

Voichița Sasu

UN CAS D'INTERTEXTUALITÉ AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE - L'ANTIGONE DE  
ROBERT GARNIER

Le peu d'intérêt qu'a suscité le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle chez les auteurs d'arts poétiques (Du Bellay, *Défense...*) ou chez les critiques littéraires contemporains<sup>1</sup> s'explique tout d'abord par l'absence d'une institution ayant une tradition formée, un certain répertoire et demandant, par conséquent, un public<sup>2</sup>; d'autre part les Confrères de la Passion continuent leurs représentations archaïques; des pièces jouées dans une province sont ignorées dans une autre, beaucoup d'entre elles ne sont pas imprimées (les tragédies de Jodelle, par exemple) ou bien, même imprimées, se répandent mal et n'arrivent pas partout.

C'est aux humanistes, aux écoles et aux collèges que revient le rôle le plus important dans le développement du genre dramatique au XVI<sup>e</sup> siècle. La première étape (et la plus simple) est celle des traductions et des adaptations des pièces des auteurs grecs (Euripide, Sophocle surtout) et latins (Sénèque)<sup>3</sup>. C'est à Paris qu'Érasme imprime en 1506, en latin, deux traductions d'Euripide: *Hécube* et *Iphigénie à Aulis*. Victorius (P. Vettori) traduit *Electre* d'Euripide (1546). Georges Rotaller (à Lyon) *Ajax*, *Antigone*, *Electre* de Sophocle

<sup>1</sup> R. S a b a t i e r, *Poésie du seizième siècle*, Paris, A. Michel, 1975, p. 261: "au théâtre, le XVI<sup>e</sup> siècle marque une époque de transition, pauvre d'œuvres mais riche d'espoir".

<sup>2</sup> Cf. G. L a n s o n, *Études sur les origines de la tragédie classique en France*, "Revue d'Histoire Littéraire de la France" 1903, pp. 413-437.

<sup>3</sup> Ce ne sont pas les originaux des textes grecs qui préparent la tragédie mais les traductions latines.

(1550). Buchanan: *Médée*, *Alceste* (1554). Les traductions françaises sont fournies par Lazare de Baïf (*Electre* de Sophocle - 1537 - et *Hécube* d'Euripide - 1544), Bouchetel (*Hécube* - 1545), Th. Sébillet (*Iphigénie à Aulis* - 1549). On traduit en italien *Antigone* (Alamanni) et *Hécube* (Bandello).

Les premières tragédies modernes, originales, en latin, imprimées à Paris dès 1515, appartiennent à l'Italien G. F. Conti (Quintianus Stoa de son nom latin): *Theoandrothanatos* (ou la Passion) et *Theocrosis* (ou le Jugement dernier).

Au collège de Bordeaux (fondé par Gouvea) enseigne l'Ecosais Buchanan qui y fait jouer par les écoliers les quatre tragédies qu'il avait composées: *Saint Jean-Baptiste*, *Médée*, *Jeph-té*, *Alceste* - en latin. A Paris, le collège de Coqueret où enseigne Daurat et celui du cardinal Lemoine où s'illustrent Turnèbe, Ramus Muret (*Jules César*) et leurs élèves, Scévole de Sainte-Marthe, Jacques Grévin (*Jules César*) sont d'autres foyers théâtraux. Il faut rappeler un troisième centre important, Poitiers. Deux des premières tragédies françaises y naissent: *Médée* de Jean Bastier de La Péruse et *Agamemnon* de Charles Toutain.

L'idée qu'on se fait de la tragédie avant Jodelle est celle qui se trouve à la base des pièces de Garnier et que nous retrouvons même dans le théâtre classique. "La tragédie s'y définissait par quatre caractères principaux: 1. Le sujet historique; 2. La condition royale ou princière des personnages, qui entraînent avec eux la fortune des Etats ou des cités; 3. L'horreur sanglante et l'issue funeste des actions; 4. La noblesse ornée et grandiose du style"<sup>4</sup>. Elle n'est, pour Scaliger, qu'"une imitation par l'action d'un événement illustre, avec un dénouement malheureux en un style élevé, en vers"<sup>5</sup>.

Les sources les plus autorisées sont les éditeurs de Térence: Donat et Diomède qui, dans leurs commentaires du texte de Térence présentent le bagage de leurs connaissances basé sur

<sup>4</sup> G. L a n s o n, *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle*, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France" 1904, pp. 542-543.

<sup>5</sup> E. F a g u e t, *La tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Leipzig-Paris, H. Welter, 1897, p. 45. Il transforme la définition aristotélicienne, malgré l'usage qu'il en fait dans le détail de sa théorie, dans le sens traditionnel (Donat, Diomède).

les grammairiens latins. A cette théorie de Donat et Diomède s'ajoute la pratique de Sénèque.

L'approche intertextuelle est particulièrement propice dans le cadre du théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle, si nous envisageons l'intertextualité comme "la trace d'une culture dans l'écriture", "culture latérale, définissant un code linguistique et des références à la vie, culture profonde, constituant la mémoire qui s'inscrit dans le grimoire des textes"<sup>6</sup>. Qu'il s'agisse de *filiatio*n ("qui situe explicitement le discours dans une (apparente) continuité, dans une Tradition donnée pour stable, restaurée par le rétablissement des bonnes lettres"), *d'engendrement* ("le texte comme l'expansion paraphrastique d'une matrice idéale") ou de *ri-valité mimétique* ("dans la translation en langue vulgaire, ennoblie par son activité «à l'égal et parangon des autres plus fameuses Langues», lorsqu'elle est amplifiée «par l'imitation des anciens auteurs grecs et latins» - *La Deffence*")<sup>7</sup>, donc, caution, origine ou modèle, l'intertexte se laisse facilement déchiffrer. "Citer, emprunter, imiter, alléguer, prendre, extraire, recueillir, mais aussi puiser, piloter, escornifler, tels sont les principaux gestes qui inscrivent le discours littéraire de la Renaissance dans la tradition textuelle où il situe l'origine ou la garantie de son dire"<sup>8</sup>. Cela relève de la conception que l'on se fait à l'époque de la traduction et de l'imitation, appelées à illustrer et à adapter le sens de l'original à celui du lecteur moderne. Mais l'intertexte révèle aussi, en fonction de l'angle de vue ou de la profondeur de l'analyse de la ré-écriture, des ancrages textuels complémentaires, des développements psychologiques insoupçonnés chez le modèle.

"Dans la mesure où la mise en relation intertextuelle juxtapose ou superpose des énoncés fragmentaires détachés de leur contexte épistémologique et idéologique, comme c'est évidemment le cas au XVI<sup>e</sup> siècle, où une culture se définit par le

<sup>6</sup> D. Poirion, *Ecriture et ré-écriture au Moyen Age*, "Littérature", février 1981, p. 117.

<sup>7</sup> Cf. F. Cornilliat, G. Mathieu-Castellani *Intertexte Phénix?*, "Littérature", octobre 1984, p. 6.

<sup>8</sup> G. Mathieu-Castellani, *Intertextualité et allusion: le régime allusif chez Ronsard*, "Littérature", octobre 1984, p. 24.

système de ses ressemblances et de ses différences avec une culture ancienne, dont les langues sont m o r t e s, une culture disparate, homogénéisée seulement par la mise en paradigme accomplie par le geste d'appropriation, le conflit intertextuel se marque par l'instabilité du texte: au mieux, par la tension qui contraint des textes hétérogènes à se rencontrer en un point, au pire, par les contradictions irréductibles qui troublent la cohérence de la parole centralisatrice"<sup>9</sup>.

C'est précisément le cas de l'*Antigone* de Robert Garnier (1580). L'imagination ne pouvant travailler qu'à partir de certaines données, celles-ci s'offrent à l'auteur formé à l'école des humanistes dans le corpus des *auctores* de l'antiquité classique: leur fonction doxologique de modèles authentiques pour la démarche de l'*inventio* (sentis comme tels par rapport aux productions autochtones périmées, si peu conformes au nouvel idéal) s'accompagne d'une autorité fondée sur le vrai, sur la tradition écrite, qu'elles confèrent aux nouveaux écrits. Ce que Garnier recherche surtout dans ce corpus c'est la forme plutôt que le fond, le moule qu'il s'agit de remplir, pas toujours heureusement, de "matériaux pris çà et là, et ramassés quelquefois avec une curiosité malheureuse"<sup>10</sup>: ainsi, pour creuser le caractère d'Antigone, pour donner plus de matière à sa tragédie, puise-t-il chez Sénèque, chez Sophocle, chez Stace. L'excès des emprunts a pu faire dire à Faguet qu'il faut "s'imaginer une pièce dont les *Phéniciennes* d'Euripide forment les trois premiers actes et dont l'*Antigone* de Sophocle forme les deux actes derniers"<sup>11</sup>. Mais ce sont les *Phéniciennes* de Sénèque que Garnier prend pour modèle; Sénèque lui-même y imite adroitement les *Phoenissae* de Sophocle. Cette préférence marquée pour Sénèque<sup>12</sup> est surtout explicable

<sup>9</sup> F. Cornilliat, G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>10</sup> E. Faguet, *op. cit.*, p. 183.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>12</sup> Selon Scévole de Sainte-Marthe, la façon d'écrire de Sénèque semblait à Garnier, plus juste et plus réglée, que celle des Grecs, c'est pourquoi "il tâcha d'imiter cet excellent auteur, en quoi il réussit parfaitement". P. de Juleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature française des origines à 1900*, Paris, Colin et Cie, 1897, t. 3, p. 289.

par la coïncidence - sinon la renaissance - du goût pour le théâtre sentencieux et oratoire, préparé en même temps par la fréquentation des tragédies des anciens et par la faveur dont jouit la poésie des grands rhétoriciens. Parallèlement, l'autorité d'Aristote se rétablit, et avec elle, le goût pour l'action et la logique dramatique. Le climat socio-politique n'est pas sans encourager la méditation sur la condition humaine, sur l'ivresse du pouvoir, sur la vengeance sanguinaire (autant de thèmes chers à Sénèque); pour preuve, les paroles mêmes de Robert Garnier dans la dédicace de *La Troade* (1579) à Renaud de Beaune, évêque de Mende (1579), puis archevêque de Bourges (1581): "... les passions de tels sujets nous sont jà si ordinaires, que les exemples anciens nous devront doresnavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres: voyant nos ancêtres troyens avoir, par l'ire du grand Dieu, ou par l'inévitable malignité d'une secrette influence des astres, souffert jadis toutes extrêmes calamitez, et que toutefois du reste de si misérables et dernières ruines s'est peu bastir, après le décez de l'orgueilleux empire romain, cette très-florissante Monarchie"<sup>13</sup>. L'allusion, même voilée, aux "extrêmes calamitez" de son époque, ne peut échapper au spectateur des répliques de *l'Antigone* (nous y reviendrons), comme elle n'échappe point au lecteur des tragédies et de leurs dédicaces.

Garnier a donné un sous-titre à sa pièce: *La piété*. Peut-être a-t-il senti que cette tragédie, en l'absence d'une unité strictement dramatique ou thématique, avait besoin d'une certaine unité, qu'il lui a offerte par la création du personnage d'Antigone ("unité de héros"<sup>14</sup>); cette unité est indiquée subtilement par le sous-titre, idée directrice, composante majeure du caractère d'Antigone qui décide du déroulement de la tragédie. L'attachement fait de tendresse et de respect qu'éprouve Antigone pour son père, sa mère et ses frères et qui inclut la justice dans sa conception, est le moteur qui met en branle le destin qui agit par ricochet: infraction à la loi de Créon, suicide d'Antigone, mort d'Hémon, suicide d'Eu-

<sup>13</sup> R. Garnier, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier frères, 1923, t. 2, p. 1.

<sup>14</sup> Cf. M. Lazard, *Le théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 116.

rydice. En choisissant ce sous-titre, suggéré par les paroles d'Oedipe dans les *Phéniciennes* de Sénèque, Garnier ne veut pas "nous donner le change sur le manque d'unité de sa tragédie"<sup>15</sup>, mais plutôt, en jouant sur quelques thèmes traditionnels (de la justice, de la fatalité) ou actualisants (les guerres fratricides), indiquer sa conviction d'une "supériorité de la loi morale sur la loi civile"<sup>16</sup>.

Le sujet d'*Antigone* s'encadre parfaitement dans une esthétique traditionnelle: une histoire exemplaire de morts affreuses et nécessaires de personnages nobles.

Trois parties se distinguent nettement, malgré les cinq actes: le prologue éclairant les données morales du conflit, sur le modèle de Sénèque qui, à ce sujet, s'écarte de la tradition (Edipe est conduit par Antigone dans la montagne solitaire de Béotie, le Cithéron; il convainc sa fille d'exercer sa piété sur Jocaste, l'aidant à empêcher la guerre fratricide); une partie centrale, faite d'une succession de tableaux conduisant à la catastrophe qui, malgré une absence apparente de liaison entre eux, suggèrent les pas implacables du destin, les mailles nécessaires qui forment la chaîne Fortune; cette action discontinue, s'arrêtant à des moments privilégiés, se trouve être également dans une tradition romaine et grecque et non spécifique de Sénèque (tentative infructueuse de Jocaste, mort d'Étéocle et de Polynice, mort de Jocaste, ensevelissement de Polynice, morts d'Antigone et d'Hémon); l'épilogue coïncide avec le dernier acte (mort d'Eurydice, désolation de Créon, déploration des malheurs), à portée morale évidente et où les dernières paroles appartiennent au chœur<sup>17</sup>.

La tragédie met donc en évidence une leçon morale plutôt (invitation à la sagesse), magnifiée par ses moments pathétiques, qu'une action en progression. Lyriques et rhétoriques, égales et symétriques, les scènes rendent compte, davantage que la distinction en cinq actes, du souci de composition de Gar-

<sup>15</sup> P. de J u l l e v i l l e, *op. cit.*, pp. 292-293.

<sup>16</sup> Cf. M. L a z a r d, *op. cit.*, p. 116. Nous ne pouvons, par conséquent, accepter *ad litteram* le jugement de Faguet: "Il n'y a même pas d'idée maîtresse qui ramène à un point unique l'esprit du spectateur. L'idée du premier acte est, si l'on veut, l'idée de la fatalité qui pèse sur Oedipe. Ce qui domine ensuite, c'est l'horreur des guerres civiles; à la fin ce qui s'impose à nos réflexions c'est la lutte de la loi civile contre la loi morale". *Ibidem*, p. 206.

<sup>17</sup> R. G a r n i e r, *op. cit.*, t. 2, p. 214.

nier. S'il se conforme aux règles héritées des Anciens (trois moments - *expectatio, gesta, exitus* - organisés en cinq actes séparés par les chants du chœur, personnages peu nombreux et traditionnels, enchaînement logique des catastrophes<sup>18</sup>), une tentative de renouvellement de la structure tragique est visible. L'auteur "ne reprend plus la division tripartite des pièces romaines, où deux moments pathétiques encadraient la partie dialectique. L'élément affectif et l'élément intellectuel alternent à l'intérieur de chaque acte: les scènes de discussion dans *Antigone* concourent au pathétique lorsque le débat traditionnel de la clémence et de la rigueur oppose un père et un fils, celui des pouvoirs du souverain un fils et sa mère, le conflit politique se doublant alors d'un conflit familial et moral"<sup>19</sup>.

Par la suite, les caractères semblent effacés devant leur portrait dressé par le discours qu'ils prononcent: les sentiments provoqués chez l'auditeur par les idées exprimées décident du contour moral que prend le personnage sur la scène; d'autre part, les caractères en présence, Antigone-Jocaste, Jocaste-Polynice, Antigone-Ismène, Créon-Hémon, Antigone-Hémon, s'éclairent les uns les autres (à l'encontre de l'opinion de Faguet<sup>20</sup>).

Antigone apparaît comme le symbole de la piété dès les premières lignes: Garnier suit consciencieusement Sénèque lorsqu'il fait parler Edipe:

Toy, qui ton père aveugle et courbé de vieillesse  
 Conduis si constamment, mon soustien, mon adresse,  
 Antigone, ma fille [...] <sup>21</sup>.

Mais la constance et l'amour filial transparaissent dans la décision d'Antigone de rester auprès de son père, dans la solitude:

Rien, rien ne nous pourra séparer que la mort;  
 [...]

<sup>18</sup> Cf. M. L a z a r d, *op. cit.*, p. 116.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> Cf. E. F a g u e t, *op. cit.*, p. 207.

<sup>21</sup> R. G a r n i e r, *op. cit.*, p. 111.

Mon seul père je veux; il sera mon partage;  
Je ne retiens que luy, c'est mon seul héritage<sup>22</sup>.

Garnier dépasse Sénèque, son modèle, lorsqu'il essaie de pénétrer la lutte douloureuse qui se livre dans le coeur d'Antigone, le choix qu'elle doit faire entre la mort (désir qui correspond à celui de sa mère, Jocaste: "Rien que la seule mort ne me donne plaisir"; Antigone: "je mourray donc aussi") et la vie (soutien et guide du père):

Antigone

Hé! que feray-je donc? O l'étrange destresse!  
Je ne puis estre à l'un que l'autre je ne laisse.  
Si ma mère je suy, désourdissant mes jours,  
Mon père je lairray despourveu de secours.  
Auquel m'adresseray-je? et auquel, ô pauvrete,  
Suis-je plus attenue et suis-je plus sugette?  
Tous deux je les honore en un devoir égal,  
Mais l'un d'eux veut mourir, l'autre plorer son mal<sup>23</sup>.

Jocaste et Antigone en présence, c'est une heureuse invention de Garnier, au troisième acte. Les paroles touchantes d'Antigone, qui veut persuader sa mère de ne pas mettre fin à ses jours après la lutte fratricide et son issue funèbre, la décision réitérée, inébranlable de Jocaste qui parvient à rappeler à Antigone sa piété, son devoir filial pour l'empêcher de se donner la mort à son tour, le désespoir d'Antigone qui éclate dans un monologue d'une grande intensité dramatique, sont autant d'exemples de la pénétration psychologique de l'auteur, de son pouvoir d'invention, en l'absence de l'appui d'un modèle. Les paroles qu'il prête à Antigone, majestueusement frappées, restent à la mémoire (et seront reprises par Racine, dans *Phèdre*, par Corneille, dans *Cinna*, par Rotrou, dans *Antigone*):

Voilà mes deux germains morts dessus la poussière,  
Ma mère entre mes bras vient d'estre sa meurtrière.  
Mon père erre aveuglé par les rochers segrets,

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

Remplissant l'air de cris, de pleurs et de regrets.  
 Notre peuple est détruit; le sceptre thébaïde  
 N'ornera désormais la race agénoride.  
 Nous avons tout perdu: ce jour, ains ce moment  
 Nostre antique lignage accable entièrement.  
 Et je vy, misérable! Hélas! voire, hélas voire!<sup>24</sup>

L'auteur nous dévoile un aspect du caractère d'Antigone qui fait d'elle une héroïne cornélienne: le sentiment du devoir; au nom de ce sentiment aigu, elle repousse les solutions pratiques, commodes que propose le bon sens et défie la mort par l'orgueil de composer un destin singulier et par un héroïsme de la parole et des actes, né des composantes éthiques de sa personnalité que sont l'honneur et le respect des lois divines. Le devoir d'inhumer le corps de son frère Polynice et de reconforter son père la tient en vie. Elle fait voir à Ismène, sa soeur, que l'acte de piété envers son frère la délivre de ce monde où règne la tristesse et la misère, mais lui assure la gloire éternelle:

Laissez-moy, je vous prie, en ma témérité;  
 Votre propos ne m'est qu'une importunité.  
 Mon dessein est louable, et ne m'en peut ensuivre  
 Autre mal que me voir de mes langueurs délivre  
 Par une belle mort, qui des tombeaux obscurs  
 Fera voler mon nom jusque aux siècles futurs<sup>25</sup>.

Armée de cette décision et du courage d'affronter la loi de Créon, dont la passion même d'Hémon ne peut la détourner, Antigone assume son devoir et défie Créon:

Le grand Dieu, qui le ciel et la terre a formé,  
 Des hommes a les loix aux siennes conformé,  
 Qu'il nous enjoint garder comme loix salutaires,  
 Et celles rejeter qui leur seront contraires.  
 Nulles loix de tyrans ne doivent avoir lieu,  
 Que l'on voit répugner aux préceptes de Dieu<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 177.

La passion qu'elle met à souligner l'"inhumanité" du "tyran", le renversement spectaculaire du geste de "l'humaine pitié" en "crime", font état de l'existence d'un monde à l'envers où les valeurs morales changent de statut et où la loi civile étouffe la loi naturelle sinon morale.

Antigone a une grande âme: sa foi dans l'au-delà, suggérée par le désir de quitter ce monde (et que Garnier transforme en une foi chrétienne, cf. le rappel de Dieu le créateur, sorte d'oubli, puisque par la suite l'auteur revient à l'idée des dieux révéérés par l'antiquité) et les souffrances que cette foi suppose ne sont pas le dû de tout un chacun. Les dimensions du rôle reposent sur l'élévation de cette âme, sur l'amour de l'éternel, de l'absolu (comme chez Sophocle), sur un amour sage pour Hémon (et non pas violent comme chez Sophocle), sur le courage mais aussi sur la faiblesse tout humaine qui, paradoxalement, mettent en relief sa grandeur et sa féminité:

Voyez les durs liens qui les deux bras me serrent!  
 Voyez que ces bourreaux toute vive m'enterrent!  
 Voyez qu'ils vont mon corps en un roc emmurer,  
 Pour avoir mon germain voulu sépulturer!  
 Une fille royale on livre à la mort dure.  
 On me condamne à mort sans autre forfaiture<sup>27</sup>.

Lorsque la mort prend contour et qu'elle est là, attendant sa victime, Antigone éprouve l'injustice du sort, comme celle de Créon aussi, la crainte devant l'inévitable et le regret de ce qu'elle ne verra plus:

O fontaine dircée! ô fleuve Ismène! ô prez!  
 O forests! ô coustaux! ô bords de sang pourprez!  
 O soleil jaunissant, lumière de ce monde!  
 O Thèbes, mon pays, d'hommes guerriers féconde [...]<sup>28</sup>.

Au seuil du tombeau, elle rassemble ses forces, redevient sereine (au prix d'un courage peut-être plus grand que celui qui l'y avait conduite) et se hâte d'entrer dans son "sé-

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 195.

pulchre", pour alléger la douleur de la séparation, tout en consolant ses compagnes qui se désolent :

Ne larmoyez pour moy, mes soeurs, ne larmoyez.  
 Pourquoi sanglotez-vous? pourquoi vos seins d'albâtre  
 Allez-vous meurtrissant de force de vous battre?  
 Adieu, mes chères soeurs [...] <sup>29</sup>.

La malédiction oedipienne est expiée plus durement par les femmes, puisqu'elles sont innocentes: Polynice et Étéocle attirent le malheur sur leur tête en repoussant les solutions pacifiques et fraternelles, poussés comme ils sont, dans leurs actes, l'un par le sentiment d'une injustice qu'il s'agit de réparer à n'importe quel prix, l'autre, par la soif du pouvoir, dans chacun se manifestant la violence dans la haine, héritée de leur père.

La vision de Garnier est originale: Polynice devient le héros tragique par excellence (Étéocle n'apparaît même pas); il revendique ce qu'il considère être son droit, en faisant appel à la compréhension, à l'humanité:

Où se retirera l'affligé Polynice?  
 Où voulez-vous qu'il aille? Étéocle ha le bien  
 Du commun héritage, et ne me laisse rien.

Il se contenterait de "quelque maison de chaume" qui lui assurerait la dignité, la conscience d'être libre de composer son destin, mais il se sent humilié, son orgueil est blessé:

Mais je n'ay rien du tout et me convient, pour vivre,  
 Comme esclave habiter chezAdraste et le suivre.  
 O que c'est chose dure et qui tourmente bien,  
 Se voir de maistre esclave; et de roy n'estre rien! <sup>30</sup>

Il n'y a qu'une solution, la lutte sans merci ("il faut qu'il soit puny"). Polynice est décidé à régner à tout prix:

Ne me chault de me voir de mes peuples haï,  
 Moyennant que je sois et craint et obéi.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

Ce désir de régner sans égard aux sensibilités ou à la justice caractérise Étéocle dans les *Phéniciennes* de Sénèque. Garnier le transfère à Polynice qui lui semble plus justifié à l'éprouver; mais il grossit les traits du héros en le rendant non pas digne de notre compréhension et de notre assentiment, mais odieux:

Pour garde un royaume ou pour le conquérir,  
 Je ferois volontiers femme et enfans mourir,  
 Brusler temples, maisons, foudroyer toute chose;  
 Bref il n'est rien si saint, que je ne me propose  
 De perdre mille fois, et mille fois encor,  
 Pour me voir sur la teste une couronne d'or.  
 C'est toujours bon marché, quelque prix qu'on y mette.  
 Nul n'achette trop cher qui un royaume achette<sup>31</sup>.

La figure de Jocaste ne permet point à Garnier de faire valoir sa propre vision: jouet de la Fortune, punie pour son crime par les mêmes dieux qui le lui ont imposé, Jocaste est un caractère typique de tragédie antique, mal à l'aise dans l'univers spirituel de la Renaissance. Aussi l'auteur souligne-t-il les traits de la mère déchirée entre l'amour pour Étéocle et celui pour Polynice, son sacrifice consenti pour empêcher la guerre entre les frères, sa prière qui couronne un regret pathétique, son désir de mourir que cause le repentir, sa vision prophétique et saisissante de la chute de la cité.

Le caractère d'Ismène offre plus de possibilités. Figure essentiellement féminine chez Sophocle, caractérisée par une impuissance ("sexe imbécile") qui prévaut contre l'amour fraternel ("Il est mon frère aussi, mais je ne puis que faire") et par la soumission, elle révèle, chez Garnier, à la différence de Sophocle, une attitude monarchique - réminiscence de l'actualité dans des répliques cornéliennes:

Il faut suivre des grands le vouloir qui nous lie:  
 Faire plus qu'on ne peut est estimé folie.  
 [...]  
 Le droit est d'observer ce que le roy commande<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 167-169.

En s'éloignant encore de son modèle, Garnier accorde un égal héroïsme aux deux soeurs qui se disputent la gloire de mourir pour un idéal de piété et d'humanité:

*Ismène*

Ce fut moy qui en eut la principale cure.  
S'il y a du péché, s'il y a du mesfaict,  
Seule punissez-moy, car seule je l'ay faict.

*Antigone*

Non, non, elle vous trompe, elle en est innocente,  
Et ne doit à ma peine estre participante:  
Elle n'en a rien sceu, non, ne la croyez pas.

*Ismène*

J'alloys après elle, et la suivois au pas.

*Antigone*

Si je luy eusse dict, elle m'eust décelée.

*Ismène*

Au contraire, sans moy elle n'y fust allée.

*Antigone*

Elle n'a pas, Créon, le courage assez fort.

*Ismène*

Je vous ay incitée à ne craindre la mort.

*Antigone*

Elle veut avoir à ma gloire acquestée.

*Ismène*

Vous me voulez tollier ma gloire méritée.

*Antigone*

C'est à fin de mourir qu'elle dit tout ceci.

*Ismène*

Mais c'est pour me sauver que vous parlez ainsi.

*Antigone*

Et pourquoy voulez-vous sans mérite me suivre?

*Ismène*

Et pourquoy voulez-vous me contraindre de vivre?<sup>33</sup>

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 182-183.

Ismène acquiert une nouvelle dimension donc, elle surprend par la véhémence qu'elle met à défendre sa soeur, ne craignant point la colère de Créon, alléguant avec finesse psychologique des raisons qui devraient toucher le coeur d'un père (les sentiments du fils privé de sa fiancée, l'acte de piété d'Antigone, la descendance royale de celle-ci). Mais rien n'ébranle la décision de Créon.

Hémon, son fils, est aussi un caractère auquel l'Antigone de Sophocle ne nous a habitués qu'à grandes lignes. Garnier innove, tout d'abord, en ménageant une rencontre Hémon-Antigone avant l'acte audacieux de celle-ci (scène absente chez Sophocle). Il innove surtout en transformant l'amour d'Hémon en passion ardente, préfigurant le dénouement tragique. Cette passion se manifeste dans l'identité de sentiments et de sensations:

En vous seule je vy; sans vous, certes, sans vous  
 Je trouverois amer le plaisir le plus doux.  
 Si vous avez du dueil, j'auray de la tristesse:  
 Si vous avez plaisir, j'auray de l'alaigresse<sup>34</sup>.

Elle se manifeste aussi, même si c'est à travers des paroles gauches mais pleines de lyrisme, dans la présence constante, à la manière dont l'amant médiéval en est possédé sans intermission, de l'image de la bien-aimée:

*Antigone*

Et je vous aime aussi. Mais mon affection  
 Se trouble maintenant par trop d'affliction.  
 Je n'ay dedans l'esprit que morts et funérailles.

*Hémon*

Moy, j'ay tousjours l'amour cousu dans mes entrailles<sup>35</sup>.

L'amant passionné se désole de voir Antigone au bord du désespoir; bien qu'il sache son geste inutile, il essaie de faire naître dans le coeur de celle-ci l'espoir, usant de proverbes qui attestent le changement nécessaire de Fortune, ou de stoïcisme, en présentant la mort comme un fait naturel et également nécessaire:

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 160.

Mais comme après l'hiver le printemps on voit naistre,  
 Et après longue pluye un beau temps apparaoistre,  
 Ainsi quand les malheurs ont sur nous tempesté,  
 Nous devons espérer de la prospérité.

[...]

Un chacun doit mourir, et la Parque félonne  
 De ce commun devoir ne dispense personne<sup>36</sup>.

Cette scène qui marque la confrontation entre Hémon et Créon, en général conforme à celle de Sophocle, Garnier a su la renouveler en présentant le fiancé d'Antigone en une attitude romantique: Hémon est décidé à partager la mort de sa bien-aimée, car qu'elle meure et qu'il vive est également impossible:

Que tu meures, ma vie, et qu'on t'oste, mon âme,  
 A mon cœur qui ne vit que de ta douce flâme?  
 Que tu meures sans moy, que sans moy le trespas  
 Te meine chez Pluton et je n'y voise pas?  
 Que je vive sans toy, que mon âme explorée  
 Soit absente de toy, soy de toy séparée?  
 Non, non, je ne sçaurois: quiconque t'occira  
 Ma mort avec la tienne ensemble apparira<sup>37</sup>.

La révolte d'Hémon est moins la révolte d'un fils contre un père obstiné que la révolte d'un citoyen honnête de la cité, injustement frappé, contre un tyran insensible aux voix raisonnables. La concision des répliques, leur alternance rapide rendent mieux compte (que chez Sophocle) de la tragédie qui se prépare:

*Créon*

Qu'ay-je affaire d'avis? telle est ma volonté.

*Hémon*

N'estes-vous pas suget aux loix de la cité?

*Créon*

Un prince n'est suget aux loix de sa province.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 160-161.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 186.

*Hémon*

Vous parlez d'un tyran, en non pas d'un bon prince.

[...]

*Créon*

Oses-tu, malheureux, à ton père débatre?

*Hémon*

J'ose pour l'équité l'injustice combattre.

*Créon*

Injuste te semblé-je en défendant mes droits?

*Hémon*

Injuste en ordonnant des tyranniques loix<sup>38</sup>,

Mais Créon reste insensible. La plupart des hellénistes contemporains font peu de cas de cet "imbécile" et de ce "fou" qui prend des décisions subites, qui fait des omissions par raisonnement et des erreurs délibérées. Il est vrai qu'il annonce pompeusement son édit, après un récit emphatique de l'issue de la bataille:

J'ay par publique édict fait expresse défense  
D'inhumer ce méchant. Que si aucun s'avance  
De faire le contraire et enfreindre ma loy,  
S'asseure d'esprouver la colère d'un roy,  
Je jure par le ciel qui ce monde environne,  
Par cet honoré sceptre et par cette couronne,  
Que si aucun thébain j'y voy contrevenir,  
Sans espoir de pardon je le feray punir,  
Fust-il mon enfant propre [...]<sup>39</sup>

Il est vrai aussi que, fort de sa raison, pour lui il n'y a que récompense ou que châtement, point de nuances ("La peine et le loyer sont les deux fondemens / Et les fermes piliers de tous gouvernemens"). Il est vrai surtout qu'il commet l'une des "erreurs" les plus graves, celle de ne point comprendre la portée et le contenu du geste d'Antigone ("se rit de ma puissance"): cette erreur n'est au fond que la montée en épingle

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 189-190.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 173-174.

de la nécessité d'obéir aveuglément aux lois qu'il dicte ("Vous avez l'inhumant mes édicts transgressé"), la reconnaissance de la suprématie de son autorité ("Elle n'a qu'entrepris sur mon autorité").

Mais ces défauts sont dépassés par un autre, plus grand: c'est un tyran, et comme tel, il se considère comme le seul dépositaire de la vérité absolue. Il méprise par conséquent le sentiment fraternel d'Antigone, comme il méprise le sentiment d'amour ("Elle ira chez Pluton faire ses espousailles") ou la descendance royale de sa victime ("Le fust-elle des dieux, elle est sugette aux loix"). Ce tyran est loin d'être un bon père: il ne connaît pas son fils, puisqu'il ne comprend rien à son attitude. Il se laisse tromper par des mots:

C'est parler comme il faut: un débonnaire enfant  
Ne s'affecte à cela que son père défend<sup>40</sup>.

Ou bien, il ne comprend pas les paroles que son fils prononce: tyran haï, il ne conçoit que menace contre lui, là où il y a déjà décision de suicide:

*Hémon*  
Elle ne mourra pas qu'un autre n'aïlle après.

*Créon*  
Il me menace encor, ô l'impudente audace!

*Hémon*  
Vers mon père et mon roy je n'use de menace.

*Créon*  
Esclave efféminé, si tu contestes plus,  
Je t'envoieray gronder aux infernaux palus<sup>41</sup>.

Cette erreur, à laquelle s'ajoute une cruauté incompréhensible psychologiquement, mais nécessaire dramatiquement ("Sus, qu'on m'ameine tost ceste beste enragée, / Qu'aux yeux de ce galand elle soit esgorgée"), décide de la chaîne des morts qui se préparent: à une mort lente et affreuse au fond d'un "roc ténébreux", Antigone préfère le suicide qui cause le suicide

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 190.

d'Hémon (le spectateur en est épargné, à la différence de la scène dans l'*Antigone* de Sophocle); la mère d'Hémon, Eurydice, met fin à ses jours en apprenant la mort de son fils.

Le repentir de Créon en est d'autant plus déchirant, sa culpabilité jaillit, car, à la différence du Créon de Sophocle, celui de Garnier accuse lui-même, et non pas le destin aveugle:

Mon Eurydice est morte! ha! méchant, c'est par moy!  
 D'autre que de moy seul me plaindre je ne doy,  
 Par moy ma niepce est morte en un louable officé;  
 Par elle mon Hémon, par Hémon Eurydice.  
 Ainsi de tant de morts je suis cause tout seul,  
 Et seul aussi j'en porte et la coulpe et le deul<sup>42</sup>.

Dans l'*Antigone* de Sophocle, Créon est désorienté par les coups du destin (il a tué sans le vouloir!) et se sent perdu; dans l'*Antigone* de Garnier, Créon appelle à la Mort dans le besoin d'expier (besoin tout chrétien; insensiblement, la Parque est remplacée par la Mort):

Vienne la Mort terrible et m'arrache d'icy.  
 Que ce jour le dernier de mes jours apparaisse,  
 Ce jour fasse noyer mon crime et mon angoisse,  
 Au fond de l'Achéron, non pas mon crime, hélas!  
 Car il faut qu'avec moy je le porte là-bas,  
 Et le monstre à Minos, pour recevoir la peine  
 Que mérite l'aigreur de mon âme inhumaine<sup>43</sup>.

Garnier a eu l'intuition du tragique du personnage de Créon et il a su ménager les effets de manière à nous le rendre évident, assurant du même coup l'apothéose d'Antigone.

Le chœur, conformément aux préceptes d'Aristote (*Poétique*, XVIII, 1456, 25) y devient un véritable personnage, intégré à la tragédie (comme il l'était déjà chez Sénèque), au caractère lyrique très prononcé; il joue le rôle de prélude plutôt que de conclusion: voilà le chœur commentant l'attitude d'Hémon dans la perspective de la toute-puissance de l'amour:

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 211-212.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 213.

Il ne peut consentir  
 Qu'on outrage sa dame;  
 Il aime mieux sentir  
 La mort dedans son âme;  
 Je crains que sa douleur  
 Nous cause du malheur<sup>44</sup>.

La poésie et le lyrisme caractérisent aussi les interventions du chœur dans l'*Antigone* de Sophocle, véritable porte-parole de la Cité thébaine: la grandeur de Zeus, la puissance d'Eros, les paroles de consolation pour Antigone. Garnier est le dépositaire des conceptions du XVI<sup>e</sup> siècle, inspirées des Anciens (Horace, surtout), de Vauquelin de La Fresnaye, par exemple<sup>45</sup>. Dans sa pièce, les chœurs (trois chœurs distincts: de Thébains, de Vieillards, de Filles thébaines - représentant respectivement de la force et de l'opinion publiques, de la sagesse et de la sensibilité) séparent les scènes ou les véritables "tableaux" intérieurs aux actes, ou bien agissent comme un personnage en dialoguant avec les personnages.

Le chœur chante la grandeur de Zeus, mais la foi de Garnier lui fait remplacer celui-ci par Dieu à la fin de l'invocation:

Si nous recevons, ô Seigneur,  
 De toy ce désiré bonheur,  
 Tandis que le ciel tournera,  
 Tandis que la mer flotera,  
 Nous chanterons à ton honneur<sup>46</sup>.

Mais le chœur a surtout, chez Garnier, la fonction d'un commentateur et d'un critique, porteur de l'opinion de l'auteur:

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>45</sup> "Le Choeur de la vertu doit estre la defence / Du parti de l'auteur repreneur de l'offence: / Doit parler sagement, grave et sentencieux, / Se montrant de conseil aux grands officieux: [...] Qu'il apaise tousiours une ame couroucee, / Et plein de iugement descouvre sa pensee: [...] Et qu'il tienne secrets les secrets qu'on luy baille: / Et que les puissants Dieux tousiours priant il aille, / Qu'aux humbles afligez il oste la douleur, / Et qu'aux fiers orgueilleux il donne le malheur". V. de La Fresnaye, *L'Art poétique françois*, s. a., pp. 89-90.

<sup>46</sup> R. Garnier, *op. cit.*, p. 126.

Créon a vraiment tort  
 De livrer à la mort  
 Cette vierge royale.  
 Il pense tesmoigner  
 Pour les siens n'espargner  
 Qu'il fait justice égale.  
 Mais le crime n'est tel  
 Qu'il doive estre mortel  
 A sa bru et sa niepce,  
 Les amours dédaignant  
 De son fils se plaignant  
 D'une telle rudesse<sup>47</sup>.

Le malheur arrivé, le choeur s'adresse à Créon sans compassion, implacable, en relevant la vanité des regrets devant un fait accompli:

Trop tard vous cognoissez vostre incurable offense,  
 Vaines y sont les pleurs, vaine la repentance,  
 Pour néant vous jettez ces lamentables cris.  
 De ce qui est jà faict le conseil en est pris.  
 Dieu mesme ne sçauroit, bien que tout il modère,  
 Faire qu'un oeuvre faict soit encores à faire<sup>48</sup>.

Le rythme, dans le chant du choeur, change quand il s'agit d'un peu d'espoir:

Aux dieux l'on trouve tousjours  
 Du secours;  
 Ils président aux batailles;  
 Ils repoussent les efforts  
 Des plus forts,  
 Et préservent nos murailles.  
 A jamais leur soit l'honneur  
 Du bon-heur  
 Qu'ils nous donnent de leur grâce [...] <sup>49</sup>

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 210-211.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 172.

Les *Phéniciennes* de Sénèque ne comportent pas de chœur. Ainsi Garnier s'inspire-t-il, en simplifiant, d'autres tragédies de Sénèque, notamment d'*Oedipe* pour le chœur chantant la gloire de Zeus, annonçant la tragédie (pp. 130-132), ou pleurant, en anticipant, le dépérissement de la race et qu'il clôt par une morale ("Il n'est forcément si grand / Que d'une rancoeur fraternelle / Quand la convoitise s'y prend"<sup>50</sup>). Il s'inspire aussi d'*Agamemnon* pour le chœur qui médite sur la Fortune, mais au lieu de développer ce thème dans le sillon de Sénèque, il introduit une idée de critique sociale surprenante, écho, peut-être, de la misère et des privations que le peuple français subit pendant les guerres de religion et que Garnier, en patriote et bon observateur, ne pouvait ignorer:

L'un le retient à son pouvoir;  
L'autre s'efforce de l'avoir.  
Ce pendant le peuple en endure,  
C'est luy qui porte tout le faix:  
Car encor qu'il n'en puisse mais,  
Il leur sert tousjours de pasture.

Mars dedans la campagne bruit;  
Notre beau terroir est détruit;  
Le vigneron quitte la vigne,  
Le courbe laboureur ses boeüs,  
Le berger ses pastis herbeüs,  
Et le morne pescheur sa ligne<sup>51</sup>.

Le chœur a aussi le dernier mot à dire, il tire la conclusion morale, l'enseignement qu'on doit retirer de la tragédie:

Vos pertes, vos malheurs que vous avez soufferts  
Procèdent du mespris du grand dieu des Enfers:  
Il le faut honorer, et tousjours avoir cure  
De ne priver aucun du droict de sépulture<sup>52</sup>.

N'est-ce point une allusion subtile à tant de huguenots sans sépulture, n'est-ce point un appel à la concorde?

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 214.

Ce goût de l'enseignement moral, si caractéristique des représentants de la Pléiade, remonte à l'antiquité à travers l'héritage médiéval. "L'alternance de développements oratoires destinés à convaincre, d'effusions lyriques et de tableaux pathétiques discontinus sert ainsi le but didactique de la tragédie"<sup>53</sup>. A cela s'ajoute "le goût de la rapidité et du mouvement dramatique" qui se fait déjà sentir chez Garnier (malgré l'opinion de Faguet<sup>54</sup>, dans l'alternance rapide, vive, des répliques des personnages en présence (à la différence des monologues à effet monotone et statique chez Sénèque), et surtout dans le choix judicieux qu'il fait entre les détails à prendre chez ses modèles (c'est de ce point de vue que nous devons imaginer le rejet de l'entretien de Créon et de Tirésias, présent dans Sophocle). L'anticipation qui tient le spectateur en suspens contribue aussi à créer l'effet dramatique:

*Hémon*

[...] et ce pendant, peut-estre,  
 Que d'inutiles pleurs je me viens icy paistre,  
 La pauvrete pourra s'estre ouverte le sein  
 De quelque fer plustost que d'attendre la faim  
 Ou bien par faute d'air trespasser suffoquée,  
 Ou se briser la teste encontre un roc choquée.  
 Il ne faut dilayer de crainte d'accident,  
 Car mon secret destin est du sien dépendant<sup>55</sup>.

Ce procédé sert à Garnier à mettre davantage en relief la passion qui unit Hémon à Antigone et qui lui fait pressentir leur destin tragique (voir encore p. 202).

Un avant-goût classique se manifeste dans le penchant pour la symétrie: dans la répartition des chœurs le long des cinq actes, dans les répliques qui se succèdent avec vigueur ou à l'intérieur des monologues des héros, tel celui d'Édipe (où s'ajoute l'oxymoron):

<sup>53</sup> M. L a z a r d, *op. cit.*, p. 109.

<sup>54</sup> "Notons encore, quoiqu'il fût encore faible en ce temps et ne dût se développer que plus tard, le goût de la rapidité et du mouvement dramatique. Ils ne le montrent guère dans la pratique. En théorie ils le laissent voir déjà, très d'accord en cela aussi avec Aristote". E. F a g u e t, *op. cit.*, p. 41.

<sup>55</sup> R. G a r n i e r, *op. cit.*, p. 199.

Tu penses me bien faire en prolongeant ma fin,  
 Mais je n'ay rien si cher qu'accourcir mon destin.  
 Tu retardes ma mort, qu'avancer je désire,  
 Et me cuidant sauver ta main me vient occire.  
 Car la vie est ma mort, et mon mal dévorant  
 Ne peut estre guarí si ce n'est en mourant<sup>56</sup>.

Ou celui d'Hémon (monologue qui y est introduit par raison de symétrie, pour faire pendant aux adieux d'Antigone, et qu'on ne retrouve point dans Sophocle):

Vous avez donc, cruel, mes amours violé.  
 Vous m'avez, outrageux, de mon âme volé.  
 Vous m'avez arraché le coeur, le sang, la vie,  
 M'ayant par vos rigueurs ravy ma chère amie!  
 Un tigre hyrcanien si félon n'eust esté;  
 Un Sarmate, un Tartare eust plus d'humanité.  
 Emmurer une vierge en une roche dure,  
 Une fille de roy, mon espouse future!  
 Votre niepce, cruel, que vous deussiez chérir  
 Ainsi que vostre fille, et la faites mourir!<sup>57</sup>

Garnier a emprunté à Sénèque le goût du vers sentencieux, bien frappé, qu'il a su perfectionner de sorte que ses réussites ont attiré l'attention des auteurs tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle, Racine, et, surtout, Corneille qui, en fait de style aussi (alternance des rimes, le vers alexandrin) lui doit beaucoup:

*Édipe*

Quel monstre commit onc telle méchanceté?

*Antigone*

Personne n'est méchant qu'avecques volonté<sup>58</sup>.

ou:

*Polynice*

Il n'y a tel malheur que perdre son empire.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 115.

*Iocaste*

Qui fait guerre à son frère est encore en un pire.

*Polynice*

De poursuivre un parjure appelez-vous malheur?

*Iocaste*

Il est votre germain.

*Polynice*

Mais ce n'est qu'un voleur,  
Un voleur de royaume [...] <sup>59</sup>

ou encore:

*Antigone*

Rien de grand sans danger entreprendre on ne voit.

*Ismène*

Où le danger paroist, entreprendre on ne doit.

*Antigone*

Trop couard est celuy qui point ne se hasarde.

*Ismène*

J'aime mieux n'avoir mal et vous sembler couarde <sup>60</sup>.

ou enfin:

*Antigone*

De poursuivre ses droits à chacun est permis.

*Créon*

Je poursuivray les miens encontre vous rebelle.

*Antigone*

Je n'ay rien entrepris que d'amour naturelle <sup>61</sup>.

Le souci de Garnier pour le style, visible dans l'alternance précise, constante du rythme stichomythique et des développements narratifs ou élégiaques, dans le caractère incantatoire des refrains qui font des scènes et des "tableaux" de

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 181.

véritables poèmes<sup>62</sup>, est une des raisons de l'influence de cet auteur sur la tragédie classique, à laquelle il appartient aussi par le goût de la symétrie et de la clarté (qui lui fait retrancher ce qui pourrait nuire à sa composition).

L'originalité de son *Antigone* réside non seulement dans l'introduction de scènes inexistantes chez ses modèles (voir *supra*), mais aussi dans les allusions à l'actualité politique et au rapport tyrannie-liberté, aux maux causés par la désunion des Français dans les guerres civiles, religieuses dans lesquelles il voit la punition de Dieu, à la souffrance du peuple, et surtout dans cette finalité chrétienne qu'il imprime au stoïcisme de Sénèque.

Dès ses débuts [...] il sait bien définir et bien peindre, trouve l'expression juste, précise et forte, et subordonne toujours la rhétorique au rythme heureux du vers<sup>63</sup>.

L'admiration de ses contemporains (Ronsard, Belleau, Baïf, R. Estienne, Vauquelin) est partagée par toute la critique contemporaine qui voit en lui le créateur du style tragique et, à côté de Hardy, le père de la tragédie classique.

Université de Cluj-Napoca  
Roumanie

Voichița Sasu

#### PRZYPADK MIEDZYTEKSTOWOSCI W XVI WIEKU - ANTYGONA ROBERTA GARNIER

Określając międzytekstowość jako ślad w tekście pozostawiony przez obcą kulturę w sferze językowej i odniesień do życia, autorka niniejszego artykułu stawia sobie zadanie opisanie *Antygony* Roberta Garniera (1580) jako ilustracji zjawiska międzytekstowości. Twórca tej tragedii inspirował się przede wszystkim *Fenicjankami* Seneki, co jest zrozumiałe w świetle sentencyjnych i oratoryjnych zainteresowań teatru XVI w. Temat *Antygony* pokrywa się z tradycyjną estetyką: przykładowa historia okropnej i koniecznej śmierci szlachetnych bohaterów.

<sup>62</sup> Cf. J. Morel, *L'esthétique de Garnier*, [dans:] *La Tragédie*, Paris, Colin, 1964, pp. 17-20.

<sup>63</sup> M. Lazard, *op. cit.*, p. 132.

*Antygona*, rozłożona na 5 aktów, dzieli się na trzy wyraźne części: prolog, część centralną i epilog, co może być odczytane jako chęć odnowienia struktury tragedii antycznej. Utwór ten, będący przede wszystkim lekcją moralną, zrywa jednak z tradycją poprzez łączenie wątków patetycznych i dialektycznych w ramach jednego aktu.

Odmalowując charaktery, Garnier bądź naśladuje bezpośrednio Senekę, bądź rozbudowuje pewne wątki, głównie w kierunku głębszych analiz psychologicznych postaci. I tak w przypadku *Antygony* oddaje wiernie wobec swego modelu starożytnego jej pobożność, rozwija natomiast, wykraczając poza ten wzór, bolesną walkę, która odbywa się w sercu bohaterki. Dalej autorka kontynuuje opis psychiki *Antygony*, podkreślając, że działanie tej postaci świadczy o zdławieniu prawa naturalnego przez prawo cywilne. Opis *Antygony* ustępuje potem miejsca analizie innych postaci tej tragedii, przy czym autorka zwraca uwagę na wprowadzanie przez Garniera scen nie występujących w antycznym modelu. Wreszcie przebadana zostaje funkcja chóru, która pokrywa się z funkcją, jaką chórowi przypisywali Arystoteles i Sofokles: komentowanie i krytykowanie zdarzeń przedstawionych w postaci ustępów lirycznych.

(Witold Konstanty Pietrzak)