

Entre poésie, rhétorique et performance dramatique : la
mise en place d'une esthétique tragique fondée sur les figures
de répétition dans *Hippolyte* de Robert Garnier
Document
sans titre

Sylvain Garnier

§I

La question de la répétition – qu'il s'agisse de la répétition d'un phonème, d'un mot ou d'un groupe de mots – est, en poésie, un principe essentiel que les linguistes ont depuis longtemps souligné. Roman Jakobson estimait ainsi qu'« à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés¹ ». De fait, rimes ou refrains ne sont rien d'autre que la répétition, programmée par la forme du poème, de phonèmes ou de mots. Le phénomène de la répétition dépasse cependant largement le cadre étroit de la forme versifiée dans la poésie de la Renaissance qui, à côté de ces répétitions métriques, a déployé tout l'arsenal des figures de répétition issues de la rhétorique pour conférer aux vers un caractère nombreux venant se surajouter au rythme métrique. Ainsi, bien que les figures de répétition étaient déjà employées dans

¹Roman Jakobson, *Questions de poétique*, sous la direction de T. Todorov, Paris, Seuil, 1973, p. 234.

la poésie antique², c'est véritablement dans la poésie de la Renaissance qu'elles ont pris leur pleine mesure. C'est ainsi que, dans un chapitre de sa thèse consacré à la répétition, Yvonne Bellanger a pu observer que « dans la poésie du XVI^e siècle, la répétition est partout³ ». Étonnamment, il semble pourtant que la poésie lyrique ne soit pas le genre qui ait le plus développé cet emploi de la répétition, la palme dans le domaine revenant très certainement à la poésie dramatique et, en particulier, au genre de la tragédie qui, dès sa création sous l'égide de Jodelle, a cultivé le phénomène dans des proportions inégales. Le théâtre de Robert Garnier ne fait pas exception à la règle, en particulier dans ses premières pièces. La seconde tragédie composée par le dramaturge, *Hippolyte* parue en 1573, est remarquable à cet égard. Il serait possible de dresser un inventaire presque exhaustif des figures de répétition, des plus simples aux plus complexes, en piochant uniquement dans la tirade protatique de l'ombre d'Égée au commencement de la pièce, qu'il s'agisse de répétitions lexicales :

Anaphore :

Ne saurait voir **malheur** à ton **malheur** pareil⁴

Épizeuxe :

Qui **ja ja** prest de cheoir penche dessus ton chef⁵

Épanaphore :

De là tout le malheur, **de là tout le** mechef⁶

Anadiplose :

Ta fatale **maison : maison**, où les Furies⁷

Épanadiplose :

Pluton **gros** de vengeance, et de colere **gros**⁸

²Voir par exemple l'étude de Jeffrey Wills, *Repetition in Latin Poetry : Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

³Yvonne Bellanger, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1979, p. 44.

⁴Robert Garnier, *Hippolyte*, I, v. 78, p. 76. (Nous nous référons à l'édition au programme pour toutes les citations d'*Hippolyte* : Robert Garnier, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019).

⁵*Ibid.*, I, v. 62, p. 75.

⁶*Ibid.*, I, v. 61, p. 75.

⁷*Ibid.*, I, v. 95, p. 77.

⁸*Ibid.*, I, v. 93, p. 76.

Polyptote :

Ton desastre **croistra**, comme **croistront** tes jours⁹

Figure dérivative :

Puis suivant **sagement** l'avertissement **sage**¹⁰

Hypozeuxe :

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 ronde¹¹.

§2

Ou de répétitions phonétiques :

Homéoptote :

Pour ribler, forcener, ravager en tes moüelles¹²

Assonance, allitération :

T'**élancer** leurs **serpens en cent** plis renoüez¹³

§3

Et il suffirait de pousser l'investigation plus loin dans la pièce pour compléter ce catalogue :

Antanaclase :

Qu'en luy qui n'est que **feu** cet autre **feu** s'entonne¹⁴

Paronomase :

Ne se **fend**, et tout vif en ses **flancs** ne m'enserre¹⁵

Concaténation :

Languirez vous tousjours, race de Jupiter,

⁹ *Ibid.*, I, v. 98, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, I, v. 52, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, I, v. 1-4, p. 73.

¹² *Ibid.*, I, v. 112, p. 77.

¹³ *Ibid.*, I, v. 113, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, II, v. 772, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, V, v. 2326, p. 179.

Sur ce monstre d'amour, que vous devissiez dompter ?
 Domptez-le ma maistresse, et par cest acte insigne
 Monstrez vous je vous pry, de vostre Thesé digne.
 Thesee est renommé par tout cet univers¹⁶

Antépiphore :

Où courés-vous mon cœur ? les Dieux ont-ils fait naistre
 Tant de beautez en vous pour vous faire champestre
 Citoyen des forests ? les forests, mon souci,
 Sont indignes de vous, et les rochers aussi.
 [...] **Où courez-vous, mon cœur ?**¹⁷

§4

Dans *Hippolyte*, la répétition est omniprésente ou presque et la trame sonore de ce poème dramatique tient autant sinon plus aux répétitions rhétoriques qu'aux répétitions métriques appelées par la forme versifiée. De fait, Robert Garnier compose ses tragédies à une époque où les cadres conceptuels de la poésie ou du théâtre se pensent encore en grande partie par rapport à ceux de la rhétorique, et cette indistinction relative est nécessaire pour comprendre l'écriture, voire la représentation de ces œuvres. Or les figures de répétition constituent un poste d'observation privilégié pour comprendre les liens entre poésie, rhétorique et dramaturgie au XVI^e siècle.

§5

En rhétorique, la répétition constitue une catégorie de figures de style parmi d'autres dont la considération a évolué au fil des époques. Durant l'Antiquité, les figures de répétition constituaient une part importante – à côté de l'antithèse, de la gradation, de l'asyndète ou encore de l'épanorthose – des figures de mots qui formaient l'une des trois grandes catégories d'ornement à côté des tropes et des figures de pensées¹⁸. Les rhétoriques de la Renaissance n'ont fait que reprendre cette tripartition tout en tendant, sous l'influence des réflexions ramistes¹⁹, à réduire les figures de mots aux seules répétitions. Dans sa *Rhétorique française* parue en 1555, Fouquelin, disciple de Ramus, devait ainsi assimiler les « figures de diction » à la question du *numerus* – c'est-à-dire, pour simplifier, du rythme – en ramenant celles-ci, d'une part, à la métrique propre à la poésie et, d'autre part, aux diverses modalités de répétition des sons :

¹⁶ *Ibid.*, II, v. 469-473, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, III, v. 1037-1043, p. 119.

¹⁸ Voir Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, éd. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964 et Quintilien, *L'Institution oratoire*, IX, 1, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

¹⁹ Sur la question de la rationalisation du système de classement des figures opérée par Pierre de La Ramée et ses disciples, voir en particulier Alex L. Gordon, « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle », *L'Information Grammaticale*, 75, 1997, p. 16-17.

La Figure de diction, est une figure qui rend l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de dictions, appelée par les anciens, Nombre, de laquelle on s'aperçoit avec plaisir et délectation. Par quoi si je dis du Nombre, je dirai de la figure de diction.

Le Nombre, est une plaisante modulation et harmonie en l'oraison.

Le Nombre se fait ou par une certaine mesure et quantité de syllabes, gardée en l'oraison : ou par une douce résonance des dictions de semblable son²⁰.

§6

Ainsi, lorsque, près de trois décennies plus tard, en 1583, Germain Forget devait rédiger, sous l'influence des réflexions ramistes²¹, sa propre *Rhétorique françoise faite particulièrement pour le Roy Henri troiziesme* en laissant de côté toutes les considérations métriques – qui relèvent traditionnellement des arts de seconde rhétorique –, il pouvait très simplement assimiler les figures de mots aux répétitions : « La figure des mots se remarque principalement en la cadence des mots en mesme son, et en la repeticion d'yceux²² ».

§7

D'une manière générale, les arts rhétoriques accordaient plus d'importance aux figures de pensée, considérant les figures de mots – et donc les répétitions – comme des ornements esthétiques plus que comme des outils propres à persuader un auditoire. Cicéron, qui estime que les figures de pensée « ont plus d'importance²³ », comparait ainsi les figures de mots à des ornements particulièrement riches et brillants :

Les autres procédés qui donnent en quelque sorte du brillant au style et qui se tirent de l'arrangement des mots lui apportent aussi un grand ornement ; ils ressemblent en effet à ce que dans la grande mise en ornementation de la scène ou du forum on appelle les « décorations », non qu'elles soient seules à orner, mais parce qu'elles se distinguent du reste. C'est ce qui se passe pour ceux-ci, qui sont les parties brillantes du style et en quelque sorte leurs décorations²⁴.

§8

²⁰ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 347.

²¹ Voir Alex L. Gordon, « Ramist influence in Germain Forge's *Rhétorique française faite particulièrement pour le Roy Henry troiziesme* (1583) », *Romance Notes*, XXIII, 3, 1983, p. 258-263.

²² Germain Forget, *Rhétorique française faite particulièrement pour le Roy Henri troiziesme*, dans *Precedetti di rettorica scritti per Enrico III re di Francia*, éd. Giulio Camus, Modena, Societa tipografica, 1887, p. 21.

²³ Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 136, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, XXXIX, 134-135, p. 47-48.

Les arts rhétoriques de la Renaissance s'appuieront sur ces réflexions pour conceptualiser l'opposition entre les figures de pensée, que l'on rattache au *movere*, aux figures de mots, qui participent davantage du *delectare*. Germain Forget, qui estime que les figures de mots servent à « donn[er] grace à l'oraison²⁵ », explique ainsi que les figures de pensée – qu'il appelle figures du sens ou sentence – « ont beaucoup plus de force et de nerf en une harangue et apportent plus d'efficace à un orateur pour esmouvoir et exciter des affections afin de persuader²⁶ ». De même, dans sa *Rhétorique française*, Fouquelin évoque en meilleurs termes les figures de mots – ou de sentence – que les figures de la diction – c'est-à-dire les figures de mots – qu'il associe à une forme de vénéusté parfois malvenue :

si les figures de sentence sont conférées avec celles de la diction, en celles-là, vous direz être je ne sais quelle gravité et dignité, en celles-ci, une beauté et fard : Celles-là ont plus de nerfs et de force : plus de sang et de couleur. Lesquelles comme jointes à bonnes sentences apportent grand ornement à l'oraison, ainsi quand le sujet n'y convient, il n'y a rien plus laid que ses peintures fardées²⁷.

§9 Les arts rhétoriques, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, donnent ainsi généralement le primat aux figures de pensée sur les figures de mots.

§10 À l'aune de ces diverses considérations rhétoriques, il peut sembler relativement paradoxal que la tragédie humaniste ait tant cultivé ces figures associées au plaisir et au fard, elle qui est tout du côté de l'émotion et du terrible. En effet, comme l'affirmait Jean de La Taille dans son *Art de la Tragédie*, « la vraie et seule intention d'une tragédie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chascun²⁸ ». D'une manière un petit peu différente, Robert Garnier, dans la dernière édition collective qu'il donna de son théâtre, déclarait composer des tragédies « Où [il] empoule des vers pleins de sang et d'horreur, / De larmes, de sanglots, de rage et de fureur²⁹ », faisant ainsi procéder son esthétique tragique du terrible, du pathétique et de la véhémence, bien loin du brillant ornemental, de la grâce et du fard ! De fait, au siècle suivant, en pleine période classique, l'abbé D'Aubignac devait condamner l'emploi des figures de mots dans la tragédie, estimant que cette dernière ne devait cultiver que les figures de pensée.

²⁵Forget, *op. cit.*, p. 21.

²⁶*Ibid.*, p. 29.

²⁷Fouquelin, *op. cit.*, p. 397.

²⁸Jean de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, dans *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites, tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, STFM, 1968, p. 4.

²⁹Robert Garnier, « Au roy de France et de Polongne », v. 159-160, dans *Porcie, tragédie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 33.

Comme la Tragédie ne doit rien avoir que de noble et de sérieux, aussi ne souffre-t-elle que les grandes et illustres Figures, et qui prennent leur force dans les discours et les sentiments ; et sitôt qu'on y mêle des Allusions et des Antithèses qui ne sont point fondées dans les choses, des Équivoques, des jeux de paroles, des locutions proverbiales, et toutes ces autres figures basses et faibles qui ne consistent que dans un petit agencement de mots ; on la fait dégénérer de sa Noblesse, on ternit son éclat, on altère sa Majesté, et c'est lui arracher le Cothurne pour la mettre à terre³⁰.

§II

Autres temps, autres esthétiques, le théoricien classique visait l'abus des pointes et des antithèses plutôt que celui des répétitions dans son rejet des figures de mots, mais la logique sous-jacente semblerait pouvoir valoir pour la tragédie humaniste si l'on s'en tient aux grandes catégorisations des figures rhétoriques établies à la Renaissance. Alors, comment expliquer qu'une pièce comme *Hippolyte* – relativement représentative d'un grand nombre de tragédies humanistes sur cette question – ait à ce point cultivé les figures de mots à travers les répétitions ? Le problème peut être résolu de deux façons : soit en justifiant la présence d'un style plus doux au sein du poème tragique, style qui peut se remarquer par certains emplois des figures de répétition ; soit en considérant que les figures de répétition peuvent aussi bien être le support d'une forme de véhémence relevant du *mouere* que de la grâce propre au *delectare*.

§I2

Si les dramaturges humanistes insistent généralement dans leurs discours sur le caractère hardi de leurs vers, sur la fureur, l'horreur et la violence mises en scène dans leurs œuvres ou sur les émotions terribles que celles-ci suscitent, leurs pratiques dramaturgiques laissent cependant presque toujours un espace – parfois très important – à une forme d'expression plus douce empruntée à un autre genre poétique : l'élégie. C'est ainsi que Robert Garnier a imaginé une longue tirade lyrique et élégiaque de Phèdre au début de l'acte III d'*Hippolyte*, tirade totalement originale par rapport à la source sénèqueenne qu'il suit globalement dans le reste de la pièce. Du reste, le recours à cette forme d'expression élégiaque était justifié par les conceptions poétiques de l'époque, conceptions qui découlaient davantage de la lecture de l'*Art poétique* d'Horace que de la *Poétique* d'Aristote. En effet, la contamination partielle de la tragédie par l'élégie pouvait s'expliquer par une certaine interprétation des vers 99-100 de l'*Art poétique* d'Horace³¹ – « *Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris*

³⁰D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 475.

³¹Sur ce point, voir Olivier Millet, « Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, volume 44, numéro 2, 2008, p. 24-25.

*agunto*³² » – vers que Jacques Peletier du Mans traduisait de la manière suivante :

Ce n'est assez qu'un Poeme soit luisant
 En motz exquis, s'il n'est doux & plaisant
 Si bien qu'il puisse emouvoir le desir
 De l'auditeur à son gré & plaisir³³.

§13

Ces vers – ou, tout du moins, l'interprétation que l'on pouvait en faire – semblaient ainsi appeler dans le poème tragique une forme d'expression plus douce et tempérée propre à susciter le plaisir. De fait, le style élégiaque constituait un point de rencontre idéal, par la mise en œuvre de la tristesse, entre le plaisir et l'émotion, la douceur et le pathétique : l'élégie permettait de rendre la tragédie « plaisante » sans trahir sa nature. Or, dans la tragédie humaniste – et ce depuis Jodelle³⁴ –, l'une des marques du style élégiaque est l'emploi de figures de répétitions, concentrées sur de courts fragments de texte, afin de leur donner un caractère nombreux et de « rend[re] l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de diction » pour reprendre les termes de Fouquelin. Citons un extrait du début de l'acte III d'*Hippolyte* pour illustrer notre propos :

Ah **que je sens de mal, que je sens de douleurs !**
Que je souffre d'angoisse, et que j'espans de pleurs !
O beau visage aimé, ma **douloureuse** peine !
O comble de mon heur, douce face sereine !
O beau front aplany des **amours** le sejour !
O sourcils ebenez deux voutûres d'**amour** !
O beau corps composé d'une taille celeste,
 Semblable au **corps** d'un Dieu de maintien et de geste,
Je meurs de vous trop voir ! je meurs hélas **je meurs**
De vous voir, ô beautez, semences de mes **pleurs**³⁵ !

§14

³²Horace, *Art poétique*, dans *Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 207.

³³Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François*, v. 177-180, dans *Œuvres complètes*, I, éd. I. Pantin, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 113.

³⁴Qu'il nous soit permis, sur ce point, de renvoyer à notre propre travail : Sylvain Garnier, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger* V, 2014. Disponible sur : <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/09/Vergers5-Garnier.pdf> (page consultée le 12/08/2019).

³⁵Garnier, *Hippolyte*, III, v. 983-992, p. 117.

Il apparaît très clairement que la thématique élégiaque traditionnelle – le fait de souffrir d’aimer sans retour – est soutenue par toute une série de figures de répétition qui, imbriquées les unes dans les autres, forment une véritable harmonie au niveau phonétique, les différents mots répétés se faisant écho. Il semble presque ainsi que les différents phonèmes du mot « douleurs » parcourent l’ensemble du texte en mêlant la douceur et la tristesse : le son [u] se répercute ainsi dans les mots « douce », « douloureuse », « souffre », « amours », « sourcils » ou « voutûres » ; tandis que les phonèmes [œʁ] se prolongent dans les mots « heur », « pleurs », « meurs », renforcés par la triple répétition de « je meurs » et le redoublement de la rime « douleurs/pleurs » et « meurs/pleurs ». L’inscription de la grâce élégiaque dans la tragédie humaniste explique donc une partie des emplois remarquables de figures de répétition dans *Hippolyte*, et ce type d’emploi reste parfaitement conforme à l’idée que les figures de diction sont liées à la recherche d’une forme de plaisir et de douceur.

§15

Il existe cependant de nombreux cas dans lesquels l’emploi des figures de répétition ne répond pas au principe de l’élégie et – loin de cultiver l’harmonie, la douceur et le plaisir – s’inscrit pleinement dans le style terrible, furieux et véhément propre à la tragédie. De fait, la rhétorique ramiste, de par son souci de simplification, de clarification et de classification du système des figures, ne permet pas toujours de rendre compte de certains de leurs emplois. Il convient ainsi de délaissé provisoirement l’opposition traditionnelle entre figures de mots et figures de pensée pour analyser les figures au prisme des études rhétoriques contemporaines, qui privilégient la distinction entre figures microstructurales et macrostructurales tout en soulignant le fait que les figures microstructurales « servent quelquefois de matériaux constituant partiellement des figures macrostructurales³⁶ ». De cette façon, les figures de répétition servent souvent de « base formelle³⁷ » pour construire d’autres figures. Dès lors, l’opposition établie par la rhétorique de la Renaissance entre les figures de mots, qui cultiveraient le *delectare*, et les figures de pensée, qui viseraient le *mouere*, ne fait plus grand sens. Il est par exemple évident que ce n’est pas la douceur et l’harmonie que visait Robert Garnier dans les vers, eux aussi marqués par les répétitions, que prononce Thésée à propos de son fils qu’il pense violeur et incestueux :

Tu vis monstrueux enfant, **tu vis** dunque impuny,
Après m’avoir, ton pere, en ma couche honny ?

³⁶ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, « microstructurale », Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 218.

³⁷ *Ibid.*, « répétition », p. 291.

Tu vis, tu vis barbare, et la lampe celeste
 Aussi claire qu'à moy reluist à ton inceste ?
Tu vis, tu vis barbare, et n'as point de souci
 Des Dieux qui sont là haut, ny des hommes aussi³⁸ ?

§16 Ici, les répétitions servent à construire une figure d'amplification par exclamation ou exécration pour reprendre la terminologie de Fouquelin. Les répétitions sont ainsi mises au service du style véhément et le « cri et élèvement de voix³⁹ » constitutifs de l'exclamation sont rendus, précisément, par le martellement du phonème [i], repris par la sextuple répétition de « tu vis », la multiplication des rimes en [i] – « impuny/honny », « souci/aussi » – et l'emploi de mots tels « reluist », « qui » ou « ny » dans le cours des vers. Les figures de mots constituent ainsi le matériau de construction d'une figure de pensée destinée à émouvoir en retranscrivant la colère et l'indignation terrible d'un personnage.

§17 Moins catégorique que les auteurs de traités de rhétorique de la Renaissance sur la question des figures, Quintilien pouvait écrire : « Quant aux figures de mots elles-mêmes, elles servent comme des armes pour la menace et, en quelque sorte, pour l'assaut, mais on les manie aussi pour la grâce seule. Ainsi, la répétition des mots a parfois de la force, à d'autres moments du charme⁴⁰ ». Or ces deux emplois correspondent bien à ceux que l'on retrouve dans *Hippolyte* : un emploi « poétique », relevant du style élégiaque, qui infléchit le pathétique propre à la tragédie vers une forme de *delectare* ; et un emploi « rhétorique », relevant du style véhément, qui souligne avec force les émotions proprement tragiques. Il serait ainsi tentant de rattacher ces observations à l'idée qu'Étienne Jodelle, considéré comme le créateur de la tragédie française, se faisait de ce genre dramatique, estimant que la tragédie se caractérisait par « une voix et plaintive et hardie⁴¹ ». Ces tons de voix, qui relèvent de la performance orale, s'accordent en effet parfaitement à une *elocutio* qui oscille entre l'élégie « plaintive » et la véhémence « hardie ». De fait, l'étude des phénomènes de répétition, en tant que phénomènes « sonores », invite presque naturellement à s'interroger sur les liens entre *elocutio* et *actio*.

§18 La dette de la tragédie humaniste à l'égard de la rhétorique en général n'est plus à démontrer⁴² et, si plus personne ne remet en cause le fait que ces œuvres étaient bien des

³⁸Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1767-1772, p. 155.

³⁹Fouquelin, *op. cit.*, p. 392.

⁴⁰Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 1, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, « Prologue », v. 38, éd. K. M. Hall, Exeter, University of Exeter, 1979, p. 5.

⁴²Voir, par exemple, Richard Griffiths, « The influence of formulary rhetoric upon French Renaissance tragedy », *The Modern Language Review*, 1964, p. 201-208 ; et *The Dramatic Technic of Antoine de*

dramas destinés à la représentation et effectivement représentés⁴³, la critique a bien mis en évidence le fait que leur action dramatique devait beaucoup à l'*actio* rhétorique⁴⁴. En réalité, le théâtre de la Renaissance s'inscrivait dans une tradition remontant aux rhétoriques antiques qui comparaient régulièrement l'*actio* oratoire à l'art du comédien dans la mesure où il s'agissait, dans les deux cas, de réaliser une performance à partir d'un matériau textuel, performance qui constituait la véritable finalité de ces deux arts⁴⁵. De cette façon, l'*actio* était considérée comme la réalisation de l'*elocutio* tandis que l'*elocutio* pouvait être considérée comme une projection de l'*actio*. Fouquelin déclarait ainsi :

Prononciation [c'est-à-dire l'*actio*⁴⁶], est une partie de Rhétorique, laquelle montre à exprimer commodément et mettre hors l'élocution et l'oraison conçue en l'esprit : En sorte qu'elle ne diffère en rien d'avec l'Élocution, sinon que là on pense et conçoit de quelle figure et élégante manière de dire on usera : ici on met peine que la prononciation soit telle, qu'a été la conception et pensée de l'esprit⁴⁷.

§19

Cette imbrication conceptuelle entre la troisième et la quatrième partie de l'art oratoire est particulièrement intéressante dès lors que l'on ne cherche plus à concevoir les tragédies de la Renaissance comme de longs poèmes destinés à la lecture mais comme de véritables spectacles vivants dont les textes ne constitueraient que la trace fossilisée. En effet, bien que leur performance soit perdue à jamais, il serait possible d'en imaginer une partie à partir de leur *elocutio*, dès lors que l'on considère cette dernière comme une projection de l'*actio*. C'est l'idée que nous aimerions esquisser en appliquant à l'*Hippolyte* de Rober Garnier une démarche proche de celle mise en œuvre par Jeanne Bovet pour la *Cléopâtre captive* de Jodelle et par Jean-Dominique Beaudin pour *Didon se sacrifiant* du même auteur⁴⁸. Bien sûr, nous ne prétendons pas déduire l'ensemble de la performance

Montchrestien : Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy, Oxford, Clarendon Press, 1970.

⁴³Comme l'indique Jean-Dominique Beaudin, *Hippolyte* fut joué au collège de Saint-Maixent en 1576 et la tragédie était encore jouée en 1594 (voir l'introduction de la pièce, note 24, p. 29).

⁴⁴Sur la question des liens entre action dramatique et *actio* rhétorique, voir Jeanne Bovet, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 51-67, et Jean-Dominique Beaudin, « Action dramatique et action rhétorique dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Styles, genres, auteurs*, 13, Van Dung Le Flanchec et Stéphane Marcotte (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 63-74.

⁴⁵Sur ce point, voir la mise au point de Jeanne Bovet, art. cit., p. 54-55.

⁴⁶Antoine Fouquelin utilise indifféremment le terme « prononciation » pour désigner tantôt l'ensemble de l'*actio* rhétorique et tantôt la seule partie de l'*actio* qui concerne la voix par opposition à celle qui concerne les gestes.

⁴⁷Fouquelin, *op. cit.*, p. 399.

⁴⁸Voir les articles cités de ces deux critiques.

de la tragédie de Garnier à partir de l'ensemble de son écriture, il s'agira plus modestement de s'intéresser aux liens qui unissent étroitement une partie de l'*elocutio* – les figures de répétition – à une partie de l'*actio*⁴⁹ – la *pronuntiatio*.

§20

Du fait qu'elles reposent sur les notions de rythme et de sonorités, les figures de répétition font presque toujours l'objet d'un traitement spécifique du point de vue de la *pronuntiatio* dans les rhétoriques de la Renaissance. Les auteurs peuvent cependant donner des interprétations très diverses sur la manière de prononcer ces figures. Ainsi, Fouquelin, dont la *Rhétorique françoise* semble en grande partie destinée aux poètes, propose de faire tendre les phénomènes de répétition vers le chant, leur conférant ainsi une qualité proprement lyrique :

L'autre soin et sollicitude de varier la voix, est aux figures, et premièrement de la diction : en prononçant lesquelles il faut mettre peine qu'en toutes mesures de syllabes, et répétitions des semblables sons, la voix semble retenir et reprendre son haleine : mais principalement, quand l'oraison sera un peu plus harmonieuse, il faudra pareillement que la voix chante et sonne je ne sais quel chant, obscur aux oreilles des indoctes, mais toutefois plaisant et assez connu et entendu par les doctes⁵⁰.

§21

Ce type de performance semble parfaitement correspondre aux emplois élégiaques des figures de répétition, déjà observés, qui tendent à transfigurer la tristesse en chant, comme lorsque Phèdre se désole de son sort d'épouse délaissée au début de l'acte II :

O Roine de la **mer**, Crete **mere** des Dieux,
Qui as receu naissant le grand moteur des cieux,
O la plus orgueilleuse et plus noble des isles,
Qui as le front orné de cent fameuses villes :
Demeure de Saturne où les rivages torts
Remparez de rochers, s'ouvrent **en mille ports**,
En mille braves **ports** qui caressez de l'onde
Reçoivent des vaisseaux de toutes parts du monde :
Pourquoy mon cher sejour, mon cher sejour pourquoy
M'**as-tu** de toy bannie en eternal esmoy ?
Las ! **pourquoy**, ma patrie, **as-tu** voulu, cruelle,
Me faire cheoir és mains **d'un** amant infidelle ?
D'un espoux desloyal ? qui parjurant sa foy
Adultere sans cesse, et ne fait cas de moy ?

⁴⁹Au sein de l'*actio*, la rhétorique distinguait ainsi le travail de la voix de celui de la gestuelle.

⁵⁰Fouquelin, *op. cit.*, p. 401.

Me laisse desolee, **helas** **helas** ! **me laisse**

Sur ce bord estranger languissant de tristesse⁵¹ ?

§22

Le travail de l'*elocutio* semble en effet programmer une déclamation presque chantée, le texte ménageant toute une série d'effets sonores fondés sur la répétition des mots et des phonèmes pour créer une véritable harmonie phonétique qu'il appartiendra à la *pronuntiatio* d'actualiser. La tirade est parcourue et structurée par de nombreuses répétitions formant des parallélismes de construction ou des chiasmes tandis que le travail sur les allitérations achève l'harmonie d'ensemble, comme lorsque le concert des consonnes dentales [t] et [d] ou uvulaire [ʁ] fait presque entendre le roulement des vagues sur les rochers bordant la Crête dans les vers 385-388 ou que la succession des phonèmes [s] et [l], dans les derniers vers, fait ressentir la langueur dont souffre l'héroïne tragique. Pour que de tels vers réalisent leur plein potentiel, il semble donc nécessaire de les prononcer d'une voix douce et mélodieuse qui leur donne l'idée d'un chant retenu. Si ce type de performance vocale appelée par Fouquelin s'inscrit, comme il l'indique, dans la recherche du plaisir, du *delectare*, c'est une idée tout autre que semble se faire Germain Forget de la *pronuntiatio* des figures de répétition. En effet, bien que puisant la plupart de ses exemples dans l'œuvre dramatique de Robert Garnier, sa rhétorique ne s'adresse pas aux poètes mais au roi Henri III, réputé pour ses talents d'orateur, et, par conséquent, son but est davantage pragmatique que récréatif. Si – nous l'avons vu –, au moment de décrire les figures de mot du point de vue de l'*elocutio*, Forget les opposait aux figures de pensée en attribuant aux unes la grâce et aux autres la faculté d'émouvoir, lorsqu'il revient sur les figures du point de vue de l'*actio*, il donne un sentiment fort différent puisqu'il lie les unes et les autres dans la recherche du *mouere* :

[...] aus perorations et aus autres endroits ou l'on veult esmouvoir les affections des auditeurs ; l'on la tend [la voix] et bende davantage et principalement aus interrogations, imprecations et obtestations et aultres semblables figures patetiques ausquelles nos esprits s'elencent. Le semblable doit estre fait aus repetitions et geminations⁵².

§23

Les figures de répétition participent ici d'une forme de *pronuntiatio* véhémente qui n'a rien à voir avec le chant élégiaque. De fait – il est intéressant de le souligner – parmi les nombreux exemples tirés de l'œuvre de Garnier choisis par Forget pour illustrer

⁵¹Garnier, *Hippolyte*, II, v. 381-396, p. 88-89.

⁵²Forget, *op. cit.*, p. 37.

les figures de répétition, aucun n'est extrait d'une tirade à tonalité élégiaque⁵³, alors que celles-ci sont légion chez le dramaturge, comme si l'auteur avait volontairement écarté les exemples trop « poétiques » au profit d'exemples plus « rhétoriques ». Ainsi, le type d'*actio* associé par Forget aux figures de répétition semble parfaitement traduire l'*elocutio* véhémence, telle que nous avons pu l'observer, qui utilise ces figures microstructurales comme matériau pour construire des figures macrostructurales, comme lorsque Thésée reproche au ciel son injustice :

O sacré geniteur des hommes et des Dieux,
 O Neptune adoré des flots audacieux,
D'où me vient ceste peste en mon lignage, infame ?
D'où me vient à ma race une si maudite ame ?
 O ciel ! **Qui** bruis souvent la menace, et jamais
 Ne punis les **meschans** de foudres abysmés :
 O ciel, injuste **ciel, qui** pardones les crimes,
 Et aux **mechancetez**, indulgent, nous animes,
Que te sert le tonnerre et ce devorant feu,
 Qui grondant si terrible execute si peu ?
 Mais **que te sert**⁵⁴ [...].

§24

Il semble ici évident que la voix doit souligner avec force les diverses répétitions afin d'amplifier les exclamations et les questions indignées de Thésée. De fait, comme l'indique Forget, il convient d'« esleuer [la voix] en l'exageration des tors, iniures et tors qui nous sont faits, en detestant quelques crimes ou deportements mechants, en menaces et propestations de nous venger ». Ici, cette élévation de voix pourrait être davantage marquée sur les figures de répétition. Fouquelin et Forget insistent ainsi chacun sur un aspect différent de la *pronuntiatio* des figures de répétition, ce qui permet de rendre compte des deux grandes catégories d'emploi de ces figures telles que l'on peut les observer dans *Hippolyte*. L'élégie qui tend vers le *delectare* et l'expression véhémence qui tend vers le *moerere*.

§25

Si les figures de répétition font l'objet d'un traitement spécifique du point de vue de la *pronunciatio*, en particulier chez Fouquelin, leur actualisation par la voix doit également se comprendre par contraste avec les passages qui ne sont pas marqués par ce type de

⁵³Pour illustrer les diverses figures de répétition, Forget cite les vers suivants de Robert Garnier : *Porcie*, v. 8 et v. 1113 ; *Hippolyte*, v. 1767-1772 et v. 2317-2318 ; *Cornélie*, v. 655-656, v. 845-846, v. 1035-1039 et v. 1040-1044 ; *Antigone*, v. 233-234 et v. 1194-1195 ; et *Marc Antoine*, v. 265.

⁵⁴Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1743-1753, p. 154-155.

répétition, qu'il s'agisse de développements longs ou de passages spécifiques d'une tirade. De manière intéressante, Forget oppose ainsi deux régimes de la voix, l'un tourné vers le *mouere* qui concerne les figures de répétition, les figures de pensée pathétiques et la péroration d'un discours, l'autre, davantage tourné vers le *docere*, qui concerne l'exorde ou la narration et qui doit s'actualiser par une voix plus calme :

S'il est question de narrer quelque chose, il faut avoir le parler posé et racis, distinguer ses clauses et périodes et retenir sa voix en un ton modéré, sans la trop haulser, et ne l'abaisser aussi que l'on ne puisse être entendu. Le semblable doit être fait au commencement de toutes harangues⁵⁵.

§26

Si la narration dont parle Forget désigne sans doute la partie du discours rhétorique – en particulier judiciaire – qui consiste à exposer les faits dans une affaire, le type de *pronuntiatio* qu'elle appelle pourrait également fonctionner pour le mode narratif dans une perspective plus littéraire. Du fait de son inspiration épique⁵⁶, la tragédie humaniste met en scène de nombreux récits. Or, dans *Hippolyte*, ces récits se distinguent d'emblée du reste de la pièce par un fait stylistique en particulier : ils sont pour ainsi dire dépourvus de figures de répétition alors que celles-ci abondent dans le reste de l'œuvre. Le récit du songe funeste d'Hippolyte à l'acte I (v. 157-222) comme celui de sa mort à l'acte V (v. 1983-2150) ne font ainsi appel aux figures de répétition que de manière fort sporadique, une telle économie contrastant avec le reste de la pièce. De fait, loin du ton véhément employé pour rendre les passions, la voix « doit être plus lente et abbatuë au narré des choses tristes et plaintives⁵⁷ ». L'absence de figures de répétition marque ainsi le passage du mode dramatique, fondé sur l'expression des passions, au mode narratif propre à l'épopée, et la *pronuntiatio* se doit de suivre ce changement de mode en soulignant la transformation de l'acteur s'exprimant de manière véhémement en aède récitant son histoire de manière plus posée.

§27

Ces trois types de *pronuntiatio*, définis à travers les rhétoriques de Fouquelin et Forget et observés dans leur rapport aux figures de répétition dans *Hippolyte*, correspondent ainsi aux trois grands modes poétiques qui se mêlent dans la tragédie : la poésie proprement dramatique, caractérisée par l'expression des passions au moyen de figures de répétitions qui transcrivent une voix puissante et véhémement, la poésie lyrique⁵⁸, marquée

⁵⁵Forget, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶Voir J.-C. Ternaux, *Calliope et Melpomène : poésie épique et poésie dramatique à la Renaissance*, Travail d'Habilitation à Diriger des Recherches présenté en juin 2004.

⁵⁷Forget, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁸Nous parlons ici de la tonalité et du style lyrique présents dans le discours des personnages et non de la poésie proprement lyrique portée par le Chœur et qui se distingue par sa forme métrique.

par l'emploi de répétitions élégiaques qui font tendre la voix vers le chant, et la poésie épique, qui délaisse les figures de répétition pour raconter des événements de manière plus calme et plus lente.

§28

Au-delà de ces grands registres de tonalité, l'observation de la distribution des figures de répétition pourrait également donner des indications de variation de voix sur des segments plus courts, à l'échelle d'une réplique, voire d'une phrase. Par exemple, si l'on considère une tirade fortement marquée par l'emploi des répétitions élégiaques, comme celle prononcée par Phèdre à l'ouverture du troisième acte, on peut remarquer que les figures de répétition disparaissent totalement dans certains passages bien précis : le développement de l'image virgilienne de la biche blessée aux vers 1001-1006 et l'allusion mythologique aux amours de la Lune et d'Endymion, d'une part, et de l'Aurore et de Céphale, d'autre part, aux vers 1017-1024. Rien n'empêchait *a priori* le dramaturge d'introduire des phénomènes de répétition dans ces deux passages, aussi l'absence de telles figures témoigne sans doute ici d'une volonté d'introduire de la variété dans la tirade en faisant alterner des passages où la plainte se fait chant à d'autres qui suscitent davantage l'imagination en faisant appel à une voix plus neutre. De fait, il était recommandé de varier la tonalité d'un discours pour susciter le plaisir. Cicéron demandait ainsi, sous forme de question rhétorique : « Pour plaire à l'oreille et donner de l'agrément à l'action, est-il rien de plus propre que l'alternance des tons, leur diversité ou leur opposition⁵⁹ ? ». Le même type d'alternance peut se remarquer dans les tirades de nature plus rhétorique et véhémence, comme l'explosion de l'indignation de Thésée envers son fils après que Phèdre l'a faussement accusé à l'acte IV (v. 1743-1848). Cette tirade alterne des passages marqués par l'emploi de répétitions véhémentes avec des passages présentant une concentration bien moindre de telles figures. De cette façon, les diverses exclamations, imprécations et menaces adressées *in absentia* à Hippolyte sont toutes marquées par l'emploi véhément des figures de répétition⁶⁰. Inversement, les développements plus moraux, réflexifs ou explicatifs – sur l'absence de justice divine, l'hypocrisie d'Hippolyte ou le fait que les bêtes sauvages se comportent plus chastement que lui et, enfin, les explications concernant le vœu que Neptune devait à Thésée – sont caractérisés par un discours très peu marqué par les phénomènes de répétition⁶¹. Là encore ces variations de l'*elocutio* traduisent certainement aussi une variation de l'*actio*, la tirade présentant des intonations vocales puissantes qui tonnent lorsque la passion submerge Thésée et

⁵⁹Cicéron, *De L'orateur*, III, LX, 225, éd. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 95.

⁶⁰Voir les vers 1743-1755, 1767-1772, 1779-1784, 1803-1835.

⁶¹Voir les vers 1755-1766, 1773-1778, 1785-1802, 1836-1848.

des intonations plus atténuées lorsque Thésée rumine son indignation de manière plus réflexive.

§29

Enfin l'étude de la *pronuntiatio* des figures de répétition pourrait donner des indices de variations de l'intonation à l'échelle d'une période, voire d'un segment de phrase. En effet, si les traités de rhétorique de la Renaissance restent très généraux au sujet de la prononciation des figures de répétition, d'autres traités plus tardifs, au siècle suivant, donnent des indications plus précises quant à la manière de prononcer certaines figures de répétition. C'est en particulier le cas du *Traité de l'action de l'orateur, ou De la prononciation et du geste*, paru en 1657, que l'on devrait à un certain Michel Le Faucheur. Dans son chapitre consacré à « la variation de la voix, selon les figures », l'auteur de ce traité insiste sur le fait qu'il fallait prononcer les figures d'une manière spécifique, afin de les faire ressortir par rapport au reste du discours. Il déclare ainsi que « comme les Figures sont des lumières de l'Oraison, qui la rendent plus agréable, soit par la variété qu'elles luy donnent, soit par la grace particulière qui est en chacune : aussi veulent-elles estre prononcées d'un ton différent du reste de l'Oraison⁶² ». Si Le Faucheur ne s'attache qu'à la prononciation de trois figures de répétition, ses indications peuvent donner une idée générale de la manière dont pourraient être déclamées les répétitions. De cette façon, il estime qu'« au Redoublement & en la répétition immédiate d'un mesme mot, comme : *C'estoit, c'estoit autrefois* [...] Il faut prononcer le mot, la seconde fois plus haut & plus ferme que la première⁶³ ». Les épizeuxes, d'une manière générale, marqueraient ainsi une élévation de l'intonation et, de fait, cette figure est très souvent employée pour traduire la véhémence du propos, qu'il s'agisse de rendre la panique et la précipitation, comme lorsque la Nourrice accuse calomnieusement Hippolyte de viol :

Il s'enfuit, il s'enfuit, poursuivez le à la trace⁶⁴.

§30

Le dégoût, comme lorsqu'Hippolyte rejette les avances incestueuses de Phèdre qui tente de l'étreindre :

Retirez-vous de moy, **ne me venez toucher**,
Ne me touchez le corps, de peur de ma tacher⁶⁵.

⁶²Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 142-143.

⁶³*Ibid.*, p. 161-162.

⁶⁴Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1505, p. 141.

⁶⁵*Ibid.*, III, v. 1475-1476, p. 140.

§31 Ou encore l'indignation, comme lorsque Thésée maudit son fils qu'il pense coupable :

Tu vis, tu vis barbare, et n'as point de souci
Des Dieux qui sont là haut, ny des hommes aussi⁶⁶ ?

§32 Les deux autres figures de répétition décrites par Le Faucheur fonctionnent de la même façon dans la mesure où elles sont symétriques : il s'agit de la répétition d'un même mot soit au début, soit à la fin de différentes périodes. L'auteur écrit ainsi que lorsqu'« un mesme mot est répété au commencement de plusieurs périodes de suite, ou de plusieurs membres d'une mesme période [...] Il faut prononcer le mot répété toujours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres⁶⁷ ». Et il faut faire la même chose lorsqu'« un mesme mot est réitéré plusieurs fois de suite à la fin des périodes⁶⁸ ». L'intonation de la voix doit ainsi souligner la construction rythmique du texte en marquant les parallélismes lexicaux par une intonation spécifique. Ce type de prononciation, lorsqu'elle porte sur une répétition étendue, comme celle d'un hémistiche par exemple, pourrait parfaitement souligner la dimension poétique des vers élégiaques en marquant dans l'intonation une forme de suspension lyrique lorsqu'un vers est redoublé sur le même ton, comme dans ces vers prononcés par Phèdre :

Las ! qui a veu jamais peine si douloureuse ?
Las ! qui a veu jamais douleur si outrageuse⁶⁹ ?

§33 Ou encore en soulignant un effet de clôture lorsque la répétition est suffisamment éloignée pour former une sorte de refrain inscrit dans le discours dramatique, comme dans les vers suivants :

Où courés-vous mon cœur ? les Dieux ont-ils fait naistre
Tant de beautez en vous pour vous faire champestre
Citoyen des forests ? les forests, mon souci,
Sont indignes de vous, et les rochers aussi.
Laissez-les donc **mon cœur** ! hé voulez-vous despendre
En un labeur si dur, vostre jeunesse tendre ?
Où courez-vous, mon cœur ? **mon cœur où courez-vous**⁷⁰ ?

⁶⁶ *Ibid.*, IV, v. 1771-1772, p. 155.

⁶⁷ Le Faucheur, *op. cit.*, p. 162-163.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁹ Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1125-1126, p. 123.

⁷⁰ *Ibid.*, III, v. 1037-1043, p. 119.

§34

À côté de ces quelques figures de répétition, Le Faucheur donne également des indications sur d'autres figures qui peuvent solliciter des phénomènes de répétition comme la gradation, pour laquelle « il faut que l'élévation de la voix croisse par les mesmes degrez⁷¹ » que ceux mis en œuvre par l'élocution, ce qui permet de lire des vers tels que ceux prononcés par Hippolyte, dégoûté par le toucher de Phèdre :

En quel Tigre, **en quel** Gange, **en quel** gouffre aboyant,
En quelle ondeuse mer m'iray-je nettoyant⁷² ?

§35

De même, l'exclamation doit logiquement être « prononcée d'un accent plus haut & plus excité que le reste⁷³ », comme cela devait l'être dans les vers de remords prononcés par la Nourrice à la fin du quatrième acte :

O Phedre infortunee ! **ô** credule Thesé !
O trop chaste Hippolyte à grand tort accusé !
O moy sur tout cruelle, & digne d'une peine
La plus griefve qui soit en l'infemale plaine⁷⁴ !

§36

La prononciation des figures de répétition permet ainsi de mettre en œuvre une montée progressive, subite, voire une explosion de l'intonation pour marquer la passion ou bien, au contraire, d'indiquer une égalisation de l'intonation pour souligner des effets de rythme et de structure. Et c'est bien sûr la rencontre et le mélange de ces diverses intonations qui va instaurer ce « je ne sais quel chant, obscur aux oreilles des indoctes⁷⁵ » dont parle Fouquelin, comme, par exemple, lorsque Phèdre se lamente sur l'amour sans retour dont elle souffre :

Hippolyte mon cœur, n'aurez-vous point pitié
De me voir trespasser serve en vostre amitié ?
Me lairrez-vous plonger aux ondes de Cocyte ?
Me lairrez-vous mourir pour vous, **mon Hippolyte** ?
Ah Phedre ! ah pauvre **Phedre**⁷⁶ !

⁷¹Le Faucheur, *op. cit.*, p. 157.

⁷²Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1487-1488, p. 140.

⁷³Le Faucheur, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁴Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1851-1854, p. 159.

⁷⁵Fouquelin, *op. cit.*, p. 401.

⁷⁶Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1007-1011, p. 118.

§37 L'antépiphore – qui forme presque un chiasme – « Hippolyte mon / mon Hippolyte » donne aux quatre premiers vers un effet de clôture lyrique tandis que l'épanaphore « Me lairrez-vous » instaure une suspension poétique de l'intonation avant l'explosion des exclamations « Ah » et la montée de la voix sur l'épizeux « Phèdre ». Passions et affects s'inscrivent ainsi dans un cadre rythmique et presque mélodique qui peut les rapprocher d'une forme de chant retenu dans la voix.

§38 Il est évident que ces quelques indications de prononciation ne constituent pas un témoignage précis sur la manière dont ces vers tragiques étaient déclamés à l'époque de la représentation de la pièce, tout au plus donnent-elles une idée générale de la façon dont certains passages pouvaient être prononcés. Les diverses remarques sur la *pronuntiatio* données par Fouquelin, Forget ou Le Faucheur ne doivent pas non plus être considérées comme un mode d'emploi précis et définitif sur la manière dont les figures de répétition devaient être actualisées par la voix, une même figure pouvant revêtir des emplois et des tonalités très diverses. Enfin il convient de rappeler que la prononciation des figures ne constitue qu'une des nombreuses variables de la *pronuntiatio* : Fouquelin distingue ainsi la prononciation en fonction des figures, des affections et des tons et accents de l'oraison tandis que Le Faucheur la distingue en fonction des sujets, des passions, des diverses parties de l'oraison et des figures. Cependant, compte tenu de l'importance quantitative et qualitative des figures de répétition dans une pièce comme *Hippolyte*, il semble évident que le phénomène a donné une empreinte importante à la déclamation de la tragédie de Robert Garnier, et ces diverses remarques permettent, très modestement, d'envisager certains aspects de la performance vocale du spectacle tragique.

§39 Les figures de répétition constituent une part importante du style tragique mis en œuvre par Robert Garnier dans *Hippolyte* et, en réalité, la plupart des observations réalisées sur cette pièce pourraient être généralisées à l'ensemble du théâtre de ce dramaturge. Il suffit de regarder le début d'une tragédie comme *La Troade* pour s'en convaincre :

J'atteste des grands Dieux la puissance funeste,
Je t'atteste, Ilion, et tes cendres **j'atteste**,
 Et toymesmes Priam des Dardanes le Roy,
 Que Troye **ensevelie ensevelist** en soy :
 Et vous mes chers enfans, nombreuse geniture :
Je vous atteste aussi, par vos Ombres je jure,
 Que j'ay cogneu **premiere**, et **premiere predict**
Nos malheurs que Cassandre a furieuse dit :
Nos malheurs que Cassandre a, de Phebus esmeuë
Predit pour nostre bien, qui ne l'avons pas creuë.

J'ay veu j'ay veu, premiere, hélas ! **Je les ay veus**,
De toy Paris enceinte, et ne **les ay** pas teus⁷⁷.

§40

Les mêmes effets rhétoriques fondés sur la concentration de diverses figures de répétition se retrouvent dans la tirade d'Hécube. De fait, ces figures permettaient d'incarner aussi bien l'élégie poétique que la véhémence rhétorique, la tristesse que la fureur, le chant que les pleurs ou les cris dans une forme propre à plaire et émouvoir tout ensemble. Elles pouvaient en outre présenter un avantage certain du fait qu'elles se concevaient en même temps du point de vue de l'*elocutio* et de l'*actio*. De cette façon, elles pouvaient presque fonctionner comme des sortes de didascalies internes qui donneraient des indications sur le tempo et la prononciation des tirades les plus frappantes et les plus spectaculaires. Pourtant, si Garnier est certainement le dramaturge qui a le plus développé et amplifié cette esthétique mise en place par Jodelle, il en est également l'un des derniers représentants. En effet, la présence des figures de répétition va décroissante – sans jamais totalement disparaître – à mesure que l'on avance dans le temps. Cette évolution est d'ailleurs perceptible au sein même de l'œuvre de Garnier dont les premières pièces semblent présenter davantage de répétitions que les dernières. De fait, Jodelle avait mis en place cette facture stylistique très particulière à une époque où, d'une part, poésie, rhétorique et dramaturgie ne se distinguaient pas toujours nettement et où, d'autre part, le spectacle dramatique restait encore très lié à un cadre scolaire rhétorique. Aussi cette esthétique fondée sur les figures de répétition ne pouvait-elle que décroître à mesure que l'écriture dramatique prenait son indépendance vis-à-vis de la poésie et de la rhétorique et que l'art du comédien commençait à se distinguer de la déclamation lyrique et de l'*actio* rhétorique. Les figures de répétition témoignent ainsi de la place charnière occupée par l'œuvre de Robert Garnier dans l'histoire de la tragédie humaniste entre le théâtre encore très marqué par la poésie et la rhétorique de Jodelle et ses comparses au milieu du XVI^e siècle et le théâtre déjà pleinement dramatique d'un Alexandre Hardy à l'orée du XVII^e siècle.

⁷⁷Robert Garnier, *La Troade*, I, v. 49-60, p. 387.

Quelques mots à propos de : Sylvain Garnier

Sylvain Garnier, docteur en littérature française, s'intéresse à la question de l'influence de la poésie lyrique sur l'écriture dramatique entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Sa thèse, *Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : l'expression poétique au théâtre (1553-1653)* a été récompensée par le prix Louis Forest, spécialisé en Lettres et Sciences humaines, décerné par la Chancellerie des universités de Paris pour l'année 2018 ; elle doit paraître aux éditions Droz en décembre 2019.

Pour citer cet article

Sylvain Garnier, « Entre poésie, rhétorique et performance dramatique : la mise en place d'une esthétique tragique fondée sur les figures de répétition dans *Hippolyte* de Robert Garnier Document sans titre », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/522>.