

## L'heure fatale dans les tragédies du XVI<sup>e</sup> siècle

À travers un corpus de tragédies renaissantes, il sera question d'analyser les spécificités stylistiques des discours finaux qui coïncident avec l'instant fatal qu'est la mort. Quoi de plus adéquat que des tragédies pour se retrouver en face d'un point critique, d'un moment où tout bascule ? Le moment sur lequel nous avons décidé de faire porter notre attention est celui du dénouement, et plus précisément, celui de la mort du personnage principal. Pourquoi ce choix ? Parce que le dénouement constituant l'aboutissement d'une angoisse créée tout au long de la tragédie, son écriture apparaît comme un véritable morceau de bravoure. Les dernières paroles du personnage principal sont à la fois attendues et redoutées. Elles constituent un moment-clé de l'économie tragique par leur double fonction de consommation d'un malheur jusqu'alors seulement appréhendé, et de clôture du texte par un discours disant l'irréversible. Elles constituent l'ultime discours ample et construit, auquel seules les lamentations des personnages restant sur scène peuvent succéder.

Les tragédies que nous avons sélectionnées ont ceci de particulier qu'elles donnent la parole au mourant plutôt que de recourir à un récit. Le corpus est constitué de trois tragédies : *Sophonisbe*, de Claude Mermet, relate l'histoire tragique de Sophonisbe qui se retrouve à la merci des Romains, et pour se soustraire à leur domination, épouse un de leurs alliés, Massinissa. Scipion exige de Massinissa qu'il renonce à Sophonisbe, le droit interdisant à quiconque de s'approprier une prisonnière de guerre. Mais le Numide a promis à la jeune femme, juste avant de l'épouser, qu'il ne l'abandonnerait pas au pouvoir des Romains. Alors voyant qu'il n'arriverait pas à convaincre Scipion, il fait porter à Sophonisbe une coupe de poison qu'elle boit en disant : « j'accepte ce présent nuptial. » La tragédie de Garnier intitulée *Hippolyte* met en scène Phèdre, aveuglée par la passion, qui finit par accuser son beau-fils Hippolyte à tort, ce qui lui vaudra une mort invoquée par son père Thésée ; puis, prise de remords, Phèdre se suicide mais avoue son crime dans un dernier souffle. Et enfin *Didon se sacrifiant*, tragédie de Jodelle relate l'histoire tragique de Didon qui, trahie et délaissée par Énée, choisit de mourir.

Nous précisons que c'est en tant que stylisticienne que nous nous pencherons sur cette question. Quels sont les éléments stylistiques qui trouvent une place privilégiée lors du moment fatal ? Nous nous interrogerons sur les stylèmes à l'œuvre lorsque « la mort est parlée ». Le discours final de théâtre est-il le lieu de reprise d'un certain nombre de *topoi* propres au genre ? Ou est-il le moment d'une invention singulière ? Peut-on établir des similitudes entre ces textes afin de consigner les éléments qui confèrent au dénouement son statut pathétique ?

Nous commencerons par une approche sémantique en étudiant les champs lexicaux et les caractérisants spécifiques (adjectifs qualificatifs axiologiques, mélioratifs ou dépréciatifs) à l'œuvre lorsque la mort est imminente. Ensuite, nous tenterons de réfléchir aux bouleversements des structures syntaxiques et de l'ordre des mots. Nous nous intéresserons également à la figure de diction qu'est le nombre et qui participe de la rhétorique de l'*amplificatio* telle que la définit Antoine Fouquelin dans *La Rhétorique française* : « l'harmonie de semblables sons répétés ». Il sera aussi nécessaire de faire un sort aux différents éléments participant à la déploration et contribuant à conférer aux textes une dimension pathétique.

## I. Approche sémantique

### A. Les champs lexicaux

#### 1. Le temps et la mort

Tout d'abord, nous remarquons dans toutes les tragédies, la présence d'un champ lexical relatif au temps, et plus précisément au moment adéquat :

ex. 1 : « Trop tôt ne peut venir le bien que l'on désire. » (*Sophonisbe*, v. 2251)

ex. 2 : « C'est à ce coup qu'il faut, ô mort, mort voici l'heure » (*Didon se sacrifiant*, v. 2213)

ex. 3 : « Trop tard meurt celui-là qu'ainsi son vivre ennuye. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2242)

ex. 4 : « Il est temps de mourir, sus, que mon sang ondoie

Sur ce corps trespasé, courant d'une grand'playe. » (*Hippolyte*, v. 2259)

Paradoxalement, ce moment adéquat est celui de la mort. Ceci s'explique par le fait que dans nos tragédies, c'est l'héroïne elle-même qui opte pour la mort : Sophonisbe en prenant du poison, Didon en préparant son bûcher et Phèdre en se poignardant. La mort est perçue de façon positive, car elle est attendue comme permettant une délivrance et évitant le déshonneur. Cette mort survient à un moment où il n'est plus possible de rester dignement en vie.

#### 2. La privation

Nombreux sont les termes qui participent du champ lexical de la privation, de la perte de l'être cher.

ex. 1 : « O fortune! de quoi me prives-tu, de quoi ? » (*Sophonisbe*, v. 2220)

ex. 2 : « O mon père très cher ! ô mes frères très doux !

Quel long temps y-a-t-il que de votre présence

Je me trouve éloignée ? et n'ai plus espérance

De jamais vous revoir! Dieu vous maintienne en paix. » (*Sophonisbe*, v. 2229-2232)

ex. 3 : « Ha ! combien perdrez-vous de bien, tout à la fois ? » (*Sophonisbe*, v. 2233)

ex. 4 : « Las ! où est ce beau front ? où est ce beau visage,

Ces beaux yeux martyrans, nostre commun dommage ?

- Où est ce teint d'albâtre, où est ce brave port,  
 Helas hélas ! où sont ces beautés, nostre mort ?  
 Ce n'est plus vous, mon cœur, ce n'est plus Hippolyte :  
 Las ! avecques sa vie est sa beauté détruite. » (*Hippolyte*, v. 2203-2208)
- ex. 5 : « Las vous estes esteinte, ô belle et chere vie,  
 Et plustost qu'il ne faut vous nous estes ravie !  
 Comme une belle fleur, qui ne faisant encor  
 Qu'entr'ouvrir à demy son odoreux thresor,  
 Atteinte d'une gresle, à bas tombe fanie,  
 Devant que d'estaller sa richesse espanie. » (*Hippolyte*, v. 2239-2244)

### 3. Souffrance et culpabilité

Si la souffrance peut être due à la perte de l'être cher, elle peut aussi être liée au sentiment de culpabilité :

- ex. 1 : « Didon Didon viens t'en. O amours, amours foles,  
 Qui n'avez pas permis qu'innocente et honneste  
 Je revoise vers luy, mais ja ma mort est preste. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2220-2222)
- ex. 2 : « Pour t'appaiser Sichee, il faut laver mon crime  
 Dans mon sang, me faisant et prestresse et victime: » (*Didon se sacrifiant*, v. 2223-2224)
- ex. 3 : « Je suis vostre homicide, Hippolyte, je suis  
 Celle qui vous enferme aux infernales nuits :  
 Mais de mon sang lascif je vay purger l'offense  
 Que j'ay commise à tort contre vostre innocence. » (*Hippolyte*, v. 2176-2179)

Cette culpabilité est d'autant plus forte lorsque l'auteur reprend le *topos* de la victime-martyr et de la beauté qui lui est associée.

- ex. 4 : « Las ! où est ce beau front ? où est ce beau visage,  
 Ces beaux yeux martyrans, nostre commun dommage ? » (*Hippolyte*, v. 2203-2204)
- ex. 5 : « S'il y demeure encor de vous quelque partie,  
 Si vous n'estes encor de luy toute partie,  
 Je vous prie, ombre sainte, avec genous pliez,  
 Les bras croisez sur vous, mes fautes oubliez. » (*Hippolyte*, v. 2215-2218)

### 4. Champ lexical du regret

- ex. 1 : « Au moins si je pouvais avant ma départie,  
 Vous voir, vous accoler une fois en ma vie... » (*Sophonisbe*, v. 2222-2223)
- ex. 2 : « Hélas ! Si seulement les naus Dardaniennes,  
 N'eussent jamais touché les rives Libyennes. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2239-2240)
- ex. 3 : « Que pleust aux justes Dieux, que jamais du Soleil  
 Naissant je n'eusse veu le visage vermeil ! » (*Hippolyte*, v. 2189-2190)

Ce regret se manifeste à travers le recours à différents outils : l'adverbe *si* introduisant une subordonnée hypothétique ; l'interjection *helas* exprimant la plainte et le regret ; ou encore l'usage du subjonctif plus que parfait qui renvoie à l'irréel du passé.

## 5. La fin

Nous retrouvons divers termes renvoyant à la mort, ou de façon plus générale à la fin.

- ex. 1 : « Je me sen affaiblir, et la nuit ténébreuse  
Vient jà mes yeux couvrir, de sa robe ombrageuse. » (*Sophonisbe*, v. 2254-2255)  
ex. 2 : « Voicy ma despartie. Adieu toute ma suite. » (*Sophonisbe*, v. 2266)  
ex. 3 : « Allon et redison sur le bois la harangue,  
Arrestant tout d'un coup et l'esprit et la langue. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2243-2244)  
ex. 4 : « Adieu Soleil luisant, Soleil luisant adieu,  
Adieu triste Thesee, adieu funebre lieu » (*Hippolyte*, v. 2257-2258)

## B. Évocation de la mort et *energeia*

La mort évoquée confère une certaine originalité à ces discours. Celle-ci réside dans le fait qu'ils contiennent des évocations d'éléments non présents sur scène, d'éléments que seuls les personnages peuvent voir. Dès lors tout l'art va résider dans l'évocation de ces éléments afin de les représenter à l'imagination des spectateurs.

- ex. 1 : Sophonisbe. « Que vois-je devant moi, quelles gens sont ceux-ci ?  
Herminie. O malheureuse moi! que voyez vous ici ?  
Sophonisbe. Ne voyez-vous pas bien cestui-ci qui me tire ?  
Que fais-tu, où veux-tu maintenant me conduire ?  
Laisse-moi seulement, je m'en vais avec toi. » (*Sophonisbe*, v. 2240-2244)

Ce premier cas nous présente la mort qui est personnifiée comme en témoignent les deux verbes d'action physique « tirer » et « conduire ». Elle devient le sujet agissant et minimise ainsi le pouvoir de l'être humain dans son dernier combat. La mort étant personnifiée, nous pouvons penser que le texte renvoie à Thanatos qui, selon la mythologie, vient emporter ceux qui sont voués à la mort. Deux autres exemples ont retenu notre attention :

- ex. 2 : « Mon cœur, que trembles-tu ? Quelle soudaine horreur,  
Quelle horreur frissonnant allentist ta fureur ?  
Quelle affreuse Megere à mes yeux se presente ?  
Quels serpens encordez, quelle torche flambante ?  
Quelle rive escumeuse, et quel fleuve grondant,  
Quelle rouge fournaise horriblement ardent ?  
Hà ce sont les Enfers, ce les sont, ils m'attendent,  
Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent. » (*Hippolyte*, v. 2249-2256)  
ex. 3 : « Mais puis que je n'ay peu, toy Soleil, qui regardes  
Tout ceci : toy Junon, qui las ! si mal me gardes,

Coupable de mes maux : toy Hecate<sup>1</sup> hurlee  
 De nuit aux carrefours : vous bande eschevelee,  
 Qui pour cheveux portez vos pendantes coulevres  
 Et dans vos mains les feux vangeurs<sup>2</sup> des laches œuvres : » (*Didon se sacrifiant*, v. 2151-2156)

Ces deux exemples vont encore plus loin puisque ce n'est plus seulement la mort qui est donnée à voir mais le monde infernal tout entier ; ils offrent un tableau saisissant, une image susceptible de se fixer dans l'imagination du spectateur, fondée sur l'hypotypose, nous offrant ainsi une représentation très vive (recours aux apostrophes, l'objet décrit est morcelé et présenté comme connu du récepteur).

En effet, nous avons deux tableaux assez complets de l'enfer : nous retrouvons les Furies (divinités infernales) dont Mégère fait partie, elle a pour mission de poursuivre avec acharnement les coupables. Les Furies ont la réputation d'être repoussantes, on les représente avec des serpents entortillés dans la chevelure et brandissant des torches. Les fleuves des Enfers sont évoqués dans le second cas. Nous reconnaissons l'Achéron, fleuve impétueux (et écumant), le Cocyte qui est un affluent de l'Achéron, le fleuve des gémissements (les ombres des morts privés de sépulture sont condamnées à y errer pendant cent ans avant de comparaître devant le tribunal suprême) ; et le Phlégéthon, autre affluent de l'Achéron, qui roule des torrents de flammes sulfureuses. Dans le troisième exemple, nous avons encore un autre personnage : Hécate, terrible déesse liée au monde des morts, elle est la déesse des carrefours. On la représente couronnée de serpents et tenant une torche à la main.

Ces précisions produisent un effet de réel. Le but est bien de faire voir les éléments absents de la scène (*l'evidentia*), car comme le rappelle Marc Fumaroli, « le vœu profond de la rhétorique, c'est de s'accomplir en dramaturgie. Celle-ci réduit et rend presque invisible la médiation entre la chose évoquée et le destinataire de l'évocation – elle accomplit l'idéal de l'orateur<sup>3</sup>. » Le discours devient donc ce moment rhétorique inscrit au cœur même d'une fiction représentée, et qui va en reproduire les caractéristiques par le développement d'images vives. Notons aussi que le troisième exemple recourt à la conglobation qui crée un effet d'attente, le discours converge patiemment vers le mot « enfers ».

Il est aussi intéressant de noter que ces évocations sont introduites par des interrogations qui miment l'incompréhension et l'étonnement de Sophonisbe, de Didon et de Phèdre. Ce sursaut, cet étonnement se propagent sans doute à l'auditoire. Ce procédé oratoire est sans doute susceptible d'entraîner l'émotion de l'assistance, par le recours à une poétique de l'évidence.

<sup>1</sup> Terrible déesse liée au monde des morts, elle est la déesse des carrefours. On la représente couronnée de serpents et tenant une torche à la main.

<sup>2</sup> Les furies sont les ministres de la vengeance des dieux.

<sup>3</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs*, Droz, Genève, 1996, p. 271.

Les effets de peur ou de colère exprimés par les locutrices s'inscrivent dans une rhétorique du *movere*.

Les auteurs vont encore plus loin et semblent parfois d'une manière sadique, si je puis dire, se complaire dans les détails sanglants.

ex. 4 : « La grand'pile qu'il fault qu'à ma mort on enflamme,  
Desteindra de son feu et ma honte et ma flamme. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2227-2228)

ex. 5 : « Or sus flambante espee, or sus appreste toy,  
Fidelle à ton seigneur, de te venger de moy :  
Plonge toy, trempe-toy jusques à la pommelle  
Dans mon sang, le repas de mon ame bourrelle. » (*Hippolyte*, v. 2245-2248)

Ces exemples nous fournissent des détails sur la manière dont la mort va s'opérer. Ces détails permettent aux spectateurs de se représenter cette mort, qui pour des raisons de bienséance, ne pourra se faire sur scène. De plus, plus la description est précise, plus l'horreur imaginée est censée provoquer un véritable état de stupeur chez le spectateur. L'accent est alors mis sur le caractère très théâtral d'un discours qui se complaît dans le détail horrible, et décrit finalement la transfiguration ici de Phèdre et de Didon en actrices d'une scène terrifiante. Ce qui provoque la stupeur, c'est l'arrêt sur un élément extrêmement précis, et qui dès lors focalise l'attention par sa crudité même. La peinture du tout par les parties constitue d'ailleurs l'un des procédés descriptifs propres à l'*energeia*. Ainsi l'épée s'apprête à pénétrer dans Phèdre jusqu'à la pommelle. L'image saisissante de cet épée trempée jusqu'à la pommelle mêle l'horreur à la fascination.

## II. Instant fatal et Syntaxe

### A. L'asyndète

En supprimant toute explicitation des liens logiques, le discours gagne une certaine intensité et nous retranscrit le bouleversement psychologique.

ex. 1 : « Quel désastre voici! quel regret, quel émoi! » (*Sophonisbe*, v. 2245)

ex. 2 : « Cette mort vient trop tôt, elle nous fait grand tort :

Vous n'avez pas encor vingt ans, je le puis dire. » (*Sophonisbe*, v. 2249-2250)

ex. 3 : « Se jouer de la foy lâchement parjuree,

Se jouer de l'honneur de moy desesperee,

Se jouer du repos d'une parjure veufve,

Se jouer du bonheur de ma Carthage neufve... » (*Didon se sacrifiant*, v. 2213-2216)

ex. 4 : « Ne me refusez point, Hippolyte, je veux  
 Amortir de mon sang mes impudiques feux.  
 Mes propos ne sont plus d'amoureuse destresse,  
 Je n'ay rien de lascif qui vostre ame reblesse :  
 Oyez-moy hardiment, je veux vous requérir  
 Pardon de mon mesfait, devant que de mourir. » (*Hippolyte*, v. 2229-2234)

## B. bouleversement de l'ordre des mots

Le bouleversement touche aussi l'ordre des mots. Il traduit incontestablement le bouleversement affectif. Ces entorses à la structure ordinaire de la phrase canonique privilégient l'émotion sur l'ordre logique que Meigret désignait comme étant « l'ordre de nature ». Ces bouleversements se traduisent par une rupture de l'unité du discours tantôt en séparant l'auxiliaire du participe passé. C'est le cas dans les exemples 1 et 2 :

ex. 1 : « J'ay tantost dans l'espais du lieu sombre et sauvage,  
 Pres l'autel où je tiens de mon espoux l'image,  
 Entendu la voix gresle et receu ces paroles... » (*Didon se sacrifiant*, v. 2217-2219)  
 ex. 2 : « Vous n'avez, Hippolyte, evité le venin. » (*Hippolyte*, v. 2198)

L'impression qui ressort de ces exemples est que l'auxiliaire *avoir* reprend son sens plein (de possession). Le premier exemple, en intercalant ces compléments circonstanciels, prouve que ce qui prime dans l'esprit de Didon c'est de peindre le décor. D'ailleurs, même les participes passés « entendu » et « receu » paraissent prendre une valeur picturale. Quant au second exemple, l'apostrophe intercalée, elle rappelle que c'est Hippolyte qui se présente à la pensée de Phèdre et qui la bouleverse, elle, et du même coup bouleverse l'ordre des mots.

Ce bouleversement peut aussi s'opérer en inversant simplement les compléments, qu'ils soient circonstanciels ou non :

ex. 3 : « O ! mon fils bienaimé, ta mere tu perdras.  
 Elle s'en va du tout : à Dieu elle te laisse. » (*Sophonisbe*, v. 2257-2258)  
 ex. 4 : « Je n'y saurais que faire, en chemin sont mes pas. » (*Sophonisbe*, v. 2261)

Dans l'exemple 3, l'antéposition des compléments obligatoires avant le verbe nous donne du même coup l'information prédicative avant le verbe. Ces tours présentent le fait de laisser un fils orphelin comme un motif obsédant pour la mère. Quant à l'exemple 4, en antéposant le complément « en chemin » au moyen du procédé d'emphase qu'est la permutation, il focalise l'intention sur le fait que le processus est irréversible.

ex. 5 : « Que Fortune m'ordonne, et or' ma grand' image  
**Sous terre** ira : j'ay mis une ville fort belle » (*Didon se sacrifiant*, v. 2234-2235)

L'antéposition du complément circonstanciel de lieu « sous terre » montre que Didon est plus focalisée sur le lieu vers lequel elle chemine que sur le procès lui-même.

ex. 6 : « Hippolyte Hippolyte, hélas ! je romps le cours,  
 Par une ardante amour, de vos pudiques jours. » (*Hippolyte*, v. 2173-2174)

Dans ce dernier exemple, ce qui prime, c'est l'amour, cet amour coupable qui a causé la mort d'un innocent et sa propre ruine.

Cette absence de structuration est compensée par une tension interne qui tient à divers types de répétitions.

### C. Répétition d'une structure syntaxique

ex. 1 : « O mon père très cher! ô mes frères très doux ! » (*Sophonisbe*, v. 2229)

ex. 2 : « Ne nous laissez encor' : hé, ne nous laissez pas ! » (*Sophonisbe*, v. 2260)

ex. 3 : « Voila ce que je dy, voila ce que je prie,  
 Voila ce qu'à vous Dieux, ô justes Dieux je crie. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2197-2198)

ex. 4 : « Où est ce teint d'albâtre, où est ce brave port » (*Hippolyte*, v. 2205)

Les parallélismes peuvent avoir diverses fonctions. Ils peuvent servir à désigner la totalité, comme c'est le cas dans le premier exemple. Ils peuvent aussi être utilisés pour surenchérir, tel est le cas dans le second exemple, dans lequel on observe une reprise avec variation, comme si le personnage revenait sur son propos pour opérer une retouche correctrice, une gradation. En effet, si l'adverbe « encor » remettait à plus tard le procès, le forclusif « pas » l'annule totalement. Ou encore, ils peuvent marquer l'insistance sur l'objet du désir (exemple 3) ou opérer un déplacement : c'est le cas du dernier exemple où nous voyons un déplacement du physique au moral avec le terme « brave ».

Ces parallélismes se rejoignent sur un point : ils participent tous à l'*amplificatio*. Mais ils ne sont pas les seuls à y participer.

### III. Le nombre et l'instant fatal

Les discours finaux semblent être des lieux privilégiés pour le déploiement de la figure du nombre. Rappelons la définition qu'Antoine Fouquelin donne du nombre dans sa *Rhétorique française* :

L'autre manière de Nombre, mise en l'accord et consonance des diction de semblable fin et terminaison, convient tant à la prose qu'au carme, et d'icelle peut user l'orateur et le poète indifféremment, quand bon lui semble. En laquelle manière de suavité et harmonie, quelquefois nous gardons un certain lieu et ordre entre les sons semblables, quelquefois non. De la première manière on peut observer sept espèces, épizeux, Anaphore, épistrophe, épanalepse, épanode, anadiplose, Gradation<sup>4</sup>.

### A. Le polyptote

On note la présence de polyptotes. C'est le « nombre par lequel souventefois le cas est changé, et ce néanmoins quelque similitude entre les diction est retenue : j'entends le cas, non si étroitement que les Grammairiens le définissent : mais toute terminaison, en laquelle le mot se termine et finit<sup>5</sup>. » Cela signifie que le polyptote est la répétition d'un même mot mais dans diverses formes grammaticales.

- ex. 1 : Sophonisbe. « Tu me **sers** Herminie, en ce temps de misere,  
Et de pere, et de mere, et de sœur, et de frere.  
Herminie. Puisse-je seulement pour l'un d'eux vous **servir**. » (*Sophonisbe*, v. 2234-2236)
- ex. 2 : Trois. Dame. Ceste mort **vient** trop tost, elle nous fait grand tort :  
Vous n'avez pas encor vingt ans, je le puis dire.  
Sophonisbe. Trop tost ne peut **venir** le bien que lon desire. » (*Sophonisbe*, v. 2249-2251)
- ex. 3 : « N'**enfermez** indigné cette implacable injure :  
Je suis vostre homicide, Hippolyte, je suis  
Celle qui vous **enferme** aux infernales nuits » (*Hippolyte*, v. 2176-2178)
- ex. 4 : « Je n'ay point de regret de ce que je **trespasse**,  
Mais de quoy **trespassant** je n'ay pas vostre grace » (*Hippolyte*, v. 2219-2220)

### B. La figure dérivative

La figure dérivative consiste en l'utilisation de mots formés sur une même base lexicale. Dans les trois textes, nous observons cette figure portant sur le substantif « mort » et sur le verbe « mourir ».

- ex. 1 : « Ha ! pourquoy pleurez-vous ? ignorez-vous le dette  
Qui toute chose née à **mourir** rend subjecte ?  
Nostre vie n'est rien qu'une course à la **mort**. » (*Sophonisbe*, v. 2246-2248)
- ex. 2 : « C'est à ce coup qu'il faut, ô **mort**, mort voici l'heure,  
C'est à ce coup qu'il faut que coupable je **meure** » (*Didon se sacrifiant*, v. 2213-2214)
- ex. 3 : « La **mort** m'est agreable, et me plaist de **mourir**. » (*Hippolyte*, v. 2221)

<sup>4</sup> A. Fouquelin (1555), *La Rhétorique française*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche, 1990, p. 352.

<sup>5</sup> A. Fouquelin, *op. cit.*, p. 370.

### C. La réduplication

La réduplication participe aussi de l'*amplificatio* puisque « la même information est donnée de manière redondante<sup>6</sup> ». La réduplication revêt souvent la forme de l'épizeux qu'Antoine Fouquelin définit ainsi : « un même son est subséquentement répété<sup>7</sup> ». L'épizeux consiste donc en une répétition consécutive d'un même mot ou groupe de mots.

ex. 1 : « O fils, fils ! quand tu as plus besoin de ma vie... » (*Sophonisbe*, v. 2214)

ex. 2 : « Jupiter Jupiter, ceste gent tromperesse,

Doncques se moquera d'une Roine et hostesse ? » (*Didon se sacrifiant*, v. 2125)

ex. 3 : « Didon Didon viens t'en. O amours, amours foles... » (*Didon se sacrifiant*, v. 2220)

ex. 4 : « Je te suy je te suy, me fiant que la ruse... » (*Didon se sacrifiant*, v. 225)

ex. 5 : « Hippolyte Hippolyte, hélas ! je romps le cours... » (*Hippolyte*, v. 2173)

ex. 6 : « O Terre ! crève toy, crève toy, fends ton sein... » (*Hippolyte*, v. 2181)

En observant ces réductions, nous nous rendons compte qu'elles sont le plus souvent associées à des apostrophes. Ces apostrophes invoquent tantôt des êtres absents (le fils, Hippolyte, Sichée), tantôt des allocutaires fictionnels : des réalités abstraites (l'amour), ou concrètes (la terre), ou encore des divinités bibliques ou mythologiques (Dieu, Jupiter).

### D. L'anaphore

Antoine Fouquelin définit l'anaphore comme étant le nombre « par lequel un même son est ouï aux commencements des distinctions de l'oraison, c'est-à-dire ou des virgules, ou des membres, ou des périodes et clausules<sup>8</sup>. »

ex. 1 : « **Quel** désastre voici ! **quel** regret, **quel** émoi ! » (*Sophonisbe*, v. 2245)

ex. 2 : « **C'est à ce coup qu'il faut**, ô mort, mort voici l'heure,

**C'est à ce coup qu'il faut** que coupable je meure » (*Didon se sacrifiant*, v. 2213-2214)

ex. 3 : « **Je suis** vostre homicide, Hippolyte, **je suis**

Celle qui vous enferme aux infernales nuits » (*Hippolyte*, v. 2177-2178)

ex. 4 : « **Adieu** triste Thesee, **adieu** funebre lieu » (*Hippolyte*, v. 2258)

## IV. Discours final et déploration

### 1. Recours à la modalité exclamative

<sup>6</sup> C. Stolz, *Initiation à la stylistique*, Ellipses, Paris, 1999, p. 103.

<sup>7</sup> A. Fouquelin, *op. cit.*, p. 352.

<sup>8</sup> A. Fouquelin, *op. cit.*, p.355.

C'est le procédé le plus évident, le plus immédiatement perceptible, d'extériorisation de la douleur.

- ex. 1 : « O ma mère! combien êtes-vous loin de moi! » (*Sophonisbe*, v. 2221)  
 ex. 2 : « Quel désastre voici! quel regret, quel émoi! » (*Sophonisbe*, v. 2245)  
 ex. 3 : « Las vous estes esteinte, ô belle et chere vie,  
 Et plustost qu'il ne faut vous nous estes ravie ! » (*Hippolyte*, v. 2239-2240)

## 2. Recours aux interrogations rhétoriques

3.

- ex. 1 : « Ha! pourquoi pleurez-vous ? ignorez-vous le dette  
 Qui toute chose née à mourir rend sujette ? » (*Sophonisbe*, v. 2246-2247)  
 ex. 2 : « Mais quoy ? mourrons nous donc tellement outragees ?  
 Mourrons nous, mourrons nous sans estre vangees ? » (*Didon se sacrifiant*, v. 2105-2106)  
 ex. 3 : « Las ! et que puis-je moins qu'ore à la mort courir  
 Ayant perdu ma vie, et l'ayant, malheureuse,  
 Perdue par ma faute en ardeur amoureuse ? » (*Hippolyte*, v. 2222-2224)

Ces interrogations rhétoriques appellent des réponses évidentes, toute autre possibilité relèverait de l'absurde. Ajoutons que dans le premier exemple, à cette interrogation rhétorique est associée une vérité générale qui est décelable à travers le recours au déterminant indéfini indiquant la totalité « toute », le présent de vérité générale et l'emploi du déterminant possessif « notre » qui associe le locuteur et le destinataire permettant ainsi définitivement de généraliser le cas de Sophonisbe à l'humanité.

## 3. Recours au « o » vocatif

Le recours au *o* vocatif, initiale solennelle du *lamento* semble contribuer à mimer l'agonie des personnages.

- ex. 1 : « Oh! comme ce voyage en tristesse me mine. » (*Sophonisbe*, v. 2239)  
 ex. 2 : « Celuy qu'on dit porter, ô malheureuse feinte,  
 Les Dieux de son païs dans son navire, emporte  
 Tout ce qui te rendoit dessus ton peuple forte. » (*Didon se sacrifiant*, v. 2138-2140)  
 ex. 3 : « O moy pire cent fois que ce Monstre mon frere  
 Ce monstre Homme-toreau deshonneur de ma mere ! » (*Hippolyte*, v. 2195-2196)

Il semble donc que dans le discours final, horreur et beauté se côtoient, comme si le déploiement d'effets stylistiques riches et les images vives qu'ils engendrent substituait à un

certain degré l'émotion esthétique aux sentiments de crainte et de pitié. Le discours vient rappeler que la transfiguration artistique est la condition même de l'émergence des sentiments chez le spectateur. Si la description se substitue à l'action, c'est surtout par cette capacité à figer des images stupéfiantes, à se constituer en tableau. Le spectateur de tragédie, suspendu à la parole d'un locuteur et à ce qu'elle fait voir, est devenu lui-même un témoin direct. Tendant au réalisme, le procédé de l'*ekphrasis*, par sa pratique du morcellement, offre finalement un tableau presque cauchemardesque.

Labyed AMEL

GEMAS, Faculté des Lettres de la Manouba