

”Un cœur plus que d’homme” : L’héroïsme et le féminin dans les tragédies d’Étienne Jodelle

Nina Hugot

► **To cite this version:**

Nina Hugot. ”Un cœur plus que d’homme” : L’héroïsme et le féminin dans les tragédies d’Étienne Jodelle. Le Verger, Cornucopia, 2014. halshs-02922483

HAL Id: halshs-02922483

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02922483>

Submitted on 28 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



« UN CŒUR PLUS QUE D'HOMME » : L'HEROISME ET LE FEMININ DANS LES TRAGEDIES D'ÉTIENNE JODELLE¹

Nina HUGOT (U. Paris-Sorbonne et U. de Bâle)

Voici comment le chœur des femmes alexandrines commente la mort de Cléopâtre à la fin de *Cléopâtre captive* :

Ta Cleopatre ainsi morte
Au monde ne perira :
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte :
Depuis la vermeille entree
Que fait ici le Soleil,
Jusqu'aux lieux de son sommeil,
Opposés à ma contrée,
Pour avoir plutôt qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme.²

Déplorant la mort de sa reine, le chœur des femmes en retire malgré tout une certitude : elle entraînera la gloire de Cléopâtre. Les quatre premiers vers cités assurent, par le moyen du futur catégorique, que la mort de Cléopâtre sera compensée par l'immortalité de sa gloire. Le quatrain suivant donne un lieu à cette gloire éternelle : elle sera portée du lieu de la scène aux enfers, c'est-à-dire partout dans le monde. Le troisième quatrain avance dès lors la raison de cette gloire éternelle, en décrivant les circonstances de son suicide. Le complément en « plutôt que » rappelle que Cléopâtre s'est suicidée pour échapper au triomphe qu'Octave voulait lui imposer. Ce qui nous intéresse surtout est le segment « ayant un cœur plus que d'homme » auquel on peut donner une valeur causale. Comment comprendre ce syntagme, « plus que d'homme » ? Emmanuel Buron le paraphrase ainsi : « [...] Cléopâtre affirme sa magnanimité surhumaine, “plus que d'homme”.³ » Dans son étude sur la magie dans *Cléopâtre captive*, Yvan Loskoutoff quant à lui y voyait l'expression d'un pouvoir magique, surnaturel de Cléopâtre⁴. Ne peut-on donner à ce syntagme une interprétation genrée ? On pourrait alors comprendre que Jodelle suit la tradition et fait de Cléopâtre un personnage viril, notamment

¹ Je remercie Nathalie Dauvois (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) pour notre discussion sur la notion de personnage, Benoît Autiquet (Paris 3 – Université de Bâle) et Adrien Chassain (Paris 8) pour leurs relectures attentives et leurs conseils avisés, ainsi que Michel Jourde (ENS de Lyon) qui a dirigé, avec patience et générosité, le mémoire dont ce travail est en partie issu.

² Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, texte présenté et édité par Enea Balmas, dans Enea Balmas et Michel Dassonville (dir.), *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence, L.S. Olschki, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1989, v. 1529-1540, p. 117. Par souci d'uniformité, nous rétablissons l'orthographe originale.

³ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné : Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse non publiée, dir. M. Simonin, Tours, 1997, p. 964.

⁴ Yvan Loskoutoff, « Magie et tragédie : La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. LIII, 1991, p. 72.



en comparaison d'Antoine, que la tragédie caractérise en effet par son manque de virilité⁵. Mais l'idée d'une virilité de Cléopâtre, probablement présente, ne permet pas de rendre compte du comparatif de supériorité : le chœur ne rapproche pas Cléopâtre des hommes, il dit qu'elle les surpasse. On pourrait alors proposer une autre lecture de ce passage : Cléopâtre n'est-elle pas supérieure aux hommes par ses qualités féminines elles-mêmes ? C'est-à-dire, la supériorité de Cléopâtre, qui est aussi celle de Didon, sous d'autres modalités, doit-elle être rapportée à son statut d'héroïne, et dès lors l'interprétation du syntagme n'est pas genrée, ou alors à son genre ? Pour le reformuler encore : si l'héroïsme tragique est représenté par des femmes dans les deux tragédies de Jodelle, le genre des héroïnes est-il nécessaire ou contingent ?

La réponse à cette question n'implique pas seulement l'interprétation de ces quelques vers mais engage une compréhension globale des tragédies de Jodelle. Malgré les différences, une forme de cohérence peut apparaître d'une tragédie à l'autre. Contrairement à *l'Eugène*, sa comédie qui se concentre sur un homme et présente les femmes sur un mode satirique⁶, les deux tragédies de Jodelle mettent en scène deux femmes en proie à des relations conflictuelles avec des hommes. Cléopâtre et Didon, quoique très différentes, n'en ont pas moins certains points communs, comme a pu le montrer Angela Hurworth⁷ : les deux héroïnes sont rapprochées par un syntagme commun dans *l'Énéide*. Si Didon est un des personnages principaux du livre, Cléopâtre apparaît brièvement au livre VIII, lors de la description des armes d'Énée forgées par Vulcain. Le bouclier d'Énée porte en effet la représentation de plusieurs scènes de l'histoire romaine, dont l'épisode de César, Marc-Antoine et Cléopâtre. Or, Didon est au livre IV « *pallida morte futura* », « pâle de la mort toute proche », comme Cléopâtre est au livre VIII « *pallentem morte futura*⁸ ». Chez Virgile, c'est donc leur mort qui rapproche ces deux personnages, ou du moins le moment qui la précède, qui est précisément le sujet des deux tragédies de Jodelle. Une forme de cohérence, qui peut n'apparaître *a priori* que comme un effet de lecture, semble donc se faire jour dans le choix des héroïnes de ses tragédies. C'est cette cohérence que nous voudrions interroger, sous l'angle spécifique du genre.

Nous reviendrons avant tout sur ce qui fait la supériorité des héroïnes sur les hommes qui les entourent : Jodelle semble bien effectuer un travail sur ses sources qui va dans le sens d'une valorisation des femmes. Mais nous verrons ensuite que le triomphe de ces reines est en partie collectif et interprété par le personnel tragique sous l'angle du genre. Enfin, nous reconsidérerons le lien entre féminin et héroïsme tragique à partir de la notion de fureur qui semble fondamentale pour la poétique tragique jodellienne.

« QUELLE BELLE ITALIE » : DES HEROS AUX HEROINES

Le reproche traditionnel formulé à l'endroit des tragédies humanistes est que leur action est trop peu développée : lues à la lueur des théories classique et aristotélicienne du théâtre, toutes deux anachroniques puisque les théories dramatiques d'Aristote n'arrivent en France que vers les années 1560, ces tragédies paraissent faibles car trop statiques. C'est qu'en effet il s'agit moins pour elles de représenter une action qu'un personnage, ce que l'on constate en regardant le découpage du sujet effectué par Jodelle pour ses tragédies. Conformément aux

⁵ Sur la virilité de Cléopâtre et l'effémination d'Antoine, voir par exemple Jean-Pierre Marquetot, « Masculin-féminin dans *Antoine et Cléopâtre* », dans Christine Sukic (dir.), *Antony and Cleopatra de William Shakespeare*, Paris, Éd. du Temps, coll. "Lectures d'une œuvre", 2000, p. 59-75.

⁶ Étienne Jodelle, *L'Eugène*, éd. Enea Balmas, Milano, Cisalpino, 1955.

⁷ Angela Hurworth, « Dido and her Aeneas : transfiguration in *Antony and Cleopatra* », dans Christine Sukic (dir.), *op.cit.*, p. 9-24.

⁸ Virgile, *Énéide*, t.1, texte établi et traduit par Jacques Perret, revu par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 2002, livre IV, v. 644, p. 135, et t. 2, texte établi et traduit, par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1989, livre VIII, v. 709, p. 145.



pratiques de la tragédie antique, Jodelle puise les sujets de ses tragédies dans le fonds historique et mythologique. Ici, le dramaturge retient deux sources principales : les *Vies parallèles* de Plutarque pour *Cléopâtre captive* et *l'Énéide* de Virgile pour *Didon se sacrifiant*. Cependant, de ces sources aux tragédies, le point focal se déplace, ce qui n'est pas sans conséquences sur l'interprétation de la tragédie.

Comme son titre l'indique, le texte de Plutarque se consacre à la vie d'Antoine : il s'ouvre sur l'évocation de ses ascendants et de sa jeunesse et se termine par un recensement de sa postérité⁹. De ce long récit Jodelle ne retient qu'un seul épisode, celui de la mort de Cléopâtre, qui n'occupe en fait qu'une section courte, mais singulière, du texte de Plutarque. En effet, dans les autres sections du texte, la présence de Cléopâtre est toujours justifiée par l'importance qu'elle revêt dans la vie d'Antoine. Or, le récit de la mort de Cléopâtre s'intercale entre la mort d'Antoine et l'évocation de sa postérité¹⁰ : ce récit apparaît presque comme une digression par rapport à l'axe narratif principal, il montre en tout cas une volonté, probablement justifiée par la célébrité de l'Égyptienne, de clore l'histoire de Cléopâtre indépendamment de celle d'Antoine. Jodelle utilise cette potentielle indépendance de l'histoire de Cléopâtre et la développe, puisque sa tragédie ne porte plus que sur l'intervalle de temps qui sépare la mort d'Antoine de celle de Cléopâtre. À ce titre, le prologue fausse la lecture puisqu'il annonce une tragédie qui

Te représente un Romain Marc-Antoine,
Et Cleopatre, Egyptienne Roine [...].¹¹

C'est bien plutôt, comme l'annonce le titre, Cléopâtre qui est le personnage central de la tragédie, puisqu'Antoine n'apparaît qu'à l'acte I, sous forme d'ombre. Comme l'indique Françoise Charpentier, « [Jodelle] place tout le récit *du point de vue* de Cléopâtre, personnage titre de la pièce¹² ». Dans *Didon se sacrifiant*, de même, Jodelle choisit de mettre en scène un épisode et un personnage strictement féminins. Cette tragédie emprunte en effet son sujet à la fin du livre IV de *l'Énéide*, qui rapporte la mort de Didon. Si Virgile écrit une *Énéide*, c'est-à-dire littéralement l'histoire d'Énée, « la pièce de Jodelle, en revanche, raconte non l'histoire d'Énée mais celle de Didon¹³ ». Tout comme pour *Cléopâtre*, le titre même de la pièce indique le changement de perspective. En effet, l'épisode retenu se concentre sur les amours d'Énée et Didon, mais ce n'est pas le couple qui est au centre de la pièce : Didon, le personnage éponyme, en est le personnage principal.

Dès lors, les tragédies de Jodelle opèrent un changement de point de vue radical sur l'histoire : les moments féminins tendent à s'autonomiser par rapport à l'histoire globale, masculine, dans laquelle ils s'intégraient. L'histoire des hommes n'est pas absente de ces textes, mais elle est relue dans la perspective de l'histoire des femmes, et paraît accessoire par rapport à elle. L'exposition à l'acte I de *Cléopâtre* est d'abord assumée par l'ombre d'Antoine qui rapporte son histoire, mais principalement à partir de sa rencontre avec Cléopâtre, lorsque son « œil trop folâtre / S'égara dans les yeux de cette Cléopâtre¹⁴ ». Oubliant les autres épisodes de sa vie qui occupent chez Plutarque une grande partie du récit, le fantôme d'Antoine ne se consacre qu'à la partie de son existence qui est liée à celle de Cléopâtre. À l'acte II, Agrippe et

⁹ Voir Plutarque, *Vies. XIII, Démétrios, Antoine*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Les Belles lettres, coll. des Universités de France, 2013.

¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 177-184.

¹¹ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 38-39, p. 72.

¹² Françoise Charpentier, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, n° 22, printemps 1990, p. 13.

¹³ Bruno Méniel, « Virgile, Jodelle, Ronsard. Colères de femmes abandonnées », dans Yvonne Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine (dir.), *La poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 73.

¹⁴ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 13-14, p. 73.



Proculée reviennent bien sur les exploits militaires d'Antoine et sur sa trahison, mais le récit de cette histoire est orienté dans le sens d'une condamnation de Cléopâtre, puisqu'il s'agit pour eux de s'assurer qu'Octave soit sévère envers elle. Ils comprennent alors les amants comme une seule entité :

Esjouy toy en leur sang et te baigne,
De leurs enfans fais rougir la campagne,
Racle leur nom, efface leur mémoire,
Poursuy, poursuy jusqu'au bout ta victoire.¹⁵

Dans *Didon* de même, l'histoire racontée par *l'Énéide* n'est pas absente de la tragédie, mais elle s'efface derrière l'histoire particulière de Didon. Par l'intermédiaire d'Achate, c'est d'abord l'histoire de Didon qui nous est livrée, depuis son départ de la ville de Tyr jusqu'à sa rencontre d'Énée¹⁶. Que l'histoire de Didon soit racontée avant celle d'Énée témoigne encore du renversement de la perspective. Ensuite, Énée se livre à un récit accumulatif de ses exploits guerriers, exploits déjà recensés dans *l'Énéide* lors du récit qu'il en fait à Didon¹⁷. Ici cependant, ce récit change de sens, puisqu'Énée l'intègre à une comparaison. Il s'agit pour lui de comparer son attitude passée avec celle dont il fait preuve face à la reine :

Du fer, du sang, du feu, des flots, et de l'orage
Je n'ay point eu d'effroy, et je l'ay d'un visage,
D'un visage de femme, et faut qu'un grand Enee,
Sente plus que Didon sa force effeminée.¹⁸

Tous ses exploits guerriers sont ainsi relus au prisme de sa relation à Didon, ils servent de comparants à son attitude actuelle, ce qui n'était pas le cas dans *l'Énéide*. De fait, l'histoire des hommes s'efface dans les deux tragédies au profit de l'histoire des femmes. Comme l'écrit Jean-Claude Ternaux à propos de *Didon se sacrifiant* :

La tragédie ne permet pas d'inscrire la relation de Didon et Énée dans la marche de l'histoire, la providence n'apparaît guère. [...] Alors que l'épopée montrait une fin heureuse de l'histoire, la tragédie, au contraire, met en évidence le travail des forces de mort. [...] L'édification de la nation romaine que célébrait *l'Énéide* se fait au prix de la ruine des autres peuples, en particulier de Carthage, que déplore la tragédie.¹⁹

En effet, la tragédie ne représente pas la fondation de Rome, elle l'annonce seulement, et même, la met en doute. Ainsi Achate :

Quelle belle Italie, ou quel autre heritage
Nous promet-on, sinon l'éternel navigage,
Et le fons de la mer [...] ?²⁰

Même si le spectateur-lecteur sait que l'Italie a existé, la pièce rejoue le moment où la fondation de Rome n'était pas certaine. On aurait donc une inversion de la perspective : plutôt que de se situer du côté d'Énée qui voit le sacrifice de Didon comme nécessaire à son histoire, la tragédie prend le point de vue de Didon.

¹⁵ *Ibid.*, v. 483-486, p. 87.

¹⁶ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 27-75, p. 28-31.

¹⁷ *Ibid.*, v.181-270, p. 36-42 et Virgile, *Énéide*, *op.cit.*, l. II-III, p. 38-103.

¹⁸ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 181-184, p. 36.

¹⁹ Jean-Claude Ternaux, *op.cit.*, p. 124.

²⁰ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 135-136, p. 33-34.



Le changement de point focal semble s'accompagner d'une inversion de la polarité : le positif et le négatif s'inversent, ou du moins se troublent dans les tragédies de Jodelle par rapport à leurs sources. Comme l'écrit Emmanuel Buron : « Le postulat de la tragédie, c'est que l'histoire s'est trompée [...] »²¹. Non content de se focaliser sur l'histoire des femmes, Jodelle leur rend la victoire que l'histoire leur a refusée. Dans *Didon se sacrifiant*, la valorisation des femmes passe par une nette dévalorisation des personnages masculins. Dans cette tragédie, le personnage principal est celui qui a la « sympathie » du public²². Comme l'écrit Madeleine Lazard,

Il faut avouer que l'Énée de Jodelle n'apparaît pas sous un jour très favorable. [...] C'est sans enthousiasme qu'il s'apprête à accomplir son destin. C'est un personnage moins cohérent que le héros virgilien et, malgré la conscience de sa culpabilité, plus ingrat en définitive.²³

Plusieurs procédés sont en effet mis en place pour mettre en doute le point de vue d'Énée. Un des écarts fondamentaux de Jodelle par rapport à sa source est celui de la disparition du personnel divin. Certes, elle est recommandée par *l'Art Poétique* d'Horace²⁴, mais Jodelle aurait pu faire de Mercure un personnage protatique ouvrant la pièce, comme l'ombre d'Antoine ouvre *Cléopâtre*. Les dieux, omniprésents dans l'épopée, ne sont jamais présents sur scène, ce qui est fondamental pour l'interprétation de l'action tragique : cette disparition a pour effet de mettre en doute le discours d'Énée. Chez Jodelle, comme chez Virgile, Didon est sceptique quant à une éventuelle intervention des dieux. Elle dit ainsi de cet argument d'Énée :

[...] il allegue et me paye en la fin
D'un messenger des Dieux qui haste son destin.
C'est bien dit, c'est bien dit, les Dieux n'ont autre affaire :
Ce seul souci les peut de leur repos distraire [...]²⁵

Ces derniers vers sont en fait une traduction presque littérale du texte de Virgile : « [...] *scilicet is superis labor est, ea cura quietos / sollicitat.*²⁶ » Mais pour le lecteur-spectateur de *Didon se sacrifiant*, ces doutes de Didon sont beaucoup plus fondés que chez Virgile, parce que les dieux apparaissent chez Virgile et non chez Jodelle : la traduction littérale s'accompagne ainsi d'une modification profonde du sens. D'autant qu'à plusieurs reprises, certains personnages de la pièce, y compris du côté d'Énée, mettent en doute l'intervention divine. Achate dit à l'acte I :

Encor que nous suivions ses redoutez oracles,
Ses songes ambigus, ses monstrueux miracles
Encor que, comme il dit, du grand Atlas la race,
Mercure, soit venu se planter à sa face [...].²⁷

La modalisation est nette, par le jeu des adjectifs d'abord, avec notamment les « songes ambigus », c'est-à-dire « douteux, incertains » au XVI^e siècle. Mais c'est surtout l'incidente

²¹ Emmanuel Buron, « La renaissance de la tragédie », *op.cit.*, p. 144.

²² Gillian Jondorf, « Doctrine and Image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », *French Studies*, XXXII, 1978, p. 258.

²³ Madeleine Lazard, « Didon et Énée au XVI^e siècle : La *Didon se sacrifiant* de Jodelle, dans Robert Martin (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Actes du colloque international organisé à la Sorbonne nouvelle, du 6 au 9 décembre 1988, Paris, Centre national de la recherche scientifique, coll. « Colloques internationaux du CNRS », 1990, p. 92.

²⁴ Voir Horace, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1995. Il écrit : « *nec deus intersit* », « qu'un dieu n'intervienne pas », v. 191, p. 212.

²⁵ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 915-918, p. 66.

²⁶ Virgile, *Énéide*, *op.cit.*, v. 379-380, p. 124. « Assurément c'est bien l'affaire des habitants du ciel, voilà les soins qui troublent leur quiétude ! »

²⁷ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 11-14 p. 28.



« comme il dit » qui est problématique. Son interprétation peut être double : ou elle commente l'énonciation, et Achate indiquerait qu'il cite un mot d'Énée, peut-être la périphrase désignant Mercure, ou alors, et c'est plus grave pour l'interprétation de la tragédie, l'incidente commente l'énoncé – Mercure est-il vraiment apparu à Énée ou cette apparition n'est-elle qu'une invention d'Énée²⁸ ? En outre, s'il ne met pas explicitement en cause l'idée qu'Énée a vu Mercure, Achate propose une autre hypothèse, selon laquelle Énée a été trompé. Junon, ennemie des Troyens, aurait pu selon lui prendre les traits de Mercure pour apparaître à Énée :

Aurait elle point pris de Mercure la forme,
Pour nous oster (feignant du grand Dieu le message)
Une Troye desja redressee en Carthage ?²⁹

Énée lui-même enfin semble exprimer quelques doutes sur ces apparitions :

Je croy ce que j'ay veu n'estre rien fors qu'un songe,
Duquel je veux piper la Roine en mon mensonge [...].³⁰

Comment croire dès lors qu'Énée quitte Carthage à bon droit ? N'est-il pas simplement coupable de l'« ingratitude » dont l'accuse Didon ? Le spectateur est au moins fondé à concevoir quelques doutes sur la bonne foi d'Énée. En faisant disparaître les dieux de la scène, Jodelle remet en perspective l'histoire romaine : Énée, le pieux héros de la guerre de Troie qui, d'après Virgile, a fondé Rome, n'est peut-être qu'un amant ingrat. L'effacement de l'histoire masculine dans *Cléopâtre captive* n'est pas non plus sans conséquences sur la représentation du personnage de Cléopâtre. Comme l'explique Emmanuel Buron :

Jodelle réduit la faute de Cléopâtre à l'*hybris*, et passe sous silence les vices moraux que la tradition lui prêtait. Sa chute n'apparaît plus comme le châtiment de ses péchés antérieurs, et donc comme la sanction morale que les dieux apportent aux actions humaines : elle n'est qu'un frein opposé à la grandeur qui pouvait rendre la reine égale aux immortels.³¹

Si les « vices moraux » de Cléopâtre ont tendance à s'effacer, la pièce peut se concentrer sur la gloire de la reine. Le personnage est traditionnellement un personnage réprouvé, mais David Bevington a montré que la condamnation de Cléopâtre, ferme et partagée, souffre une exception : son suicide, sa mort glorieuse échappent à cette réprobation :

*Antony and Cleopatra themselves sometimes appear in a partly favourable light in ancient and medieval texts. Although Horace condemns Cleopatra for her wantonness, he does admire her queenly suicide and her proud resolve not to grace Caesar's triumph.*³²

²⁸ Le texte de Virgile présentait en fait une ambiguïté que le texte de Jodelle reprend et radicalise. En effet, si la première apparition de Mercure, aux vers 265 à 276, est assumée par le narrateur, la deuxième apparition de Mercure est moins sûre, puisqu'Énée voit dans son sommeil un fantôme qui n'est que « Mercurio similis », « semblable à Mercure » : le narrateur, tout en indiquant une ressemblance très forte de la figure à Mercure, ne résout pas l'ambiguïté. Voir Virgile, *Énéide*, *op.cit.*, v.556-559, p. 131-132.

²⁹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 116-118, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, v. 273-275, p. 42.

³¹ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné*, *op.cit.*, p. 965.

³² David Bevington, introduction à William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, éd. David Bevington, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « New Cambridge Shakespeare », 2000, p. 7 : « Antoine et Cléopâtre eux-mêmes sont parfois présentés de manière en partie favorable dans les textes antiques et médiévaux. Si Horace condamne Cléopâtre pour sa lascivité, il admire son suicide royal et sa décision fière de ne pas céder au



Si Horace réproche la conduite de Cléopâtre notamment pour la façon dont elle asservit les hommes, il montre une franche admiration pour la façon dont elle va à la rencontre de la mort. Or, c'est uniquement sur cet épisode que Jodelle se concentre : peut-être choisit-il alors de ne représenter que la gloire de Cléopâtre.

Ainsi, des récits qui contiennent ces histoires aux tragédies qui les représentent, Jodelle opère des transformations qui modifient radicalement le sens de l'intrigue. Il puise dans des sources qui proposent un récit concentré sur des hommes des épisodes strictement consacrés aux femmes, déplace le point focal porté sur l'histoire et peut dès lors faire de ses tragédies un spectacle en faveur des femmes bafouées par l'histoire. Les deux personnages féminins sont donc « plus que d'homme » dans le sens où elles démontrent leur supériorité sur les hommes qui les entourent. Mais peut-on bien commenter cette supériorité de façon genrée ou est-elle simplement induite par leur statut d'héroïne tragique ?

« ARRACHONS LA VICTOIRE » : UN TRIOMPHE COLLECTIF ?

La tragédie et son personnel semblent interpréter ce triomphe comme une victoire des femmes en général, parce que l'action glorieuse n'est pas limitée à l'héroïne, que la répartition genrée du personnel implique une compréhension genrée de l'action, et que les personnages de la tragédie eux-mêmes proposent cette interprétation genrée.

Les deux tragédies se font la représentation de destins en partie collectifs : si les pièces se concentrent sur les deux héroïnes, elles semblent en fait se consacrer aux personnages féminins de manière plus générale. En effet, comme les personnages éponymes ont tendance à effacer leurs partenaires masculins, de même les comparses féminines ont plus de place que leurs homologues masculins. *Didon* s'ouvre sur la présence scénique des personnages masculins, mais ceux-ci disparaissent à partir de l'acte IV, laissant la scène aux personnages féminins. Énée et ses compagnons ne partent pourtant qu'entre l'acte IV et l'acte V, si bien que Didon s'exclame au début de l'acte V :

Le mechant a singlé dès que l'aube esveillee
Par ma veuë tousjours sans repos décillée
S'est descouverte au Ciel [...].³³

Si le départ des Troyens est placé durant l'entracte, occupé par le chœur des femmes, le texte virgilien ne l'impliquait pas. Au contraire, le narrateur de *l'Énéide* revient à Énée et montre comment il est tiré du sommeil par une apparition qui le pousse à partir. La concentration sur les personnages féminins se traduit donc par l'ellipse de certaines actions des personnages masculins, qui ne sont pas toutes représentées par la tragédie. De même, dans *Cléopâtre captive*, Octave n'apparaît plus après le suicide de Cléopâtre alors qu'il réapparaissait chez Plutarque³⁴. Si les personnages masculins sont minorés, les personnages féminins, eux, sont développés. Jean-Claude Ternaux a montré que le livre IV est le livre féminin de *l'Énéide* et que Jodelle renforce ce phénomène en donnant plus d'importance aux personnages féminins qu'ils n'en avaient chez Virgile³⁵. Anne et Barcé voient en effet leur rôle considérablement développé

triomphe de César. » (Nous traduisons). L'auteur cite Horace, 1, *Odes et épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1991, *Odes*, I, 37, p. 50-51. Voir *infra*, p. 10.

³³ Étienne Jodelle, *Théâtre complet. III, Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2002, v. 2107-2109, p. 115.

³⁴ Plutarque, *op.cit.*, p. 184.

³⁵ Voir Jean-Claude Ternaux, « De Virgile à Jodelle : Didon se sacrifiant », dans Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux (dir.), *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*. Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences de la Renaissance européenne », 2002, p. 116.



par rapport au texte source. De même, Jodelle donne de l'ampleur à Charmion et Iras qui, chez Plutarque, ont un rôle mineur et ne sont citées qu'à trois reprises. Ainsi, les tragédies ne se contentent pas de retenir un épisode féminin : elles poursuivent le processus en minorant l'importance de personnages masculins et, parallèlement, en amplifiant certains personnages féminins. Dès lors, les actions représentées par les tragédies ne se limitent pas aux héroïnes, elles s'étendent aux autres femmes. Les deux suicides des tragédies en rendent compte puisque, dans les deux cas, ce suicide est collectif. Voici comment Cléopâtre présente son suicide :

Non, non, mourons, mourons ; arrachons la victoire
Encore que soyons par César surmontées.³⁶

La subordonnée en « Encor que », à laquelle on peut donner une valeur concessive, n'empêche pas ici l'avènement de la principale : bien qu'elle soit vaincue par César, Cléopâtre veut lui « arracher la victoire », c'est-à-dire empêcher son triomphe public, mais aussi son triomphe privé – il n'aura pas réussi à soumettre Cléopâtre. Elle dit encore :

Mourons donc, chères sœurs, ayons plutost ce cœur
De servir à Pluton qu'à César mon vainqueur.³⁷

Évoquant son suicide, Cléopâtre n'emploie pas la première personne du singulier, mais la première du pluriel, ce *nous* qui recouvre aussi Charmion et Iras, auxquelles elle donne même le titre symbolique de « chères sœurs ». Ces deux femmes se suicident en effet avec leur maîtresse, comme le rapporte Proculée qui commente en ces termes la mort conjointe des trois femmes :

Mais ces trois-ci, dont le caché courage
N'eust point esté mescreu de telle rage,
Qui n'estoient point geantes serpentines,
En redoublant leurs rages feminines
Pour au vouloir de Cesar n'obeir,
Leur propre vie ont bien voulu trahir.³⁸

De fait, dans les deux tragédies, le suicide final est collectif. Racontant le suicide de Didon, Barcé rapporte en effet qu'il a été suivi de près par celui d'Anne :

Anne court à son cri, qui presque autant endure :
Voyant mourir sa sœur, son vivre elle dédaigne,
Et de la mort veut faire une autre mort compaigne.³⁹

Il ne s'agit pas de considérer que les héroïnes n'ont pas de différence qualitative avec les autres femmes : leur statut de « reines » est rappelé à plusieurs reprises, et notamment par Charmion au moment de la mort de Cléopâtre⁴⁰. Mais ce qui permet la gloire de ces reines semble être aussi en partie partagé par les autres femmes, tout comme les hommes partagent la cruauté d'Énée. Si le suicide est collectif dans *Didon*, la fuite masculine l'est tout autant, et renforcée, elle, par le fait que tous les personnages masculins, y compris le chœur, quittent la scène. Le départ d'Énée, considéré comme une marque d'ingratitude, est en effet celui de tous les troyens, c'est-à-dire de tous les hommes de la pièce : l'infamie de ce départ ne s'étend-elle pas à tous les hommes ?

³⁶ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 198-199, p. 79.

³⁷ *Ibid.*, v. 1227-1228, p. 108.

³⁸ *Ibid.*, v. 1445-1450, p. 115.

³⁹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 2314-2316, p.123.

⁴⁰ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 1490-1492, p. 116.



La répartition genrée des personnages semble de fait impliquer, ou du moins rendre possible, une lecture genrée de l'action. Dans *Cléopâtre captive*, quatre hommes, César, Agrippe, Proculée et Séleuque, font face à trois femmes, Cléopâtre, Eras, Charmium. A ce personnel vient s'ajouter l'ombre d'Antoine, que l'on peut, quoique ce dernier soit mort, compter comme une présence masculine, et le chœur des femmes alexandrines, composé uniquement de femmes. Dans *Didon se sacrifiant*, quatre hommes individualisés, Énée, Achate, Ascagne et Palinure, font face à trois femmes, Didon, Anne et Barcé. Le dédoublement du chœur, divisé entre le chœur féminin des Carthaginoises et le chœur masculin des Troyens, renforce encore ce phénomène de scission genrée du personnel. *L'Eugène* est sur ce point très différente des deux tragédies du même auteur. Dans la comédie de Jodelle, il n'y a que deux femmes, Alix et Hélène, contre sept hommes, qui occupent largement la scène. Le titre même de cette comédie, le fait que le personnage principal soit donc un homme, nous indiquent la différence majeure entre ces pièces⁴¹. La structure de genre visible dans les tragédies n'est donc pas spécifique à l'écriture dramatique de Jodelle, elle est une caractéristique de ses tragédies uniquement. Un simple constat émerge de ces remarques : hommes et femmes ne se mélangent pas, les hommes sont entourés d'hommes, tandis que les femmes s'entourent de femmes. La seule exception est Séleuque, qui est *a priori* un homme du côté de Cléopâtre, puisqu'il est son trésorier. Néanmoins, il apparaît sur la scène au moment où il trahit sa maîtresse, et le seul homme attaché à Cléopâtre rejoint donc de force le parti masculin. Le face à face entre hommes et femmes, présent déjà dans *Cléopâtre*, est radicalisé dans *Didon se sacrifiant*. De fait, le destin de ces reines n'est pas isolé : il engage celui de leur peuple. Comme le chœur des Phéniciennes l'exprime à la fin de *Didon se sacrifiant* : « Pleurez, criez, tonnez, puis que si mal commence / L'heur de Carthage [...] »⁴² En effet, la répartition genrée du personnel s'accompagne d'une autre différenciation : les hommes représentent l'histoire romaine, les femmes l'histoire africaine. Les tragédies de Jodelle reposent sur une différenciation stricte de deux camps qui divisent le personnel dramatique : un camp masculin, romain, et un camp féminin, africain. Cette division est encore rendue sensible par la récurrence de la rime de « Romme » avec « homme », rime qui revient à quatre reprises dans *Cléopâtre captive*⁴³. Dès lors, les actions en partie collectives des héros et héroïnes se répercutent sur les personnages qui les accompagnent et qui sont tous du même genre.

Enfin, les personnages eux-mêmes proposent des interprétations genrées des actions représentées sur scène. Didon tire du comportement d'Énée cette conclusion : « la foy la foy des hommes / N'est seure nulle part »⁴⁴. La note de l'édition l'indique, la phrase d'où est tirée cette sentence chez Virgile est la suivante : « *Nusquam tuta fides* », « nulle part il n'est d'appui sûr⁴⁵ ». Par rapport au texte source, Jodelle ajoute un complément du nom, « des hommes », et spécifie donc son propos. Doit-on considérer que le mot *hommes* recouvre ici l'humanité entière ou sa part masculine ? Didon disait plus tôt à Énée :

[...] tu peux tu peux suffire
A monstrier qu'un seul homme a d'inhumanité
Plus que cent Tigres n'ont en soy de cruauté.⁴⁶

Ici encore, doit-on considérer qu'*homme* signifie « personne de sexe masculin » ou « membre de la communauté humaine » ? La figure de dérivation sur *homme* et *humanité*, qui invite à considérer ces termes ensemble et peut-être par contraste, nous semble indiquer plutôt une

⁴¹ Voir Étienne Jodelle, *L'Eugène*, *op.cit.*

⁴² Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 2338-2339, p.123.

⁴³ Voir Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.* v. 5-6, p. 73, v. 79-80, p. 75, v. 145-146, p. 77 et v. 1537-1540, p. 117.

⁴⁴ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 902-903, p. 66.

⁴⁵ Virgile, *Énéide*, *op.cit.*, v. 373, p. 124.

⁴⁶ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 886-888, p. 65.



utilisation genrée du terme, mais finalement ce sens n'est pas sûr, et la syllepse ne peut pas être résolue de façon certaine. Nous pouvons malgré tout noter que le chœur des femmes inscrit Énée dans une filiation masculine, celle de « Jason, Thesee, Hercule » au vers 2055 et que cette tromperie est donc, au moins implicitement, liée à son genre⁴⁷. Cependant, Didon interprète l'action d'Énée comme un flagrant manque de virilité. Ainsi, lorsqu'elle envisage une vengeance de son peuple contre les troyens, elle s'écrie :

Nos peuples Tyriens auroyent-ils plus qu'Enee
Et les bras engourdis, et l'ame effeminee ?⁴⁸

Énée est convaincu de manque de virilité à cause de son départ : Didon commente en termes de genre, en dégageant ici une discordance, le comportement de son partenaire masculin. Pour ce qui est de *Cléopâtre*, les commentaires de genre sont presque impliqués par la tradition des personnages représentés. Dans la trente-septième Ode du livre I, Horace raconte et célèbre la victoire de César sur Cléopâtre. Le portrait de la reine, peu développé, est résolument négatif, puisqu'elle est qualifiée par exemple de « *Fatale monstrum* », de « monstre élu du destin ». Les dernières strophes pourtant se livrent à l'éloge de la reine, sous un seul angle, sa mort :

[...] *Quae generosius*
Perire quaerens nec muliebriter
Expauit ensem nec latentis
Classe cita reparauit oras,

Ausa et iacentem uisere regiam
Uultu sereno, fortis et asperas
Tractare serpentes, ut atrum
Corpore combiberet uenenum,

Deliberata morte ferocior :
Saeuis Liburnis scilicet inuidens
Priuata deduci superbo,
*Non humilis mulier triumpho.*⁴⁹

Horace propose à deux reprises un commentaire du suicide de Cléopâtre en termes de genre. Pour lui, Cléopâtre a dérogé à son genre en faisant preuve d'un courage qui ne lui est pas propre : Cléopâtre n'a pas agi « *muliebriter* », en femme. Puis, à la fin de la citation, on lit qu'elle n'a pas été une « *humilis mulier* ». Pour Horace donc, elle déroge aux normes du genre⁵⁰. Chez Jodelle, un commentaire de genre apparaît mais ne prend pas cette direction. Comme chez Plutarque, si Octave méprise Cléopâtre, il exprime aussi son admiration pour elle. Cette admiration apparaît chez Jodelle lors de l'épisode de Séleuque, au cours duquel Cléopâtre bat violemment son « serf » qui la trahit. Octave s'exclame alors :

Mais chose émerueillable
D'un cœur terrible ! [...]

⁴⁷ *Ibid.*, v. 2055, p. 113.

⁴⁸ *Didon se sacrifiant*, v. 1737-38 p. 100.

⁴⁹ « Mais elle, cherchant à mourir plus noblement, n'eut pas devant le glaive une frayeur de femme et ne gagna point, sur sa flotte rapide, l'abri d'une contrée cachée ;

Elle osa regarder d'un visage serein son palais déchu et, sans crainte, manier les serpents irrités pour en boire, de tout son corps, le noir venin,

Plus intrépide par la volonté de mourir : oui, elle refusait aux cruels liburnes, femme au cœur haut, l'honneur de la conduire détronée à l'orgueilleux triomphe. » Horace, 1, *Odes et épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1991, *Odes*, I, 37, p. 50-51.

⁵⁰ Nous ne trouvons pas chez Plutarque de commentaire sur le comportement de Cléopâtre à partir des normes de genre, mais celui-ci est peut-être implicite et contenu dans l'idée de la soumission d'Antoine à cette femme.



O quel grinçant courage !
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme.⁵¹

Chez Plutarque, César se contentait de sourire devant la rage de Cléopâtre – Jodelle introduit l'expression de cette admiration, qu'il fait porter sur la fureur, la rage féminines⁵². Ici donc, Cléopâtre est jugée conforme à la rage des femmes, contrairement au commentaire d'Horace. Si César ne prend plus la parole après la mort de Cléopâtre pour redire son admiration, le chœur interprète la fureur de Cléopâtre contre Séleuque comme la préfiguration de son suicide :

Mais or' ce dernier courage,
De ma Roine est un presage,
S'il faut changer de propos,
Que la meurdriere Atropos
Ne souffrira pas qu'on porte
A Romme ma Roine forte,
Qui veut de ses propres mains
S'arracher des gens Rommains.⁵³

Ce premier geste est donc interprété comme l'émanation d'une fureur qui s'exprime malgré César, ce qui, d'après le chœur, laisse à présager la mort de sa Reine. L'admiration de César pour ce geste de Cléopâtre et son commentaire genré indiquent donc, par glissement, le commentaire qu'il pourrait faire de sa mort. Pour lui, les propos du chœur, qui voit dans ce suicide une action « plus que d'homme » seraient probablement compris en termes de genre.

Ainsi, la gloire des héroïnes est en partie partagée par des femmes, au moyen de cette répartition genrée des peuples, et se voit commentée à l'intérieur de la tragédie en termes de genre. La lecture genrée du syntagme « plus que d'homme » paraît dès lors possible, voire induite par le texte. Mais comment comprendre cette séparation genrée des peuples, plus visible encore dans *Didon* ? Finalement, Jodelle entend-il illustrer le stéréotype qui associe Rome aux hommes et l'Afrique aux femmes ? Ou considère-t-il que les opprimés de l'histoire sont forcément des femmes ? Quoi qu'il en soit, si les tragédies veulent rendre aux femmes leur victoire, refusée par l'histoire, c'est le spectacle de la tragédie qui rétablit cette gloire féminine : c'est dès lors l'esthétique tragique elle-même qui se trouve engagée.

« QUELS PROPOS FURIEUX » : LA FUREUR, LE TRAGIQUE ET LE FEMININ

Emmanuel Buron a montré que la tragédie de *Cléopâtre captive*, telle qu'elle est définie dans le prologue, assimile sa parole avec celle de Cléopâtre. Il reprend ainsi le syntagme « d'une voix et plaintive et hardie » qui caractérise dans le prologue la voix de la tragédie⁵⁴ : pour lui, elle caractérise aussi la voix de Cléopâtre. Pour ce qui est du premier adjectif, il choisit de définir ainsi l'action de la tragédie : « la pièce fera entendre la protestation d'un vaincu ». Concernant la hardiesse, il écrit :

Cléopâtre ne s'épuise pas en sanglots, elle prend aussi la décision de mourir plutôt que d'être menée en triomphe à Rome ; elle préfère la mort à une vie sans honneur.⁵⁵

⁵¹ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 1016-1017, p. 102 et 1025-1027, p. 103.

⁵² Voir Plutarque, *op.cit.*, p. 181.

⁵³ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 1146-1153, p. 106.

⁵⁴ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 38, p. 72.

⁵⁵ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné*, *op.cit.*, p. 963.



Dès lors, il est en mesure de conclure : « il faut donc supposer que la pièce dit la même chose que Cléopâtre⁵⁶ ». Si Jodelle met en scène et célèbre des femmes, on pourrait également dire qu'il rend la pièce entièrement solidaire de son personnage principal. Au-delà de cette analogie de la « voix » de l'héroïne et de la tragédie, il semble que les héroïnes soient dotées de caractéristiques, notamment celle d'être furieuses, que l'on peut rapporter à l'esthétique tragique telle que la conçoit Jodelle.

La fureur semble être pour Jodelle définitoire du genre tragique. La comédie de Jodelle, *l'Eugène*, probablement contemporaine de sa *Cléopâtre captive*, s'ouvre sur un prologue qui revient sur la bassesse supposée du genre comique pour la nier. À deux reprises, au cours de ce prologue, la tragédie est définie par la fureur qui s'y déploie :

Aucuns aussi de *fureur* plus amis,
Aiment mieux voir Polydore à mort mis,
Hercule au feu, Iphigene à l'autel [...]
Ceux là sont bons, et la mémoire morte
De la *fureur* tant bien représentee
Ne sera point. [...]⁵⁷

La fureur serait donc aux yeux de Jodelle définitoire de la tragédie. Le lien entre le tragique et le furieux semble être impliqué par la présence du modèle sénèque⁵⁸. Mais Jodelle se l'approprie avec force et fait notamment dans *Didon se sacrifiant* ce qu'Emmanuel Buron a pu qualifier de « dramaturgie de la fureur⁵⁹ ». En effet, cette caractéristique est dans *Didon se sacrifiant* proprement fondamentale pour le personnage principal. Elle caractérise d'abord la voix de Didon. Voici comme elle-même décrit à Énée ses paroles :

Quoy t'esmerveilles-tu, si ma juste fureur
O parjure cruel, remplit mes mots d'horreur ?⁶⁰

Ainsi Énée dit-il encore : « Quels propos furieux m'a elle degorgez ? / Le courroux fait la langue [...].⁶¹ » Ce dernier vers, « Le courroux fait la langue », analysé par Emmanuel Buron⁶², permet bien de définir Didon par la fureur qu'elle exprime constamment au cours de la tragédie. La parole furieuse est en effet liée à la tragédie à la fin de *Didon*. Barcé décrit ainsi la feinte de Didon, qui a fait un bûcher pour mieux s'y jeter :

Sur un amas de bois, feignant par vers tragiques
D'enchanter ses fureurs, elle a mis les reliques [...].⁶³

Finalement, la fureur et le vers tragique se rejoignent dans le suicide de Didon. La parole ici se fait poésie, mais aussi spectacle : Didon met en scène son suicide en prononçant des « vers tragiques » supposés calmer ses « fureurs », ne contribuant en fait qu'à les exacerber puisqu'elle se suicide. On peut alors faire le même constat que celui d'Emmanuel Buron pour *Cléopâtre captive* : Didon et sa tragédie partagent une voix « furieuse ». Mais au-delà de la voix, la tragédie et Didon partagent un spectacle furieux, comme l'a montré Vincent Dupuis. Il écrit en effet : « À la terreur que doit provoquer le spectacle tragique correspond donc, par une sorte

⁵⁶ *Ibid.*, p. 962-963.

⁵⁷ Étienne Jodelle, *L'Eugène*, *op.cit.*, v. 7-14, p. 31. Nous soulignons.

⁵⁸ Voir sur ce point Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 1995.

⁵⁹ Emmanuel Buron, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole », *op.cit.*, p. 145.

⁶⁰ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, v. 465-466 p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, v. 975-976, p. 68.

⁶² Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné*, *op. cit.*, p 783.

⁶³ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 2307-2308, p. 122-123.



de mise en abyme, la crainte que soulève la femme furieuse à l'intérieur de la fable⁶⁴ ». Il y aurait une analogie entre l'effet du spectacle tragique sur les spectateurs et l'effet du spectacle de la fureur effectué par Didon dans *Didon se sacrifiant*.

Or l'idée que Didon est furieuse n'est pas nécessaire au regard de l'histoire de ce personnage. Depuis l'Antiquité, le personnage de Didon est en effet porté par une double tradition⁶⁵. La première tradition, dite « historique », est principalement le fait de trois sources : Apollonius (quatrième livre des *Argonautiques*), Naevius (*Bellum Poenicum*) et Justin (*Abrégé des « Historiae Philippicae » de Trogue Pompée*, livre XVIII, 4-6)⁶⁶. Dans cette version, Didon fuit la Phénicie après que son frère Pygmalion a tué Sichée, elle fonde Carthage et refuse les avances d'Iarbas. C'est en fait la cause et le sens de la mort de Didon qui sont transformés dans la seconde version, celle de Virgile. Dans la version dite « historique », Didon se suicide pour conserver sa chasteté, pour rester fidèle à son défunt époux et ne pas épouser Iarbas qui menace son peuple de la guerre. En façonnant une rencontre entre Énée et Didon, Virgile enlève à Didon sa chasteté légendaire : au lieu de se tuer pour rester fidèle à son mari, Didon se suicide par amour pour l'homme qui l'a quittée, Énée. Le sens de l'histoire est donc profondément modifié et ce n'est plus la même femme qui est exaltée : « Virgile réussit à greffer une intrigue voluptueuse sur un récit qui exalte la fidélité sans reproche d'une veuve⁶⁷ ». Les deux versions, l'une historique, l'autre poétique, de l'histoire de Didon, circulent concomitamment à la Renaissance :

Si les deux versions coexistent à la Renaissance, la balance n'est pas égale entre l'intransigeante *univira* et l'amoureuse éplorée dont l'image reste empreinte de négativité. Ainsi verrons-nous sans surprise la première tenir la vedette dans les *Vies de femmes illustres*.⁶⁸

En choisissant de mettre en scène les amours d'Énée et Didon, et non pas par exemple le suicide de Didon causé par les avances d'Iarbas, Jodelle suit Virgile et les modèles tragiques italiens, si l'on accepte qu'il en ait eu connaissance⁶⁹. Il se place du côté de la poésie plutôt que de la supposée exactitude historique et s'oppose en cela au choix effectué par les auteurs des *Vies de femmes illustres*. Mais surtout, le féminin qu'il choisit de représenter n'est pas celui de la chasteté, de l'*univira* exemplaire, mais bien celui qui est sous l'emprise des passions et fait

⁶⁴ Vincent Dupuis, « La furieuse, ou le spectacle de la fureur féminine dans la tragédie de la Renaissance », *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », mis en ligne le 02/07/2012, consulté le 11/10/2013, URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>, p. 12.

⁶⁵ Voir notamment Yasmina Foehr-Janssens, « La reine Didon : entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Entre fiction et histoire, Troie et Rome au Moyen âge*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Centre d'études du Moyen Âge », 1997, p. 127-146.

⁶⁶ Yasmina Foehr-Janssens paraphrase ainsi cette première version de l'histoire : « Elissa, fille du roi de Tyr, fut mariée à un prêtre d'Hercule, Acerbas (il s'agit du personnage nommé Sichée par Virgile). À la mort de son père, son frère Pygmalion, est appelé à la charge royale. Jaloux des richesses de son beau-frère, le jeune souverain fait égorger Acerbas. La veuve, craignant pour sa vie, décide de fuir un aussi cruel tyran. Elle réussit à emporter avec elle, grâce à une ruse, les trésors de son mari. Après une escale à Chypre, elle aborde sur les rives africaines où elle fonde Carthage. Cette forte femme se distingue par sa prospérité, son ingéniosité et sa fidélité au mort, mais finira par se suicider plutôt que de devoir céder aux pressions politiques de ses conseillers. Ceux-ci l'enjoignent d'épouser Iarbas, le prince des barbares Maxitains qui réclame sa main sous la menace de la guerre. Didon feint de vouloir apaiser les mânes de son époux par un sacrifice. Elle fait édifier un bûcher et, armée d'un poignard, elle y monte elle-même avec ces paroles : " Docile à vos désirs, je vais me joindre à mon époux. " » », *Ibid.*, p. 129.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸ Tatiana Clavier, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », *Clio* 2/2009 (n° 30), p. 159. Voir aussi sur ce point pour la fin de l'Antiquité Jean-Michel Poinssotte, « L'image de Didon dans l'antiquité tardive », dans Robert Martin, (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, *op.cit.*, p. 43-54.

⁶⁹ Sur cette question voir notamment Robert Turner, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, Paris, Fouillot, 1926.



preuve de fureur et d'excès. Ainsi le choix de mettre en scène une femme « furieuse » paraît à nouveau concerté, n'étant pas même imposé par la tradition qui porte ce personnage. Mais cette fureur pourrait encore paraître liée à son statut d'héroïne tragique. Or, Jodelle semble faire de la fureur une caractéristique féminine, partagée par toutes les femmes des tragédies et non seulement réservée aux héroïnes.

La fureur semble en effet être aussi essentielle au féminin qu'elle est rejetée par le masculin. Didon qualifie Énée de « cœur de marbre » au vers 894 ; à l'acte II, au vers 455, Anne s'écrie : « Il n'aura pas, je croy, le cœur de roche » ; au vers 1408, la même Anne reproche à Énée le fait que son cœur « est plus dur que les pierres ». Cléopâtre demande ainsi à César :

Au moins César, des gouttes de mes yeux
Amollis-toi, pour me pardonner mieux :
De cette humeur la pierre on cave bien,
Et sur ton cœur ne pourront-elles rien ?⁷⁰

Or, à l'acte III de *Didon se sacrifiant*, Énée prononce ces paroles :

Cessons donc de plorer, tant plus nous plorerons,
Et plus nostre tourment dans nous nous graverons.
Le pleur qui peu à peu sus nostre face coule,
Et jusqu'à l'estomach, sa ressource, se roule,
Pour derechef entrant et montant au cerveau
Redescendre par l'œil, nous mange, comme l'eau
Qui aux jours pluvieux des goustieres degoute,
Mange la dure pierre en tombant goutte à goutte.
Cessons cessons.⁷¹

Et Anne lui répond :

Enee, ô Enee obstiné,
Tu as bien ce propos contre toy ramené,
Pour monstrier que ton cœur que haineux tu resserres
Sans l'ouvrir à pitié, est plus dur que les pierres.
La pluye goutte à goutte un marbre caverait,
Et quasi un torrent de nos yeux, ne sçauroit
Mordre dessus ton cœur, plus felon que je cuide[...].⁷²

Ces quelques vers rendent compte d'une incompréhension indépassable entre les hommes et les femmes. La dureté que les hommes interprètent comme la marque de leur virilité est comprise par les femmes comme l'expression d'une cruauté inhumaine. La répétition de la même métaphore dans les deux pièces, la pierre « cavée » par l'eau de pluie, rend compte de l'importance de cette opposition, qui ancre l'incompréhension des hommes et des femmes dans un paysage cosmique : l'homme est la dure pierre là où la femme est l'eau, ou le feu à d'autres moments des pièces, dans tous les cas l'élément incontrôlable et mouvementé. En fait, tous les personnages féminins sont susceptibles de faire preuve de fureur. Ainsi Anne commente-t-elle sa propre rage :

Est-il possible, hélas ! qu'en l'ame feminine
Une fureur tant aspre et sans bride domine ?⁷³

⁷⁰ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op.cit.*, v. 865-868, p.98.

⁷¹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 1397-1405, p. 85.

⁷² *Ibid.*, v. 1405-1411, p. 86.

⁷³ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 1419-1420, p. 86.



Son étonnement rend compte du fait que pour elle, la fureur n'est pas forcément liée au féminin, voire au contraire, est censée y être extérieure. Elle constate cependant qu'elle y est sujette, comme le sont les femmes dans les deux pièces. Achate, quant à lui, considère que la fureur est intrinsèquement liée au féminin. Il dit ainsi à Énée pour le convaincre de partir tôt :

[...] tu sçais combien est monstrueuse
D'un courroux feminin l'ardeur tempestueuse.⁷⁴

Selon différentes modalités donc, la fureur est liée aux femmes dans les deux tragédies. Les hommes la rejettent et n'accepteraient en aucun cas de s'y livrer. Dès lors, ce ne serait pas tant la posture d'héroïne tragique qui impliquerait la fureur que le genre de ces héroïnes. Ainsi, si la fureur est une caractéristique centrale de la poétique de Jodelle, si elle est en fait définitoire du genre tragique pour Jodelle, elle est aussi une caractéristique proprement féminine, et non seulement réservée aux héroïnes, dans ses tragédies. Pour Vincent Dupuis, l'association de la fureur et de la femme rend compte d'une fondamentale « peur de la femme⁷⁵ ». Nous voudrions cependant nuancer ce propos. La représentation d'un danger féminin nous paraît toujours être à « double tranchant⁷⁶ » : certes, elle fait de la femme un être dangereux ; cependant, elle valorise aussi la potentielle force des femmes. Surtout, cette fureur féminine est peut-être moins contenue dans ce qui serait une *nature* féminine qu'elle ne naît des comportements masculins, comme l'exprime par exemple Anne qui s'étonne de ses propres paroles :

Mais qui me fait ainsi ceux ci ramentevoir
Si ce n'est la fureur qu'on me fait concevoir ?⁷⁷

La périphrase factitive, « qu'on me fait concevoir », ne laisse pas de doute ici : ce sont bien les hommes qui font concevoir aux femmes une fureur « tant aspre et sans bride ». Ainsi, dans les tragédies de Jodelle, le monde est rendu insupportable aux femmes par les hommes : la fureur puis le suicide sont alors la seule réponse possible des femmes au caractère inhabitable du monde. Loin de s'attacher à représenter des femmes diabolisées, Étienne Jodelle met en scène la réaction sublime de femmes dont les hommes ont voulu faire des victimes, et qui se sont arrachées à ce statut : Didon n'est pas sacrifiée, elle *se sacrifie*, d'elle-même, c'est-à-dire qu'elle reprend la main sur un destin qu'Énée voulait sceller.

Les femmes des tragédies de Jodelle sont bien « plus que d'homme » dans un sens genré : les tragédies font tout pour les valoriser au regard de leurs compagnons masculins.

Les deux tragédies de Jodelle en effet se construisent sur l'extraction d'un épisode féminin hors d'une histoire masculine. Cette extraction a pour conséquence une transformation radicale du sens de l'épisode. Sortis de leur contexte, ces deux épisodes voient leurs points focaux se déplacer. On passe du point de vue masculin, vainqueur, sur l'histoire, à un point de vue féminin, vaincu. Or ce changement de point focal s'accompagne d'une inversion, ou du moins d'un infléchissement axiologique. Les femmes sont désormais valorisées aux dépens des personnages masculins, contrairement à ce qui se passait dans les textes sources des tragédies. Les tragédies semblent non seulement présenter mais encore

⁷⁴ *Ibid.*, v. 1557-1558, p. 92.

⁷⁵ Vincent Dupuis, *op.cit.*, p. 8 sqq.

⁷⁶ Nous reprenons ici une expression de Zoé Schweitzer qui a très bien montré ce phénomène au sujet des différents traitements du personnage de Médée, dans « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », p. 3, mis en ligne le 3 juin 2007, consulté le 25 janvier 2011. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=89.

⁷⁷ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, *op.cit.*, v. 1417-1418, p. 86.



défendre le point de vue des femmes sur l'histoire. Pour autant, doit-on interpréter ce triomphe féminin en termes de genre ? Le caractère en partie collectif des actions glorieuses, la répartition genrée des peuples et du personnel dramatique et les commentaires de genre effectués par les personnages des tragédies semblent permettre, voire induire, une lecture genrée de cette supériorité des héroïnes. Mais de fait, si l'héroïsme tragique est nécessairement féminin, c'est peut-être parce que le tragique comme le féminin sont pour Jodelle indissociables de la notion de fureur. C'est donc au moins autant pour leur genre que pour leur statut d'héroïnes que ces femmes, dans la tragédie, sont supérieures aux hommes.

Comment comprendre la place de cette fureur ? Elle est évidemment liée à l'importance du modèle sénéquien pour les tragédies de Jodelle, ainsi qu'à l'actualité de la notion de fureur au XVI^e siècle⁷⁸. Mais chez Jodelle, elle semble posséder un relief tout particulier. De fait, ne peut-on considérer que la fureur est le principe de production de l'écriture poétique de Jodelle ? C'est ce qu'a montré Emmanuel Buron, à partir notamment de la revendication jodelienne de posséder un « démon⁷⁹ », qui lui offre ces occasions de déployer une fureur productive dans l'ordre de la poésie. La fureur est alors jugée positivement, comme la manifestation du divin dans l'homme. Si la fureur est pour Jodelle ce qui fait le lien au divin, le syntagme « plus que d'homme » peut alors prendre un autre sens dans ce cadre : liées par leur fureur au divin, les héroïnes, et potentiellement toutes les femmes, sont aussi « surhumaines ». Il y aurait en tout cas une triple solidarité : la voix des femmes, la voix de la tragédie, mais aussi la voix de l'auteur pourraient se confondre et dire la même chose en des termes identiques. La solidarité de l'auteur avec la voix de ses personnages semble plus grande encore. Ces femmes vivent dans un monde hostile, au sein duquel elles affirment leur fureur et leur supériorité, qu'elles doivent finalement quitter. Il semble que ce geste féminin puisse être rapporté au geste poétique tel que le conçoit Jodelle :

Héroïque dans sa production, la poésie est vouée à l'échec par sa réception. [...] La poésie pour Jodelle est en somme une discipline de la grandeur d'âme, qui trouve son sens et sa finalité dans le rapport du poète avec sa propre vertu. Dans cette perspective, la publication devient facultative, le public n'intervenant qu'en tiers dans ce dialogue intérieur.⁸⁰

Le poète Jodelle n'est-il pas alors entièrement solidaire des femmes qu'il met en scène ? Héros magnanime voué à l'échec dans la réception, confronté à un univers hostile dans lequel sa grandeur d'âme n'est pas reconnue, Jodelle sort du monde pour se livrer avec son démon à la pratique poétique, activité furieuse, et rend toujours compte de sa mélancolie et de son sentiment d'échec quant à l'écriture⁸¹. Il faut évidemment rester prudent sur cette interprétation : la désillusion poétique date surtout de 1558 et de la « mascarade des Argonautes », spectacle organisé en l'honneur du roi, dont l'échec signe la fin de la carrière de Jodelle à la Cour. Au moment où il écrit *Cléopâtre captive* et *Didon se sacrifiant*, Jodelle n'a pas encore connu le revers de fortune et les amertumes qui l'accompagnent. Néanmoins, il montre toujours ce sentiment d'une magnanimité qu'il ne détiendrait pas de son sang mais de sa capacité poétique. Celle-ci est étroitement liée à la « fureur » qui l'habite et en est même la conséquence : il y aurait donc une analogie possible entre le geste final des héroïnes consistant à se donner à la mort et le geste poétique de Jodelle. Dès lors, tout en mettant en scène un

⁷⁸ Sur cette question voir notamment Louise Frappier, « La topique de la fureur de la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 1, 2000, p. 29-47.

⁷⁹ Emmanuel Buron, *Dessous un silence obstiné*, op.cit., p. 807-820.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1055 et 1079.

⁸¹ Voir sur ce point Emmanuel Buron, « Jodelle » dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Georges Grente et Michel Simonin (dir.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque. Les Encyclopédies d'aujourd'hui », 2001, p. 631-641.



antagonisme apparemment indépassable entre les personnages masculins et les personnages féminins, les tragédies n'en seraient pas moins le lieu d'une profonde communauté entre l'auteur et ses héroïnes, entre un homme donc, et des femmes.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1995.
- HORACE, 1, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, coll. des Universités de France, 1991.
- JODELLE Étienne, *Cléopâtre Captive*, texte présenté et édité par Enea Balmas, Enea Balmas et Michel Dassonville (dir.), *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence, L.S. Olschki, Paris, Presses Universitaires De France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1989.
- JODELLE Étienne, *Théâtre complet. III, Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2002.
- JODELLE Étienne, *L'Eugène*, éd. Enea Balmas, Milano, Cisalpino, 1955.
- PLUTARQUE, *Vies. XIII, Démétrios, Antoine*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Paris, Les Belles lettres, coll. des Universités de France, 2013.
- SHAKESPEARE William, *Antony and Cleopatra*, éd. David Bevington, Cambridge, Cambridge University Press, coll. "New Cambridge Shakespeare", 2000.
- VIRGILE, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, édition revue et corrigée par Roger Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 2002.

Textes critiques

- BURON Emmanuel, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », dans Michèle Gally et Michel Jourde (dir.), *L'inscription du regard : Moyen-âge, Renaissance*, Fontenay aux Roses, Éditions de l'École Normale Supérieure, coll. « Signes », 1995.
- BURON Emmanuel, *Dessous un silence obstiné : Histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse non publiée, dir. Michel Simonin, Tours, 1997.
- BURON Emmanuel, « Jodelle » dans le *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle*, Georges Grente et Michel Simonin (dir.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque. Les Encyclopédies d'aujourd'hui », 2001, p. 631-641.
- CHARPENTIER, Françoise, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, n° 22, printemps 1990, p. 7-22.
- CHEVALLIER Raymond (dir.), *Présence de Virgile. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976* (Paris, E.N.S., Tours), *Caesarodunum XIII Bis*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- CLAVIER Tatiana, « L'exemplarité de Didon dans les *Vies de femmes illustres* à la Renaissance », *Clio* 2/2009 (n° 30), p. 159.
- DEL COURT Marie, « Jodelle et Plutarque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, XLIII, janvier 1934, p. 36-52.



- DUPONT Florence, *Les monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, coll. « L'antiquité au présent », 1995.
- DUPUIS Vincent, « La furieuse, ou le spectacle de la fureur féminine dans la tragédie de la Renaissance », *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », mis en ligne le 02/07/2012, consulté le 11/10/2013, URL : <http://www.cellam.fr/?p=3166>.
- FOEHR-JANSSENS Yasmina, « La reine Didon : entre fable et histoire, entre Troie et Rome », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Entre fiction et histoire, Troie et Rome au Moyen âge*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Centre d'études du Moyen Âge », 1997, p. 127-146.
- FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur de la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 1, 2000, p. 29-47.
- GODENNE René, « Étienne Jodelle traducteur de Virgile », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. XXXI, 1969, p. 195-204.
- JONDORF Gillian, « Doctrine and Image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », *French Studies*, XXXII, 1978, p. 257-274.
- LOSKOUTOFF Yvan, « Magie et tragédie : La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, t. LIII, 1991, p. 65-80.
- MARTIN Robert (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*. Actes du colloque international organisé à la Sorbonne nouvelle, du 6 au 9 décembre 1988, Paris, Centre national de la recherche scientifique, coll. « Colloques internationaux du CNRS », 1990.
- MENIEL Bruno, « Virgile, Jodelle, Ronsard. Colères de femmes abandonnées », dans Y. Bellenger, J. Céard, M.-C. Thomine (dir.), *La poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission. Mélanges offerts au professeur Isamu Takata par ses collègues et amis*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 63-86.
- SCHWEITZER Zoé, « Sexualité et questions de genre dans les *Médée* renaissantes et classiques », mis en ligne le 3 juin 2007, consulté le 25 janvier 2011. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=89.
- Sukic Christine (dir.), *Antony and Cleopatra de William Shakespeare*, Paris, Éditions du Temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 2000.
- TERNAUX Jean-Claude, « De Virgile à Jodelle : Didon se sacrifiant », dans *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*. Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), éd. F. Greiner et J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences de la Renaissance européenne », 2002, p. 113-126.
- TURNER Robert, *Didon dans la tragédie de la Renaissance italienne et française*, Paris, Fouillot, 1926.