

L'HIPPOLYTE DE JEAN YEUWAIN (1591).  
DES CHŒURS « TOURNÉS DE SENEQUE »? LE CAS DU CHŒUR DE L'ACTE II

CONCETTA CAVALLINI

[FRA]

**Résumé.** *L'Hippolyte* de Jean Yeuwain (1591) est une réécriture de la pièce de Sénèque. Cependant l'auteur introduit des nouveautés par rapport au texte source. Une partie importante de ces nouveautés concerne le rôle, la langue, y compris la versification, des quatre chœurs, qui deviennent des lieux de nouveauté. Le premier est consacré à Vénus «mère des deux Cupidons» (v. 389) et à «cet Archerot» (v. 396) son fils qui ne laisse jamais en paix les humains ; le deuxième élève un chant à la beauté d'Hippolyte fuyant, s'immergeant dans un paysage naturel et bucolique. Le troisième dénonce le manque d'harmonie de la Nature, qui pourtant est parfaite dans les proportions des astres et du firmament; le quatrième déplore l'inconstance de la Fortune («Fortune perverse», v. 1891), qui expose à des périls les hommes les plus riches et les plus puissants plus que les plus modestes.

**Mots-clés:** tragédie; réécriture; chœurs; versification; *amplificatio*; *dispositio*

[ENG]

**Abstract.** Jean Yeuwain's *Hippolyte* (1591) is a rewriting of Seneca's play. However, the author introduces new elements, some of which affect the role and the linguistic features, including the versification, of the four choruses, where novelty manifests itself to the utmost degree. The first is devoted to Venus "mère des deux Cupidons" (v. 389) and to her son, "cet Archerot" (v. 396) who is constantly teasing human beings; the second is a celebration of Hippolyte's beauty, in a natural and bucolic setting. The third deplores the lack of harmony in Nature, despite it being perfect in the proportions of the stars and the skies; the fourth laments the inconstancy of Fortune ("Fortune perverse", v. 1891), which especially endangers the richest and most powerful people, rather than the humblest.

**Keywords:** tragedy; rewriting; chorus; versification; *amplificatio*; *dispositio*

La Renaissance, période féconde en expérimentations, fait preuve d'une grande ambiguïté pour ce qui est des chœurs tragiques. Une ambiguïté linguistique premièrement, fondée sur la double acception du même terme, «chœur», qui indique à la fois le groupe des choreutes et le texte lyrique qu'ils chantent.<sup>1</sup> Cela a conduit certains spécialistes, comme Jean Vignes, à proposer d'utiliser le mot «chœur» pour les choreutes et l'expression «dispositif choral» pour le texte lyrique.<sup>2</sup> Deuxièmement, il y a une ambiguïté déterminée par les sources ou, plus exactement, par leur mauvaise interprétation. Si nous prenons en examen la définition que l'on trouve dans l'*Art poétique* de Peletier du Mans

Le Chore en la Tragédie (nous disons Chœur aux Églises) est une multitude de gens, 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

<sup>1</sup> La dimension musicale est très importante dans la mise en scène des tragédies depuis l'Antiquité. Claude CALAME, *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

<sup>2</sup> Jean VIGNES, *Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique*, «Fabula / Les colloques», *Jodelle*, Didon se sacrifiant, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, page consultée le 17 janvier 2023.

le sens et le jugement du Poète: parler sentencieusement, craindre les Dieux, reprendre les Vices, menacer les méchants, admonester la vertu: Et le tout doit faire succinctement et résolument.<sup>3</sup>

Cependant, l'affirmation de Peletier dérive d'une mauvaise lecture du passage de l'*Art poétique* d'Horace

Actoris partes Chorus officiumque virile  
 Defendat; neu quid medios intercinat actus,  
 Quod non proposito conducatur et haereat apte.  
 Ille bonis faveatque et consilietur amice,  
 Et regat iratos, et amet peccare timentes;  
 Ille dapes laudet mense brevis; ille salubrem  
 Justitiam, legesque, et apertis otia portis;  
 Ille tegat commissa, Deosque precetur, et oret  
 Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.<sup>4</sup>

Le Chœur ne doit donc pas «être du parti de l'Auteur» comme le disait Peletier mais il doit jouer le rôle d'un Acteur. La confusion Actoris/Autoris peut donc avoir déterminé un contresens.

Tout le long du XVI<sup>e</sup> siècle, le rôle du chœur reste central dans la tragédie religieuse et profane. Fidèle aux préceptes d'Horace, il est le personnage collectif qui dialogue avec l'acteur ou bien la voix moralisatrice qui permet de tirer des conclusions générales sur les actions des personnages et sur leur position dans l'intrigue<sup>5</sup>; parfois, les rôles joués par le chœur sont si différents, qu'il est difficile d'identifier, dans cette voix dramatique, une identité véritable et précise. Selon les spécialistes de la tragédie grecque, qui est à la base de la tragédie française de la Renaissance, les positions du chœur sont quelques fois absolument myopes et illogiques ; dans ces cas, elles agissent sur le spectateur, *a contrario*, stimulant des réflexions plus équilibrées.<sup>6</sup> Il ne faut pas oublier que la tragédie reste un genre didactique, comme l'a très bien prouvé Alain Viala<sup>7</sup> et la fonction de support à la réflexion morale exercée par le chœur remplissait bien ce rôle.

<sup>3</sup> J. PELETIER, *Art poétique* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, Le livre de poche 1990, p. 279. Pour ce qui est des traités, c'est Pierre Laudun d'Aigaliers, à la fin du siècle, qui accorde pour la première fois une place spécifique à la réflexion sur les chœurs. Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* [1597], éd. J.-Ch. Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000, livre V, chap. VII, «Des Chœurs», pp. 212- 213.

<sup>4</sup> HORACE, *Art Poétique* (v. 193 et suiv.), in *Les Auteurs latins*, Paris, Hachette, 1877, p. 24 et 26. «Que le Chœur remplisse le rôle et l'office d'un acteur; qu'il ne chante pas entre les actes quelque chose qui ne soit pas utile et ne se rattache pas étroitement au sujet. Qu'il favorise les bons, les conseille amicalement, qu'il modèle les esprits irrités, qu'il aime ceux qui craignent de faire du mal, qu'il vante les mets d'une table frugale, qu'il vante la justice salutaire et les lois, et les loisirs de la paix aux portes ouvertes; qu'il cache ce qu'on lui confie et qu'il prie et supplie Dieux que la fortune revienne aux malheureux et qu'elle s'éloigne des superbes». Pour une traduction en vers contemporains, nous renvoyons à la traduction de Peletier du Mans: 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, pp. 117-118, vv. 347-353.

<sup>5</sup> M. MASTROIANNI, *Le Antigoni sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004, ch. IV, *I cori. Tra rilettura del mito e gnome* et Id., *L'interpretatio dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche*, in *Lungo in sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia dal Rinascimento al Barocco*, Vercelli, Edizioni Mercurio 2009, pp. 13-57. La tragédie religieuses fait un usage très large des chœurs : entre 1586 et 1589 le chœur était encore amplement utilisé dans la tragédie religieuse, comme le prouvent François Perrin (*Sichem ravisseur* in *Corpus de teatro francese del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2012, vol. 15, II, 6, *La tragédie à l'époque d'Henri III - 1589*), Louis des Masures (*Josias*, in *Corpus de teatro francese...*, 1990, vol. 3, I, 3 : *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX -1566-1567 et Adonias* in *Corpus de teatro francese...*, 2009, vol. 14, II, 5, *La tragédie à l'époque d'Henri III - 1586-1589*) et Pierre Matthieu (*Vashti, Aman* in *Corpus de teatro francese...*, 2009, cit.) donnent un exemple d'usage des chœurs.

<sup>6</sup> M. DI MARCO, *La Tragedia greca*, Roma, Carocci, 2000, p. 185-188.

<sup>7</sup> *Le théâtre en France des origines à nos jours*, sous la direction de Alain Viala en collaboration avec Jean-Pierre Bordier ... [et al.], Paris, Puf, 1997, p. 141.

Jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle nous retrouvons encore les traces de cette forme, dans les pièces religieuses, par exemple celles de Pierre de Nancel, publiées en 1607 et récemment rééditées. Dans *Dina ou le Ravissement* le lecteur retrouve à la fois le chœur à la fin des actes et un chœur de captives qui dialogue avec Algédon à la fin de la pièce ;<sup>8</sup> le lecteur retrouve une formule similaire dans l'acte IV de *Débora ou la Délivrance*, où Débora dialogue avec un chœur défini dans une note comme « le chœur des filles d'Israël »<sup>9</sup>.

Dans son étude ponctuelle et documentée sur la reprise de Sénèque dans la tragédie de la Renaissance, Florence de Caigny reconnaît que les chœurs jouent un rôle central. Il y a toujours un chœur à la fin de chaque acte sauf pour le dernier, donc quatre au total; leur fonction est à la fois de renforcer la musicalité et de donner à la parole poétique, qui dans les chœurs re-devient parole lyrique à tous les effets, toute son efficacité.

Les auteurs s'affranchissent souvent de leur modèle;<sup>10</sup> ils varient les mètres, les strophes, jusqu'à la disposition des textes; «Si Sénèque utilisait des mètres divers, il semble qu'ici les auteurs français dépassent de loin leur modèle dans la versification».<sup>11</sup> La Pérouse, Toustain et Le Duchat, à savoir les traducteurs de la première génération, transforment le chœur en «lieu d'expérimentation»,<sup>12</sup> mais les plus jeunes, comme Brisset ou comme l'inconnu Jean Yeuwain dont nous parlerons ici, le font aussi. Les premiers pratiquaient couramment l'hétérométrie dans les chœurs, tout en permettant aux lecteurs de reconnaître un modèle lyrique précis dans la composition, qui était souvent l'ode;<sup>13</sup> avec Brisset l'écriture se régularise et l'auteur change de mètre d'un chœur à l'autre, tout en gardant une cohérence interne pour chacun des textes pris dans leur individualité.

*L'Hyppolyte* de Jean Yeuwain est l'une des tragédies de la Renaissance qui peuvent être directement reconduites à leur source latine, Sénèque, comme peu d'autres pièces, dont *La Médée* de La Pérouse (1556), *l'Agamemnon* de Toustain (1556), *l'Agamemnon* de Le Duchat (1561), les trois tragédies de Robert Garnier *Hippolyte* (1573), *La Troade* (1579) et *Antigone* (1580), enfin la *Clytemnestre* de Matthieu (1589). Mais, si les reprises fidèles étaient rares, nombreuses étaient les imitations.<sup>14</sup> Du reste le manuscrit de Yeuwain, retrouvé dans la bibliothèque de Mons,<sup>15</sup> affichait au f. 1r, après le titre *Hippolyte, Tragédie de Jean Yeuwain*, de la main de Jean Yeuwain, les mots «tournée de Senecque» (après *Tragédie*) et «Montois» (après *Yeuwain*), ajoutés après. Les mots «tournée de Senecque» ont été ensuite grattés, déjà à l'époque de Jean Yeuwain ou peu après, peut-être par son frère André Yeuwain, chargé de publier l'ouvrage, ou par l'avocat Pierre Cospeau, exécuteur testamentaire d'André, qui prit en charge la publication après le décès de ce dernier.

<sup>8</sup> Pierre DE NANCEL, *Le Théâtre sacré. Dina ou le ravissement, Josué ou le sac de Jéricho, Débora ou la délivrance*, édition de Mariangela Miotti, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 69.

<sup>9</sup> Pierre DE NANCEL, *Le Théâtre sacré*, cit., p. 376.

<sup>10</sup> Quand on parle de « modèle » pour la tragédie, il faut rappeler que dans la pratique théâtrale du V<sup>e</sup> siècle av. J.- Ch., quand le théâtre s'affirme en Grèce, il n'existait pas de règle en ce qui concerne l'articulation de la tragédie en un nombre bien précis de parties (actes, chœurs, etc.). Tout ce que la Renaissance respecte, est arrivé après. Voir V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 164-170. Sur le modèle sénèquevien voir M. MASTROIANNI, *Le modèle sénèquevien dans la tragédie française de la Renaissance: Roland Brisset traducteur/imitateur*, in *La tragédie à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, textes réunis et présentés par M. Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier («Biblioteca di Studi Francesi»), 2015, pp. 123-176.

<sup>11</sup> F. DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier 2011, p. 130.

<sup>12</sup> D. SPEZIARI, *Stratégies de traduction de l'Agamemnon de Sénèque dans la France de la Renaissance : Charles Toutain, François Le Duchat, Roland Brisset (1556-1589)*, «L'Universo Mondo», n. 45, 2017, p. 46.

<sup>13</sup> F. ROUGET, *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle: L'esthétique de l'ode en France au XVI<sup>e</sup> siècle de Sébillot à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994 et *Renaissance de l'Ode : L'ode française au tournant des années 1550*, étude réunies et présentée par Nathalie Dauvois, Paris, Champion, 2007.

<sup>14</sup> Voir, à ce propos, Arianna CAPIROSSI, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press 2020.

<sup>15</sup> Jean YEUWAIN, *Hippolyte Tragédie tournée de Senecque par Jean Yeuwain montois 1591*, Mons, Bibliothèque de l'Université, cote MS 374/373 A. Pour la version informatisée, PHENIX (UMONS), consulté le 18/1/2021, <http://biblio.umons.ac.be/public/bv/?p=3135>

L'indication « tournée de Seneque » fournit au lecteur un renseignement important sur le rapport entre cette tragédie et son texte-source. Le français de la Renaissance utilise très couramment le verbe « tourner » pour indiquer l'opération traductive. Le dictionnaire Nicot par exemple, à l'intérieur d'une polysémie évidente pour ce verbe et ses locutions, enregistre « *tourner de Grec en Latin, In Latinum Graeca vertere, Ex Graeco in sermonem Latinum vertere, voyez Traduire, et Translater* ». <sup>16</sup> La référence est assez ambiguë car, en correspondance des entrées « Traduire » et « Translater » nous retrouvons le renvoi opposé au verbe « Tourner ». Faute d'un indicateur de fréquence, pour le français de la Renaissance, le spécialiste peut tout simplement avancer des hypothèses sur la base de ses lectures et de ses connaissances. On a l'impression que le verbe « Tourner », sur la base de l'abondance de locutions figées enregistrées et sur la base de sa polysémie, était plus largement utilisé, tandis que les deux autres avaient un usage plus limité aux contextes littéraires ou savants.

La tragédie de Yeuwain, rééditée seulement deux fois par la suite, <sup>17</sup> est un exemple intéressant d'imitation de Sénèque à la fin de la Renaissance. Nous avons analysé dans le détail son adhérence au texte latin, <sup>18</sup> envers lequel l'auteur prend toutefois des libertés pour s'en affranchir. La pièce comprend dans sa totalité 2226 vers, elle est divisée en cinq actes et compte quatre chœurs entre les actes. C'est dans le chœur qu'a lieu la tentative d'expérimentation lyrique de Yeuwain que nous allons analyser.

Nous donnons, en ouverture, un schéma des quatre chœurs présents dans l'*Hippolyte* de Yeuwain :

Acte	Vers	N. vers	Strophes et Mètres	Sujet
I	377-544	167 (S83) <sup>19</sup>	Sixains d'heptasyllabes (aabccb)	Consacré à Vénus (amour)
II	1269-1406	137 (S98)	Sixains de deux couplets d'alexandrins, chacun suivi d'un hexasyllabe. (aabccb, ddeffe)	Consacré à la beauté d'Hippolyte fuyant
III	1621-1686	65 (S31)	Octosyllabes à rime plate	Manque d'harmonie dans la Nature
IV	1891-1962	71 (S32)	Sixains de deux couplets d'octosyllabes, chacun suivi d'un hexasyllabe (aabccb, ddeffe)	Inconstance de la Fortune

Il nous faut dire tout de suite que rien ne prouve que Jean Yeuwain, écrivain de province, qui composa peut-être cette imitation de Sénèque en vue d'une représentation de collège, a pu lire l'*Hippolyte* de Robert Garnier, son antécédent français le plus immédiat.

<sup>16</sup> J. NICOT, *Thresor de la langue françoise tant Ancienne que Moderne*, Paris, David Douceur 1606, s.v. « tourner », <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=tourner&dicoid=NICOT1606>, p. 636.

<sup>17</sup> Jean YEUWAIN, *Hippolyte tragédie tournée de Sénèque (1591)*, édition critique précédée d'une introduction et accompagnée d'une étude littéraire par Gontran van Severen, Docteur en Philosophie et Lettres, Mons, Imprimerie Léon Dequesne, 1933 et Jean YEUWAIN, *Hippolyte, tragédie tournée de Sénèque*. Édition de Mathilde Lamy-Houdry, Paris, Classiques Garnier, 2017. Une troisième édition par nos soins, est sous presse dans la collection Corpus del Teatro francese del Rinascimento (Florence, Olschki).

<sup>18</sup> Voir notre *Riscrivere Seneca nel Rinascimento: l'Hippolyte de Jean Yeuwain (1591). Riflessioni linguistiche e pratica traduttiva*, in "Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara". "Anche malgrado le tenebre bella, e malgrado le stelle sempre chiara", a cura di D. Canfora, A. Debenedetto e P. Laskaris, in corso di stampa.

<sup>19</sup> Nous indiquons entre parenthèses la longueur en vers du chœur chez Sénèque (S).

Jean Yeuwain, issu d'une famille bourgeoise de la ville de Mons (son père était «Maître ès arts»<sup>20</sup>) était «clerc ou prêtre» selon Catherine Gravet.<sup>21</sup> Cette identité est aussi confirmée par des notes de la main de Yeuwain sur le dernier feuillet du cahier manuscrit de l'*Hippolyte*, notes qui rappellent le schéma d'un sermon.<sup>22</sup> Son frère André, «théologien, philosophe et poète»,<sup>23</sup> qui fut chargé de la conservation du manuscrit de l'*Hippolyte* et qui légua à sa mort cette tâche à des exécuteurs testamentaires, est enterré dans la cathédrale de Sainte-Waudru de Mons.<sup>24</sup> Son tombeau est encore visible tandis qu'il ne reste aucune trace du tombeau de famille qui devait se trouver dans la même cathédrale, en face de la chapelle dédiée à Saint-Barthélemy.<sup>25</sup>

Robert Garnier, dont la composition de l'*Hippolyte* précède de beaucoup sa publication,<sup>26</sup> traite le texte-source de Sénèque avec beaucoup de liberté dans la structure de sa pièce. Il effectue une série de changements dont le plus remarquable, pour ce qui est des dispositifs choraux, est le fait d'avoir inséré un chœur entre les scènes de l'acte V. Les chœurs dans sa pièce sont classés comme «chœur de Chasseurs» (acte I), «chœur d'Athéniens» (II, III, IV), tandis que pour le dernier le lecteur ne sait pas exactement qui parle, peut-être les suivantes de Phèdre. La critique a déjà remarqué la linéarité globale des quatre premiers chœurs.

[...] le dispositif d'*Hippolyte* brille par sa relative simplicité. Un chœur par acte, normalement en position finale, de sorte que les quatre premiers chœurs balisent comme il se doit [...] le passage d'un acte au suivant. Ces quatre premiers chœurs ont aussi une unité rythmique ; ils sont tous en octosyllabes.<sup>27</sup>

C'est en comparant la pièce de Yeuwain avec la pièce de Robert Garnier laquelle, au niveau chronologique, est l'imitation de la *Phèdre* de Sénèque qui la précède directement, que nous procéderons à notre réflexion sur les chœurs. Bien qu'il soit un auteur de province, Yeuwain se montre assez libre dans ses choix de versification. Si la strophe est presque toujours un sixain, pour les vers il n'hésite pas à varier (alexandrins, hexasyllabes, heptasyllabes, octosyllabes) et, pour la rime, à oser un chœur (acte III) entièrement à rime plate, là où «les rimes plates sont rares»<sup>28</sup> chez les auteurs de son époque.

En outre, chez Garnier, le pourcentage des chœurs hétéromètres n'est généralement pas élevé (nous somme à cinq sur dix-neuf écrits,<sup>29</sup> soit un tiers); Yeuwain, au contraire, accomplit ses choix lyriques avec plus de liberté (deux chœurs hétéromètres sur quatre), ce qui est, à notre avis, le résultat de la pratique musicale accompagnant ces vers, presque certainement chantés au cours de la mise en scène.

---

<sup>20</sup> Van Severen retrouva ce contrat de mariage aux archives de Mons (G. VAN SEVEREN, *I. Le poète Jean Yeuwain*, in Jean YEUWAIN, *Hippolyte tragédie tournée de Sénèque (1591)*, cit., p. VI).

<sup>21</sup> C. GRAVET, *Yeuwain famille*, in L. Honnoré, R. Plisnier, C. Pousseur et P. Tilly (dir.), *1000 personnalités de Mons et de la région. Dictionnaire biographique*, Mons, AGR, 2015, p. 809.

<sup>22</sup> Manuscrit de Jean Yeuwain, Bibliothèque de l'Université de Mons, cote MS 374/373 A, *Humilitas est virtus...*, f. 37v.

<sup>23</sup> C. GRAVET, *Yeuwain famille*, in L. Honnoré, R. Plisnier, C. Pousseur et P. Tilly (dir.), *1000 personnalités de Mons et de la région. Dictionnaire biographique*, Mons, AGR 2015, p. 808.

<sup>24</sup> Son tombeau est encore visible tandis qu'il ne reste plus rien des autres tombeaux de famille.

<sup>25</sup> Ce sont des informations que l'on infère du testament d'André, daté de 1626. Selon Van Severen (G. VAN SEVEREN, *I. Le poète Jean Yeuwain*, in Jean YEUWAIN, *Hippolyte tragédie tournée de Sénèque (1591)*, cit., p. VIII) dit avoir retrouvé le testament d'André aux Archives de l'État à Mons (Testaments, 1626-1636, 15<sup>e</sup> volume).

<sup>26</sup> Robert GARNIER, *Hippolyte*, texte édité et présenté par Silvio Ferrari, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première Série, vol. 5 (1573-1575), p. 73. Silvio Ferrari s'est aussi intéressé aux chœurs de l'*Hippolyte* de manière plus spécifique : Silvio Ferrari, *Les chœurs d'Hippolyte et la dialectique entre tragique et lyrisme*, «Studi di Letteratura Francese», vol. 18, janv. 1992, pp. 83-95.

<sup>27</sup> 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 : <http://www.fabula.org/colloques/document6480.php>, page consultée le 31 janvier 2021, paragraphe 8.

<sup>28</sup> F. DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique...*, cit., p. 233.

<sup>29</sup> F. DE CAIGNY, *Sénèque le Tragique...*, cit., p. 232.

La pièce de Yeuwain était destinée à un exercice probablement scolaire, un exemple de théâtre pédagogique.<sup>30</sup>

Pour ce qui est du rapport avec le texte-source, il faut dire que globalement trois des quatre chœurs de Yeuwain rallongent le texte de Sénèque de la moitié. Pour certaines des traductions de chœurs de la tragédie française de la Renaissance, les spécialistes ont identifié dans l'*amplificatio* une véritable «méthode traductologique»<sup>31</sup> qui aide la chorégraphie textuelle et prépare l'entrée en scène des personnages ou anticipe un événement précis de l'intrigue.

Dans l'*Hippolyte* de Yeuwain, le chœur de l'acte II fait exception, non seulement parce qu'il augmente beaucoup moins le texte (précisément 28%),<sup>32</sup> mais parce que dans ce texte Yeuwain opère un réaménagement original des vers. Le sujet du texte est la beauté d'Hippolyte; le jeune homme, décrit dans un paysage naturel et bucolique, s'élève à prototype de beauté naturelle. Le chant qui s'élève ajoute à ce contexte à la fois naturel un volet mythologique, rappelant des figures comme Apollon (v. 1365), le Soleil, Hercule, Mars (vv. 1341-42) et Bacchus (v. 1371), symboles de la force mais aussi des plaisirs, de la lumière. À une partie du texte qui chante la beauté suit une partie qui la déplore car la beauté est mise en relation avec le bonheur et les deux choses ne vont pas nécessairement ensemble. L'arrivée de Phèdre désespérée qui annonce le retour de Thésée est la digne conclusion du chant et la preuve que le bonheur s'éloigne visiblement de la protagoniste de la tragédie.

Le procédé de Yeuwain dans l'acte II mérite d'être décrit et visualisé.

Sujets des séquences	Sénèque (98 vers) – Ordre des séquences	Yeuwain (137 vers) – Ordre des Séquences	Correspondance Sénèque-Yeuwain
A. Hippolyte s'échappe	736-740 A	1269-1280 A	736-740 / 1269-1280
B. La beauté d'Hippolyte est offusquée	741-760 E	1281-1310 B	777-797 / 1281-1310
C. La beauté est fugitive	761-776 C	1311-1328 C	761-776 / 1311-1328
D. Description de la beauté d'Hippolyte et de ses qualités physiques	777-797 B	1329-1352 D	798-819 / 1329-1352
E. Célébration de la beauté d'Hippolyte – comparaison avec les Dieux	798-819 D	1353-1382 E	741-760 / 1353-1382
F. La beauté peut constituer un danger. Les femmes souvent s'occupent à ruiner les hommes	820-828 F	1383-1397 F	820-828 / 1383-1397
G. Description de Phèdre désespérée et de Thésée qui arrive	829-834 G	1398-1406 G	829-834 / 1398-1406

Les deux chœurs procèdent selon une perspective nettement différente et cette différence change le sens des deux textes. S'il est vrai comme l'avait affirmé Michel Dassonville que le chœur est «une caisse de résonance extrêmement sensible », créé « à l'image du public qu'il [l'auteur]

<sup>30</sup> K. LAVÉANT, *Le rôle de la pratique dramatique dans la formation scolaire et périscolaire à la parole au XVI<sup>e</sup> siècle*, «Revue de Synthèse», n° 2, 2012, p. 235-250.

<sup>31</sup> C'est du moins ce qu'affirme Filippo Fassina pour les chœurs de l'*Hercule hors de sens* et de l'*Iphigénie tragédie d'Euripide* de Sébillet. F. FASSINA, *L'amplificatio come metodo traduttologico: la reazione al mito nei cori delle traduzioni francesi di tragedie classiche nel Cinquecento*, «L'Universo Mondo», n. 46, 2019, p. 4. <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/l-universo-mondo/29-um46/422-l-amplificatio-come-metodo-traduttologico-la-reazione-al-mito-nei-cori-delle-traduzioni-francesi-di-tragedie-classiche-nel-cinquecento>

<sup>32</sup> Le pourcentage a été calculé par Mathilde Lamy-Houdry (Jean YEUWAIN, *Hippolyte*..., cit., p. 126).

imaginait»,<sup>33</sup> la disposition des séquences est ‘parlante’. Chez Sénèque en effet, le texte avance de manière assez logique et, pourrions-nous dire, plus théorique. Le texte du chœur élève un chant à la beauté tout court, qui est vue tout d’abord dans son aspect fugitif («Res est forma fugax: quis sapiens bono / confidit fragili ?», v. 773-774), idée qui deviendra un véritable *topos* de la poésie de toutes les époques.<sup>34</sup> Ce distique, qui est traduit presque littéralement dans le texte français («O beauté des humains follement admirée, / Combien tu-es douteuse, et de peu de durée! / O que tost tu te pers!», vv. 1311-1313) était proposé par Sénèque en guise de conclusion. Au contraire, il est placé par Yeuwain en ouverture de la séquence des vers consacrés à la beauté.

Pour revenir à la structure du texte, Sénèque propose un véritable hymne à la beauté d’Hippolyte, considéré dans son statut d’homme jeune, vigoureux, fort, beau; il est une sorte de prototype masculin de la beauté. Après les vers d’ouverture (vv. 736-740) où on le décrit pendant qu’il fuit Phèdre, le chœur commence son chant en s’élevant au-dessus de l’action proprement dite. C’est ce qui est affirmé aussi dans les arts poétiques de la Renaissance, où le chœur est décrit comme ayant fonction de reprendre ce qui s’est passé dans l’acte mais aussi de l’élargir à ce que Laudun d’Aigaliers appelle «la vérité du fait»,<sup>35</sup> une formule qui se rapproche beaucoup de “faire abstraction” de ce qui se passe dans l’action ordinaire des personnages tragiques.

La notion de « vrai » à la Renaissance est moins une définition formelle ou philosophique (rappelons la formule célèbre du Moyen Age de l’*adaequatio rei et intellectus*) qu’une problématique liée à l’énonciation, aux différentes modalités ou langues dans lesquelles s’exprime une vérité.<sup>36</sup> Dans la rhétorique et dans les stratégies d’énonciation, il faut aussi consacrer une attention à la *dispositio* des contenus, comme c’est le cas justement dans ce chœur de Yeuwain. Il faut certainement éviter de limiter la question des « régimes de vérités » à la Renaissance<sup>37</sup> à la simple question rhétorique, qui ne constitue qu’une partie de la complexité de la notion, une partie de la très large question de la *parrèsia* étudiée et analysée par Michel Foucault.<sup>38</sup>

Yeuwain suit un parcours logique qui part de l’action qui conclut l’acte II (Hippolyte s’enfuit) et continue avec la description de la beauté troublée par ce que le jeune homme vient d’écouter et par une réflexion sur la beauté fugitive. Dans un deuxième moment le chant revient sur la description de la beauté d’Hippolyte, qui se configure donc comme une sorte de souvenir du passé et qui, dernière séquence, réverbère la beauté du jeune homme dans un contexte mythologique, le mettant en relation avec certains des dieux de l’Olympe: Hercule (v. 1341), Castor (v. 1344), Diane (v. 1365), Bacchus (v. 1371).

Le texte est très riche et articulé du point de vue lyrique, composé de sixains formé de deux couplets d’alexandrins suivis d’un hexasyllabe, avec schéma rimique aabccb. Tous les alexandrins présentent une rime féminine, tous les hexasyllabes une rime masculine. Comme nous l’avons souligné, Yeuwain procède à une imitation de Sénèque par l’*amplificatio* de certaines des parties qui constituent le texte latin. Cette amplification, qui élargit le texte latin et l’imite, est parfois très réussie

<sup>33</sup> Michel DASSONVILLE, *Une tragédie lyrique ? Pourquoi pas ?*, in *Saggi e ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Firenze, Olschki, 1985, p. 10.

<sup>34</sup> Le sonnet 65 de Shakespeare par exemple (vv. 3-4 «How with this rage shall beauty hold a plea, / Whose action is no stronger than a flower?») présente une traduction presque littérale de ce *topos*.

<sup>35</sup> Pierre LAUDUN D’AIGALIERS, *L’Art poétique français ...*, cit., p. 212. «Le subject des choeurs c’est parler de ce qui est passé durant l’acte, l’auteur ou Poète les dispose à sa volonté [...]. Les choeurs declarant tousjours la verité du fait, et déplorent la fortune de ceux qu’on represente, ou loüent leurs beaux faits».

<sup>36</sup> Voir le volume *Dire le vrai à la première modernité. Langue, esthétique, doctrine*, Dominique de Courcelles (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>37</sup> Olivier GUERRIER, *Régimes de vérité au XVI<sup>e</sup> siècle : prolégomènes*, in *Foucault à la Renaissance*, actes du colloque international de Toulouse (13-16 mars 2012) sous presse chez Classiques Garnier. Voir aussi [https://www.canalu.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/regimes\\_de\\_verite\\_au\\_xvie\\_siecle\\_prolegomenes\\_olivier\\_guerrier.11142](https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/regimes_de_verite_au_xvie_siecle_prolegomenes_olivier_guerrier.11142)

<sup>38</sup> Michel FOUCAULT, *Discours et vérité, précédé de La parrèsia, édition et appareil critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Introduction par Frédéric Gros*, Paris, Vrin, 2016. Voir aussi Michel FOUCAULT, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres, Cours au Collège de France (1983-84)*, édition établie par Frédéric Gros, sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, Paris, Gallimard Seuil, 2009.

car Yeuwain fait preuve d'un certain penchant pour la poésie. Un exemple parlant pourrait être la modulation que nous retrouvons dans le passage de Sénèque «tu fueras labor / et tu causa morae, te dea noctium / dum spectat celeries sustinuit vias» (vv. 792-794) qui signifie « c'était toi le mal dont elle souffrait, tu étais la cause de son retard, tandis que la déesse des nuits te contemplait, elle a suspendu son cours rapide »<sup>39</sup>. Les sénaires iambiques latins sont directs, la parole du chœur est limpide, univoque, et crée avec les personnages un contact direct, fidèle à la fonction du chœur classique, qui est une voix collective incarnant un véritable personnage de l'action<sup>40</sup>. Yeuwain module le texte latin essayant de donner une autre perspective. Son texte résume la première partie, élément qui est déjà original en soi, car normalement le texte français amplifie l'original («Tu causois son travail », v. 1301), puis reformule la deuxième partie ainsi « car lors que la Déesse / Des nuictz te contemploit, ta beauté charmeresse / Fit son cours arrester» (v. 1303-1304). La cause de la paralysie de la Déesse des nuits<sup>41</sup>, qui arrête son cours est bien la « beauté charmeresse » d'Hippolyte, élément qui n'est pas cité de manière aussi efficace dans le texte latin.

Parfois le texte de Yeuwain est au contraire très fidèle au texte latin, frôlant presque la traduction mot à mot :

Non sic prata nouo vere decentia  
 Aestatos calidae despoliat uapor,  
 daeuit solstitio cum medius dies  
 et noctes breuibus praecipitat rotis,  
 languescunt folio lilia pallido  
 et gratae capti deficient rosae,  
 ut fulgor teneris qui radiat genis  
 momento rapitur nulaque non dies  
 formonsi spoliū corporis abstulit<sup>42</sup> (vv. 764-773)

La traduction de Yeuwain suit avec précision le texte de Sénèque :

Quad le Solstice rend la nuit plus tôt-coulante,  
 Si tôt ne racle pas, la None<sup>43</sup> plus bouillante,  
 L'honneur gai des près verts.  
 Si tôt les lis d'argent-palissants ne languissent  
 Blessés du chaud; Si tôt les roses ne fanissent,  
 Du printemps l'ornement;  
 Que le teint frais-luisant, qui la plus belle face  
 Vermeillement blanchit, par le temps tôt s'efface,

<sup>39</sup> SÉNÈQUE, *Tragédies*, tome I, *Hercule Furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre*, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 234.

<sup>40</sup> O. 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.

<sup>41</sup> La Nuit, ou Nyx, fille du Chaos primordial, est une divinité mystérieuse (J.-Cl. BELFIORE, *Grand Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse 2010, p. 448). Elle se déplace dans le ciel sur un char noir, tirés par des coursiers noirs, accompagnée de deux enfants, un vêtu de blanc, le Sommeil, l'autre de noir, la Mort (*Iliade*, XIV, 261). Souvent elle est confondue avec la déesse « à triple forme », à savoir Hécate, l'une des divinités les plus complexes de l'Antiquité, souvent identifiée avec Séléné, la Lune (pour le ciel), à Artémis/Diane (pour la terre) et à Perséphone (pour les enfers), aussi dans la *Phèdre* de Sénèque, source de Yeuwain (SÉNÈQUE, *Phèdre*, 654, 745)... Voir J.-Cl. BELFIORE, *Grand Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, cit., s.v. «Hécate».

<sup>42</sup> «Non, on ne voit pas les prés, embellis au printemps nouveau, être dépouillés par la chaleur brûlante de l'été, lorsque, à mi-course, il sévit au solstice, en abrégant le cours des nuits ; on ne voit pas languir en pâlissant les lis, s'effeuiller les roses, parure agréable à nos têtes, comme on voit l'éclat qui rayonne, sur les joues fraîches être ravi en un moment, et chaque jour dépouiller d'un de ses attraits un beau corps». SÉNÈQUE, *Tragédies...*, cit., p. 233.

<sup>43</sup> Dans le lexique des heures canoniques, auquel Yeuwain renvoie ici, la None indiquait le moment de la journée à partir de 15 heures et jusqu'au coucher du soleil, avec la prière homonyme.

Ne durant qu'un moment. (vv. 1314-1322)

Les deux textes présentent presque le même nombre de vers (9 du texte latin contre 8 du texte français); cependant, encore une fois, les deux textes sont modulés de manière différente. Yeuwain est très attentif aux images, qui s'impriment de manière photographique dans l'esprit du lecteur. Fidèle aux règles de l'*ut pictura poesis*, il fait de son mieux pour construire des tournures qui ajoutent de la «grâce principalement aux descriptions»,<sup>44</sup> comme le recommandait Du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue française*. Il est hors de doute que les «lis d'argent-palissants» qui «fanissent blessés au chaud» sont plus efficaces que les «lis qui languissent en palissant» du texte latin. Cette dernière expression est sûrement parfaitement mimétique<sup>45</sup> mais peu efficace au niveau de l'invention poétique<sup>46</sup> par rapport aux puissantes images de Yeuwain.

En comparant la structure du texte du chœur II de Yeuwain et celle du texte de Sénèque, on constate que le changement de la place des séquences entraîne un véritable changement de perspective. Car le choix de Yeuwain évite l'abstraction qui est typique des chœurs latins. Ce choix est respecté dans presque toutes les tragédies de la Renaissance, comme le rappelle Olivier Millet

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.<sup>47</sup>

Par rapport à la structure du texte de Sénèque (séquences A-E-C-B-D-E-F), le texte de Yeuwain (séquences A-B-C-D-E-F) semble suivre une démarche plus simple, plus logique. Le chant du chœur perd un peu de sa solennité, de sa capacité d'élever un chant au-dessus de la contingence humaine.

Nous ne savons pas si cette intervention si novatrice de Yeuwain est le résultat d'un choix délibéré qui subvertit le modèle précédent. Puisque la nature des destinataires de cette pièce nous est inconnue, il n'est pas facile d'avancer des hypothèses. Si, comme nous le pensons, la pièce était destinée à des élèves au cours de leur parcours scolaire, une adhérence plus poussée avec l'action scénique, une démarche plus logique et compréhensible pour des élèves de collège aurait pu aider à la mémorisation<sup>48</sup>.

Cette hypothèse pourrait être supportée par un élément supplémentaire : Yeuwain supprime la référence à Lucifer (v. 752, «pulsis iterum tenebris Lucifer idem») et une référence à Bacchus (v. 760 «Phedrae, quem Bromio praetulerit soror»), dieux des plaisirs et du vin. La suppression de cette dernière référence aurait aussi pu être déterminée par le nom Bromios utilisé pour Bacchus, un épithète qui signifie «bruyant» mais qui était moins connu et plus difficilement repérable par un public non savant<sup>49</sup>.

La décision de Yeuwain de réorganiser le texte du chœur II de la *Phèdre* de Sénèque laisse transparaître un changement d'attitude par rapport au texte source, qui ne doit plus constituer une limite pour l'invention mais un point de départ donnant au traducteur/imitateur la possibilité de modifier, reformuler, de recréer le texte. Yeuwain ajoute aussi à cette liberté un certain penchant pour le lyrisme qui enrichit et identifie parfois son style. La « traduction » des vers décrivant la fugacité

---

<sup>44</sup> Joachim DU BELLAY, *La Deffence, et illustration de la Langue françoise*, édition critique par Jean-Charles Monferran & l'Olive, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 2007, vol. II, ch. IX « Observation de quelques manieres de parler Françoises », p. 160. Yeuwain reprend la langue et le style lyrique typique de la Pléiade. Voir Ch. MARTY-LAVEAU, *La langue de la Pléiade*, Paris, A. Lemerre, 1896-1898 (Genève, Slatkine Reprints, 1966).

<sup>45</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000.

<sup>46</sup> Du Bellay revient souvent sur les potentialités de l'invention poétique, aux ch. VI et VIII du vol II (Joachim DU BELLAY, *La Deffence...*, cit., p. 144 et 153). Voir aussi Th. Sébillet, « Art poétique français », livre I, ch. III, in *Traité de poétique* ..., cit., p. 58 et P. de Ronsard, « Abrégé de l'art poétique français », in *Traité de poétique* ..., cit., p. 435.

<sup>47</sup> Olivier MILLET, *Voix d'auteur, voix du peuple ?...*, cit., p. 92 e 93.

<sup>48</sup> À ce propos voir M. FERRAND, *Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XVe et XVIe siècles*, «Camenulae», 3, 2009 (en ligne).

<sup>49</sup> J.-Cl. BELFIORE, *Grand Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, cit., s.v. «Bromios».

de la Beauté est assez réussie et on pourrait oser dire que la qualité des vers est égale, sinon supérieure, au texte latin.

Anceps forma bonum mortalibus,  
exigui donum breue temporis,  
ut uelox celeri pede laberis!<sup>50</sup> (vv. 761-763)

O beauté des humains follement admirée.  
Combien tu-es douteuse, et de peu de durée!  
O que tost tu te pers! (vv. 1311-1313)

Dans l'*Hippolyte*, Yeuwain se laisse aussi aller à des faiblesses stylistiques, celles d'une langue trop savante et hypertrophique, surtout dans les descriptions plus proprement mythologiques; dans un des vers du chœur de l'acte I, par exemple, «La neige froide, et la glace, / Par son Oursale froideur» (v. 408-9) les répétitions et la redondance sur l'idée de froid rendent la lecture lourde et inélégante. Il faut toutefois reconnaître que le chœur de l'acte II représente une exception, non seulement parce qu'il s'agit d'un texte très proche, pour ce qui est de sa longueur, d'une traduction moderne. Mais parce qu'il s'agit aussi d'un texte assez réussi au niveau de la versification, du rythme et des choix stylistiques. Le penchant de Yeuwain pour les maximes (autre élément qui pourrait rapprocher la pièce d'un exercice de collège, où les maximes et sentences étaient très utilisées), est visible à plusieurs endroits du texte. Dans les séquences finales, où l'on trouve la description de Phèdre qui s'arrache les cheveux en proie au désespoir pour l'arrivée de Thésée, Jean Yeuwain transforme les vers de Sénèque en une maxime très efficace : «Instruitur omni fraude feminea dolus» (v. 828). La tromperie est construite avec une fourberie toute féminine<sup>51</sup> et donne naissance à «Il n' y a trahison que la femme ne machine / malicieusement» (v. 1396-97) qui, tout en sonnait très misogyne, n'en reste pas moins une solution très musicale.

Les chœurs de l'*Hippolyte* de Yeuwain sont-ils «traduits de Sénèque»? Notre analyse ne permet pas de donner une réponse univoque pour le cas du chœur de l'acte II. Car, si le texte-source est bien visible et identifiable, si l'imitation du texte-source se limite à une amplification généralement acceptable (vue la quantité non excessive de vers supplémentaires), il faut admettre que l'auteur prend dans l'agencement des séquences du texte des libertés qui dénaturent et transforment la perspective du chœur lui-même. Au-delà des conclusions que chaque lecteur peut tirer quant à l'efficacité de ce procédé, le fait même de l'avoir mis en pratique révèle un certain degré d'autonomie de cet auteur de province, une familiarité sûre de la composition lyrique et de l'invention poétique. Acquérir des informations plus précises sur les destinataires éventuels de cette pièce pourrait aider à éclaircir le contexte de production et à interpréter de manière plus appropriée ces singularités.

<sup>50</sup> «Beauté, bien douteux pour les mortels, bref present d'un court instant, comme tu t'effaces vite, d'un pas combien rapide!» (SÉNÈQUE, *Tragédies*..., cit., p. 233).

<sup>51</sup> SÉNÈQUE, *Tragédies*..., cit., p. 235.