violence du mal, entre les dieux d'en haut et ceux d'en bas », *ibid.*

⁹ Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1980, V, 49 b 9. *La Poétique* d'Aristote est connue en France grâce à Jules César Scaliger (*Poetices libre septem*, [Lyon], Antonium Vincentium, 1561) et Lodovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Vienne, G. Stainhofer, 1570).

¹⁰ « De l'Art de la Tragédie. À très haute princesse Henriette de Clèves, Duchesse de Nevers, Jean de La Taille de Bondaroy » (1572), d'après la notice établie par Jean-Claude Ternaux, sur le site IdT – Les idées du théâtre : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=283>.



coûtaux ! ô vallons ! ô bestes ! ô forests ! » v. 1491), et peut-être même Thésée se vouant à l'errance solitaire à la fin de la pièce (« Adieu mon fils adieu, je m'en vay langoureux / Consommer quelque part mon âge malheureux. » v. 2383-2384). L'on pourrait alors imaginer une scène bipartite¹¹ avec une extrémité représentant le palais (ses bâtiments et ses tours) et l'autre une étendue plus sauvage (ouvrant symboliquement vers la forêt), le fond de scène pouvant représenter la mer (évoque de la Crête lointaine pour Phèdre ou de la grève où Hippolyte trouve la mort). Cette bipartition serait en accord avec le dédoublement du chœur chez Garnier¹², celui des Chasseurs et celui des Athéniens, qui pourraient ainsi se répartir sur les deux côtés de la scène et représenter symboliquement le monde de la nature auquel appartient Hippolyte et celui du palais où Phèdre, la Nourrice puis Thésée se côtoient – la rencontre avec Hippolyte ou encore le dialogue entre la Nourrice (qui vient du palais) et Thésée (qui sort des Enfers) pouvant avoir lieu à la croisée de ces deux mondes, sans cesse évoqués et confrontés au cours de la pièce¹³, Phèdre éprouvant la tentation déraisonnée de rejoindre le monde sauvage d'Hippolyte (v. 815-818), tandis que la Nourrice tente en vain d'attirer ce dernier vers le monde du palais et ses plaisirs amoureux (v. 1241 sq.).

Sur un côté de la scène, le décor doit également représenter des maisons (des bâtiments du palais), d'où les acteurs entrent ou sortent, comme c'est explicite pour Hippolyte à l'acte III et pour Thésée l'acte IV :

Taisez-vous, je le voy sortir de la maison. (N, v. 1152)
Entrons soudainement, entrons, il n'est pas heure
De faire, en perdant temps, icy longue demeure. (T, v. 1657-1658)

Enfin, la scène symbolise un espace bipartite (nature / palais) assez vaste pour que l'on puisse voir un personnage approcher progressivement ou s'éloigner. Ces transitions permettent à la Nourrice de se faire « authrice » (v. 1885) en organisant les échanges. Par deux fois à l'acte III, voyant s'approcher Hippolyte, la Nourrice peut ainsi ménager une rencontre, la première fois en renvoyant Phèdre pour tenter de le convaincre elle-même, la seconde fois en engageant Phèdre à se déclarer ouvertement :

Taisez-vous, je le voy sortir de la maison.
Retirez-vous à part, l'heure m'est opportune.
C'est luy, c'est luy sans doute, et si n'a suite aucune. (N., v. 1152-1154)
Madame, éveillez-vous, voici vostre Hippolyte :
Voulez-vous pas le voir ? vous n'aurez plus d'ennuy,
Sus sus ouvrez les yeux et devisez à luy. (N., v. 1306-1308)

¹¹ Emmanuel Buron distingue deux types de tragédies « qui se différencient par le nombre de lieux scéniques que suppose la représentation. Cette différence n'est pas seulement numérique : [...] elle détermine les modalités mimétiques de l'espace-temps représenté et la construction de la pièce (cohérence spatio-temporelle des actes ou de l'ensemble de l'action, ellipse ou non entre les actes et fonction du chœur). En outre, ce partage engage aussi l'organisation symbolique de l'espace. Dans le cas d'une scène à deux lieux (ou plus), le spectateur a toujours sous les yeux les divers endroits où se joue l'action, si bien que leur interdépendance lui est en permanence rappelée. » Emmanuel Buron, « Modèle(s) générique(s) de la tragédie humaniste. La dramaturgie des frères La Taille », *Seizième Siècle*, 6/2010, p. 17-32, spéc. p. 28.

¹² Dans la pièce de Sénèque, il n'y a de fait qu'un seul chœur, les Chasseurs étant des personnages, compagnons d'Hippolyte, qui prononce lui-même le chant pris en charge par le chœur des Chasseurs chez Garnier. Sénèque ajoute toutefois des serviteurs de Thésée et des esclaves de Phèdre (Sénèque, *Tragédies*, éd. bilingue, Paris, texte établie par F.-R. Chaumartin, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, p. 297).

¹³ Jean-Dominique Beaudin imagine une autre organisation bipartite possible : « On imagine volontiers, concernant le lieu de l'action plusieurs décors simultanés. D'un côté de la scène peut figurer une *gueule d'enfer*, d'où Égée et Thésée surgissent, de l'autre côté un palais avec des tours, au centre et au fond la forêt où Hippolyte chasse, selon les indications fournies par le texte lui-même. » (éd. citée, p. 22). Ces nuances d'interprétations possibles montrent certes les limites des didascalies implicites, moins claires que des didascalies explicites, mais confirment le pouvoir fortement évocateur de la parole dramatique.



Dans l'acte IV ensuite, elle simule le désespoir à l'approche de Thésée afin de donner une apparente spontanéité à la dénonciation d'Hippolyte, Thésée s'inquiétant d'abord des lamentations qu'il entend (v. 1631-1638), avant d'arriver devant la Nourrice et de l'interroger (v. 1639) :

- N. Hà maison desolee ! – T. Hé ! quel bruit est-ce là ?
- N. Que la mort n'ay-je au cœur ! – T. Que veut dire cela ? (v. 1631-1632)
- T. Nourrice, quel tumulte entendu-je entre vous ? (v. 1639)

La scène devient ainsi un espace de parole dédoublé (Hippolyte et Thésée d'une part, la Nourrice ou Phèdre de l'autre) où les personnages peuvent évoluer et s'exprimer chacun de leur côté, avant de s'affronter face à face¹⁴. La puissance de la parole permet donc à la scène d'échapper aux contraintes d'un espace délimité pour donner l'illusion d'un espace augmenté, dans lequel les personnages peuvent se voir et s'entendre de loin.

La parole possède donc une dimension spectaculaire double et amplificatrice. Par le biais de didascalies implicites, elle peut, de fait, informer sur le décor scénique, à destination d'un metteur en scène ou d'un lecteur (à voix haute ou silencieuse, la diffusion du livre attestant de la lecture de la pièce par-delà sa représentation). Mais ce faisant elle dédouble alors le spectacle¹⁵, qui sera à la fois représenté et dit (du point de vue de sa réalisation scénique), vu et entendu (du point de vue de sa réception par le spectateur), perçu et imaginé, d'où une double amplification par les sens démultipliés et par la puissance de l'imagination.

2. La scène dédoublée

Comme l'évocation du décor infernal nous l'a fait d'emblée pressentir, la parole spectaculaire ne se contente pas de véhiculer des informations que la mise en scène réalise, mais va également au-delà, en donnant à voir ce que la scène ne peut représenter. La parole, devient ainsi un substitut de spectacle, tout aussi puissamment évocateur. L'on peut en relever plusieurs types de réalisation.

En premier lieu, la parole peut doubler des jeux scéniques délicats à représenter (pour l'acteur) ou à voir de loin (pour le spectateur), comme c'est le cas de certaines manifestations de la fureur amoureuse de Phèdre. C'est ainsi qu'à l'ouverture de l'acte III, Phèdre en proie à la fureur peint son tourment, s'adressant à un Hippolyte absent :

Helas vous voyez bien par mon visage blême,
Par ma palle maigre, qu'ardemment je vous aime !
Voyez-vous pas mes yeux ne cesser larmoyans
De verser en mon sein deux ruisseaux ondoyans ?
Voyez-vous pas sortir comme d'une fournaise,

¹⁴ L'organisation de la pièce confirme les analyses d'Emmanuel Buron concernant une autre tragédie de la Renaissance, *Didon se sacrifiant* de Jodelle (publiée, posthume, en 1574 et probablement rédigée entre 1553 et 1557 selon J.-C. Ternaux, Étienne Jodelle, *Théâtre complet III : Didon se sacrifiant*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 8) : « on constate que la tragédie humaniste suppose généralement un espace partagé entre plusieurs lieux, simultanément présents sous les yeux des spectateurs. » (« Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'histoire de *Didon se sacrifiant*. », *Seizième Siècle*, 10-2014, p. 303-321, spéc. p. 310).

¹⁵ Ainsi que l'explique Véronique Lochert : « En tant qu'élément du dialogue, la didascalie implicite a la particularité d'être une didascalie prononcée sur scène : elle s'adresse non seulement aux acteurs et aux lecteurs, mais aussi, et peut-être surtout, aux spectateurs. » *L'Écriture du spectacle*, éd. citée, p. 544. Évoquant les conditions des salles de spectacle au XVII^e siècle, Véronique Lochert explique de fait que « Loin d'être redondantes avec la représentation, les didascalies implicites complètent la perception imparfaite de l'action par le spectateur. Sélectionnant et interprétant certains aspects du spectacle, elles permettent également de diriger le regard vers les éléments les plus signifiants. Les spectateurs perçoivent l'action par le relais de personnages observateurs et commentateurs, qui encadrent la réception du spectacle [...] », *Ibid.*, p. 550.



Les soupirs de ma bouche aussi chauds comme braise ?
Voyez-vous point mon sein panteler de sanglots,
Et tesmoigner le mal, qui me bourrelle enclos ? (P., v. 1053-1060)

tandis qu'après l'échec de l'aveu de Phèdre, la Nourrice s'écrie :

Helas! consolez-la, voyez comme elle pleure,
Ne touchez à son chef, il vaut mieux qu'il demeure
Tout meslé comme il est, pour enseigne du tort
De ce monstre impudique, et de son lasche effort. (N., v. 1509-1512)

Si une chevelure défaite peut aisément être représentée, d'autres manifestations du *furor* sont plus difficilement représentables, comme la maigreur (tout au plus l'information pourra-t-elle guider le choix de l'actrice, mais il lui sera plus difficile de paraître amaigrie d'un acte à l'autre), la pâleur (que le maquillage peut représenter mais qui ne sera pas pour autant perceptible de tout spectateur selon sa place et la luminosité), les larmes et les soupirs. Comme l'explique alors Florence Dupont au sujet de la tragédie antique, modèle de la tragédie renaissante :

Les mots font voir ce que le spectateur ne peut pas voir, comme les détails sur le visage de Médée, ses larmes, ses grimaces, ses yeux furieux appartiennent à cette image acoustique attachée au spectacle tragique depuis les tragédies grecques. Le spectacle ici décompose le *furor* en deux scènes complémentaires, l'une décrites, l'autre réalisées. La concurrence artistique ne crée pas une redondance¹⁶.

Florence Dupont exprime ici le fonctionnement performatif de la parole dramatique qui parvient à commenter mais également à réaliser le spectacle, en doublant en quelque sorte l'acteur quand celui-ci ne peut représenter avec efficacité son effet. Or la parole est d'autant plus efficace qu'elle mêle ces deux actes de langage. C'est ainsi que la Nourrice évoque des larmes qu'on ne peut voir tout en décrivant la chevelure défaite qu'on peut contempler. La parole décrit donc le jeu scénique dans le même temps qu'elle réalise un jeu fictif, les jeux vus, entendus et/ou imaginés se mêlant, de sorte que les deux niveaux d'efficacité de la parole scénographique (qui décrit et réalise) semblent se confondre.

En second lieu, la parole peut opérer une focalisation sur un détail frappant, avec un effet de grossissement d'un détail scénique. C'est le cas de la description de l'épée abandonnée par Hippolyte quand il s'enfuit après l'aveu de Phèdre, ramassée par la Nourrice qui en fait le point de départ de sa ruse, apportée par Phèdre à Thésée comme double preuve du crime dont elle accuse calomnieusement Hippolyte et de sa propre innocence, puis contemplée avec horreur par Thésée :

O terre qu'est-ce cy? quel monstre Stygieux,
Quel Démon infernal se decouvre à mes yeux ?
Cette garde doree, et sa riche pommelle
Entamee au burin d'une graveure belle,
Ont la marque ancienne, et les armes aussi
De nos premiers ayeulx qui regnerent icy.
Mais où s'est-il sauvé ? (T., v. 1735-1741)

Les quatre vers descriptifs opèrent un grossissement progressif de l'arme à sa garde et à son pommeau d'abord, à la gravure qui les orne tous deux ensuite et aux détails de la gravure enfin. À chaque étape, un adjectif qualificatif à valeur prédicative demeure relativement vague :

¹⁶ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, éd. citée, p. 120.



tandis que « doree » dit ce que le spectateur peut voir, « riche », « belle » et « ancienne » apportent une description quasi illusoire du glaive qui n'a pas pour but d'amener le spectateur à se représenter dans les détails la marque gravée sur les armes d'Hippolyte¹⁷. L'effet est bien plutôt de focaliser l'attention sur la dimension dramatique de cette arme. Significative de la gravité du crime¹⁸, elle est proprement l'outil du *scelus nefas* (avant même l'intervention du monstre marin). Cette épée témoigne, de fait, de l'écart entre Hippolyte d'une part, furieux-victime qui se refuse à frapper Phèdre parvenant à contrôler une juste et chaste colère ; Phèdre et Thésée d'autre part, furieux-bourreaux qui respectivement montrent ou reçoivent l'arme comme preuve d'un crime illusoire dont Phèdre se punira par cette même épée sur le cadavre de sa victime. Par son pouvoir évocateur, la parole peut ainsi focaliser l'attention sur un détail symbolique de l'action tragique et l'investir en objet spectaculaire¹⁹ :

Allez, vivez infame, et que jamais cette arme,
Pollue en vous couchant, le chaste corps ne m'arme. (H., v. 1485-1486)
Il a jetté d'effroy son espee en la place : (N., v. 1506)
Que fait en vostre main ce coutelas tranchant ? (T., v. 1664)
Or sus flambante espee, or sus appreste toy,
Fidelle à ton seigneur, de te venger de moy :
Plonge toy, trempe toy jusques à la pommelle
Dans mon sang, le repas de mon ame bourrelle. (P., v. 2245-2248)

En troisième lieu enfin, le *scelus nefas*, conçu par la parole, se réalise par elle, opérant un dédoublement scénique puisque le spectateur, par-delà la scène jouée par le Messager devant Thésée, Phèdre et les chœurs, peut également voir la scène projetée par le récit spectaculaire de la mort d'Hippolyte²⁰, ainsi qu'en attestent les premiers vers :

Si tost qu'il fut sorti de la ville fort blesme,
Et qu'il eut atteliez ses limonniers luy-mesme,
Il monte dans le char, et de la droite main
Leve le fouet sonnante, et de l'autre le frein.
Les chevaux sonne-pieds d'une course esgalee
Vont galloper au bord de la plaine salee :
La poussiere s'esleve, et le char balancé
Volle dessus l'essieu comme un trait eslançé. (M. v. 1983-1990)

Perrine Galand-Hallyn explique que l'*enargeia* est une notion de rhétorique antique inspirée d'une pratique d'Homère qui décrit les apparitions divines pendant le sommeil des mortels par l'adjectif *ἐναργής* qui évoque une blancheur brillante et le caractère immédiatement reconnaissable du personnage ou de l'objet ainsi mis en lumière²¹ :

¹⁷ L'on n'a donc pas ici à proprement parler d'*ekphrasis*, discours descriptif détaillé, mettant son objet sous les yeux et dont on trouve un modèle, concernant une arme, chez Homère avec l'évocation du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, 478-608).

¹⁸ Jean-Dominique Beaudin commente dans la note des vers 1735-1740 : « Le crime imputé comporte plus de gravité s'il a été commis à l'aide d'une arme qui porte les marques des ancêtres de la maison royale. Garnier utilise judicieusement cet objet pour renforcer la tension dramatique. – Comme le fait remarquer Raymond Lebègue (éd. d'*Hippolyte*, p. 266 [*Œuvres complètes de Robert Garnier*, III : *Marc Antoine, Hippolyte*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1974], Garnier remplace l'ivoire de la tragédie romaine « par les ornements d'une épée du XVI^e siècle ». éd. citée, p. 245.

¹⁹ Voir *supra* note 15.

²⁰ Sur ce récit, l'on se reportera à l'article de Florence Poirson, « Le récit de théâtre dans *Hippolyte* et *Les Juifves* », *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, dir. E. Buron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 43-51.

²¹ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 36-39. Elle donne pour exemple l'apparition d'Héra dans *Iliade* XX, 129-131, qui montre la difficulté pour un mortel de soutenir la vue d'un dieu qui se manifeste en pleine lumière.



[D]ès Théophraste, l'*enargeia* recouvre une signification rhétorique déterminée. Par une sorte de projection métatextuelle, ce terme qui évoquait d'abord les rêves décrits dans le texte homérique, devient le qualificatif spécifique de l'art descriptif même d'Homère. Puis son sens s'étend à toute forme de description particulièrement vivante, capable, comme un songe, de donner au lecteur l'illusion de voir des objets ou des êtres absents. Tous les rhéteurs grecs et latins qui traitent de l'*enargeia* vont résumer cet effet descriptif particulier dans des formules analogues « placer devant les yeux » [...]. Cette formulation hyperbolique, ainsi que la multiplication des synonymes plus ou moins appropriés qui vont désigner le phénomène (hypotypose, diatypose, *evidentia*, *illustration*, *demonstratio*, etc.), montrent bien que l'effet d'*enargeia*, malgré la codification possible des procédés qui le favorisent, échappe partiellement au domaine du rationnel²².

Cette dimension énergétique de la parole, capable de mettre son objet sous les yeux et de susciter un spectacle hors scène, est opérée par le caractère puissamment évocateur d'adjectifs qui permettent de mobiliser pleinement les sens du spectateur : la vue certes (« blesme »), mais également l'ouïe (« le fouet sonnante », « les chevaux sonne-pieds »), l'odorat et le goût (« La poussière s'esleve », « par la plaine salee »), le toucher enfin, à travers les sensations kinesthésiques (« le char balancé / Volle dessus l'essieu »), le tout de manière simultanée puisque plusieurs sens sont ensemble convoqués. La parole ne se contente pas de dire le spectacle mais s'en fait mimétique, à travers par exemple la synérèse « le fouet sonnante » ou encore l'enjambement « Les chevaux sonne-pieds d'une course esgalee / Vont galloping au bord de la plaine salee : », où l'adjectif composé fait entendre le galop que le verbe donne ensuite à voir, tandis que l'enjambement, relayé par la périphrase verbale *aller + -ant*, permet à la parole de figurer par son rythme amplifié la course des chevaux. L'énergie passe également par la focalisation que la parole permet d'opérer avec des effets de grossissement des détails, permettant de les faire surgir, avec plus d'acuité, à l'imagination du spectateur. Le récit s'ouvre ainsi sur une construction portée par un verbe occasionnellement attributif (« il fut sorti [...] fort blesme »), dans laquelle le choix de l'adjectif (« blesme ») opère un resserrement grossissant du tout (« il » référant anaphoriquement à Hippolyte) à la partie (le visage pour lequel seul l'adjectif est sémantiquement pertinent). Dès lors, le spectateur va pouvoir suivre chaque geste non pas de loin, mais avec pour chacun un effet de focalisation (main droite d'Hippolyte, puis main gauche, sabots des chevaux...)

Cette parole spectaculaire se dédouble elle-même dès lors qu'elle relaie la voix d'Hippolyte :

Il se tourne trois fois vers la Cité fuyante,
Detestant coléré sa luxure mechante,
Sa fraude et trahison, jurant ciel, terre et mer
Estre innocent du mal dont on le vient blâmer.
Il vous nomme souvent, priant les Dieux celestes,
Que les torts qu'on luy fait deviennent manifestes,
Et que la verité vous soit cogneuë, à fin
Que vous donniez le blasme au coupable à la fin : (M. v.1991-1998)

C'est là la figure qu'Antoine Fouquelin appelle « prosopopée »²³. Le récit du *Messenger* projette donc à la fois un spectacle et une parole dédoublés, l'un joué sur scène et l'autre projeté à

²² *Ibid.*, p. 38-39.

²³ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française* (1555), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 413 : « Prosopopée ou Sermonication, est une figure de sentence, par laquelle nous de notre voix et action, contrefaisons, et représentons la voix et le personnage d'autrui. »



l'esprit du spectateur. Les deux spectacles ne sont toutefois pas ici équivalents, dans la mesure où il est nécessaire que le premier s'efface relativement, afin de laisser le second s'imposer avec plus de force. C'est pourquoi la parole passe ici par un simple médiateur, comme l'indique son nom générique de « Messenger » (celui qui transmet le message et donc la parole), et non par l'un des principaux protagonistes dont la fureur nécessiterait une parole expressive, qui se fait spectacle par sa performance scénique.

III – LA PAROLE COMME PERFORMANCE SCENIQUE

« Nous parlons trop dans nos drames, et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez²⁴ » : appliqué au théâtre de la Renaissance, construit sur le modèle antique, ce jugement de Diderot concernant le drame serait anachronique dans la mesure où parole et action, loin de s'opposer (la parole ralentirait l'action, serait inertie), s'y superposent, la parole étant action comme le rappelle Florence Dupont : « Pour les Anciens, une parole, quelle qu'elle soit, est avant tout action. [...] Toute l'action, y compris le crime, se réalise au moyen de la parole tragique²⁵. » Cinquième et dernière partie de l'art de l'orateur (après l'invention, la disposition, l'élocution et la mémorisation), l'action, au sens rhétorique, consiste en la performance orale du discours et recouvre à la fois l'expression du visage, la gestuelle et la prononciation. Cicéron s'y attarde dans la dernière partie de son *De Oratore* (III, § 213 à la fin²⁶). À sa suite et sur son modèle, Antoine Fouquelin consacre la dernière partie de sa *Rhétorique française* (1555) à l'action qu'il subsume sous la « Prononciation » :

Prononciation, est une partie de Rhétorique, laquelle montre à exprimer commodément et mettre hors l'élocution et l'oraison conçue en l'esprit (...). Prononciation a deux parties, la voix, dont elle est appelée Prononciation, et le geste, dont elle est dite Action : desquelles parties la première se rapporte à l'ouïe, la seconde à la vue : par lesquels deux sens, toute connaissance vient en l'esprit²⁷.

Dès lors, la parole tragique s'avère une parole fondamentalement spectaculaire, en ce qu'elle se réalise à travers une gestuelle et une prononciation spécifiques, voire codifiées :

Puisque le personnage représentant une passion n'est pas en situation de communication mais plutôt d'exhibition, puisqu'il ne cherche pas à faire savoir qu'il est en colère mais à faire ressentir cette colère en lui donnant une réalité visible, le langage du corps issu de la rhétorique n'est pas un moyen d'extériorisation d'une intériorité. Les postures physiques du comédien ne sont pas une gesticulation psychologique qui illustrerait ses paroles, ses sentiments sont directement lisibles à partir d'une grammaire somatique des passions. Sur scène surgit une image, elle s'impose d'emblée avec la force de l'évidence : un personnage en proie à un sentiment simple, comme la peur, le chagrin, la colère, la jubilation. L'évidence tient à une

²⁴ Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel* (1757), dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV, p. 1143, cité par V. Lochert, *L'Écriture du spectacle*, éd. citée, p. 583.

²⁵ Florence Dupont, *Le théâtre latin*, éd. citée, p. 75 et 76.

²⁶ Cicéron, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, livre III, éd. et trad. E. Courbaud, H. Bornecque, 1961. Cicéron évoque d'abord le ton (§ 214-219), puis le geste (§ 220) : l'attitude, les mouvements de la main (qui doit être peu expressive), des doigts (qui accompagnent les mots), du bras (qu'on peut lancer en avant comme un trait de l'orateur) et du pied (qui peut frapper le sol pour marquer les temps forts) ; vient ensuite la physionomie (§ 221-223) qui a un rôle capital, en particulier les yeux, car elle peut rendre toutes les passions ; la voix enfin a dans l'action le rôle le plus important (§ 224-227).

²⁷ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française* (1555), éd. citée, p. 433.



codification gestuelle, connue de tous, commune à la rhétorique et aux arts plastiques²⁸.

La parole tragique possède donc une efficacité dédoublée en ce qu'elle se donne à voir autant qu'à entendre, ce qui la charge d'une énergie performative (au sens rhétorique de l'*enargeia*, capable de mettre sous les yeux, du corps comme de l'esprit).

1. La gestuelle

Les didascalies internes fournissent dès lors de nombreuses informations tant sur l'apparence des personnages que sur leurs gestes et leur physionomie.

Ainsi la Nourrice doit-elle avoir des cheveux grisonnants et un port courbé par le poids des ans et des soucis (« Par ces cheveux grisons tesmoins de mes vieux ans, / Par ce crepe estomach, chargé de soins cuisans, / Par ce col recourbé, par ces cheres mamelles, » N., v. 833-835). Phèdre est pâle et amaigrie (v. 1053-1060). Thésée et Hippolyte doivent se ressembler, par-delà la différence d'âge, avec des cheveux bouclés (blonds pour Hippolyte). Toutefois, Phèdre évoque le beau teint d'Hippolyte et son port droit et fier (v. 1415-1422), tandis que Thésée se dit affaibli par son séjour infernal (« Mes genoux affoiblis vont tremblans, [...] », T., v. 1625). L'on sait par ailleurs que tous deux portent une arme (et qu'Hippolyte n'a pas d'armure, selon le témoignage du Messager au vers 2056) : Thésée hésite à se servir de sa « dague » (courte épée / poignard) dans sa tirade finale, tandis que le coutelas d'Hippolyte (épée courte et large / glaive, désigné également par le terme générique d'« épée » et décrit dans les vers 1737-1740) sert de fil conducteur à la réalisation du *scelus nefas* comme nous l'avons vu. Ces caractéristiques sont fondées sur la notion de convenance sur laquelle insistent entre autres Cicéron²⁹ et Horace³⁰. Il y a donc concordance entre le personnage (ses qualités et son statut), son apparence, sa parole et son rôle. La Nourrice par exemple a l'apparence d'une femme âgée, qui a élevé Phèdre depuis le berceau ; elle a en conséquence un rôle protecteur, qui la mène d'un statut de bon conseiller, tentant de ramener Phèdre à la loi humaine, à un statut d'adjuvant, tentant de favoriser ses amours puis de la protéger par le mensonge, ce que l'on peut suivre à travers l'évolution de ses paroles au long de la pièce, de l'ouverture de l'acte II à sa mort à la fin de l'acte IV. La notion même de convenance impose la concordance

²⁸ Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, éd. citée, p. 96.

²⁹ « *Sed est eloquentiæ, sicut reliquarum rerum, fundamentum, sapientia. Ut enim in vita, sic in oratione, nihil est difficilius, quam, quid deceat, videre. π ρ ε π ο υ* appellant hoc Græci : nos dicamus sane decorum. De quo et præclare multa præcipiuntur, et res est cognitione dignissima. Hujus ignorance non modo in vita, sed sæpissime et in poematis, et in oratione peccatur. / Est autem, quid deceat, oratori videndum, non in sententiis solum, sed etiam in verbis. Non enim omnis fortuna, non omnis honos, non omnis auctoritas, non omnis ætas, nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis, eodem aut verborum genere tractandus est, aut sententiarum ; semperque in omni parte orationis, ut vitæ, quid deceat, est considerandum : quod et in re, de qua agitur, positum est, et in personis et eorum qui dicunt, et eorum qui audiunt. » Cicéron, *L'Orateur*, XXI, trad. Alphonse Agnant, dans *Œuvres complètes de Cicéron*, t. 32, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1839. (« Aussi le fondement de l'éloquence, comme de toute autre chose, c'est le bon sens. Enfin, dans l'éloquence comme dans la conduite de la vie, rien n'est plus difficile que de saisir les convenances. C'est ce que les Grecs appellent πρέπον [prepon], et nous *decorum*. Il y a là-dessus bien des préceptes excellents, et c'est une matière qui mérite assurément d'être approfondie. C'est faute de la bien connaître qu'on se trompe dans la vie, comme on se trompe en vers et en prose. / L'orateur doit discerner les bienséances pour ce qui regarde les pensées, et les expressions. Les circonstances d'état, de rang, de crédit et d'âge, celles de lieu, de temps, d'auditeurs, exigent des expressions et des pensées différentes. Dans un discours, comme dans la vie, il faut toujours observer les convenances. On doit, mettre son style en rapport avec son sujet, et avec le caractère de ceux qui parlent et de ceux qui écoutent. »)

³⁰ Par exemple concernant le langage : « *Intererit multum, diuosque loquatur an heros, / matusne senex an adhuc florente iuuenta [...]* » (« Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, [...] » – Horace, *Art poétique* (*Epître aux Pisons*), dans *Epîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, v. 114-115.



parfaite entre les paroles d'un personnage, son apparence et son rôle, la parole se manifestant donc en adéquation avec sa projection scénique et son efficacité dramatique.

C'est pourquoi la parole tragique s'accompagne d'une gestuelle spécifique qui s'en fait la projection visuelle : la parole se donne à voir autant qu'à entendre. Là encore, les didascalies internes nous renseignent sur ce jeu scénique. Les indications les plus nombreuses concernent le jeu, riche et varié, de Phèdre : manifestant des signes croissant de tristesse puis de fureur, elle larmoie, soupire et sanglote (v. 1053-1060), croise les mains au ciel en marchant (v. 1123-1124), chancelle et s'évanouit (v. 1299-1303) ; lorsqu'elle avoue ensuite son amour à Hippolyte, elle se jette à ses pieds, la larme à l'œil, et embrasse ses genoux (v. 1435-1436) – elle se relève sans doute puisqu'elle refait les mêmes gestes ensuite (v. 1473 et 1477) ; rejetée par Hippolyte, elle manifeste son désespoir par une gestuelle rituelle du deuil antique (Sénèque, *Phèdre*, 731-734, *Troade*, 83-97) : elle pleure, tire ses cheveux, frappe sa poitrine, griffe son visage (v. 1515-1518) ; lorsqu'elle accuse à tort Hippolyte auprès de Thésée, elle joint fallacieusement les mains (v. 1665) ; enfin, bourrelée de remords, agenouillée devant la dépouille d'Hippolyte, les bras croisés sur son corps, elle baise chastement ses lèvres et meurt sur son corps en se perçant de son épée jusqu'au pommeau (v. 2209-2212, 2217-2221, 2245-2248 et 2259-2260). Ces informations peuvent être communiquées par un témoin extérieur, comme ici par la Nourrice :

O que c'est grand pitié ! Mais ne la voy-je pas,
Croisant les mains au ciel dresser ici ses pas ? (N., v. 1123-1124)
Mais ne voy-je pas Phèdre ? hélas que son beau teint
De cinabre et de lis, est pallement desteint !
Hélas qu'elle est desfaittes ! hà hà ce n'est plus elle,
Ce n'est plus elle, non, comment elle chancelle !
Hélas elle est tombee. [...] (N., v. 1299-1303)

mais elles peuvent être tout aussi bien transmises par le personnage lui-même :

Je viens la larme à l'œil me jeter devant vous,
Et d'amour enyvree, embrasser vos genoux. (P., v. 1435-1436)
Derechef, ô cruel, à vos pieds je me jette, (P., v. 1473)
Magnanime Thésé, je vous prie à mains jointes (P., v. 1665)

Si ces indications peuvent certes permettre, comme nous l'avons vu, d'explicitier des détails scéniques pour le spectateur (et *a fortiori* pour le lecteur), elles peuvent également dédoubler le jeu scénique, comme lorsque la Nourrice dit que Phèdre chancelle et tombe ou lorsque Phèdre dit qu'elle se jette aux pieds d'Hippolyte, ce que le spectateur peut à chaque fois constater *de visu*. Il ne s'agit pas là d'un simple artifice, d'une parole « superflue » pour l'intrigue, destinée simplement à informer le metteur en scène ou le lecteur potentiel, et inutile au spectateur, dans la mesure où les auteurs sont amenés à donner sens à cet usage. Il y a ainsi, dans la tragédie de la Renaissance, et sur le modèle de la tragédie antique, une adéquation immédiate entre ce que la parole dit et ce qu'elle montre, entre son sens et son action (sa performance scénique), entre sa réalisation verbale, non-verbale (la gestuelle, l'expression du visage) et para-verbale (la prononciation, l'intonation).

2. La prononciation

Seconde partie de l'action, la prononciation concerne les inflexions de la voix en intensité et en intonation. La voix a en cela dans l'action le rôle le plus important.

Au fil d'une tirade, la voix doit donc varier selon le contenu et « chacune clausule [ou phrase] se doit distinguer par variété de voix³¹ » comme le précise Antoine Fouquelin. La voix doit également suivre le rythme impulsé par les figures de diction dans la mesure où, « en

³¹ *Rhétorique française*, éd. citée, p. 436.



toutes mesures de syllabes, et répétitions des semblables sons, la voix semble retenir et reprendre son haleine³² » et elle doit enfin se moduler selon les nuances des sentiments exprimés, avec une variation de ton et d'intensité (selon trois degrés, « c'est-à-dire trois accents, le grave, aigu, circonflexe³³ »). Dans le *De Oratore*, Cicéron détaille les différentes intonations selon la passion mobilisée³⁴ : la colère se traduit par un ton aigu, rapide, coupé ; la pitié et la tristesse par un ton souple, large, entrecoupé de sanglots ; la crainte par une voix basse, hésitante, abattue ; la violence par un ton élevé, véhément, menaçant, au débit énergique et rapide ; la joie par un accent sans contrainte, doux, tendre, serein et calme. Antoine Fouquelin³⁵ reprend ces nuances en accompagnant chacune d'un exemple emprunté au livre IV de *L'Énéide* traduit par Du Bellay.

- La colère se traduit d'une voix « âpre, aiguë, précipitée, interrompue » comme « Didon forcenée » quand elle apprend le départ d'Énée. Cette colère, dans *Hippolyte*, n'est pas celle de Phèdre, mais concerne plutôt les réactions d'Hippolyte après l'aveu de sa belle-mère et de Thésée apprenant le faux crime de son fils.

- La plainte se prononce « d'une voix lamentable, pleine de commisération et de larmes », comme la plainte que Didon adresse à Énée. On l'observe dès la première tirade de Phèdre où s'exprime le *dolor*.

- La violence est traduite par une « voix élevée, menaçante, véhémence, avec je ne sais quelle gravité », comme lorsque Didon imagine sa vengeance. C'est le cas lorsque le *dolor* devient *furor* (à partir des vers 459-466).

- La chose plaisante et joyeuse est dite « de voix coulante, douce, tendre », comme lorsque Didon annonce à sa sœur qu'elle a trouvé une solution, ce qui peut être le cas lorsque la Nourrice tente d'inciter Hippolyte à s'abandonner aux plaisirs de son âge et aux blandices de l'amour (v. 1159-1196 et 1241-1262).

- La chose « moleste et fâcheuse » à l'inverse est proférée « d'une voix grave et de même ton », comme Énée quand il rappelle la chute de Troie au livre III, ce qui pourrait être le cas, par exemple, du récit de la mort d'Hippolyte (à partir du vers 2113, mais non de l'affrontement avec le monstre, qui résonne plutôt d'une ardeur épique) ou des lamentations finales de Phèdre et de Thésée.

La première tirade de Phèdre, au début de l'acte II (v. 381 *sq.*), illustre la richesse et la variété de la performance scénique. Divisée en plusieurs temps, typographiquement et stylistiquement démarqués, elle se prête ainsi à des variations de voix, tant en intonation qu'en intensité. La tirade s'ouvre de fait sur une adresse à la mère-patrie perdue (« O Roine de la mer, Crete mere des Dieux, », v. 381), que l'on peut imaginer prononcée avec une intensité modérée et d'une voix empreinte d'une douceur mélancolique. Même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, de paroles joyeuses, la voix peut être douce et tendre (pour reprendre les termes de Fouquelin), dans la mesure où elle évoque une douceur passée. À partir du vers 389 toutefois (« Pourquoi mon cher séjour, mon cher séjour pourquoi / M'as-tu de toy bannie en eternal esmoy ? ») la douceur cède place à la douleur. Dès lors, et par étape, l'expression du *dolor* va aller *crescendo*, l'intensité de la voix pouvant se faire plus grave et les inflexions évoluer vers la plainte. En l'absence de didascalies internes, les variations de l'adresse (à la Crète « Roine de la mer » d'abord, aux Dieux ensuite : « O Dieux qui de là haut voyez comme je suis, » v. 397, puis à Phèdre elle-même : « O Phedre ! ô pauvre Phedre ! » v. 415) peuvent laisser imaginer des variations posturales, Phèdre tournant son regard d'abord vers le lointain, puis vers le ciel, pour marquer peut-être ensuite un changement de jeu (par exemple des mains

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 441, le ton circonflexe étant intermédiaire entre le grave et l'aigu et ces tons correspondant à une intensité de la prononciation.

³⁴ *De Oratore*, III, 214-219.

³⁵ *Rhétorique française*, éd. citée, p. 437 *sq.*



croisées sur sa poitrine) le passage à l'introspection. L'articulation du vers 431 introduit un changement de ton (« Voila mon beau Thésé, qui, suivant sa coutume / D'estre instable en amours, d'un nouveau feu s'allume », v. 431-432), la connotation ironique de l'adjectif « beau » et le vocabulaire péjoratif marquant l'expression d'une colère légitime de Phèdre. Loin d'entraîner toutefois l'arrêt du *dolor*, l'expression du dommage subi va lui permettre de se raviver. La brève section qui suit, de quatre vers seulement (v. 445-448), introduit ainsi une sorte de calme avant la tempête et annonce une surenchère (« Ce n'est pas la douleur qui me gesne le plus : », v. 446). Dès lors l'expression du *dolor* va reprendre (section des vers 449-458) pour s'exacerber jusqu'au *furor* (section finale des vers 459-466) qui éclate dans les derniers vers (« et non pas seulement / Que j'aime, mais de qui j'enrage follement. ») ainsi qu'en témoignent l'allongement de l'enjambement et le vocabulaire hyperbolique encore renforcé par le pléonasmе. L'intensité de la voix, qui augmente progressivement et se fait plus « aiguë » depuis le vers 459, est désormais maximale, tandis que l'intonation passe de la plainte à la véhémence (ou violence). L'action accompagne la prononciation, Phèdre pouvant traduire par des gestes des bras et de la main, le feu qui la dévore (v. 452 sq.) et la peine qui la tourmente (« [...] auray-je toujours pleine / La poitrine et le cœur d'une si dure peine ? » v. 459-460, où elle peut marteler sa poitrine). L'expression du visage et des yeux accompagne ce moment fondateur où Phèdre s'incarne en héroïne furieuse, passant de la souffrance à la rage. La force conjugée du pouvoir expressif des mots, de leur prononciation (par l'intonation et l'intensité de la voix sans cesse modulée) et de leur triple projection physique, par le corps, la physionomie et les yeux, fait ainsi de la parole tragique un spectacle total.

Une tragédie est donc un spectacle en paroles dans la mesure où la parole y est non seulement le moyen de progression de l'action (c'est par la parole que le *dolor*, exacerbé par son ressassement, se mue en *furor* et c'est par la parole encore que le *scelus nefas* se conçoit et se réalise), mais également son outil de réalisation scénique. Permettant de dire et de montrer tout à la fois, la parole spectaculaire opère un dédoublement constant des effets, démultipliant son pouvoir évocateur et quasi performatif : elle peut ainsi dire ce que l'on voit sur scène, en amplifier des détails ou encore prolonger la scène en donnant à voir un spectacle hors-scène projeté à l'imagination du spectateur (avec une double projection ici, verticale, avec le spectacle imaginé des Enfers souterrains et horizontale, avec le combat sur la grève d'Hippolyte et du monstre marin). Elle peut également dire les passions en même temps qu'elle les réalise, leur imprimant la force de conviction des moyens verbaux, non verbaux et paraverbaux conjugués. À la fois dite et montrée, la passion peut ainsi projeter sa force sur le spectateur qui en perçoit la puissance dévastatrice. Si donc la parole permet au lecteur de combler partiellement le défaut de représentation, c'est sur le spectateur qu'elle revêtira son action la plus spectaculaire, sollicitant tous ses sens dans le même temps qu'elle fait appel à sa raison et à ses sentiments, en étant action tout autant que passion.



ANNEXE : LES DIDASCALIES IMPLICITES DANS *HIPPOLYTE*

ACTE I

Egée

• 1-2 : *Je sors de l'Acheron, d'où les ombres des morts / Ne ressortent jamais couvertes de leurs corps* : Indication spatiale : l'Ombre d'Egée surgit des Enfers. Son apparence ne doit pas être celle d'un homme mais d'un spectre (Ombre sans corps). À la fin de sa tirade, il est vraisemblable qu'il redescende aux Enfers.

• 12-13 : [...] *que toy, que je deplore, / Ville Cecropienne, et vous mes belles tours*. Décor scénique (tours du palais d'Athènes).

• 77-78 : *Thesee, hélas Thesee, aujourd'huy le Soleil / Ne sçauroit voir malheur à ton malheur pareil* : 135-136 : *Tu vivrois, Hippolyte, et la mort violente / N'eteindroit aujourd'huy ta jeunesse innocente*. Indications temporelles : l'action va se dérouler en une journée.

Hippolyte

• 143-144 : *Ja l'Aurore se leve, et Phebus qui la suit, / Vermeil, fait recacher les flambeaux de la nuict*. Indication temporelle : l'acte I se déroule au lever du jour.

ACTE II

Phèdre. Nourrice

• 833-835 : *Par ces cheveux grisons tesmoins de mes vieux ans, / Par ce crepe estomach, chargé de soins cuisans, / Par ce col recourbé, par ces cheres mamelles*, Description de la nourrice et indication possible de son jeu (par exemple se frapper la poitrine – l'estomach).

• 854-856 : P. *Ou sauter d'une tour et me briser le col*. N. *Au secours mes amis, au secours elle est morte ! / Je ne la puis sauver, je ne suis assez forte*. L'échange suggère que P. et N. sont en haut d'une tour, que P. fait mine de sauter et que N. tente de la retenir. L'appel de N. peut s'adresser au chœur resté à l'écart (dans Sénèque, il s'adresse aux esclaves de Phèdre).

ACTE III

Phèdre

• 981-982 : [...] *et dequoy la lumiere / De nostre beau Soleil sert plus à ma paupiere ?* Indication de temps : le Soleil est désormais levé.

• 1053-1060 : *mon visage blême, ma palle maigreur, mes yeux [...] larmoyans, les soupirs de ma bouche, mon sein panteler de sanglots*. Description de P. et de son jeu.

1065-1124 : monologue de la nourrice, peinture morale et physique de P. en furieuse.

• 1123-1124 : *O que c'est grand pitié ! Mais ne la voy-je pas, / Croisant les mains au ciel dresser ici ses pas ?* Arrivée de P., jeu de P.

Phèdre. Nourrice. Hippolyte.

• 1152-1154 : N. *Taisez-vous, je le voy sortir de la maison. / Retirez-vous à part, l'heure m'est opportune. / C'est luy, c'est luy sans doute, et si n'a suite aucune*. Arrivée d'H. sans le chœur de Chasseurs. Sortie de P. (ou mise en retrait hors de la vue d'Hippolyte).



• 1155-1156 : *Où dressez-vous vos pas, Nourrice ? et quel souci / Trouble vostre visage et l'appallist ainsi ?* La Nourrice fait en sorte de croiser les pas d'H. qui l'arrête. Jeu de N. (visage soucieux et pâle).

• 1291-1292 : *Il n'y a point d'espoir, autant vaudroit prescher, / Le sourd entendement d'un caveueux rocher. / Voyez qu'il est hautain [...]* L'on devine qu'H. a quitté la scène. L'adresse (voyez) peut laisser penser que le chœur des Athéniens est présent sur scène (il pourrait s'agir d'un demi-chœur de femmes, compagnes de la reine, inspiré des esclaves de Phèdre dans Sénèque).

• 1299-1303 : *Mais ne voy-je pas Phedre ? hélas que son beau teint / De cinabre et de lis, est pallement desteint ! / Hélas qu'elle est desfaittes ! hà hà ce n'est plus elle, / Ce n'est plus elle, non, comment elle chancelle ! / Hélas elle est tombee.* Description de Phèdre, qui chancelle puis s'évanouit.

• 1306 : *Madame, esveillez-vous, voici vostre Hippolyte : 1308 : Sus sus ouvrez les yeux et devisez à luy.* Arrivée d'H. P. revient à elle.

Phèdre. Nourrice. Hippolyte

• 1333 : *Nourrice le voy-cy.* Approche d'Hippolyte.

• 1334-1336 : *Efforce-toy, mon cœur, aye bonne esperance, / Commence à l'aborder. Aurez-vous le loisir / De m'entendre parler de ce que j'ay desir ?* Aparté de Phèdre, adresse à H. arrivé près d'elle.

• 1339 : *Personne n'est icy, qui vous puisse escouter.* La réplique d'H. laisse penser que N. a quitté la scène ou se tient hors de sa vue (de fait elle réintervient au vers 1493).

• 1383-1389 : [...] *O desiré propos, / Dont la faulse douceur m'empoisonne les os !* Aparté de P. 1391 : *Pleust à Dieu, mon amy, [...]* À partir du vers 1391 de la même réplique, elle s'adresse à nouveau à H.

• 1415-1422 : *cheveus crespelz, petits aneletz, blondissoyent, blanc, de vermeillon meslee, taille belle et droite, teint divin :* Description de Thésée valant pour Hippolyte (les deux personnages doivent donc se ressembler, Thésée étant plus âgé toutefois).

• 1435-1436 : *Je viens la larme à l'œil me jetter devant vous, / Et d'amour enyvree, embrasser vos genous.* Jeu de P.

• 1439-1462 : *O grand dieu Jupiter, / Peus-tu voir une horreur si grande, et l'escouter ?* Jeu scénique possible d'H. (adresse au Ciel).

• 1463 sq. : *O femme destestable !* Changement d'adresse au sein de la même tirade : à partir de ce vers, H. s'adresse de nouveau à P.

• 1473 : *Derechef, ô cruel, à vos pieds je me jette, 1475-1477 : Retirez-vous de moy, ne me venez toucher, / Ne me touchez le corps, de peur de me tacher. / Comment ? elle m'embrasse ?* P. s'était donc redressée et réitère le jeu des vers 1435-1436 (elle se jette à ses pieds et enlace ses genoux : *elle m'embrasse*). Les paroles d'H. accompagnent les mouvements de P. (elle s'approche, puis le touche).

• 1477-1478 : *Il faut que mon espee, / Vengeant si grand forfait, soit de son sang trempee.* H. tire son épée.

• 1481 : *C'est ce que je demande. [...]* Jeu possible de P. offrant sa poitrine au coup fatal.

• 1485-1486 : *Allez, vivez infame, et que jamais cette arme, / Pollue en vous touchant, le chaste corps ne m'arme.* 1492 : *O coûtaux ! ô vallons ! ô bestes ! ô forests !* H. renonce à tuer P. et quitte la scène pour chercher le refuge des lieux sauvages qu'il affectionne. Ce jeu est précisé par les paroles de la nourrice aux vers 1505 : *Il s'enfuit, il s'enfuit*, et 1506 : *Il a jetté d'effroy son espee en la place.* Il a jeté son arme (quand il renonce à tuer P.) et quitte la scène précipitamment.

• 1502-1508 : *Accourez mes amis, au secours, à la force, / On force vostre Royne, accourez,...* La nourrice appelle le chœur des Athéniens (le pluriel *mes amis* et l'incitation à



poursuivre H. laisse à penser qu'il s'agit ici du chœur complet et non des compagnes de la reine ; chez Sénèque, elle s'adresse aux esclaves de P.).

- 1509-1511 : *Helas ! consolez-la, voyez comme elle pleure, / Ne touchez à son chef, il vaut mieux qu'il demeure / Tout meslé comme il est*, Indication sur le jeu scénique de P. qui pleure mais a dû également se tirer les cheveux (signe de désespoir), depuis le départ d'H.

- 1515-1518 : *Laissez cette tristesse, hélas ! que gagnez-vous / De vous plomber ainsi la poitrine de coups ? / D'outrager votre face, et par impatience, / Offenser vos cheveux qui n'ont point fait d'offense ?* Suite du jeu scénique de P. Manifestation rituelle du deuil antique.

ACTE IV

Thésée. Nourrice.

- 1611-1612 : *Je vien du creux sejour des eternelles nuits, / Et de la triste horreur des Enfers pleins d'ennuis* : Décor scénique : comme l'Ombre d'Égée, Thésée surgit d'une entrée représentant le gouffre des Enfers.

- 1623-1626 : *Mais je n'ay plus la force la brave vigueur / Qu'auparavant j'avois indomtable de cœur : / Mes genoux affoiblis vont tremblant, et à peine / Peuvent plus supporter mon corps, leur dure peine*. Apparence de Thésée (par-delà leur ressemblance, il doit paraître plus âgé et affaibli qu'Hippolyte, chasseur plein d'ardeur).

- 1631-1632 : N. *Hà maison desolee ! T. Hé ! quel bruit est-ce là ? N. Que la mort n'ay-je au cœur ! T. Que veut dire cela ?* Approche de N. qui feint de ne pas voir T. Celui-ci ne voit pas encore la Nourrice et s'interroge sur ces cris (monologue). Le dialogue ne s'engage qu'au vers 1639 : *Nourrice, quel tumulte entendé-je entre vous ?*

- 1657-1658 : *Entrons soudainement, entrons, il n'est pas heure / De faire, en perdant temps, icy longue demeure*. L'indication scénique peut suggérer un espace double, extérieur / intérieur (où T. va ensuite retrouver P.)

Thésée. Phèdre.

- 1664 : *Que fait en vostre main ce coutelas tranchant ?* P. tient à la main l'épée abandonnée par H. (d'après v. 1732)

- 1665 : *Magnanime Thésé, je vous prie à mains jointes*. Jeu scénique.

- 1706-1707 : *Il faut que sa nourrice ou veuille, ou ne le vueille / Me le dise en son lieu. Sus qu'on la serre au corps*, Deux jeux scéniques possibles : vœu de Thésée ou ordre adressé au chœur des Athéniens (peut-être un demi-chœur d'hommes, pouvant correspondre au « serviteurs de Thésée » dans la pièce de Sénèque).

- 1731-1732 : *Qui est-il ? d'où est-il ? où va-t-il le mechant ? / Viste qu'on coure apres*. Même remarque que ci-dessus. L'ordre peut être adressé au chœur présent sur scène.

- 1732-1734 : *Ce coutelas tranchant / Qu'il laissa de frayeur au bruit du populaire, / Le voyant vous fera connoistre l'adultere*. L'épée tenue par P. est celle abandonnée par H.

- 1737-1738 : *Cette garde doree, et sa riche pommelle / Entamee au burin d'une graveure belle*, : description du glaive d'H.

Nourrice

- 1895-1898 : *Je porte, ains que je tombe en l'aveugle noirceur / Du rivage infernal, mon tourment punisseur. / Sus sus descen, meurtriere, en l'Orque avecque celles / Qui sont pour leurs mesfaits en gesnes eternelles*. La Nourrice sort (descend) par l'issue d'où Égée et Thésée étaient remontés des Enfers (l'un mort, l'autre vivant). Son retour sur scène n'a pas été annoncé et sa tirade est monologuée. Cela peut confirmer l'hypothèse d'un espace dédoublé (intérieur / extérieur) : au vers 1657, T. entre dans le palais rejoindre P., laissant N. dehors. L'on



peut toutefois imaginer N. restant à portée de voix, puisque sa mort suppose qu'elle connaît le succès de sa ruse.

ACTE V

Messenger. Thésée

- 1967-1968 : *Il parle d'Hippolyte. O Dieu je te rens grace, / Je voy bien que ma voix a eu de l'efficace.* T. entend les lamentations du Messenger, mais les deux personnages ne sont pas encore en présence et monologuent. Le dialogue ne s'engage explicitement qu'au vers 1973 (*Ne crain point, Messenger...*)

- 2159-2160 : *Prenez donc patience, et faites qu'on luy dresse / La pompe d'un tombeau digne de sa noblesse.* Si l'on rapproche cette réplique du jeu de P. qui suit, l'on peut penser que la dépouille d'H. est déjà présente sur scène à ce moment.

Phèdre. Thésée

- 2203-2008 : *Las ! où est ce beau front ? où est ce beau visage, [...]* P. pleure sur le cadavre d'H. qui n'est pas recouvert puisqu'elle peut contempler son visage.

- 2209- 2212 : *Or recevez mes pleurs [...] et souffrez que je touche / De ce dernier baiser à votre tendre bouche.* Jeu scénique (P. pleure sur le corps d'H. et baise ses lèvres).

- 2217-2218 : *Je vous prie, ombre sainte, avec genous pliez, / Les bras croisez sur vous, mes fautes oubliez.* Posture de P. sur le corps d'H.

- 2225-2228 : *Le destin envieux et cruel n'a permis / Que nous puissions vivans nous embrasser amis : / Las ! qu'il permette aumoins que de nos ames vuides / Nos corps se puissent joindre aux sepulcres humides.* P. enlace le corps d'H.

- 2245-2246 : *Or sus flambante espee, or sus appreste toy, / Fidelle à ton seigneur, de te venger de moy : / Plonge toy, trempe toy jusques à la pommelle / Dans mon sang, le repas de mon ame bourrelle.* P. se suicide avec l'épée d'H. (qui pénètre jusqu'au pomeau).

- 2257 : *Adieu Soleil luisant, Soleil luisant adieu,* : indication temporelle, le Soleil est encore luisant, la journée n'est donc pas encore achevée (loi des 24 heures).

- 2259-2260 : *Il est temps de mourir, sus que mon sang ondoie / Sur ce corps trespasé, courant d'une grand'playe.* Elle agonise puis meurt sur la dépouille d'H.

Chœur

- 2261 : *Faisons, ô mes compagnes, [...]* Paroles du coryphée (chef de chœur) qui semble indiquer qu'on a ici un (demi-)chœur de femmes (compagnes de la Reine pour son chant funèbre). 2295 : *Honorons de nos pleurs.* 2300 : *Plombons nostre poitrine.* Jeu scénique du chœur de femmes (pleureuses).

Thésée

- 2327-2328 : *Peut bien le ciel encore, et ses hostes les Dieux, / Me souffrir regarder le Soleil radieux ?* : confirmation du vers 2257, le Soleil est encore luisant à la fin de la pièce.

- 2347-2251 : *Craindras-tu de t'ouvrir d'une dague le flanc ? / Craindrass-tu de vomir une mare de sang, / Où tu laves ta coulpe, et l'obsequ tu payes / Au corps froid d'Hippolyte, et rechauffes ses playes ? / Non, tu ne dois mourir [...]* 2353 : *Mais si, tu dois mourir, [...]* 2355 : *Non, tu ne dois mourir : [...]*. Jeu scénique de T. qui peut saisir son propre glaive et hésiter à se tuer sur la dépouille d'H (sur laquelle repose P.).

- 2383-2384 : *Adieu mon fils, adieu, je m'en vay langoureux / Consommer quelque part mon âge malheureux.* Sortie de scène de T. (adieu au cadavre d'H.) qui ne sort pas par la porte des Enfers par où il était arrivé, puisqu'il décide de rester en vie.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- CICERON, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, livre III, éd. et trad. E. Courbaud, H. Bornecque, 1961.
- FOUQUELIN Antoine, *La Rhétorique française (1555), Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- GARNIER Robert, *Théâtre complet*, tome II : *Hippolyte*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Editions Classiques Garnier, 2009.
- SENEQUE, *Tragédies*, éd. bilingue, Paris, texte établi par F.-R. Chaumartin, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, spéc. *Phædra / Phèdre*, p. 296-387.

Textes critiques

- BEAUDIN Jean-Dominique, *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans Hippolyte et Les Juifves*, SEDES, 2000, chap. 3 : « La mise en scène et la théâtralité », p. 49-60.
- BURON Emmanuel, « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'histoire de *Didon se sacrifiant* », *Seizième Siècle*, 10-2014, p. 303-321.
- BURON Emmanuel, « Modèle(s) générique(s) de la tragédie humaniste. La dramaturgie des frères La Taille », *Seizième Siècle*, 6/2010, p. 17-32.
- DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999.
- DUPONT Florence, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, chap. V : « Du scénario au spectacle », p. 91 sq.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009.
- POIRSON Florence, « Le récit de théâtre dans *Hippolyte* et *Les Juifves* », *Lectures de Robert Garnier : Hippolyte, les Juifves*, dir. E. Buron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 43-51.