



Robert Garnier ou les oubliés de la Renaissance

COMMUNICATION DE GEORGES SION
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 10 NOVEMBRE 1990

Si je disais, pour évoquer Robert Garnier, que je suis parti d'une grille de mots-croisés, vous douteriez de mon sérieux. Il va de soi que d'autres raisons m'ont amené à cet écrivain oublié. L'une d'elles est le vivant souvenir que j'ai gardé de lui quand, au Conservatoire, nous plongions, mes étudiants et moi, dans le théâtre de la Renaissance. Une autre raison vient du calendrier : Garnier est mort voici juste quatre siècles. L'occasion était bonne de l'arracher à l'oubli. Tout de même, je rappelle cette grille récente que je faisais. Elle ne manque pas de qualité, car elle utilise souvent la culture. J'y voyais six cases vierges et la définition suivante : « a vraiment créé la tragédie française ». Bien entendu, c'était Racine.

Mon affection et mon admiration pour Racine m'ont donné trop de bonheurs pour que je discute tout ce que son génie a fait de la tragédie. Je me refuse pourtant à laisser dire qu'il l'a créée. J'oserais presque dire qu'au contraire il l'a tuée en disqualifiant d'avance tous ses successeurs. Mais ceci est une autre histoire dont j'espère que nous parlerons un jour. En tout cas, il me paraît injuste d'effacer purement et simplement Corneille et Rotrou. Il me paraît utile, du même coup, d'interroger un homme qui les a tous précédés et qui s'appelle Robert Garnier.

Il a les vertus du précurseur et les défauts du débutant. À le lire aujourd'hui, on passe tour à tour de la réserve au bonheur. On pense à la place qu'il occupe dans les histoires de la littérature et du théâtre : c'est bien, le plus souvent, la place honorable et précaire de ceux qui annoncent ce que d'autres feront mieux qu'eux.

Avant d'y aller voir, un mot de sa vie. Il naît dans le Maine, à La Ferté-Bernard, en 1544, ce qui fait de lui, à un an près, le contemporain de Montaigne. Il meurt au Mans le 20 septembre 1590. Et si je dis nonante plutôt que quatre-vingt-dix, ce n'est pas uniquement par instinct ou par attachement à nos singularités. Je pense à un de ses personnages, le Prophète, dans *Les Juives*. Il proclame solennellement :

Le Soleil septante ans dessus nos chefs luira
Tandis qu'en Babylone Israël servira.

Ce jeune Manceau étudie le droit à Toulouse, devient avocat au Parlement de Paris, puis conseiller au présidial du Mans et lieutenant criminel de la même ville. Mais ceci nous intéresse moins que son œuvre. Tenté d'abord par la poésie, il est, à vingt-deux ans, lauréat des Jeux floraux de Toulouse. Sent-il qu'un meilleur emploi s'offre à ses dons ? Il s'oriente bientôt plus constamment vers le théâtre. Mais qu'est alors le théâtre ?

La grande époque des Mystères est finie. L'usure des genres, l'évolution des mentalités religieuses provoquent même des mesures politiques comme l'édit du Parlement qui, en 1548, interdit tout bonnement la représentation des Passions, alors que l'une d'elles avait encore été un événement à Valenciennes un an plus tôt.

Vraiment, il existe des années-charnières. Voyez celles-ci. 1547 : une *Passion* triomphe à Valenciennes ; 1548 : l'interdiction parisienne ; 1549 : *Défense et illustration de la langue française*, charte d'un art nouveau ; 1552 : *Cléopâtre* de Jodelle au collège de Reims. En cinq ans, la France a changé de culture. Elle veut à la fois consacrer sa propre langue et choisir ses modèles chez les Anciens.

Robert Garnier, alors, a dix-huit ans. Ronsard et Du Bellay l'ont donc précédé d'une dizaine d'années. Ils l'accueilleront bientôt parmi les leurs. Citons brièvement Ronsard :

Il me souvient, Garnier, que je prêtais la main
Quand ta Muse accoucha, je veux le faire encore.

Mais Garnier va s'accomplir au théâtre. Encore faut-il rappeler que le théâtre, alors, est très aléatoire. Que peut-on y dire ? Que peut-on y faire ? Et pour qui ? La passion d'imiter les Anciens est un principe certain dans la théorie, mais très incertain dans l'application. La tragédie antique peut fournir des canevas, des personnages, quelques situations. Mais qu'est-ce qui pourrait remplacer l'univers mental ou mythique des Grecs, la connivence sacrée d'Épidaure ou de Delphes, la familiarité naturelle de ceux qui, sans avoir lu de livres, pouvaient pleurer sur Électre ou trembler pour Antigone ?

Il est curieux de penser que toute l'Europe cultivée du XVI^e siècle garde, pour sa création, les yeux fixés sur ces modèles. La Renaissance est une vaste école. L'affranchissement sera divers dans les formes et dans le temps. La France y sera la plus lente, car l'Espagne va bientôt entrer dans la splendeur baroque du Siècle d'or, et l'Angleterre dans la magnificence survoltée du théâtre élisabéthain. Quant à l'Italie, elle trouvera sa manière de transformer le modèle sans le renier, elle invente l'opéra. En outre, elle construit des théâtres : le Teatro Olimpico de Vicence s'ouvre en 1585.

En France donc, la fascination du dogme antique dure plus longtemps, et lorsque la liberté du génie parviendra à s'y glisser, nous en serons à ceux-là qui s'appellent Rotrou, Corneille, Racine enfin qui transfigure tous les modèles.

Revenons à quatre siècles d'ici. Il y a des excuses à la lenteur des choses. Les circonstances — la Réforme, les luttes sanglantes qui l'accompagnent — ne sont pas favorables à l'expression dramatique : quand la violence et l'horreur passent dans la rue, elles ne passent pas sur la scène. En outre, il n'y a pas de théâtres. Curieusement, les Confrères de la Passion existent toujours, même si on leur interdit leur répertoire. On leur a même donné l'Hôtel de Bourgogne. Fort bien, mais qu'y jouer ? Eux et leurs descendants le garderont plus d'un siècle encore, mais comme une propriété symbolique : ils le loueront bientôt à une de ces troupes professionnelles qui naissent peu à peu.

Restent donc les collèges. On devine que les moyens scéniques y sont faibles si la scolastique y est forte. Les références littéraires y ont plus de poids que les qualités dramatiques. À la création de *Cléopâtre*, les étudiants ont fêté Jodelle à l'antique, ce qui devait toucher un public très limité. Garnier ne sera guère plus favorisé que Jodelle par l'environnement théâtral, mais il a vingt ans de moins et il

bénéficie de ce qui l'a précédé. Il peut mesurer, fût-ce inconsciemment, ce qui manquait à son prédécesseur. S'il est encore proche de lui au début, il en sera très loin à son accomplissement.

Il est curieux d'observer par exemple le rôle des chœurs vingt siècles après les génies créateurs d'Athènes. Ici, leur rôle se réduit souvent à un vague commentaire de l'action. Les auteurs du XVI^e siècle pensent qu'ils n'ont pas le droit de les supprimer puisqu'ils sont dans les modèles, mais ils ne savent trop qu'en faire, et c'est ici que Garnier, à la fin, va montrer son autonomie.

Jusqu'à lui, ces chers grands écoliers sont plus marqués par Sénèque, qui est déjà un suiveur des Grecs. Ils ne mesurent pas que la tragédie antique vit par ses chœurs sans en avoir fait un programme, qu'avec eux elle donne à ses personnages les témoins essentiels, bouleversants ou bouleversés, de leur cruel destin. Que serait Œdipe sans le peuple thébain qui l'écoute et le voit se perdre ? Que serait Hécube si les femmes de Troie n'étaient pas là pour pleurer avec elle ?

Donner aux chœurs une part de l'action, les faire vivre et frémir, tout cela suppose une connivence avec une âme et pas seulement avec une forme. C'est chez Garnier le signe d'un génie nouveau qui commence par la convention et qui finit par retrouver une présence authentique. Il y faudra du temps. Comme ses prédécesseurs, il commence encore souvent une tragédie par un long monologue où un des héros — ou un revenant des Enfers — explique à loisir ce qui est en jeu.

Comme Jodelle, Garnier a choisi les grands sujets antiques. Parmi ses sept tragédies, on trouve une *Troade*, un *Hippolyte* et *Marc Antoine* qui nous amènent au monde grec ou romain. Les Troyens de Garnier ne sont ni les premiers ni les derniers, nous le savons, et la guerre de Troie aura bien lieu admirablement, en ce siècle, chez Giraudoux malgré le titre qui la nie.

Pour *Marc Antoine*, le sujet vient évidemment de Plutarque, et s'il est figé en quelques longues scènes, il ne manque pas, ça et là, d'un certain accent. Marc Antoine est au seuil de la défaite et se juge lui-même. C'est un monologue de près de 150 vers, mais quelques-uns sont enfin en situation et non plus en explications :

Te voilà de retour, sans gloire, méprisé,
Lascivement vivant d'une femme abusé,
Croupissant en ta fange : et cependant n'as cure

De ta femme Octavie et de ta géniture...

Mais quand Cléopâtre apprend qu'Antoine doute d'elle et la croit complice de César, elle a aussi de beaux cris :

Que je t'aye trahi, cher Antoine, ma vie,
Mon âme et mon soleil ? que j'aye cette envie ?
Que je t'aye trahi, mon cher Seigneur, mon Roy.
Que je t'aye jamais voulu rompre la foy ?
Te quitter, te tromper, te livrer à la rage
De ton fort ennemi ? Que j'aye ce courage ?
Plutôt un foudre aigu me foudroye le chef,
Plutôt puissé-je choir en extrême méchef
Plutôt la terre s'ouvre et mon corps engloutisse

Certes, nous n'en sommes pas encore aux incandescentes beautés que, vingt ou trente ans plus tard, Shakespeare prodiguera autour des mêmes personnages dans *Antoine et Cléopâtre*, mais nous sentons que l'effervescence intérieure de la vraie tragédie commence à s'échauffer. Malheureusement, quelques habitudes moins fécondes le traversent encore, notamment ces dialogues faits de maximes, où chaque personnage semble oublier son partenaire pour ajuster des sentences. Un bref échantillon ?

- Communément, la crainte engendre de la haine ?
- La haine sans pouvoir communément est vaine.
- Au Prince que l'on craint on désire la mort.
- Au Prince qu'on ne craint bien souvent on fait tort.

Et cela dure, dure...

Si l'on prend *Hippolyte*, qui annonce évidemment *Phèdre*, on observe un même mélange de bonheurs et de tâtonnements. Le premier acte débute par un long monologue qui ressemble à un dossier. C'est Égée, ou plutôt son ombre, qui le prononce. Puis Hippolyte enchaîne. Il demande au soleil de l'aider à oublier sa

peine, mais il veut espérer que son père reviendra. Sur quoi on entend un chœur des chasseurs, puis voici Phèdre. Elle explique à sa Nourrice (qui ne s'appelle pas encore (Enone) que l'amour, en elle, a passé du père au fils et donc qu'elle aime Hippolyte. Le chœur qui suit n'est plus celui des chasseurs, mais des Athéniens. Phèdre discute à nouveau avec la Nourrice, puis, voyant paraître Hippolyte, se retire, laissant à sa compagne le soin de parler au jeune prince. Celle-ci, sans citer personne, vante les plaisirs de l'amour, mais Hippolyte lui répond qu'il préfère la chasse...

La Nourrice constate son échec et se retire. Phèdre revient et aborde elle-même Hippolyte. Cette fois, le dialogue prend une beauté tragique qui, pour nous, en annonce une autre. Hippolyte demande :

- Avez-vous de la peine à dire quelque cas ?
- Hélas, j'en ai beaucoup plus que ne croiriez pas.
- Les plus petits ennuis qui dans nos cœurs se trouvent.
- Se découvrent assez, mais les plus grands ne peuvent.
- Ma mère, fiez-vous à moi de vos ennuis.
- Laissez ce nom de mère, Hippolyte, je suis
- Votre sœur, et encore, humble, je me contente
- De n'avoir désormais que le nom de servante.

Mais l'aveu est difficile. Elle parle d'amour, il lui répond qu'elle aime Thésée qui reviendra. Et voici Garnier proche de Racine :

J'ai, misérable, l'ai la poitrine embrasée
De l'amour que je porte aux beautés de Thésée,
Telles qu'il les avait lorsque bien jeune encore...

Elle finit par tout lui avouer. Hippolyte, horrifié, insulte Phèdre qui voudrait qu'il la tue. Il s'enfuit, mais voici Thésée revenu. Il entend que Phèdre gémit et pleure. Il interroge la Nourrice qui n'ose pas tout dire. Phèdre paraît, hésite à parler, s'enfonce dans son angoisse. Quand Thésée menace de torturer la Nourrice pour la faire parler, Phèdre se décide, mais elle accuse Hippolyte (ce que Racine fait

faire par Hermione). La suite, si j'ose dire, est connue. Thésée maudit son fils. Alors arrive le Messager qui fait déjà un peu le récit de Théràmène

Sitôt qu'il fut parti de la ville fort blême
Et qu'il eut attaché ses limoniers lui-même,
Il était sur son char...

Il ne serait pas sans intérêt d'évoquer ici *Bradamante*, qui est une tragicomédie autour de personnages romanesques. Pas de chœurs, ici, mais une douzaine de personnages autour d'un Charlemagne bienveillant. C'est parfois beau, un peu fou, un peu long. Avec des surprises dans le dialogue. Aymon et Béatrix parlent de leur époque :

Mais c'est un siècle d'or, comme le monde vit.
On a tout, on fait tout pour ce métal étrange,
On est homme de bien, on mérite louange,
On a des dignités, des charges, des états,
Au contraire, sans lui, on ne nous fait point cas...

Mais je préfère en venir à la tragédie qui me paraît de loin la plus belle, la plus vraiment dramatique de Robert Garnier, et donc le chef-d'œuvre de ce théâtre de la Renaissance : *Les Juives*.

Une première remarque : le sujet vient de la Bible, qui attisait les passions, la Réforme s'en estimant souvent la seule héritière parce qu'elle récusait les autres sources ou les autres traditions restées chères aux catholiques. Nous savons d'ailleurs combien la Bible nourrira de grands poètes huguenots comme Agrippa d'Aubigné. Garnier, lui, est catholique militant. Toutefois, la Bible ne lui sert jamais d'arme de combat. Il la rend à sa puissance lyrique naturelle en choisissant l'épisode de la captivité d'Israël à Babylone. Il ne s'agit plus d'affrontements oratoires, mais d'une oppression, de vaincus sur qui s'accumulent les menaces, de détresse et d'espérance profondément ressenties.

Le chœur, enfin, n'est plus là seulement parce que les lois littéraires le demandent. Composé de Juives exilées qui tremblent pour des êtres chers, il

chante, pleure, gémit dans une vérité nouvelle. Il est curieux de penser ici que le chœur des Juives déportées chez Nabuchodonosor inaugure une grande tradition parlée comme, deux siècles et demi plus tard, un chœur très vite célèbre de Verdi le fera pour l'opéra italien, le *Va pensiero* de *Nabucco*...

Donc, nous sommes à ce moment de l'Histoire où, pour la deuxième fois, Nabuchodonosor a vaincu Israël allié de l'Égypte et emmené tout un peuple en captivité. Le Prophète le dit au début :

Jusques à quand, Seigneur, épandras-tu ton ire ?
Jusqu'à quand voudras-tu ton peuple aimé détruire ?

Le chœur des femmes va donner à la tragédie son émotion, sa douleur, à travers de nombreuses interventions où Garnier lui donne une étonnante variété rythmique. Voici une strophe heptamétrique :

Pourquoi Dieu, qui nous a faits
D'une nature imparfaits
Et pêcheurs comme nous sommes,
S'irrite si gravement
Du mal que journallement
Commettent les pauvres hommes ?

Plus tard, il passera à l'octosyllabe :

Hélas ce n'est pas de cette heure
Et ce n'est pas de ce jourd'hui
Que tu es cause que je pleure
Et que je sanglote d'ennui,
Égypte !

Mais voici Amital, la mère du roi vaincu Sédécie. Épuisée de douleur, chantant avec ses femmes le désespoir qui les torture. On pense à Hécube, la vieille reine de

Troie. Nous ne sommes plus devant un personnage plus ou moins emprunté, nous sommes devant un être humain qui nous touche.

Je suis le malheur même, et ne puis, las, ne puis
Souffrir plus que je souffre en mon âme d'ennuis.
Mais mon plus grand tourment est ma vie obstinée
Que les désastres n'ont ni les ans terminée...

Elle dialogue avec le Chœur, puis le Chœur entame seul une longue déploration dont le rythme, une fois de plus, a changé :

Nous te pleurons, lamentable cité,
Qui eut jadis tant de prospérité
Et maintenant, pleine d'adversité,
Gis abattue.

La nouveauté, dans *Les Juives*, c'est assurément cette intensité d'émotion, mais c'est aussi une action dramatique qu'on n'avait pas encore rencontrée. Au moment où Amital et ses femmes achèvent leur chant de douleur, apparaît soudain la Reine de Babylone, la femme du roi-bourreau. Elle est heureuse de la victoire. Soudain, elle se trouve devant les Juives et s'étonne. Sa suivante, la Gouvernante, va le lui expliquer :

– Mais qu'est-ce que je vois ?
– C'est la tourbe étrangère
Des filles de Juda qui pleurent leur misère.

La Reine est surprise et très vite émue quand elle les voit approcher.

Cette ancienne femme
Qui marche la première est quelque grande dame,
Je vois qu'on la respecte. Hé que c'est que de nous !

Amital se jette aux pieds de la Reine, lui demande d'attendrir le Roi, évoque les enfants captifs. La Reine veut la relever. « Madame, levez-vous... » Amital continue. La Reine insiste : « Ma mère, levez-vous. Et vous, dames, aussi. » Elle promet d'intervenir, même si elle doute de son influence. Elle ne cache pas sa pitié. Sa suivante le lui reproche :

Pourquoi vous gênez-vous d'inutiles douleurs ?
Madame, et que vous sert d'affliger votre vie
Pour les calamités d'une tourbe asservie ?

La Reine se retire avec un mot d'espoir. Après un nouveau chœur exquis de mélancolie, nous verrons la Reine intervenir auprès de Nabuchodonosor comme elle l'a promis. Celui-ci promet de laisser la vie à Sédécie, mais nous verrons bientôt ce que cela cache. Arrivent Amital et ses femmes qui lui demandent une fois de plus d'avoir pitié des vaincus. La vieille souveraine déchue lui dit que s'il est cruel, il sera torturé de remords. Il lui répond qu'il lui pardonne à cause de son âge, mais elle :

Je ne demande point que pardon on me fasse,
Faites-moi démembrer, faites-moi torturer,
Faites à ce vieux corps tout supplice endurer.
Soulez-vous en ma peine, et que je satisfasse
Seule pour Sédécie et pour toute sa race.

Après diverses scènes, dont l'une met face à face le roi vainqueur et le roi vaincu, Nabuchodonosor demande que Sédécie lui confie ses enfants et il aura la vie sauve. Il lui promet qu'il ne verra pas Babylone en prisonnier, mais c'est une ruse abominable. Le Prophète vient bientôt en faire le récit : on a tué les enfants sous les yeux de leur père, d'autres prisonniers ont couru à la mort, puis on a crevé les yeux du souverain vaincu. Il ne verra pas Babylone en effet... La dernière scène, elle aussi, rappelle des images antiques : c'est Sédécie aveugle et sanglant comme Œdipe. Dans l'horreur, une seule promesse que je citais :

Le soleil septante ans dessus nos chefs luira
Tandis qu'en Babylone Israël servira.

Oui, vraiment, on peut dire que dans ce théâtre d'écoliers savants, une première tragédie authentique est née. Quel fut son destin ? Elle n'a pas été jouée du vivant de l'auteur, mais publiée en 1583. Elle a été connue à l'étranger. Les Anglais traduiront rapidement Garnier, tandis que Vondel s'en inspirera. En France, la fixation louis-quatorzième la reléguera dans les manuels. J'ai relevé, dans son *Histoire de la littérature française*, une phrase d'Émile Faguet qui m'a beaucoup amusé. Il parle des *Juives* « qui est tout entière estimable et quelquefois provoque une surprise qui est sur le chemin de l'admiration ».

Cette forme de la tragédie avec chœurs est évidemment difficile depuis l'Antiquité. Racine l'a reprise au passage, un siècle après Garnier, mais c'était pour les demoiselles de Saint-Cyr. Elle a tout de même retrouvé sa grandeur et ses pouvoirs. Comment ne pas saluer ici l'admirable *Meurtre dans la Cathédrale* de T. S. Eliot et le superbe *Christophe Colomb* de Charles Bertin ! L'inoubliable cri des femmes de Canterbury « vivant ou vivant à demi », celui des marins du Découvreur, « tant de jours pour savoir que nous sommes seuls au monde », montrent que Garnier l'oublié a eu sa postérité, ou plutôt que des héritiers créateurs ont existé ici et là, au fil du temps, pour que continue le drame des héros qui vivent, souffrent et meurent, et qu'une foule entoure pour les voir souffrir et parfois mourir.

Oui, j'aimais penser aujourd'hui à cet oublié de la Renaissance. J'espère que vous ne m'en voudrez pas.

Copyright © 1990 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Georges Sion, *Pierre Garnier ou les oubliés de la Renaissance* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. Disponible sur : < www.arlfb.be >