



## « QU'IL NOUS TRAINÉ PAR TERRE, ET FACE DESPITEUX / DE NOS CALAMITEZ UN SPECTACLE HONTEUX » : CONSTRUCTION ET MISE EN SPECTACLE DANS LA TROADE DE ROBERT GARNIER

Marie SAINT-MARTIN (CRLC/CÉRÉdi)

Lorsque Garnier publie *la Troade*, en 1579, *Hécube* est l'une des pièces du canon dramatique humaniste qui informe en profondeur la compréhension du théâtre grec, par sa diffusion et les nombreuses lectures dont elle fait l'objet<sup>1</sup>. Le sujet a connu vingt et une éditions en cinquante-cinq ans<sup>2</sup>, et le texte semble considéré, en cette seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, comme une « tragédie type », selon les mots de Gustave Lanson<sup>3</sup>. J'ai exposé ailleurs les raisons pour lesquelles *Hécube*, loin des préceptes d'Aristote, se rapproche d'une matrice sénéquienne, telle qu'elle a été modelée par les lectures médiévales<sup>4</sup> : elle offre à Garnier une fable extrêmement efficace pour servir de support à sa propre esthétique.

*La Troade*, publiée lors d'une époque chaotique et un peu monstrueuse<sup>5</sup>, est un objet composite et lui-même un peu monstrueux : pour composer ce qui n'est ni une traduction véritable, ni une adaptation libre (selon les habitudes dramaturgiques de la Renaissance<sup>6</sup>), Garnier a cousu de manière inégale trois tragédies, auxquelles il a ajouté une matière tirée de son propre cru ; si *Hécube* et les *Troyennes* de Sénèque sont deux pièces dont le dramaturge s'inspire fortement, les *Troyennes* d'Euripide constituent une source moins importante, peut-être du fait de la moindre accessibilité du texte. En vérité, et contrairement à l'idée soutenue

<sup>1</sup> Garnier peut s'appuyer sur l'édition aldine des œuvres d'Euripide, parue à Venise en 1503, et sur les multiples rééditions du texte grec au cours de la première moitié du siècle (voir à ce sujet Gustave LANSON, *L'Idée de la tragédie en France avant Jodelle*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4, 1904, p. 547), mais aussi et surtout sur la traduction d'*Hécube* en latin par Erasme, parue à Paris chez Josse Bade en 1506 ; les Italiens ont déjà traduit *Hécube* (traduite en latin par Leonzio Pilato, au XIV<sup>e</sup> siècle) en vernaculaire : en dehors des (*H*)*Ecuba* de Giambattista Gelli, parue à Florence en 1519, et de Matteo Bandello en 1539 (sous forme de manuscrit à destination de Marguerite de Navarre), il existe, plus accessible, la traduction de Dolce parue à Venise en 1543. Surtout, Garnier peut lire en français l'*Hécube* de Bochetel, parue à Paris en 1544, et Sénèque, lui, est tout à fait accessible dès 1485 à Paris (Gustave LANSON, *op. cit.*, p. 548 ; Marie DELCOURT, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925, p. 4).

<sup>2</sup> Sur l'accessibilité de ces différentes éditions pour Garnier, voir Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier, 1545-1590*, vol. II, La Ferté-Bernard, Bellanger et La Roche-sur-Yon, Imprimerie centrale de l'ouest, 1963, p. 83-84.

<sup>3</sup> Gustave LANSON, *op. cit.*, p. 550. Voir également Donald STONE, *French Humanist tragedy : a reassessment*, p. 68-70, et Bruno GARNIER, *op. cit.*

<sup>4</sup> Marie SAINT MARTIN, « La Tragédie avant la tragédie », dans *La Tragédie et ses marges : penser le théâtre sérieux en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Anne TEULADE et Florence D'ARTOIS, Paris, Droz, 2017, p. 85-97, p. 91.

<sup>5</sup> Bruno GARNIER a rappelé les liens qui pouvaient exister entre le sort horrible des membres de la famille royale, le contexte des guerres de religion dont la sixième éclate en 1577, et l'histoire d'*Hécube* (Bruno GARNIER, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 144).

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Thomas SEBILLET, dans son *Art poétique* (1548) : « la version n'est rien qu'une imitation » (cité par Étienne BOBENESQUE, « Style et traduction au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *La Singularité d'écrire aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, *Littérature*, 137, 2005, p. 40-54, p. 43).



par Beaudin que Garnier « emprunte autant à Euripide qu'à Sénèque<sup>7</sup> », la pièce se présente en bien des points comme une traduction extrêmement fidèle du dramaturge latin ; les passages venus d'Euripide sont tous, eux, plus éloignés du modèle antique, et semblent filtrés par une source intermédiaire (peut-être la traduction qu'en avait donnée Bochetel en 1544). Garnier noue ces trois textes sources pour raconter le sort de quatre des enfants ou petits-enfants d'Hécube, selon une logique accumulative et linéaire, qui correspond bien à l'esthétique de la tragédie humaniste : la réduction de Cassandre en esclavage, à l'acte I, reprend la trame de la première moitié des *Troyennes* d'Euripide, mais elle emprunte également abondamment à l'*Agamemnon* de Sénèque ; la mise à mort d'Astyanax était racontée dans la seconde moitié des *Troyennes* d'Euripide, et reprise par Sénèque – auquel le texte de Garnier emprunte largement ; le sort de Polyxène se trouve dans les trois pièces sources ; la mort de Polydore et le châtement de Polymestor opèrent un retour à l'intrigue d'*Hécube*. De manière générale, on peut dire que les deux premiers tiers de la pièce sont un tissage assez harmonieux entre les *Troyennes* de Sénèque et l'*Hécube* d'Euripide, agrémenté de quelques insertions des *Troyennes* d'Euripide ; la fin, elle, doit essentiellement au modèle d'*Hécube*, pour la simple raison que la mort de Polydore n'est racontée dans aucune autre pièce. La construction dramatique est bien lisible, et après l'espèce de prologue que constitue l'histoire de Cassandre, il existe, comme dans l'*Hécube* d'Euripide, deux points culminants dans la *Troade* de Garnier : la double mise à mort d'Astyanax et de Polyxène, préparée respectivement aux actes II et III, et racontée dans l'acte IV (un ensemble que l'on peut qualifier de « sénéquien »), puis le récit de la mort de Polydore et la mise en œuvre de la vengeance d'Hécube à l'acte V (un dénouement plus euripidéen). Ce dernier acte constitue de la sorte une accélération du mouvement auparavant essentiellement déploratif, sous une forme que l'on pourrait qualifier de plus aristotélicienne, puisque le dénouement donne à voir, à l'intérieur de la pièce, un renversement de fortune pour Polymestor. Cette construction tragique à deux climax, sur le modèle d'*Hécube*, peut donner l'impression que l'acte V est postiche, comme rajouté<sup>8</sup>, alors que les actes I à IV font preuve d'une remarquable unité autour des malheurs des Troyennes. L'acte V peut paraître bref et peu préparé, alors qu'il occupait la moitié de la pièce chez Euripide ; il est pourtant celui qui permet, comme dans le *Daire* de Jacques de La Taille<sup>9</sup>, d'articuler la morale tragique en châtant les traîtres, bien plus que le même épisode chez Euripide : il est celui qui satisfait le besoin d'exemplarité et l'éthique du spectateur<sup>10</sup>. Surtout, dans cet ensemble d'apparence composite, il me semble que l'unité des différentes influences qui se croisent chez Garnier est assurée en permanence par le personnage d'Hécube, qui constitue le point de vue du spectacle autant que le spectacle lui-même – et sur ce point je souscris au jugement de Beaudin, lorsqu'il dit que « Hécube assure l'unité d'une œuvre très chargée, où Garnier combine des sources variées<sup>11</sup> ». Par ailleurs, si de prime abord la dette à l'égard de Sénèque semble massive<sup>12</sup>, le résultat que nous lisons a une allure bien différente de la pièce romaine : le travail de construction et de couture fourni par le dramaturge est considérable, et modifie en profondeur la portée du texte.

<sup>7</sup> Jean-Dominique BEAUDIN, « Introduction », dans Robert Garnier, *Hippolyte (1573) – La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique BEAUDIN, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 337.

<sup>8</sup> Il a d'ailleurs été joué de manière autonome à plusieurs reprises, sous le titre de *Polydore*, comme le rappelle Bruno GARNIER, *op. cit.*, p. 145, qui s'appuie sur les indications de Raymond LEBEGUE.

<sup>9</sup> Jacques de LA TAILLE, *Daire*, Paris, François Morel, 1573.

<sup>10</sup> Voir sur ce point Enrica ZANIN, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Paris, Droz, 2014.

<sup>11</sup> Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 357.

<sup>12</sup> « L'auteur des *Troades* fournit la matière du début du premier acte, de tout le deuxième acte, de deux passages du troisième acte et de la presque totalité du quatrième acte » (Jean-Dominique BEAUDIN, « Introduction », dans Robert Garnier, *Hippolyte (1573) – La Troade (1579)*, éd. cit., p. 337).



Le projet de cet article est d'interroger la mesure des interventions de Garnier sur ses sources, afin de montrer que, même lorsqu'il se contente de traduire ses modèles – ce qui est le cas bien souvent –, sa traduction implique un véritable geste dramaturgique, et un infléchissement des textes sources vers une esthétique humaniste. J'examinerai cette question à trois niveaux : dans un premier temps, je sélectionnerai quelques passages représentatifs qui permettront de montrer comment Garnier adapte la matière de ses sources au modèle humaniste, par une série d'ajouts porteurs d'un sens définitoire de l'esthétique tragique moderne ; dans un deuxième temps, je mettrai en valeur le travail opéré par Garnier sur le spectaculaire, pour voir comment les données héritées de Sénèque sont adaptées à la lecture humaniste de la *catharsis* aristotélicienne. Enfin, je m'interrogerai sur les transformations macrostructurales du modèle, en particulier sur quelques effets d'inversion qui modifient considérablement la portée et l'interprétation éthique de l'œuvre et de certains personnages.

\*

Dès l'Épître à Regnaud de Beaune, qui sert de préface à la pièce, Garnier met en garde son lecteur par une définition de la tragédie dissimulée sous une formule de modestie servant la *captatio benevolentiae* : « Je sçay qu'il n'est genre de Poëmes moins agreable que cestuy-cy, qui ne traite que perpetuelles fureurs, & ne represente que les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagemens des peuples<sup>13</sup>. » Cette conception répond à celle qu'avait pu formuler Jacques Peletier du Mans : « en la Tragédie, la fin est tousjours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir<sup>14</sup> » ; depuis Peletier, la pratique humaniste a ajouté à la définition du genre une dimension morale, celle qui consiste à choisir les héros tragiques dans le corps des « Princes<sup>15</sup> » – et Garnier rejoint sur ce point les définitions proposées par Jean de La Taille dans son *Art de la tragédie* : « Son vray subject ne traite que de piteuses ruines des grand Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans : & bref que larmes & miseres extremes<sup>16</sup> ». Cette importance accordée aux misères subies par un personnel princier, qui se trouvait déjà chez Lazare de Baïf ou Bochetel<sup>17</sup>, permet d'infléchir la lecture du renversement de fortune préconisé par Aristote selon une visée moralisante héritée des modèles sénéquiens et médiévaux, et en particulier du thème de la roue de la fortune mis en place par Boèce<sup>18</sup>. Le sonnet de Patry Bruneau souligne ce motif, lorsqu'il rappelle à Garnier que dans la *Troade*, il

<sup>13</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., p. 377-378.

<sup>14</sup> Jacques PELETIER DU MANS, *L'Art poétique*, Second livre, VII, « De la comédie et de la tragédie », p. 72.

<sup>15</sup> « An la Tragédie s'instruisent Roes, Princes e grans Signeurs » (Jacques PELETIER DU MANS, *Ibid.*, p. 72).

<sup>16</sup> Jean de LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, Épître dédicatoire à *Saül le furieux*, Paris, Morel, 1572, p. 2 verso.

<sup>17</sup> En lien avec cette visée morale, il y a chez Lazare de Baïf et Guillaume Bochetel une autre dimension destinée à faire florès dans la tragédie renaissante : il s'agit, selon les mots de Baïf, de représenter une « moralité composée des grandes calamitez, meurtres & adversitez survenus aux nobles & excellentz personnaiges » (Lazare DE BAÏF, « Définition de la tragédie », dans *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faite par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus*, Paris, Estienne Rosset, 1537, non paginé). Pour Bochetel, la tragédie doit représenter « les grans inconveniens, misères & calamitez qui autrefois sont advenues à ceuls qui ont esté en fortune semblable. [...] ce ne sont que pleurs, captivitez, ruines & desolations de grans princes, & quelquefois des plus vertueux. » (Guillaume BOCHETEL, *La Tragédie d'Euripide, nommée Hecuba, traduite de grec en rythme françoise*, Paris, Robert Estienne, 1550 [1544], p. 4).

<sup>18</sup> Selon la définition de la tragédie qu'en donne la *Consolation* : « Quelle autre chose déplore la clameur des tragédies fors que fortune tournant les royaumes eureux par coup infortuné. » (*Le Grand Boece de Consolation*, Paris, Antoine Verard, 1494, cité par Paulette LEBLANC, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 19). Voir à ce sujet Louise FRAPPIER, « Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier », *La Littérature tragique du XVI<sup>e</sup> siècle en France*, 44.2, 2008, p. 69-83.



« descri[t] les malheurs / Qui suivent bien souvent l'heur des grands Empereurs. » : il donne ainsi au genre un tour résolument élégiaque, tout à fait conforme à la conception du genre tragique chez les premiers dramaturges français<sup>19</sup>. Ainsi, de Jodelle à La Taille, l'interprétation que les dramaturges humanistes donnent du renversement de fortune est bien éloignée de la catastrophe aristotélicienne : la période de gloire des personnages est repoussée dans la préhistoire de la pièce, et lorsque le rideau s'ouvre, comme dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, la chute a déjà eu lieu, ne laissant pour objet de spectacle que les pleurs.

Or, cette esthétique déplorative trouve un précédent remarquable dans le modèle euripidéen : l'*Hécube* d'Euripide, comme *Didon se sacrifiant*, était déjà une tragédie du *pianto* (mot que l'on retrouve à de très nombreuses reprises dans la traduction qu'en donne Bandello en 1539), et le chœur d'Euripide n'avait d'autre fonction dramatique que la plainte. L'exemplification de « Princes » aux « malheurs lamentables » permet d'ouvrir immédiatement la pièce sur les plaintes d'Hécube, qui donne en spectacle sa propre déchéance : le caractère général du prologue assumé par la reine, adressé à « quiconque » se trouve au faite de la fortune, formule cette morale exemplaire qu'il tire directement de Sénèque<sup>20</sup>. Jacques de La Taille avait usé du même procédé, dans une pièce éditée par son frère, de manière posthume, six ans avant *La Troade*<sup>21</sup>. La mise en spectacle de Troie, qui tenait en trois vers dans le modèle sénéquien, se trouve ici développée et accentuée par Garnier : Hécube fait usage d'une rhétorique proche de celle de La Taille, qui met l'accent sur le verbe « voir », grâce aux effets d'épanadiplose et d'oxymores.

Me vienne voir, chetive : ô Troye ! et vienne voir  
En cendres la grandeur que tu soulois avoir :  
Nous vienne voir, ô Troye ! ô Troye ! et qu'il contemple  
L'instable changement du monde, à nostre exemple.  
Jamais le sort muable aux hommes ne s'est tant,  
Qu'à nous peuple Troyen, fait cognoistre inconstant :  
Fait cognoistre le flux des fortunes humaines,  
Et comme autour de nous elles coulent soudaines,  
Abusant nostre vie, et repaissant nos cœurs  
D'une vaine liesse empreinte de langueurs.<sup>22</sup>

19 Sylvain Garnier, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger*, Bouquet V, 2014, URL : <http://cornucopia16.com/blog/2014/09/08/sylvain-garnier-tragedie-elegiaque-et-elegie-tragique-la-reinvention-symetrique-de-deux-formes-poetiques-jumelees-par-jodelle-et-la-peruse/> (consulté le 23 novembre 2017).

20 Sénèque, *Troades*, dans *Tragédies*, éd. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, v. 4-6 : Me uideat et te, Troia : non unquam tulit / documenta fors maiora, quam fragili loco / starent superbi.

21 Jacques de LA TAILLE, *Daire*, Paris, Frédéric Morel, 1573 : le prologue de *Daire*, après un appel général à « celui qui sus le sceptre entierement se fie » (appel répété de manière lancinante, comme dans la bouche d'Hécube chez Garnier, grâce aux procédés d'anaphore), rappelait l'inconstance de la fortune, avant d'exhorter le spectateur à contempler l'exemple du roi, selon la même rime que chez Garnier. Les deux textes sont construits de manière extrêmement proche, et il n'est pas inutile de citer La Taille ici :

Celuy qui sus le sceptre entierement se fie,  
Et qui sa destinee outrecuydé deffie,  
Celuy que la Fortune en son heur amadouë,  
En le faisant grimper au feste de sa rouë,  
Qui presque adoré, qui enyvvré d'orgueil,  
Fait le monde coullir avecques un clin d'œil :  
Celuy celuy me voye, & que par mon exemple  
Le pitoyable estat des Tyrans il contemple.

22 Robert Garnier, *La Troade*, éd. cit., v. 7-16.



Alors que la morale sénèqueenne visait les *superbi*, les orgueilleux, celle de Garnier concerne un groupe désigné par le « nous » collectif, dont le référent n'est pas clair : si lors de sa première occurrence il désigne évidemment les Troyens, le deuxième « nous », puis les pronoms possessifs qui le suivent, pourraient concerner un public bien plus large. La portée exemplaire s'en trouve immédiatement modifiée par rapport au texte de Sénèque : chez Garnier, le spectacle concerne chaque homme constituant le public, puisque la morale baroque veut que nul n'échappe au sort qui l'« abus[e] » d'une « vaine liesse »<sup>23</sup>. L'instabilité du monde, dont l'épouse de Priam est l'exemple, semble un écho direct à l'Épître dédicatoire de Bochetel en préface à sa traduction d'*Hécube*<sup>24</sup>.

Si l'on relit les derniers vers de la pièce de Garnier, qui constituent un ajout à la source euripidéenne, la leçon tragique est de nouveau fortement martelée, articulée à partir de la trahison de Polymestor :

« Ainsi qu'on voit souvent, que les Dieux ennemis,  
« Tollissant le bonheur, tollissent les amis :  
« Et que l'alme amitié tant soit elle envieillie,  
« Avecques les honneurs et les biens est faillie.  
Je fus de Rois extraite, et conjointe à un Roy :  
Beaucoup de braves Rois sont engendrez de moy,  
Magnanimes enfans, à qui ne s'égalèrent  
Aucuns des Phrygiens, mais tous les surpassèrent  
En vertus et prouesse : et le Ciel n'a produit  
Femme, qui tant que moy fust heureuse en beau fruit :  
Mais, las ! devant leurs jours, mais las ! devant leur âge,  
Ils ont vomé la vie en Martial orage.<sup>25</sup>

Comme dans la scène prologue, Hécube se pose en exemple d'une morale tragique qu'elle énonce elle-même au présent de vérité générale, et qu'elle rapporte ensuite à son propre cas, au passé. Cette leçon tragique est, chez Garnier, l'objet d'une plainte qui va jusqu'à remettre en question l'ordre divin :

Et vous, Dieux, le scavez et vous n'en faites cas !  
Et vous, Dieux, le voyez et ne les broyez pas !<sup>26</sup>

La tragédie, par son issue malheureuse, contredit l'exigence de justice interne de la pièce. Le sort de Polymestor seul permet à Hécube d'espérer en un châtement que la pièce ne traite pas : c'est la comparaison finale, « pourront estre punis comme Polymestor », qui désigne le véritable objet d'exemplification de cette fin de pièce. Polymestor, puni pour avoir

<sup>23</sup> On pourra se reporter sur cet élargissement du thème de la folie à l'époque baroque à Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>24</sup> BOCHETEL, *op. cit.*, p. 4 : « car a ces fins ont-elles este premierement inventees, pour remonstrer aux roys et grans seigneurs l'incertitude et lubrique instabilite des choses temporelles : a fin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. » Sur la poétique de Bochetel, voir Filippo FASSINA, « L'épître dédicatoire au roi de *La Tragedie d'Euripide, nommée Hecuba, Traduicte de Grec en rythme François* de Guillaume Bochetel (1544). Une réflexion sur la langue et sur les finalités des réécritures en français de tragédies classiques », *Corpus Eve* [En ligne], Éditions de textes ou présentations de documents liés au vernaculaire, mis en ligne le 12 mars 2018, consulté le 20 avril 2019.

<sup>25</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 2637-2648.

<sup>26</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 2661-2662.



mal agi, répond aux exigences de justice d'Hécube, qui se fait ici l'écho du spectateur – et Agamemnon, pour avoir accepté sa punition, s'en trouve investi d'une légitimité redoublée<sup>27</sup>.

Ces deux moments charnières articulés par Hécube, à l'orée et à l'issue de la pièce, permettent à Garnier de définir la tragédie comme mise en spectacle de la chute d'une reine, destinée à opérer pour les hommes non pas une forme de conversion vers le bien, que seul le sort de Polymestor peut permettre d'envisager, mais la conscience morale de l'inconstance de la fortune, et l'intériorisation de cette instabilité : puisque le sort des rois permet de telles chutes, tout homme doit se défier, et placer ses biens ailleurs que dans ce monde, selon un esprit hérité de Sénèque philosophe, mais relu à la lumière de l'Ecclésiaste. Ces deux ajouts permettent d'orienter nettement le spectacle vers une exigence d'exemplarité qui s'ancre dans la pratique médiévale bien plus que dans les modèles antiques, et suffisent à souligner combien le rapport à la tragédie, en cette période de formation et d'invention générique, est médiatisé par les théoriciens et praticiens de la fin du Moyen-Âge, tout autant sinon plus que par les sources<sup>28</sup>. Contrairement à ce que suggère Beaudin, pour qui l'action est « commencée non seulement *in medias res*, mais encore le plus près possible d'une catastrophe qui ne fera que confirmer le tragique de départ<sup>29</sup> », il me semble qu'il faut lire la tragédie de Garnier bien loin des canons aristotéliens : le sujet tragique n'est pas la catastrophe (si l'on traduit le terme grec dont il est la transcription par « renversement de fortune »), mais la déploration qui la suit et l'accentue. La catastrophe n'est pas l'objet du spectacle : elle a déjà eu lieu, comme Hécube le dit très bien dès le prologue. Ce qui intéresse le dramaturge n'est pas le passage – du bonheur au malheur – , mais l'état de malheur prolongé indéfiniment que fixe la plainte, vraie définition à mes yeux de la tragédie humaniste.

\*

Un autre point sur lequel l'intervention de Garnier me paraît signifiante concerne le développement des éléments spectaculaires liés à une esthétique du pathétique et de l'horreur. *L'Hécube* d'Euripide est déjà une tragédie de l'accumulation, pour sa structure double et presque monstrueuse, ce qui convient bien à une poétique humaniste éprise de spectaculaire et à un style fondé sur la redondance. Ses effets reposent sur un pathétique qui s'appuie sur une interprétation maximaliste de la terreur aristotélienne, en particulier lorsque, dans la deuxième partie de la pièce, le cadavre des enfants de Polymestor, tués hors scène, est apporté sur les planches, et que lui-même arrive, aveuglé : ces éléments semblent décisifs lorsque Garnier choisit son sujet, peut-être vers 1574-1575<sup>30</sup>, dans la mesure où ils concordent avec la définition de Jacques Peletier du Mans, qui insiste sur l'horreur, selon un principe emprunté à Scaliger<sup>31</sup> et qui orientera la compréhension du *φόβος* aristotélien en direction de l'horrible jusqu'aux poétiques de Dacier et de la Mesnardière – alors même que ce principe contredit l'esthétique horatienne, qui informe pourtant de manière importante la compréhension de la tragédie à la fin du Moyen-Âge et à la Renaissance. L'horreur et la pitié :

<sup>27</sup> Sur ce point encore, l'on peut comparer la pièce de Garnier au *Daire* de Jacques de La Taille, qui lui aussi trouvait une consolation en ses malheurs, dans la certitude que les félons seraient châtiés par Alexandre.

<sup>28</sup> Paulette Leblanc a montré combien cette mise en forme du genre par les réformateurs de la Pléiade était autant un geste novateur que l'aboutissement de travaux sur Aristote et Horace qui traversent le Moyen Âge (Paulette LEBLANC, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972).

<sup>29</sup> Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 358

<sup>30</sup> Voir Marie-Madeleine MOUFLARD, *op. cit.*, vol. I, chap. XV, et vol. II, p. 40 (cité par Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 337).

<sup>31</sup> Jules-César SCALIGER, *Poeticae libri septem*, Lyon, Petrum Santandreamum, 1594 (1561), Livre I, chap. 6, p. 28 : « *exitus horribiles* ».



le sujet d'Hécube, tel que l'avaient traité Euripide et Sénèque, permet de faire naître les deux passions tragiques par lesquelles les poéticiens de la deuxième moitié du siècle traduisent les *φόβος και ἔλεος* aristotéliens.

La complaisance pour le macabre, déjà fort marquée chez Euripide, trouve un développement très marqué chez Garnier<sup>32</sup>. Ainsi, dans les projets formés par Polymestor pour se venger d'Hécube, l'on trouve l'amplification de deux vers d'Euripide où il s'agit de mettre en lambeaux le corps de son adversaire, et de porter sur elle sa main furieuse<sup>33</sup> :

Qu'empoigner je la puisse, et que vengeant l'injure  
De mes fils et de moy, son corps je defigure,  
Je la demembre vive, et face trespasser  
Entre mes bras vengeurs devant que la laisser.  
[...] Permettez que je mange  
Son cœur, et qu'à souhait sur elle je me venge :  
Que d'ongles et de dents je déchire son sein,  
Et ses boyaux infects j'arrache de ma main.<sup>34</sup>

Si le démembrement se contente de développer, par un rythme ternaire violent, l'idée de lacération déjà inscrite dans le texte grec, la férocité barbare de la demande suivante transforme Polymestor en sauvage cannibale, sans aucun ancrage dans le texte source : la violence des images proposées par Garnier est absolument inédite, et suggère à l'imagination de l'auditeur un spectacle tout à fait digne des récits de la Saint-Barthélémy ou des fantasmes développés quelques années plus tôt par André Thévet sur les sauvages cannibales<sup>35</sup>, supports d'une discussion avec Jean de Léry qui, un an avant la publication de *La Troade*, a pu inspirer Garnier.

On pourrait imaginer que cette veine spectaculaire et ce goût pour l'horreur viennent du modèle sénéquien, lui-même déjà passablement morbide. Toutefois, l'étude de détail révèle que si Garnier trouve une matrice dans Sénèque, il la développe et lui donne un tour encore plus spectaculaire, en particulier à l'occasion de la mort d'Astyanax, évoquée à deux reprises, dans un dispositif redondant qui permet de tirer parti au maximum de la situation tragique. On trouve une image de cette mort, une première fois, dans les prévisions d'Andromaque, traduisant les vers de Sénèque<sup>36</sup> :

Mais las ! t'est-il possible  
Le livrer pour souffrir une mort si horrible ?  
Pourras-tu voir son corps élançé d'une tour,  
Piroüetter en l'air de maint et de maint tour ?

<sup>32</sup> J'ai montré ailleurs combien l'horreur était déjà fortement développée dans les traductions italiennes et françaises d'*Hécube* (« La tragédie avant la tragédie », art. cit., p. 93-94).

<sup>33</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. Louis MERIDIER, trad. Nicole LORAUX et François REY, introduction et notes J. ALAUX, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 1125-1126 : Σήμηνον, εἰπέ ποῦ 'σθ' ἴν' ἀπάσας χερσῶν / διασπάσωμαι καὶ καθαμάξω χροά. (« Indique-moi, dis-moi où elle se trouve, afin que l'ayant saisie entre mes mains, je la mette en pièces et que je déchiquette son corps. ») ; puis 1128 : μέθεες μ' ἐφέειναι τῆιδε μαργώσαν χέρα. (« Permets-moi de porter sur elle ma main en furie ! »)

<sup>34</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 2527-2530 et 2531-2534.

<sup>35</sup> André THEVET, *Les Singularités de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et îles découvertes de nostre temps*, Anvers, Christophe Plantin, 1578, chap. XL, p. 75 verso ; voir la réponse de Jean DE LÉRY, dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Paris, Antoine Chappin, 1578.

<sup>36</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 651-653 : *Poteris nefandae deditum mater neci / videre ? Poteris celsa per fastigia / missum rotari ?*



Puis, donnant sur un roc d'une cheute cruelle,  
Se moudre, se broyer, s'écraser la cervelle ?<sup>37</sup>

Si les quatre premiers vers pourraient constituer une traduction simplement étoffée de Sénèque, les deux suivants sont un ajout de Garnier, destiné à former en mots, dans l'imagination du spectateur, une hypotypose horrible et pourtant extrêmement poétique, grâce en particulier au rythme ternaire qui traduit la complaisance du dramaturge à l'égard de ce tableau frappant. L'ajout pur et simple d'un groupe de douze vers, qui s'insèrent entre les craintes d'Andromaque au sujet de son fils et sa prière à Ulysse, est dans la même veine :

Que de cet enfançon ils tirent les entrailles,  
Et rouges de son sang, en battent les murailles,  
Escarbouillent son chef contre un rocher froissé,  
Pourveu que de son père il ne soit oppressé.<sup>38</sup>

Ces vers, résignation accusatoire à l'encontre des dieux inhumains, annoncent le goût d'un théâtre baroque, ou des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, pour décrire les horreurs d'une guerre dont les enfants sont eux-mêmes victimes. Ils prennent d'autant plus de force que Garnier a donné voix, contrairement à tous ses modèles antiques, à l'enfant Astyanax, auquel il a confié une réplique au vers 1119, le tirant ainsi du rôle muet qui lui était dévolu pour en faire le support d'un pathétique démultiplié. Sans surprise, le récit de la mort d'Astyanax par le messager, imité de Sénèque, joue d'une esthétisation de l'horreur grâce à une série de procédés rhétoriques qui donnent au tableau sénéquien du *deforme corpus*<sup>39</sup> une forme éminemment littéraire :

Son corps est tout froissé, tout moulu, écaché,  
Rompu, brisé, gachy, demembré, dehaché,  
Sa teste par morceaux, la cervelle sortie,  
Et bref de tout son corps vous ne verrez partie  
Qui n'ait les os broyez plus menu que le grain  
Qu'on farine au moulin pour en faire du pain :  
Si qu'il ne semble plus qu'une difforme masse,  
Confuse de tout point, sans traict d'humaine face,  
Ny d'humaine figure, et puis le sang, qui l'oingt,  
Fait qu'en levant un membre on ne le cognoist point.<sup>40</sup>

Des *signa clari corporis* latins qu'étaient *ora et illas nobiles patris notas* (« les traces d'un corps illustre », « son visage et ces traits nobles de son père »), ne reste chez Garnier que l'énumération accumulative donnant à voir la boucherie, en écho aux prédictions d'Andromaque. L'image de la farine, introduite par Garnier, est elle aussi insoutenable, au point que le *deforme corpus* latin n'a plus ici le statut de corps, mais celui de « difforme

<sup>37</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 953-958, p. 428.

<sup>38</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1005-1008, p. 430-431.

<sup>39</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 1110-1118 : *Quos enim praeceps locus / reliquit artus? Ossa disiecta et graui / elisa casu ; signa clari corporis / et ora et illas nobiles patris notas / confudit imam pondus ad terram datum ; / soluta ceruix silicis impulsu, caput / ruptum, cerebro penitus expresso ; iacet / deforme corpus.*

<sup>40</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1939-1948, p. 472-473.





masse », incapable désormais de *faire corps*. La conclusion d'Andromaque va plus loin que chez Sénèque : alors que dans l'auteur latin, la défiguration de l'enfant est une manière de s'égaliser à son père, chez Garnier, Andromaque estime que « son sort est plus cruel que celui de son père ».

Le traitement du fantôme d'Achille est également révélateur d'un travail de Garnier sur le spectaculaire et les effets permettant de frapper le spectateur, dans la lignée de l'*Art poétique* de Peletier : ainsi, le récit de Talhybios, adapté des vers 170-203 de Sénèque, est précédé et comme dédoublé par le récit d'un songe, assumé par Hécube au début de l'acte III. Ce songe est double : il représente un premier épisode où l'on peut voir un « Lyon gourmand » mettre en pièces la biche nourrie par Hécube, représentation figurée du drame à l'œuvre ; surtout, ce songe est immédiatement complété par un « autre phantome » plus explicite encore, au cours duquel Achille réclame une fille troyenne. Or, l'évocation de ce double songe, extrêmement dramatisée, est l'occasion de proclamer l'esthétique de l'horreur, certes déjà présente chez Sénèque par les termes de *tremor* et de *monstra*<sup>41</sup>, mais ici appuyée sur la subjectivité d'Hécube, et développée à plaisir en lien avec les ressorts de la pitié :

Ô songe desastreux !  
Songe plein de terreur, songe malencontreux !  
Plus je suis en repos, plus ce moleste songe  
Ancré dedans mon cœur me devore et me ronge :  
Ainsi que le Vautour du larron Prométhé  
Se paist continuellement de son cœur bequeté.  
[...] Puis un autre fantome à moy s'est apparu,  
Dont m'a la froide horreur les veines parcouru.<sup>42</sup>

Les trois premiers adjectifs, qui pourraient résonner comme une définition de la tragédie<sup>43</sup>, laissent place à la vision infernale du châtement de Prométhée, puis surtout, à l'horreur, qui restait absente du modèle sénéquien. Le récit de Talhybios, qui intervient à l'issue de cette première apparition fantomatique – intégrée toutefois grâce au procédé du songe, et donc exempte d'intervention surnaturelle –, convoque lui aussi l'horreur, de manière suffisamment insistante pour qu'elle colore l'imitation sénéquienne d'une tonalité propre à Garnier : « horrible bruit<sup>44</sup> », « son affreux », « ses rochers tombant horriblement », « espouvantable son » - l'ensemble des notations acoustiques, en particulier, forme un cadre propice à une hypotypose horrible.

Dernier élément caractérisant le travail dramatique proposé par Garnier : l'insertion d'une rhétorique de l'émotion, parfois presque élégiaque, qui transforme la tragédie en chant de deuil<sup>45</sup>. En ce sens, la réécriture qu'il propose des premiers vers de Sénèque, dans la scène qui ouvre la pièce, se fait selon une esthétique pathétique qui met en avant les larmes d'Hécube, ainsi que son statut de témoin : au verbe « *vidi* », qui introduit rapidement le

<sup>41</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 167-168.

<sup>42</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1249-1254 et 1261-1262, p. 441.

<sup>43</sup> À rapprocher, par exemple, de la définition qu'a pu en donner Bochetel, déjà rappelée ci-dessus, après avoir énoncé que « la tragedie est une tromperie et deception, par laquelle celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas » (BOCHETEL, *op. cit.*, p. 3), partageant ce statut ambigu à l'égard de la vérité avec le songe que décrit Hécube.

<sup>44</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1287-1308, p. 443, pour toutes ces notations.

<sup>45</sup> Voir à ce sujet Sylvain GARNIER, art. cit.



spectacle de la mort de Priam, se substitue l'impératif « pleure », par lequel Hécube s'adresse à elle-même pour s'exhorter à la plainte – exhortation immédiatement suivie d'effet, grâce à l'exclamation « las ! » au vers suivant. Le tableau de la mort du roi est tissé autour du regard de la spectatrice interne Hécube, qui dépeint ses réactions au présent, alors qu'elle revoit la scène en la partageant avec le spectateur : « Dieux ! ce penser m'affole, / Et dedans le gosier m'arreste la parole. » Inscrite à l'intérieur de la scène, elle l'est encore par le possessif « ton » accolé à Priam, mais également par l'apposition « j'ay veu j'ay veu, chetive », qui fait d'elle-même, et non plus du seul Priam, l'objet pathétique de sa propre déploration. Hécube est d'ailleurs bien plus impliquée dans la scène chez Garnier que chez Sénèque, puisqu'elle peut se décrire elle-même, « En vain, palle et tremblante, aux piés de ce Pelide / J'opposay ma poitrine à son glaive homicide<sup>46</sup> », dans un ajout qui la constitue en actrice du spectacle, dont elle est spectatrice inerte chez Sénèque – de même que la mention du sang venu lui « arros[er] le visage », ce sang inapte à couler chez Sénèque du fait de la vieillesse du roi. La suite de l'épisode pourrait être la mise en abyme de la tragédie entière :

Mourant je l'embrassay, j'embrassay mon espoux,  
M'arrachant les cheveux, me martelant de coups.  
Las ô rigueur du ciel ! ô voute lumineuse !  
O Celestes cruels ! ô Parque rigoureuse !

La déploration se poursuit par une anaphore de « il ne me fut permis », qui résume le sort d'Hécube : celle qui n'a pas le temps de pleurer ses morts, puisqu'un malheur s'empile sur l'autre, ne laissant s'élever que la seule plainte contre les rigueurs du Ciel – une plainte dérégulée, assumée par le « peuple de serfs » avec lequel Hécube « pleure [ses] maux », en place d'une déploration collective et régulée par la cité, figurée par les « funèbres pleurs en nos larmes publiques » refusés à Priam. Les effets de répétition anaphorique inscrivent la parole d'Hécube dans le registre d'une plainte élégiaque qui, dans le texte de Garnier, s'oppose au « deuil public où chacun a sa part », du fait de la chute de Troie – là où chez Sénèque, les deux malheurs ne s'opposaient que comme le plus récent au plus ancien. Chant de deuil incapable de trouver sa fin, c'est bien la définition de la tragédie de Garnier (et sur ce point, il me semble que l'esthétique de ses premières tragédies se poursuit ici, contrairement à ce que suppose Marie-Madeleine Mouflard<sup>47</sup>) ; mais chant de deuil privé, marqué par la séparation d'avec la communauté qui aurait pu le relayer et permettre à Hécube d'en sortir – au point que, livrée seule à ce deuil, la reine n'est plus que la voix fantomatique qui le fait résonner dans un présent perpétuel. C'est le sens de son injonction aux filles d'Ilion qui constituent le chœur, à l'issue de ce prologue :

Pourquoy cessent vos pleurs, et pourquoy cessez-vous  
D'ouvrir vostre poitrine et la plomber de coups ?  
Pleurons nostre Ilion, ô filles, pleurons Troye,  
Et que le Ciel sanglant nos cris funebres oye.<sup>48</sup>

Or, le chœur rappelle la continuité de ces pleurs : « Nous ne sommes pas nouvelles / À lamenter nos malheurs, / Nous avons continuelles / Depuis espandu des pleurs. » Les pleurs

<sup>46</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 81-93, p. 388, pour tout ce passage.

<sup>47</sup> Marie-Madeleine MOUFLARD, *op. cit.*, vol. II, p. 41, cité par Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 364.

<sup>48</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit, p. 119-122, p. 389.



conjugués, s'ils ne peuvent combler Hécube car ils ont lieu hors d'une cérémonie civique, semblent toutefois ici la promesse d'une communauté de douleur, partagée avec les captives troyennes – communauté de fantômes et de morts-vivants, qui « fige le temps » par un *dolor* excessif, comme le dit Florence Dupont au sujet de la pièce de Sénèque<sup>49</sup>. Cette communauté, chez le dramaturge latin, était mise en péril par la séparation des captives, destinées à ne plus former bloc : le chœur des v. 1010-1056 soulignait combien les pleurs communs étaient une consolation pour les captives<sup>50</sup>. Chez Garnier, la conclusion du chœur au milieu de l'acte IV est bien différente : le « deuil universel » des Troyennes se heurte aux « alligres chansons » de la flotte grecque – et c'est la cohabitation avec le vainqueur qui suffit à défaire la communauté de pleurs et à empêcher la cessation du deuil, alors même que les Troyennes sont encore ensemble.

Le sort d'Hécube, chez Garnier, semble se résumer à cette rhétorique de la plainte, et modifie en profondeur la portée du personnage : dans l'exclamation de Talthybie qui suit le chœur dont il vient d'être question, Hécube devient l'exemple de « l'instable sort », comme elle l'était dans le passage d'Euripide ainsi imité<sup>51</sup>. Toutefois, si Hécube est le support de la pitié, c'est ici précisément pour la plainte qu'elle profère, une cause que n'identifiait pas le texte d'Euripide, et qu'ajoute Garnier :

D'où vient que ceste Royne, accablée en malheurs,  
Est confitte en regrets, en sanglots et en pleurs ?<sup>52</sup>

Ce ne sont pas tant les malheurs d'Hécube qui la font objet de pitié, mais les regrets qui les suivent, et la conscience du malheur semble plus difficile que le malheur lui-même : « Elle n'a pour tout bien / Que le seul desplaisir de ne se voir plus rien.<sup>53</sup> » La reine est devenue objet de spectacle pour elle-même, et leçon tragique à ses propres yeux : c'est en cela qu'elle est, chez Garnier, pitoyable au plus haut point. Le personnage tragique est, par un nouvel ajout de Garnier, celui qui veut « de douleurs [son] esprit soule[r] », comme le souligne Talthybie face à Hécube : la reine est celle qui se repaît de larmes et n'a de cesse de les prolonger, et la tragédie est le support générique de ce prolongement. Ces larmes permettent au spectateur non plus de pleurer sur le sort d'Hécube, mais de pleurer avec Hécube : c'est là me semble-t-il qu'est introduit le véritable déplacement du paradigme esthétique proposé par Garnier, selon une logique d'identification bien plus que d'admiration.

\*

Dans ce contexte, une série de transformations macrostructurales, liées aux effets de couture entre les textes sources, me semble signifiante pour l'effet de la pièce sur les spectateurs, et la communion qu'ils peuvent développer à l'égard des personnages. Il s'agit en particulier de la confusion entre Pyrrhus et Ulysse, lors des scènes qui mettent face à face Ulysse et Andromaque, puis Pyrrhus et Polyxène.

Concernant le personnage d'Ulysse, son interprétation se modifie en profondeur, grâce à différents procédés. L'annonce de l'entrée d'Ulysse est assumée par Helen, qui retrouve les

<sup>49</sup> Florence DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 2011, p. 180.

<sup>50</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 1010-1056.

<sup>51</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 490-496.

<sup>52</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 2041-2042, p. 477.

<sup>53</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 2049-2050, p. 477.



attributions du vieillard sénèqueien ; c'est lui qui annonce l'aspect rusé d'Ulysse<sup>54</sup>, et non plus Andromaque comme chez Sénèque<sup>55</sup>, ce qui permet d'établir un lien plus empathique entre Ulysse et Andromaque. Surtout, Garnier modifie en profondeur la portée du personnage, par l'inversion entre deux scènes par rapport au modèle latin : chez Sénèque, l'oracle de Calchas annonçant la nécessité de la mort d'Astyanax<sup>56</sup> précède la confrontation entre Ulysse et Polyxène (à partir du vers 524), et donne sens et profondeur aux inquiétudes d'Andromaque concernant son fils. Chez Garnier, la même scène qui voit Calchas justifier la mort d'Astyanax (et surtout celle de Polyxène, qui semble devenue l'acmé d'un mouvement initié avec Astyanax, renversant les priorités par rapport au modèle latin) n'intervient qu'à l'acte III, après le dialogue entre Andromaque et Ulysse, à l'acte II. De ce fait, chez Garnier, le spectateur découvre en même temps qu'Andromaque l'horreur de la demande. Pourtant, Ulysse semble moins odieux que pitoyable et craintif, et son embarras à l'égard d'Andromaque se lit par plusieurs aspects : en premier lieu, alors que l'Ulysse de Sénèque annonce à Andromaque la mort d'Astyanax en quelques vers (*hanc fata expetunt*<sup>57</sup>), qui se couvrent derrière la peur que les Troyens inspirent aux Grecs, la même annonce est retardée chez Garnier par un procédé de dialogue qui laisse planer le suspense pour la pauvre Andromaque. L'effet produit par les répliques stichomythiques et le partage de vers fabrique une forme d'union entre Ulysse et Andromaque, qui rend compte d'un certain manque de résolution chez le héraut des Grecs :

AND. Le vent ne souffle à gré ? ULY. Le vent est calme assez.  
AND. Les soldats espandus ne sont tous ramassez ?  
ULY. Ils sont dedans les naus prests de mouvoir les rames.  
AND. Que ne laissez-vous donc ces rivages infames ?  
ULY. Nous craignons. Las ! AND. Et quoy ? que craignez-vous encor ?  
Sont-ce les os de Troye, ou les cendres d'Hector ?  
ULY. Nous redoutons sa race. AND. Helas elle est estainte !  
ULY. Si en avons-nous peur. AND. O la gentille crainte !<sup>58</sup>

La construction du dialogue, appuyée sur les procédés de répétition et d'écho, laisse à Andromaque le soin d'articuler une vérité qu'Ulysse semble rechigner à dire, et ménage une série d'acheminements vers cette révélation. La véritable annonce de la mort de l'enfant est déléguée à Andromaque, qui l'a déjà formulée avant l'arrivée d'Ulysse, et alors que le spectateur n'est absolument pas averti des projets des Grecs, lorsqu'elle reformule son adresse au cadavre d'Hector :

Nostre enfant servira, si du cruel trespas  
Je le puis garantir, ce que je n'attens pas.  
Car quelqu'un pour venger ou son fils, ou son père,  
Que vous avez occis au combat sanguinaire,  
Ou son frere germain, d'une tour le rûra,  
Ou pendant à mon col d'un poignard le tuera.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 742, p. 417.

<sup>55</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 522-523.

<sup>56</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 365-370.

<sup>57</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 528.

<sup>58</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 751-758, p. 418-419.

<sup>59</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 615-620, p. 412.



Enfin, la mort d'Astyanax est réclamée par le biais d'une périphrase largement euphémisée, et Ulysse évite de l'articuler clairement : « Tandis qu'Hector vivra dans le sang de son fils<sup>60</sup> ». Cette mort, dans la bouche d'Ulysse, est par ailleurs annoncée non comme un arrêt du destin, contrairement à ce qui guide le discours d'Ulysse chez Sénèque, mais comme une décision guidée par la crainte. Or, l'on trouvait cette crainte, chez Sénèque, après l'énoncé de la révélation qui prolongeait dans la bouche d'Ulysse l'oracle de Calchas, mais elle était attribuée par le rusé Ulysse aux *Danaos*, objets d'un *timor* personnifié chez Sénèque, et fortement mis à distance par Ulysse qui semblait s'exclure du groupe. La peur est désormais assumée à la première personne, et scandée par le redoublement « nous craignons », puis « nous redoutons », « si en avons-nous peur », « nous recraindrons » ; si Ulysse y perd en force épique, il y gagne en proximité pathétique avec le spectateur. L'anaphore d'Andromaque, « n'ayez crainte, n'ayez peur<sup>61</sup> », insiste sur la couardise qui caractérise cet Ulysse, plus que sur son injustice, dans une réplique ajoutée par Garnier, qui intensifie les effets de pathétique en insistant sur la faiblesse et la jeunesse d'Astyanax. Alors que, chez Sénèque, Ulysse qualifiait les réactions d'Andromaque d'*injustus dolor*<sup>62</sup>, le personnage de Garnier invoque la « pitié, la pitié maternelle », mise en relief par une belle anadiplose, comme moteur de la ruse d'Andromaque : il me semble que cette simple modification permet de déplacer l'accent des rapports entre la mère d'Astyanax et un Ulysse qui cherche à éviter d'être estimé « sanguinaire<sup>63</sup> ». La pitié ressentie par le héros grec à l'égard d'Andromaque se marque par l'ajout d'une série de notations, en particulier celle de « mère piteuse<sup>64</sup> », « une mère au danger de son fils<sup>65</sup> », comme le précise le texte, étoffant le simple *parenti*<sup>66</sup> du texte latin, et une mère dont il rappelle la « douleur<sup>67</sup> ». C'est une lecture d'ordre dramaturgique qu'Ulysse propose du personnage d'Andromaque, faisant d'elle une héroïne propre à susciter la pitié ; ce regard de spectateur empathique, propre au public humaniste, se poursuit dans la didascalie interne qui suit :

Voyons sa contenance : elle pleure, gemist,  
Se tourne çà et là, la face luy blesmit,  
Elle cuide escouter, bref elle a plus de crainte  
Que son ame ne semble estre de deuil atteinte.<sup>68</sup>

Or, si Ulysse se trouve en position de spectateur en proie à la pitié, c'est à la vue d'une Andromaque qui, elle, est en proie à la terreur : le jeu sur les passions tragiques se poursuit, dans une joute éminemment théâtrale où la mère échoue à incarner le rôle déploratif de la tragédie humaniste, pour une posture plus active où elle cède à la crainte sur l'avenir plus qu'à la plainte sur le présent. La suite du texte souligne amplement combien la terreur est un jeu qu'Andromaque ne sait pas dissimuler :

Elle a peur, c'est bon signe, il faut continuer :

<sup>60</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 759, p. 419.

<sup>61</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 787, 793, 797, p. 420.

<sup>62</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 545.

<sup>63</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 810, p. 421.

<sup>64</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 889, p. 425.

<sup>65</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 890, p. 425.

<sup>66</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 608.

<sup>67</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 893, p. 425.

<sup>68</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 899-902, p. 426.



Je luy voy, je luy voy le visage muer,  
Voila bon, tout va bien, la fermissante crainte  
De ceste pauvre mere a decouvert la feinte.<sup>69</sup>

Or, chez Garnier, les deux craintes d'Andromaque et d'Ulysse s'entrechoquent, étouffant la pitié qui semblait pouvoir réunir les deux adversaires, comme le confirme une réplique d'Ulysse un peu plus loin :

Les pleurs de ceste mere attendrissent mon cœur :  
Mais d'un autre costé cet enfant me fait peur,  
Qui est fils d'un tel père, et qui pourra, peut estre,  
Revengeant son pays, de nous se faire maistre :  
Et plonger en douleurs, en larmes et regrets,  
Un jour qu'il sera grand, les familles des Grecs.<sup>70</sup>

Si l'on examine les vers de Sénèque ici traduits par Garnier, l'on mesure la portée des modifications introduites :

*Matris quidem me maeror attonitae mouet :  
magis Pelasgae me tamen matres mouent,  
quarum iste magnos crescit in luctus puer.*<sup>71</sup>

Alors que chez Sénèque, Andromaque entraine en concurrence avec les mères troyennes pour susciter la pitié d'Ulysse, selon un magnifique parallélisme appuyé sur la répétition, à la rime, du verbe *moveo*, la passion a changé chez Garnier : si les « pleurs » de la mère l'attendrissent, l'enfant lui « fait peur ». Le deuil n'intervient que par surcroît, comme objet de cette crainte, et comme développement du *luctus* latin, dans le rythme ternaire « en douleurs, en larmes et regrets ». La crainte d'Ulysse a remplacé sa pitié : le personnage y perd son statut de seul spectateur, pour devenir l'un des personnages sujets aux passions tragiques, et lui-même support de la pitié du spectateur (ou de son mépris), plus que de son indignation. Ses dernières réponses font de lui, de nouveau, un personnage qui se rapproche du public : la *recusatio* d'une « âme si dure<sup>72</sup> » annonce le développement d'une profession de faiblesse, ce que souligne l'anaphore du conditionnel « je voudroy » :

Je voudroy volontiers à vos pleurs satisfaire,  
Je voudroy vous aider, mais je ne le puis faire :  
Tout ce qu'ore je puis c'est vous donner loisir  
De faire vos regrets selon vostre desir.  
» La douleur que l'on pleure est beaucoup allegee.

<sup>69</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 915-918, p. 426.

<sup>70</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1051-1056, p. 432.

<sup>71</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 736-738.

<sup>72</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1065, p. 433.



Chez Sénèque, Ulysse regrettait de ne pouvoir même prendre en pitié Andromaque (*misereri tui / utinam liceret*<sup>73</sup>) ; chez Garnier, la pitié existe : ce qui est désormais impossible à la volonté entravée d'Ulysse, c'est d'aider la captive, et donc de sortir d'une position déplorative au profit d'un rôle d'acteur – en d'autres termes, il a rejoint Andromaque dans la passivité du personnage tragique humaniste. Plus que la simple situation d'un inquisiteur et de sa victime, dont Jean-Dominique Beaudin estime qu'elle « témoigne du sens dramatique de l'auteur<sup>74</sup> » alors qu'elle est transposée directement du modèle sénéquien, il me semble que c'est la proximité construite entre les deux personnages et la réunion d'Ulysse à l'univers tragique d'Andromaque, qui constituent la véritable originalité de Garnier : il démontre ce faisant combien la guerre plonge les vainqueurs eux-mêmes dans la tragédie.

En face d'Ulysse, le personnage de Pyrrhus lui aussi voit son interprétation fortement déplacée par rapport aux modèles de Garnier. La deuxième scène de l'acte III, après l'intervention du chœur, récupère le contenu de celle qui oppose Pyrrhus à Agamemnon à l'acte II de Sénèque : Pyrrhus y défend une position dépourvue de scrupules, qui peut paraître héritée du *Gorgias*<sup>75</sup>, face à un Agamemnon qui sait lire la portée exemplaire de la cité troyenne comme avertissement tragique :

Nous avons esprouvé par cet assiegement  
Que les sceptres des Rois tombent en un moment.  
Pourquoy plus orgueilleux Troye nous fait paroistre ?  
Nous sommes au lieu mesme où elle souloit estre.  
La Fortune, Priam, qui te rend si chetif,  
Certes me fait ensemble et superbe et craintif.<sup>76</sup>

Cette leçon, traduction relativement fidèle de Sénèque<sup>77</sup>, permet d'articuler le destin personnel de Priam et d'Agamemnon à une série de sentences générales qui scandent la morale tragique. La guerre de Troie, qualifiée de « sac inhumain », est le support d'une relecture de l'épopée par la tragédie, qui introduit le pathos dans un récit dont les valeurs épiques sont désormais questionnables. Le tableau de la mort de Polyxène, qualifiée de *facinus atrox*<sup>78</sup> chez Sénèque, est ici déployé selon un mode encore plus pathétique<sup>79</sup> : les termes de « barbare » et d'« execrable horreur », qui s'ajoutent au démonstratif péjoratif *iste* qualifiant le *mos*<sup>80</sup> chez Sénèque, permettent de faire concorder la tragédie réclamée par Pyrrhus avec la définition de Peletier du Mans : c'est bien d'horreur qu'il s'agit désormais, et cette horreur rejaille sur le personnage de Pyrrhus. Le retardement de la scène dans laquelle Calchas confirme ces demandes par la voix des dieux permet de faire peser sur le personnage un soupçon de fanatisme gratuit d'autant plus inquiétant qu'il n'est plus motivé par l'ordre d'aucune voix divine.

La scène suivante, qui met aux prises Pyrrhus, Hécube et Polyxène, n'existe nulle part ailleurs dans les modèles antiques de Garnier. Pyrrhus y énonce une série de répliques miroirs de celles d'Ulysse dans l'*Hécube* d'Euripide, et y gagne en véritable méchanceté ; surtout, il fait

<sup>73</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 762-763.

<sup>74</sup> Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 360.

<sup>75</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1485, p. 451.

<sup>76</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1407-1412, p. 447-448.

<sup>77</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 263-270.

<sup>78</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 289.

<sup>79</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1433-1436, puis 1447-1454, p. 448-449.

<sup>80</sup> SENEQUE, *Troades*, éd. cit., v. 298.



figure de personnage qui rappelle le temps théâtral, comme le montrent l'anaphore de « ja » et la notation : « c'est tardé trop long temps<sup>81</sup> » à l'ouverture de son discours. Pyrrhus, qui semble vouloir faire entrer tous les événements de la pièce dans le temps de la tragédie (manière pour Garnier de suivre l'exigence d'unité de temps imposée par La Taille<sup>82</sup>), reprend les mêmes termes un peu plus loin : par ces différentes notations, il semble répondre à la lenteur d'Ulysse dans *Hécube*, lorsqu'il accorde à la reine le temps de questionner<sup>83</sup>. Aux supplications d'Ulysse chez Euripide, demandant à la reine de ne point le forcer à lui arracher sa fille<sup>84</sup>, répond l'ordre de Pyrrhus : « atteignez, arrachez<sup>85</sup> ». Le dialogue qui suit, et qui se résout en stichomythies<sup>86</sup>, offre un effet extrêmement vif, bien différent de la scène d'*agôn* que l'on trouvait chez Euripide, et qui met en relief l'énergie violente de Pyrrhus.

L'inspiration d'Euripide devient plus claire dans la suite de la scène, même si le personnage d'Ulysse se voit substituer Pyrrhus. Hécube tente d'attendrir le jeune guerrier, par un appel à la pitié par lequel elle se pose en spectacle tragique, dont Pyrrhus serait le spectateur :

Que mes maux à pitié vous puissent émouvoir,  
O Pyrrhe, et que les ans de moy, que l'âge oppresse,  
Et de ma fille aussi l'innocente jeunesse,  
Poinçonnet votre cœur : Pyrrhe, laissez-la moy,  
C'est mon seul reconfort en ce lugubre esmoy.<sup>87</sup>

« En ce lugubre esmoy » que constitue la tragédie d'Hécube, la reine joue des ressorts pathétiques offerts par l'alliance entre la « jeunesse » de sa fille et sa propre « vieillesse », qu'elle fait rimer avec « tristesse » : cette imitation d'Euripide, sans doute filtrée par Bochetel<sup>88</sup>, chez qui Hécube proposait à Ulysse une forme d'échange de bons procédés, perd toutefois toute efficacité face à Pyrrhus, qui ne lui doit rien. Il lui reste le ressort de se présenter en exemple de la morale tragique, par une alliance entre sentences générales et retour à l'individualité du je, en un développement des vers d'Euripide<sup>89</sup>, enrichi de résonances empruntées à Boèce :

» Il ne faut qu'un vainqueur insolemment se porte.  
» La fortune n'est pas tousjours de mesme sorte :  
» Si ore elle vous rit, ne vous faut confier

<sup>81</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1530-1532, p. 453-454.

<sup>82</sup> Préface à Saül le Furieux.

<sup>83</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 238 : Ἐξεστ', ἐρώτα' τοῦ χρόνου γὰρ οὐ φθονῶ. « C'est permis, questionne ; je ne te plains pas le temps. »

<sup>84</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 226 : μήτ' ἐς χερῶν ἄμιλλαν ἐξέλωθις ἐμοί' « Ne me force pas à t'arracher à elle. »

<sup>85</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1535, p. 454.

<sup>86</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1541-1554, p. 454-455.

<sup>87</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1572-1576, p. 456.

<sup>88</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 279-281 : Ταύτη γέγηθα κάπιλήθομαι κακῶν/ ἢδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστὶ μοι παραγυχή, / πόλις, τιθήνη, βάκτρον, ἡγεμὼν ὁδοῦ. « Par elle je me réjouis et j'oublie mes maux ; elle est mon reconfort et ma réparation : cité, nourrice, bâton, guide sur le chemin. » ; Bochetel, *op. cit.*, p. 23 : « C'est tout le mien confort en mes ennuis passez, / C'est le peu de soulas qui reste en ma vieillesse, / C'est ma ville et appuy, ma nourrice et adresse. » Sur ces liens, voir Bruno Garnier, p. 146-147.

<sup>89</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 282-285 : Οὐ τοὺς κρατοῦντας χρὴ κρατεῖν ἢ μὴ χρεῶν, / οὐδ' εὐτυχοῦντας εἶδοκεῖν πράξειν αἰεὶ / κάγω γὰρ ἢ ποτ', ἀλλὰ νῦν οὐκ εἴμι' ἔτι, / τὸν πάντα δ' ὄλβον ἦμαρ ἔν μ' ἀφείλετο. « Ne convient pas que les vainqueurs l'emportent plus qu'il ne convient, ni qu'ils croient, étant heureux, qu'ils le seront toujours. Moi aussi, j'ai été heureuse, et aujourd'hui je ne le suis plus, et toute ma prospérité, un seul jour me l'a enlevée. »





» Qu'elle vous veuille ainsi tousjours gratifier.  
J'ay nagueres vescu de richesses remplie,  
Et de felicitez Royne tres-accomplie :  
Las ! pauvre, et maintenant un seul jour m'a osté,  
M'abysmant en malheurs, toute prospérité.<sup>90</sup>

Le développement, qui intègre la plainte (ajout de l'exclamative « Las ! pauvre »), prend une tournure élégiaque appuyée sur le sort du je, qu'Euripide et surtout Bochetel n'intégraient que bien plus rapidement (deux vers chez Euripide, un vers chez Bochetel), et permet d'articuler ce passage sentencieux à l'énoncé de l'exemplarité d'Hécube, dans une interprétation du héros tragique qui joue de la proximité, et non de la distance : « Mon exemple vous meuve, ô genereux Pelide<sup>91</sup>. »

Le jeu sur la pitié s'articule ensuite une nouvelle fois à une réflexion sur l'horreur, suivant toujours les deux points de la définition de la tragédie proposée par Peletier du Mans, dans un ajout de Garnier que l'on ne trouve pas chez Euripide :

Et d'une telle horreur ne souillez point vostre ame :  
Prenez pitié de moy, de moy prenez pitié.<sup>92</sup>

L'articulation entre les deux éléments définitoires du genre tragique permet de faire de Pyrrhus, mais également du spectateur, dont l'effet d'anadiplose souligne combien il est concerné, un spectateur interne sensible, qui oriente la réaction du spectateur externe :

Il n'est cœur de rocher qui vos plaintes entende,  
Et de compassion, les entendant, ne fende.<sup>93</sup>

Les effets rhétoriques, dont le texte démontre qu'ils sont parfaitement compatibles, et même au service, du pathétique, permettent de transformer Pyrrhus en personnage accessible à la pitié – dans une réplique qui, chez Euripide et Bochetel, était dévolue au chœur<sup>94</sup> : pour reprendre les mots de Bruno Garnier, « c'est au héros grec et non plus au chœur que le dramaturge invite le public à s'identifier<sup>95</sup>. » Dans la tragédie de Garnier, il n'est personne qui échappe à la morale tragique ; tous peuvent l'entendre et s'en laisser toucher : c'est la leçon d'une époque agitée, dans laquelle les héros de tragédie ne sont plus de lointaines images devant lesquelles on ressent terreur ou admiration, mais des semblables, que l'on peut quel que soit son camp prendre en pitié pour la communauté de malheurs qui les unit aux spectateurs.

La mise en spectacle d'Hécube par elle-même parvient à susciter en Pyrrhus les passions du spectateur de tragédie ; lorsque la reine suggère à Polyxène de plaider elle-même,

<sup>90</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1581-1588, p. 456. Les deux derniers vers sont à rapprocher de la traduction que Bochetel donne de ce passage : « Toute felice ung seul jour m'a ostee » (BOCHETEL, *op. cit.*, p. 23), mais l'ensemble est nettement étoffé chez Garnier.

<sup>91</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1589, p. 456.

<sup>92</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1598-1599, p. 457.

<sup>93</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1601-1602, p. 457 ; à rapprocher de BOCHETEL, *op. cit.*, p. 23-24 : « Il n'est si dur cueur, / Oyant ta clameur, / Tes soupirs et plaincts, / De douleur si pleins, / Qui ne fonde en pleur. »

<sup>94</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 296-298.

<sup>95</sup> Bruno GARNIER, p. 149.



c'est dans le même esprit de se rendre objet de spectacle : l'image du rossignol, qui permettait d'introduire une forme de thrène dans la tragédie grecque<sup>96</sup>, est ici remplacée par une définition de la déploration tragique élégiaque.

Adressez luy vos pleurs, et si bien l'esmouvez  
De vostre douce voix, hélas ! que vous vivez.

Hécube, chez Euripide, incitait sa fille à faire l'essai de sa force<sup>97</sup>, en imitant les différentes modulations du rossignol, et en tombant aux pieds du héros grec de manière lamentable<sup>98</sup> ; Garnier retrouve en partie l'esprit de ces images, perdues chez Bochetel<sup>99</sup>, lorsqu'il fait de Polyxène, telle qu'Hécube la rêve, une héroïne tragique articulant un *melos* déploratoire.

L'intervention de la jeune fille est l'occasion d'une nouvelle réflexion générique : Polyxène rejette les pleurs, au profit d'un souhait héroïque, celui d'une belle mort qui renverse les codes tragiques, et sous-entend, comme avait pu le faire Iphigénie, que ce sacrifice est une fin heureuse – la question se posera dans les pièces à martyr<sup>100</sup>, et le contexte chrétien contribue à complexifier la lecture de ces fins malheureuses :

Donc quand il vous plaira, Pyrrhe, allons à la mort,  
Aussi bien n'ay-je plus aucun autre confort,  
Je ne puis espérer de Fortune meilleure,  
Tant nous sommes perdus, si ce n'est que je meure.<sup>101</sup>

L'exhortation à Hécube à ne point « pleurer », mais au contraire à « s'égayer », est elle aussi le support d'une réflexion sur l'issue de la tragédie. De nouveau, la réponse du chœur chez Euripide est récupérée par la voix de Pyrrhus<sup>102</sup>. Suivant ce mouvement qui transforme le jeune guerrier en spectateur accessible à la pitié, comme l'est le chœur dans la tragédie grecque, Hécube tente une dernière fois de l'émouvoir en amplifiant le pathos<sup>103</sup>. De nouveau, cette stratégie semble fonctionner : Pyrrhus se laisse aller, comme Ulysse chez Euripide<sup>104</sup>, à souhaiter éviter cette mort de Polyxène – trouvant des accents qui sont bien éloignés de la scène de confrontation avec Agamemnon. Toutefois, la fille de Priam refuse cette transformation en héroïne tragique : il s'agit d'éviter

Qu'il nous traîne par terre, et face despiteux  
De nos calamitez un spectacle honteux,

<sup>96</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 338.

<sup>97</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 336 : « δύναμιν ».

<sup>98</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 339 : « οἰκτρῶς ».

<sup>99</sup> BOCHETEL, *op. cit.*, p. 25.

<sup>100</sup> Voir Anne TEULADE, « Penser la tragédie en marge du tragique ? Providence, exemplarité et écriture de l'Histoire dans *Cinna* et *Polyeucte* », *Méthode !*, n°24, 2014, Agrégation de Lettres 2015, p. 13-120.

<sup>101</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1647-1650.

<sup>102</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1659-1662, p. 459, à comparer à EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 379-381.

<sup>103</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1665-1668, p. 460.

<sup>104</sup> EURIPIDE, *Hécube*, éd. cit., v. 395.



Il faut qu'en endurant vostre douleur s'appaise.<sup>105</sup>

Ainsi retirée du jeu tragique par son refus de faire spectacle, Polyxène laisse à sa mère le champ libre pour la déploration qui la constitue, elle, en véritable héroïne tragique. Les exclamations d'Hécube, qui traduisent Euripide, démultiplient une plainte dont elle est l'objet autant que le sujet : ce n'est pas sur sa fille, mais bien sur elle-même qu'elle pleure, comme spectatrice qui, elle, ne « sçauroi[t] mourir », et doit se contenter de « voir tant de morts » sans pouvoir les subir<sup>106</sup> : c'est bien sur elle que se concentre la plainte<sup>107</sup>, et non sur Polyxène, qui se refuse à la mise en spectacle tragique. Là encore, je ne peux suivre Beaudin, lorsqu'il estime que par ses nombreux revirements, « Garnier a voulu tenir en haleine le spectateur<sup>108</sup> » : les revirements de Polyxène sont, à mes yeux, une manière de dramatiser la confrontation entre une morale épique, celle qu'adopte Pyrrhus lors de ses échanges avec Agamemnon, celle que conserve Polyxène dans la suite de l'acte, et une morale tragique, celle d'Hécube, qui contamine progressivement tous les personnages, Pyrrhus compris. Loin des efforts de Marie-Madeleine Mouflard pour expliquer le personnage de Pyrrhus de manière psychologique<sup>109</sup>, il me semble bien plus simplement que les flottements du héros témoignent du tissage des deux pièces ensemble, et des deux influences dont il hérite chez Garnier : un Pyrrhus odieux venu de Sénèque, et un Pyrrhus pitoyable venu de l'Ulysse d'Euripide. Si cette couture donne une profondeur au personnage, c'est qu'elle lui permet d'incarner le rôle de spectateur du spectacle pathétique orchestré par Hécube, et de relais d'un spectateur lui aussi touché par la pitié – dans un mouvement de contamination de l'émotion qui dit la proximité des spectateurs de ce temps avec les personnages d'une tragédie à l'image des événements qu'ils ont eux-mêmes connus.

\*

Il me semble que l'idée d'une tragédie plus mouvementée que celle de Garnier première manière, défendue par Marie-Madeleine Mouflard<sup>110</sup>, est à nuancer amplement : l'étude du rapport de Garnier à ses sources montre que les revirements et autres moments de suspense dramatique sont dus à ses modèles antiques, et que ce qu'il ajoute à ces modèles va dans le sens d'un lissage par la déploration – ce qui s'explique par la position du personnage d'Hécube, pivot de l'ensemble du drame, et autour de qui s'organise l'unité de la pièce. L'opposition entre lyrisme et dramatique<sup>111</sup> n'a pas lieu d'être, comme le montrait déjà l'exemple de La Taille : la source principale du dramatique dans *La Troade*, et celle qui vient directement de Garnier (même s'il peut en l'occurrence s'appuyer fortement sur sa source euripidéenne), c'est la déploration assumée par Hécube, et la manière dont elle se pose en spectacle porteur d'exemplarité pour les divers spectateurs que sont Ulysse, Pyrrhus ou le spectateur externe. Si *catharsis* il y a<sup>112</sup>, ce serait un contre-sens que de la lire de manière aristotélicienne : la *catharsis* est bien, dans *La Troade* comme chez La Taille, la leçon médiévale et néoplatonicienne administrée par le spectacle de la chute des grands – selon une

<sup>105</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1695-1698, p. 461.

<sup>106</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1703-1709, p. 462.

<sup>107</sup> Robert GARNIER, *La Troade*, éd. cit., v. 1729-1744, p. 463-464.

<sup>108</sup> Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 362.

<sup>109</sup> « Les vertus royales peuvent s'éveiller en lui devant le malheur d'une reine et son attitude devant Hécube peut être une forme de regret ». (Marie-Madeleine MOUFLARD, *Robert Garnier, op. cit.*, vol. II, p. 224, cité par Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 340).

<sup>110</sup> Marie-Madeleine MOUFLARD, *op. cit.*, vol. II, p. 41, cité par Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 363-364.

<sup>111</sup> Telle qu'elle le formule p. 72-76 (*op. cit.*, cité par Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 365).

<sup>112</sup> Pour répondre aux hésitations de Jean-Dominique BEAUDIN, *op. cit.*, p. 372.



esthétique qui joue de l'identification bien plus que de la distance, et là réside à nos yeux la grande différence qui sépare Garnier de son modèle sénéquien. Les troubles de la fin du siècle semblent avoir rapproché le personnage tragique de son spectateur : dans la tragédie humaniste, le chœur n'a plus le monopole de la pitié, et chaque personnage, quel que soit son camp, peut se faire le relais de l'émotion tragique qui est celle de l'auditoire. Ce mouvement de contamination des larmes reconduit la communauté des pleurs antiques, mais se développe désormais à partir d'une expérience commune de l'adversité : en ce sens, les Troyennes de Garnier comme les Gabéonites de La Taille<sup>13</sup>, loin de l'éloignement favorable à une *catharsis* conçue comme émotion gratuite privée de son objet, peuvent devenir les frères et sœurs des hommes de cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle – belle illustration d'une fraternité construite autour des « passions ja si ordinaires » dont il est question dans l'Épître qui ouvre la pièce de Garnier, ou de l'exemplarité tragique dont parlent Bochetel et La Taille, lorsqu'ils font de la scène théâtrale le miroir d'une scène du monde ensanglantée elle aussi par les horreurs de la guerre.

---

<sup>13</sup> Pour reprendre le rapprochement proposé par Bruno Garnier, op. cit., entre la construction d'*Hécube* et celle de *La Famine* de La Taille.



## BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDIN, Jean-Dominique, « Introduction », dans Robert Garnier, *Hippolyte (1573) – La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique BEAUDIN, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- BOBENESQUE, Étienne, « Style et traduction au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *La Singularité d'écrire aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, *Littérature*, 137, 2005
- BOCHETEL, Guillaume, *La Tragédie d'Euripide, nommée Hecuba, traduite de grec en rythme françoise*, Paris, Robert Estienne, 1550 [1544].
- DE BAÏF, Lazare, « Définition de la tragédie », dans *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faite par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus*, Paris, Estienne Rosset, 1537,
- DELCOURT, Marie, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925
- DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 2011
- EURIPIDE, *Hécube*, éd. Louis MERIDIER, trad. Nicole LORAUX et François REY, introduction et notes J. ALAUX, Paris, Les Belles Lettres, 2002
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
- FRAPPIER, Jean, « Sénèque revisité : la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier », *La Littérature tragique du XVI<sup>e</sup> siècle en France*, 44.2, 2008
- GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999
- GARNIER, Robert, *Hippolyte (1573) – La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique BEAUDIN, Paris, Classiques Garnier, 2019
- GARNIER, Sylvain, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger, Bouquet V*, 2014, URL : <http://cornucopia6.com/blog/2014/09/08/sylvain-garnier-tragedie-elegiaque-et-elegie-tragique-la-reinvention-symetrique-de-deux-formes-poetiques-jumelees-par-jodelle-et-la-peruse/> (consulté le 23 novembre 2017).
- LA TAILLE, Jacques de, *Daire*, Paris, François Morel, 1573
- LA TAILLE, Jacques de, *De l'art de la tragédie*, Épître dédicatoire à Saül le furieux, Paris, Morel, 1572
- LANSON, Gustave, *L'Idée de la tragédie en France avant Jodelle*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4, 1904
- LEBLANC, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972
- LEBLANC, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972
- MOUFLARD, Marie-Madeleine, *Robert Garnier, 1545-1590*, vol. II, La Ferté-Bernard, Bellanger et La Roche-sur-Yon, Imprimerie centrale de l'ouest, 1963
- SAINT MARTIN, Marie, « La Tragédie avant la tragédie », dans *La Tragédie et ses marges : penser le théâtre sérieux en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Anne TEULADE et Florence D'ARTOIS, Paris, Droz, 2017



- SCALIGER, Jules-César, *Poeticae libri septem*, Lyon, Petrum Santandreanum, 1594 (1561), Livre I.
- SEBILLET, Thomas, *Art poétique* (1548)
- SENEQUE, *Troades*, dans *Tragédies*, éd. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2011
- STONE, Donald *French Humanist tragedy : a reassessment*, Manchester University Press, 1974
- TEULADE, Anne, « Penser la tragédie en marge du tragique ? Providence, exemplarité et écriture de l'Histoire dans *Cinna* et *Polyeucte* », *Méthode !*, n°24, 2014, Agrégation de Lettres 2015
- THEVET, André, *Les Singularités de la France antarctique, autrement nommée Amerique, et de plusieurs terres et isles decouvertes de nostre temps*, Anvers, Christophle Plantin, 1558
- DE LERY, Jean, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique*, Paris, Antoine Chuppin, 1578
- ZANIN, Enrica, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Paris, Droz, 2014