



TRAGÉDIE ÉLÉGIAQUE ET ÉLÉGIE TRAGIQUE : LA REINVENTION SYMÉTRIQUE DE DEUX FORMES POÉTIQUES JUMÉLÉES PAR JODELLE ET LA PERUSE

Sylvain GARNIER (U. Paris-Sorbonne)

Lieu traditionnel de l'expression poétique de la tristesse, la « plaintive Élégie en longs habits de deuil¹ » a souvent été rapprochée de la tragédie dans la mesure où, d'un point de vue thématique, l'élégiac peut être considéré comme une forme de tragique mineur puisqu'il suscite la pitié sans la terreur. C'est pourquoi, lorsqu'à la fin du XVII^e siècle la tragédie s'adoucit et peut se définir uniquement par la fameuse « tristesse majestueuse² » racinienne, le genre tragique tend à s'infléchir tout entier vers l'élégiac³. Mais, en réalité, dès sa création au milieu du XVI^e siècle, la tragédie française semble déjà regarder du côté de l'élégie, à un point tel qu'Émile Faguet pouvait résumer péjorativement le système dramatique d'Étienne Jodelle en une phrase : « un sujet restreint à une crise d'une heure et traité en élégie⁴ ». Absence de violence dans un cas, absence d'action dans l'autre, la référence à l'élégie souligne toujours une lacune de la tragédie.

Cependant, si l'un et l'autre genre ont pu entretenir des liens privilégiés tout au long de leur histoire, la situation au milieu du XVI^e siècle est très différente de ce qu'elle sera un siècle plus tard : alors qu'à l'époque de Racine la comparaison de la tragédie et de l'élégie concerne deux genres bien définis que l'on rapproche par leur inspiration, en 1553, date de la représentation de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, la tragédie vient d'être créée tandis que l'élégie fait encore l'objet d'une réflexion poétique destinée à en livrer une définition exacte.

La principale difficulté soulevée par l'élégie pour les poéticiens du XVI^e siècle porte sur le hiatus apparent entre l'étymologie du terme et la pratique commune du genre. Le mot « élégie » provient en effet du grec « *elegos* » qui signifie « plainte »⁵ ; mais, dans la pratique, l'élégie désigne presque systématiquement un poème traitant de l'amour. Toute la question était donc de savoir de quel genre national cette forme antique devait être rapprochée : des plaintes, déplorations et épitaphes, en suivant l'étymologie ? Ou de l'épître amoureuse en suivant sa pratique ? Ainsi, si Thomas Sébillet concédait que les « plaintes et déplorations sembleraient être comprises sous l'élégie [...] car l'élégie proprement veut dire plainte⁶ », il suivait néanmoins l'usage de Marot en invitant à prendre « l'élégie pour épître Amoureuse⁷ ». Jacques Peletier, lui, résout la difficulté par une explication diachronique : l'élégie était à

¹ Nicolas Boileau, *Art poétique*, dans les *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal et Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 164.

² Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans *Œuvres complètes*, I, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 450.

³ Sur cette question, voir notamment l'article de Gilles Declercq, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiac dans *Bérénice* ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 139-165 ; et la thèse de Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi : inflexions élégiacques et horribifiques dans le théâtre tragique, de l'âge classique aux Lumières (1677-1726)*, soutenue à l'Université de Paris IV en 2010.

⁴ Émile Faguet, *La Tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, Hachette, 1883, p. 87.

⁵ Cf. Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 120.

⁶ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, « De la Déploration, et Complainte », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 136.

⁷ *Ibid.*, « De l'Épître, et de l'Élégie, et de leurs différences », p. 125.



l'origine consacrée à la déploration, mais elle s'est ensuite spécialisée dans l'expression amoureuse :

La première matière de l'Élégie furent choses tristes : comme lamentations, déplorations sur les morts, doléances des cas piteux : ainsi même que sonne le mot en Grec. Et même les Épitaphes des morts, se faisaient en vers Élégiaques. Toutefois on a gagné depuis, à l'accommoder aux choses joyeuses, c'est à savoir aux propos d'Amour⁸.

Posée au moment de l'élaboration de la tragédie française, la question de la nature de l'élégie ne pouvait qu'intéresser les jeunes dramaturges dans la mesure où, considérée à l'aune de son étymologie, cette forme poétique pouvait être rapprochée des déplorations tragiques ou, au contraire, les déplorations tragiques être rapprochées de l'élégie. Toutefois, s'il pouvait être tentant pour des poètes se revendiquant de l'inspiration antique de chercher à retourner à l'inspiration première de l'élégie – la déploration –, la question du modèle à imiter pouvait poser problème. En effet, si elle renvoyait étymologiquement à la plainte, l'élégie ne possédait aucune unité thématique dans l'Antiquité grecque puisqu'il s'agissait avant tout d'une forme de versification – l'emploi du distique élégiaque –, et que dans l'Antiquité latine elle était surtout associée à la passion amoureuse. L'origine déplorative de l'élégie est un mythe sans véritable modèle auquel se référer. Aussi l'un des seuls véritables exemples anciens que pouvaient suivre les poètes était-il celui des thrènes, ces chants de déploration antiques dont les tragédies offraient sans doute le meilleur modèle.

Inversement, les imprécisions théoriques autour de la tragédie ont pu favoriser la contamination de ce genre par la tonalité élégiaque. L'un des textes fondamentaux utilisé par les humanistes pour appréhender la tragédie à cette époque était en effet l'*Art poétique* d'Horace ; or Olivier Millet a parfaitement démontré que l'interprétation qui était alors donné d'un vers de ce texte – « *Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunto*⁹ » – a pour ainsi dire conditionné l'emploi du style élégiaque dans la tragédie française de la Renaissance, en véhiculant l'idée que le poème devait plaire par le recours au pathos comme dans un discours rhétorique :

[...] l'orateur conduit à sa guise les affects de son auditoire en conjoignant les effets esthétiques et plaisants du style à la dimension pathétique du discours ; c'est ce que souligne par exemple Luisini, en disant que *dulcis* signifie « qui fait pitié, et qui doit par la douceur du style attirer l'esprit des auditeurs », [...]. Cette insistance sur la douceur et le plaisir propres aux larmes ou à la pitié invite les auteurs tragiques à exploiter au maximum le style élégiaque¹⁰ [...]

Le plaisir tragique était donc moins conçu comme un effet produit par la disposition de la fable – ce qui aurait été conforme à la théorie aristotélicienne – que comme l'émotion esthétique et pathétique produite par le discours ; d'où l'assimilation, au moins partielle, du style tragique et du style élégiaque.

⁸ Jacques Peletier, *Art poétique*, « De l'Épître et de l'Élégie : et de la Satire », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. cit., p. 275.

⁹ Horace, *Art poétique*, v. 99-100 : « Ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux, ils doivent encore être [doux] » (nous reprenons la traduction donnée par Olivier Millet dans son article, « *Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace (1550-1554)* », *Études françaises*, vol. 44, n° 2, *La littérature tragique du XVI^e siècle en France*, 2008, p. 24).

¹⁰ Olivier Millet, « *Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace (1550-1554)* », art. cit., p. 24-25.



C'est dans ce contexte que la possibilité d'un rapprochement entre les deux genres va aboutir, ponctuellement, à une forme de métissage générique ; et ce d'autant plus facilement que l'élégie partage avec la tragédie, outre son inspiration « pitoyable », une certaine proximité formelle de par sa versification : l'une et l'autre utilisent la forme du discours versifié, c'est-à-dire un poème isométrique – employant en principe le décasyllabe pour l'école marotique ou l'alexandrin pour la Pléiade – disposé en rimes plates.

Ce faisant, il conviendra ainsi de voir, dans un premier temps, comment s'élabore une nouvelle poétique de la plainte et de la déploration dans l'adaptation des thrènes tragiques réalisée par les traducteurs de tragédies grecques durant la première moitié du XVI^e siècle. Puis nous étudierons le travail symétrique réalisé à partir de ces thrènes par Jodelle et La Péruse, les deux premiers dramaturges à avoir composé des tragédies françaises imitées de l'antique, l'un transformant progressivement la plainte tragique en élégie amoureuse, l'autre, au contraire, tentant de réformer l'élégie amoureuse en déploration tragique.

L'ADAPTATION DES THRENES TRAGIQUES : UNE NOUVELLE POETIQUE DE LA DEPLORATION

Afin de comprendre la démarche entreprise par Jodelle et La Péruse pour rapprocher les genres tragique et élégiaque, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur le « chaînon manquant » entre ces dramaturges et le théâtre de l'Antiquité : les traducteurs qui, dans la première moitié du XVI^e siècle, s'étaient efforcés de retranscrire les pièces grecques et latines en vers français. Ces poètes et lettrés, tels Lazare de Baïf, Guillaume Bochetel ou encore Thomas Sébillet, fournirent un effort remarquable pour tenter d'adapter les formes et les procédés de leurs modèles à la nature de la langue et de la poésie françaises. C'est pourquoi le terme de « traduction » paraît quelque peu réducteur pour qualifier leur travail qui constitue bien plutôt de véritables créations en langue vernaculaire des tragédies antiques. Si Jodelle est l'auteur de la première tragédie originale écrite sur le modèle antique, ces adaptateurs peuvent ainsi être considérés comme les auteurs des premières tragédies non originales en langue française. Leur influence sur Jodelle et les premiers dramaturges a déjà été démontrée¹¹, et nous verrons que Jodelle a probablement cherché à inscrire l'élégie dans la continuité de l'inspiration et des formes tragiques héritées de l'Antiquité telles que les ont rendues ces traducteurs. Les passages qui, dans ses tragédies, s'apparentent le plus à l'élégie – c'est-à-dire l'expression poétique de la douleur amoureuse – constituent en effet des fragments de textes qui, par leur forme stylistique et rhétorique, semblent issus des thrènes ou chants de déploration des œuvres antiques. Un point retiendra donc ici notre attention : l'adaptation des *melos* – autrement dit les parties de la tragédie grecque qui étaient chantées par des personnages – consacrés à la déploration et au deuil.

Dans l'adaptation de ces formes, une spécificité stylistique se retrouve d'un traducteur à l'autre : l'amplification des phénomènes de répétition qui, dans les œuvres originales, ne portaient en principe que sur des interjections exclamatives. Par exemple, l'*Électra* de Lazare de Baïf – adaptée en 1529 de la pièce de Sophocle – utilise ce procédé pour traduire le chant de l'héroïne éponyme au moment où elle se remémore la nuit du meurtre de son père, Agamemnon. La comparaison de la version de Baïf au texte original de Sophocle permet de bien mesurer le travail d'adaptation réalisé :

O le jour que j'ay plus en hayne,

Ὡ πασῶν κείνα πλέον ἡμέρα

¹¹ Par exemple, l'emploi de l'alexandrin comme vers tragique est un usage hérité de Lazare de Baïf (cf. Knud Togeby, « Histoire de l'alexandrin français », *Immanence et Structure*, recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby, *Revue Romane*, Numéro spécial 2, 1968, p. 230-232).



Que jour qui soit en la semaine.
O nuyst, o grandes passions,
O les grandes afflictions
De la mort que receut mon pere
Des doubles mains en grand misere
Lesquelles m'ont osté la vie
Du pere, dont morte desvie¹²,
Lesquelles m'ont ainsi destruite¹³.

ἐλθοῦσ' ἐχθίστα δὴ μοι
ὦ νύξ, ὦ δειπνῶν ἀρρήτων
ἔκπαγλ' ἄχθη·
τοὺς ἐμὸς ἴδε πατήρ
θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,
αἶ τὸν ἐμὸν εἶλον βίον
πρόδοτον, αἶ μ' ἀπόλεσαν¹⁴.

Le texte de Sophocle comportait bien quelques répétitions – celle de l'interjection « ὦ » et le parallélisme introduit par la répétition de « αἶ » – mais celles-ci restent bien en deçà de celles présentes dans la version de Baïf. Bien que celui-ci ait cherché à rester au plus près de son modèle, se vantant même de l'avoir adapté « en rime française, ligne pour ligne et vers pour vers¹⁵ », il a jugé nécessaire d'étoffer ce passage par la multiplication des phénomènes de répétition. Or, il ne s'agit pas d'un cas isolé : ce procédé sera repris dans les mêmes circonstances – traduction de chant de deuil ou de douleur – par Bochetel et Sébillet dans des proportions plus importantes encore. Par exemple, la traduction que ce dernier a donnée de *l'Iphigénie à Aulis* d'Euripide en 1549 constitue une adaptation bien plus libre que la traduction de Baïf ; ce qui se ressent dans la reprise de ce procédé d'amplification par répétitions : celles-ci semblent plus denses. Le duo formé par Iphigénie et sa mère, qui apprend à sa fille qu'elle doit être sacrifiée, illustre parfaitement ce fait :

CLYTEMNESTRA.

Ma filhè, hélas : hé dieus, hélas, hottesses !
Las, tant je suy comblée de malheurs,
Hélas, tant j'ay de maus et de tristesses !
Ta mort, hélas, redouble més douleurs
Ma pauvre filhè, et ton maupiteus père
Qui te tu'ra, me laissè, et fuit ailleurs.

ΚΛ.

ὦ τέκνον, ὦ ξέναί,
οἶ' γὰρ θανάτου τοῦ σοῦ μελέα.
Φεύγει σε πατήρ Ἰδιη παραδούς.

IPHIGENE.

Ma mère, hélas, hé dieus, hélas, ma mère !
Car puis qu'il plait au déstin malheureus,
À nous deus siéd cette chanson amère.
Plus ne verray le soleil amoureux,
Ne sés clairs rays, désormais espoir n'ay-je
De plus humér l'air dous et savoureux¹⁶.

ΙΦ.

Οἶ' γὰρ, μήτερ· ταῦτόν τόδε γὰρ
μέλος εἰς ἄμφω πέπτωκε τύχης,
κούκέτι μοι φῶς
οὐδ' ἀελίου τόδε φέγγος.
Ἰὼ ἰώ¹⁷.

¹² *Desvier* = devenir fou, perdre la raison ; devenir furieux, enrager.

¹³ Lazare de Baïf, *Tragédie de Sophocle intitulée Électra* [...], Paris, E. Roffet, 1537, n.p.

¹⁴ Sophocle, *Électre*, v. 201-208. Paul Mazon traduit : « Ah ! de tous les jours de ma vie jour le plus horrible pour moi ! Ah ! nuit ! ah ! douleur affolante de ce banquet d'horreur ! Mon père vit venir une mort infâme au bout de ces deux bras qui m'ont pris l'existence, m'ont trahie, m'ont perdue moi aussi » (Sophocle, *Électre*, dans le tome II, éd. Alphonse Dain, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles lettres, 1989, p. 145).

¹⁵ Lazare de Baïf, *Tragédie de Sophocle intitulée Électra, [...] ladite tragédie traduite du grec dudit Sophocle en rime française, ligne pour ligne et vers pour vers* [...], éd. cit., n.p.

¹⁶ Thomas Sébillet, *L'Iphigène d'Euripide, poète tragique, tourné de Grec en Français par l'Auteur de l'Art Poétique*, Paris, G. Corrozet, 1549, p. 60.

¹⁷ Euripide, *Iphigénie à Aulis*, v. 1276-1283. François Jouan traduit : « CLYTEMNESTRE. – Ah ! Mon enfant, ah ! Étrangère ! Quelle misère pour moi de te voir mourir ! Ton père s'enfuit, il te livre à l'Hadès. IPHIGENIE. – Malheur à moi, ma mère : la même plainte convient à nos deux destinées. C'en est fini pour moi de la lumière et de ce soleil éclatant. Las, Las ! » (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, présenté et traduit par François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 110-111).



Comme chez Baïf, ce sont les répétitions présentes dans le texte original – anaphore de l'interjection « ὦ », épizeux de l'interjection « ἰώ », parallélisme introduit par les termes « οἷ γὼ » – qui motivent l'usage de figures du même type dans la traduction ; mais celles-ci semblent jouer un rôle sensiblement différent : elles rendent ici à ce passage sa nature musicale en soulignant le duo poétique formé par la jeune fille et sa mère. L'abondance des phénomènes de répétition constitue donc bien, dans ces deux exemples, un trait stylistique propre à la version française.

Ce n'est cependant pas toujours le cas : dans la traduction d'*Hécube* d'Euripide par Bochetel, en 1544, les répétitions sont bien présentes, mais marquent un recul par rapport à l'original. Mais ceci est probablement dû au caractère exceptionnel de l'usage des retours de mots dans le texte grec. C'est ce qui apparaît clairement dans la comparaison de la version que donne Bochetel de la plainte d'Hécube, apprenant que sa fille va être sacrifiée par les Grecs, au texte original d'Euripide qui se caractérisait déjà par l'usage des répétitions pathétiques :

O moy dolente, hélas, ores quels plaincts,
Quels hullemens, quels cris de douleur pleins
Puis je getter, en faisant mes complaincts ?
O miserable,
En ta misere et vieillesse plorable
Porter ce faiz si dur et importable,
De servitude à tous intolerable.
He dieux, he dieux,
Quelle cité, quelle gent, ou quels lieux
Me secourront ? Mort est Priam le vieux,
Mors mes enfans au devant de mes yeux :
Où donc iray ?
Deca, dela, ne scay où je fuiray,
De quel costé ou endroit tourneray,
Ne de quels dieux l'aide invoqueray.
O malheureuses,
Nouvelles trop m'apportez angoisseuses,
Aspres vrayement, et tres fort ennuyeuses :
Morte j'en suis, Troyennes douloureuses,
Las voire morte :
Plus je ne quiers de vivre en telle sorte.
O pied chetif, ceste chetive porte,
Et la conduis jusqu'aupres de la porte
Du chef des Gres.
O fille, fille, escoute mes regres,
Accours icy, et t'approche de pres ;
Entends mes plaincts, et tu scauras apres
Las, quelle, quelle
J'ay de ta vie à ceste heure nouvelle¹⁸.

Οἷ γὼ μελέα, τί ποτ' ἀπόσω ;
Ποίαν ἀχώ, ποῖον ὀδυρμόν,
δειλαία δειλαίου γήρωσ,
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,
τᾶς οὐ φερτᾶς ; Οἴμοι.
Τίς ἀμύνει μοι ; Ποία γέννα,
ποία δὲ πόλις ; Φροῦδος πρέσβυς,
φροῦδοι παῖδες.
Ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν
στείχω ; Ποῖ δὴ σωθῶ ; Ποῦ τις
θεῶν ἢ δαιμων ἐπαρωγός ;
Ἵ κάκ' ἐνεγκοῦσαι,
Τρῳάδες ὧ κάκ' ἐνεγκοῦσαι
πήματ', ἀπώλεσατ' ὠλέσατ'· οὐκέτι μοι βίος
ἀγαστός ἐν φάει.
Ἵ τλάμων ἄγησαί μοι πούς,
ἄγησαι τᾶ γηραιᾶ
πρὸς τάνδ' αὐλάν. Ἵ τέκνον, ὧ παῖ
δυστανοτάτας ματέρος, ἔξελθ' ἔξελθ'
οἴκων, ἄιε ματέρος αὐδάν
ὧ τέκνον ὡς εἰδήσ οἶαν οἶαν
αἰὼ φάμαν περὶ σᾶς ψυχᾶς¹⁹.

¹⁸ Guillaume Bochetel, *La Tragédie d'Euripide nommée Hécuba, traduite de Grec en rime Française*, Paris, R. Estienne, 1544, p. 17.

¹⁹ Euripide, *Hécube*, v. 154-176. Louis Méridier traduit : « Ah ! Malheureuse ! Quelle parole faire entendre ? Quel cri, quels gémissement, – triste victime d'une triste vieillesse, d'une captivité intolérable, insupportable ? Hélas ! Qui est là pour me défendre ? Quels enfants, quels concitoyens ? Le vieillard est parti, et partis sont les fils. Quelle voie prendre ? Celle-ci, celle-là ? Où est le salut ? Où trouver un dieu, un génie secourable ? O porteuses de malheurs, Troyennes, porteuses de maux funestes, vous m'avez perdue, oui, perdue ! Il n'est plus pour moi de vie enviable à la lumière ! Mon pauvre pied, conduis-moi, conduis la vieille à cette tente. O mon enfant, ma fille, sors, sors de la maison, entends la voix de la plus malheureuse des mères. Mon enfant, sache quelle



Si cette version du *melos* d'*Hécube* par Bochetel offre bien un modèle d'emploi des retours de mots pour souligner un moment de forte intensité pathétique, il s'agit néanmoins d'un simple souci de fidélité au texte original. Bochetel agit donc plus comme traducteur que comme adaptateur puisque, s'il traduit d'assez près les répétitions au niveau lexical, il perd une partie de leur rôle rythmique en les diluant dans son texte. Mais de telles restrictions ne valent que si l'on compare mot à mot l'original et sa traduction, ce qui n'était pas l'objectif de Bochetel : considérée pour elle-même, sa version du *melos* d'*Hécube* présente les mêmes spécificités stylistiques que les traductions de Lazare de Baïf et Sébillet.

La poétique de la déploration propre aux thèrenes tragiques fait bien un usage privilégié de la saturation des phénomènes de répétition, pour rendre aussi bien le pathétique de la plainte que le chant du *melos*. Et c'est sur cette poétique que Jodelle et La Péruse vont se fonder pour « métisser » ponctuellement tragédie et élégie.

LA CONTAMINATION PROGRESSIVE DU THÈRE TRAGIQUE PAR L'ÉLÉGIE AMOUREUSE CHEZ JODELLE

L'inspiration tragique de Jodelle peut être qualifiée d'élégiaque dans la mesure où ses deux tragédies connues, la *Cléopâtre captive* et *Didon se sacrifiant*, mettent en scène des héroïnes amoureuses plongées dans l'affliction par la perte de leur amant : Cléopâtre pleure la mort d'Antoine ; Didon le départ d'Énée. Le choix même de ces sujets semble donc indiquer qu'en créant la tragédie française sur le modèle antique, Jodelle a sensiblement infléchi l'inspiration des dramaturges grecs ou latins vers une forme d'élégie, sans pour autant renoncer, bien sûr, à la fin malheureuse ou aux enjeux politiques et moraux propres au genre tragique. Alors, en quoi l'adaptation musicale des plaintes tragiques proposée par les traducteurs intéresse-t-elle le développement de l'élégie dans les tragédies de Jodelle ? Précisément par le fait que l'auteur de la *Cléopâtre captive* et de *Didon se sacrifiant* s'en est inspiré pour composer les tirades élégiaques de ses pièces. En somme, elle lui offrait un moule formel où couler sa propre inspiration tragique, sensiblement différente. Le dramaturge reprend en effet ce procédé d'écriture par répétitions pour composer les répliques dans lesquelles ses héroïnes expriment leur douleur amoureuse. Dans la première de ses tragédies, Cléopâtre construit ainsi une adresse à son amant défunt par la répétition insistante de son nom :

Antoine, ô cher Antoine, Antoine ma moitié,
Si Antoine n'eust eu des cieux l'inimitié,
Antoine Antoine, hélas ! dont le malheur me prive,
Entens la foible voix d'une foible captive,
Qui de ses propres mains avoit la cendre mise
Au clos de ce tombeau n'estant encore prise :
Mais qui prise et captive²⁰ etc.

Répétition qui appelle elle-même d'autres modalités de réitérations lexicales, portant cette fois sur Cléopâtre qui se met à distance de son propre discours par l'emploi de la troisième personne. Le dispositif élégiaque est ici patent. De même, lorsqu'elle se remémore la mort d'Antoine, la reine égyptienne imprime à son discours un rythme très spécifique par la répétition quasi systématique de chaque mot de la tirade :

rumeur, quelle rumeur j'apprends touchant ta vie ! » (Euripide, *Hécube*, dans *Tragédies*, II, présenté et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles lettres, 2003, p. 187-188).

²⁰ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, IV, v. 1343-1349, éd. Kathleen M. Hall, University of Exeter, 1979, p. 45.



Mais mais cent fois, cent cent fois malheureuse,
J'ay ja souffert ceste guerre odieuse :
J'ay j'ay perdu par ceste estrange guerre,
J'ay perdu tout et mes biens et ma terre :
Et si ay veu ma vie et mon support,
Mon heur, mon tout, se donner à la mort,
Que tout sanglant ja tout froid et tout blesme,
Je rechauffois des larmes de moymesme,
Me separant de moymesme à demi
Voyant par mort separer mon ami.
Ha Dieux, grands Dieux ! Ha grands Dieux !²¹

De telles répétitions servent aussi bien à rendre la voix entrecoupée de pleurs de Cléopâtre qu'à conférer au discours une certaine musicalité poétique, comme dans les traductions de *mele* grecs analysées précédemment. Jodelle semble donc bien avoir cherché à imiter les thènes de la tragédie grecque dans son œuvre, ou, tout du moins, les adaptations qui en avaient été faites en vers français. Mais, associés à la thématique amoureuse inhérente à son sujet – Cléopâtre meurt à la suite de son amant – ces chants de déploration devaient nécessairement prendre une couleur élégiaque par l'expression du deuil amoureux.

Didon se sacrifiant, la seconde tragédie connue de Jodelle, franchit un nouveau pas en direction de l'élégie en séparant la forme héritée du thène de sa motivation funèbre immédiate : la reine de Carthage ne pleure pas la mort de son amant, mais son abandon ; la déploration de deuil se change en simple plainte amoureuse. Pour autant, le trait stylistique caractéristique des adaptations de *mele* tragiques – la saturation des figures de répétition – est conservé à l'identique. De cette façon, l'ouverture du deuxième acte, dans laquelle Didon exprime son indignation, sa douleur et ses craintes après avoir constaté que les Troyens – et donc Énée, leur chef et son amant – préparaient leur départ, utilise le moule formel du thène tel que nous avons pu l'observer jusqu'ici :

Dieux, qu'ay-je soupçonné ? Dieux, grands Dieux qu'ay-je sçeu ?
Mais qu'ay-je de mes yeux moymesmes apperceu ?
Veut donc ce desloyal avec ses mains traistresses
Mon honneur, mes bienfaits, son honneur, ses promesses,
Donner pour proye aux vents ? Je sens je sens glacer
Mon sang, mon cœur, ma voix, ma force, et mon penser.
Las ! Amour, que devien je ? Et quelle aspre furie
Se vient planter au but de ma trompeuse vie ?
Trompeuse, qui flattoit mon aveugle raison,
Pour en fin l'estouffer d'une estrange poison ?
Est-ce ainsi que le Ciel nos fortunes balance ?
Est-ce ainsi qu'un bienfait le bienfait recompense ?
Est-ce ainsi que la foy tient l'amour arrêté ?
Plus de grace a l'amour, moins il a de seurté.
O trop fresle esperance ! ô cruelle journee !
O trop legere Elise ! ô trop parjure Enee !²²

On retrouve bien la véhémence et la musicalité conférées par les répétitions aux adaptations françaises de *mele*, mais dans un contexte purement élégiaque et non tragique – à ce moment de la pièce tout du moins. Jusqu'au départ effectif d'Énée à la fin de l'acte III, la seconde tragédie de Jodelle pourrait en effet être considérée comme une pure tragédie

²¹ *Ibid.*, III, v. 895-905, p. 32.

²² Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, II, v. 433-448, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 47.



élégiaque au sujet somme toute très proche de celui de *Bérénice* : deux amants s'aiment mais sont contraints de se séparer pour des raisons politiques et/ou religieuses. Et ce n'est qu'une fois le chef des Troyens parti que le drame élégiaque bascule véritablement dans la tragédie dont l'aboutissement sera la mort de Didon. La thématique élégiaque est d'ailleurs si présente dans la première moitié de l'œuvre que le dramaturge l'a explicitement soulignée au moment précis où elle s'interrompt : lorsqu'Énée adresse une fin de non-recevoir à la demande de Didon de différer son départ, il développe toute une tirade sur l'impuissance des larmes et réclame leur arrêt ; ce faisant, d'un point de vue poétique, il met fin à l'élégie, et il le fait en reprenant le trait stylistique qui la caractérise, les répétitions :

Que les pleurs de Didon, que les larmes piteuses,
Qu'en mon piteux adieu mes larmes angoisseuses,
Voire des Tyriens les pleurs ensemble unis,
Voire les pleurs des miens avec les autres mis,
Bref, de tous les mortels et les pleurs et les plaintes,
Ne pourroient pas des Dieux combattre les loix saintes.
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 cessons²³.

Didon se sacrifiant marque donc la séparation entre la forme du thrène – caractérisée par les répétitions – et son contenu originel – la déploration funèbre. La thrénodie est désormais associée à l'élégie tandis que les lamentations de deuil s'expriment, à la toute fin de la pièce, sous des formes différentes.

Enfin, ultime étape de cette évolution du thrène tragique vers l'élégie, on retrouve les traits caractéristiques de cette forme dans une autre œuvre de Jodelle : l'unique élégie qui nous soit parvenue de cet auteur. Ce poème présente en effet les mêmes répétitions lancinantes déjà maintes fois observées, mais reprises dans un autre contexte générique et avec un style moins élevé :

Donques pour bien aimer je suis hors de ta grace ?
Et donques mon amour de ton amour me chasse ?
O destin malheureux ! ô dure cruauté !
Malheureux fut le jour que je vey ta beauté,
Malheureux fut le lieu de nostre cognoissance,
Et moy plus malheureux d'estre sous ta puissance.
Car je ne puis, Madame, ores me délier,
Je ne te puis laisser, je ne puis t'oublier,
Et maugré tes rigueurs cruelles et estranges,
Je ne te puis changer, encor que tu me changes²⁴.

Il ne s'agit plus ici d'un simple contexte élégiaque au sein d'une tragédie, mais bien d'une pure élégie amoureuse, totalement détachée du genre tragique. Les tragédies de Jodelle dessinent donc une continuité parfaite entre le thrène tragique antique tel qu'il était

²³ *Ibid.*, III, v. 1391-1405, p. 85.

²⁴ Étienne Jodelle, « Élégie », *Les Œuvres et mélanges poétiques*, II, éd. Charles Marty-Laveaux, Genève, Slatkine reprints, [1966] p. 87.



réinterprété en français dans la première moitié du XVI^e siècle et la forme poétique de l'épigramme : le même moule formel accueille en effet successivement le chant de déploration funèbre, l'expression du deuil amoureux, la plainte amoureuse en contexte tragique et, enfin, la plainte amoureuse en contexte non tragique. Il est ainsi très intéressant de constater que l'œuvre de Jodelle retrace l'histoire fantasmée de l'épigramme qui, d'après son étymologie, aurait d'abord été consacrée à la plainte ou à la déploration avant de se spécialiser dans l'expression de l'amour malheureux. Quoi qu'il en soit, en faisant de l'épigramme amoureuse la modalité privilégiée de la déploration tragique, l'auteur de la *Cléopâtre captive* et de *Didon se sacrifiant* a fondé une forme de tragédie épigrammatique dans laquelle l'expression du malheur amoureux occupe une place de premier choix.

L'ÉLÉGIE TRAGIQUE : TENTATIVE DE REDEFINITION DU GENRE ÉLÉGIAQUE PAR LA PÉRUSE

L'épigramme de Jodelle pourrait donc schématiquement se définir par la reprise d'un procédé formel du théâtre tragique mais sur une thématique amoureuse plutôt que funèbre et dans un style moyen plutôt qu'élevé ; elle est le résultat d'une évolution progressive de la plainte tragique vers la plainte épigrammatique. Or il est très intéressant de constater qu'au même moment La Pérouse, « Le second ornement de la tragique Muse²⁵ » dont l'inspiration dramatique peut être jugée plus sombre et violente que celle de Jodelle puisqu'imitée de Sénèque, va composer des épigrammes sur un modèle symétrique. Là où Jodelle contaminait la tragédie par l'épigramme en créant une tragédie épigrammatique, lui va faire l'inverse en écrivant des épigrammes tragiques fruits de la contamination de l'épigramme par la tragédie. Cette inversion symétrique se réalise d'ailleurs par rapport au même point de départ : la reprise des procédés d'écriture du théâtre tragique. La Pérouse réinvestit en effet dans l'écriture épigrammatique les emplois de figures de répétition propres aux théâtres tragiques, tout comme Jodelle ; mais, contrairement à ce dernier, il fait le choix du style grave et d'une thématique funèbre. C'est ce qu'illustre parfaitement cet extrait de l'épigramme « Sur la mort du Capitaine Faïoles » dans lequel le poète se livre à une amplification sur un motif épique emprunté à l'*Arioste*²⁶, la plainte contre les armes à feu, fossoyeuses de l'héroïsme militaire traditionnel :

Vraiment tu fus par trop ennemi de la vie
Quiconques le premier trouvas l'Artillerie.
Vraiment d'un fait cruel tu te baillas renom
Quiconques le premier inventas le Canon.
Et quoi ? si tu voulais qu'il fut de toi memoire
Faloit il acheter par nôtre mort ta gloire ?
Et quoi ! ne pouvois tu autrement empêcher
Que ton renom mourut, sans qu'il coûtât si cher ?
O maudite façon ! maudit art ! maudit maître !
O malheureus Canon ! ô malheureus salpêtre !
O malheureuse poudre ! ô boulets malheureus !
O bourreaus inhumains des hommes valeureus !
Par vous l'homme vaillant tombe aussi tôt par terre
Que fait le plus poltron qui oncques fut en guerre.
Par vous maint homme fort est du foible abatu,
Par vous on ne sait pas des François la vertu,

²⁵ Ronsard, « Épitaphe de Jean de La Pérouse, Angoumois », v. 11, dans les *Œuvres complètes*, II, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 955.

²⁶ Cf. L'*Arioste*, *Roland furieux*, XI, 26, traduit par Francisque Reynard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003, p. 234.



Par vous on ne sait pas des François la vaillance²⁷.

La conformité poétique de ce passage avec l'écriture par répétitions lexicales de la tragédie est ici totale ; et il suffit d'ailleurs de le comparer avec un extrait de la *Médée* pour en mesurer l'étendue. La plainte de la Nourrice sur l'abandon de sa maîtresse par Jason utilise en effet exactement le même patron rythmique :

Ô mal-heureuse et mal-heureuse amante
De qui le mal de jour en jour s'augmente !
Ô pauvre fame ! ô douleur ! ô pitié !
Ô fause foi ! ô ingrate amitié !
Ô cruauté ! ô rigueur rigoureuse !
Ô Nourricière amante mal-heureuse,
N'étoit-ce assés qu'il te falût ranger
Dessous les loix de ce peuple étranger ?
N'étoit-ce assés que d'avoir asservie
Au vueil d'autrui ta miserable vie,
Abandonnant pere, parans, amis,
Pour demeurer entre tês ennemis ?
N'étoit-ce assés, ô fait trop inhumain !
D'avoir occis Absyrte ton germain ?²⁸

Les deux extraits présentent la même disposition des exclamations sur quatre vers consécutifs, les interjections « ô » ouvrant une cadence majeure dans laquelle le premier vers comporte trois mesures marquées, les deux suivants deux mesures et le dernier une seule. Cet élan rythmique des exclamations introduit ensuite dans les deux cas une série de vers anaphoriques commençant par les mots « Par vous » pour l'épigramme et « N'était-ce assez » pour la tragédie. Enfin, les deux textes font une utilisation très proche de l'adjectif « malheureux(se) » répété de manière circulaire. Ainsi, en dehors du choix du vers, l'un et l'autre extraits sont écrits suivant un schéma rythmique de répétitions identique. Paradoxalement, ce fragment d'épigramme se révèle ici plus « tragique » que l'extrait de tragédie qui reste, lui, dans une thématique amoureuse.

Pour La Péruse, le rapprochement des deux genres n'a rien d'anecdotique, il s'agit d'un parti pris esthétique et idéologique clairement assumé : la spécialisation amoureuse de l'épigramme constituerait une dénaturation de cette forme poétique qui, à l'origine, aurait été pensée pour exprimer le deuil. Aussi contaminer l'épigramme par la plainte tragique ne serait-il qu'un juste retour à la véritable nature du genre épigrammatique. C'est ce que La Péruse formule explicitement dans son épigramme « Sur la mort de F. Clermont », poème dans lequel il fait part de sa conception de cette forme poétique :

Si pour un homme mort tu receus jamais dueil,
Si pour un mort jamais tu gettas larmes d'œil,
Pitoïable Elegie, il est maintenant heure
Que dans tes ieux enflés aucune eau ne demeure :
Et quand tes ieux seront épuisés de leurs eaus
Qu'ils larmoient le sang coulant par deus ruisseaus.
Pleure, pleure Elegie, Elegie pleureuse
Repran à cette fois ta face douloureuse,
Repran ton premier dueil, repran l'état premier

²⁷ Jean Bastier de La Péruse, « Sur la mort du Capitaine Faïoles, le puiné », v. 71-87, *Poésies complètes*, éd. James A. Coleman, University of Exeter Press, 1992, p. 54-55.

²⁸ Jean Bastier de La Péruse, *Médée, tragédie*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et James C. Coleman, Mugron, J. Feijóo, 1990, I, v. 97-110, p. 16.



Qui de tes premiers ans te fut plus coutumier :
Laisse Amour et ses traits, son brandon et sa flamme,
Son arc, et son carquois au joïeus Epigramme.
L'épître avertira l'amoureux attendant
Du vouloir de l'amie, et l'ami ce pendant
D'un plaisant vers lircq sur la Harpe tandue
Chantera les beautés de l'amie attendue :
Tels vers sont pour l'amour, tels vers sont bien duisans
Pour décrire l'amour et ses feux dous-cuisans :
Mais il te faut pleurer, pitoïable Elegie,
Pour ceus qui sont meurtris de ta sœur Tragedie²⁹.

Le rapprochement des poèmes tragique et élégiaque constitue donc pour La Péruse l'aboutissement logique d'un retour à l'origine déplorative de l'élégie, origine déduite – nous l'avons vu – de l'étymologie du mot et, en réalité, largement fantasmée. Ce retour a pour but de distinguer l'élégie des différents genres lyriques amoureux, et notamment de l'épître amoureuse, pour l'assimiler, sans le dire, aux genres de la complainte, de la déploration voire de l'épithaphe. Le parti pris idéologique d'une telle conception est évident : il s'agit pour ce poète, écrivant dans le sillage de la Pléiade, d'arracher l'élégie à l'école marotique pour l'inscrire dans la poésie moderne. Créée en France par Clément Marot³⁰, l'élégie constituait en effet l'un des rares genres d'origine antique dont les poètes de la Brigade ne pouvaient revendiquer l'héritage³¹ ; c'est pourquoi La Péruse vient contester en quelque sorte ce dernier en redéfinissant l'élégie de manière plus restrictive. De fait, les élégies déploratives sont très rares dans l'œuvre de Marot qui, conformément à la tradition du genre, est largement dominée par les élégies amoureuses³². Aussi, en choisissant de restreindre l'élégie à la seule élégie déplorative, sous couvert d'un retour à l'origine antique du genre, La Péruse se démarquait-il radicalement de la conception dominante du poème élégiaque.

Dans cette optique, le rapprochement de l'élégie et de la tragédie, justifié par la thématique du deuil, pourrait en réalité viser à faire répondre cette élégie renouvelée aux attentes poétiques de la poésie moderne sur au moins deux points : la recherche d'un modèle antique et l'obsession du haut style, caractéristique des tout débuts de la Pléiade. Les modèles antiques d'élégies existaient déjà bien sûr, mais il s'agissait d'élégies amoureuses dont l'école marotique avait déjà capté l'héritage, comme l'indique Sébillot :

Or si tu requiers exemples d'Élégies, propose-toi pour formulaire celles
d'Ovide écrites en ses trois livres d'Amours : ou mieux lis les élégies de
Marot : desquelles la bonne part représente tant vivement l'image
d'Ovide, qu'il ne s'en faut que la parole du naturel³³.

La tragédie, à travers ses thrènes, offrait donc le modèle d'une poésie de la déploration qui pouvait parfaitement convenir à l'écriture d'une élégie restaurée dans sa forme supposée originelle. Comme La Péruse adaptait ces thrènes pour la tragédie française durant les mêmes années que Jodelle – en imitant les premiers traducteurs de tragédies – il était logique de retrouver les mêmes caractéristiques poétiques dans cette élégie déplorative et les déplorations tragiques. Quant à la question du style élevé, elle se posait naturellement puisqu'il s'agissait de

²⁹ Jean Bastier de La Péruse, « Sur la mort de F. Clermont, Seigneur de Dampierre », v. 1-20, *Poésies complètes*, op. cit., p. 56-57.

³⁰ Cf. Christine M. Scollen, *The Birth of the elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, p. 13.

³¹ Cf. Verdun-Louis Saulnier, *Les Élégies de Clément Marot*, nouvelle édition augmentée, Paris, Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1968, p. 6.

³² Cf. Verdun-Louis Saulnier, op. cit., p. 23.

³³ Thomas Sébillot, *Art poétique français*, « De l'Épître et de l'Élégie : et de la Satire », op. cit., p. 125.



l'une des principales lignes de démarcation entre la poésie marotique et la poésie moderne à ses débuts. Aussi choisir le modèle de l'élocution tragique, c'est-à-dire le modèle par excellence du haut style ou du style sublime, pouvait-il être une manière pour La Péruse de distinguer cette nouvelle élégie déplorative de l'élégie amoureuse de style moyen, la reprise des répétitions rythmiques et musicales, caractéristiques des lamentations de la tragédie, permettant d'élever poétiquement l'expression de la tristesse. Ce faisant, le poète aurait en fin de compte appliqué à l'élégie un traitement symétrique à celui qui sera mis en œuvre dans la tragédie au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle : il crée une forme d'élégie majeure, plus grave, en la mêlant avec la tragédie – l'élégie tragique pourrait-on dire, la mort et le deuil venant s'adjoindre à la tristesse naturelle du genre – ; tandis que la fin du siècle suivant verra la création d'une forme mineure de tragédie, plus douce, par sa rencontre avec l'élégie – la tragédie élégiaque³⁴, la terreur propre au genre se voyant écartée au profit de la seule pitié ou tristesse amoureuse.

Cette redéfinition de l'élégie, entreprise par La Péruse, restera cependant sans suite, et c'est la conception marotique du genre qui perdurera, au moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle³⁵. Le modèle de répétitions musicales emprunté à la tragédie ne parviendra donc pas à s'imposer, et le genre tragique restera le seul lieu où cette poésie de la déploration si particulière continuera à s'exprimer³⁶.

Ainsi donc, la redécouverte de la tragédie antique et l'élaboration sur son modèle d'une tragédie nationale a suscité, dans la première moitié du XVI^e siècle et jusque dans les années 1555, une réflexion poétique sur la forme de la déploration qui devait aboutir à la rencontre et à la contamination ponctuelle de deux genres : la tragédie et l'élégie. Le thrène, ce chant de lamentation ou de déploration ritualisé que les premiers traducteurs de tragédies antiques avaient adapté à la langue et à la poésie française, est devenu – suivant des modalités différentes – le modèle de l'élégie ou de la tonalité élégiaque chez Jodelle et La Péruse : l'auteur de la *Cléopâtre captive* et de *Didon se sacrifiant* a en effet utilisé le thrène comme un « cheval de Troie » pour faire pénétrer l'élégie amoureuse dans la tragédie, tandis que l'auteur de *Médée* devait au contraire chercher à renouveler l'élégie en extrayant les déplorations tragiques du poème dramatique pour les présenter de manière autonome, déplaçant de fait la thématique élégiaque de l'amour vers le deuil. Cependant, chercher à redéfinir ainsi l'élégie, pour la distinguer des genres nationaux de la complainte ou de l'épître amoureuse, aboutissait à une inversion paradoxale en faisant de l'amour un thème tragique et du deuil un thème élégiaque. Ce faisant, l'élégie déplorative se démarquait à la fois des modèles antiques et de la tradition marotique qui accordaient tous deux une place prépondérante à l'amour ; d'où, sans doute, le fait qu'elle soit restée marginale. L'introduction de l'amour élégiaque au sein de la tragédie constituait en revanche une rencontre parfaitement féconde entre une forme antique et le goût contemporain, d'où la fortune d'une telle alliance. Si ces deux démarches – la création d'une élégie tragique et celle d'une tragédie élégiaque – étaient symétriques à l'origine, elles enregistreront donc des succès bien différents ; et cette différence tient sans doute en partie à

³⁴ Cf. Carine Barbaferi, « Une tragédie en mode mineur : la tragédie élégiaque », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 269.

³⁵ Cf. Christine M. Scollen, *op. cit.*, p. 152.

³⁶ Les répétitions restent l'une des marques du style élégiaque dans la poésie du XVI^e siècle comme a pu l'observer Dora Elisabeth Frey, cependant, aucun des exemples qu'elle a pu analyser n'est comparable aux emplois caractéristiques de la tragédie humaniste et des élégies de La Péruse qui ont été étudiés ici (cf. Dora Elisabeth Frey, *Le Genre élégiaque dans l'œuvre de Ronsard*, Liège, Imprimerie Georges Thone, 1939, p. 108-109).



l'asymétrie irréductible des deux genres concernés. L'élégie est la « sœur » de la tragédie, certes, mais elle est sa cadette et non sa jumelle : il était possible pour Jodelle d'infléchir sans la dénaturer l'inspiration d'un grand poème comme la tragédie, en coulant une nouvelle thématique amoureuse dans le moule formel du thrène ; mais, dans un poème de petite étendue comme l'élégie, il s'agissait moins d'infléchir une thématique que de la remplacer : La Péruse a voulu faire de l'élégie un thrène. Quoi qu'il en soit, la mort prématurée de La Péruse et l'abandon rapide par Jodelle du genre tragique devaient couper court à leurs expérimentations autour de l'élégie et de la tragédie ; et, s'il est possible de remarquer une filiation du thrène élégiaque dans les premières tragédies de Robert Garnier, la postérité de cette poésie de la déploration si particulière n'est guère allée au-delà.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ARIOSTE (L'), *Roland furieux*, traduit par Francisque Reynard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2003.
- BAÏF Lazare (de), *Tragédie de Sophocle intitulée Electra, contenant la vengeance de l'inhumaine et très piteuse mort d'Agamemnon, roi de Mycènes la grand, faite par sa femme Clytemnestra et son adultère Egistus, ladite tragédie traduite du grec dudit Sophocle en rime française, ligne pour ligne et vers pour vers en faveur et commodité des amateurs de l'une et l'autre langue*, Paris, E. Roffet, 1537.
- BOCHETEL Guillaume, *La Tragédie d'Euripide nommée Hécuba, traduite de Grec en rime Française*, Paris, R. Estienne, 1544.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, dans les *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal et Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- EURIPIDE, *Iphigénie à Aulis*, présenté et traduit par François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- EURIPIDE, *Hécube*, dans *Tragédies*, II, présenté et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles lettres, 2003.
- JODELLE Étienne, *Cléopâtre captive*, éd. Kathleen M. Hall, University of Exeter, 1979.
- JODELLE Étienne, *Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002.
- JODELLE Étienne, *Les Œuvres et mélanges poétiques*, éd. Charles Marty-Laveaux, Genève, Slatkine reprints, [1966].
- LA PERUSE Jean Bastier (de), *Poésies complètes*, éd. James A. Coleman, University of Exeter Press, 1992.
- LA PERUSE Jean Bastier (de), *Médée, tragédie*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et James C. Coleman, Mugron, J. Feijóo, 1990.
- PELETIER Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990.
- RACINE Jean, *Bérénice*, dans *Œuvres complètes*, I, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- RONSARD Pierre (de), *Œuvres complètes*, II, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- SEBILLET Thomas, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990.
- SEBILLET Thomas, *L'Iphigène d'Euripide, poète tragique, tourné de Grec en Français par l'Auteur de l'Art Poétique*, Paris, G. Corrozet, 1549.
- SOPHOCLE, *Électre*, dans le tome II, éd. Alphonse Dain, traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles lettres, 1989.



Textes critiques

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1993.
- BARBAFIERI Carine, « Une tragédie en mode mineur : la tragédie élégiaque », *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 269-283.
- DECLERCQ Gilles, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice* ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 139-165.
- DION Nicholas, *Entre les larmes et l'effroi : inflexions élégiaques et horribles dans le théâtre tragique, de l'âge classique aux Lumières (1677-1726)*, soutenue à l'Université de Paris IV en 2010.
- FAGUET Émile, *La Tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, Hachette, 1883.
- FREY Dora Elisabeth, *Le Genre élégiaque dans l'œuvre de Ronsard*, Liège, Imprimerie Georges Thone, 1939.
- MILLET Olivier, « *Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace (1550-1554)* », *Études françaises*, vol. 44, n° 2, *La littérature tragique du XVI^e France*, 2008, p. 11-31.
- SCOLLEN Christine M., *The Birth of the elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.
- SAULNIER Verdun-Louis, *Les Élégies de Clément Marot*, nouvelle édition augmentée, Paris, Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1968.
- TOGBY Knud, « Histoire de l'alexandrin français », *Immanence et Structure*, recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby, *Revue Romane*, Numéro spécial 2, 1968, p. 208-234.