

LA TRADUCTION COMME ORIGINE DE L'ALEXANDRIN DE THÉÂTRE

Lorsque Jodelle fait représenter la *Cléopâtre captive* en 1553, il écrit deux actes en alexandrins. Pour la poésie dramatique en langue vulgaire, l'utilisation aussi massive du vers de 12 ou 13 syllabes¹ est une véritable nouveauté. Les œuvres originales, directement écrites en alexandrins, n'existent pratiquement pas depuis plusieurs siècles. Après une vogue des romans en alexandrins, notamment au XII^e siècle, le « vers de douze » est tombé en désuétude, et n'est plus réservé qu'à des usages très spécifiques. Le vers qui domine la poésie, lyrique ou épique, est le décasyllabe ; au théâtre, l'octosyllabe se taille la part du lion. Dans le premier XVI^e siècle, si l'alexandrin refait surface dans la production poétique française, c'est avant tout par le biais de la traduction. Olivier Halévy, dans sa thèse *La vie d'une forme, l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, fait un résumé complet de l'utilisation de l'alexandrin dans la première moitié du XVI^e siècle². Avant la date de 1529, l'utilisation des alexandrins pour la translation de vers latins est extrêmement rare : elle ne concerne en général que quelques vers, souvent un couple d'hexamètres ou quelques distiques élégiaques, le « vers héroïque » (comme on appelait fréquemment le vers de 10 alors) étant alors employé, comme le montre Halévy dans son travail, pour faire pendant à la concision et à la puissance de la forme épigrammatique latine. Il y a donc quelques alexandrins, mais en quantité assez réduite, et aucune forme théâtrale n'est concernée. L'usage de l'alexandrin est beaucoup plus intense dans le premier tiers du siècle dans la traduction d'œuvres italiennes : Halévy note une traduction anonyme de la *Comédie* de Dante entre 1491 et 1530, les *Trionfi* de Pétrarque par Simon Bourgoing vers 1524, et quelques extraits de l'*Arioste* et d'Alamanni traduits par François I^{er} lui-même. C'est à Lazare de Baïf que nous devons la première utilisation massive de l'alexandrin dans le genre théâtral : il s'agit de la traduction d'une tragédie antique en français, l'*Électre* de Sophocle en 1529. En 1544, Guillaume Bochetel mènera une entreprise similaire en proposant une traduction en alexandrins (hors passages du chœur) de l'*Hécube* d'Euripide.

Si l'on s'en tient au genre de la « poésie », au sens moderne, c'est bien au milieu du siècle que semble se jouer le « passage » du décasyllabe majoritaire à l'alexandrin, après la parution de la pièce de Jodelle. Ronsard, par exemple, n'utilise pas le vers de 12 dans les premières *Odes* qu'il publie entre 1550 et 1552, pas plus que dans le premier livre des *Amours*, lui aussi publié en 1552 – majoritairement en décasyllabes. Il faut attendre le second livre des *Amours*, en 1556, pour voir advenir un usage beaucoup plus important de l'alexandrin, que Ronsard ne cessera plus dès lors d'utiliser. Jean-Antoine de Baïf, le fils de Lazare, publie, lui aussi, des *Amours* en 1552, et un second livre en 1558. Il lui arrive d'utiliser des alexandrins dès 1552, mais pas de manière systématique – plutôt au cours de poèmes hétérosyllabiques ; le décasyllabe reste majoritaire dans ces premiers livres mais, en 1567, dans *Le premier des Météores*, sorte de long poème astronomique

¹ Jusqu'au XVI^e siècle, les terminaisons féminines des vers sont comptées et prononcées comme syllabes, ce qui amène la plupart des théoriciens et des poètes à présenter les vers comme ayant un nombre variable de syllabes, selon le type de terminaison : les *Règles de la seconde rhétorique*, traité anonyme du premier tiers du XV^e siècle, définit par exemple l'alexandrin comme un vers comportant 12 syllabes « en son masculin » et 13 « en son féminin » (*Recueil d'arts de seconde rhétorique*, publiés par M. E. Langlois, Paris, 1902 [1548], disponible en ligne). Au XVI^e siècle, la tendance à ne plus prononcer les terminaisons féminines prend de l'ampleur – il semble alors que l'on arrive à un état transitoire. Dans son art poétique, Sébillet parle de l'alexandrin comme un vers de 12 syllabes en 1548 (*Art poétique françoys*, édition critique publiée par F. Gaiffe, 1910, disponible en ligne, p. 40) ; mais Ronsard, dans son *Abrégé de l'art poétique* en 1565, reprend de nouveau la distinction traditionnelle entre 12 syllabes pour une terminaison masculine, et 13 pour une terminaison féminine (*Abrégé de l'art poétique*, Ronsard, 1565, disponible en ligne, https://rocbo.lautre.net/orthog/pdf/Ronsard_AbregeDeLartPoetique.pdf, p. 8).

² Olivier Halévy, *La vie d'une forme, l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2003.

et scientifique, homosyllabique, Baïf utilise l'alexandrin. Du Bellay met presque dix ans à se « convertir » à l'alexandrin : son premier recueil, *L'Olive*, en 1549, est en décasyllabes ; il faudra attendre 1558, avec *Les Regrets* et quelques poèmes de *Divers Jeux rustiques*, pour lire les alexandrins de Du Bellay. Il faudrait évidemment approfondir ces recherches, mais il semble bien que la décennie-charnière du passage du décasyllabe à l'alexandrin soit celle de 1550.

Pour ce qui est du théâtre, nous avons vu que seules des traductions de tragédies antiques avaient vu le jour en alexandrins avant le milieu du siècle. En 1550, par exemple, Théodore de Bèze publie une tragédie nommée *Abraham sacrifiant* ; utilisant l'hétérométrie, Bèze ne fait pourtant aucun usage de l'alexandrin. En 1553, la *Cléopâtre captive* est donc bien, à notre connaissance, l'une des premières œuvres en vers originales à utiliser massivement l'alexandrin (deux actes sur les cinq que comporte la pièce). Dans cette première pièce de Jodelle, l'usage de l'alexandrin est encore assez nettement minoritaire, quoique déjà important (341 vers sur les 1616 que comporte la pièce, soit un peu plus de 20%). Très vite, c'est bien l'alexandrin qui va devenir le vers majoritaire. Dans *Didon se sacrifiant*, probablement écrite vers 1555, l'hétérométrie est désormais uniquement circonscrite aux moments chantés du Chœur, et le vers de 12 règne en maître (seuls 330 vers sur les 2348 que comporte la pièce *ne sont pas* des alexandrins – qui forment donc environ 86% du nombre total de vers). Jodelle, acclamé comme le grand dramaturge de cette période, connaîtra son successeur dans la personne de Garnier, qui publie *Porcie* en 1568 – pièce qui, comme toute l'œuvre à suivre de Garnier, obéit au paradigme de *Didon*, puisque ses dialogues sont exclusivement composés d'alexandrins. Entre 1553 et 1568, le théâtre a donc suivi une évolution parallèle et similaire à celle de la poésie, et l'a probablement précédé dans la voie de l'alexandrin³.

L'alexandrin comme véhicule privilégié de traduction

La traduction dont il est question ici est surtout celle du théâtre antique, et donc du latin et du grec, même s'il ne faut pas négliger le rôle de la traduction de l'italien, que nous avons évoqué sans nous y attarder. Il est néanmoins intéressant de constater que l'alexandrin apparaît dans le premier XVI^e siècle comme un véhicule propice à adapter la langue française aux textes étrangers, qu'ils soient modernes ou antiques. Le décasyllabe, jusqu'en 1550 au moins, demeure néanmoins le vers majeur de la poésie française, beaucoup plus employé⁴. À la fin du siècle, au moins dans le théâtre, le contraste ne pourrait pas être plus saisissant : « relégué » dans deux des cinq actes de la

³ Dans ce laps de temps, nombre d'auteurs ont exploré le genre théâtral grâce au renouveau de la tragédie initié par Jodelle. D'après nos recherches, qui mériteraient plus ample développement, on peut compter la *Médée* de La Péruse, en 1555 ; la tragédie d'*Agamemnon* de Charles Toustain en 1556 ; *Aman* d'André de Rivaudeau en 1561 ; *La Sultane* de Gabriel Bounin, aussi en 1561 ; le *César* de Jacques Grévin, de nouveau en 1561 ; la trilogie autour de David (*David combattant*, *David triomphant* et *David fugitif*), publiée en 1563 par Louis Des Masures ; la tragédie *Esther*, de Nicolas Filleul, en 1566. Dans ces pièces, il existe encore une véritable variété métrique, une grande liberté semblant présider aux choix divers des auteurs. De manière générale, cependant, l'alexandrin prend de plus en plus de place dans le dialogue. L'*Agamemnon* de Toustain suit un modèle très proche de celui de la *Didon* de Jodelle, de même que l'*Aman* de Rivaudeau, le *César* de Grévin et l'*Esther* de Filleul. La Péruse, Bounin et Des Masures proposent des paradigmes beaucoup plus complexes, même si l'alexandrin est utilisé par les trois et conserve une place capitale, voire majoritaire. Chez La Péruse, selon le statut des personnages et les moments de l'action, les personnages s'expriment en alexandrins ou en décasyllabes, les vers plus courts étant réservés au chœur : les personnages principaux s'expriment naturellement plus souvent, l'alexandrin est le vers le plus entendu dans la pièce. Dans *La Sultane*, Bounin semble s'inspirer de La Péruse, les personnages secondaires s'exprimant majoritairement en décasyllabes, les principaux en alexandrins – qui y demeurent donc les plus fréquents. Le cas le plus complexe est formé par la trilogie de Des Masures : se voulant une pièce religieuse, le choix du vers semble obéir à des types de discours (la prière solitaire utilise souvent, par exemple, le décasyllabe), mais aussi au statut de certains personnages (le roi Saül ou Satan s'expriment ainsi quasi-systématiquement en alexandrins). On observe cependant, de manière générale, que l'alexandrin prend de plus en plus d'ampleur et d'importance, jusqu'à devenir le vers exclusif du dialogue dans les pièces de Garnier – qui reprend et « impose » le modèle « inventé » dans *Didon*.

⁴ Dans son *Abrégé de l'art poétique françois* paru en 1565, Ronsard se réfère encore aux décasyllabes en parlant des « vers communs » (*op. cit.*, p. 8).

pièce de Jodelle, le 12-syllabes est devenu le vers quasi exclusif du dialogue dans la poésie dramatique française. Cet état de fait s'explique par un faisceau de raisons dont certaines n'ont rien à voir avec la traduction ou la métrique, dont nous allons plus particulièrement traiter ici. L'évolution de la langue française elle-même au XVI^e siècle joue par exemple un rôle fondamental, comme le souligne Charles Camproux dans un article de 1964⁵. Il met l'accent sur la transformation que subit la langue dès le début du siècle, notamment avec la multiplication du lexique emprunté au latin⁶. Les faits linguistiques qui tendent à rallonger la chaîne des signifiants sont multiples, et Camproux en détaille certains : l'emploi du pronom personnel sujet devient peu à peu obligatoire, par exemple. De même, si la présence de l'article devant le substantif ne connaît pas encore le caractère indispensable qu'il a dans le français moderne, le XVI^e siècle commence néanmoins à l'établir beaucoup plus que l'Ancien Français. Outre cette évolution linguistique, il est probable qu'à l'alexandrin se trouve associé, au fur à mesure que le siècle avance, un prestige rhétorique et politique qui le rapproche de manière fantasmée de l'hexamètre dactylique latin, avec lequel il n'a pourtant rien à voir d'un point de vue métrique⁷. L'une des raisons majeures de l'adoption de l'alexandrin reste, cependant, la manière dont les poètes et / ou théoriciens du XVI^e siècle ont pu voir l'alexandrin comme le véhicule idéal de la traduction des pièces antiques.

Ce large mouvement de découverte et de traduction se fait dans le cadre du débat traditionnel à propos de la traduction : *ad verbum* contre *ad sensum*⁸. On peut trouver au XVI^e siècle des auteurs majeurs se déclarant chacun plutôt de l'une ou l'autre école. Étienne Dolet, par exemple, dans *La manière de bien traduire d'une langue en l'autre* en 1540, se place ouvertement dans la tradition qui voit dans le traducteur celui qui doit chercher avant tout le sens, la substance de ce qu'il traduit :

Le tiers poinct est, qu'en traduisant il ne se fault pas asservir jusques à la, que lon rende mot pour mot [...]. Je ne veulx taire icy la follie d'aucuns traducteurs : lesquelz au lieu de liberté se submettent à servitude. C'est asscavoir, qu'ilz sont si sots, qu'ils s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers⁹.

De l'autre côté, Érasme, sans doute le savant qui influença le plus les traducteurs du XVI^e siècle, pratiquait une approche plus linéaire et plus serrée du texte-source. Dans la préface qu'il propose aux deux traductions d'*Iphigénie en Aulide* et de *Hécube* du grec vers le latin (au tout début du XVI^e siècle, la date exacte de composition n'est pas certaine), il affirme qu'il a préféré « sembler accroché sur le sable du rivage » que « nager, [son] navire ayant échoué, au milieu des flots » ; qu'il a mieux aimé « hasarder que les érudits pussent, peut-être, exiger de [lui] la clarté et l'harmonie des vers, plutôt que leur fidélité¹⁰ ». Ces deux visions ont amené deux manières bien distinctes de traduire le théâtre antique, avec un Sébillet d'un côté, et un Lazare de Baïf ou un Bochetel de l'autre.

On pourrait facilement croire, en jetant un regard rapide, que le passage à l'alexandrin dans le théâtre ne recouvre rien d'autre que la transition vers un mètre plus long. Il est vrai que la langue française évolue au cours du XVI^e siècle : l'emploi de plus en plus systématique des articles avec les

⁵ Charles Camproux, « Langue et métrique : A propos du décasyllabe des « Épîtres » de Marot », *Le français moderne, Revue de linguistique française*, 32e année, n°3, Éditions d'Artrey, 1964, Paris, p. 197-198.

⁶ *Ibid.*, « Pour une langue qui usait surtout de mots courts tel que la phonétique romane les avait créés, le décasyllabe pouvait offrir un mètre long alors que le même mètre devient réellement court pour une langue où se multiplient les mots repris au latin ».

⁷ Nous renvoyons de nouveau à la thèse d'O. Halévy, *op. cit.*

⁸ Nous renvoyons au volume *Histoire des traductions en langue française, XV^e et XVI^e siècles*, sous la direction de Véronique Duché, Lagrasse, Verdier, 2015, notamment « Introduction » et « Le legs du Moyen Âge ».

⁹ Étienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue en l'autre*, Lyon, 1540, p. 13.

¹⁰ « [...] *ut superstitiosior viderer alicubi potius, quam licetior, id est ut litoralibus in harenis nonnunquam haerere viderer potius, quam fracta nave mediis natate fluctibus* » [...] « *maluique committere, ut eruditi candorem et concinnitatem carminis in me forsitan desiderarent, quam fidem* ». Nous traduisons.

substantifs, par exemple, contraint les poètes à utiliser un vers plus long. Mais au-delà de cette logique apparente, le passage à une utilisation aussi massive de l'alexandrin, au moins dans le théâtre, ne va pas sans indiquer des ruptures et des transformations qui dépassent l'aspect formel d'un changement de vers. La manière dont certains poètes du XVI^e siècle ont tenté de se confronter par la traduction aux métriques théâtrales antiques pose la question fondamentale du rythme, de ce que l'on traduit en français quand on traduit une langue dont le rythme ne fonctionne en rien comme celui de la langue-cible. Knut Togeby avait déjà émis l'hypothèse que l'alexandrin au XVI^e siècle s'était imposé moins par le sonnet que par imitation du trimètre iambique¹¹. Hélène Naïs poursuit et approuve : « (...) la preuve me paraît faite : c'est par la tragédie que l'alexandrin a fait son entrée victorieuse dans la littérature française »¹². Il conviendrait de relativiser un peu ce propos, qui ne prend pas en compte nombre d'autres genres qui ont joué un rôle important dans l'émergence progressive de l'alexandrin comme vers majeur de la poésie française, notamment la poésie lyrique largement influencée par l'italien. Parallèlement au théâtre, Ronsard et Du Bellay notamment, après des débuts traditionnels en décasyllabes, n'hésitent pas à employer l'alexandrin. L'emploi du 12-syllabes dans la poésie n'est sans doute pas étranger au rapport entretenu avec le vers italien lui-même, et il est fort possible que les poètes de la Pléiade se soient sentis « autorisés » à expérimenter un vers plus long que le vers traditionnel afin de retrouver ce qui leur semblait une plus grande liberté et une plus grande souplesse du vers italien. Le succès de ces poètes, Ronsard en particulier, n'a pas pu ne pas influencer l'émergence de l'alexandrin, ne serait-ce que par un simple effet de mode, même s'il est particulièrement difficile de déterminer qui influence qui. Ce qui rend néanmoins particulier le rôle du théâtre dans cette émergence c'est, à notre connaissance, l'absence de débat qui entoure justement le triomphe progressif du 12-syllabes comme vers du dialogue théâtral, alors même que ces autres genres ne vont pas sans faire l'objet de conseils et de prescriptions quant à la métrique¹³. C'est beaucoup moins net pour le théâtre. Thomas Sébillet, par exemple, n'hésite pas à dire que le sonnet « n'admet suivant son pois autres vers que de dis syllabes »¹⁴. Il est beaucoup moins contraignant avec le théâtre : « Quant a moy, j'estimeroy' la Moralité bonne de vers de dis syllabes, a raison de sa gravité »¹⁵. La préface à la *Françiadie* de Ronsard montre assez qu'un débat existait encore en 1572, lorsque sont publiés les quatre premiers chants de l'épopée, sur le bon vers à utiliser dans ce genre. Si un tel débat existe à propos du théâtre, nous n'en avons pas trouvé la trace. Entre la *Cléopâtre captive* en 1552 et *Les Juives* de Robert Garnier en 1583 où toute la partie dialoguée est en alexandrins, il ne semble pas que ce changement esthétique et métrique majeur ait fait l'objet d'un étonnement ou d'une controverse particuliers. C'est cette absence même qui pose question, alors que le théâtre est peut-être l'un des genres où les différences avec les œuvres médiévales sont les plus radicales. Il semble que cette « contamination » progressive de l'alexandrin dans le dialogue de théâtre soit vécue comme un phénomène naturel et, apparemment, assez indiscutable.

¹¹ « Cela est certainement vrai [que l'alexandrin s'est imposé par imitation d'un vers antique], seulement je crois qu'il ne faut pas penser à une imitation de l'hexamètre, mais du trimètre iambique des tragédies antiques. [...] C'est l'étude du grec qui y conduit. En traduisant les œuvres grecques, on traduit aussi les tragédies grecques. Et plus tard les tragédies latines de Sénèque. Dans les deux cas, le vers prédominant est le trimètre iambique, vers de six iambes, soit de douze syllabes. Rien de plus naturel que de rendre ce vers classique de douze syllabes, surtout dans une traduction fidèle vers pour vers, par un vers français de douze syllabes, l'alexandrin. » Knut Togeby, « Histoire de l'alexandrin français », *Immanence et structure*, recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby, Revue Romane, Numéro spécial 2, 1968, Copenhague, p. 208-234.

¹² Hélène Naïs, « Le décasyllabe et l'alexandrin en France au XVI^e siècle », *XI^e Congrés Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, vol. 3, 1968, p. 1653-1668.

¹³ Les « arts poétiques », de Sébillet à Pierre de Laudun d'Aigaliers en passant par la *Défense et illustration de la langue française*, ne font pas l'économie d'un questionnement sur le mètre et les « nombres », comme on appelait souvent encore les vers.

¹⁴ Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1910 [1548], p. 116.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

La « redécouverte¹⁶ » de l'alexandrin se fait en France, donc, parallèlement à celle du théâtre antique, plus tardive qu'en Italie, notamment par la trouvaille majeure qu'est celle d'un manuscrit de Sénèque au XIII^e siècle. De manière assez étrange, c'est par l'entremise de la métrique que l'on prend conscience des notions génériques perdues depuis la fin de l'Antiquité. Voici comment Jean-Frédéric Chevalier décrit le rôle décisif de ce manuscrit, lorsqu'il raconte que le poète et homme de loi italien du XIII^e siècle Lovato Lovati l'a eu entre les mains :

[Il eut une] influence considérable puisque sa lecture permit la renaissance de la tragédie latine grâce notamment aux notes marginales explicitant des règles métriques. L'étude du trimètre iambique permet enfin de dissocier la tragédie de l'épopée, dissociation inconnue de Dante¹⁷.

La réflexion théorique sur le genre n'a pas eu, apparemment, la primauté sur la conscience des différences métriques, le genre tragique s'accompagnant alors d'un vers propre. Au contraire, la réflexion sur la forme métrique, sur la spécificité de la construction des vers antiques, a permis de rétablir ce qu'était le genre de la tragédie par rapport à l'épopée. Ce n'est guère surprenant si l'on prend en compte le fait qu'au Moyen Âge, les lois de quantification du vers métrique latin se sont beaucoup perdues : on en connaît encore la théorie, mais, à l'oreille, les quantités latines ne signifient plus rien pour les auteurs, qui se contentent de les reproduire à l'écrit sans en déterminer réellement la réalité phonétique. D'après Jean-Frédéric Chevalier, ce sont donc bien les notes du manuscrit de Sénèque qui ont permis aux savants italiens de faire la différence entre le vers de la tragédie latine, majoritairement le trimètre iambique, et celui de l'épopée, l'hexamètre dactylique. De cette distinction serait née une nouvelle conscience des genres antiques, chacun s'exprimant dans un mètre spécifique.

Ce processus de réappropriation traverse alors le débat traditionnel sur les deux approches différentes dans la traduction même des tragédies, fondées sur les conceptions opposées représentées au XVI^e par Dolet et Érasme. Le traducteur peut refuser de traduire vers pour vers, dans une perspective plus proche de Dolet. C'est ce qu'a fait Sébillet dans sa traduction d'*Iphigénie* « Si au reste je n'ay traduit vers pour vers, ça a été pource que je ne l'ay pu, et que je ne croy qu'il ne se peut faire¹⁸ ». Dans ce cas, le traducteur est dans un rapport plus libre à la métrique. Il va utiliser les vers en français en fonction de la longueur *relative* des vers originaux. Il indique, encore dans la préface, qu'il traduit les trimètres iambiques par des décasyllabes, et les tétramètres trochaïques, plus longs parce qu'ils comprennent en théorie une dipodie de plus, par des alexandrins¹⁹. Autrement dit, il utilise un vers plus court pour un vers plus court, et un vers plus long pour un vers plus long – statistiquement parlant, cela donne une pièce majoritairement en décasyllabes, car les trimètres iambiques sont les vers les plus nombreux, même si la présence des alexandrins n'est pas négligeable.

L'autre solution est celle qu'adoptent par exemple Lazare de Baïf lorsqu'il traduit *Électre* « vers pour vers, et ligne pour ligne »²⁰, ou Bochetel pour *Hécube*²¹. Ils se placent dans l'héritage

¹⁶ Il faut ici comprendre le terme au sens métaphorique : le vers de douze ou treize syllabes existe depuis des siècles dans la poésie française. Ce qui est « nouveau », c'est son utilisation massive, notamment au théâtre.

¹⁷ Jean-Frédéric Chevalier, « Les lieux de l'herméneutique dans le théâtre sénèque en Italie aux *Trecento* et *Quattrocento* », dans *Philologie et théâtre – Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e – XVIII^e siècle)*, Études réunies par Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, New York, Rodopi, 2012, p. 26.

¹⁸ Thomas Sébillet, « Aus lecteurs », *L'Iphigène d'Euripide poète tragique : tourné de grec en françois*, Paris, 1549, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, « & au demourant l'ay suivy [Euripide] quasi au pié levé en la forme des vers, rendant les Trochaïques Grés en Alexandrins François, les Iambiques Trimètres & quelques Anapéstiques en Heroïques : Les autres méllés de divers genres plus petis (...) ».

²⁰ Épigraphe de la traduction d'*Électre* par Lazare de Baïf, 1529, qui affirme sur la première page de l'édition originale : « Tragédie de Sophocles intitulée Electra (...) Ladicté Tragedie traduite du grec dudit Sophocles en rythme Françoise, ligne pour ligne, & vers pour vers ».

²¹ *Hécube* d'Euripide, traduite en alexandrins par Guillaume Bochetel en 1544.

d'Érasme, dans une approche qui, nous semble-t-il, va complètement transformer le vers dramatique français pour les siècles suivants. Ce qu'Érasme a fait pour le latin, Baïf et Bochetel veulent le faire pour la langue vulgaire. Mais là où Érasme traduisait d'une langue quantitative vers une autre, nos deux traducteurs doivent passer d'une métrique basée sur l'alternance des quantités à une autre purement syllabique. Ils vont alors adopter une solution que, peut-être, Du Bellay n'oublie pas quand il écrit la *Défense et Illustration de la Langue Française* : ils choisissent de traduire les parties de dialogue par des alexandrins rimés, contrairement à Sébillet qui traduit ces mêmes parties par des décasyllabes. Pourquoi ? Tout simplement, très certainement, parce qu'ils ont le même nombre de syllabes que le « modèle » du trimètre / sénaire (6 fois 2 iambes = 12 syllabes). Le seul dénominateur commun entre les métriques antiques et le vers français qui veut se les approprier, c'est le nombre de syllabes : 12, comme le trimètre / sénaire – vers de 12 syllabes qui a en outre l'avantage d'exister en français, même s'il n'est pas le plus employé au moment où ces traductions se font. Le chapitre 4 de la 2^e partie de la *Défense et Illustration de la Langue Française* prouve bien que les auteurs du XVI^e siècle voient les vers latins et grecs en fonction de leur nombre de syllabes, bien qu'ils soient tout à fait conscients que ce n'est pas ainsi que les voyaient les Anciens :

Autant te dis-je des satires [...] ès quels je te conseille aussi peu t'exercer [...] si tu ne voulais à l'exemple des anciens, en vers héroïques (c'est-à-dire de X à XI, et non seulement de VIII à IX) [...] Adopte-moi aussi en la famille française ces coulants et mignards hendécasyllabes, à l'exemple d'un Catulle [...] ce que tu pourras faire, sinon en quantité, pour le moins en nombre de syllabes²².

Du Bellay, malgré l'impossibilité d'imiter le vers antique dans sa quantité, veut en récupérer ce qu'il peut, c'est-à-dire le nombre de syllabes, ce qu'on pourrait appeler le plus petit dénominateur commun entre le vers français et le vers antique. En cela, il suit peut-être la piste qu'avaient prise avant lui les traducteurs du théâtre antique Baïf et Bochetel²³. Un vers de Baïf est symptomatique de cette recherche de confrontation avec la métrique antique : lorsque Clytemnestre vient demander à sa fille des comptes sur son attitude revêche, Électre n'hésite pas à accuser violemment sa mère du meurtre d'Agamemnon. Devant la violence de sa fille, Clytemnestre répond, chez Baïf :

Consideration grande me fault avoir
Vers ceste cy

Le vers original est

Ποίας δ' ἔμοι δεῖ πρὸς γε τήνδε φροντίδος,²⁴

que nous pouvons scander :

Ποῖας / δ' ἔμοι / δεῖ πρὸς / γε τήν/δε φροῦν/τίδος,

Deux choses peuvent être mises en avant comme des particularités dans le(s) vers de Baïf : le premier hémistiché, composé d'un mot seul, « considération », COD antéposé de l'infinitif « avoir » ; et le rejet de « vers ceste cy », qui traduit « πρὸς γε τήνδε ». La syntaxe de la phrase française rend ces phénomènes métriques d'autant plus remarquables, entre, d'un côté, l'inversion

²² Joachim du Bellay, *Défense et Illustration de la Langue Française*, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, p. 135-137.

²³ Cette hypothèse, non confirmée par les auteurs des traductions eux-mêmes, ressemble assez à celle que propose Georges Lote pour expliquer l'apparition du syllabisme dans la poésie française. Nous renvoyons à « La Dissolution de la métrique latine – Mètres et rythmes », dans *l'Histoire du vers français, Tome II, Livre Quatrième – Art et versification – Première section : Les Mètres*, Paris, Boivin, 1951 ; ou disponible en ligne.

²⁴ Sophocle, *Électre*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, v. 612. Nous traduisons : « Ποίας φροντίδος », « De quel soin » ; « ἔμοι δεῖ », « j'ai besoin » ; « πρὸς γε τήνδε », « envers celle-ci » - « Quel soin ne me faut-il pas envers celle-ci » - la phrase continue : « qui fait un tel outrage à sa mère ».

inhabituelle du substantif et de l'adjectif (« Consideration grande ») et, de l'autre, la séparation inhabituelle entre le nom noyau (« consideration ») et son complément du nom (« vers ceste cy »²⁵). Ces phénomènes répondent sans doute, chez Baïf, à la volonté de traduire la particularité métrique du vers qu'il traduit. Remarquons que, dans ce vers de Sophocle, deux mots seulement se trouvent coupés par des frontières de pieds : τήνδε et φροντίδος. Le mot φροντίδος jouit en outre d'une place particulière, puisqu'il est souligné par sa position finale. Pour tous les autres mots du vers, les délimitations de pieds épousent celles de mots – φροντίδος forme en fait une dipodie avec le ε final de τήνδε. Cette dipodie est mise en évidence rythmiquement par Sophocle, car elle est la seule du vers qui soit composée de deux iambes, les deux autres dipodies formant à chaque fois un couple spondée / iambe. On peut peut-être alors comprendre l'association entre l'antéposition de « Consideration » et le rejet de « vers ceste cy » dans les vers de Baïf comme une démarche qui vise à mimer l'importance métrique des termes grecs traduits. Baïf, en outre, utilise la césure spécifique de l'alexandrin pour créer un effet de suspens dans le vers, qui vise là aussi à imiter une caractéristique stylistique du vers grec. Le trimètre de Sophocle marque clairement une progression : les premiers mots ne « débordent » pas de leurs pieds en début de vers, mais le font à la fin, comme si la colère de Clytemnestre devant l'audace et l'insolence de sa fille se faisait de plus en plus vive, et qu'elle commençait à perdre son calme. De la même manière, l'adjectif « grande » qui qualifie la « considération » chez Baïf se trouve de l'autre côté de la césure : une lecture « non métrique » du vers tend naturellement à grouper le syntagme comprenant le substantif et son qualifiant, mais cette tendance naturelle est ici freinée par la césure, censée exiger une pause de la voix pour faire sentir la composition de l'alexandrin – et la même remarque peut se faire pour la « pause » entre la fin du vers et « Vers ceste cy ». Baïf crée un suspens entre le lien grammatical qu'il faut faire sentir, sous peine de gêner la compréhension, et la pause métrique qui doit être observée pour le rythme du texte – et c'est peut-être là sa manière de traduire le rythme de plus en plus « synaphique » du vers de Sophocle, hésitant entre des pieds nettement séparés, et un enchaînement rythmique entre les segments du vers.

L'alexandrin, vers de l'oralité ? L'héritage des Anciens dans la convergence de la rhétorique et de la poésie

Il y a dans ce phénomène de l'émergence de l'alexandrin, outre la question de la traduction des tragédies antiques dont nous avons tenté de donner un aperçu, des implications esthétiques et politiques profondes. La reconnexion du poème dramatique avec la nécessité d'*imiter* la conversation semble être corrélée à la nécessité d'un mètre perçu comme plus proche de l'oralité, ce que l'alexandrin est à l'époque pour les auteurs et poètes. En effet, cette question de l'oralité forme une part essentielle de la manière dont les auteurs du XVI^e ont pu « choisir » de se tourner vers l'alexandrin. Sans être directement en rapport avec la traduction de telle ou telle pièce, la question du caractère « oral » de l'alexandrin a beaucoup à voir avec la réinterprétation de théories antiques par les auteurs humanistes, notamment dans le domaine de la rhétorique. L'alexandrin est perçu, du fait de sa longueur, comme un vers plus proche de la prose et de l'oralité. Dans la préface posthume de la *Franziade*, Ronsard revient sur le choix du décasyllabe pour composer son poème, et s'explique notamment sur le rejet des alexandrins :

[...] ils sentent trop la prose tresfacile, & sont trop énervez & flaques [...] Au reste, ils ont trop de caquet, s'ils ne sont bastis de la main d'un bon artisan, qui les face autant qu'il luy sera possible hausser comme les peintures relevees, & quasi separees du langage commun, les ornant & enrichissant de Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases & Periphrases eslongnees

²⁵ L'analyse que je propose ici est hautement discutable sur le plan grammatical. On pourrait tout aussi bien considérer « avoir de la considération (en)vers » comme un expression figée, et « ceste cy » comme son complément essentiel. Cela, me semble-t-il, ne change pas foncièrement la nature des remarques syntaxiques.

presque de tout, ou pour le moins séparées de la Prose triviale & vulgaire (car le style Prosaïque est ennemi capital de l'éloquence poétique²⁶).

Cette ferme critique des alexandrins concerne leur incapacité à porter réellement le genre épique, car ils se rapprochent trop de la prose. Sans un bon poète pour les maîtriser, ils ressemblent au « langage commun ». Ils ont même, nous dit Ronsard, « trop de caquet », c'est-à-dire qu'ils ressemblent à un bavardage, à une conversation banale : un tel vers ne peut, dès lors, servir de canevas à la grande épopée, genre le plus « altiloque », qui ne traite que de personnages nobles et d'affaires politiques et mythiques. Tout vers qui serait suspect d'entretenir avec le langage banal une quelconque ressemblance est à bannir. Cela n'équivaut pas pour autant à une condamnation totale, car Ronsard affirme, justement, que l'alexandrin est propre à la traduction. On voit immédiatement comment cette condamnation renvoie l'alexandrin au domaine de la prose (« prose tresfacile ») et de l'oralité (« trop de caquet »). La critique de l'alexandrin épique peut d'ailleurs très vite se transformer en avantage dès qu'il s'agit du théâtre : en effet, ce vers qui a du « caquet » n'est-il pas un formidable avantage pour le dialogue sur la scène, pour parvenir à recréer le dynamisme d'une conversation ? Nous avons toutes les raisons de le penser, d'autant que les arguments ici utilisés par Ronsard pour caractériser l'alexandrin comme vers du « caquet » rappellent extrêmement ceux des penseurs antiques sur le sénaire iambique. Cicéron notamment, dans l'*Orateur*, insiste sur la nécessité, dans un discours en prose, d'éviter le plus possible d'inclure trop de « nombre », c'est-à-dire de pieds du type dactyles ou iambes, dans le discours, car l'on pourrait ainsi faire croire à son auditoire que l'on parle en vers. Lorsqu'il arrive à l'orateur de dire un vers « *per imprudentiam* », « *est id vehementer vitiosum* »²⁷. Il est pourtant particulièrement difficile au discoureur d'éviter certains types de mètres, notamment le « *senarios* », le vers sénaire, car ce dernier ressemble beaucoup à la prose et à la conversation « normale » (qui se confondent dans la théorie cicéronienne). C'est d'ailleurs pour cette raison, dit Cicéron, que les dramaturges l'ont choisi comme vers principal de leurs pièces :

*Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationis simillimum, qua de causa fieri ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis, quod ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior*²⁸.

On devine aisément quel genre commande quel type de vers : la « *magniloquentia* » de l'hexamètre semble naturellement destinée au très haut genre de l'épopée. L'argumentation de Ronsard ressemble beaucoup à celle de Cicéron : l'alexandrin paraît bien être au français ce que le sénaire iambique était au latin – un vers qui imite le ton de la conversation, qui se rapproche du langage parlé, le rendant ainsi pour le poète français tout aussi adapté au théâtre qu'impropre à l'épopée²⁹. De manière plus générale, les rapports étroits entre la rhétorique, l'art de bien parler à

²⁶ Ronsard, « Préface sur la Franciade touchant le Poème Héroïque », *Les Œuvres de Ronsard*, Volume Second, Paris, 1623, p. 581.

²⁷ Cicéron, *Orator*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, LVI, 188. Nous traduisons : « par mégarde », « Cela est quelque chose d'extrêmement mauvais ».

²⁸ *Ibid.*, LVII, 191. « Certains se déclarent pour l'iambe, parce qu'il est très proche du discours, et que pour cette raison il est utilisé dans les pièces de théâtre, parce qu'il est extrêmement similaire à la vérité, alors que le dactyle est beaucoup plus adapté à la grande éloquence de l'hexamètre ».

²⁹ On peut évidemment mettre en évidence une faille majeure dans le raisonnement de Ronsard quand il veut associer l'alexandrin à une plus grande oralité, de la même manière que le fait Cicéron avec le sénaire. Ce qui, pour Cicéron, rapproche de manière décisive les vers iambiques de la langue quotidienne, c'est que les mots latins eux-mêmes sont très souvent des iambes : « *magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio* » (*op. cit.*, LVI, 189. « En effet, notre langue est constituée en grande partie par des iambes »). Les voyelles latines possédant en effet des quantités indépendantes de la composition métrique, il est probable que les iambes étaient la configuration qui se retrouvait le plus souvent dans la chaîne parlée. Aussi la déclaration de Cicéron sur la proximité entre le sénaire iambique et le langage parlé est-elle justifiée par un sentiment linguistique réel : le vers ne serait que la systématisation stylistique d'une tendance linguistique naturelle, qui tend à faire s'enchaîner une brève et une longue dans la chaîne parlée. En dehors de tout moyen de vérifier concrètement cette tendance, nous sommes forcés d'admettre avec Cicéron que le

l'oral, et la poésie forment, au XVI^e siècle, un terrain favorable au choix de l'alexandrin : bien que les deux domaines soient distincts chez les poètes et théoriciens de l'époque, ils n'en demeurent pas moins indissociables, et il est par conséquent évident que la dimension orale de la poésie tient une place prépondérante dans la pensée des auteurs. Au théâtre, cette dimension devient d'autant plus primordiale : dans le dialogue entre les deux pôles de la poésie et de la rhétorique, la situation théâtrale de « parole en public » semble le placer à la convergence des deux arts. Le premier point commun entre les deux, c'est évidemment la place du discoureur : comme l'acteur, l'orateur parle face à un public.

Dans les deux domaines de l'élocution et de l'action oratoire, Aristote rapproche aussi, souvent, la rhétorique de l'expression théâtrale. Pour l'élocution, lorsqu'il recommande de varier les expressions de manière à amener des effets dramatiques, il prend l'exemple de l'acteur Philémon. [...] il fait [...] utiliser la « grande puissance » de l'action pour influencer l'opinion. Il la rapproche de l'hypocritique, art du jeu scénique. Comme un acteur, l'orateur se servira de sa voix « pour exprimer chaque état d'âme. [...] Par le biais de l'action oratoire, il met donc encore en étroite relation la rhétorique et les arts qui mettent directement en jeu la sensibilité.³⁰

Les situations de l'orateur et de l'acteur sont originellement proches. Si « *les gestes de l'orateur* » ne sont « *pas identiques à ceux de l'acteur* », cependant ils « *produisent des effets analogues par leur caractère spectaculaire* »³¹. Le discours de l'orateur étant nécessairement en prose, l'aspect prosaïque de l'alexandrin théâtral ne fait que renforcer l'impression de ressemblance entre rhétorique et théâtre, déjà forte de manière naturelle. C'est d'autant plus vrai que les dramaturges et poètes du XVI^e siècle vont reprendre à leur compte la confusion des objectifs de la rhétorique et de la poésie, héritée d'Horace. En effet, dans *l'Orateur*, Cicéron affirme que l'éloquence de l'orateur dépend de trois principes fondamentaux : « *Erit igitur eloquens [...] is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae* »³². Or, chez Horace, se constitue une confusion entre les objectifs de la rhétorique et ceux de la poésie, comme le note Dobby-Poirson, « *l'œuvre dramatique repose sur les mêmes fondements que l'éloquence (...)* »³³. En effet, en deux vers célèbres de *l'Épître aux Pisons*, Horace définit ce que les poètes veulent accomplir à travers leurs œuvres, et entérine ainsi le rapprochement entre rhétorique et poésie :

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*³⁴.

sénaire est donc plus proche des sonorités et de la rythmique de la conversation. C'est bien sûr à cet endroit que l'argumentation de Ronsard trouve sa difficulté : comment l'alexandrin peut-il se rapprocher du « caquet » de la même manière que le sénaire de la langue latine, alors que les voyelles françaises n'ont pas de quantité, ni d'accent fixe ? Le jugement de Ronsard repose sur la *longueur* syllabique plus importante du vers de 12 en comparaison de celle du décasyllabe. Cette attention portée à la longueur peut aujourd'hui nous paraître un jugement uniquement basé sur le caractère encore relativement inhabituel de l'alexandrin au moment où Ronsard rédige sa préface. Il est tout à fait compréhensible, cependant, que l'auteur de la *Franciade* ait eu un tel sentiment, de la même manière peut-être que, pour nous qui sommes habitués à l'alexandrin, un vers de quatorze ou de seize syllabes nous paraît très proche de la prose. Charles Camproux en fait la remarque : « C'est ainsi qu'au XVI^e siècle le décasyllabe pouvait et devait être très certainement senti comme un vers plus long qu'on ne le fera au XVII^e siècle, tout en étant déjà senti comme un vers moins long qu'on ne le sentait en ancien français. » (C. Camproux, *op. cit.*, p. 198).

³⁰ Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, H. Champion, 2006, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² Cicéron, *op. cit.*, XXI, 69. Nous traduisons : « Donc sera éloquent celui [...] qui, au forum et dans les affaires publiques, parlera de telle manière qu'il prouvera, qu'il charmera, qu'il émouvra. Prouver, c'est la nécessité propre de l'orateur, charmer, c'est sa douceur, émouvoir, c'est sa victoire ».

³³ Florence Dobby-Poirson, *op. cit.*, p. 49.

³⁴ Horace, *Épître aux Pisons*, v. 333-334. Nous traduisons : « Les poètes veulent soit être utiles, soit charmer, soit dire à la fois des choses agréables et profitables pour la vie ».

Le terme *prodesse* renvoie à la nécessité de la *preuve* chez l'orateur : ce dernier doit *prouver*, c'est-à-dire avoir une influence directe sur l'opinion de son auditoire, infléchir sa décision. De même, le poète cherche des choses « utiles » pour son public, et veut que ses mots puissent avoir une influence véritable et bénéfique sur la « *vita* » des auditeurs. Le terme de *delectare* est directement repris de Cicéron. Quant à l'émotion, nous retrouvons son importance un peu plus loin dans le traité d'Horace :

*dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis,
saxa mouere sono testudinis et prece blanda*³⁵.

Le terme de *movere* appartient au même sémème que celui de *flectere*. Les deux mots partagent d'ailleurs la transformation par métaphore de leur sens physique et concret en une acception psychologique et émotionnelle – double sens sur lequel jouent Cicéron et Horace. Ce dernier, enfin, affirme l'importance primordiale de l'émotion, en faisant, au même titre que Cicéron qui y voit la *victoria* de l'orateur, le couronnement final du poète :

*Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunt
et, quocumque uolent, animum auditoris agunt*³⁶.

Le XVI^e siècle reprend à son compte, tant pour la poésie de manière générale que pour le théâtre, cette triple exigence qui rapproche rhétorique et poésie. Le *prodesse*, cette capacité pour le discours d'être utile, se retrouve dans la volonté des poètes de voir la tragédie comme une source d'enseignements, notamment pour les princes qui doivent apprendre de ces exemples fameux comment conduire leur vie et leur pouvoir selon la vertu, sous peine de voir la fortune renverser leur bonheur. Ainsi Robert Estienne enjoint l'auditeur de *Porcie*, la tragédie de Garnier, à être attentif aux leçons de la fable :

France, apprens par ces vers que ton GARNIER t'adresse,
Appren ce que tu dois pour ton bien eviter,
Que les malheurs d'autrui te puissent profiter,
Et sois sage aux despens de Rome et de la Grece³⁷.

Sébillet reconnaît aussi ce but aux tragédies et aux moralités, qu'il confond, dans la définition qu'il en donne dans son *Art poétique* : « *Quoy que soit, pense que la première vertu de la Moralité, et tout autre Dialogue, est le Décore des personnes observé a l'ongle, et la convenante et apte reddition du Moral (...)* »³⁸. Le poème dramatique a pour but, selon Sébillet, de rendre claire la signification éthique de la fable qu'il déroule, afin que des enseignements en puissent être tirés. Il en va de même pour le *delectare* : si son emploi peut paraître paradoxal dans un genre qui a justement pour objectif de montrer les actes les plus monstrueux qui soient, Robert Garnier n'hésite pas à l'utiliser, dans la dédicace des *Juives* : « *C'est un sujet delectable, & de bonne & sainte edification* »³⁹, mêlant ainsi la nécessité du *prodesse*, de l'« édification », à celle du plaisir avec l'adjectif « *delectable* ». L'émotion, le *movere*, joue enfin un rôle capital dans la définition de la tragédie au XVI^e siècle :

³⁵ *Ibid.*, v. 394-395. Nous traduisons : « Et l'on dit d'Amphion, le fondateur de la ville de Thèbes, qu'il émouvait les pierres par le son de sa lyre et ses prières séduisantes »

³⁶ *Ibid.*, v. 99-100. Nous traduisons : « Ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux, il faut qu'ils soient chéris, et qu'ils conduisent l'âme de l'auditeur où ils le voudront ».

³⁷ Robert Estienne, pièce liminaire [VIII] à *Porcie*, édition de J.-C. Ternaux, Paris, H. Champion, 1999, p. 39.

³⁸ Thomas Sébillet, *op. cit.*, p. 163.

³⁹ Robert Garnier, Dédicace à Mgr de Joyeuse, *Les Juives*, édition de M. Jeanneret, Paris, Gallimard, 2007, p. 40.

[...] la vraie et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion⁴⁰.

Être utile, charmer, émouvoir : la poésie du XVI^e siècle, et la tragédie *a fortiori*, désirent suivre ces préceptes, et renforcent d'autant mieux la relation entre leur art et la rhétorique. Les poètes tragiques, en outre, s'approchent plus encore des cadres de la rhétorique par l'utilisation d'un style extrêmement expressif, rempli d'hyperboles, de répétitions à forte valeur émotionnelle, qui peut encore trouver son équivalent dans le vocabulaire des rhétoriciens : c'est le style *vehemens*, celui que l'orateur adopte dans les moments les plus graves, pour conquérir son public et lui faire admettre la vérité de son opinion. Avec le style *vehemens*, le discoureur est au faite de son habileté rhétorique.

La passion se communique du poète ou de l'orateur au public par l'intermédiaire du style : Calidius s'est trahi parce qu'il n'a pas pu s'élever jusqu'au style *vehemens*, qui se caractérise, selon l'Orator, par sa gravité, son abondance, sa variété, sa construction polie et ornée : qualités qui se retrouvent dans le dialogue tragique, en particulier à la Renaissance (...) ⁴¹.

Comme il est garant, pour Cicéron, de la croyance et de la conviction que l'orateur entretient par rapport à son propre discours, le style *vehemens* devient celui des personnages tragiques au faite de la souffrance et des difficultés, s'exprimant « à cœur ouvert », comme dans ce passage de l'acte I de la *Cléopâtre captive*, où la reine égyptienne regrette la vie irresponsable qu'elle a menée avec Marc-Antoine avant sa défaite contre Octave :

Ha pourrois-je oublier ma gloire et pompe vaine,
Qui l'apastoit ainsi au mal, qui nous talonne,
Et malheureusement les malheureux guerdonne,
Que la troupe des eaux en l'apast est trompee ?
Ha l'orgueil, et les ris, la perle destrempee,
La delicate vie effeminant ses forces,
Estoyent de nos maheurs les subtiles amorces⁴² !

Le style *vehemens* se manifeste ici d'abord par l'énergie de l'interrogation et de l'exclamation, qui donnent à la plainte de la reine la force d'un cri désespéré. L'interjection qui ouvre l'extrait, « Ha », et qui est répétée quatre vers après, le place sous l'égide d'une douleur presque indicible, et que l'emploi du style va justement permettre de déployer. Jodelle utilise nombre d'artifices rhétoriques pour exprimer toute la puissance de ce discours : oxymores et antithèses (« *gloire et pompe vaine* », « *malheureux guerdonne* », « *subtiles amorces* »), jeux sur les variations de sens lexical (le troisième vers répète l'adverbe « *malheureusement* » et le substantif « *les malheureux* » - mais la répétition lexicale est doublée d'une variété sémantique, car on peut comprendre l'adverbe dans le sens premier, et sans acception morale particulière, et le substantif avec cette nuance de plainte, comme si l'on lisait la phrase : « Et guerdonne de choses mauvaises les gens à plaindre » : Jodelle mêle ainsi dans le même vers une répétition, une variation de sens entée sur cette répétition, et un oxymore avec le sens de « *guerdonne* », signifiant ici « récompenser »). Le rythme est particulièrement travaillé pour susciter l'empathie, suggérer une peine incommensurable qui tend là aussi à rendre le passage « véhément », fougueux : il semble en effet obéir aux soubresauts de l'émotion de Cléopâtre. Ce troisième vers par exemple, « *Et malheureusement les malheureux guerdonne* », organise une cadence mineure, un raccourcissement syllabique progressif, donnant une impression de ralentissement lyrique du vers : « *et malheureusement* », six syllabes ; « *les*

⁴⁰ Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, dans *Tragédies, Saül le furieux – La Famine ou les Gabéonites*, édition d'Elliott Forsyth, Paris, S.T.F.M., 1968, rééd. 1998, p. 4.

⁴¹ Florence Dobby-Poirson, *op. cit.*, p. 47.

⁴² Étienne Jodelle, *op. cit.*, p. 11.

malheureux », quatre syllabes ; « *guerdonne* », deux syllabes. A l'inverse, les trois derniers vers s'orientent vers une amplitude de plus en plus grande : « *Ha l'orgueil* », « *et les ris* » ne comptent que trois syllabes, formant des groupes nominaux sans adjectifs ; « *la perle destrempee* » remplit le second hémistiche de ce même vers, et le groupe nominal sujet est cette fois complété d'un adjectif seul ; le vers suivant est encore une fois un seul groupe nominal, mais orné cette fois et d'un adjectif, et d'un groupe adjectival formé d'un participe présent et d'un complément de ce participe – le GN emplit cette fois le vers en entier. Le dernier vers équivaut à la prise de conscience, de la part de la reine, de la brutale réalité de son destin : la vie de plaisirs qu'elle menait avec Antoine n'était que la préparation du moment atroce qu'elle vit à présent. Et le rythme de plus en plus ample de la phrase semble épouser cette lucidité, jusqu'à la prise de conscience finale, typique du genre tragique, où le personnage s'aperçoit trop tard de son erreur. L'emploi du style *vehemens* dans la tragédie humaniste est confirmé par J.-C. Ternaux dans son introduction à la *Porcie* de Garnier :

L'esthétique mise en œuvre dans *Porcie* a pour fondement la deïnotés ou style véhément. (...) A travers ses procédés s'opère une dramatisation dans la présentation des événements qui sont ainsi à même d'émouvoir (*movere*). Cette « intensification » [...] est réalisée par la concision, la prosopopée, l'anaphore, la métaphore (...) on peut ajouter l'allitération, l'accumulation, l'hyperbole et l'apostrophe⁴³.

L'alexandrin ne s'est donc peut-être pas uniquement imposé comme véhicule de traduction de manière étroite, mais aussi de manière plus large, en se faisant l'écho d'une nécessité retrouvée pour le théâtre de remettre en avant l'importance du modèle rhétorique de l'oralité. C'est un phénomène qu'il est peut-être possible de mettre en évidence en observant, même de manière rapide, l'évolution du chœur dans les tragédies du XVI^e siècle.

L'alexandrin et la disparition du chœur : une « invention » politique du vers ?

Il n'est pas question de passer ici en revue toutes les explications possibles de la quasi-disparition du chœur dans la tragédie française, déjà entamée au XVI^e siècle, même si le chœur reste présent la plupart du temps. Je veux simplement mettre en évidence le fait que l'alexandrin s'impose de manière concomitante à cette érosion progressive du chœur, et que ces phénomènes sont peut-être en partie liés – cela marque, à mon sens, que l'alexandrin du théâtre humaniste n'est pas seulement le « calque » traduit d'un vers antique, mais une réadaptation de toute une pensée antique aux enjeux du théâtre moderne en développement. En « récupérant » l'alexandrin comme une traduction des trimètres ou sénaires iambiques de la tragédie antique, les poètes du XVI^e siècle ont montré une attention scrupuleuse et presque charnelle au détail du texte ; en réduisant peu à peu l'importance du chœur, ils montrent que cette attention n'a rien d'une admiration aveugle envers les Anciens.

Le rôle du chœur, donc, a tendance à se réduire, comme le prouve la méfiance que commencent à éprouver certains auteurs à son égard, comme Grévin dans son *Brief discours pour l'intelligence du théâtre* publié avec sa tragédie *César* en 1561, lorsqu'il se justifie d'avoir créé un chœur de soldats, plutôt que de « chantres » :

Aux François, lesquels ne se plaisent pas beaucoup en ces chantres mal exercez, ainsi que j'ay souventesfois observé aux autres endroicts où l'on en a mis en jeu [...] il me semble que ce pendant que là où les troubles [...] sont advenues ès Republicques, le simple peuple n'avait pas occasion de chanter : et que par consequent, que lon ne doit pas faire chanter non plus en les représentant, qu'en la vérité mesme : autrement à bon droict nous serions repris⁴⁴.

⁴³J.-C. Ternaux, « Introduction », *Porcie*, éd. cit., p. 20-21.

⁴⁴*Théâtre complet et poésies choisies de Jacques Grévin*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1922, Jacques Grévin, p. 7.

Grévin ne parle certes pas au nom de tous les poètes dramatiques du XVI^e siècle, mais son opinion marque clairement la manière dont va évoluer le chœur au cours des décennies suivantes dans la tragédie française : la diminution de la place du chœur dans les tragédies est un fait souvent constaté, et un rapide relevé statistique le confirme. Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, en 1553, les parties chorales comptent 548 vers, ce qui représente, sur les 1616 que comportent la pièce, environ 30% de la pièce dédiés aux chants lyriques du Chœur. Chez Garnier, que ce soit dans sa première pièce *Porcie* en 1568, ou dans sa dernière, en 1583, *Les Juives*, ce pourcentage tombe à 22% pour les deux œuvres. Chez Jean de La Taille, dans *Les Gabéonites* de 1573, le Chœur ne représente que 14% de tous les vers prononcés dans la pièce. De ce constat statistique, je tire l'hypothèse qui mériterait une vérification bien plus poussée : l'alexandrin finit peut-être par compenser la musicalité du Chœur tragique qui disparaît peu à peu, comme peut le prouver de manière implicite l'adoption par les poètes dramatiques de l'alternance des rimes dans le discours tragique. L'alternance est liée à la mise en musique des poèmes, comme Ronsard le dit encore dans son *Abrégé de l'Art poétique françois* :

Après [...] tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née ; car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agreable [...]. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou Chanson, à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder⁴⁵.

On comprend le raisonnement de Ronsard, et son exigence métrique : la poésie est un art destiné à la musique, avec laquelle elle partage une recherche des harmonies, des « accords ». Le poète doit donc tout faire pour faciliter l'adaptation de ses textes par les musiciens, en faisant suivre deux rimes masculines par deux féminines, et ainsi de suite. A ce prix, le poème se rapprochera de cet idéal musical. La *Cléopâtre captive* ne respecte pas l'alternance des rimes dans le dialogue, mais s'y astreint dans les parties chorales. Peu à peu, cette différenciation va s'estomper et, en même temps que le chœur va disparaître, l'alternance rimique, considérée comme un gage de musicalité, va s'imposer dans le poème dramatique – comme si, en quelque sorte, l'alexandrin avait dorénavant en charge la musicalité de moins en moins présente dans les chœurs.

Le discours en alexandrins, en outre, peut avoir tendance à prendre en charge des rôles que la tragédie antique réservait de manière prééminente au chœur, si l'on se fie à l'analyse de M. Mégevand :

des diverses formes de poésie lyrique chorale qui concourent à la naissance de la tragédie grecque, on sait que deux d'entre elles jouent des rôles de tout premier plan : l'ode et le thrène, respectivement au service de l'éloge et de la lamentation funèbre. Le thrène exhale la plainte d'une collectivité pleurant la perte de ses guerriers ou de l'un de ses grands hommes. Introduit dans la tragédie attique dès ses débuts, il lui garantit une qualité d'austérité cérémonielle, lui permet de figurer sur scène le deuil collectif, tressant par le rituel les liens du théâtre avec la mort⁴⁶.

Le vers de 12 s'empare souvent du rôle de thrène, que Mégevand reconnaît au chœur tragique, dans les tragédies de la seconde moitié du XVI^e siècle, comme dans cet extrait de *Porcie* où l'héroïne vient d'apprendre la mort de son mari et amant, Brutus. Son désespoir, avant le suicide, sonne comme l'éloge funèbre fait à un grand homme que sa nation a laissé mourir :

Hà païs trop ingrat, vous n'estes assez digne

⁴⁵ Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique françois*, éd. cit., p. 4.

⁴⁶ Martin Mégevand, « L'éternel retour du chœur », *Littérature*, n°131, 2003. Masques, intertextes, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2003_num_131_3_1812, p. 107.

D'avoir pour citoyenne une ame tant divine !
Detestable sejour, vous ne méritez pas
Qu'un si cher nourriçon demeure entre vos bras !
Vous l'avez laissé perdre, ô malheureuse terre !
Et au lieu de l'aimer vous lui avez fait guerre⁴⁷.

Nous retrouvons bien ici, non plus la plainte d'une collectivité, puisque c'est un seul personnage qui parle, mais la plainte *pour* la collectivité, de la part de l'héroïne qui lamente la perte d'un homme de valeur. Le passage chanté du Chœur, qui suit cette réplique en clôturant l'acte IV, ne fait que reprendre ce thème, et encore de manière beaucoup moins spécifique, dans une sorte de défi désespéré adressé aux dieux :

Que tout d'un coup ne laschez-vous
Si rudement vostre courroux
Dessus cet Empire vainqueur⁴⁸ ?

L'éloge de la personnalité centrale dans la communauté est dévolu aux « vers héroïques » plutôt qu'au chœur lui-même. La tirade en alexandrins commence aussi à prendre en charge une autre des fonctions essentielles du chœur, c'est-à-dire, toujours d'après l'analyse de Mégevand, une double temporalité :

Le langage du chœur de tragédie fait donc coexister deux tendances contraires : une qualité poétique et métaphorique particulière qui a pour objet une restitution de la présence du sujet au monde et simultanément une vertu de généralisation qui fait office de rationalisation du discours et, partant, de mise à distance du monde⁴⁹.

Comment ne pas penser, là encore, à certaines tirades en alexandrins, où cette double qualité affleure sans cesse, comme au tout début de *La Troade* :

Quiconque a son attente aux grandeurs de ce monde,
Quiconque au fresle bien des Royaumes se fonde,
Et qui dans un palais, superbe, commandant,
Le desastre ne craint sur sa teste pendant :
Qui credule se donne à la Fortune feinte [...]]
Me vienne voir chetive, ô Troye ! et vienne voir
En cendres la grandeur que tu soulois avoir :
Nous vienne voir, ô Troye ! ô Troye ! et qu'il contemple
L'instable changement du monde, à nostre exemple⁵⁰.

La « mise à distance » généralisante dont parle Mégevand est sensible ici par les formules universelles du début de la tirade d'Hécube, notamment par l'anaphore du pronom indéfini « *quiconque* », ainsi que par la référence à la « Fortune », divinité-métaphore, dans la tragédie humaniste, du sort universel de toutes choses, et de leur caractère périssable. Cette ouverture vers l'universel, pourtant, rejoint vite l'autre tendance que Mégevand relevait dans la parole du chœur antique, celle de la « *restitution de la présence du sujet au monde* » : Hécube, après son avertissement à portée indéfinie, en revient à la situation présente, en ouvrant le vers par le pronom « me », et la triple répétition du syntagme « *ô Troye* », qui fait soudain rentrer de plain-pied l'auditeur singulier de la fiction, en sortant du discours plus général et philosophique sur les misères de la Fortune. Le dernier vers de l'extrait résume parfaitement, ce me semble, la manière dont l'alexandrin reprend à son compte les valeurs spécifiques que Mégevand attribue à la parole du

⁴⁷ Robert Garnier, *Porcie*, éd. cit., p. 108, v. 1751-1756.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109 ; v. 1771-1773.

⁴⁹ Martin Mégevand, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁰ Robert Garnier, *La Troade*, éd. cit., p. 49, v. 1-4 et 7-10.

chœur : « *L'instable changement du monde, à notre exemple* » - Garnier y associe une formule à portée générale, et, au sortir d'une cadence mineure, un syntagme qui désigne au contraire la situation même du drame, qui qualifie et circonscrit l'énoncé précédent. Le *dialogue* de théâtre prend de plus en plus d'importance, et le vers qui l'incarne par la même occasion – c'est pourquoi le triomphe de l'alexandrin, dans son rapport au théâtre antique, peut aussi être mis en relation avec une dimension *politique*.

Le théâtre offre un point de vue « dialogique » sur le politique, et ce dès ses origines : la première tragédie grecque que nous ayons conservée, *Les Perses* d'Eschyle, se place non pas du point de vue « national » des Grecs, mais au contraire de celui de leurs ennemis. Ce simple exemple nous montre à quel point, politiquement, la démarche de la tragédie diffère traditionnellement de celle de l'épopée, par exemple : là où cette dernière tend à célébrer un triomphe pour la société, le théâtre a plutôt tendance à interroger les fondements mêmes d'une collectivité – ainsi l'« épopée » des guerres médiques, sur laquelle est fondée la puissance athénienne à l'époque d'Eschyle, est mise en perspective par l'exposition du point de vue ennemi. La forme même qui sert de canevas à la tragédie, le dialogue, n'est-il pas le symbole de l'ouverture à l'altérité ? Comme le dit Garnier dans la dédicace de *Cornélie*, la tragédie est un « *poème à mon regret trop propre aux malheurs de notre siècle* »⁵¹. La situation sociale et politique de la France du XVI^e n'a rien qui encourage les membres du corps politique à se sentir unis, que ce soit en raison des ingérences étrangères tout au long du siècle, de l'influence importante des nobles face à l'autorité du roi de France, ou, bien sûr, de la scission religieuse qui partage le pays, jusqu'à provoquer des guerres sanglantes dans la deuxième partie du siècle. La tragédie, en offrant de la politique une image contrastée, où elle est interrogée, mise en dialogue – convient peut-être dès lors à une société déchirée sur tant de plans. Pensons par exemple à la *Cléopâtre captive* de Jodelle qui, en donnant la parole aux vaincus dans le premier acte, donne du triomphe d'Octave une vision complexe. La toute première réplique de la pièce, celle de l'ombre d'Antoine, permet par exemple d'expliquer de quelle manière, en tombant amoureux de Cléopâtre, Marc-Antoine est devenu l'ennemi politique de Rome :

Je luy fis les presens qui chacun estonnerent,
Et qui ja contre moy ma Romme eguillonnerent⁵².

Dès la première tragédie originale composée en français, il est symptomatique de constater qu'à l'image d'Eschyle, Jodelle choisit de faire parler les vaincus, et de montrer le pouvoir politique du côté de ceux qui en subissent la violence. Cette importance du *dialogue*, qui permet d'offrir la parole à toutes les parties du corps politique, ne fait que mettre en évidence, me semble-t-il, celle de l'alexandrin, qui, comme vers du *dialogue* justement, et non pas vers des *chœurs*, dans lequel il n'intervient quasiment jamais, met en place un rapport essentiel avec cette vision complexe qu'offre la tragédie politique. Cette absence de l'alexandrin dans les chœurs est un indice de plus de son importance politique : le chœur est justement le moment où un groupe se rassemble pour porter sur la pièce un jugement *commun*, où le dialogue n'a plus la même place. Frank Lestringant, d'ailleurs, propose d'appeler différemment les deux types de vers, ceux des dialogues, le « *vers dramatique* », et ceux des chœurs, les « *vers lyriques* »⁵³.

Peut-être le triomphe de l'alexandrin nous dit-il donc aussi quelque chose de la nouvelle fonction que les dramaturges du XVI^e siècle assignent au théâtre, notamment par le biais de cet alexandrin de traduction – fonction qui se rapproche des ambitions politiques des tragédies antiques : l'alexandrin, vers du dialogue, est peut-être celui de la remise en question des figures de

⁵¹ Robert Garnier, « A Monseigneur de Rambouillet », *Cornélie*, édition de J.-C. Ternaux, Paris, H. Champion, 2002, p. 27.

⁵² Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, édition de K.M. Hall, University of Exeter, 1979, p. 7, v. 95-96.

⁵³ Franck Lestringant, « Le vers de théâtre au XVI^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, p. 267, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1393.

Comparatismes en Sorbonne 10-2019 : Manières de traduire, façons d'écrire
La traduction comme origine de l'alexandrin de théâtre

pouvoir, au sens où elles entrent dans un univers discursif de contradiction. En abandonnant la puissance lyrique des chœurs, les auteurs français du XVI^e siècle développent l'ambition d'une tragédie qui représente le pouvoir en exercice – l'alexandrin accompagne cette transformation décisive pour la poésie dramatique française, et lui fournit peut-être les moyens de s'exprimer.

Brice DENOYER
Sorbonne Université, CRLC