Fabula / Les Colloques
Lire, dire, jouer *Hippolyte* et *La Troade* de R. Garnier aujourd'hui

Les chœurs d'*Hippolyte* et de *La Troade* : l'articulation des fonctions dramatique, lyrique et didactique

Jean Vignes

Pour citer cet article

Jean Vignes, « Les chœurs d'*Hippolyte* et de *La Troade* : l'articulation des fonctions dramatique, lyrique et didactique », *Fabula / Les colloques*, « Lire, dire, jouer *Hippolyte* et *La Troade* de R. Garnier aujourd'hui », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6480.php, article mis en ligne le 07 Janvier 2020, consulté le 30 Juin 2025

Ce document a été généré automatiquement le 30 Juin 2025

Les chœurs d'*Hippolyte* et de *La Troade* : l'articulation des fonctions dramatique, lyrique et didactique

Jean Vignes

La question du rôle des chœurs dans la tragédie humaniste a déjà fait l'objet d'une littérature critique abondante[1]. Comme mon étude de la tragédie de Jodelle, *Didon se sacrifiant*, qui poursuivait le même objectif avec la même méthode[2], le présent travail s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus large combinant trois objectifs : réévaluer la visée de performance (notamment musicale) qui anime les poètes et ses incidences sur l'écriture, attirer l'attention sur l'importance parfois sous-estimée de la parole gnomique dans le corpus poétique de la Renaissance, enfin éclairer les articulations complexes entre inspiration lyrique et veine gnomique de l'Antiquité à nos jours. La tragédie, au XVIe siècle en particulier, est l'un des genres où cette articulation me semble à la fois la plus complexe, la plus sensible, et la plus essentielle, c'est-à-dire nécessaire : de Jodelle à Corneille en passant par Garnier, pas de tragédie sans didactisme sentencieux[3], celui-ci infléchissant de façons multiples la voix lyrique. Les tragédies de Garnier, qui tendent à donner au chœur une place croissante, s'avèrent un objet d'étude à la fois singulier et très éclairant pour observer les modalités diverses de cet infléchissement dans toute leur complexité. Dès le XVIe siècle, un théoricien averti comme Pierre Laudun d'Aigaliers s'étonne ouvertement de l'usage insolite et abondant des chœurs par Garnier : il

[1] Voir notamment Otto Reuter, *Der Chor in der französischen Tragödie*, Berlin, E. Ebering (« Romanische Studien », 6), 1904 ; Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy. The dramatic Word*, Cambridge UP, 1990, p. 65-87 ; Emmanuel Buron, « La dramaturgie d'*Hippolyte* et des *Juifves* », *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves*, textes réunis par E. Buron, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 53 et s. ; Bénédicte Louvat, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, notamment le chapitre II, « Les chœurs de la tragédie humaniste », p. 177-217, et spécialement les p. 199-212 consacrées aux chœurs de *La Troade* et des *Juifves* ; 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*, n° 30, 2006, 1-2, p. 85-98 ; Nina Hugot, « Les deux peuples divers : le double chœur dans *Didon se sacrifiant* », *Lectures d'Etienne Jodelle*, dir. E. Buron et O. Halévy, Rennes, PUR, 2013, p. 119-137.

[2] Jean Vignes, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », publication en ligne sur le site Fabula / Les colloques, Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. Nathalie Dauvois et Jean Vignes, URL : http://www.fabula.org/colloques/document2267.php

[3] Voir Robert M. Griffiths, « The Influence of formulary Rhetoric upon French Renaissance Tragedy », *Modern Language Review*, n° 59, 1962, p. 201-208 ; Robert M. Griffiths, « Les sentences et le but moral dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, n° 105, 1964, p. 5-14 ; Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1977, p. 316-332 ; Bernard Beugnot, *La Mémoire du texte, Essai de poétique classique*, Paris, 1994, p. 319-332 : « La Sentence [dans le théâtre de Corneille] : problématique pour une étude » ; Loris Petris, « Du pathétique à l'*ethos* magnanime : l'argumentation dans *Cinna* de Corneille », *XVIIe siècle*, n° 219, 2003/2, p. 217-232.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

rappelle que normalement « les chœurs commencent après le premier [acte] et finissent après le quatriesme », et il ajoute :

> Je ne sçay pourquoy Garnier n'a observé cela : car il a mis en un mesme acte deux ou trois chœurs, en divers endroits, de sorte que le chœur ne peut distinguer un acte de l'autre [...] ; il semble qu'en cela il n'aye pas voulu observer les préceptes en les negligeant, ou qu'il ayt failly pour ne tenir aucun ordre dans ses Tragedies : toutefois je n'en parleray pas davantage, de peur qu'il ne semble que moy qui ne suis qu'un nouveau apprentif, veuille reprendre un si docte et excellent personnage, qui a excellé en ce genre de poëme comme chacun sçait[4].

L'étonnement de Laudun doit nous interroger sur les particularités d'un dispositif complexe qui mérite notre curiosité.

L'étude portera donc à nouveau sur ce qu'on peut appeler le *dispositif choral* de chaque tragédie, syntagme qu'il faut peut-être expliciter et justifier préalablement. Le mot « chœur », sans parler de son homonymie avec *cœur*, présente une double acception qui peut générer des malentendus : on désigne par ce terme

1) chacun des groupes de choreutes qui intervient sur scène (d'où les didascalies « Le Chœur » en début d'acte, ou au début des répliques en alexandrins attribuées au Chœur, avec une majuscule à l'initiale dans les éditions anciennes, et en petites capitales dans notre édition de référence[5]) ; j'emploierai la majuscule pour cette première acception ;

2) le texte même des interventions de ce Chœur (avec ou sans musique), surtout (ou peut-être même exclusivement ?) lorsqu'il revêt une forme strophique[6]. On parlera du chœur intermédiaire, sans majuscule, ou du chœur final de tel ou tel acte[7]. En ce cas le mot apparaît en grandes capitales dans les éditions anciennes (« CHOEVR »), et en petites capitales sans article dans notre édition de référence (« chœur »).

Dans *Hippolyte* par exemple, on peut donc dire aussi bien qu'il y a deux Chœurs selon la liste des « Interlocuteurs » (le « Chœur de Chasseurs » et le « Chœur d'Athéniens ») et qu'il y a cinq chœurs puisque chaque acte permet d'entendre une pièce déclamée ou chantée par l'un des Chœurs. Parler de *dispositif choral* permettra de dissiper en partie cette ambiguïté lexicale : j'entends par là l'ensemble des interventions des diverses « troupes[8] » de choreutes, en tant que cet ensemble

4 Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poëtique françois* [1597], éd. J.-Ch. Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000, livre V, chap. VII, « Des Chœurs », p. 212-213.

5 Robert Garnier, *Hippolyte (1573). La Troade (1579)*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019.

6 Cette acception n'apparaît qu'en 1704 selon le *Dictionnaire historique de la langue française*.

7 On parle parfois de « chœur intercalaire » pour désigner le chœur qui sépare les actes. Pour Garnier, je préfère parler de « chœur final » parce que la typographie le présente comme tel, parce que le chœur présente plus souvent un commentaire rétrospectif qu'une véritable transition, enfin pour éviter la confusion entre chœur intercalaire et chœur intermédiaire.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

constitue un tout organisé, une structure concertée. C'est donc sur les fonctions de cette structure que je m'interrogerai après l'avoir rapidement décrite.

Il serait utile de comparer les dispositifs d'*Hippolyte* et de *La Troade* à ceux des modèles antiques de Garnier, à ceux de ses autres tragédies, à ceux d'autres tragédies françaises antérieures qu'il a pu lire, comme celles de Jodelle, La Péruse ou La Taille notamment ; nous ne le ferons ici qu'incidemment faute de temps et d'espace. *Qui trop embrasse mal étreint*.

Hippolyte

Acte	vers	strophes	mètres	rimes	interlocuteurs
I	285-380	8 douzains	octosyllabes	aBBaCddCeFeF	Chœur de chasseurs
II	875-976	17 sizains	octosyllabes	AAbCCb	Chœur d'Athéniens
III	1523-1610	11 huitains	octosyllabes	aaBBcDcD	Chœur d'Athéniens
IV	1899-1964	11 sizains	octosyllabes	AAbCCb	Chœur d'Athéniens
V	2261-2308	12 quatr.	6664	aaBB	[suivantes de Phèdre ?]

Par rapport à celui de *La Troade*, le dispositif d'*Hippolyte* brille par sa relative simplicité[9]. Un chœur par acte, normalement en position finale, de sorte que les quatre premiers chœurs balisent comme il se doit (l'*Art poétique* d'Horace le recommande déjà, v. 194) le passage d'un acte au suivant. Ces quatre premiers chœurs ont aussi une unité rythmique ; ils sont tous en octosyllabes.

Le dernier chœur, qui utilise des mètres plus courts, en hétérométrie, a un statut différent, non plus entre deux actes mais entre deux scènes (ou tableaux), entre le suicide de Phèdre et le monologue final de Thésée. Ce procédé, sans précédent dans la tragédie française avant Robert Garnier, et dont on a vu à quel point il

[8] C'est le mot qu'emploie Théodore de Bèze dans la liste des personnages d'*Abraham sacrifiant* en 1550 : « La Troupe des bergers de la maison d'Abraham, divisée en deux parties ». Voir Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, éd. M. Soulié et J.-D. Beaudin, Paris, Champion, 2006, p. 37 ; voir aussi p. 54 et s. les didascalies « Trouppe », « Demie trouppe », « Cantique de la trouppe ». Ce mot est également récurrent dans *Jules* César de Jacques Grévin ou dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle (v. 2007, 2009, etc.).

[9] Voir Silvio Ferrari, « Les chœurs d'*Hippolyte* et la dialectique entre tragique et lyrisme », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 18, janv. 1992, p. 83-95.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

surprendra Laudun, s'observe dans toutes les tragédies de Garnier[10], pour suggérer une « discontinuité spatiale ou temporelle » entre deux scènes (ou tableaux) d'un même acte[11]. Comme l'indique l'apostrophe « Compagnes » au premier vers (v. 2261), il s'agit là d'un chœur exclusivement féminin. Jean-Dominique Beaudin y voit le « thrène des suivantes de Phèdre » (p. 59). De ce fait, on doit s'interroger sur le nombre de Chœurs mis en scène et suggérer que, malgré la liste des « Interlocuteurs » qui, on l'a vu, n'en mentionne que deux, ils sont bien trois. On entend successivement un « Chœur de Chasseurs » (une fois), un « Chœur d'Athéniens » (trois fois) et pour finir ce chœur féminin des suivantes de Phèdre. Cela conduit à souligner la relative symétrie du dispositif. Les trois interventions centrales du Chœur d'Athéniens sont entourées par des Chœurs différents, le premier exclusivement masculin, le dernier exclusivement féminin, qui n'interviennent chacun qu'une fois et qui sont composés de proches des deux protagonistes (les chasseurs amis d'Hippolyte et les suivantes de Phèdre). Les trois interventions centrales du Chœur d'Athéniens[12] présentent elles-mêmes une symétrie formelle puisque les chœurs des actes II et IV épousent la même forme strophique, et peuvent ainsi se chanter sur le même air. La présence de trois Chœurs différents pour la même tragédie semble une sophistication propre à Garnier ; l'indice aussi de son intérêt particulier pour la diversification et la complexification du dispositif choral, dont il tire de multiples effets.

La Troade

Même si *La Troade* revient à un Chœur unique, « Le Chœur des femmes Troyennes » mentionné dans la liste des « Entreparleurs » (p. 384), la complexité du dispositif s'accroît considérablement avec la démultiplication des interventions de ce Chœur, et la diversification de ses formes[13].

---

10 Par exemple, dans l'acte IV de *Cornélie* déjà (1574), un chœur (v. 1237-1302) sépare le dialogue entre Cassie et Decime Brute et le dialogue entre César et Marc Antoine. Dans l'acte II de *Marc Antoine* (1578), un chœur (v. 321-386) sépare le monologue de Philostrate et la scène suivante.

11 Pour plus de détails sur ce point, voir la contribution d'Olivier Halévy.

12 On a pu s'interroger comme Lebègue (son éd. p. 247) sur la composition de ce chœur en termes de genre mais l'hypothèse du masculin semble devoir l'emporter. La liste des « Entreparleurs » le désigne comme « Chœur d'Athéniens », sur le modèle de Sénèque (*cives Athenienses*) ; de fait, le vers 1527 est au masculin (*penchez*) et la tonalité misogyne du chœur de l'acte III paraît mieux convenir à des bouches masculines. Les théoriciens de la tragédie au XVIe siècle semblent exclure les chœurs mixtes. Dans la récente mise en scène d'*Hippolyte* au TNP (dir. C. Schiaretti), le premier chœur est masculin, le second féminin, et mixtes les trois derniers.

13 Pour d'autres analyses du dispositif choral de *La Troade*, voir B. Louvat-Molozat, *Théâtre et musique, op. cit*., p. 200-204, et Jean-Claude Ternaux, « Le Chœur dans *La Troade* de Robert Garnier », *Le Verger*, mis en ligne en déc. 2019 : http://cornucopia16.com/blog/2019/12/03/bouquet-xvii-hippolyte-et-la-troade-de-robert-garnier/

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Acte	vers	strophes	mètres	rimes	
I	125-188	4+1 huitains	Heptasyllabes	ABaBcDDc	Dial. lyr. avec Hécube
	213-230	3 sizains	776776	AAbCCb	Thrène pour Hector
	235-256	Rimes plates	Heptasyllabes	AABBCC…	Thrène pour Priam
	273-277		Alexandrins		2 répliques
	393-398		Alexandrins		1 réplique
	441-444		Alexandrins		1 réplique
	445-556	28 quatrains	Octosyllabes	AABB	Chœur final
II	1137-1234	14 septains	Octo/Hepta	AbAbCbC	Chœur final
III	1255-1322		Alexandrins		6 répliques (8 vers)
	1323-1376	9 sizains	884884	AAbCCb	Chœur intermédiaire
	1745-1804	15 quatrains	12 6 12 6	aBaB	Chœur final
IV	1983-2036	9 sizains	Octosyllabes	AAbCCb	Chœur intermédiaire
	2213-2296		Alexandrins		4 répliques (37 vers)
	2299-2382	14 sizains	737737	AAbCCb	Chœur final
V	2439-2494		Alexandrins		5 répliques (30 vers)

L'élément majeur qui distingue le dispositif choral de *La Troade* de celui d'*Hippolyte* est la diversité formelle et fonctionnelle des interventions du Chœur et leur nombre beaucoup plus élevé, pas moins d'une quinzaine (neuf chœurs strophiques différents dans les quatre premiers actes et dix-neuf répliques en alexandrins).

Pour éviter les confusions, il faut d'abord discerner parmi ces interventions deux types de textes bien différents, que distinguent à la fois la typographie de l'édition originale, la métrique et le système des rimes. J'opposerai les répliques chorales (c'est-à-dire les interventions dialogiques du Chœur) et les chœurs proprement dits (c'est-à-dire les interventions lyriques du Chœur).

J'appelle *réplique chorale* le fait qu'au sein d'un acte, le chœur dialogue avec un ou plusieurs personnages présents sur scène (ou commente brièvement ses paroles sans entrer véritablement en relation avec lui). Sur le plan typographique, dans l'édition originale, ces répliques chorales ne se distinguent pas des répliques de personnages ; elles sont introduites par une mention abrégée en italiques « *Ch*. ». Sur le plan métrique, elles sont rédigées en alexandrins à rimes plates, alternativement masculines ou féminines, comme celles des autres personnages de la tragédie.

Les *chœurs proprement dits* présentent des structures et des fonctions bien différentes. Comme dans *Hippolyte*, ils marquent la séparation entre les différents actes et parfois entre deux scènes (ou tableaux, ici à l'acte III et à l'acte IV). Plusieurs indices les distinguent formellement, tant sur le papier de l'édition ancienne que sur la scène du théâtre. Typographiquement, ils sont précédés d'une mention très voyante en toutes lettres, en grandes capitales et en caractères romains (« CHOEVR »). Le premier vers de chacun de ces chœurs commence d'autre part par

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

une grande majuscule, de la hauteur de deux vers (comme en début d'acte) ; parfois le premier mot du chœur est en petites capitales. Surtout, les chœurs proprement dits sont tous composés en « vers lyriques », selon l'expression courante à l'époque : c'est-à-dire qu'ils sont formés d'une succession de strophes (le type de strophe varie d'un chœur à l'autre). Cette disposition strophique est très perceptible visuellement dans l'édition originale puisque le premier vers de chaque strophe y est placé en retrait. Sur scène, on y reviendra, la spécificité majeure de ces chœurs est probablement leur vocation à être chantés : le spectateur écoute ainsi alternativement des paroles déclamées et des paroles chantées.

Cette distinction entre deux grands types d'intervention du Chœur, dialogiques ou lyriques, n'est pas propre à Garnier ; on la trouvait aussi bien dans le théâtre antique, que chez certains de ses prédécesseurs français comme Jodelle.

Mais les choses se compliquent encore dans *La Troade* puisque les premières interventions du Chœur, à l'acte I, dépassent l'opposition qu'on vient d'établir pour combiner dialogisme et lyrisme dans un troisième type d'intervention, qu'on peut dire hybride. Les vers 125-256 présentent un dialogue du chœur avec Hécube, introduit par la simple didascalie « *Ch.* » mais qui est constitué de différents « chants » bien désignés a posteriori comme tels par le texte (v. 260), et repérables aussi du fait de leur versification particulière en vers courts (heptasyllabes ou hexasyllabes).

Garnier exploite donc le même « Chœur des femmes Troyennes » de trois façons différentes : dans ces *dialogues lyriques* du premier acte qu'on vient d'évoquer, dans des répliques chorales, et dans des chœurs lyriques.

Au-delà de ces oppositions formelles, il faut tenter d'approfondir les fonctions diverses prêtées aux différents éléments du dispositif choral. On distinguera une fonction dramatique (le chœur concourt à l'action), une fonction lyrique (le chœur traduit musicalement les émotions qu'inspire le drame) et une fonction didactique (il offre au spectateur des maximes censées l'aider à bien conduire ou à comprendre sa propre vie).

Fonction dramatique

Dans un article pionnier, « Une tragédie lyrique ? Pourquoi pas ? », Michel Dassonville, envisageant globalement les tragédies humanistes de la Renaissance, évoquait « l'utilité proprement dramatique du Chœur » en ces termes très généraux, et très justes :

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Créé par l'auteur à l'image du public qu'il imaginait, le Chœur, comme une caisse de résonance extrêmement sensible, nous fait entendre encore aujourd'hui les commentaires du spectateur d'antan. Il intervient à point nommé, ponctue l'action, en souligne les articulations, […] loue les héros, blâme les « méchants », se réjouit prématurément ou clame sa détresse. C'est au Chœur que l'auteur prête les réactions qu'il escompte, fait exprimer les questions que le spectateur se pose ou devrait se poser en son for intérieur et les émotions qu'il éprouve ou devrait éprouver, sa crainte ou sa pitié, ses espoirs toujours déçus, ses joies toujours prématurées[14].

On peut toutefois penser que le rôle dramatique du Chœur va bien au-delà de ce rôle de « caisse de résonance » des émotions du spectateur. On peut aussi, et peut-être plus opportunément, parler d'une fonction dramatique dès lors que la parole du Chœur contribue à faire progresser l'action, soit qu'il informe le spectateur sur l'action en cours, soit surtout que sa parole agisse sur l'un des personnages et détermine ainsi une évolution psychologique.

Dans la tradition antique, il n'est pas rare que le Chœur, ou le coryphée qui le représente, dialogue avec les personnages principaux. On peut estimer que le Chœur assume bien un rôle dramatique, dès lors que le personnage entend ses répliques et en tient compte dans ses propres choix. Admirateur d'Eschyle et de Sophocle, Aristote préconisait de confier au Chœur une véritable fonction dramatique : « Le chœur, écrit-il, doit être considéré comme un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action (*sunagonizesthai*)[15]. » C'est aussi dans ces termes que Sénèque l'envisage[16]. Jean de La Taille en revanche ne semble pas envisager de telles interactions : son *Art de la Tragédie* (1572) réserve au chœur le seul rôle de commentateur de l'action, ou ce que Claude Calame appelle « la voix herméneutique[17] » : « Il faut qu'il y ait un Chœur, c'est-à-dire, une assemblee d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit devant […].[18] »

A cet égard nos deux pièces présentent un contraste saisissant et témoignent d'une évolution dramaturgique très nette.

---

14 Michel Dassonville, « Une tragédie lyrique ? Pourquoi pas ? », *Saggi e ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, 1985, p. 10.

15 Aristote, *Poétique*, XVIII, 1456a 25 (trad. M. Magnien), Livre de Poche, 1990, p. 135. L'*Art poétique* d'Horace est beaucoup moins clair sur cette question : pour les vers 193-194, on trouve au XVIe, selon les éditions, deux leçons concurrentes : « *Actoris* [ou *Authoris*] *partes chorus officiumque virile / Defendat* ». Les commentateurs du temps hésitent sur le sens précis de ce vers.

16 Comme le rappelle Olivier Millet, « Le rôle dramaturgique des chœurs sénéquiens consiste en une triple fonction : fonction de récitant indiquant, à l'intention du lecteur ou de l'auditeur, les étapes de l'action et l'arrivée de nouveaux intervenants, fonction de commentateur moral de l'action, et, parfois, en conséquence, rôle de porte-parole de la sagesse. La distance qu'entretient le chœur par rapport à l'action et aux protagonistes exclut ordinairement toute solidarité substantielle avec eux et avec ce qui se passe, dans la mesure où la réflexion détachée l'emporte sur la participation. », art. cit., p. 92-93.

17 Claude Calame, *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 151 etc.

18 Jean de La Taille, *De l'art de la tragedie*, in *Saül le furieux*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier, 1968, p. 8.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans *Hippolyte*, malgré le poids du modèle sénéquien, le rôle dramatique des Chœurs est nul[19]. Comme ce sera encore le cas dans *Marc Antoine* (1578), les Chœurs et les personnages n'interagissent pas : les personnages ne s'adressent pas au Chœur ; le Chœur ne s'adresse pas aux personnages. Garnier a volontairement gommé les vers de Sénèque où le Chœur s'adressait aux personnages (cf. *Phèdre*, 358-359, 404-405, 1154-1155, 1244-1246, 1256-1261)[20].

On discerne toutefois au sein de la pièce une évolution discrète qui tend à y renforcer le rôle dramatique des Chœurs.

- Le premier chœur a un statut très spécifique : ce « Chœur de chasseurs » ne semble pas avoir assisté à la protase : ils ignorent les sombres pressentiments du héros ; le chœur constitue ainsi une sorte d'intermède joyeux, qui relâche la tension, et produit un effet de contraste : Hippolyte apparaît isolé dans son inquiétude.

- Les trois autres chœurs (« Chœur d'Atheniens ») ne participent pas davantage à l'action et ne dialoguent jamais avec les personnages, mais ils en sont les témoins (au même titre que le public) et la commentent brièvement. Le Chœur plaint Phèdre (v. 973) et tremble pour Hippolyte (1599), il supplie Neptune de découvrir la calomnie (v. 1911-1916), de punir la coupable et de ne pas exaucer le vœu de Thésée (v. 1917-1946). Raymond Lebègue juge cette attitude du chœur « invraisemblable »[21], mais elle est compréhensible si l'on admet que le chœur est dans la même position que le public : il assiste à l'action mais ne peut communiquer avec les personnages et être vu d'eux. Ainsi, ses émotions reflètent « celles du spectateur qui assiste impuissant à l'enchaînement inexorable des événements[22] » il est le « porte-parole des spectateurs » (p. 359).

- Enfin le dernier chœur, au milieu de l'acte V, a encore un statut légèrement différent : ce groupe de pleureuses athéniennes se propose d'honorer les corps des victimes, ce qui peut être considéré comme une action, aussi modeste soit-elle (v. 2295).

Dans *La Troade*, au contraire, le Chœur des Troyennes semble constamment présent en scène, et les interactions, c'est-à-dire les interventions du Chœur dans l'action, sont de plus en plus nombreuses et décisives[23]. A l'acte I, on l'a vu, Hécube dialogue déjà avec le Chœur et l'incite à chanter (v. 117-124) ou à cesser (v. 257-260) ; ses paroles font d'elles le (la ?) véritable coryphée, et la forme strophique

19 C'est, avec *Antigone*, la seule pièce de Garnier où s'observe une telle séparation.

20 Voir *Les Juifves. Hippolyte*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 247-248.

21 Voir son édition, p. 248.

22 Florence Poirson, p. 358.

23 L'influence de l'*Hippolyte* d'Euripide (seconde version) est ici envisageable, chez qui « les chants méliques sont étroitement intégrés au déroulement dramatique de la tragédie. » (Claude Calame, *La tragédie chorale, op. cit.,* p. 158).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de certaines de ses répliques confirme son appartenance au Chœur (v. 157-180, 189-212, 231-234). A la fin de l'acte les choreutes viennent secourir Hécube défaillante et la conduire dans sa tente :

> Madame, helas ! Madame. Elle est pasmee,
> Elle est sans sentiment sa voix est enfermee :
> Portons la dans sa tente et ne la laissons point
> En ce mal angoisseux qui son ame repoint. (*LT* 441-444)

A l'acte II, Andromaque s'adresse d'emblée à la « Troyenne tourbe » dont elle décrit le jeu de scène spectaculaire (v. 537-560). A l'acte III, de même, Hécube apostrophe d'emblée ses « Compagnes » et c'est à elles qu'elle raconte son songe prémonitoire (v. 1235) ; c'est encore le Chœur qui annonce l'arrivée de Talthybie (v. 1275) et engage le dialogue avec lui avant de réconforter Hécube. Plus loin, face au rapt de Polyxène par Pyrrhus, Hécube appelle au secours des « Citoyens » (v. 1536) qui sont probablement les choreutes : ils sont invités à intervenir dans l'action pour tenter de sauver Polyxène ; cette velléité de résistance n'aboutit pas, mais on imagine l'implication du Chœur dans un jeu de scène spectaculaire. A l'acte IV surtout, c'est le Chœur qui annonce à Hécube la mort de Polyxène (v. 2213-2214), répond à ses questions (v. 2234) et raconte dans un long récit en alexandrins la découverte du corps : ce sont les « captives » qui ont trouvé le cadavre et l'ont rapporté sur scène. Et ce sont elles qui suggèrent à Hécube le moyen de se venger de Polymestor : « nous vous serons aidantes » (2595-2596). Contrairement à ce que montrait Euripide dans *Hécube*, l'initiative vient ici du Chœur lui-même. Hécube se laisse aussitôt convaincre d'agir et entre dans la tente avec une partie des choreutes, tandis que l'autre partie entonne sur scène le chœur final de l'acte IV. Il est suggéré qu'Hécube et ses compagnes vont mettre au point dans la tente leur stratagème (ici encore, le chœur joue un rôle actif quoique non visible). A l'acte V enfin, dans une scène imitée d'Euripide, le Chœur est d'abord témoin du dialogue entre Hécube et Polymestor, auquel il s'adresse en commentant les violences invisibles qui se déroulent dans la tente (v. 2439-2465).

On perçoit donc l'effort de Garnier pour intégrer de plus en plus le chœur à l'action, en faire un personnage à part entière, vu et entendu des autres personnages, et dialoguant même avec eux dans plusieurs actes. Dans *La Troade*, cet engagement dramatique du Chœur est facilité par l'usage de la première personne du singulier, qui suggère à trois reprises (v. 1277, 2461, 2465) que le Chœur peut être représenté, dans sa fonction dramatique, par une seule comédienne qui se détache du groupe (le coryphée).

La multiplication des chœurs chez Garnier a aussi pour effet de renforcer le caractère lyrique de la tragédie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fonction lyrique et « voix émotive »

Les chœurs tragiques présentent une fonction lyrique dans les deux sens du terme[24]. Le sens ancien d'abord, celui qu'utilise Ronsard quand il écrit dans la préface de ses *Odes* (1550) « Au Lecteur » :

> Quand tu m'appelleras le premier auteur lyrique français [...], lors tu me rendras ce que tu me dois, et je m'efforcerai te faire apprendre qu'en vain je ne l'aurai receu [...] et ferai encores revenir (si je puis) l'usage de la lire aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers, et leur donner le juste poids de leur gravité[25].

La poésie est *lyrique* en tant qu'elle a vocation à être chantée, si possible avec un accompagnement instrumental. La critique du XXe siècle a beaucoup débattu sur la vocation musicale des chœurs des tragédies humanistes[26]. Et on peut retenir la conclusion prudente de Françoise Charpentier : « On a des raisons de penser que ces chœurs étaient écrits pour être chantés, bien que certainement ils l'aient rarement été, à part dans quelques représentations d'apparat, en raison de la pauvreté matérielle de ce théâtre des humanistes, novateurs audacieux mais assez dépourvus[27] ».

---

24 Parmi les travaux récents visant à définir une essence du lyrisme, ou plus modestement à cerner les limites et les caractères spécifiques de la voix lyrique, citons Gisèle Mathieu-Castellani, « Les modes du discours lyrique au XVIe siècle », Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 129-148 ; Jean-Michel Maulpoix, *La notion de lyrisme : définitions et modalités*, thèse d'Etat, Nanterre, 1987 ; *id*., *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989 ; François Rouget, *L'esthétique de l'ode de Sébillet à Scaliger,* Genève, Droz, 1994 ; Nathalie Dauvois, *Le sujet lyrique à la Renaissance,* Paris, P.U.F., « Etudes littéraires. Recto-verso », 2000 ; Jean Vignes, « Lyrique à la Renaissance », Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, t. I, « Naissances, Renaissances », Paris, P.U.F., Quadrige, 2006, p. 917-956 ; Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.

25 Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, I, p. 994-997.

26 M. Dassonville, dans l'article cité, se contredit sur ce point : bien qu'il mentionne d'abord les psaumes de Marot mis en musique qui servent de *timbre* (au sens d'« air sur lequel chanter de nouvelles paroles ») aux chœurs de la *Jephté* de Claude de Vesel (1566), il écrit ensuite « nous ne possédons pas les partitions sur lesquelles les chœurs étaient chantés » (p. 10) ; il semble ensuite renoncer à toute idée de chant : « Non que ces couplets fussent chantés : ils devaient simplement être dits d'une autre façon, sur un autre registre, une voix de tête, et, ne serait-ce que pour respecter la prosodie, sur un rythme différent de ce qui les précède et de ce qui les suit. » (p. 14), avant de conclure pourtant, à juste titre : « Il n'est pas douteux que ces dramaturges humanistes, contemporains des tentatives de Baïf pour restituer les *vers mesurés*, n'aient essayé de rendre eux aussi à la musique ses droits. » (p. 15). Tout est bien qui finit bien ! Voir aussi Helen M.C. Purkis, « Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française du XVIe siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXII, 1960, n° 2, p. 294-301. L'autrice entend relever quelques indices selon lesquels « il est peu probable que les chœurs [des tragédies humanistes de la Renaissance] aient été chantés » (p. 295). La pièce la plus étudiée est l'*Antigone* de Baïf, mais les conclusions la concernant restent indécises et décevantes, H. Purkis se bornant finalement à « supposer qu'il [Baïf] avait réfléchi à cette question du chœur chanté » (p. 297). En réalité, cette réflexion est explicite dans la dédicace des *Jeux* de Baïf (1572), qui ne laisse aucun doute sur son projet de restaurer la tragédie dans sa triple dimension poétique, chorale et chorégraphique (voir Baïf, *Œuvres complètes*, dir. J. Vignes, t. III, Paris, Champion, 2016, p. 45-48. Voir aussi, pour une discussion prudente à ce sujet, Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. op. cit.,* p. 179-183.

27 Françoise Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France : Jodelle, La Péruse », dans M.M. Fragonard, dir., *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de La Taille auteur tragique*, Orléans, Paradigme, 1998, p. 78-79.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans le cas de Garnier, il n'y a pas lieu d'hésiter. Même si certains ont cru devoir en douter, plusieurs indices forts permettent de penser que les chœurs de ses tragédies sont en effet conçus en vue d'une mise en musique et destinés au chant.

1) Des indices formels d'abord. L'indice majeur est la forme des strophes lyriques dans toutes les tragédies de Garnier. Elles respectent généralement l'alternance régulière des rimes masculines et féminines[28]. J'ai rappelé ailleurs comment était progressivement apparue, au cours des années 1549-1555, l'idée que cette alternance était souhaitable voire nécessaire à la mise en musique de la poésie[29]. C'est même la fonction majeure de cette contrainte qui s'impose progressivement entre 1550 et 1570, au moment même où Garnier entre en poésie : son adoption est liée au souci de la mise en musique[30]. Plusieurs documents l'attestent, notamment un passage célèbre de l'*Abbrégé de l'Art poétique françois* (1565), où Ronsard prescrit explicitement :

> à mon imitation, tu feras tes vers masculins & fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née: car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres fœminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder[31].

Ces phrases paraissent au moment même où Garnier entre en poésie ; il n'a pu ignorer les phrases de son maître. Jean de La Taille précise également, dans l'avis « Aux Lecteurs » de sa tragédie *La Famine*, parue la même année qu'*Hippolyte* : « Je n'ay voulu, amy Lecteur, observer icy les vers masculins ny feminins (ainsi qu'en mon Saul) car [on] ne chante gueres les Tragedies, ny Comedies, sinon les Chœurs, où j'ay gardé ceste rigoureuse loy […][32]. » Il est suggéré que les chœurs se chantent,

28 Sur l'histoire de cette contrainte, voir Etienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, VII, 7, (éd. M.M. Fragonard et F. Roudaut, Paris, Champion, 1996, II, p. 1431-1433 ; Etienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, Quatrième Livre*, éd. G.-A. Pérouse et *alii*, Paris, Champion, 2004 ; Georges Lote, *Histoire du vers français. Deuxième partie. Le XVIe et le XVIIe siècles,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, t. V, 1990, p. 267-287 ; Alain Chevrier, *Le Sexe des Rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 15-74 ; François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », O. Rosenthal (dir.), *A haute voix. Diction et prononciation aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-113; John McLelland, « Measuring Poetry, Measuring Music: from the Rhetoriqueurs to the Pléiade », *in* J. Brooks, Ph. Ford et G. Jondorf (dir.), *Poetry and Music in the French Renaissance*, Proceedings of the Sixth Cambridge French Renaissance Colloquium (1999), Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2001, p. 17-32.

29 Voir J. Vignes, « Les alternances de Louise. À propos des rimes des sonnets de Louise Labé et de l'organisation de son recueil », *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges Jean Paul Barbier-Mueller*, études réunies par N. Ducimetière, M. Jeanneret, et J. Balsamo, Genève, Droz, 2011, « T.H.R. », n° 493, p. 255-274, notamment les pages 259-262, « Pourquoi alterner » ?

30 Voir l'article cité à la note 2.

31 Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit., I, p. 1176-1177.

32 Jean de La Taille, *La Famine, ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible, et suivant celle de Saül*, Paris, Fédéric Morel, 1573, « Aux lecteurs », f. 5 r°. Je remercie Nina Hugot qui a attiré mon attention sur ce passage.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et qu'ils respectent à cette fin l'alternance. Quand bien même l'alternance n'est pas respectée dans un chœur de Garnier, le genre des rimes n'est pas pour autant négligé. A l'acte I de *La Troade*, le thrène pour Priam (235-356) et le chœur final (445-556) sont composés entièrement en rimes plates masculines : ils sont donc « mesurés à la lyre » puisque le genre des rimes est identique de strophe en strophe. Comme l'alternance, cette contrainte est justifiée, on le sait, par le souci de la mise en musique.

2) Un autre indice fort de la vocation musicale des chœurs de Garnier, c'est le fait que les chœurs de sa première tragédie, *Porcie*, ont bel et bien été mis en musique par un grand compositeur du temps, proche de la cour et des poètes de la Pléiade, Guillaume Costeley. Comme l'a découvert le regretté Frank Dobbins[33], la partition à quatre voix des trois premiers chœurs de la tragédie *Porcie* est présente dans son recueil *Musique* (Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1570). Comme l'écrit Bénédicte Louvat, « ce document ne permet pas de prouver que les chœurs de la pièce furent chantés lors de sa création – d'autant que l'on ne sait rien [ou presque] de la représentation des pièces de Garnier – ; il indique à tout le moins – et la chose est essentielle – que l'on considérait les chœurs comme des chants destinés à être mis en musique[34] ».

3) Des indices textuels enfin dans nos deux tragédies. Le verbe *chanter* est employé par le « Chœur des Chasseurs » d'*Hippolyte* (v. 308) ; et dans *La Troade*, le thrène pour Priam (v. 235-356) est désigné comme « tristes chants » (v. 260). Ces mots sont très malvenus si les chœurs ne sont pas chantés.

On pourrait ajouter que plusieurs chœurs de Garnier sont composés dans des formes qui correspondent à des musiques bien connues de ses contemporains. Comme le note J.-D. Beaudin (p. 569) après R. Lebègue, le chœur final de l'acte IV de *La Troade* épouse le modèle formel du « Bel aubépin verdissant » de Ronsard, ode mise en musique avec succès par Clément Janequin ; mais cette forme est aussi et surtout celle de « Quand ce beau printemps je voy », mis en musique par Nicolas de La Grotte, qui en fait un véritable tube en 1569[35]!

Les chœurs de *Porcie* mis en musique par Costeley se chantent à quatre voix, mais il est permis d'imaginer hier comme aujourd'hui bien d'autres formes de mise en valeur musicale de ces textes. Pour la récente mise en scène d'*Hippolyte* par Christian Schiaretti au TNP de Villeurbanne (novembre 2019), le luthiste Charles-Edouard Fantin a mis au point un dispositif élégant et complexe combinant

33 F. Dobbins, « Music in the French Theater of the Late Sixteenth Century », *Early Music History, Studies in Medieval and Early Music*,Cambridge University Press, vol. XIII, 1994, p. 85-122. Les trois chœurs sont présentés dans un ordre arbitraire. Le premier à apparaître, *Il n'est trespas plus glorieux* est celui de l'acte III, le deuxième, *Combien roullent ilz d'accidens*, est celui de l'acte I et le troisième, *Heureux qui d'un soc laboureur*, appartient à l'acte II.

34 B. Louvat-Molozay, *Théâtre et musique, op. cit*., p. 183.

35 Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et Autres*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

déclamation à une ou plusieurs voix par quatre comédiens et quatre comédiennes, avec un accompagnement instrumental (luth ou théorbe, cornet à bouquin et tambour à cadre). Le chœur de *La Troade* vantant le chant d'Orphée évoque deux instruments susceptibles de l'accompagner : le luth (v. 1209) et la lyre (v. 1224).

Reste à savoir si les chœurs peuvent également être dits *lyriques* au sens moderne, issu de la critique romantique, qui fait du lyrisme l'expression d'une individualité singulière, d'une voix personnelle. G. Mathieu-Castellani, par exemple, jugeait « proprement lyrique » un discours « rapporté à un *je* (lequel n'a souvent d'autre référence que grammaticale), le sujet de l'énonciation se confondant (fictivement) avec le sujet de l'énoncé ». Le lyrisme, ajoutait-elle « fait entendre la voix du moi[36] ». Dans la mesure où les chœurs tragiques procèdent au contraire d'une voix collective, on pourrait leur nier cette dimension subjective, pour la réserver aux répliques des personnages.

Pourtant, les chœurs sont bien voués, au moins pour partie, à l'expression pathétique d'une affectivité, et ils retrouvent en cela, indéniablement, l'un des traits essentiels du discours lyrique. Selon M. Dassonville, par exemple, « Le Chœur a toujours des réactions démesurées, outrancières, lyriques[37] ». En effet, si l'on admet que le caractère exclamatif du chant et le recours à la fonction émotive du langage comptent parmi les critères de définition de la voix lyrique, comment dénier cette fonction à certains chœurs tragiques ? Même si un certain romantisme a pu voir dans l'émotion du poète lui-même la source du lyrisme authentique, le renouveau des études rhétoriques met davantage l'accent sur la capacité du poème lyrique à produire une émotion sur son récepteur (*movere*). Telle est bien l'une des vocations majeures du dispositif choral. Il relève du lyrique en ce qu'il exprime en termes pathétiques, et propres à bouleverser le spectateur, les sentiments du peuple dont le Chœur est par définition l'émanation. La tragédie nous invite à penser le lyrique en articulant le singulier et le collectif.

Ce lyrisme collectif est très présent dans nos deux tragédies. Pour en faire la preuve, on peut observer d'abord la présence dans les chœurs de la première personne grammaticale, et s'interroger sur sa valeur exacte. Les lecteurs d'Euripide savent bien que le *je* n'est nullement exclu des chœurs de la tragédie grecque[38], et son influence, ici encore, semble décisive sur Garnier. On en relève une première occurrence dans le chœur final de l'acte III d'*Hippolyte* : « Je prevoy ja mainte tempeste » (v. 1535). Comment comprendre ce *je* ? Soit il indique que ces vers sont chantés par le seul coryphée ; soit, plus probablement, il suggère que chacun des

36 « Les modes du discours lyrique au XVIe siècle », art. cit., p. 131.

37 Michel Dassonville, art. cit., p. 10.

38 Voir Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the light of the Person and Number Used*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, vol. 46, 1970, p. 31-35, p. 207-208.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

choreutes éprouve individuellement le sentiment qui anime la collectivité. Comme le note Claude Calame à propos d'un cas similaire dans l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 364), « le *je* poétique renvoie à la collectivité du groupe choral[39] ». D'après Nina Hugot, commentant le même phénomène dans la *Didon* de Jodelle, la première personne illustre « l'absolue solidarité des membres qui constituent la 'troupe'. »[40] Quoi qu'il en soit, la première personne est liée à ce que Claude Calame appelle la « voix émotive » du chœur, l'expression des sentiments que la tragédie cherche à inspirer au spectateur : en l'occurrence la crainte des catastrophes annoncées.

C'est ce que confirme l'autre occurrence du *je* relevée dans les strophes lyriques de *La Troade*, à la dernière strophe du chœur médian de l'acte III. Ici encore il paraît possible et élégant que le coryphée se détache finalement du groupe pour chanter en soliste cette dernière strophe, mais l'espérance qu'il y formule est censée inspirer chaque choreute, voire tout homme croyant en l'immortalité de l'âme :

> Là de ce lourd fardeau bien tost,
> Qui *mon* ame en tristesse enclost,
> Du tout delivre,
> Puissé-*je* au saint palais des Dieux
> Franche de ces maux ennuyeux
> A jamais vivre. (*LT*, 1372-1374)

Peut-être faut-il parler ici d'un *lyrisme philosophique, voire religieux* porté par la voix du Chœur, mise en scène par l'auteur de son propre espoir de salut, auquel le spectateur est invité à s'associer.

Ailleurs domine un *nous* dont il faut tenter de préciser la valeur. Désigne-t-il les membres du chœur, dans la situation spécifique qui est la leur, ou bien les hommes et les femmes en général, incluant alors le spectateur, lui aussi sujet aux caprices de la Fortune ? Les deux interprétations ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et la question doit être examinée au cas par cas. Dans *Hippolyte* par exemple, le *nous* du premier chœur renvoie aux seuls chasseurs, mais les spectateurs mâles du règne de Charles IX sont aussi volontiers chasseurs (comme le roi lui-même, passionné de chasse) et se reconnaîtront volontiers dans ce *nous*. Le deuxième chœur, imité de Sénèque, qui peint la puissance dévastatrice de Cupidon est censé concerner tout un chacun, et chacune ! Le troisième, qui commence par une prière à Pallas pour la protection d'Athènes, concerne plus spécifiquement les Athéniens qui le prononcent. Le quatrième est une méditation sur la clairvoyance des Dieux, où le *nous* du v. 1900 renvoie nécessairement à l'humanité entière. Enfin le *nous* du

39 Claude Calame, *op. cit.*, p. 157.

40 Nina Hugot, « Les deux peuples divers : le double chœur dans Didon se sacrifiant », *Lectures d'Etienne Jodelle*, dir. E. Buron et O. Halévy, Rennes, PUR, 2013, p. 122. Voir les occurrences de la première personne dans les chœurs de *Didon se sacrifiant* (v. 425-428, 2019).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

thrène pour Phèdre au dernier acte ne concerne que les pleureuses athéniennes. On constate donc une sorte de va-et-vient entre un *nous* spécifique et un *nous* général, à valeur gnomique, sur lequel on reviendra.

Dans *La Troade*, les deux premiers chœurs expriment la plainte spécifique des Troyennes qui rappellent la nuit qui a vu leur défaite (I, 445-556) et qui s'interrogent sur leur sort (II, 1137-1234). La valeur du *nous* est encore restreinte ; ce sont bien les femmes troyennes qui épanchent leur douleur propre, en commentant une histoire qui n'appartient qu'à elles, même si on peut lui prêter une valeur exemplaire (les Troyennes incarnent le genre humain en proie aux incertitudes du sort), et établir des rapprochements avec la situation de guerre civile que connaissent les contemporains de Garnier. Mais dès la fin de l'acte II, leur propos prend plus nettement une coloration philosophique propre à toucher chaque spectateur, « *Nous* monstrant que tout devale / Dessous les mortelles loix » (II, 1233-1234). A partir de là, Garnier fait alterner des chœurs à valeur générale, les chœurs médians de l'acte III (sur les liens du corps et de l'âme) et de l'acte IV (la douleur partagée fait moins mal), avec la plainte plus spécifique des Troyennes sur les effets pervers de la navigation (III, 1745-1804). On voit que l'ordre des chœurs, loin d'être arbitraire, ménage une progression savante pour faire finalement dominer un *nous* lyrique qui, en pleurant la fin de l'âge d'or et la venue de l'âge de fer, semble exprimer l'angoisse des spectateurs, contemporains des exactions des guerres civiles (IV, 2313-2314).

Pour conclure sur la fonction lyrique du chœur tragique, il faut souligner combien sont liées, dans la pensée esthétique de la Renaissance humaniste, les deux postulations du lyrique et du pathétique qu'on a cru pouvoir distinguer jusqu'ici par souci de clarté. Pour les poètes de la Pléiade, notamment Pontus de Tyard, mais aussi Ronsard et Baïf, qui sont les deux premiers thuriféraires de Garnier (quand il publie *Porcie* en 1568), c'est l'union étroite de la poésie et de la musique qui peut toucher les âmes, calmer ou exciter les passions, produire sur les « oyans » le *movere*. Baïf ne se contente pas de donner un sonnet liminaire pour *Porcie*, il en donne un autre pour le recueil polyphonique de Guillaume Costeley où sont mis en musique les chœurs de *Porcie*. Il y vante l'aptitude du musicien à agir sur les passions, puis appelle de ses vœux la restauration d'un art qui unirait musique, poésie et sagesse dans une sorte de lyrisme philosophique et didactique :

> [...] toy (Coteley) qui entre les meilleurs
> Exerces le doux art d'une musique esluë,
> Sçachant par tes accords acoyser [apaiser] l'âme esmeuë,
> L'exciter assoupie, exprimer ses douleurs,
> Jadis Musiciens, & Poëtes, et Sages
> Furent mesmes autheurs : mais la suite des âges
> Par le tems qui tout change a séparé les trois.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Puissions-nous d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siecle amenant la coustume abolie,
Joindre les trois en un sous la faveur des Rois ![41]

Le projet théâtral de Garnier répond déjà à cet objectif, et le projet de servir un idéal de sagesse se réalise dans la fonction didactique prêtée aux chœurs.

Fonction didactique et voix gnomique

La dimension lyrique des chœurs, aussi importante qu'elle nous paraisse, n'est pas celle que privilégient, depuis Horace, les théoriciens de la tragédie. Ils mettent plutôt l'accent sur une autre fonction, morale et sociale, du Chœur, liée à l'utilité didactique du genre tragique. Relisons Horace (*Art poétique*, v. 193 et s.) dans l'adaptation à la poésie française qu'en propose en 1541 puis en 1545 Jacques Peletier du Mans, premier mentor de Ronsard : le Chœur est selon lui, « du parti de l'acteur » (c'est-à-dire, très probablement, porte-parole de l'auteur[42])

Et de vertu virile protecteur,
Et ne propose entre les actes rien
Qui ne profitte & conviegne tresbien :
Departe [= qu'il donne] aux bons faveur perpetuelle,
Et aux amis amitié mutuelle:
Des courroussez refreigne la fureur,
Et aime ceux qui ont vice en horreur :
Voise [= qu'il aille] louant frugalité de table,
Voise louant justice profittable,
Civiles loix, Paix qui tient tout ouvert
En seureté : tiegne [= qu'il tienne] un secret couvert :
Prie les Dieux qu'aux affligez fortune
Propice soit, & aux fiers importune[43].

Peletier reprendra à son compte ces préceptes dans son propre *Art poétique* : « Le Chore en la Tragédie (nous disons Chœur aux Eglises) est une multitude de gens,

41 J.-A. de Baïf, sonnet liminaire du recueil *Musique* de Guillaume Costeley, Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1570. Inspiré par la théorie des fureurs, qui prête à l'union de la poésie et de la musique des effets psychologiques puissants et bénéfiques, Baïf conçoit le projet d'une Académie de Poésie et de Musique, qui prend corps sous Charles IX en 1570, et tente de mettre en œuvre cet idéal.

42 Sur le sens de cette formule délicate, et les controverses qu'elle a suscitées chez les commentateurs humanistes, voir 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 », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 30, 2006, 1-2, p. 85-98. Voir également Teresa Jaroszewska, *Le Vocabulaire du théâtre de la Renaissance en France (1540-1585). Contribution à l'histoire du lexique théâtral*, Lódz, Wydawnictwo Uniwersytetu Lódzkiego, 1997, p. 15-18. Chez Vauquelin, qui paraphrase Horace, le chœur est également « du parti de l'autheur », *L'Art poétique*, II, v. 468, p. 89.

43 Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en vers françois* [1541-1545], éd. J. Vignes, *in Œuvres complètes*, dir. I. Pantin, tome I, Paris, Champion, collection « Textes littéraires de la Renaissance », 2011, p. 117-118, v. 347-353.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

soit homme ou femme, parlant tous ensemble. Il 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 : *parler sentencieusement*, craindre les Dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester à la vertu : Et le tout doit faire succinctement et résolument[44]. »

Parler sentencieusement : plus précis qu'Horace, Peletier insiste sur la brièveté sentencieuse qui sied au Chœur. En d'autres termes, la leçon morale s'exprime avec concision, le poète tend vers un style formulaire, propre à générer des énoncés aisément mémorisables. Telle sera aussi l'opinion de Ronsard : grand admirateur du théâtre de Garnier, il souligne dans la préface posthume de *La Franciade* le caractère essentiellement didactique du genre théâtral à la Renaissance. Pour lui, l'abondance du discours gnomique sied mieux au théâtre qu'à l'épopée :

> si les sentences sont trop frequentes en ton œuvre Heroïque, tu le rendras monstrueux [...] si ce n'estoit en la tragedie et comedie, lesquelles sont du tout didascaliques et enseignantes, & qu'il faut qu'en peu de paroles elles enseignent beaucoup, comme mirouers de la vie humaine[45].

L'œuvre tragique de Garnier s'inscrit pleinement dans cette tradition d'un théâtre didactique, école de sagesse et « miroir de la vie humaine », multipliant notamment les énoncés gnomiques, tant dans la bouche des personnages que dans les parties chorales.

Cela posé, il faut observer que la fonction didactique des Chœurs ne s'impose pas d'emblée dans nos deux tragédies. Ainsi, contrairement à ce qu'on observait par exemple chez Jodelle, le Chœur n'a pas pour mission de souligner explicitement l'exemplarité du destin des personnages.

---

44 Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* (Lyon, J. de Tournes, 1555), II, 7, dans *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Livre de Poche, 1991, p. 304. On sait que les théoriciens français de la tragédie à la Renaissance ne reprennent guère à leur compte la notion aristotélicienne de *catharsis* qu'ils comprennent mal (voir par exemple L. Kreyder, « Sur la dramaturgie de La Taille », *in Le théâtre biblique de Jean de La Taille*, Paris, Champion, Unichamp, 1998, p. 135-136 notamment) ; l'interprétation du rôle moral de la tragédie s'appuie donc plus volontiers sur Horace que sur Aristote.

45 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit. t. 1, p. 1164. On pourrait citer ici également la très intéressante dédicace à François Ier de la première traduction française de l'*Hécube* d'Euripide (1544, anonyme, deuxième traduction française d'une tragédie grecque), qui souligne l'utilité du genre tragique, notamment dans la formation morale des princes. Pour Guillaume Bochetel, à qui ce texte est désormais attribué, la tragédie a pour fonction majeure d'enseigner au spectateur « ce qu'il lui est profitable ou nuisible, bon ou mauvais, honnête ou deshonnête ». Conformément à la théorie dite de *l'integumentum* (Boccace, *Généalogie des Dieux*), la fiction est un voile permettant de montrer la vérité : « la coutume des poètes premiers auteurs et inventeurs de la philosophie, a toujours été de couvrir et cacher sous le voile des fables la vérité des choses qu'ils voulaient enseigner ». La tragédie sert notamment d'avertissement en temps de prospérité et de consolation en temps de calamités : elle « donne connaissance de l'avenir par exemples du passé, et en adversité et affliction console notre esprit troublé ». D'où la supériorité absolue du genre tragique, qui surpasse « tous autres écrits en hauteur de style, grandeur d'arguments et gravité de sentences », notamment sur le plan de l'utilité. Elle a pour destination première l'institution du prince : « instruire et enseigner les plus grands, et ceux-là que fortune a plus hautement élevés, comme princes et rois. A ces fins ont été premièrement inventées pour remontrer aux rois et grands seigneurs l'incertitude et lubrique [= glissante] instabilité des choses temporelles : afin qu'ils n'aient confiance qu'en la seule vertu ». Dans le droit fil de ces conceptions, presque toutes les tragédies humanistes présentent une leçon morale similaire, spécialement adaptée à l'édification des princes : il faut modérer ses désirs, se défier des caprices de la Fortune et accepter les coups du sort.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans *Hippolyte*, le rôle didactique du chœur reste assez discret. L'hymne à Diane chanté par le Chœur des Chasseurs est plutôt une sorte d'intermède joyeux, qui n'a aucun rôle didactique. Toutefois on peut poser l'hypothèse que l'ensemble du dispositif choral d'*Hippolyte* offre au spectateur l'occasion d'une méditation sur les dieux du paganisme, visant finalement à les discréditer. Les quatre premiers chœurs sont tous adressés à des divinités majeures du Panthéon gréco-romain : Diane (I, 285), Vénus et Cupidon (II, 965), Pallas-Minerve (III, 1533), enfin Neptune (IV, 1911). On pourrait penser que ces chœurs perpétuent la tradition, issue de la tragédie grecque, de chœurs assortis de pratiques rituelles à valeur religieuse, ce que Claude Calame appelle le « mode cultuel et performatif » du chœur[46]. Pourtant, cette imitation dramatique des cultes païens par un dramaturge chrétien du XVIe siècle prend nécessairement une tout autre valeur dans ce nouveau contexte. D'autant que les trois chœurs centraux expriment tous une forme d'incompréhension, voire de doute devant l'attitude de ces dieux païens à l'égard des hommes : pourquoi Vénus et Cupidon persécutent-ils la pauvre Phèdre (II, 971-976) ? Minerve protège-t-elle vraiment la cité dont elle a la garde ? Pourquoi Neptune ne punit-il pas Thésée qui est le vrai coupable (IV, 1911-1922) ? On comprend ainsi les formules prudentes du Chœur qui ne semble pas certain de l'action juste et providentielle des « bons Dieux » ; tout le troisième chœur est encadré par des strophes qui témoignent de cette douloureuse incertitude (1531-1538, 1603-1610). Quant à l'affirmation optimiste par le Chœur des Athéniens de la clairvoyance voire de l'omniscience des dieux (IV, 1899-1910), elle paraît démentie par l'action de la pièce, qui voit condamner l'innocent. En somme, si le chœur délivre une leçon métaphysique, c'est moins par son propre discours (d'un optimisme relatif) que par les tensions que peut déceler le spectateur entre ce discours et le destin des personnages. En somme une sorte de détournement sceptique de la voix rituelle de la tragédie antique, au profit peut-être d'un message chrétien qui reste cependant implicite. Notons qu'on ne trouvera rien de tel dans les chœurs de *La Troade*.

Au-delà de cette première forme de leçon, il faut observer les nombreuses maximes versifiées qui émaillent la plupart des chœurs. Elles sont désignées à notre attention par les guillemets fermants qui ouvrent de nombreux vers, un usage typographique qui s'est développé en Europe entre 1520 et 1650 (dans la poésie française à partir de 1554, et dans le théâtre à partir de *La Soltane* de Gabriel Bounin et du *César* de Jacques Grévin, 1561)[47]. Destinés à mettre en valeur visuellement les *sententiae* dans les textes dont la composante gnomique n'est que partielle, ces *guillemets gnomiques* attirent l'attention sur un énoncé formulaire susceptible d'être isolé, recopié ou mémorisé. Comme la *manicule* des manuscrits médiévaux et renaissants,

46 C. Calame, *op. cit*., p. 154.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui montre du doigt les sentences dignes de mémoire[48], ces guillemets imprimés ne désignent pas des citations, ne traduisent pas un changement énonciatif, mais permettent au lecteur d'identifier immédiatement les vers gnomiques – invitation implicite à recopier ces maximes dans un cahier de lieux communs, et à les apprendre.

Pour apprécier les tragédies de Garnier, et plus largement sans doute tous les textes de la Renaissance, il convient d'être sensible à cette séduction de la formule gnomique, d'en comprendre la source et les enjeux[49]. On sait depuis les travaux de Bernard Beugnot, d'Ann Moss et de Francis Goyet combien l'usage pédagogique des recueils de lieux communs dans les écoles et les collèges des XVIe et XVIIe siècles (des centaines de *sententiae* ont été lues, copiées, apprises par cœur, traduites,

47 À ma connaissance, l'histoire précise de ce procédé typographique reste à écrire, notamment pour la France. Pour l'Angleterre, voir G. K. Hunter, « The Marking of *Sententiae* in Elizabethan Printed Plays, Poems, and Romances », *The Library*, 5th Series 6:3-4 (1951), p. 171-188. L'auteur observe : « The use of certain typographical devices to pick out *sententiae* is fairly common in certain classes of books printed in Europe between the approximate dates 1500 and 1660. » Il désigne cette pratique sous le nom de « gnomic pointing » (p. 172). En France, les premiers exemples relevés apparaitraient, selon Nina Catach (*L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968, p. 79-80), dans une édition de Priscien par Josse Bade (Paris, 1527), puis, en français, dans le *Champ fleury* de Geoffroy Tory (Paris, 1529, f. xvi v°, xvii r°, xxvii v°) : dans ce texte, deux virgules jointes, tournant le dos à la ligne dans la marge de gauche, ne semblent avoir d'autre fonction que d'attirer l'attention sur un passage, mais il ne s'agit pas à proprement parler de passages gnomiques. Le marquage des vers gnomiques dans la poésie française apparaîtrait avec les *Amours* de Ronsard (Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552) selon Catach (*op. cit.*, p. 80). En réalité, si Ronsard semble bien à l'origine du procédé, c'est plutôt à partir du *Bocage* de 1554 (Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1554, f. 20 v°, 22 v°, 34 r° ; Lm, VI, p. 56, 57, 120) ; on le retrouve dans les *Gayetez* de Magny parues la même année (Paris, Jean Dallier, 1554, post-liminaire « Pierre de Ronsard à Olivier de Magny », v. 20-24) puis dans *Les Meslanges de P. de Ronsard* (Paris, Gilles Corrozet, 1555, achevé d'imprimer le 22 nov. 1554), f. 31 r° et 46 v° (Lm, VI, p. 213 et 252). Il est remarquable que trois imprimeurs différents recourent à ce système la même année ; cela semble refléter la volonté personnelle de Ronsard de marquer dans sa poésie les vers gnomiques : il est probable que les manuscrits confiés par le poète à ces trois imprimeurs présentaient déjà ces guillemets. Quoi qu'il en soit, Paul Laumonier observe que c'est seulement entre 1567 et 1571, alors même de Garnier commence à écrire ses tragédies, que Ronsard systématise le marquage des vers gnomiques dans ses œuvres (Lm, I, p. xxvii, note). Garnier l'adopte dès sa première tragédie (*Porcie*, 1568).

48 Voir William H. Sherman, « Toward a History of the Manicule », mars 2005, http://www.livesandletters.ac.uk/papers/FOR_2005_04_001.pdf : « The most common function of the manicule (by far) was simply pointing to a passage that someone involved in producing or using the book considered worth noting ; this is true of many printed manicules and the vast majority of the manuscript examples I have encountered. In the Folger's copy of a 1486 commentary on Aristotle's *De Anima*, the annotator has taken the trouble to spell out what is implicit in most manicules : the pointing hand is functioning as a visually striking version of the most common marginal annotation of all, *nota* or *nota bene*. Aside from writing out the word *NOTA* in full or abbreviated form, the manicule served alongside the asterisk and the flower as the most visible technique for marking noteworthy texts. […] manicules came to play an important role in the Renaissance culture of commonplacing. The marking of *sententiae* (sententious or epigrammatic sayings) and, more generally, the recording and reusing of exemplary passages from authoritative books, became a basic skill in the Elizabethan schoolroom; and it became a correspondingly pervasive feature in the printed books of the period. »

49 Voir aussi, sur ce point, la contribution de Nina Hugot. Au XVIe siècle, la veine gnomique nourrit des œuvres spécifiques très nombreuses et très prisées (comme les fameux *Quatrains* de Guy du Faur de Pibrac, contemporains des tragédies de Garnier, qui était son ami). Mais la parole gnomique imprègne aussi les autres genres, le dramatique et le lyrique notamment. L'absence de théorie antique sur le genre gnomique fait qu'il n'est pas toujours perçu comme autonome : les théoriciens antiques envisagent plutôt les énoncés gnomiques comme des arguments ou comme des ornements au sein d'œuvres de genres divers. *A fortiori* lorsqu'il ne constitue pas un genre didactique spécifique, le gnomique peut être perçu une catégorie anthropologique fondamentale : j'y recours pour nommer, même en dehors de toute pratique littéraire, un type de discours qui est aussi une attitude face au monde. Confronté aux expériences singulières de l'existence, le gnomique tente d'en dégager (ou d'y retrouver) en quelques mots aisément mémorisables une leçon à valeur universelle. Autant qu'un genre à part entière, genre autonome qu'illustrent des œuvres spécifiques, c'est donc un type de discours potentiellement présent dans tous les genres, la tragédie, mais aussi l'épopée, l'ode, la satire, l'épigramme, la comédie…

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

paraphrasées, commentées par nos auteurs durant leur formation[50]) a façonné durablement leur manière d'écrire, de lire et de penser.

Comme Ronsard, les lecteurs du temps apprécient cette veine sentencieuse et « didascalique ». Dans la *Bibliothèque française* d'Antoine Du Verdier (Lyon, 1584), sorte de dictionnaire anthologique des écrivains du temps, les seuls vers de Garnier qui sont cités sont ces « Sentences issues des tragedies de Robert Garnier », que le poète avait lui-même désignées à l'attention de son lecteur[51].

On relève 217 vers gnomiques dans *Hippolyte* (9 %), dont 90 (près de la moitié) dans les chœurs ; seulement 160 dans *La Troade* (6,6 %), dont 103 (les 3/5) sont chantés dans les chœurs[52]. La fonction didactique du chœur, à en juger par ce seul indice, irait donc croissante entre nos deux pièces. Mais il faut rappeler que le Chœur n'a pas, loin s'en faut, le monopole du discours sentencieux, à peu près équitablement réparti entre tous les personnages.

Dans les trois actes centraux d'*Hippolyte*, quatre passages se détachent, qui relèvent de l'avertissement moral contre le danger de certaines passions :

- seulement deux sizains à l'acte II (v. 911-922) mettent en garde contre la « fureur amoureuse » jugée incurable ;

- six huitains à l'acte III (v. 1539-1586), préviennent contre « le cœur homicide / Des femmes qu'on ne daigne aimer » (v. 1601-1602) ;

- deux sizains à l'acte IV (v. 1923-1934) prétendent que les promesses frivoles n'engagent pas réellement, et trois autres fustigent la colère (v. 1947-1964).

Dans *La Troade* pareillement, les quatre passages gnomiques du Chœur se concentrent dans les trois actes centraux (mais il semble que ce soit une simple coïncidence, car ce n'est le cas ni dans *Cornélie*, ni dans *Marc Antoine*) :

- deux septains à l'acte II (v. 1207-1220, imités de Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, v. 1031 et s.) rappellent l'enseignement d'Orphée sur la mort universelle ;

- un quatrain, strophe centrale du chœur final de l'acte III, en résume l'idée générale en fustigeant l'invention de la navigation (v. 1773-1776), comme le faisait déjà un chœur de la *Médée* de Sénèque ;

50 Voir Bernard Beugnot, « Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun », *Etudes françaises*, XIII, 1977, 1-2 (numéro spécial « Le lieu commun », sous la direction de Robert Melançon), p. 119-141 (repris dans B. Beugnot, *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, 1994, p. 257-279) ; Ann Moss, *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance* thought, Oxford, Clarendon Press, 1996 (*Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance,* traduction française sous la dir. de P. Eichel-Lojkine, Genève, Droz, 2002) ; Francis Goyet, *Le sublime du lieu commun*, Paris, Champion, 1996.

51 *Hippolyte*, v. 477-484, 547-548, 577-582, 599-602, 869-870, 1319-20, 1923-1934 ; *La Troade*, v. 1439-1440, 1745-1804 (tout le chœur final de l'acte III).

52 On relèvera 270 vers guillemétés dans *Les Juifves*, dont 96 dans les chœurs.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

- dans le chœur médian de l'acte IV, six sixains (et même sept dans le texte de 1579) évoquent la douceur consolante des larmes partagées (v. 1983-2018) avant deux *exempla* (v. 2019-2030) ;

- enfin, pour clore l'acte IV, sept sixains imités des *Travaux et des jours* d'Hésiode (l'édition Beaudin ne mentionne pas cette source) déplorent la fin de l'Âge d'or et les malheurs de l'Âge de fer (v. 2299-2340) avant une sévère adresse au Prince (« Quiconque Prince tu sois… »[53]), elle-même marquée d'une conclusion gnomique (v. 2365-2370) qu'illustre la trahison de Polymestor.

On voit très bien dans ces différents passages comment les chœurs combinent les différents instruments traditionnels de la poésie didactique : sentences, recours implicite ou explicite au prestigieux trésor gnomique de l'antiquité grecque (Orphée, Hésiode), *exempla* également empruntés à la tradition antique, et apostrophe au souverain, afin d'expliciter la valeur de la tragédie comme *institution du prince*.

Soulignons enfin que cette voix gnomique n'est nullement incompatible avec la vocation musicale des chœurs. On sait que les fameux *Quatrains* de Pibrac, exactement contemporains des tragédies de son ami Garnier, et *best-seller* de la poésie gnomique à l'époque des guerres de religion, connaissent de nombreuses mises en musique entre 1580 et 1585[54]. Au XVIe siècle, le didactisme moral ou religieux emprunte très volontiers les appâts du chant choral.

Conclusion

Gérard Genette a montré dans son *Introduction à l'architexte*[55] le caractère tardif de la triade *épique, lyrique, dramatique* abusivement prêtée à Aristote. Elle ne jouit d'aucune autorité particulière à la Renaissance. Pour esquisser une typologie des genres poétiques au XVIe siècle, il faudrait ajouter à ces catégories au moins celle du didactique ou du gnomique, et surtout interroger la façon dont les textes les entrelacent.

L'étude des pièces de Robert Garnier illustre avec quel soin méthodique le dispositif choral de la tragédie conjugue des nécessités dramatiques, une dimension lyrique

53 Selon Olivier Millet (art. cit.), « Le modèle de ce type de chœur, où la voix de l'auteur et celle du « peuple » représenté par le chœur se rejoignent totalement dans une énonciation adressée à un destinataire déterminé, provient, autant que du troisième chœur du *Thyeste* de Sénèque (v. 607 et s.), du *Baptistes* de Buchanan (troisième chœur « *At vos severi hypocritae*… » et cinquième chœur à l'intention du tyran Hérode) qui marque durablement, à travers le type de réception de Sénèque qu'il illustre, les tragédies bibliques françaises. »

54 Voir Guy du Faur de Pibrac, *Les Quatrains*…, ed. L. Petris, Genève, Droz, 2004, p. 32. On connaît les liens étroits entre Garnier et Pibrac.

55 Paris, Le Seuil, 1979.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

expressive et pathétique, et un objectif didactique. La tragédie semble principalement mettre en scène les questionnements de plusieurs sujets (lyriques) qui tentent, non sans peine, de tirer une leçon d'une expérience commune pour en faire profiter la communauté. Au niveau du dispositif choral, la poésie articule donc des énoncés spécifiquement liés à la situation représentée, et des énoncés à valeur générale (ou supposés tels). Il convient d'observer la disposition de ces divers types de discours les uns par rapport aux autres, et d'interroger la réception complexe qu'ils sollicitent, à la fois individuelle (chaque spectateur voit, entend, apprend, réagit et réfléchit personnellement) et collective (la représentation tragique est censée rassembler la cité[56], ou pour le moins une communauté plus ou moins homogène : le spectacle tragique constitue la collectivité comme telle, et appelle des réactions partagées (larmes, applaudissements). À cette collectivité rassemblée se transmet, par la représentation d'un passé fantasmé et idéalisé, un message censé valoir pour le présent et l'avenir.

[56] La *Deffence et illustration de la langue française* soulignait déjà (et appelait de ses vœux) cette dimension publique voire politique du spectacle théâtral : « Quand aux Comedies, & Tragedies, si les Roys, & les Republiques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces, & Moralitez, je seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses » (II, iv).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Hippolyte
- La Troade
- Fonction dramatique
- Fonction lyrique et « voix émotive »
- Fonction didactique et voix gnomique
- Conclusion

AUTEUR

Jean Vignes
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.