



LIRE JODELLE DRAMATURGE

Adeline LIONETTO-HESTERS et Marie SAINT-MARTIN (U. Paris-Sorbonne)

Quelque lieu, quelque amour, quelque loy qui t'absente,
Et ta deïté tasche oster de devant moy,
Quelque oubli qui contraint de lieu, d'amour, de loy,
Face qu'en tout absent de ton cœur je me sente :
Tu m'es, tu me seras sans fin pourtant presente
Par le nom, par l'effect fatal qui est en toy
[...]
Etienne Jodelle, *Les Amours*.¹

L'absence et la perte de l'être aimé sont au cœur de l'œuvre poétique et dramatique de Jodelle. Dans les paysages désolés qui se dessinent dans ses poèmes amoureux - souvent inspirés de l'esthétique inquiétante de l'école de Fontainebleau, avec ses lignes dures, sa « lumière brutale [et ses] ombres froides »² -, comme sur la scène de *Didon se sacrifiant*, se disent inlassablement les souffrances inconsolables de l'abandonné.

Les vers que nous avons choisis en guise d'exergue sont précisément extraits du recueil des *Amours*, qui fut réalisé après la mort de Jodelle par son ami Charles de la Mothe, à partir de tous les poèmes qu'il a pu regrouper afin de former ce *canzoniere* factice. L'absence et le néant semblent triompher, tant là où se trouve le poète esseulé que dans l'espace intérieur que représente le cœur de l'aimée. Et pourtant, ce vide est en partie occupé par le « nom » féminin, seul gage de l'existence d'un lien entre deux êtres qui se sont définitivement perdus.

Dans l'acte II de *Didon se sacrifiant*, l'une des visions auxquelles la reine de Carthage est en proie fait écho à ces vers. Didon, se sachant définitivement délaissée, entrevoit en effet comme en rêve l'agonie de son amant, seul en mer, susurrant dans un dernier souffle le nom de la reine, qu'il a pourtant décidé de laisser derrière lui :

Le ventre des poissons, ou quelque dur rocher
Contre lequel les flots te viendront attacher,
Ou le fons de la nef, apres qu'un trait de foudre
Aura ton mas, ta voile, et ton chef mis en poudre,
Sera ta sepulture, et mesmes en mourant,
Mon nom entre tes dents on t'orra murmurant :

¹ Etienne Jodelle, *Les Amours, Contr'Amours, Contre la Riere-Venus*, édition d'Emmanuel Buron, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, sonnet VII, p. 39.

² Ce sont des expressions utilisées par Françoise Bardon dans son ouvrage sur *Diane de Poitiers et le mythe de Diane* (Paris, PUF, 1963, p. 161), lorsqu'elle décrit une gravure de Fantuzzi qu'elle juge particulièrement représentative de l'esthétique de l'école de Fontainebleau : « Les formes souples et pleines des nus de Parmigianino ont disparu ici au profit des mouvements plus durcis, de contraste de lumière violents, gestes figés, apprêtés ; têtes étroites, tendues, les corps seuls comptent, mais leur lumière brutale, leurs ombres froides ne nous apportent pas de repos. Nous sommes dans un monde étrange, où la beauté se mutilé, s'offre et se nie, où les arbres morts et tordus et la lumière froide qui descend d'un croissant de lune disent les passions vaines, les plaisirs furtifs et les stérilités somptueuses. C'est le monde de Fontainebleau. »



Nommant Didon Didon, et lors tousjours presente
D'un brandon infernal, d'une tenaille ardente,
Comme si de Megere on m'avoit fait la sœur,
J'engraveray ton sort dans ton parjure cœur.³

Ce nom, murmuré par Énée au seuil de la mort, a le même « effet fatal » que celui de la dame dans le poème de Jodelle que nous avons cité. Il rend certes présente l'amante qui était perdue, mais la transforme en véritable Erinye, créature cruelle et sans pitié capable de torturer son aimé par-delà l'espace qui les sépare.

De telles similitudes entre les sonnets amoureux de Jodelle et *Didon se sacrifiant* ne sont pas rares, et peuvent sans doute en partie justifier la propension d'une critique déjà ancienne⁴ à estimer cette pièce plus lyrique que réellement dramatique. Et pourtant, si l'on revient à ces quelques vers tirés de la pièce et qu'on les replace dans leur contexte, on se rend vite compte qu'ils ne renvoient pas simplement à une vision qui habiterait la reine, étourdie par sa souffrance, mais qu'ils correspondent en fait à des imprécations lancées par Didon au visage de celui dont elle souhaite à présent qu'il périsse en regagnant sa « terre Italique ». La parole ne se contente donc pas d'être descriptive mais se veut efficace : elle tend à avoir un impact négatif sur le destin de son destinataire. Cette parole se met littéralement en « spectacle »⁵ et la finalité scénique de ces vers ne peut pas être laissée de côté. Si ce théâtre fait en effet la part belle à la rhétorique, il doit aussi être interrogé dans sa dimension dramaturgique. C'est ce que fait par exemple Céline Fournial dans sa contribution⁶, où elle montre notamment comment Jodelle s'est attaché dans cette pièce à mettre en spectacle une parole narrative en la chargeant d'un pouvoir visuel. Toutefois, si Didon se mue effectivement sous sa plume en héroïne tragique, Énée reste définitivement un personnage épique, « à la fixité hiératique »⁷, et qui passe ainsi, dans la pièce, au second plan. Cette nécessité de rendre au texte de Jodelle son statut théâtral motive également l'article d'Emmanuel Buron qui se concentre en outre sur le premier chœur de la pièce afin de « dégager les termes d'un questionnement politique, éthique et métaphysique »⁸.

NAISSANCE D'UN GENRE

La *Cléopâtre captive* et la *Didon se sacrifiant* de Jodelle (respectivement 1553 et 1555 environ) marquent le début de la tragédie humaniste à modèle antique. Moins qu'une rupture,

³ Etienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, édition de Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 67, v. 931-940.

⁴ Notamment Gustave Lanson dans ses « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *Revue d'Histoire Littéraire*, X, 1903, p. 177-231 et 413-436.

⁵ Voir Emmanuel Buron, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole », *Lectures d'Etienne Jodelle, Didon se sacrifiant*, sous la direction d'Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 139-168 et Emmanuel Buron, « Scénographie de la parole et spectacle sacrificiel dans *Didon se sacrifiant* », *ibid.*, p. 169-178.

⁶ Céline Fournial, « *Didon se sacrifiant* ou l'*Enéide* traduit en tragédie », dans ce numéro du *Verger*.

⁷ Article de Céline Fournial, p. 11.

⁸ Emmanuel Buron, « Nul vivant ne se peut exempter de furie » : La vicissitude, les passions et le statut du discours choral dans le premier chœur de *Didon se sacrifiant* », dans ce numéro du *Verger*, p. 1.



on peut voir un prolongement du genre médiéval de la Moralité dans l'exercice auquel se livre Jodelle. Cependant, cette expérience va donner lieu à un nouveau genre, la tragédie – mot qui, au Moyen Âge, s'applique à toute sorte d'objets littéraires à fin funeste⁹ et qui, à partir de Jodelle, jouit d'une tentative de définition, appuyée sur les modèles antiques. On assiste donc, avec Jodelle, à la naissance d'un genre promis à un grand avenir, même si son inventeur cesse après la *Didon* d'écrire pour le théâtre.

Les traducteurs Lazare de Baïf, Bochetel ou Sébillet avaient préparé le terrain à cette redécouverte de la tragédie grecque, par leurs « lectures » du théâtre grec (on sait à quel point le mot de « traduction » fausse le regard moderne au sujet de ces productions issues d'un réel travail d'adaptation). *Electre* (1537), *Hécube* (1544), *Iphigénie à Aulis* (1549)¹⁰, suscitent un réel intérêt pour ce genre que le Moyen-Âge pensait destiné à la lecture, et dont on ignorait encore entièrement les exigences poétiques (rappelons qu'Aristote ne parvient en France qu'après la production de Jodelle, dans les années 1560). Jodelle s'inspire très certainement de ces œuvres ; pourtant, il crée, à partir de ces modèles, la première tragédie originale en français, dans la lignée des grands prédécesseurs écossais ou italien que sont Buchanan et sa *Jephté* (éditée par Guillaume Morel en 1554), le Trissin et sa *Sophonisbe* (1524, traduite en 1556 par Mellin de Saint-Gelais).

Avec la *Cléopâtre* et la *Didon*, ce sont les premiers pas de ce genre en France que l'on peut observer, et Jodelle, s'il ouvre le genre dramatique à des influences étrangères, ne rompt pas complètement avec les genres médiévaux. Les deux textes se trouvent en effet au confluent du théâtre scolaire humaniste en latin, extrêmement vivace à la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance, et des autres genres dramatiques médiévaux, en particulier la Moralité. Du théâtre scolaire, la tragédie de Jodelle retient une certaine virtuosité rhétorique et l'usage des sentences ; de la moralité à fin malheureuse, que Sébillet confond, dans son *Art poétique* de 1548¹¹, avec la tragédie, elle retient les thématiques sacrificielles. Si la *Cléopâtre* est la première tragédie française, on peut dire que la place de seconde accordée à la *Didon* n'est pas sans intérêt : la *Cléopâtre* est le premier essai, la *Didon* fixe une ébauche de système, et la comparaison entre les deux œuvres, l'observation de ce que Jodelle retient ou écarte, d'une pièce à l'autre, permet d'observer, presque *in vivo*, la naissance du genre tragique français.

POUR UNE POÉTIQUE HUMANISTE

Les pièces italiennes, qui auraient pu fournir un modèle, rencontrent finalement peu de succès auprès du public français ; quant aux modèles grecs, ils connaissent une diffusion relativement restreinte en France. Les modèles pratiques sont donc relativement limités, et Jodelle discute avec eux, refusant l'imitation servile qu'impose un travail de traduction ou d'adaptation de la fable, et demandant à l'Antiquité une fable sortie du contexte tragique. Sur le plan de la théorie, Aristote n'arrive en France qu'à la fin des années 1560, et Jodelle ne dispose d'aucun art poétique à proprement parler (même si les humanistes disposent de l'*Art poétique* d'Horace, l'un des textes fondamentaux qui leur permettent d'appréhender le genre tragique). Le fait tragique est d'abord un essai pratique avant d'être théorisé, et un acte

⁹ Madeleine Lazare, « L'émergence de la tragédie au milieu du XVI^e siècle », Communication à la journée d'études de l'Université de Tours sur Jodelle, 19 octobre 2013.

¹⁰ Sur ce point, voir Marie Delcourt, *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925, p. 17-45.

¹¹ Sébillet, *Art Poétique françois*, 1548.



novateur, tourné vers les projets de rénovation humaniste qu'avait engagés François I^{er}. Le problème générique est donc central lorsque l'on cherche à comprendre la pratique de Jodelle : initiateur en France d'un genre sans modèles et sans règles, c'est lui qui va fixer de manière pragmatique une série de pratiques destinées à faire loi pour longtemps, puisque la tragédie classique hérite pour une grande part de ces règles.

Sans modèle, avons-nous dit ; pourtant, il reste un grand modèle, auquel Jodelle peut se référer et dont il ne manque pas de s'inspirer : il s'agit des tragédies de Sénèque, qui permettent d'imposer une dramaturgie construite autour d'une morale de l'excès bien plus que de l'exemplarité – ce qui explique différents glissements à l'œuvre dans le travail des sources, mais aussi autour de la notion de *furor*¹². Ainsi, Nina Hugot s'attache à définir l'héroïsme tragique de Didon en le mettant précisément en lien avec la notion de fureur, attachée d'après elle à l'expression d'une parole féminine.¹³ Le modèle sénèque impose en outre une dramaturgie statique, faite de discours bien plus que d'actions, dans laquelle le plaisir tragique est moins un effet produit par la disposition de la fable – ce qu'imposera un siècle plus tard la théorie aristotélicienne – que comme l'émotion esthétique et pathétique produite par le discours. L'examen des monologues de Didon par Mariangela Miotti met bien en évidence cette puissance du langage.¹⁴ Dans la tragédie humaniste, « le fait tragique est donné » selon les mots de Gustave Lanson¹⁵, ce qui permet d'assister à un théâtre de paroles et non d'actions, contrairement à ce qui se passe dans la tragédie classique où tout se joue devant le spectateur. Autre élément emprunté à Sénèque : la fin non seulement funeste, devenue définitoire du genre tragique depuis la sélection du canon par les alexandrins¹⁶, mais l'horreur, qui se substitue à la terreur aristotélicienne dans la traduction qu'en donnent les premiers lecteurs de la *Poétique*¹⁷.

La tragédie jodelienne est donc la mise en scène d'un conflit, et non pas de sa résolution ; elle est essentiellement parole, et non action ; elle se développe sur un mode presque élégiaque, puisqu'il s'agit d'une longue plainte (retrouvant peut-être ainsi la définition qu'en donne Nicole Loraux¹⁸). Ces caractéristiques contribuent à en faire, comme nous l'avons dit, un poème plus qu'une œuvre dramatique, et à brouiller la distinction entre élégie et tragédie, sous la plume d'un écrivain plus renommé pour sa poésie que pour son théâtre – la différence entre tragédie et élégie se faisant, selon Sylvain Garnier¹⁹, sur l'adjonction de la terreur, et même, de l'horreur, à la pitié : l'élégie ne serait alors qu'une tragédie en « mode mineur ». La distinction générique demeure problématique de ce point de vue.

¹² Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.

¹³ Nina Hugot, « Un cœur plus que d'homme : l'héroïsme féminin dans les tragédies d'Etienne Jodelle », dans ce numéro du *Verger*.

¹⁴ Mariangela Miotti, « Les monologues de Didon : l'aveu d'une solitude », dans ce numéro du *Verger*.

¹⁵ Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Hachette, 1920.

¹⁶ Voir William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

¹⁷ Enrica Zanin, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, thèse menée sous la direction de François Lecerclé, soutenue en 2010, URL : http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/E.Zanin_These.pdf, p. 141. Cette exigence est remise en question vers 1640, et déjà par Sarasin (*Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de M. de Scudéry*) ou Vossius (*Poétique*) ; voir à ce sujet Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975, p. 23. On pourra également se reporter aux définitions successives de la tragédie analysées par Georges Forestier dans l'introduction de *La tragédie française*, 2010, p. 3-8 : l'auteur met en évidence un changement de paradigme, qui intervient grâce à la réflexion de D'Aubignac en 1657. Voir également l'analyse qu'il donne des différences entre des pièces où les passions sont « soutenues » par l'action, et d'autres dans lesquelles c'est l'action qui se trouve enrichie par les passions (p. 202-215).

¹⁸ Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

¹⁹ Sylvain Garnier, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », dans ce numéro du *Verger*.



Telles sont les premières difficultés auxquelles se trouve confronté le lecteur de la *Didon* – difficultés qui marqueront l'ensemble de la production tragique humaniste, et qui tiennent à l'écart sans mesure qui sépare une conception aristotélicienne de la tragédie comme travail de la fable, conception classique dont nous héritons, d'une conception humaniste qui ignore presque Aristote au profit de Sénèque.

LE TRAVAIL DES SOURCES

Pourtant, il existe une deuxième série de problèmes d'ordre générique, cette fois-ci plus propres à la *Didon*, et qui tiennent à la source utilisée par Jodelle : les tragédies italiennes transposent des thèmes antiques dans des situations modernes ; les traducteurs, eux, empruntent directement la fable à leurs modèles, et se contentent d'habiller des textes jugés peu lisibles par les contemporains ; Jodelle, lui, choisit de créer en toute originalité une fable empruntée au monde antique, mais à un monde qui n'est ni celui de la tragédie ni de l'histoire, mais celui de l'épopée, en allant chercher son sujet dans le livre IV de *l'Enéide*.

Dès lors, le travail du dramaturge est un travail d'hybridation, dans lequel Jodelle se livre, par moments, à de simples effets de collage, à ce qui ressemble, donc, à une traduction du texte virgilien – et dont on pourrait penser qu'il demeure, de ce fait, dans le registre épique ; mais ces « morceaux choisis » sont enchâssés dans une monture tragique, habillés par le mouvement de la pièce. C'est ainsi que le même texte, les mêmes vers, peuvent devenir tantôt épiques, tantôt tragiques, selon le contexte dans lequel ils se trouvent. On a pu parler de métissage, et d'une tragédie « épique ». Peut-être pas : de fait, la présence de ces passages dans ce qui est de plein droit, et d'un bout à l'autre, une tragédie, portée non plus par le souffle collectif de l'épopée, mais par la plainte individuelle de l'individu délaissé en lutte contre le destin, en transforme la nature même.

L'accent porté sur le personnel féminin, en particulier, qui permet un travail sur les passions tragiques, est en particulier responsable de cette mutation générique. John Nassichuk livre d'ailleurs une étude du portrait qui est dressé de la reine de Carthage dans la pièce.²⁰ Un autre glissement à l'égard de la source virgilienne provient du déplacement du point de vue, qui permet le mécanisme dramatique, d'un système dans lequel l'homme vainqueur est le héros, à un système qui donne la parole aux vaincus – dispositif comparable à celui qu'adopte Eschyle lorsque, de la victoire des Grecs à Salamine, il fait une tragédie, en portant l'accent sur Atossa, la reine du parti vaincu. Par ailleurs, la référence ovidienne colore l'intertexte virgilien par l'esprit bien peu épique des *Héroïdes*, qui vient en saper les valeurs et transforme la pièce, peut-être, en une épopée à l'envers, comme le montre Sandra Proveni²¹.

Le déplacement est d'envergure : certes, Jodelle se livre à une relecture de l'épopée, mais lorsqu'il travaille le matériau épique, c'est pour en faire un matériau tragique. L'épisode de Didon ne s'inscrit plus dans la marche de l'histoire, et l'issue n'en est plus le triomphe d'un peuple : on se trouve désormais dans une rhétorique de déploration qui évacue la fondation de Rome, cet horizon qui permettait de légitimer *a posteriori* l'abandon de Didon, comme le faisait Virgile. L'absence de ce souffle épique et la focalisation sur l'héroïne en tant qu'individu contribuent à enfermer les personnages dans un épisode à fin déplorable, et les moments de traduction littérale du texte sont assortis d'une modification radicale du sens. Le « sacrifice » auquel se livre Didon n'est plus le sacrifice d'une femme, par un homme, aux exigences de l'histoire ou des dieux, mais au contraire le sacrifice qu'une femme fait d'elle-même, afin de

²⁰ John Nassichuk, « Fortune m'ordonne : le portrait féminin dans *Didon se sacrifiant* », dans ce numéro du *Verger*.

²¹ Sandra Proveni, « L'intertexte des *Héroïdes* d'Ovide dans *Didon se sacrifiant* : enjeux poétiques et idéologiques », dans ce numéro du *Verger*.



trionpher du destin que lui imposent les dieux ou ses passions, en préservant le sens de sa dignité.

Cet héroïsme, c'est la base de ce que sera la tragédie, que l'on parle du point de vue humaniste ou classique : celui d'un conflit mettant en valeur un héros exalté par les passions, toujours vaincu, mais invincible dans sa lutte contre le destin, comme le suggère Madeleine Lazare²² – selon cette définition, l'action dramatique est dépourvue d'importance, et seul compte l'art du dramaturge qui en donne un commentaire à l'intention des spectateurs : à ce titre, la *Didon* de Jodelle porte en germe tout ce que sera la grande tragédie française.

²² Madeleine Lazare, art. cit.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- JODELLE, Etienne, *Les Amours, Contr'Amours, Contre la Riere-Venus*, édition d'Emmanuel Buron, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- JODELLE, Etienne, *Didon se sacrifiant*, édition de Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002.

Textes critiques

- BARDON, Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris, PUF, 1963.
- BURON, Emmanuel, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole », *Lectures d'Etienne Jodelle, Didon se sacrifiant*, sous la direction d'Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 139-168.
- BURON, Emmanuel, « Scénographie de la parole et spectacle sacrificiel dans *Didon se sacrifiant* », *Lectures d'Etienne Jodelle, Didon se sacrifiant*, sous la direction d'Emmanuel Buron et Olivier Halévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 169-178.
- DEL COURT, Marie, *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1925.
- DUPONT, Florence *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Hachette, 1920.
- LANSON, Gustave, « Études sur les origines de la tragédie classique en France », *Revue d'Histoire Littéraire*, X, 1903, p. 177-231 et 413-436.
- LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- MARX, William, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Editions de Minuit, 2012.
- TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975.
- ZANIN, Enrica, *Fins tragiques : Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, thèse menée sous la direction de François Lecercle, soutenue en 2010.