



« FORTUNE M'ORDONNE » : LE PORTRAIT FEMININ DANS *DIDON SE SACRIFIANT*

John NASSICHUK (U. of Western Ontario)

Dans les quelques pages qu'il consacre à *Didon se sacrifiant* au sein de son livre fondamental sur l'œuvre et la vie d'Étienne Jodelle, Enea Balmas souligne le fait que le poète s'emploie à construire, à travers les cinq actes de sa seconde tragédie, un tableau « psychologique » du personnage éponyme qui privilégie le thème de « l'humiliation de la créature sujette à son propre destin¹ ». Balmas note également, à juste titre, que le dramaturge construit une pièce où le développement de l'intrigue réside moins dans la mise en scène d'une suite d'« actions » au sens aristotélicien, que dans la représentation du « pathos » de l'héroïne². Il s'ensuit de façon certaine que la part dévolue à la description des principaux personnages, ainsi qu'à l'illustration de leur « caractère », revêt une importance bien particulière dans cette tragédie. Or, un tel procédé n'est certainement pas rare dans le corpus dramatique de la fin du Moyen-Age, aussi la critique littéraire a-t-elle pu souligner à plusieurs reprises le caractère « circulaire » de l'intrigue de la première tragédie de Jodelle, la célèbre *Cléopâtre captive*³. Moins bien développée en revanche est l'étude critique du long poème dialogué qui porte à la scène tragique les événements racontés par Virgile à partir du vers 279 du quatrième chant de l'*Énéide*. Seuls les articles importants d'E. Buron⁴ et de G. Jondorf⁵ mettent en évidence la portée essentielle des images et du motif de la vue dans *Didon se sacrifiant*. Tel aussi sera l'objet de la présente étude, laquelle traitera précisément de l'image poétique de Didon qui transparait dans la tragédie de Jodelle. Il s'agira notamment d'examiner son rapport à la tradition ancienne du portrait féminin que le poète membre de la Pléiade visite à plusieurs reprises dans son œuvre non dramatique.

Lorsque le chœur des Troyens prodigue son chant à la fin du premier acte, résumant à sa façon le sens du dialogue qui précède son intervention, il conclut en invitant les spectateurs à contempler dans la personne de Didon une véritable illustration des violences de la Fortune :

¹ E. Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese, Étienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Florence, Olschki Editore, 1962, p. 339 : « Come la Cléopâtre, Didon se sacrifiant sviluppa un unico tema, dal conflitto tra la volontà umana e il fato ; come la Cléopâtre essa è una tragedia dell'impotenza umana a sottrarsi alla sorte, e dell'umiliazione della creatura soggetta al proprio destino ; come nella Cléopâtre l'autore indulge et indugia a studiare l'evoluzione psicologica che porta la protagonista, Didone questa volta, ad accettare la propria condanna. »

² E. Balmas, *ibid.*, p. 339 : « Non vi è 'azione', se non nel campo della psicologia dei personaggi ; non vi è evoluzione, se non in questa graduale accettazione da parte di Didone della realtà ineluttabile, lasciata intravedere fin dalle prime battute della tragedia, che non vi è speranza per la regina cartaginese, e che essa deve morire. »

³ Outre les remarques d'E. Balmas (*ibid.*, p. 300 sq.), voir notamment R. Campagnoli, « Descrizione della Cléopâtre captive di Jodelle », dans : *Forme, Manière, Manierismi. Scritti sul cinquecento francese*, Bologne, 1979, p. 1-80 ; F. Charpentier, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Peruse », *Littératures*, 22, 1990, p. 7-22 ; G.R. Garner, « Tragedy, Sovereignty and the Sign : Jodelle's *Cléopâtre captive* », *Canadian Review of Comparative Studies*, 1978, p. 245-279 ; R. Griffin, « *Cléopâtre captive* devant la critique », *Œuvres et critiques*, I, 1, 1979, p. 111-118 ; K.M. Hall, « Notes on Jodelle's *Cléopâtre captive* », *French Studies*, XX, 1966, p. 1-14 ; F. Joukovsky, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », *Parcours et rencontres. Mélanges Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, t. 1, p. 347-360 ; Y. Loskoutoff, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 53, 1991, p. 65-80 ; T. Reiss, « Jodelle's *Cléopâtre* and the Enchanted Circle », *Yale French Studies*, 15, 1972, p. 64-77.

⁴ « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole: vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle », dans M. Gally et M. Jourde (éd.), *L'Inscription du regard. Moyen-Age – Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1995, p. 127-168. Repris dans : E. Buron et O. Halévy (éd.), *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 139-168.

⁵ « Doctrine and Image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », *French Studies*, XXXII, 3, 1978, p. 257-274.



Mais qui veut voir un autre exemple,
Soit du destin, ou soit du mal,
Que l'homme en souffre, qu'il contemple,
En ce departement fatal,
Comment la Fortune se jouë
D'une grand' Roine sur sa rouë.
J'ay grand' peur qu'aucun raison,
Voyant le sort tant variable,
(O pauvre Didon pitoyable !)
Ne demeure dans ta maison.
Une impatience est plus grande
Que tout mal que l'on puisse avoir...⁶

Selon la voix collective des Troyens, « voir » la reine Didon constitue essentiellement une expérience de contemplation morale. Bien évidemment, cet emploi métaphorique de la référence à la vue ne commence pas avec Jodelle, car il s'agit d'un usage qui remonte pour le moins, en passant par les Pères de l'Eglise, jusqu'à la célèbre cécité d'Œdipe et de Tirésias, illuminée par la « vision » intérieure. Mais à l'époque de la jeune Pléiade, la métaphore de la « vision » morale acquiert une importance rhétorique renouvelée, grâce en partie à la grande intuition de Pierre de Ronsard qui inscrit le motif pétrarquien *chi vuol veder* dans l'ouverture des *Amours* de 1552⁷. Ronsard, on le sait bien, n'hésite pas à remplir d'images charnelles, sensuelles et érotiques, l'enseignement moral annoncé par le premier sonnet du recueil, jouant continuellement et avec ironie sur la portée double du motif de la « vue ».

Dans la pièce de Jodelle, le contexte tragique de l'emploi du même motif évacue tout aspect ironique de la double présence des significations morale et littérale qui marque si fortement le discours amoureux ronsardien. En effet, le redéploiement de cette rhétorique amoureuse, sur la scène de la tragédie composée à l'ancienne, permet à l'auteur d'approfondir une complémentarité secrète des deux volets du verbe « voir ». Ainsi, la dernière strophe du chant du chœur des Phéniciennes, qui intervient à la fin du deuxième acte de *Didon se sacrifiant*, se lit comme une réplique directe à la conclusion du chant des Troyens dans l'acte précédent. Au lieu de voir Didon comme un « exemple » moral, illustration des violences de la Fortune, les Phéniciennes livrent un portrait détaillé du personnage meurtri par la souffrance :

Les yeux sanglans, la face morte,
Le poil meslé, le cœur transi,
Efforce sa force peu forte,
Et sus son lict petille ainsi
Qu'Hercule arrachant sa chemise,
Qui ja jusqu'à l'os s'estoit prise.
Mais comment se pourroit-il faire
Que le Ciel un jour n'envoyast
De ces trahisons le salaire,
Qui son maistre en la fin payast ?⁸

Cette nouvelle description de la reine de Carthage suit le long dialogue du deuxième acte, dans

⁶ Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, E. Balmas (éd.) Paris, Gallimard, 1968, t. II, p. 161. Sauf indication du contraire, les citations dans le présent article référeront à cette édition indiquée par le nom de l'éditeur (E. Balmas) suivi du numéro du volume et la pagination, les vers n'y étant pas numérotés.

⁷ Il s'agit du motif qui apparaît à l'*incipit* du poème 248 du *Canzoniere* de Pétrarque : « *Chi vuol veder quantunque puo Natura* », que Ronsard situe à l'ouverture de son recueil – « Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte... ».

⁸ Balmas, II, p. 180.



lequel Didon et Énée se rencontrent sur la scène pour la première fois. A la description de Didon comme un tragique « exemple » moral qui souligne les périls et les souffrances des grands personnages de tous les temps, cette image ajoute surtout un portrait plus visuel, qui sert ici à témoigner d'une souffrance personnelle dont l'interprétation morale tend à faire abstraction. Sous la plume de Jodelle, cette convergence de perspectives multiples assemble un portrait de l'héroïne tragique qui inscrit des éléments traditionnels du portrait féminin sur un fond de réflexion morale propre à décrire ce qu'Aristote appelle le « caractère » du personnage⁹. La forme dramatique offre ainsi à Jodelle, grâce aux perspectives diverses dessinées par des voix multiples, l'occasion de construire un portrait de personnage sans doute plus complet que celui qui transparait d'un poème d'éloge ou de circonstance. Dans l'écriture de la tragédie, l'art de la description qu'il déploie fréquemment dans ses poésies d'éloge et de blâme se greffe à une véritable préoccupation éthique. Un des résultats en est un tableau poétique fortement enrichi, tributaire d'une recherche de l'écriture qui conduit l'auteur à fixer un « cadre » définitif à l'image.

LE PORTRAIT FEMININ DANS LA POESIE AMOUREUSE : L'EXEMPLE DU « CHAPITRE DE L'AMOUR »

Parmi les poésies d'amour qui apparaissent dans les œuvres posthumes d'Étienne Jodelle, trois longues pièces semblent apparentées, non seulement par la ressemblance de leurs titres dans l'édition procurée grâce aux soins de Charles de La Mothe¹⁰ (1574) – « Chapitre de l'Amour », « Chapitre d'Amour », « Autre Chapitre d'Amour » –, mais aussi par la forme strophique qu'elles partagent : la tierce rime, célèbre forme dantesque associée particulièrement au genre du *capitolo*, dont l'emploi en français montre chez Jodelle une forte affinité avec la génération des poètes qui précède celle de la Pléiade¹¹. Dans deux de ces trois pièces, Jodelle élabore des portraits de femme sur le patron de la louange féminine dont l'origine remonte aux poètes anciens tels Ovide et Anacréon¹². Cette topique conventionnelle, fort répandue déjà dans la littérature médiévale, jouit d'une faveur particulière chez les poètes français de langue vernaculaire à l'époque de la publication des *Anacreontea* aux presses parisiennes d'Henri Estienne¹³. Ainsi, la célèbre « Élégie à Janet » de Pierre de Ronsard constitue à plusieurs égards l'apogée et le modèle, en France, de tout un art du portrait féminin¹⁴. Mais alors que, chez Ronsard, l'image de la femme devient une vaste fresque dont les richesses et les grandeurs tendent à subsumer les puissances et les mystères de la Nature¹⁵,

⁹ *Poétique*, VI, 50 a sq.

¹⁰ *Les œuvres et meslanges poétiques d'Étienne Jodelle sieur du Lymodin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, ff. 13 r^o -17 v^o et 20 v^o-23 v^o. Ces poèmes apparaissent dans l'édition d'E. Balmas : Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1965, p. 387.

¹¹ Voir à ce sujet L.E. Kastner, « History of the *Terza Rima* in France », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* XXVI, 1903-1904, p. 241-253. On trouve notamment trois « chapitres » d'Amour en tierce rime parmi les œuvres d'Hugues Salel. Voir ses *Œuvres poétiques complètes*, éd. H. Kalwies, p. 216-231. Mellin de Saint-Gelais use semblablement de cette forme dans un poème sur l'amour (« Description d'Amour » éd. D. Stone, t. 1, p. 8-11) et dans un éloge de Marie Stuart où il déploie le motif du portrait féminin (« Pour la Roïne Marie », *ibid.*, p. 85-86).

¹² I. Silver, *Ronsard and the Grecian Lyre*, Genève, Droz, 1981-1985.

¹³ J. O'Brien, *Anacreon Redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

¹⁴ R.E. Campo, « A poem to a painter : the Élégie à Janet and Ronsard's dilemma of ambivalence », *French Forum*, 12, 1987, p. 272-287. Repris dans: Id., *Ronsard's Contentious Sisters : the paragone between poetry and painting in the works of Pierre de Ronsard*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, 1998.

¹⁵ Ainsi « Élégie à Janet », vv. 23-32 : «Fai lui le front en bosse revouté, / Sur lequel soient d'un et l'autre costé, / Peins gravement sur trois sieges d'ivoire, / La majesté, la vergongne, et la gloire. / Que son beau front ne soit entrefendu, / De nul sillon en profond estendu, / Mais qu'il soit tel qu'est la pleine marine / Quant tant soit peu le vent ne la mutine, / Et que gisante en son lit elle dort / Calmant ses flots sillés d'un somme mort. » A ces vers qui assimilent l'image des flots marins au front de Cassandre, Ronsard ajoute le beau portrait d'une vallée enneigée qui brille sous



chez Jodelle le portrait féminin se trouve encadré par l'ordre cosmologique et moral d'un univers plus large dont le poète n'hésite pas à signaler l'armature.

Une lecture même rapide du poème intitulé « Chapitre d'Amour » permet d'observer cette pratique de l'encadrement du portrait descriptif chez Jodelle. On rencontre au début de la pièce un long discours adressé à Cupidon, que l'auteur présente comme le maître de l'univers, « de tout la source et l'origine heureuse ». Jodelle reconnaît d'abord le caractère résolument conventionnel de sa présentation du fils de Vénus, dont l'origine remonte bien aux poètes et aux philosophes antiques¹⁶. Il note aussi la diversité des façons dont Amour s'est manifesté à travers les siècles, les nombreuses appellations par antonomase qui rappellent son essence divine et son pouvoir universel :

Tu es de tout la source et l'origine heureuse,
L'unité, le principe uniq' de la machine,
Et de tous ses effects la cause plantureuse,
Son essence cinquiesme, et sa chaisne divine,
Qui tout embrasse et tient, restaurateur des choses
Que la vicissitude en les changeant termine.
Dessous maints autres noms sont tes puissances closes,
Que telle ame ravie en toy trouve en toymesme,
Contemplant les secrets qu'à tes yeux tu proposes.¹⁷

La théologie de l'Amour à la Renaissance comprend une véritable recherche onomastique, motif fréquemment rencontré à l'époque de Jodelle, comme en témoigne le recueil de poésies latines, intitulé *Metamorphoses Amoris*, que Nicolas Brizard fit paraître en 1556 aux presses parisiennes de Jean Hulpeau¹⁸. Jodelle souligne dans ces vers la puissance universelle de la divinité de l'amour, d'une manière analogue à ce que dit Didon elle-même dans sa prière à Vénus prononcée au milieu du troisième acte de la tragédie. La description qu'il donnera d'une femme qui l'enchanté ne constitue qu'un reflet partiel de l'immense puissance d'Amour, même si cette manifestation de la créativité divine dépasse de loin toutes ses autres œuvres :

Et bien que ce ne soit qu'un seul de tes plus riches
Effects, un seul subject de ta vertu plus ample
En qui de tous tes dons, tes mains n'ont esté chiches,
De toy un seul chef d'œuvre, un seul petit exemple
De tout ce que tu peux infiniment, si est-ce
Que ton los en cela plus qu'en rien se contemple.¹⁹

Au lieu de proposer une image féminine qui se transforme en quelque métaphore de la beauté universelle²⁰, Jodelle déclare explicitement que la femme dont il chante la louange ne constitue

lumière lunaire pour décrire le bord inférieur de ce même front, vv. 33-38 : « Tout au meillieu par la greve descende / Un beau rubi, de qui l'esclat s'epande / Par le tableau, ainsi qu'on voit de nuit / Briller les rais de la lune qui luit / Dessus la nege au fond d'un val coulée, / De trace d'home encore non foulée. »

¹⁶ Balmas, I, p. 383 : « L'antiquité t'a sceu couvertelement pourtraire / Pour tel Dieu, te faisant du Chaos premier naistre, / Que tu crevas, dormant Discord ton adversaire. »

¹⁷ Balmas, I, p. 383-384.

¹⁸ *Metamorphoses Amoris, quibus adjectae sunt elegiae amatoriae, Omnia ad imitationem Ovidii (quoad licuit) conscripta et elaborata*, Paris, Maurice Ménier pour Jean Hulpeau, 1556. Ce recueil comporte une vingtaine de poèmes, dans chacun desquels l'auteur raconte une nouvelle métamorphose de Cupidon en une riche variété d'objets, d'animaux et de figures mythologiques. Il constitue aussi la source du recueil de langue française publiée en 1561 par François Habert sous le titre *Les Métamorphoses de Cupidon*. Voir à ce sujet notre article, « Les Métamorphoses d'Amour (1561) et la personnalité ovidienne de François Habert », dans : *Le choix de la langue dans la construction des publics en France à la Renaissance*, R.-C. Breitenstein et T. Vigliano, *Le Français Préclassique*, 14, 2012, p. 157-169.

¹⁹ Balmas, I, p. 384.

²⁰ Sur cette pratique fort répandue à l'époque de la Pléiade, voir F. Joukovsky, *Le bel objet. Les paradis artificiels de*



qu'un échantillon, certes brillant, des vastes pouvoirs de Cupidon. Il s'agit donc pour lui de livrer au regard du lecteur l'image partielle d'une puissance infiniment plus grande et dont les œuvres ne sauraient être représentés de façon exhaustive. Face à l'infini des pouvoirs d'Amour, il reste de vastes régions dont la représentation dépassera toujours les pouvoirs du poète. Par bonheur, toutefois, le bel objet dont il se sent épris constitue un lieu privilégié, réunissant en la personne d'une seule femme le portrait emblématique de l'irrésistible présence divine :

Il ne faut donc qu'au ciel ton vol ailé me tire,
Pour voir rien de plus grand : je voy la chose en terre,
En qui avecques toy ton ciel courbé se mire.
Je voy ça bas la chose en qui le plus s'enserme
Ton thresor le plus cher, et qu'expres voulus faire,
Pour plus à ton saint jour de grands ames acquerre.
Tu l'as faicte, je croy, comme pour sanctuaire,
Pour retraicte et palais où le plus tu sejournes,
Pour à toy les grands cœurs par telle organe attraire.²¹

Ébloui déjà par un si beau sanctuaire d'Amour, le poète renonce aux envolées métaphysiques, préférant se cantonner dans un lieu terrestre susceptible de l'absorber tout entier. Un tel renoncement n'a pour lui rien de très douloureux, puisque le Ciel partage son admiration pour cette femme, comme le précise Jodelle en reprenant la topique pétrarquiste du ciel « jaloux » de la beauté humaine²². Il permet au poète de contempler sans cesse la femme qu'il adore, tout en la replaçant au milieu d'une architecture cosmologique qui ne sera pas reproduite dans le tableau qu'il dessine. Un tel contexte, assigné au labeur de la poésie de l'éloge, montre quelles limites l'auteur reconnaît inhérentes à l'art de la description poétique.

La seconde moitié du « Chapitre de l'Amour » est consacrée à la description de la femme adorée, suivant le modèle conventionnel du portrait qui énumère les divers attributs du corps en descendant de la tête jusqu'aux pieds²³. Malgré certains traits qui assimilent les charmes de la femme à des éléments de la Nature²⁴, Jodelle se soucie assez peu de faire de son objet un microcosme dont les merveilles subissent celles de la terre et des cieux. Alors que Ronsard termine l'« Elégie à Janet » en invitant le peintre à lever les mains, voyant déjà devant lui l'image de Cassandre rendue présente par sa description parfaite, Jodelle tend au contraire à multiplier les protestations d'impuissance. Dès le début de son tableau, il émet un doute sur sa capacité à bien décrire les cheveux de sa belle, puis souligne l'insuffisance des adjectifs souvent employés par les poètes dans l'élaboration de cette topique :

la Pléiade, Paris, Honoré champion, 1991, chap. III, « Un microcosme », p. 101-131.

²¹ Balmas, I, p. 384.

²² Cf. Du Bellay, *L'Olive*, XXXVIII, 1-4 : « Sacrée, sainte et celeste figure / Pour qui du ciel l'admirable et haute temple / Semble courbé, afin qu'en toy contemple / Tout ce que peut son industrie et cure. » La même figure apparaît dans un texte semblable d'Hugues Salel, également en tierce rime intitulé « Premier chapitre d'Amour », *Œuvres poétiques complètes*, éd. Kalwies, p. 218, vv. 34-36 : « Louer je veux ceste angelique face / Propre à tirer les plus souverains dieux / Du ciel hautain en ceste terre basse. »

²³ Sur le motif du portrait féminin dans la poésie ancienne, voir la monographie de G. Lieberg, *Puella divina : die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull in Zusammenhang der Antiken Dichtung*, Amsterdam, Schippers, 1962. Le traitement de ce motif à la Renaissance a été étudié par F. Lecercle, *La chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1987.

²⁴ Ainsi, la référence à la lumière des yeux, que le poète compare au rayonnement de la lumière céleste. Cf. Balmas, I, p. 385-386 : « Car avec tel plaisir tu nous viens ardre et poindre, / Que quand gros grand, brillant, rayonneux, plein de fiere / Douceur, dardant l'espoir, et la crainte non moindre, / Tu tournes, et répars dessus nous ta lumiere, / Tu sembles nous ouvrir tout un ciel, aussi est-ce / Un ciel, estant d'un Dieu retraite coustumiere. / La vouste de ce ciel, vers qui nostre œil se dresse / tout esblouy de voir ceste torche jumelle, / Qui saintement se fait de nos sens charmeresse... ».



Si je veux raconter chasque don, qui s'assemble
En son seul chef divin, je ne suis, pour descrire
Ce beau poil seulement, capable ce me semble :
Ce poil divin n'est tel que lon le puisse dire
D'or, ou d'ebene, encor que sur une albastrine
Blancheur, l'ebene, et l'or des cheveux on admire :
Mais tel que justement l'une et l'autre divine
Cheveleure, soit celle excellemment dorée,
Que du chef d'Apollon on feint l'ornement digne :
Ou soit celle qu'on donne à Venus Cythérée,
Luy cedant en beauté, qui rendroit bien captive
De ses beaux nœus, d'un Dieu l'ame plus assurée.²⁵

Au lieu de déployer une variété de mots descriptifs, Jodelle met en question la justesse des adjectifs fréquemment rencontrés dans les portraits. Il soutient que la beauté de celle qu'il admire ne se décrit pas aisément par les moyens habituels de la poésie encomiastique. Aussi invoque-t-il les noms divins moins pour leur valeur décorative, ou proprement esthétique, que pour l'effet merveilleux qu'ils exercent dans leur association aux grands mythes. Ce procédé de la description vise sans doute moins à se substituer aux arts visuels, qu'à construire la louange réelle d'une personne déjà présente à l'esprit ou devant les yeux des auditeurs. Jodelle s'écarte de la voie des images luxuriantes si caractéristique des tableaux descriptifs chez un Ronsard²⁶, pour lui préférer la référence aux pouvoirs abstraits, symboliques et non représentés. Il s'agit pour lui de façonner un éloge persuasif qui soit *complémentaire* à une présence visuelle qu'il n'est pas destiné à remplacer. Ainsi, les vers qui composent ce portrait soulignent sans cesse, non seulement les détails de l'image, mais aussi les effets que ces charmes exercent sur tous les contemplateurs²⁷.

Les hésitations continuelles, exprimées par le poète devant la tâche même d'élaborer un portrait de la dame, relèvent également de cet esprit de l'éloge où l'auteur se présente à genoux, rapetissé face à l'objet adoré. Il proteste souvent de son incapacité à rendre une image adéquate, s'arrêtant même devant la représentation de détails intimes :

Que diray-je du reste ? ha grand beauté voilée,
Que l'esprit par le reste imagine et regarde,
Mais las ! qui est aux yeux par trop long temps celee.
De descrire et chanter par mes vers je n'ay garde
Cela : car l'honneur mesme y mettant couverture,
Ne permet qu'à l'oster nostre voix se hazarde :
Je diray seulement, que toute la structure
De ce beau corps parfaict, est en port et en taille
Tant admirable aux Dieux, que rare en la nature.²⁸

Dans ces vers, Jodelle souligne l'opposition fondamentale qui subsiste entre le mouvement naturel de la curiosité amoureuse et l'obligation que l'honneur féminin impose à l'éloquence de l'admirateur. Entre ces deux fortes tendances opposées, le poète cherche un compromis difficile qui tend à perturber le discours du poème dans ses jointures²⁹. Ainsi hésitant, Jodelle

²⁵ Balmas, I, p. 385.

²⁶ I.D. McFarlane, « Aspects of Ronsard's Poetic Vision », dans : *Ronsard The Poet*, dir. T. Cave, Londres, Methuen, 1973, p. 24-34.

²⁷ Voir ainsi la description de l'œil, Balmas, I, p. 385 : « Œil, œil, le plus bel œil, qu'eurent oncques les Dames, / Qui comme un fer ardent (car de l'amour les fleches / Portent et fer, et feu) nous perces et enflames : / Bien que le coup, l'ardeur, les amoureuses mèches, / Nous tourmentent, tu viens pourtant nos cœurs contraindre / De te laisser sans fin renouveler tes brèches. »

²⁸ Balmas, I, 387.

²⁹ Il convient de remarquer que chacun des trois tercets cités ici donne voix à une position différente quant à la



se contente souvent d'expressions peu colorées, plutôt discrètes, qui répondent de proche en proche à des considérations éthiques situées toujours au centre de son travail de l'éloge. Au lieu de clore le poème avec la fiction d'une apothéose visuelle de la femme décrite comme chez Ronsard, il le termine sur un nouveau constat de l'imperfection de ses propres moyens. « Tout est inexprimable », déclare-t-il avant d'implorer Amour, qui guide ses inventions poétiques, à le retenir dans les voies de l'humilité terrestre³⁰. La tentation du ciel demeure considérable, pourtant. Dans trois tercets proches de la fin de ce « Chapitre de l'Amour », le poète exploite de façon répétée le mode interrogatif, cherchant à terminer convenablement le portrait de sa Dame. Il pose une série de questions au petit dieu Cupidon :

Ce corps enclost une ame : Ha Dieu fault il que j'aïlle
Avec toy sur ton vol, Amour, ou bien sur l'aïlle
De ceste ame, tant hault que du corps il ne chaille ?
Fault il aller chercher la grand' cause eternelle
D'un tel esprit, tiré du pur de la substance,
Sur qui se formeroit toute forme plus belle ?
Contre ce mien dessein, contre ton ordonnance,
Sur ce chant me fault il laisser la terre basse,
Pour voir le plus parfait de ta sainte puissance ?³¹

Après la description de la femme, le poète revient au discours métaphysique, questionneur et curieux, qui marquait la première moitié de la pièce. Il tente de concilier de cette manière la description imagée et la structure cosmologique à l'intérieur de laquelle il veut situer le tableau. Quel rapport subsiste-t-il entre l'éloge de sa Dame et l'univers qui l'encadre ? Dans quelle mesure l'image participe-t-elle directement à la puissance structurante dont elle semble porter le reflet ? Le portrait que Jodelle élabore dans ce poème s'achève ainsi dans un mouvement interrogatif qui souligne l'inquiétante relativité du statut de l'éloge truffé d'images, à l'intérieur d'un univers perçu dans sa vastitude incommensurable. Il dénonce dans le même temps l'inachèvement et l'insuffisance de la simple image physionomique, qui ne fournit aucune description de l'esprit ou de l'« âme ».

Le portrait qui se termine ainsi sur le mode interrogatif, de façon à suggérer que la recherche d'une description vraiment complète demeure encore ouverte. Il emprunte aussi, dans ces vers décisifs, ce qui constitue l'une des principales modalités rhétoriques de la *Didon se sacrifiant*, comme S. Macé l'a bien montré récemment dans un article important³². La tragédie de Jodelle dessine un portrait complexe de son héroïne à travers de multiples descriptions par une variété de personnages, y compris celle qu'élabore la reine de Carthage elle-même. Il convient d'examiner maintenant de quelle manière Jodelle approfondit le thème du portrait féminin en le transposant sur la scène de la poésie dramatique.

représentation de la femme. Au premier tercet, le poète se permet d'exprimer franchement son désir de contempler la « beauté voilée ». Le deuxième tercet apporte une rigoureuse correction de ce désir, par obéissance aux exigences morales que l'amant s'impose à soi-même. Le troisième tercet représente enfin cette poésie châtiée qu'il envisage d'offrir à sa Dame, exprimant une attitude moyenne entre la curiosité débridée et les obligations de l'honneur, compromis que Jodelle signale par son emploi de l'adverbe « seulement ».

³⁰ Balmas, I, p. 387 : « Tout est inexprimable, il fault que tes mains tiennent / La bride à ce haut vol, m'arrestant sur la chose / Terrestre, qui pourtant (affermer je te l'ose) / Ne cède à rien de tout ce que les cieux contiennent. »

³¹ Balmas, I, p. 387.

³² S. Macé, « 'Que ne vient on changer à ma mort ma langueur ?' : quelques remarques sur l'emploi des énoncés interrogatifs dans *Didon se sacrifiant* », dans E. Buron et O. Halévy, *Lectures d'Étienne Jodelle*. *Didon se sacrifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 35-46.



LE MOTIF DU PORTRAIT DANS *DIDON SE SACRIFIANT*

La pièce de Jodelle commence sur les rives de Carthage, à la veille du départ des Troyens appelés par le destin – et par les dieux – vers les lointains bords de l'Italie. À l'ouverture du premier acte, Achate, le fidèle compagnon d'Énée, prononce un long discours sur les malheurs que le sort aurait réservés à la reine de cette grande cité de l'Afrique septentrionale. Ces malheurs tragiques, Achate les impute, non de façon exclusive à quelque extravagance de Didon elle-même, voire à quelque défaillance morale proprement exemplaire, mais à l'inimitié de « la Fortune » et des « grands dieux » peu soucieux de la souffrance et du bonheur des mortels. S'il y a défaillance morale, elle est plutôt imputable, selon Achate, aux Troyens, dont les actions sont deux fois taxées d'injustice dans ce premier discours (« l'injuste mort, retombant sur nos testes » v. 25, « notre injuste fuite » v. 70).

Au moment où Achate élabore cette première perspective sur la situation de la reine, Énée a déjà suivi l'ordre de « ses très redoutez oracles » en annonçant le départ des navires, « restes de la Troye », vers leur destination lointaine. Ainsi donc, l'action de la pièce correspond à un espace clairement délimité dans la narration virgilienne : aux vers 279-705 du chant IV de l'*Énéide*, qui narrent le déroulement des faits après la visite décisive de Mercure. Elle reprend la matière de ce récit dans une forme dramatique et dialoguée, apte à bien mettre en évidence la profondeur tragique du différend qui oppose le héros troyen à son amante royale. Le fils d'Anchise, fort affligé, allègue les « songes ambigus » et les « monstrueux miracles » dont l'autorité détermine ses actions, bien que de telles preuves suscitent une réaction sceptique et méprisante chez Didon qui n'y voit qu'une « feinte ». Le conflit aigu entre ces deux perspectives irréconciliables fournit à Jodelle la matière centrale de sa pièce : tout en illustrant avec finesse et en détail la thématique traditionnelle de la *pietas* d'Énée, le dramaturge tend à favoriser en plusieurs endroits la voix de son héroïne. Il en résulte, à la fois, une réflexion sur la prudence hautement réfléchie qui distingue le personnage éponyme de l'épopée de Virgile, et un portrait sensible et nuancé de la souffrance de Didon.

Au seuil de cette longue méditation sur les affres de l'amour et de la piété, Achate détaille la situation dramatique dans un discours gravement réflexif qui annonce le caractère tragique des événements à venir. La forte sympathie qu'Achate témoigne ici à l'égard de Didon semble annoncer aussi la réflexion attentive dont ce personnage complexe fera l'objet tout au long de la pièce. Avant même que celle-ci apparaisse sur la scène, Achate s'emploie à dessiner son portrait, invitant ses compagnons à « jeter l'œil » sur la femme courageuse et troublée. Malgré la référence continuelle à la perception par la vue, c'est le portrait moral que dessine ici le sage ami d'Énée :

Ne jetez-vous point l'œil (las ! se pourroit il faire
Que telle pitié peust à quelqu'un ne déplaire ?)
Jetez-vous point donc l'œil sur l'amante animée ?
Sur Didon, qui d'amour et de dueil renflammée,
(Ja desja je la voy forcener, ce me semble,)
Perdra son sens, son heur, et son Énée ensemble ?³³

En réalité, l'appel à la contemplation par la vue invite les autres personnages (et les spectateurs) à considérer des aspects de l'héroïne qui ne s'offrent pas toujours ouvertement au regard. Dès les premiers vers du discours initial, la souffrance de Didon est ainsi évoquée comme un point de mire pour tous, car elle est désignée comme la figure centrale dont le drame intérieur constituera l'objet principal de la tragédie. Les nombreuses et longues répliques qui lui seront attribuées permettront au dramaturge de construire un portrait inventif à travers lequel il rendra compte de l'ultime réflexion de l'héroïne avant son suicide.

³³ Balmas, II, p. 151.



Selon la perspective de Didon ici développée par Jodelle, l'arrivée d'Énée représente l'aboutissement d'une longue série d'épreuves périlleuses qu'elle a pu surmonter à la conduite de sa maison et de son peuple. Cette arrivée fatale figure ainsi, pour l'héroïne, à la fois la culmination d'une séquence d'événements remarquables et la dernière limite de sa gloire de reine. Le départ précipité du héros troyen signifie le renversement tragique, car définitif, de cette ascension difficile, comme Didon le reconnaît elle-même dans le discours final qu'elle prononce sur le bûcher funèbre :

J'ay vescu, j'ay couru la carrière de l'âge
Que Fortune m'ordonne, et or' ma grand'image
Sous terre ira : j'ay mis une ville fort belle
A chef ; j'ay veu mes murs, vengeant la mort cruelle
De mon loyal espoux ; j'ay puni, courageuse,
Mon adversaire frère : heureuse, ô trop heureuse,
Helas ! si seulement les naus Dardaniennes
N'eussent jamais touché les rives Libyennes.³⁴

La récapitulation narrative constitue ici le dernier trait d'un portrait moral que Didon signe en le situant à une distance de quatre vers avant la clôture de ses paroles ultimes. Dans le vers qui suit ce résumé rapide et solennel, elle se tourne vers l'avenir, s'exhortant à accomplir son geste : « Sus donc : allons, de peur que le moyen s'enfuye.³⁵ » Ainsi, le résumé qu'elle offre aux spectateurs se lit comme une véritable épitaphe, rédigée par l'héroïne mourante et qui vise à fixer éternellement les contours de son image.

Ce petit portrait narratif, attribué à la reine elle-même, referme la réflexion ouverte dès le premier discours d'Achate et maintenue à travers toute la pièce dans les répliques de divers personnages, sur les péripéties difficiles qui marquent le parcours chronologique de Didon. Achate insiste en effet sur le poids de son vécu turbulent, qui informe la composition de sa figure tragique au moment où la flotte troyenne engage les préparations de voyage. Le mal de Didon, précise-t-il, n'est guère réductible à un chagrin passager, ce dont témoigne la récente apparition devant elle de l'ombre de Sichée, dans un rêve nocturne, pour lui remémorer l'histoire difficile de son royaume. Ainsi l'image actuelle de la reine souffrante porte-t-elle la charge affective de tout un passé de troubles et de violences. Les événements accumulés de ce passé informent donc le « portrait » de Didon que tous, personnages et spectateurs, sont encouragés à contempler sur la scène. Achate évoque les premiers temps à Carthage après le meurtre de son époux, les avances amoureuses de « l'arbe, prince des Gétuliens », ce prétendant puissant, sérieux et acharné qui « luy offroit sa province, et son sceptre et sa gent » puis jura de se venger lorsque la reine, toujours fidèle « au vieil amour de Sichée », l'éconduisit définitivement³⁶. Mais le dernier et plus grand de ses malheurs fut enfin l'arrivée d'Énée à Carthage, dont les yeux « de cent traits venimeux blessèrent l'effrenee. » Jodelle attribue à Achate la réminiscence virgilienne de la souffrance amoureuse qui brûle le cœur de Didon. Une longue comparaison interrompt le récit des tribulations de la reine et reconduit le discours sur le terrain de la description :

Lors que son hoste Amour de ses flammes mordantes,
Peu à peu devoit ses entrailles ardentes,
Braisillant dans son cœur, comme on voit hors la braise
Les charbons s'allumans saillir dans la fournaise ;
Ou comme l'ardant corps dont se fait la tonnerre,
Lorsqu'à son élément il s'esleve de terre

³⁴ Balmas, II, p. 212.

³⁵ Balmas, II, p. 212.

³⁶ Balmas, II, p. 151-212.



Dans le milieu de l'air, clos d'une froide nuë,
Double de cent éclairs la longue pointe aiguë.³⁷

Dans ce bouillonnement dynamique associé à la souffrance passionnelle de Didon, c'est bien le destin tout entier de la reine de Carthage qui est figuré à travers la comparaison. La longue accumulation des épreuves et des tribulations est ici projetée sur le drame intérieur qui, chez la reine toujours amoureuse, accompagne le « département fatal » d'Énée. Ainsi, par cette première description de l'héroïne, Jodelle s'efforce de livrer aux spectateurs un aperçu initial du personnage virgilien, qui sera progressivement approfondi tout au long des cinq actes de la pièce.

L'esquisse de ce portrait dans le discours d'Achate se compose d'éléments divers, parmi lesquels le poète accorde une place importante à la récapitulation narrative. Loin de se cantonner aux procédés de la description visuelle, cet art du portrait prend acte du caractère déjà proprement visuel du genre dramatique, cherchant à dresser le tableau moral et historique du personnage qui apparaîtra sur la scène. Il s'agit pour Jodelle de construire une description de son héroïne qui soit aussi complète que possible et qui engage la contemplation des spectateurs sur plusieurs registres. Ainsi, il déploie les moyens de l'analogie afin de livrer un tableau figuratif de l'état d'esprit de Didon au début de la pièce.

Lorsqu'Énée apparaît pour la première fois, à la fin de l'acte d'ouverture, il prononce un discours de 112 vers dans lequel il résume ses propres aventures. Il s'agit d'une narration énergique et imagée, analogue à celle que formule Achate à propos de Didon dans le premier discours de la tragédie. Or, le fils d'Anchise affirme d'emblée que toutes les horreurs de la guerre et du sac de Troie, les souffrances de l'exil, les pèlerinages longs et incertains lui ont infligé une crainte bien moins grande que celle que lui inspire le visage de Didon. C'est que le sentiment de sa culpabilité se cristallise en lui lorsqu'il se trouve confronté au regard de celle qu'il laissera éplorée sur les rives de Carthage. Les premiers vers de sa réplique l'annoncent de façon solennelle :

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 Énée
Sente plus que Didon sa force effeminée ;
Non pas tant pour l'amour qui ait en moy pris place,
Que pour ne pouvoir pas comment souffrir sa face.³⁸

A la suite de ces six vers, Énée commence son récit récapitulatif en y adoptant la perspective du spectateur et du témoin. Il allègue cette longue séquence de faits tragiques comme la preuve de sa fermeté face aux scènes les plus difficiles à regarder. Or, l'ensemble de ces divers témoignages lui paraît peu de chose en comparaison avec la terreur de rencontrer une nouvelle fois le visage de Didon. Cette seule vue singulière exerce sur lui un pouvoir tel, qu'il risque de renier sa propre expérience en la dénonçant comme une simple illusion. Le visage de la reine trahie pourrait même le conduire à s'accuser lui-même de « mensonge » et de feintise :

Toutesfois maintenant, hors quasi de tout trouble,
Je palli, je me pers, je me trouble et retrouble ;
Je croy ce que j'ay veu n'estre rien fors qu'un songe,
Duquel je veux piper la Roine en mon mensonge ;
Et, bien que je la sçache entre tous estre humaine,
Je me la feins en moy de rage toute pleine ;
Il me semble desja que les sœurs Euménides,

³⁷ Balmas, II, p. 152.

³⁸ Balmas, II, p. 156.



Pour tantost m'effroyer, seront les seules guides
De ces cris effrenez, me faisant, miserable,
Moymesme estre envers moy, de trahison coupable...³⁹

Selon Énée, cette puissance de la figure de Didon représente un danger, puisqu'elle demeure capable de briser sa volonté et de « rompre l'entreprise » du voyage vers l'Italie. Lorsque son imagination lui livre quelque portrait de la « douceur » de son amante, il sent que sa force de résolution l'abandonne entièrement. Mais il formule cette crainte de manière à souligner la troublante relativité morale qui entoure son geste pourtant nécessaire. S'il obéit au commandement de Jupiter transmis par Mercure, il se montrera infidèle à la loi de son « frère⁴⁰ » Cupidon :

Ou bien, si sa douceur à l'œil je me presente,
Plus encor sa douceur de moymesme m'absente,
Veu que j'aurois une ame estrangement cruelle,
Si la juste pitié qu'il me faut avoir d'elle,
Ne me faisoit crever et rompre l'entreprise,
Qui la loy de l'amour infidèlement brise.⁴¹

Alors qu'Énée se réclame d'une obligation absolue à l'égard de l'autorité divine, ses propres paroles soulignent fréquemment la profonde relativité morale du contexte dans lequel il accomplit son geste. Au sein de cette relativité qui conditionne les perceptions et les jugements, l'image de Didon s'avère elle aussi d'un aspect variable selon le regard du contemplateur. Tantôt furieuse et « de rage toute pleine », tantôt pleine d'une « douceur » qui séduit le héros en le remplissant de passion et de pitié, la reine, dans l'image qui apparaît à l'esprit de son amant coupable, se distingue par une complexité qui la rend difficile à saisir d'un seul trait. Une telle instabilité de la perception reflète aussi le tourbillon de doutes, de remords et d'hésitations qui hante toujours l'esprit du héros.

Lorsque Didon se retrouve face à Énée dès le début du deuxième acte, elle ne tarde pas à inviter le regard de celui-ci sur son visage, pour qu'il témoigne des ravages piteux qui sont l'effet tragique de son départ. Éplorée et furieuse, elle se dresse devant lui pour lui montrer l'étendue de sa souffrance. Didon insiste sur ce qu'Énée la regarde, pour qu'il voie les larmes qui coulent pour lui. A la fin d'une longue réplique, elle perd la voix en reprochant à Énée sa dureté :

Me fuis-tu ? me fuis-tu ? ô les cruels alarmes
Que me donne l'Amour, par ces piteuses larmes
Qu'ores devant ta face espandre tu me vois !
Larmes, las ! qui se font maistresses de ma voix...⁴²

Ensuite, après une brève intervention d'Anne, elle reprend son élan énergétique en renouvelant la référence aux larmes qu'elle exhibe devant le regard d'Énée :

³⁹ Balmas, II, p. 158.

⁴⁰ Comme Didon le lui rappellera au deuxième acte, Balmas, II, p. 165 : 'Voyant donc maintenant tous ces Dieux obeir / Aux lois d'Amour ; voyant qu'ores tu veux hair / De celle-là la vie, à qui mesmes la tienne / A jamais sera deuë, à ceste heure te vienne, / Qu'il te vienne un remors de t'estre en l'esprit mis / De vouloir dans la mer à tous tes ennemis / Te fier de ta vie, en irritant ton frere, / Ton puissant frere Amour ; en irritant ta mere, / Qui, tous deux, te feront sçavoir à tous les coups, / Qu'en pechant contre Amour nous pechons contre nous.' A la fin de ce même deuxième acte, le chœur des Phéniciennes répète la référence au lien familial d'Énée et Amour. Cf. Balmas, II, p. 179 : 'Cependant, ô sort improspere, / O Amour traistre, avec ton frere / La pauvre Roine, se paissant, / De ceste feinte variable, / Reçoit, par un feu veritable, / Un trespas cent fois renaissant.'

⁴¹ Balmas, II, p. 158.

⁴² Balmas, II, p. 165.



Par ces larmes je dy que, te monstrant à l'œil
Combien l'amour est grand, quand si grand est le dueil ;
Et par ta dextre aussi, puis que moy, miserable,
Ne me suis laissé rien qui ne soit secourable
Par les feux, par les traits dont ton frère si bien
A vaincu ma raison qu'il ne m'en reste rien...⁴³

En invitant le regard d'Énée qui doit contempler son visage et ses larmes, Didon lui offre aussi une description de sa personne morale. Elle confirme qu'à force de souffrir sous les « traits » d'Amour, elle a fini par perdre la « raison ». L'emploi d'une sentence qui suit immédiatement la référence aux larmes et à la monstration visuelle – « [...] l'amour est grand, quand si grand est le dueil » - montre bien quelle portée symbolique Jodelle attribue aux propriétés corporelles de son héroïne. Une telle disposition des idées suggère en effet que les traits du visage de Didon, ses larmes et ses expressions, demeurent toujours susceptibles de renvoyer directement à des valeurs morales. Telle est aussi, précisément, la puissance de ce visage éloquent tant redouté par le héros.

Cette référence au visage meurtri et souffrant de Didon, revient à plusieurs reprises tout le long de la pièce. Avant de quitter la scène à la fin du deuxième acte, la reine furieuse condamne Énée et sa race à périr dans les flots sous le regard vengeur de Junon. Le motif de l'image y apparaît de nouveau, comme une véritable menace : dans ses moments ultimes, Énée verra toujours Didon qui, « toujours présente » et munie « d'un brandon infernal », l'accompagnera jusqu'à la mort. Cette dernière image obligera aussi le héros infidèle à contempler le résultat de ses propres gestes :

Car, quand tu m'auras fait croistre des morts le nombre,
Par tout devant tes yeux se roidira mon ombre.
Tu me tourmentes : mais, en l'effroyable trouble
Où sans fin tu seras, tu me rendras au double
Le loyer de mes maux. La peine est bien plus grande
Qui voit sans fin son fait : telle je la demande...⁴⁴

Ici, la promesse d'une vengeance cruelle réside non seulement dans la prémonition d'une hantise perpétuelle exercée par la victime, mais aussi dans la déclaration qu'Énée n'y verra autre que lui-même et son œuvre. En effet, la menace de ce retour infernal semble l'ébranler bien moins que l'apparence même revêtue par Didon au moment où elle s'éloigne de lui⁴⁵. Déjà l'esprit d'Énée est en proie à des hantises et à des remords, comme il l'expliquera plus tard au cours d'une discussion avec Achate⁴⁶. Le jeu de lueurs fugitives et de prises partielles, qui construit le discours du portrait de la reine dans ces répliques des deux personnages principaux, reflète sans doute la perception profondément subjective et solitaire, caractéristique de chacun lorsqu'il s'efforce de se défendre tout en écoutant les propos de son adversaire. Or, à la suite de ce dialogue énergique, dans la dernière strophe du deuxième acte, le chœur des Phéniciennes fournit un portrait visuel plus concret, qui rend compte de l'état physiologique – et émotif – de l'héroïne furieuse et désespérée. L'image tragique de la souffrance d'Hercule furieux couronne les dialogues de ce deuxième acte, en se rattachant au tableau final de l'héroïne exténuée par la colère et le désespoir. Cette association d'images, qui juxtapose Didon et le grand héros masculin, souligne la force noble de la reine qui succombe

⁴³ Balmas, II, p. 166.

⁴⁴ Balmas, II, p. 174.

⁴⁵ Balmas, II, p. 175 : « O Jupiter, quel œil ! / Qui eust pensé l'Amour père d'un si grand dueil ? / Quelle torche ay-je veuë en ses yeux qui me fuyent ? / Comment avec mes yeux mes paroles l'ennuyent ! »

⁴⁶ Balmas, II, p. 193-194 : « Car, de toutes peurs, la peur la plus extreme / C'est la peur d'un esprit coupable envers soy mesme, / Qui s'espouvante tant, que mesme sans encombre, / Se voit suivre sans fin de la peur de son ombre. »



uniquement à la puissance surhumaine d'Amour.

Le motif du portrait visuel adopte plusieurs formes dans les paroles des personnages, y compris lorsque Didon invite les autres à contempler sa souffrance d'esprit et de corps. Au début du troisième acte, elle déploie ce motif sur un registre figuratif en essayant de faire comprendre à Anne le tourment qui l'accable. Désignant des images de la mer violemment agitée, la reine annonce à sa sœur que cette turbulence naturelle figure par métaphore l'état dans lequel elle se trouve :

Tant que, quand tu verras sus la prochaine rive
La mer, qui se tenoit dedans ses bords captive,
Lorsqu'un Aquilon vient dessus ses flancs donner,
Bruire, bondir, courir, jusqu'au ciel bouillonner,
Et sans aucun arrest, pousser jusqu'aux campagnes,
De ses flots depitez les suivantes montagnes,
Tu verras, tu verras l'estat où un trompeur
A fait estre le corps et l'ame de ta sœur...⁴⁷

L'évocation des mouvements du monde naturel dans le contexte d'une méditation sur l'état de son esprit n'est pas sans évoquer les passages descriptifs que l'on trouve dans la poésie française de style maniériste, notamment dans certains sonnets de Jean de Sponde⁴⁸. Jodelle use aussi de la thématique de la vue, d'une manière qui suggère qu'il structure cette séquence de vers sur le modèle du motif pétrarquiste *chi vuol veder*, comme en témoigne l'emploi du verbe « voir » à la fois dans la protase (« quand tu verras ») et dans l'apodose (« Tu verras, tu verras ») de ce développement. Une nouvelle répétition du motif de la vue se trouve vers la fin de ce long discours passionné, assortie cette fois d'une référence à la double thématique traditionnelle de la « flamme » et de la « glace ». Didon invite la mère d'Énée à contempler sa souffrance :

Voy, Venus, le venin qui tient à tous mes os ;
Voy tantost un brasier et tantost une glace,
Qui soudain me r'enflamme et soudain me r'englace ;
Voy mon ame offusquee en tous autres objets,
Fors qu'en ton fils, qui rend tous mes sens ses sujets ;
Voy sortir de mes yeux et les larmes coulantes,
Et les brillans esclairs de mes flammes bruslantes ;
Voy Didon sans humeur, voy Didon se jettant
A genoux devant toy, voy Didon sanglotant.⁴⁹

Ici encore, la rhétorique pétrarquiste, aisément reconnaissable comme discours amoureux constitue le procédé central de cette éloquence passionnelle que Jodelle attribue à son héroïne. Sa réécriture du motif de la flamme et de la glace rapproche le dramaturge de la célèbre ouverture des *Amours* de Cassandre, où le chef de la Brigade affiche son imitation inventive du motif hérité des *Rime sparse*⁵⁰. Or, une deuxième occurrence de l'expression verbale « r'enflamme et r'englace » dans le recueil du jeune Ronsard contient une référence mythologique directement pertinente à l'histoire mythique de Didon :

⁴⁷ Balmas, II, p. 181.

⁴⁸ Jean de Sponde, *Les Amours*, X, XIX, XXIV, XXVI.

⁴⁹ Balmas, II, p. 187.

⁵⁰ Ronsard, *Les Amours*, vv. 1-4 : « Qui vouldra voyr comme un Dieu me surmonte, / Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur, / Comme il r'enflamme, et r'englace mon cuoeur, / Comme il reçoit un honneur de ma honte... » (Lm. IV, p. 5). Voir sur ce rapprochement des deux textes notre article, « 'Mais pourquoy tant de mots ?' : Sur quelques emplois de la sentence dans *Didon se sacrifiant* », dans : *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, sous la direction de Emmanuel Buron et Olivier Halévy, coll. « Didact Français », Rennes, PUR, 2013, p. 61.



Tes yeulx divins me promettent le don
Qui d'un espoir me r'enflamme et r'englace,
Las, mais j'ay peur qu'ilz tiennent de la race
De ton ayeul le roy Laomedon.⁵¹

Cette réflexion sur les anciens mensonges de la « race de Laomedon » hante également les deux sœurs dans la représentation de Jodelle, qui en attribue la mention à Anne, dans une réplique insérée au sein du même acte, à la suite de la réponse d'Énée à la prière de Didon⁵². La référence à Laomédon dans la tragédie procède d'un vers de Virgile qui attribue la pensée à Didon elle-même⁵³. Un tel changement de l'attribution permet aussi de souligner la proximité des deux sœurs dans la réécriture dramatique de cette partie du récit. Dans sa reconstruction dialoguée des vers 437-449 du chant IV de l'*Énéide*, où le poète antique raconte rapidement, sans dialogue, le refus qu'Énée oppose à la mission d'Anne, Jodelle use d'une langue poétique contemporaine, assortie d'échos pétrarquistes pour amplifier la représentation de l'échange. La reine emploie ce style pathétique lorsqu'elle dessine son propre portrait, d'abord en traçant par métaphore une figure visuelle accommodée au motif conventionnel *chi vuol veder*, ensuite en déployant la langue de la poésie amoureuse, toujours associée au même motif pétrarquiste, pour émouvoir sa divine auditrice.

Après ces divers aspects de l'image de Didon, élaborés de façon variable par les personnages principaux, leurs soutiens proches comme Achate et le chœur des Phéniciennes, il convient d'examiner en dernier lieu un portrait de l'héroïne qui émerge dans les deux derniers actes de la pièce. Ce portrait final transparait dans les discours de Barce, la nourrice, et du chœur qui revient une dernière fois au motif du portrait de l'héroïne à la suite du dernier discours prononcé par Didon. Lorsqu'elle apparaît aux côtés d'Anne dans les premiers moments du quatrième acte, Barce prononce un discours de 61 vers, qui évoque d'abord les origines de son rapport affectif à Didon. Elle explique dans un premier temps qu'elle fut autrefois la nourrice de Sichée, le mari défunt de la reine. Cette relation très ancienne revêt aussi un caractère proprement maternel, puisque Barce affirme en s'adressant au défunt Sichée qu'elle l'avait « nourri de (s)a mammelle⁵⁴ ». Elle lui déclare aussi qu'il est bienheureux de ne pas être témoin de la lente agonie de son épouse, car celle-ci meurt « à petit feu d'une amoureuse flamme ». L'ancienne nourrice de Didon est déjà décédée, et Barce demeure, avec Anne, la seule attache que possède Didon à son origine familiale désormais lointaine⁵⁵. Apostrophant toujours le mari disparu, Barce lui livre un tableau détaillé de l'état actuel de Didon. Sa description suit l'ordre conventionnel du portrait féminin qui commence à la tête et descend jusqu'aux pieds de la personne décrite. L'image qu'elle dessine tend à rendre un compte physiognomique précis de la défaite, voire de la désintégration de la reine de Carthage. Il ne s'agit ici ni d'éloge, ni de blâme, mais d'un témoignage pathétique, conçu pour inspirer horreur et pitié. Elle s'attache tout d'abord à décrire les yeux de Didon, d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'observation qu'Énée en a faite au deuxième acte :

Pourra ma foible voix de sa fureur conceüe
Exprimer les accens ? Pourray-je assez bien plaindre
Les yeux qu'on voit flamber, et puis soudain s'esteindre,

⁵¹ *Amours*, XXIV, 1-4 (Lm. IV, p. 27).

⁵² Balmas, II, p. 189 : « Faut-il qu'ainsi je perde ? et faut-il que je voye / Que les Dieux justement ont puni ceux de Troye ? / Me faut-il voir encor que ny moy ny Didon / N'avons jamais pensé au vieil Laomedon ? »

⁵³ En. IV, 541-542 : « Nescis heu, perdita, necdum / Laomedontaeae sentis perjuria gentis ? »

⁵⁴ Balmas, II, p. 197 : « O Manes de Sichée, ô Dame bien heureuse, / Dont le meurdre souilla la dextre convoiteuse / De ton frere inhumain, sans que moy, qui t'avois / Nourri de ma mammelle, et qui, las ! ne pouvois / Recevoir plus de dueil, eusse sus ta lumiere / Rabbatu de mes doigts l'une et l'autre paupiere. »

⁵⁵ Balmas, II, p. 198 : « Et moy, chetive, hélas ! qui suis seule laissée, / Depuis que la nourrice à Didon est passée / Avecque toy là-bas, ne la puis secourir ; / Non plus, hé ! que tu peux te garder de mourir. »



Comme s'ils estoient ja languissans dans la mort,
Et soudain reflamber encores de plus fort ?⁵⁶

Ces yeux qui languissent déjà dans la mort, puis s'enflamment brillamment de nouveau, offrent le point de départ à une description dans laquelle seront énumérés les traits de la tête et du visage. Barce dessine ainsi le portrait de la reine, de façon à renverser la convention poétique du portrait féminin bien établie à l'époque de la Pléiade⁵⁷. Elle décrit Didon avec une sympathie intense qui assure la teneur tragique de son discours, s'arrêtant à chaque détail souligné pour en décrire le désordre ou la flétrissure. Le reste du portrait se décline ensuite, organisé autour d'une série d'exclamations plaintives :

Mais plaindre ce beau poil, qu'au lieu de le retordre
Elle laisse empestrer sans ornement, sans ordre,
Sans presque en abstenir les sacrileges mains ;
Mais, las ! plaindre ce teint, l'honneur de plus beaux teins,
Qui, tout ainsi qu'on voit la fumée azuree
Du soulfhre, reblanchir la rose colorée,
De moment en moment, par l'extreme douleur,
Change avec un effroy sa rosine couleur ;
Mais las, las ! sur tout plaindre un beau port venerable,
Un port, hélas ! au port des Deesses semblable,
Qui se sent arracher du front la deïté,
Pour avec cent fureurs changer sa majesté.⁵⁸

La récurrence structurante de la conjonction « Mais » située en début de vers sert ici de mécanisme organisateur qui permet à Jodelle d'amplifier la description en ajoutant continuellement de nouveaux éléments. Il s'agit d'une technique descriptive que l'on rencontre chez Ronsard, dans la célèbre « Elégie à Janet » de 1555⁵⁹. D'autres aspects du tableau de l'héroïne soutiennent ce rapprochement. Dans son portrait qui évoque la métamorphose tragique de Didon, en effet, le dramaturge semble s'inspirer du motif général du dynamisme qui constitue chez Ronsard le défi principal lancé au peintre par le poète. Le constat de la variabilité dans l'expression des yeux tend à rapprocher déjà les deux poètes⁶⁰, comme aussi l'emploi du verbe « retordre » dans la description des cheveux de Didon⁶¹. Jodelle vise à saisir ici un portrait visuel de la décomposition du personnage blessé et incapable de surmonter sa souffrance. Il souligne, dans le même temps, toute la « majesté » inhérente à cette grande reine dont la beauté laisse toujours transparaître sa tragique grandeur. En outre, plusieurs éléments ici, dont l'emploi du substantif « port » et de l'adjectif « rosine », rappellent son propre art du portrait féminin élaboré surtout dans les poésies non dramatiques en tierce rime⁶². Comme

⁵⁶ Balmas, II, p. 198.

⁵⁷ F. Joukovsky, *Le bel objet : les paradis artificiels de la Pléiade*, op. cit, Chap. II, « L'artifice », p. 57-100.

⁵⁸ Balmas, II, p. 198.

⁵⁹ Lm VI, p. 152-160, vv. 47-50 : « Mais las! Mon Dieu, mon Dieu je ne sais pas / Par quel moien, ni comment, tu peindras / (Voiire eusse tu l'artifice d'Apelle) / De ses beaux yeux la grace naturelle... » ; vv. 71-74 : « Mais pour neant tu aurois fait si beau / Tout l'ornement de ton riche tableau, / Si tu n'avois de la lineature / De son beau nez bien portrait la peinture... » vv. 98-99 : « Mais par sur tout fai qu'elle semble pleine / De la douceur de persuasion. »

⁶⁰ Cf. « Elégie à Janet », vv. 51-64.

⁶¹ Cf. « Elégie à Janet », vv. 11-16 : « Fai luy premier les cheveux ondelés / Noués, retors, recrepés, annelés, / Qui de couleur le cedre representent, / Ou les demesle, et que libres ils sentent / Dans le tableau, si par art tu le peus, / La mesme odeur de ses propres cheveux. »

⁶² Cf. ainsi « Chapitre de l'amour », Balmas, II, p. 387 : « Je diray seulement, que toute la structure / De ce beau corps parfait, est en port et en taille / Tant admirable aux Dieux, que rare en la nature » et « Autre chapitre d'Amour », Balmas, II, p. 377 : « Soit la bouche rosine, ou soit le col d'albastre, / Soit la taille, le port, où ces beautez encloses, / Qu'en moy je voy sans voir, et ravi j'idolatre... ». Le substantif « port » apparaît également chez Clément Marot, dans le « Temple de Cupidon », grâce à l'emploi de la rime équivoque, vv. 503-516 : « Tristesse, et dueil de moy furent



dans l'image symbolique d'Hercule sur l'Etna évoquée par le chant choral à la fin du deuxième acte, le dramaturge use ici d'images frappantes afin de bien mettre en évidence l'emportement violent de la figure royale humiliée. Ainsi, la description du « soufre » qui reblanchit la rose, traduit avec éclat la nature du choc que subit Didon à la séparation de celui qu'elle considérait déjà son époux⁶³.

Le motif du portrait féminin se manifeste une dernière fois dans l'acte ultime de la pièce, lorsque le chœur intervient pour décrire la contenance de la reine au moment où elle entre dans la chambre fatale. En l'absence de Barce renvoyée par Didon vers sa mission factice, l'intervention du chœur répond à la nécessité d'une présence qui témoigne du déroulement des faits. Elle correspond ainsi aux remarques du narrateur chez Virgile, qui intervient au moment où Didon, ayant renvoyé Barce, s'apprête à monter le bûcher funèbre. La narration virgilienne contient elle aussi une brève description de l'aspect physiologique de l'héroïne dans ses moments ultimes⁶⁴. Jodelle amplifie légèrement le détail du portrait tout en glosant la signification qu'il revêt à ce stade de l'action. Aussi encadre-t-il l'image de Didon dans une réflexion morale sur les effets néfastes de la Fortune :

Ores nous la voyons, les paupieres baiseses,
Resver à son tourment ; ores, les mains dressees,
De je ne sçay quels cris, desquels elle importune
Et les Dieux peu soigneux, et l'aveugle Fortune,
Faire tout retentir ; ores, un peu remise,
Se racoiser, et or' de plus grand' rage éprise,
Se battre la poitrine, et des ongles cruelles
Se rompre l'honneur saint de ses tresses tant belles :
Le pleur m'en vient aux yeux.⁶⁵

A la différence de Virgile, qui n'offre aucune glose morale ou explicative pour accompagner l'image de la reine enfin seule devant son lit de mort, Jodelle entoure le portrait de Didon, tel un emblème, d'un commentaire qui rattache son geste final au grand thème de la fragilité des mortels. Ici encore, le dramaturge français propose un tableau dynamique, propre à saisir le frémissement désespéré du corps de la reine prêt à se défaire. Mais au lieu d'offrir à son lecteur – ou aux auditeurs de la récitation – uniquement quelque portrait maniériste au détail éloquent, il situe l'image dans un contexte qui en illumine la portée emblématique. Ici, Didon baisse les paupières, « dresse » les mains et crie contre l'injustice de Fortune. Le dernier geste, décrit par la voix chorale, n'est autre que celui de « rompre l'honneur saint » de sa chevelure. Ce mouvement violent n'est pas sans évoquer le traitement détaillé des cheveux au début du tableau dessiné par Jodelle dans le « Chapitre de l'Amour » ainsi que, de façon plus générale, la

absens, / Mon cueur garny de liesse je sens, / Car en ce lieu ung grand Prince je veiz, / Et une Dame excellente de vis : / Lesquelz portant escuez de fleurs Royales, / Qu'on nomme Lys, et D'hermines ducales, / Vivoient en paix dessoubz ceste ramée, / Et au millieu ferme Amour d'eux aymée, / D'habitz ornée à sy grant avantaige, / Qu'oncques Dido la Roynne de Cartage, / Lors qu'Eneas receut dedans son port, / N'eut tel richesse, honneur, maintien, et port : Combien que lors ferme Amour avec elle / De vrays subjectz eust petite sequelle. »

⁶³ Ronsard emploie deux fois l'image du « souffre » comme métaphore de la fureur amoureuse, dans des textes de 1553. Ainsi l'« Elégie à M.A. de Muret », vv. 31-40, il l'associe à la furie d'Hercule amoureux d'Iole. Le mot apparaît une nouvelle fois dans un sonnet des *Amours* de 1553, où le Vendômois déploie une rhétorique de l'amour désespéré bien proche de celle de Didon. Cf. *Amours*, XCVII, 5-8 : « A son portrait pour un veu je m'apan : / Devant son feu mon cœur se change en soufre, / Et pour ses yeus cruellement je soufre / Dis mille maus, et d'un ne me repa. »

⁶⁴ En. IV, 642-647: « At trepida et coeptis immanibus effera Dido / Sanguineam volvens aciem, maculisque trementis / Interfusa genas et pallida morte futura, / Interiora domus irrumpit limina et altos / Conscendit furibunda rogos enseque recludit / Dardanium, non hos quaesitum munus in usus. » (« Mais Didon, éperdue, affolée par son affreuse entreprise, jetant çà et là un regard ensanglanté, les joues frissonnantes et semées de taches, pâle de la mort toute proche, se précipite dans la cour intérieure, monte, égarée, sur le haut du bûcher, tire l'épée dardanienne - cadeau qui n'avait pas été demandée à cette fin ! »)

⁶⁵ Balmas, II, p. 213.



description attentive aux nuances de la couleur, de l'odeur et du flottement libre et sensuel dans le portrait féminin à l'époque des *Mélanges* de Ronsard.

Dans *Didon se sacrifiant*, Jodelle déploie à plusieurs reprises, avec de notables variations, les ressources de la description physionomique dont il se sert fréquemment dans ses autres œuvres. Les portraits nombreux et divers du personnage éponyme dans cette pièce suggèrent que la reconstruction inventive de la reine de Carthage conduit l'auteur de la tragédie française bien au-delà de la « traduction » virgilienne, malgré l'évidence qui témoigne d'une certaine fidélité au texte latin dans plusieurs passages⁶⁶. En essayant d'élaborer l'image de Didon à partir d'une variété de perspectives, y compris celles des deux chœurs, Jodelle s'engage dans une véritable recherche qui se fonde à la fois sur les techniques et sur les intuitions qui guident l'invention descriptive⁶⁷. La virtuosité de l'éloquence épideictique se marie ici à une réflexion sur les bases éthiques et morales qui sous-tendent la construction d'un personnage de théâtre, dont le caractère se dévoile aussi à travers le contexte, les pensées et les mouvements de l'intrigue. Une telle insistance sur la situation morale du personnage ancien rapproche en effet cette tragédie du grand fragment emporté et raisonneur que sont *Les Discours de Jules César*⁶⁸. Mais il s'agit là, aussi, d'une tentative de création qui permet à Jodelle de rivaliser avec les poètes de l'époque d'Henri II qui se vantent de leur pouvoir de faire « parler » les images.

⁶⁶ M. Lazard, « Didon et Énée au XVI^e siècle. La *Didon se sacrifiant* de Jodelle », dans : R. Martin (éd.), *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, CNRS, 1990, p. 89-96.

⁶⁷ Sur les images poétiques comme lieu d'une véritable recherche intérieure dans la poésie de la Renaissance, voir les travaux de P. Galand, notamment *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

⁶⁸ F. Cornilliat, « Le jugement d'Énée ou la tragédie du 'moindre mal' », *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 191-223. *Les Discours de Jules César* apparaissent dans l'édition d'E. Balmas, t. II, p. 293-345.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- DU BELLAY, *L'Olive, Œuvres poétiques complètes*, H. H. Kalwies (éd.), Genève, Droz, 1987.
- JODELLE, Étienne, *Œuvres complètes*, E. Balmas (éd.) Paris, Gallimard, 1968.
- Les œuvres et mélanges poétiques d'Étienne Jodelle sieur du Lymodin*, Paris, N. Chesneau et M. Patisson, 1574, ff. 13 r° -17 v° et 20 v°-23 v°.
- SAINT-GELAIS, Mellin de, *Œuvres poétiques françaises*, D. Stone (éd.), Paris, STFM, 1993 et 1995.
- Metamorphoses Amoris, quibus adjectae sunt elegiae amatoriae, Omnia ad imitationem Ovidii (quoad licuit) conscripta et elaborata*, Paris, Maurice Ménier pour Jean Hulpeau, 1556.
- SALEL, Hugues, *Œuvres poétiques complètes*, H. H. Kawies (éd.), Genève, Droz, 1987.

Textes critiques

- BALMAS, Enea, *Un poeta del Rinascimento francese, Étienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Florence, Olschki Editore, 1962.
- BURON, Emmanuel, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole: vue et parole dans les tragédies d'Étienne Jodelle », dans M. Gally et M. Jourde (éd.), *L'Inscription du regard. Moyen-Age – Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1995, p. 127-168. Repris dans : E. Buron et O. Halévy (éd.), *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 139-168.
- CAMPAGNOLI, Ruggero, « Descrizione della Cléopâtre captive di Jodelle », dans : *Forme, Manière, Manierismi. Scritti sul cinquecento francese*, Bologne, 1979, p. 1-80.
- CAMPO, Roberto E., « A poem to a painter : the Elégie à Janet and Ronsard's dilemma of ambivalence », *French Forum*, 12, 1987, p. 272-287. Repris dans: Id., *Ronsard's Contentious Sisters : the paragone between poetry and painting in the works of Pierre de Ronsard*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, 1998.
- CHARPENTIER, Françoise, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Peruse », *Littératures*, 22, 1990, p. 7-22.
- CORNILLIAT, François, « Le jugement d'Énée ou la tragédie du 'moindre mal' », *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 191-223
- GALAND, Perrine, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GARNER, Georg R., « Tragedy, Sovereignty and the Sign : Jodelle's Cléopâtre captive », *Canadian Review of Comparative Studies*, 1978, p. 245-279.
- GRIFFIN, Robert, « Cléopâtre captive devant la critique », *Œuvres et critiques*, I, 1, 1979, p. 111-118.
- HALL, Kathleen M., « Notes on Jodelle's Cléopâtre captive », *French Studies*, XX, 1966, p. 1-14.
- JONDORF, Gillian, « Doctrine and Image in Jodelle's *Didon se sacrifiant* », *French Studies*, XXXII, 3, 1978, p. 257-274.



- JOUKOVSKY, Françoise, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », *Parcours et rencontres. Mélanges Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, t. 1, p. 347-360.
- JOUKOVSKY, Françoise, *Le bel objet. Les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Honoré champion, 1991, chap. III, « Un microcosme », p. 101-131.
- KASTNER, Léon Émile, « History of the *Terza Rima* in France », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* XXVI, 1903-1904, p. 241-253.
- LAZARD, Madeleine, « Didon et Énée au XVI^e siècle. La *Didon se sacrifiant* de Jodelle », dans : R. Martin (éd.), *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, CNRS, 1990, p. 89-96.
- LECERCLE, François, *La chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1987.
- LIEBERG, Godo, *Puella divina : die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull in Zusammenhang der Antiken Dichtung*, Amsterdam, Schippers, 1962.
- LOSKOUTOFF, Yvan, « Magie et tragédie : la *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 53, 1991, p. 65-80.
- MACE, Stéphane, « 'Que ne vient on changer à ma mort ma langueur ?' : quelques remarques sur l'emploi des énoncés interrogatifs dans *Didon se sacrifiant* », dans E. Buron et O. Halévy, *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 35-46.
- MCFARLANE, I.D., « Aspects of Ronsard's Poetic Vision », dans : *Ronsard The Poet*, dir. T. Cave, Londres, Methuen, 1973, p. 24-34.
- NASSICHUK, John, « Les *Métamorphoses d'Amour* (1561) et la personnalité ovidienne de François Habert », dans : *Le choix de la langue dans la construction des publics en France à la Renaissance*, R.-C. Breitenstein et T. Vigliano, *Le Français Préclassique*, 14, 2012, p. 157-169.
- NASSICHUK, John, « 'Mais pourquoi tant de mots ?' : Sur quelques emplois de la sentence dans *Didon se sacrifiant* », dans : *Lectures d'Étienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, sous la direction de Emmanuel Buron et Olivier Halévy, coll. « Didact Français », Rennes, PUR, 2013, p. 61.
- O'BRIEN, John, *Anacreon Redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- REISS, Timothy, « Jodelle's *Cléopâtre* and the Enchanted Circle », *Yale French Studies*, 15, 1972, p. 64-77.
- SILVER, Isidore, *Ronsard and the Grecian Lyre*, Genève, Droz, 1981-1985.