



2016

Le Chœur dans Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle, entre espace intérieur et espace public

Lauriane Guihard
University of Notre Dame

Follow this and additional works at: <http://trace.tennessee.edu/vernacular>

 Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Guihard, Lauriane (2016) "Le Chœur dans Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle, entre espace intérieur et espace public," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 1, Article 3.
Available at: <http://trace.tennessee.edu/vernacular/vol1/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

Le Chœur dans Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle, entre espace intérieur et espace public

Cover Page Footnote

Je remercie mon directeur de recherches, Emmanuel Buron qui a initié ce projet d'article : mon analyse s'inscrit dans la lignée de ses travaux ; je remercie également le Rév. Grégory Haake, dont les conseils m'ont été d'une grande aide pour la finition de l'article.

Représentée à Paris en février 1553 devant le roi Henri II, puis devant l'ensemble des lettrés parisiens quelques semaines plus tard, *Cléopâtre captive* est la première tragédie à l'antique écrite en français. La pièce rencontre un succès immédiat. A vingt ans, Étienne Jodelle—qui a également écrit la première comédie française à l'antique, *Eugène*—est alors salué comme le restaurateur de la dramaturgie antique. Mettant en scène les dernières heures de la reine Cléopâtre, la tragédie suit les préceptes donnés dès 1541 par Peletier dans sa traduction de l'*Art poétique* d'Horace et s'ouvre *in medias res* après la mort d'Antoine. Si la matière de la pièce est majoritairement tirée de la *Vie d'Antoine* de Plutarque, sa structure suit la tragédie sénéquienne en cinq actes séparés par des chœurs. La tragédie de Jodelle ouvre la voie aux tragédies humanistes, à sujet mythologique ou historique inspiré de l'Antiquité, et sert de référence pour les dramaturges de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Cette étude s'intéressera à l'élaboration de la tragédie humaniste en opposition avec les représentations allégoriques médiévales, et analysera plus spécifiquement le cas problématique du chœur dans *Cléopâtre captive*. La tragédie humaniste rétablit effectivement le chœur des tragédies antiques sur scène. Cependant, les auteurs du XVI^e siècle ne disposent encore d'aucuns textes théoriques concrets quant à l'utilisation du chœur. L'usage du chœur dans la tragédie se montre de ce fait expérimental, variant d'un auteur à l'autre. En cela, l'analyse du fonctionnement du chœur au sein de la pièce permet de révéler la façon dont les auteurs de l'époque pensaient la tragédie, et la manière dont ils appréhendaient le chœur.

LES CARACTÉRISTIQUES DE LA TRAGÉDIE HUMANISTE

Une volonté de rompre avec le théâtre médiéval traditionnel en renouant avec l'Antiquité

S'il est sûr que les lettrés du Moyen Age n'ignoraient point les œuvres de l'Antiquité, ceux-ci n'en ont eu qu'une vision partielle et incomplète, déformée par les gloses et les interpolations. Il faut attendre le mouvement humaniste européen de la fin du XV^e siècle—début du XVI^e siècle pour voir émerger chez les intellectuels de l'époque un désir de connaissances philologiques, lié à la découverte ou redécouverte de manuscrits anciens. Précoce chez les Italiens en raison de l'affluence d'intellectuels grecs fuyant la conquête turque dans la seconde moitié du Quattrocento,¹ ce mouvement ne tarde pas à gagner la France. Stimulés par ces curiosités nouvelles et le développement de l'imprimerie, les humanistes s'efforcent de faire revivre la tragédie antique. D'abord imitées en latin dans les collèges et les universités

1 Pour une étude approfondie de l'influence de la chute de Constantinople sur l'émergence du théâtre humaniste, se référer à l'ouvrage dirigé par Paul Chavy, Tibor Klaniczay, et Eva Kushner, *L'époque de la Renaissance (1400-1600). Tome IV: Crises et essors nouveaux (1560-1610)*, Amsterdam, J. Benjamins, 2000.

avec la tragédie néo-latine, les pièces de Sénèque connaissent à partir du XVI^e siècle une vaste entreprise éditoriale, d'abord en latin puis en langue vulgaire. De nombreuses tragédies grecques furent également l'objet de traductions, et même de quelques représentations. Cette émulation autour des textes anciens participe à la renaissance de la tragédie en France dans les années 1550. En parallèle des formes médiévales traditionnelles, comme les mystères, émergent de nouvelles formes d'inspiration antique et italienne.

Les traités théoriques français définissant la tragédie apparaissant assez tardivement, la conception du genre tragique se fonde alors sur *l'Art Poétique* d'Horace, les traités de Diomède (*De Grammatica*) et surtout de Donat (*De tragoedia et comoedia*), bien connus des lettrés. La *Poétique* d'Aristote, traduite en français en 1571, exercera son influence plus tardivement. La tragédie humaniste du XVI^e siècle, en manifestant la volonté de renouer avec la dramaturgie antique, entend rompre avec le théâtre médiéval traditionnel. Dès 1549, Joachim du Bellay dans la *Deffence et illustration de la Langue française* réprovoque la farce et la moralité :

Quand aux Comedies, et Tragedies, si les Roys, et les Republicques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces, et Moralitez, je seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu sçais où tu en doibs trouver les Archetypes.

Il recommande ainsi d'imiter les Anciens dont les œuvres constituent des « archétypes ». Selon Du Bellay, l'imitation des œuvres antiques doit permettre aux auteurs d'illustrer la langue française en créant des modèles de référence qui chantent les louanges de la France :

C'est, que sans l'immitation des Grecz, et Romains nous ne pouvons donner à notre Langue l'excellence, et lumiere des autres plus fameuses.

Cette démarche est reprise quelques années plus tard par Jacques Grévin dans sa préface *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* (1561) qui sert d'introduction à toute son œuvre dramatique. Grévin y réaffirme la nécessité d'imiter les auteurs grecs et latins, et condamne la dramaturgie médiévale, « monstre » du théâtre français :

Contre le commandement du bon précepteur Horace, ils font à la maniere des basteleurs² un massacre sur un echaffaut, ou un discours de deux ou trois mois (et semble qu'en cest endroit ils ayent cojuré pour mal faire), et autres telles badinages que je laisse

2 Le bateleur est un faiseur de tours, un bouffon de société, qui se distingue du véritable acteur. Grévin critique les productions théâtrales qui tendent à exciter les factions populaires et se démarquent de tout art littéraire.

pour estre plus bref. Je ne mets pourtant en ce nombre quelques-uns qui en ont fait leur devoir ; mais plustost je les prie au nom de tous les amateurs des bonnes lettres de poursuyvre et aider à chasser ce monstre d'entre une tant docte compagnie.

La tragédie humaniste se veut effectivement « représentation de vérité ou de ce qui en a l'apparence » (Grévin). Le théâtre du XVI^e siècle tend à rejeter la littérature allégorique, caractéristique du Moyen Âge.³ Jodelle, dans sa préface *d'Eugène* (1553), s'en prend ainsi aux personnages allégoriques et moralités :

On moralise un conseil, un escrit,
Un temps, un tout, une chaire, un esprit
Et tels fatras, dont maint et maint folastre
Fait souvent l'honneur de son théâtre.

De même, le protestant Jacques Grévin, dans la préface de *La Trésorière* (1558), attaque directement—au nom de la Pléiade, mais aussi peut-être de la Réforme—les anciens genres dramatiques en réprochant les personnages abstraits des moralités :

Celui donc qui voudra complaire
Tant seulement au populaire,
Celui choisira les erreurs
Des plus ignorants bateleurs ;
Il introduira la Nature,
Le genre humain, l'Agriculture,
Un Tout, un Dieu, et un chascun,
Le faux Parler, le Bruict commun,
Et telles choses qu'ignorance
Jadis mesla parmi la France.

A l'instar de la comédie humaniste, la tragédie humaniste rejette elle aussi l'allégorie. Ainsi en 1572, Jean de La Taille accompagne l'édition de *Saül le furieux* d'un traité de *l'Art de la tragédie*, première poétique française importante qui formule la doctrine du genre relevant de la « Poésie non vulgaire ». Selon l'auteur, la tragédie ne doit pas mettre en scène des « personnes qu'on appelle fainctes » :

3 Voir la communication d'Emmanuel Buron, « L'invention conjointe de la comédie et de la tragédie. *Cléopâtre captive* et *Eugène* », prononcée au colloque « Paris, 1553 : audaces et innovations poétique », organisé par Jean Vignes et Olivier Halévy, Paris, 2008 ; ainsi que son article « Matière et mode de représentation », *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la direction de D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2014, p. 400-401. Emmanuel Buron y discute du rejet du théâtre allégorique par le théâtre humaniste.

Qu'il n'y ait rien d'oisif, d'inutile, ny rien qui soit mal à propos. [...] Et pour ceste cause se garder d'y faire parler des personnes qu'on appelle fainctes, et qui ne furent jamais, comme la Mort, la Verité, l'Avarice, le Monde, et d'autres ainsi, car il faudroit qu'il y eust des personnes ainsi de mesmes contrefaittes qui y prinssent plaisir.

La Taille critique ici la dramaturgie des mystères qui mettaient en scène des sujets religieux en ayant recours à l'utilisation de personnages allégoriques. La tragédie humaniste manifeste donc une volonté de vraisemblance. Elle entend représenter des entités réelles et non abstraites. A ce titre, la tragédie humaniste évacue tout personnage allégorique de sa représentation.

Le chœur, héritage de l'Antiquité

La tragédie humaniste, basée sur le modèle antique, se caractérise notamment par la présence d'un chœur, personnage collectif hérité des tragédies grecques et latines. Le chœur se compose le plus souvent des sujets de l'un des souverains, autour duquel se concentre la pièce, et s'exprime d'une seule et même voix. On pourrait de ce fait se demander si l'on peut assimiler le chœur à la représentation allégorique d'une collectivité. Si tel est le cas, comment expliquer alors la présence de ce personnage allégorique alors que la tragédie humaniste refuse les interventions des allégories, très prolifiques dans les représentations dramatiques médiévales ? Afin d'élucider cet apparent paradoxe, il est primordial de bien discerner la conception de « personnage » inhérente à la tragédie du XVI^e siècle.

Charpentier (1979) avance que les personnages de la tragédie humaniste sont « des êtres de langage et des êtres d'action ». Leur discours crée leur identité, leur existence dans le texte ou sur la scène. Il permet de leur supposer un passé, des intentions et des émotions. Si les personnages de la tragédie humaniste représentent des personnes véritables, connus de l'histoire ou de la mythologie, ces derniers ne subsistent pas au-delà de la scène ou de la pièce. Il s'agit bien d'une représentation secondaire, d'une fiction théâtrale : l'acteur ne donne qu'une image du personnage, il ne l'incarne pas contrairement à ce que préconise la dramaturgie classique du XVII^e siècle.⁴ Aussi le chœur s'identifie par son ethnie ou sa qualité sociale. Dans *Cléopâtre captive*, il s'agit d'un chœur de femmes alexandrines. Il représente donc une entité réelle possédant une histoire, un passé, et un futur. L'allégorie ne s'exerce que dans la figuration du nombre : le chœur symbolise la voix (dimension singulière) d'un ensemble de personnes (dimension plurielle).

Le chœur intervient majoritairement entre les actes pour commenter l'action en un discours strophique relevant de la versification lyrique, mais il

4 Dans sa *Pratique du Théâtre* (1657), l'abbé d'Aubignac recommande aux dramaturges de composer les éléments de leur fiction « comme s'ils étaient véritablement arrivés » ; et aux acteurs, de jouer « comme s'ils étaient véritablement » leur personnage.

arrive qu'il intervienne au cours d'un acte même. Il joue alors dans ce cas un rôle plus caractérisé. Bien que s'exprimant d'une seule voix, un personnage peut parfois sortir du chœur et s'individualiser temporairement, pour dialoguer avec le reste de la troupe ou avec un autre personnage, avant de retourner à l'anonymat collectif du chœur. Si le chœur existe davantage pour sa fonction lyrique que pour sa fonction dramatique, son statut au sein de la tragédie demeure ambigu. Aristote recommande ainsi dans sa *Poétique* :

Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle. Or chez la plupart des auteurs, les parties chantées n'ont pas plus de rapport avec l'histoire qu'avec une autre tragédie ; aussi chante-t-on des intermèdes dont Agathon a été l'initiateur.

Le philosophe grec relève dès l'Antiquité une particularité dans l'usage du chœur qui se retrouve par la suite dans la tragédie humaniste. En effet, le chœur a un double emploi. En tant que personnage, il est directement impliqué dans l'action qu'il commente, et peut dialoguer avec d'autres personnages. Cependant, lors de ses intermèdes lyriques, le chœur a tendance à se détacher de l'action. Exprimant des propos d'ordre général, il représente alors une entité abstraite transcendante, souvent assimilée au point de vue de l'auteur. En 1555, Jacques Peletier du Mans estime ainsi dans son *Art Poétique*, premier écrit théorique du XVI^e siècle qui défend les conceptions dramatiques nouvelles, que le chœur « doit toujours être du parti de l'Auteur : c'est-à-dire, qu'il doit donner à connaître le sens et le jugement du Poète ». Selon qu'il joue le rôle d'un personnage impliqué dans l'action ou qu'il symbolise une entité abstraite située en dehors de l'action, les sentiments du chœur—se situant entre intériorisation et démonstration extérieure—ne sont pas exprimés de la même manière.

LE CHŒUR DANS *CLÉOPÂTRE CAPTIVE*

Après la représentation en 1553 de *Cléopâtre captive*, Jodelle est unanimement considéré comme le restaurateur de la tragédie antique en France. Grévin dans son *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* (1561) ne tarie pas d'éloges à son égard :

Car je sçay bien qu'Estienne Jodelle (homme qui merite beaucoup pour la promptitude et gentillesse de son esprit) a esté celuy qui les [la tragedie et comedie François] a tirées des Grecs et Latins pour les replanter en France.

L'action de *Cléopâtre captive*, qui se déroule après la mort d'Antoine, est assez succincte. Le prologue, en alexandrins, est prononcé par l'ombre d'Antoine.⁵ L'acte I présage la mort imminente de la reine, annonçant de ce fait l'issue funeste de la pièce. L'acte II montre Octavian et ses conseillers tirant des leçons de la mort d'Antoine. Puis l'acte III est consacré à Cléopâtre. Son entrevue avec Octavian, où elle feint de renoncer à la mort, constitue le nœud de l'action. L'acte IV prépare à la mort de la reine. Le récit de cette mort se fait à l'acte V. La pièce apparaît comme une longue déploration, entrecoupée de récits et de débats (alternant l'alexandrin et le décasyllabe), et de réflexions morales confiés au chœur (en vers de trois à sept syllabes).

Le discours du chœur qui sépare les actes est composé de strophes et d'antistrophes. Il commente ou déplore le malheur de la reine, en tire des leçons, et participe par moments au dialogue. Le lyrisme du chœur, dont les strophes étaient sans doute chantées, tient donc une place primordiale dans l'économie générale de la pièce, pauvre en action.

La pièce, publiée seulement en 1574 après la mort de Jodelle, exerce une certaine influence sur le développement de la tragédie humaniste. Élaborée en opposition avec les représentations dramatiques médiévales, *Cléopâtre captive* fait figure de modèle pour les auteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle. Il est notamment intéressant d'y étudier la place accordée au chœur⁶. Au XVI^e siècle, pénétrés de l'importance du chœur antique, théoriciens et dramaturges cherchent effectivement à comprendre comment il faut l'utiliser. En plus des exemples grecs et sénéquiens, on trouve deux indications contradictoires dans les versions manuscrites de l'*Art Poétique* d'Horace. D'après quelques-unes, le chœur doit jouer le rôle d'un acteur et, selon d'autres, celui de l'auteur. Lorsque Jodelle compose *Cléopâtre captive*, il ne dispose d'aucuns traités théoriques définissant le genre tragique en France, ceux-ci s'élaborant assez tardivement et parallèlement à l'apparition des œuvres. L'auteur s'appuie donc sur ses connaissances des théoriciens et des

5 Pour une analyse détaillée de l'usage de l'alexandrin à la Renaissance, se reporter à la thèse d'Olivier Halévy, *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, soutenue en 2003 à Grenoble 3.

6 Bien que les études sur le chœur au XVI^e siècle soient encore récentes et relativement peu nombreuses, nous pouvons néanmoins relever les travaux d'Emmanuel Buron, dont l'article « La dramaturgie d'*Hyppolyte* et des *Juifves* » paru dans *Lectures de Robert Garnier : Hyppolyte, les Juifves*, en 2000 aux Presses universitaires de Rennes, est l'un des premiers à s'intéresser à la place qu'occupe le chœur au sein de la tragédie humaniste. Concernant l'étude des chœurs de *Didon se sacrifiant*, deuxième tragédie de Jodelle, nous pouvons également signaler l'article de Nina Hugot, « "Les deux peuples divers" : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », dans E. Buron et O. Halévy (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Didact Français", 2013 ; l'article de Sylvain Garnier, « Les chœurs chez Jodelle : évolution des fonctions dramatiques, lyrique et morale et de leur articulation », dans C. Bonnet, A. Boutet, Chr. de Buzon & E. Gauthier (dir.), *Didon se sacrifiant d'Etienne Jodelle*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2015 ; et l'article d'Emmanuel Buron, « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'Histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Seizième siècle*, no. 10, 2014.

dramaturges antiques pour élaborer sa tragédie, dans laquelle le chœur joue à la fois le rôle d'acteur et celui d'auteur.⁷

Le rôle d'acteur, ou le chœur-personnage

En tant que personnage et acteur de la tragédie, le Chœur⁸ est mentionné dans la liste des personnages en tête d'acte. Représentant une assemblée de femmes alexandrines, il exprime une vive compassion envers Cléopâtre—cela malgré toute critique de ses défauts—et intériorise la souffrance de sa reine. Véritable caisse de résonance des émotions de sa souveraine, la souffrance du Chœur découle directement de celle de Cléopâtre.

Le Chœur dépend effectivement hiérarchiquement de sa souveraine. La tragédie de Jodelle, bien que retraçant les derniers moments de Cléopâtre, révèle un enjeu politique sous-jacent : avec le sort de Cléopâtre, c'est l'avenir de tout le peuple alexandrin qui est en jeu. La chute du souverain entraînant la chute du royaume, si un malheur incombe à la reine, ses sujets et son pays en pâtiront également. Aussi le Chœur est-il impliqué directement au cœur de l'action dans laquelle il n'hésite pas à intervenir. A la fin de l'acte III, le Chœur échange ainsi une série de stichomythies avec Seleuque. Tout comme il participe activement au dialogue au cours de l'acte IV, interrogeant Eras et Charmium sur les intentions de la Reine :

Mais où va dites moy, dites moy damoysselles,
Où va ma Roine ainsi ? Quelles plaintes mortelles,
Quel souci meurdrissant ont terni son beau teint ?
Ne l'avoit pas assez la seiche fiebvre atteint ?

Puis il se lamente en un discours strophique (vv. 1311-1342) dans lequel il exprime sa compassion envers Cléopâtre, comme en témoignent notamment les vers 1327-1330 :

Si nostre Reine pleure,
Lequel de nous
Ne pleure point à l'heure ?
Pas un de tous.

Tout en partageant la peine de sa reine, le Chœur commente ensuite les actions de Cléopâtre, qui se déroulent peut-être en simultanéité sur scène, introduisant la réplique qui suit de cette dernière. Ce discours strophique ne

7 Voir l'article d'Olivier Millet, «Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'Art poétique d'Horace », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 30, 2006, nos 1-2, p. 85-98.

8 Par commodité, nous utiliserons le terme « chœur » pour aborder le thème de manière générale, et celui de « Chœur » pour désigner le personnage de *Cléopâtre captive*.

semble donc pas adressé à un autre personnage. Il s'agit davantage ici d'un épanchement du Chœur sur ses sentiments et d'un procédé dramaturgique permettant au public de suivre l'action, commentée en direct par le Chœur. Alors qu'il emploie l'alexandrin en rimes plates lorsqu'il s'adresse à Eras et Charmium, le Chœur use d'une forme strophique qui alterne entre l'hexasyllabe et le tétrasyllabe en rimes croisés lorsqu'il s'adresse à lui-même et au public. L'utilisation de vers plus courts et le changement rythmique permettent des effets musicaux, et nous laissent supposer que cette partie devait être chantée, ce qui marque bien une rupture avec le dialogue qui précède en alexandrins. Le discours strophique permet au Chœur d'exposer ses émotions. Ses tourments sont alors connus du public et du lecteur.

Théoriquement présente entre les actes, l'intervention d'une forme strophique du Chœur au sein même d'un acte perturbe le schéma discursif de l'acte. Ces structures lyriques du chœur témoignent d'une extériorisation de ses sentiments au sein même de l'action. Ce procédé utilisé à l'acte IV se retrouve également à l'acte V aux vers 1571-1602 lorsque le Chœur apprend la mort de Cléopâtre. Le Chœur s'apostrophe lui-même : « PEUT on encores entendre / De toy troupe quelque voix ? ». S'ensuit alors tout un discours strophique qui dévoile un débat intérieur où le Chœur alterne entre la première (« nous » v. 1578 ; « moy » vv. 1584-1585 ; « j' » v. 1588 ; « ma » v. 1598) et la deuxième personne (« toy » v. 1572 ; « tu » v. 1573, v. 1578 ; « ton » v. 1574, v. 1576, v. 1586 ; « te » v. 1583, v. 1590 ; « ta » v. 1587, v. 1590, v. 1591) pour se désigner. Les émotions du Chœur, exposées au public et au lecteur, s'inscrivent ici dans un espace public. Cependant, il n'agit pas pour autant d'une mise à distance des émotions du Chœur comme étant extérieures au personnage. Si le Chœur ressent des émotions au même titre que les autres personnages, celles-ci sont marquées par une dimension subjective. Les sentiments du Chœur sont en effet intériorisés par le personnage. Le Chœur emploie successivement la première et la deuxième personne pour s'entretenir avec lui-même en un court monologue, et non pour dialoguer avec son sentiment objectivé. En cela, la tragédie de Jodelle se détache des représentations dramatiques médiévales comme les mystères, qui usaient souvent d'allégories pour extérioriser le sentiment. Dans *Les Mystères de la passion* d'Arnoul Gréban, le désespoir de Judas, en proie au suicide, se manifeste par l'objectivation du sentiment en représentant le personnage Désespérance débattant avec Judas. Ce dernier n'éprouve le désespoir qu'à la fin du dialogue, lorsqu'il perd son procès contre Désespérance.

Le chœur est un personnage allégorique qui représente une collectivité. Incarnant une entité réelle, à savoir un ensemble de personnes vivantes, il se démarque des allégories symbolisant des entités abstraites, présentes dans le théâtre traditionnel médiéval. En tant que personnage réel, le Chœur dans *Cléopâtre captive*—première tragédie française à l'antique—intériorise ses sentiments et ne les met pas à distance. Ces émotions intériorisées, liées au malheur qui touche Cléopâtre, peuvent cependant être connues du public lorsque le Chœur s'exprime en forme strophique, témoin d'un discours

marginal qui ne s'adresse à aucun personnage sinon à lui-même. Cependant, lors des intermèdes lyriques, le Chœur semble parfois s'exprimer de manière objective, en s'extériorisant de l'action. Délaissant son statut de personnage, il endosse alors celui de commentateur abstrait.

Le rôle d'auteur, ou le chœur-abstrait

En tant que personnage, le Chœur éprouve des émotions et se situe au cœur de l'action. A ce titre, il peut parfois être en retard sur l'histoire et se méprendre quant aux intentions des personnages. A la fin de l'acte III, le Chœur questionne ainsi Seleuque sur les motifs de sa fuite : « Où courez-vous, Seleuque, où courez-vous ? ». De même, à l'acte IV, le Chœur interroge Eras et Charmium à propos de la reine. Le Chœur manifeste donc lors de ces échanges une certaine ignorance. Lors des intermèdes lyriques en revanche, le Chœur semble parfois douer d'une puissance transcendante et connaître à l'avance l'issue funeste de la pièce. Ainsi à la fin de l'acte III, le Chœur, qui livre un discours lyrique après s'être entretenu avec Seleuque, déclare :

Celle la dont la constance
A pris soudain la vengeance
Du serf, et dont la fureur
N'a point craint son Empereur :
Croyez que plustost l'espee
En son sang sera trempee,
Que pour un peu moins souffrir
A son deshonneur s'offrir.

Le Chœur préfigure ainsi déjà le suicide de la reine. De même, la deuxième personne du pluriel « croyez » porte à confusion. S'agit-il effectivement d'une adresse à Seleuque, alors présent sur scène, ou au public qui assiste à la représentation ?

S'il rend compte des émotions qui le traversent, le discours lyrique du Chœur permet également une certaine mise à distance de celui-ci par rapport à l'action. C'est ce qu'entendent les théoriciens et dramaturges du XVI^e siècle lorsqu'il définit le chœur comme étant du « parti de l'auteur ». En tant que commentateur de l'action, le chœur tend à se dissocier de l'histoire représentée. Il n'incarne alors plus le rôle d'un acteur, mais celui d'une entité abstraite dont la fonction transcendante lui donne accès à des informations dont il n'aurait normalement pas connaissance en tant que simple personnage.

Le chœur-abstrait, qui intervient majoritairement entre les actes, se rapproche du statut de l'auteur par son omniscience. Il semble effectivement connaître à l'avance la fin de la pièce. Or si Cléopâtre révèle son projet de mort dès l'acte I,⁹ le Chœur n'apparaît pas physiquement lors de l'échange entre

9 « Non, non, mourons mourons, arrachons la victoire, / Encore que soyons par Cesar surmontees. » *Cléopâtre captive*, vv. 260-261.

Cléopâtre, Eras et Charmium. Composé de femmes alexandrines, on ne voit effectivement pas comment le Chœur aurait accès aux appartements de la reine dans lesquels semble se dérouler l'acte. Le chœur-personnage ignore donc le dessein de la reine. En revanche, le chœur-abstrait qui intervient à la fin de l'acte I pour commenter l'action a connaissance des paroles de la reine. Aussi retrouve-t-on certaines analogies entre le discours lyrique du chœur et les répliques de Cléopâtre. Les vers 435-456 du Chœur, « Veut pout n'estre captive / Librement se tuer », font ainsi écho au vers 257 proféré par Cléopâtre : « Qui libre veut mourir pour ne vivre captive ». Cette omniscience du chœur-abstrait explique l'intuition prémonitoire que manifeste le Chœur à la fin de l'acte III, et répond au problème que pose la représentation dramatique. Même si le personnage du chœur est supposé absent, le Chœur ne quitte effectivement jamais la scène. Ainsi lorsque le chœur-personnage prend congé des autres protagonistes, le chœur-abstrait prend le relais.

Possédant le don d'ubiquité, le chœur-abstrait assiste également au conseil privé de César à l'acte II, ce qui aurait été impossible pour le chœur-personnage composé de femmes alexandrines. Ainsi son discours lyrique présent à la fin de l'acte II sur l'orgueil¹⁰, rappelle les répliques de Proculée et d'Agrippe des vers 483-492 :

PROCULEE

L'orgueil et la bravade
 Ont fait d'Antoine ainsi qu'un Ancelade,
 Qui se voulant encore prendre aux Dieux,
 D'un trait horrible et non lancé des Cieux,
 Mais de ta main à la vengeance adextre,
 Sentit combien peut d'un grand Dieu la dextre.
 Que plaignez-vous si l'orgueil justement
 A l'orgueilleux donne son payement ?

AGRIPPE

L'orgueil est tel, qui d'un malheur guerdonne
 La malheureuse et superbe personne

Cette omniscience du chœur-abstrait répond notamment à des besoins dramaturgiques. Le Chœur est en effet constamment présent sur scène. Ainsi, lorsque le chœur-personnage est supposé absent de la fiction, le chœur-abstrait prend le relais et commente l'action.

Contrairement au chœur-personnage qui intériorise ses émotions, le chœur-abstrait manifeste une certaine objectivation. Tout en commentant

10 « Orgueil qui met en poudre / Le rocher trop hautain : / Orgueil pour qui le foudre / Arma des Dieux la main, / Et qui vient pour salaire / Luymesme se deffaire. » *Ibid.*, vv. 693-698 ; « De ceux là les ruines / Tesmoignent la fureur / Des saintes mains divines, / Qui doivent faire horreur / A l'orgueil, digne d'estre / Puni de telle dextre. » *Ibid.*, vv. 729-734.

l'histoire représentée, il livre des vérités générales qu'il tire de l'action et emploie, à cette occasion, une série de lieux communs. Le Chœur souligne notamment le fait que le destin des hommes dépend de la volonté des dieux et que l'homme ne peut rien contre la mort. En cela, l'inconstance de la fortune est l'un des thèmes les plus récurrents des intermèdes lyriques du chœur. Le Chœur évoque ainsi dès la fin de l'acte I des figures mythologiques, victimes de la « fortune obstinée » :

Pourquoy fatale Toyé
Honneur des siècles vieux,
Fus tu donnée en proye
Sous le destin des Dieux ?
Pourquoy n'eus tu Médée
Ton Jason ? Et pourquoy
Ariadne guidée
Fus tu sous telle foy ?

Il s'agit pour le Chœur d'établir un parallèle entre les figures mythologiques évoquées et l'histoire représentée : après avoir connu les « délices, / La mignardise et l'heur, / Allechemens des vices », tous ont connu le malheur. « Heur » désignant la bonne fortune, le Chœur insiste sur le caractère éphémère de la vie et du bonheur.

De même, à la fin de l'acte II, le Chœur prend la parole en une série de strophes et d'antistrophes en hexasyllabes et rappelle l'inconstance de la fortune : Cléopâtre qui était au sommet de sa gloire est maintenant au plus bas. Il interpelle par ailleurs directement la Fortune aux vers 807-809 : « Pourquoi pourquoy fortune, / O fortune aux yeux clos, / Es tu tant importune ? ». Le Chœur reprend ainsi l'allégorie de la Fortune, déesse du hasard. Dans la tradition médiévale, la Fortune était souvent représentée les yeux clos près d'une roue. On retrouve ces éléments dans le discours du Chœur : « fortune aux yeux clos » (v. 809), « Rouant sa faux superbe » (v. 817). L'allégorie de la Fortune est par ailleurs reliée à celle du Temps. Ainsi la « faux superbe » du vers 817 représente l'instrument du Temps qui « peult tout faucher » (v. 828). Selon le Chœur, l'orgueil fait basculer, avec le temps, les hommes du haut de la roue de la fortune vers le bas. Le Chœur utilise ici plusieurs métaphores pour décrire le malheur qui s'abat sur Cléopâtre. Cependant, ces allégories sont ici utilisées par le chœur-abstrait pour illustrer son propos. Il ne s'agit effectivement pas de faire intervenir, à la manière des représentations dramatiques médiévales, la Fortune ou le Temps afin de rendre compte de ce qui a causé la perte de la reine.

La tragédie humaniste utilise des interprétations allégoriques de la mythologie dans un but essentiellement moral. Suivant l'exemple de la tragédie antique, elle entend démontrer la « fragilité des choses humaines »¹¹

11 Lazare de Baïf, trad. d'*Electre*, 1537, *Diffinition de la tragedie* : « Tragedies [furent] premierement inventees pour remonstrer aux roys et grands seigneurs l'incertitude et

en soulignant l'inconstance de la fortune chez les « grands ». Delcourt (1934) affirme que, dans *Cléopâtre captive*, « c'est parce que le sujet est emprunté à l'histoire qu'il donne une idée frappante de la fragilité du bonheur. La réalité seule est capable de nous offrir des malheurs assez grands pour nous émouvoir ».

Si les poètes de la Pléiade et les auteurs des tragédies—soucieux d'imiter les modèles antiques—condamnent avec fougue les allégories et les personnages abstraits, il n'y a cependant pas de coupure nette entre le genre nouveau et les genres traditionnels. On retrouve ainsi dans la tragédie humaniste les intentions didactiques des mystères, leurs allusions à la mythologie païenne et à l'histoire romaine, le goût des sentences morales, ainsi que certains procédés dramaturgiques comme l'emploi de songes ou de stichomythies. Le miracle et la moralité se rapprochent également de la tragédie par leur étendue – restreinte à 2000 vers pour les pièces les plus longues –, par leur action plus ramassée et moins compliquée, et par le petit nombre de personnages. De même, la moralité historique offre des traits communs avec la tragédie latine : souci de donner un enseignement moral, élévation de la pensée et gravité du ton, personnages de haut rang, sujet tiré de l'histoire ou de la légende, pathétique des situations et parfois dénouement funeste. Par ailleurs, les manifestations théâtrales qualifiées de médiévales s'épanouissent encore au XVI^e siècle, et débordent largement sur la période de la Renaissance. En cela, l'apparition de la tragédie vers les années 1550 ne marque pas de rupture avec le théâtre médiéval. Néanmoins concurrencé par la tragédie, ce dernier commence à décliner dans la dernière partie du siècle, avant d'être complètement supplanter par la tragédie.¹²

Si les genres médiévaux subsistent encore au XVI^e siècle, la fracture avec la tragédie humaniste se fait essentiellement à travers son refus d'utiliser des personnages abstraits et allégoriques. Les allégories dans *Cléopâtre captive* sont intériorisées par le Chœur qui les utilise pour commenter l'infortune que subissent les protagonistes. A aucun moment, une entité abstraite telle la Mort, la Fortune ou autres n'apparaît dans la tragédie. Pourtant, le Chœur en tant qu'entité abstraite porte à confusion. N'incarnant plus un groupe de femmes alexandrines mais une entité transcendante extérieure à l'action, ne se rapprocherait-il pas des entités abstraites et allégoriques médiévales que les humanistes rejettent ?

A la différence des personnages abstraits comme la Fortune, le chœur possède une histoire littéraire qui justifie son existence. Il est effectivement présent dans la tragédie antique : en tant que personnage dans les actes, et en tant que commentateur moral entre les actes. Aussi, bien que représentant une entité plus ou moins abstraite et allégorique, le Chœur renvoie au chœur

lubrique instabilité des choses temporelles, afin qu'ils n'ayent de confiance qu'en la vertu... » (Voir Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Garnier*, Paris, Nizet, 1994 (1962), p. 148).

12 Voir l'article de Charles Mazouer, « La Moralité au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 58, 1996, p. 351-365.

antique, à une tradition dramaturgique tragique. Cette référence au chœur antique permet de dissocier le Chœur, entité réelle existant dans la tragédie antique, des allégories médiévales, entités abstraites représentant un concept comme la Mort ou la Fortune. La fonction de commentateur moral du chœur est ainsi directement héritée de l'Antiquité. A la manière de Sénèque, la tragédie de Jodelle présentent plusieurs sentences et lieux communs.

En énonçant des lieux communs, le Chœur exprime des affirmations communes à tous les hommes, des vérités générales et reçues de tous. Aussi retrouve-t-on souvent dans la littérature du XVI^e siècle la thématique de l'inconstance de la fortune. A ce titre, le chœur-abstrait dans *Cléopâtre captive* ne parle plus seulement au nom de femmes alexandrines. En tant qu'entité abstraite située en dehors de l'action représentée, il engage effectivement tout le peuple d'Égypte voire l'humanité toute entière. Le Chœur emploie ainsi le genre masculin pour se désigner au vers 1206, « Qui nous est à tous commune », et au vers 1328, « Lequel de nous ». Le pronom personnel « nous » demeure donc ambigu. Il peut référer au peuple égyptien mais également au public français qui assiste à la représentation. En englobant ainsi l'humanité toute entière, la fonction morale du Chœur n'en est que d'autant plus accentuée.

Le chœur entend élever intellectuellement, moralement ou spirituellement le spectateur ou lecteur en donnant des règles de la vie en société parmi les hommes. En cela, l'utilisation de la deuxième personne du pluriel par le Chœur interpelle le lecteur ou spectateur : « Croyez que plustost l'eepe / En son sang sera trempee » (vv. 1221-1222) ; « Souvent nos maux font nos morts desirables, / Vous le voyez en ces trois miserables » (vv. 1615-1616). Si cette deuxième personne du pluriel peut être destinée à un personnage de la tragédie, elle peut également s'adresser au public. Ces appels peuvent effectivement s'analyser comme des mises en garde du chœur à l'égard de la fiction représentée. Doit-on pour autant assimiler le chœur à la voix du poète et y voir un avertissement de l'auteur ?

Dans le prologue adressé par Jodelle au Roi de France, le dramaturge déclare :

[...] Ici les desirs et les flammes
Des deux amans : d'Octavian aussi
L'orgueil, l'audace, et le journal souci
De son trophée emprains tu sonderas

Ainsi les sentences sur l'inconstance de la fortune et la fragilité des choses humaines que prononce le Chœur en réponse aux plaintes interminables de l'héroïne, peuvent certes donner une indication de la pensée morale de l'auteur. Cependant, l'orientation donnée par Jodelle à sa tragédie ne dépend pas exclusivement du discours du chœur. Elle résulte davantage du portrait fait des personnages qui transparaît dans les répliques des différents protagonistes. En

cela, les discours lyriques du Chœur ne font qu'orienter la sympathie des spectateurs ou lecteurs, et accentuer le *pathos* de la pièce.

Le Chœur, partagé entre intériorisation et démonstration extérieure

Suivant le modèle des tragédies antiques, Jodelle fait du chœur de *Cléopâtre captive* à la fois un personnage intégré dans l'action et une entité morale surplombant la fiction, que l'on peut dans une certaine mesure assimiler au point de vue de l'auteur. En tant que personnage, le Chœur représente une troupe de femmes alexandrines. Intervenant au sein même des actes, il dialogue avec les autres personnages et intériorise ses émotions pour ne les révéler que lors de ses discours lyriques. En tant qu'entité morale en revanche, le Chœur ne représente plus seulement les femmes alexandrines mais englobe l'humanité toute entière. Ses émotions sont alors rationalisées et extériorisées sous une forme lyrique. Tout en commentant l'action, le Chœur livre des vérités générales à des fins didactiques et morales. Ce faisant, il reprend notamment les images allégoriques de la fortune et du temps. Mais celles-ci sont intériorisées dans le discours lyrique du chœur. En cela, la tragédie humaniste se démarque bien des représentations dramatiques médiévales. Aussi, le Chœur dans *Cléopâtre captive* se situe entre espace intérieur et espace extérieur.

Le chœur, à l'instar des autres personnages, n'évolue pas à travers la pièce. Il symbolise une situation et inscrit son propos dans un espace public, adressé au spectateur ou au lecteur. Les personnages de la tragédie humaniste, contrairement à ceux de la tragédie classique, ne se livrent effectivement pas à une étude psychologique. En se détachant des représentations allégoriques médiévales, la tragédie de Jodelle marque ainsi le premier pas d'une dramaturgie vers l'intériorité psychologique de l'individu, mais les sentiments des personnages restent encore connus du public à travers leur discours-monologues, ou intermèdes lyriques du Chœur—qui extériorisent leurs pensées.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

- Aristote. *La Poétique*. Édition scientifique par Michel Magnien. Paris : Librairie générale française, 1999.
- Aubignac (abbé d'). *La Pratique du théâtre*. Édité par Hélène Baby. Paris : Champion, 2001.
- Baïf, Lazare de. Trad. d'*Electre*. 1537, *Diffinition de la tragedie*.
- Du Bellay, Joachim. *Deffence et illustration de la langue françoise*. En ligne : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/Du_Bellay.htm [consulté le 7/04/15].

- : *La Deffence et Illustration de la Langue Françoise*, édit. Henri Chamard, introduction de Jean Vignes, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997.
- Grévin, Jacques. *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre dans César*. Édition critique de Ellen S. Ginsberg. Genève : Librairie Droz, 1971.
- : « Avant-Jeu ». *La Trésorière*. Le Théâtre de Jacques Grévin, de Clermont en Beauvaisis. Paris: Vincent Sertenas, 1562. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71938t/f74.image> [consulté le 7/04/15].
- : *La Trésorière. Les Esbahis*. Édition critique par Elisabeth Lapeyre. Paris : Honoré Champion, 1980.
- Jodelle, Etienne. *Cléopâtre captive*. Édition critique par Kathleen M. Hall. Exeter : University of Exeter, 1979.
- : « Prologue ». *Eugène*. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k719395/f395.image> [consulté le 7/04/15].
- : *Théâtre complet. I*. Édition par L. Zilli, Chr. De Buzon, J.-C. Ternaux. Paris : Classiques Garnier, 2009.
- La Taille, Jean de. « De l'Art de la tragédie ». *Saül Le Furieux, La Famine : Tragédies*. Édition critique par E. Forsyth. Paris : Librairie Marcel Didier, 1968.
- Peletier, Jacques. « Art Poétique ». *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Collection dirigée par M. Simonin. Paris : Librairie Générale Française, 1990.

SOURCES SECONDAIRES

- Buron, Emmanuel. « La dramaturgie d'*Hyppolyte* et des *Juifves* ». *Lectures de Robert Garnier : Hyppolyte, les Juifves*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000.
- : « L'invention conjointe de la comédie et de la tragédie. *Cléopâtre captive* et *Eugène* ». Communication prononcée au colloque « Paris, 1553 : audaces et innovations poétique », organisé par Jean Vignes et Olivier Halévy, Paris, 2008.
- : « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'Histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle ». *Seizième siècle*, (no. 10, 2014) : 303-321.
- : « Matière et mode de représentation ». *Le théâtre français du Moyen Age et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*. Sous la direction de D. Smith, G. Parussa, O. Halévy. Paris : Éditions L'avant-scène théâtre, (2014) : 400-401.
- Charpentier, Françoise. *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchretien*. Saint-Etienne : Publications de l'université de Saint-Etienne, 1979.
- Chavy, Paul, Klaniczay, Tibor, et Kushner, Eva. *L'époque de la Renaissance (1400-1600). Tome IV: Crises et essors nouveaux (1560-1610)*.

- Amsterdam, J. Benjamins, 2000.
- Delcourt, Marie. « Jodelle et Plutarque ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. Janv. (1934) : 36-52.
- Dupont, Florence. *Le Théâtre latin*. Paris : A. Colin, 1999 (2^eéd.).
- Forsyth, Elliott. *La Tragédie française de Jodelle à Garnier*. Paris : Nizet, 1994 (1962).
- Garnier, Sylvain. « Les chœurs chez Jodelle : évolution des fonctions dramatiques, lyrique et morale et de leur articulation ». *Didon se sacrifiant d'Etienne Jodelle*. Sous la direction de Charlotte Bonnet, Anne Boutet, Christine de Buzon & Elise Gauthier. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, (2015) : 151-182.
- Halévy, Olivier. *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*. Soutenue à Grenoble 3, en 2003.
- Hugot, Nina. « "Les deux peuples divers" : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* ». *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*. Sous la direction de E. Buron et O. Halévy. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Didact Français", (2013) : 119-137.
- Lazard, Madeleine. *Le théâtre en France au XVI^e siècle*. Paris : Puf, 1980.
- Loukovitch, Kosta. *La tragédie religieuse classique en France*. Paris : Droz, 1933.
- Mazouer, Charles. « La Moralité au XVI^e siècle en France ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, (t. 58, no. 2, 1996) : 351-365.
- : *Le théâtre français de la Renaissance*. Paris : H. Champion, 2002.
- Millet, Olivier. «Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'Art poétique d'Horace ». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, (vol. 30, nos 1-2, 2006) : 85-98.