



## L'AVENTURE DANS LA TRAGÉDIE ET LA TRAGI-COMÉDIE DE LA RENAISSANCE : ADAPTATIONS ET MUTATIONS

Céline FURNIAL (U. Clermont Auvergne)

Définie par La Mesnardière comme une « Avanture de Theatre, où les malheurs sont effacez par quelque bon événement »<sup>1</sup>, la tragi-comédie semble être le genre de prédilection de l'aventure, ou plutôt des aventures, car certaines périodes de son histoire se caractérisent par leur prolifération, intimement liée au choix de sources d'inspiration romanesques. C'est d'ailleurs par des aventures plurielles que la définissent Chappuzeau – « la tragi-comédie nous met devant les yeux de nobles aventures entre d'illustres personnes menacées de quelque grande infortune, qui se trouve suivie d'un heureux événement »<sup>2</sup> – ou encore Brunetière, qui explique qu'elle représente « des aventures privées »<sup>3</sup>. Or si la pluralité d'aventures peut bien définir la tragi-comédie du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle et certaines tragédies romanesques composées à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, elle ne rend pas compte de la place qu'occupe l'aventure ni de l'emploi du mot dans les pièces humanistes. Ces observations nous conduisent à interroger les spécificités de l'aventure dans ces deux genres dramatiques sérieux à la Renaissance et les mutations qu'elle y connaît, tant dans sa définition, sa conception, que dans les modalités de son insertion dans l'économie de la pièce, sa place et sa fonction dramatique. L'aventure, dans les pièces du corpus considéré, est une donnée des sources auxquelles puisent les dramaturges ; les variations dans sa conception et dans son adaptation à la scène nous permettent dès lors d'en examiner les effets sur la *dispositio* tragique et tragi-comique et les changements qui affectent le modèle dramatique. Il s'agira donc d'abord d'étudier les modalités d'insertion et d'adaptation de l'aventure dans la tragédie humaniste afin de la définir dans cet espace dramatique. Cela nous permettra d'observer que les transformations que connaît l'aventure dans le théâtre de la Renaissance soulèvent des enjeux dramaturgiques et engagent la conception du héros tragique. Ces changements portent aussi la marque des variations inventives qui informent ce théâtre et de la mise à distance des modèles canoniques.

### LES MODALITÉS D'ADAPTATION DE L'AVENTURE À LA SCÈNE TRAGIQUE HUMANISTE

Une première observation du corpus des tragédies et des tragi-comédies, de la naissance du théâtre à l'antique en langue française jusqu'à la fin du siècle, révèle que leurs titres – de même que ceux des comédies, du reste – ne comportent pas le mot *aventure(s)*, contrairement aux titres des romans composés ou traduits à la même période. Le mot n'est cependant pas absent de ces textes dramatiques. Conformément à son étymologie, le mot *aventure* est fréquemment employé dans ces pièces de théâtre au sens de « ce qui arrive, ce qui se produit ». L'événement ainsi désigné dans le présent de l'énonciation dramatique peut renvoyer au passé ou anticiper sur l'avenir. Lorsque l'*aventure* est déjà advenue, que ce soit dans un passé antérieur au début de l'action représentée ou dans un passé tout proche qui s'inscrit dans la durée de cette action, sa mention suscite le plus souvent un récit. Tel est le cas,

<sup>1</sup> Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1639, p. 7.

<sup>2</sup> Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, Lyon, Mayer, 1674, p. 26.

<sup>3</sup> Ferdinand Brunetière, « L'évolution d'un genre. La tragédie », *Revue des deux mondes*, 5<sup>e</sup> période, tome 6, 1901, p. 143.



par exemple, au premier acte d'*Aman* de Rivaudeau, où le personnage éponyme dit à l'eunuque peu de temps après son entrée en scène :

Amy, tu ne sçais pas l'aventure fascheuse  
Qu'un Dieu m'a moyené ceste nuit malheureuse<sup>4</sup>

Puis Aman s'engage dans le récit de cette « aventure » sur une soixantaine de vers. Il s'agit là d'un procédé commode de la scène d'exposition, mais le récit de l'aventure se retrouve aussi dans d'autres parties de la pièce, comme en témoigne l'acte IV du *Marc Antoine* de Garnier, où César, entendant les lamentations de Dircet, lui demande : « Quelle horrible aventure / Nous veux-tu raconter ? »<sup>5</sup>. Se déploie ensuite le récit de la mort d'Antoine sur cent vingt vers. De fait, le théâtre humaniste s'illustre par un rapport fondamentalement narratif à l'aventure. La mention du mot, que celui-ci réfère à un événement qui vient juste de se produire ou issu d'un passé plus lointain dont les conséquences sont néanmoins encore sensibles dans le présent de l'action, enclenche un mode narratif au sein du texte dramatique. Le récit de l'aventure est demandé par les personnages, à l'exemple de César dans *Marc Antoine*, ou encore de Charlemagne dans *Bradamante* du même Garnier, où l'empereur sollicite le récit qu'annonce Léon et dans lequel il s'apprête à expliquer pour les personnages – car le public en sait en grande partie les raisons et a déjà pu entendre les protagonistes raconter ou évoquer ce qui s'est passé – pourquoi Roger en est venu à affronter Bradamante à sa place :

LÉON  
Magnanime Empereur, et vous astres de France,  
Vous connaîtrez combien l'amour ha de puissance  
Qui sourd de la vertu, par l'étrange accident  
De Roger en Bulgare arrivé d'Occident.  
CHARLEMAGNE  
J'entendrai volontiers cette étrange aventure,  
Si de la nous conter ne vous est chose dure.<sup>6</sup>

De surcroît, l'emploi du mot *aventure* requiert un récit long, comme nous l'avons vu dans ces exemples et comme le demande explicitement Saül au gendarme à l'ouverture du quatrième acte de la tragédie de Jean de La Taille. Saül se lamente alors à la fois de la nouvelle de la mort de ses fils et de la brièveté de cette annonce, dont un récit détaillé atténuerait la douleur :

LE GENDARME  
Sire, tout vostre camp par les Incirconcis  
Est rompu et deffait, et vos Trois Fils occis.  
SAUL  
Mes Enfans sont occis ! ô nouvelles trop dures !  
O qu'en briefs mots tu dis de tristes adventures !  
[...]  
Mes gens et mes Fils morts ! Mais conte-moy la sorte :  
D'escouter son malheur le chetif se conforte.<sup>7</sup>

Au contraire, lorsque l'aventure est non encore advenue mais seulement envisagée ou présagée, le mot n'est pas employé pour produire un récit anticipé dans l'économie de l'action

<sup>4</sup> André de Rivaudeau, *Aman*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1969, p. 68.

<sup>5</sup> Robert Garnier, *Marc Antoine*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2010, p. 96.

<sup>6</sup> Robert Garnier, *Bradamante*, dans *Les Tragedies de Rob. Garnier*, Paris, M. Patisson, chez R. Estienne, 1582, V, 4, f° 38 v°.

<sup>7</sup> Saül le furieux, dans Jean de La Taille, *Tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998, p. 63.



tragique mais pour guetter les signes avant-coureurs d'une catastrophe déjà en marche. Ainsi à l'acte II de *Cléopâtre captive* de Jodelle, Octavien veut détourner la reine du suicide et charge Proculée d'être à l'écoute de la rumeur, « n'étant jamais loin de telle aventure »<sup>8</sup> ; dans *Didon se sacrifiant*, le chœur voit dans les changements de contenance de la reine un « hideux augure » pour « témoigner l'aventure »<sup>9</sup> de Carthage. D'ailleurs, Saül commet une faute tragique grave en voulant précisément entendre le récit anticipé de « son aventure » lorsqu'il demande à la Pithonisse d'évoquer l'esprit de Samuel, d'autant que cette faute est l'une des causes de son *hamartia* à l'acte IV, participant au désespoir du roi qui pense être abandonné de Dieu et lui donnant à connaître son destin. Son écuyer l'avait de fait mis en garde à l'acte II (« Mais on peche en voulant sçavoir son adventure »<sup>10</sup>) et les personnages présents lors de cette scène à l'acte III réprouvent à plusieurs reprises l'acte de Saül.

Le mot n'est pas employé dans le même sens selon qu'il désigne une aventure passée ou à venir. Lorsque le mot *aventure* porte sur l'avenir, il ne s'agit plus tant et plus seulement de désigner un événement et par là même un fait ou une série de faits qui peuvent être racontés, mais aussi, conformément à son étymologie, les nécessités qui prédéterminent le cours de cet ou de ces événements, autrement dit des déterminations non seulement antérieures au début de l'action tragique mais qui conditionnent ce début : il n'y a *tragédie* que parce que cette *aventure* doit arriver. Or, si le public peut en être informé, les personnages concernés doivent continuer à en ignorer l'exacte réalisation. Le mot prend alors souvent dans ces textes le sens de « sort, destin » et engage donc la notion proprement tragique de fatalité. Dès lors, la mention d'une aventure n'entretient pas le même rapport au tragique selon la temporalité dans laquelle celle-ci s'inscrit. Tandis que l'aventure future est envisagée comme un destin conditionné par un ou plusieurs événements inéluctables dont les personnages scrutent les signes et qui dépassent leur volonté, l'aventure passée est considérée par les personnages comme un revers de fortune, ainsi qu'en témoignent les exemples précédemment cités.

Dès lors, dans les tragédies, le mot apparaît en contexte négatif comme l'indiquent la récurrence de la rime « aventure » / « dure »<sup>11</sup>, les caractérisants péjoratifs qui qualifient ce nom<sup>12</sup> et notamment le choix fréquent de l'adjectif *fatale*<sup>13</sup> qui insiste sur la dimension tragique dont est lestée l'aventure rapportée, ou encore les jeux de synonymie<sup>14</sup>. L'évocation ou le récit d'une « aventure » peut dès lors engager une réflexion générale sur l'instabilité des choses humaines, sur l'inconstance de la fortune, exprimée dans des vers sentencieux signalés par des guillemets. Ainsi, Aman, chez Rivaudeau, ouvre le récit de son « aventure » nocturne par ces vers :

La rouè est bien tournee, & m'a presque destruit  
L'aveugle qui jouer de pareils jeux a bruit.  
» Amy je cognoy bien l'inconstante fortune

<sup>8</sup> Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques. Tome premier*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1868-1870, p. 117.

<sup>9</sup> Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion, coll. Textes de la Renaissance, 2002, p. 121, v. 2259-2260.

<sup>10</sup> Jean de La Taille, *Saül le furieux*, éd. cit., p. 41, v. 454.

<sup>11</sup> Dans *Bradamante* de Garnier, V, 4, éd. cit., f° 38 v° ; ou encore dans *Saül le furieux* de La Taille, v. 919-920 ; plus encore dans les premiers mots du chœur de *Cléopâtre captive* de Jodelle à l'acte V, lorsque Proculée annonce la mort de Cléopâtre, le mot « dure » est martelé comme une épithète de nature : « Ô dure, hélas ! et trop dure aventure, / Mille fois dure et mille fois trop dure » (v. 1531-1532).

<sup>12</sup> Par exemple « fascheuse » dans *Aman* de Rivaudeau (acte I, éd. cit., p. 68) ; « triste » dans *Cornélie* de Garnier (acte III, dans *Les Tragedies de Rob. Garnier*, éd. cit., f° 145 r°) ; « funestes » dans *Porcie* (acte III, *ibid.*, f° 66 v°) ; « horrible » dans *Marc Antoine* de Garnier (v. 1544).

<sup>13</sup> Dans *Clytemnestre* de Pierre Matthieu (v. 269, éd. Gilles Ernst, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1984, p. 109) ; dans *Saül le furieux* de La Taille (v. 337, éd. cit., p. 35).

<sup>14</sup> Par exemple dans *Hippolyte* de Garnier : « ô la triste adventure ! ô le malheureux sort ! ô desastre ! ô mechef » (v. 1965-1966, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, coll. Classiques jaunes, 2019, p. 164).



» Aux petis et aux grans estre esgale et toute une.<sup>15</sup>

Dans *Les Juifves* de Robert Garnier, au début du quatrième acte, Sédécie et Sarrée, captifs de Nabuchodonosor, méditent sur ce revers de fortune et plus largement sur les brusques changements qui caractérisent la vie humaine :

SÉDÉCIE

» Que nous sommes trompez, humaines creatures,  
» Qui flottons par ce monde avec tant d'aventures,  
» Que nous sommes trompez, cherchant la fermeté  
» En un fresle bonheur pein de legereté !

SARRÉE

» Et n'est-ce pas grand cas, n'est-ce pas chose estrange,  
» Qu'une prospérité si promptement se change ?  
» Hélas ! vous le voyez, nous le voyons tous deux,  
» Et que tout nostre bien est un bien hazardeux.<sup>16</sup>

Le choix du mot *aventure* dans l'action tragique engage donc une vision du monde, celle de l'être humain aux prises avec un destin qui le dépasse, et par là même il s'inscrit dans la portée didactique de la pièce. L'événement ainsi nommé revêt des enjeux éthiques et métaphysiques, favorisés par les sèmes contenus dans l'étymon et la notion de destin qui s'y attache. L'aventure est donc bien plus qu'une épreuve ou un accident auquel est soumis le héros tragique, de même qu'elle n'est pas qu'un épisode dans la fable. Dans l'économie de l'action tragique humaniste, l'aventure est une péripétie, qui fait prendre au destin du personnage une orientation inattendue et le fait basculer dans le malheur. L'aventure passée conditionne donc l'aventure future, inéluctablement – le revers de fortune constituant un point de bascule dans l'accomplissement d'un destin –, c'est pourquoi il importe de la raconter de manière détaillée, que l'aventure passée soit mentionnée et rapportée à l'ouverture de la tragédie et qu'elle enclenche l'action tragique ou qu'elle soit rapportée au quatrième ou au cinquième acte et qu'elle précipite la catastrophe. Ainsi, dans *Saül le furieux*, le récit de l'« aventure » de la mort des enfants de Saül suscite un irrépressible désir de mort chez le roi, qui se lance dès lors dans la bataille sans trouver la mort, ce qui le conduira au suicide. De même l'« aventure » de la mort d'Antoine, lorsqu'elle est racontée à l'acte IV de la tragédie de Garnier, est immédiatement corrélée par les personnages au suicide à venir de Cléopâtre, qu'il s'agit encore cependant de tenter d'empêcher<sup>17</sup>.

#### ENJEUX DRAMATURGIQUES DE L'AVENTURE : QUESTIONS DE RÉCEPTION

Le mot *aventure* est souvent employé pour désigner un événement imprévu voire imprévisible ou du moins qui déjoue les projets et les entreprises du ou des personnages concernés. L'usage de ce mot est l'indice d'une esthétique et d'une dramaturgie de la surprise. La surprise se dit à la modalité exclamative, souvent accompagnée du « ô » emphatique qui souligne l'expression de l'affectivité du personnage : « O l'estrange aventure !<sup>18</sup> », « ô changement ! ô fatale adventure !<sup>19</sup> », « ô la triste adventure ! ô le malheureux sort !<sup>20</sup> ». Ces lamentations, qui précèdent le récit de l'aventure, créent une forte tension dramatique et sont

<sup>15</sup> Rivandeau, *Aman*, éd. cit., acte I, p. 12.

<sup>16</sup> Robert Garnier, *Les Juifves*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 72, v. 1319-1326.

<sup>17</sup> v. 1694-1697, 1704-1707.

<sup>18</sup> Robert Garnier, *Antigone, ou la Piété*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2007, acte I, p. 72, v. 265.

<sup>19</sup> Pierre Matthieu, *Clytemnestre*, v. 269.

<sup>20</sup> Robert Garnier, *Hippolyte*, éd. cit., p. 164, v. 1965.



une manière de signaler au spectateur, par-delà les personnages, un tournant de l'action tragique. Sur le plan dramatique, l'aventure produit un coup de théâtre. Or si l'aventure elle-même est soustraite au regard du spectateur et fait l'objet d'un récit, se trouvant ainsi placée dans un passé plus ou moins proche, elle s'ancre néanmoins dans le temps présent par l'émotion qu'elle suscite et qui s'apprête à être exprimée, commentée et à faire l'objet d'une *amplificatio*. De fait, ce qui intéresse les dramaturges humanistes n'est pas la dramatisation de l'aventure elle-même, mais la mise en spectacle de ses effets sur le cours de l'action tragique et avant tout sur les personnages qui en reçoivent la nouvelle. L'aventure place les personnages dans une situation paroxystique, qui les oblige à (ré)agir. C'est cette réaction première et immédiate qui est portée à la scène et mise en mots. Dans la tragédie telle que la conçoivent les dramaturges humanistes, l'aventure, donnée par les sources auxquelles ils puisent leur matière, est un pré-texte à partir duquel s'illustre le génie propre de l'auteur dramatique et sa singularité de créateur. Le drame réside alors non pas dans l'« aventure » à proprement parler mais dans ses causes et ses conséquences passionnelles. L'aventure est le lieu d'un développement rhétorique, tant par le récit qu'elle introduit que par les émotions qu'elle génère ainsi que par son commentaire à portée didactique. L'aventure tragique est à la fois suscitée par les passions et instigatrice d'un nouveau spectacle passionnel. Elle est le support de l'expression des émotions tragiques et d'une réflexion qui permet aux personnages et au public d'en dégager une leçon, ce qui explique que l'aventure soit racontée plutôt que représentée sur la scène.

Les personnages qui font usage du mot *aventure* soulignent par là même que l'événement surprenant ainsi désigné échappe à leur volonté, à leurs calculs et émane d'une volonté autre, transcendante ou aléatoire. C'est bien ce sens qui est actualisé dans les locutions adverbiales *d'aventure* et *à l'aventure*<sup>21</sup>, dont les personnages font usage pour signifier que ce n'est pas un dessein qui motive l'action envisagée mais que le sort du personnage dépend de la fortune, du hasard. En raison de son caractère inopiné et surprenant, l'aventure se définit à plusieurs reprises par la part de « hasard » qui la caractérise dans les textes dramatiques. Cet emploi est conditionné par la réception que font les personnages de l'événement considéré. Ainsi, à l'acte IV d'*Hippolyte* de Garnier, Thésée, horrifié par le crime dont il croit Hippolyte coupable, oppose-t-il à la monstruosité humaine l'absence de réaction divine. Trompé par Phèdre, confronté à ce qu'il perçoit comme l'absurdité du cours de la vie humaine, échouant à trouver un sens, il fait usage du mot *aventure* pour dire qu'il considère l'être humain abandonné des dieux, livré à lui-même et aux contingences de ce monde :

O Dieux ! vous monstrez bien que vous n'avez plus cure  
De nous, ny de ce monde errant à l'aventure !<sup>22</sup>

De même, à l'acte IV de *La Troade* de Garnier, lorsque Talthybie doit annoncer la mort de Polyxène à Hécube étendue à terre, déjà abattue par toute une série de malheurs, il interroge Jupiter sur l'origine divine ou aléatoire du sort humain :

O grand Dieu Jupiter ! les affaires mondains  
Gouvernes-tu, conduits par tes puissantes mains,

<sup>21</sup> Par exemple chez Louis des Masures : « C'est raison qu'un berger, pour un coup d'aventure, / Dont un grand animal gist à desconfiture, / Ait la fille du Roy » (*David triomphant*, dans *Tragédies saintes*, éd. Charles Comte, Paris, Droz, 1932, p. 129, v. 797-799) ; « A dire vray, des Princes la nature / Telle se voit, que lors que d'aventure / Celui qui d'eux est le plus favorit / S'absente un temps, gueres ne se nourrit, / Ni reste en eux ceste amour continue / Ains assez tost se passe et diminue : / Et de l'absent n'y a pas grand malaise / Rendre la cause odieuse et mauvaise » (*ibid.*, p. 172, v. 1823-1830) ; « Telle est des Princes la nature, / Qui s'adonnent à l'aventure / La plupart, au malheureux dire / Qui plus est doux, tant est-il pire / Du faux et malin controveur » (*David fugitif*, dans *Tragédies saintes*, *ibid.*, p. 201, v. 527-531).

<sup>22</sup> Robert Garnier, *Hippolyte*, éd. cit., p. 156, v. 1785-1786.





Ou s'ils vont compassez d'un ordre de nature,  
Ou si l'instable sort les pousse à l'aventure ?<sup>23</sup>

Talthybie soulève une question théologique d'importance sans trancher entre les trois hypothèses qu'il énonce, les soumettant à la réflexion du spectateur et à la conduite de l'action tragique. De même, dans sa dédicace, Garnier énonce une alternative pour expliquer les causes des malheurs troyens : « voyant nos ancêtres Troyens avoir, par l'ire du grand Dieu, ou par l'inevitable malignité d'une secrète influence des astres, souffert jadis toutes extremes calamitez »<sup>24</sup>. De fait, dans *La Troade*, aucune voix supérieure ne vient rattacher les malheurs subis par les personnages à un plan divin. La conduite divine de l'action tragique n'est exposée que dans la subjectivité d'interprétations humaines, que ce soit celles d'Hécube ou celles d'Agamemnon. Dès lors, les appels aux dieux de même que leur mise en accusation par les personnages peuvent être lus comme autant de manifestations désespérées de l'être humain face à l'adversité et la souffrance dont il cherche un sens. La tragédie ne se concentre donc pas sur la logique divine qui préside aux événements tragiques mais sur les réactions humaines face au malheur. Ce qu'écrivait Emmanuel Buron à propos de *Saül le furieux* s'applique aussi à *La Troade* : « Les spéculations sur la justice ou les desseins de Dieu sont confiées aux paroles des personnages, divergentes comme leurs intérêts, changeantes comme leurs situations et la scène ne montre rien qui soit de nature à valider ces spéculations. C'est dire que loin de construire une théologie, le genre reste fasciné par l'opacité des événements »<sup>25</sup>.

Si, dans la tragédie humaniste, l'aventure place les personnages face à l'opacité du sens des malheurs qui arrivent, la tragi-comédie et la tragédie de la fin du siècle tendent à exploiter plutôt les potentialités périlleuses de l'aventure. À l'opacité du sens des événements se substitue l'opacité propre au risque que ménage l'incertitude de l'aventure. L'aventure n'est alors plus seulement une donnée préalable au début de l'action ou un événement funeste qui s'abat sur le ou les personnages, le(s) faisant basculer dans le malheur et visant à susciter leurs lamentations et leurs méditations. Elle se déploie dans le cours de l'action, elle est envisagée par les personnages comme un risque qu'ils peuvent choisir ou non de courir et qu'ils courent volontairement, tout en en mesurant le péril et la part d'imprévisibilité. L'aventure prend alors un sens proche de celui que lui donne Jankélévitch : « L'aventure dépend de moi dans son commencement, mais sa continuation ne dépend pas toujours de moi, et sa terminaison encore moins [...] le commencement de l'aventure est donc un décret autocratique de notre liberté [...] son déclenchement est libre et volontaire, mais sa continuation et surtout sa conclusion se perdent dans les brumes menaçantes, dans l'inquiétante ambiguïté de l'avenir »<sup>26</sup>. Il ne s'agit plus seulement de désigner un revers de fortune subi, des événements qui doivent arriver ou qui constituent le destin d'un personnage mais il s'agit précisément pour le héros de prendre son destin en main, quitte à mettre sa vie en péril. De manière symptomatique, le verbe *aventurer* est alors plus fréquemment employé que le nom *aventure*. Le verbe présente l'aventure comme un procès en cours, une entreprise périlleuse dans laquelle le personnage se lance de son gré. *La Bradamante* met à plusieurs reprises en avant le péril dans lequel se trouvent les personnages par l'emploi du verbe *aventurer*. À la scène 3 de l'acte III, Léon explique à Charlemagne, juste avant d'entrer prétendument dans le combat, qu'il accepte pleinement de s'exposer à cette aventure, c'est-à-dire au péril de mort en

<sup>23</sup> Robert Garnier, *La Troade*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, coll. Classiques jaunes, 2019, p. 477, v. 2037-2040.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>25</sup> Emmanuel Buron, « L'art de la tragédie humaniste comme refus de la "théologie". *Saül le furieux* de Jean de la Taille », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, dir. J.-P. Bordier et A. Lascombes, Turnhout, Brepols, 2006, p. 435.

<sup>26</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* [1963], Paris, Flammarion, 2017.



s'apprêtant à affronter la terrible guerrière qu'est Bradamante, dans l'espoir de la vaincre et ainsi de pouvoir l'épouser :

Quoy que soit, je luy veux ma vie avanturer,  
Et l'avoir pour maistresse, ou la mort endurer<sup>27</sup>.

Dès la scène 2 du premier acte, Béatrix, la mère de Bradamante, avait déjà fait valoir le danger couru par Léon, qu'elle souhaite avoir pour gendre :

Or j'aurais grand douleur que ce généreux Prince  
Venu pour son amour de lointaine Province  
Sa vie avanturast, ses forces ne sachant  
En la voulant combattre avec le fer tranchant :  
Qu'au lieu d'une maistresse il trouva la mort dure<sup>28</sup>

Au contraire, Renaud à l'acte II estime qu'en voulant marier Bradamante à Léon, qu'elle n'aime pas, plutôt qu'à Roger, ce sont ses parents qui se mettent et la mettent en péril :

[...] c'est bien s'avanturer,  
C'est bien mettre au hazard une jeune pucelle<sup>29</sup>

L'équivalence entre « avanturer » et « mettre au hasard » souligne le danger et l'éventualité d'un événement futur qui échappe à la volonté de ceux qui s'engagent ou engagent le personnage dans ce risque. Une autre illustre guerrière, Clorinde, dans la pièce éponyme de Veins, expose au premier acte à Argant l'entreprise qu'elle projette d'accomplir seule le soir même contre les chrétiens. Celui-ci souhaite immédiatement l'accompagner et déclare : « Je suivray pas à pas ton cœur aventureux<sup>30</sup> ». Cette aventure elle-même occupe la majeure partie de la pièce, aussi bien sur le mode narratif que sur le mode dramatique car le spectateur peut assister au combat entre Clorinde et Tancrede sur scène à l'acte III, avant que celui-ci ne soit rapporté à l'acte V dans un récit très amplifié par les écuyers à Ismène qui le raconte à son tour, beaucoup plus brièvement, à l'extrême fin de la tragédie à Argant, Aladin et Solyman. L'aventure en question, le péril dans lequel s'est jetée volontairement et librement Clorinde et qui l'a conduite à la mort, n'est plus seulement le support de réactions et de déplorations des autres personnages, elle est portée à la scène dans toutes les étapes de son déroulement, de la naissance libre de ce projet, à sa réalisation et à son issue. Elle est de surcroît valorisée pour elle-même dans une réplique métapoétique du premier écuyer au terme du long récit du combat nocturne de Clorinde et de Tancrede :

D'un beau soleil luisant, et de Theatres plains  
Seroient dignes les coups de deux si roides mains !  
Nuict qui sous le profond de ta maison obscure  
Oublieuse enferma cette digne Avanture,  
Permetts qu'hors de l'oubly je la retire au jour,  
Et qu'on la face voir aux hommes sans sejour !<sup>31</sup>

La dimension spectaculaire de l'aventure est encore soulignée par Laudun d'Aigaliers dans *Dioclétian*, lorsque l'impératrice, qui mourra elle-même pour sa foi, déclare en répétant le verbe « voir » :

<sup>27</sup> Robert Garnier, *Bradamante*, éd. cit., f° 24 v°.

<sup>28</sup> *Ibid.*, f° 14 r°.

<sup>29</sup> *Ibid.*, f° 16 r°.

<sup>30</sup> Æmar de Veins, *Clorinde*, Paris, A. du Brueil, 1599, f° 5 v°.

<sup>31</sup> *Ibid.*, f° 53 r°.



Je voy que ce courroux ne sera pas estaint,  
Que du sang du Chrestien le pavé ne soit taint.  
Parquoy ô bien heureux celuy sera pour l'heure,  
Lequel ne verra pas une telle aventure<sup>32</sup>

À la fin du siècle, la conception renouvelée de l'aventure au théâtre, de même que son adaptation et son intégration à l'action témoignent d'une conception nouvelle du héros mais aussi d'un changement dans la dramaturgie tragique et tragi-comique, notamment sous l'effet du choix de nouveaux types de sources qui informent ces genres dramatiques.

#### AVENTURE ET DRAMATURGIE IRRÉGULIÈRE DANS LA TRAGÉDIE D'INSPIRATION ROMANESQUE

Les inflexions que connaît l'aventure au théâtre à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle s'expliquent à la fois par la promotion d'un nouveau modèle dramatique, qui s'affranchit des Anciens et qui renouvelle la conception de la *mimésis* tragique, ainsi que par le choix de sources d'inspiration différentes. À partir des années 1580 et jusqu'à la fin des années 1620 se développe ce qu'on appelle la « tragédie irrégulière », qui prend résolument ses distances avec les Anciens et la tragédie humaniste. Plutôt que de fondre la matière choisie dans un modèle dramatique canonique, certains dramaturges défendent désormais l'idée que la forme tragique est adaptable à la matière choisie. L'aventure glisse alors progressivement sur la scène d'un mode narratif à un mode dramatique : elle tend à être représentée aux yeux du spectateur mais aussi à se multiplier. L'irrégulier Laudun d'Aigaliers compose un *Horace*, dont l'action non unifiée s'étend sur de nombreuses années et qui représente combats et morts sur scène<sup>33</sup>. Le *Regulus* de Jean de Beaubreuil, paru en 1582, dramatise toute l'histoire du personnage éponyme ; la *Thébaïde* de Robelin en 1584 privilégie la variété à l'unification ; *Les Gordians et Maximins* d'Antoine Favre en 1589, qui se déroule sur plusieurs mois, représente sur scène l'Afrique, l'Allemagne et l'Italie, sans unifier l'action qui concerne les Gordiens et celle des Maximins, au point que la pièce présente « comme deux tragédies distinctes, toutes deux achevées par la mort des protagonistes, sans véritablement les croiser »<sup>34</sup>. Le héros tragique semble alors plus dynamique et les aventures se multiplient car c'est un temps long qui est porté à la scène et non plus la dernière « aventure » d'un héros tragique. D'ailleurs, cette pratique irrégulière est pleinement assumée dans les paratextes<sup>35</sup>.

Comme l'écrit Louis-Georges Tin, « la tragédie n'était plus le tableau d'une passion déplorable, mais bien plutôt la représentation d'une action admirable, plus conforme en ce sens à l'antique définition donnée par Aristote<sup>36</sup> ». Ce glissement de la déploration à l'admiration oriente les dramaturges vers le choix de sources épiques. En effet, l'épopée raconte les hauts faits d'un héros et cherche notamment à susciter l'admiration. De fait, Aristote, dans sa *Poétique*, rapproche épopée et tragédie<sup>37</sup>, exposant même sur le modèle de la tragédie la composition de l'épopée, car « les histoires doivent être construites en forme de

<sup>32</sup> Pierre Laudun d'Aigaliers, *Diocletian*, dans *Les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers*, Paris, D. Le Clerc, 1596, p. 14.

<sup>33</sup> Voir notamment la très longue didascalie qui décrit le combat des Horace et des Curiace au son des interjections « Ca, ça, tüe, tüe, tüe, ————— ça, ça, tüe, tüe, tüe, pif, paf », à l'acte IV (*Horace*, dans *Les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers*, *ibid.*, p. 66-67).

<sup>34</sup> Jean Balsamo, « Rhétorique et politique dans *Les Gordians et les Maximins* (1589) d'Antoine Favre », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 40.

<sup>35</sup> Outre *L'Art poétique* de Laudun d'Aigaliers, voir notamment l'avis « Au lecteur » du *Regulus* de Beaubreuil.

<sup>36</sup> Louis-Georges Tin, « Épopée et tragédie en France, au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, dir. Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 2002, p. 135.

<sup>37</sup> Voir les chapitres 23 et 24 de *La Poétique*.





drame »<sup>38</sup>. « L'épopée exige coups de théâtre, reconnaissances et scènes violentes »<sup>39</sup>, c'est-à-dire autant d'événements qui définissent l'aventure sur la scène.

Or l'épopée n'est pas un type de source totalement nouveau à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Nicolas Filleul pour *Achille* et Jodelle pour *Didon se sacrifiant* ont déjà puisé dans les épopées antiques. Mais le choix qu'ils opèrent est différent de celui que font les dramaturges ultérieurs. Les potentialités tragiques du livre IV de l'*Énéide* et la simplicité de cette fable ont nécessairement orienté Jodelle vers cette source<sup>40</sup>. Mais les auteurs, comme nous l'avons vu, puisent désormais une matière bien plus foisonnante dans les épopées antiques, sans nécessairement considérer sa forme dramatique ou sa capacité à s'y adapter. En outre, plusieurs dramaturges se tournent vers les épopées modernes, ce qui est plus nouveau et plus transgressif, dans la mesure où les épopées romanesques de l'Arioste ou du Tasse sont critiquées par les doctes pour les libertés prises avec les modèles et les théories antiques<sup>41</sup>. *Isabelle* de Montreux ainsi que *Clorinde* de Veins sont le fruit d'une mode contemporaine des romans héroïques italiens, comme le souligne Veins dans son épître dédicatoire, en évoquant « le travail que plusieurs depuis n'aguieres ont pris pour rendre la *Hierusalem* de Torq. Tasso celebre en France comme admirable en Italie »<sup>42</sup>. Le succès de la *Jérusalem délivrée* engage à en adapter des épisodes à la scène tragique. Garnier et les auteurs de tragédies qui se saisissent du *Roland furieux* s'inscrivent aussi dans un contexte d'effervescence éditoriale autour de l'œuvre de l'Arioste<sup>43</sup>. La coïncidence entre ces adaptations et le succès éditorial de ces poèmes héroïques est d'autant plus intéressante qu'elle intervient précisément au moment où les conditions de représentation du théâtre se modifient, à la faveur de la professionnalisation des troupes. Avant cela, il est rare que les œuvres contemporaines à succès conduisent les dramaturges à les porter à la scène. Le cas des tragédies de Charles Bauter parues en 1605 rend compte de cet effet de mode : Bauter fait paraître deux tragédies, *La Mort de Roger* et *La Rodomontade*, et adapte encore quelques années plus tard un autre épisode du *Roland furieux* dans sa *Tragédie françoise des amours d'Angélique & de Medor*. Plusieurs autres tragédies relèvent de cette même inspiration : l'*Isabelle* de Jean Thomas, dont le manuscrit est daté d'avant 1610, ainsi que les anonymes *Sophonie*, *Tragédie des Amours de Zerbin et d'Isabelle*, *Mort de Roger* et *Mort de Bradamante*. Ces adaptations, surtout celles des années 1590-1600, ouvrent la voie à une inspiration romanesque qui gagne progressivement le genre tragique et en modifie la dramaturgie.

Ainsi le modèle sénéquien est-il remplacé dans ces pièces par une dramaturgie de l'action, qui passe par la multiplication des événements – loin de l'unité de la catastrophe

<sup>38</sup> Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 119, 59 a 19.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 123, 59 b 10-12.

<sup>40</sup> Voir à ce sujet Jean-Claude Ternaux, « De Virgile à Jodelle : *Didon se sacrifiant* », *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 113-126 ; Céline Fournial, « *Didon se sacrifiant*, ou l'*Énéide* traduit en tragédie », *Le Verger*, V, janvier 2014.

<sup>41</sup> Voir notamment Giorgetto Giorgi, « Épopée et roman gréco-latins, roman et poème chevaleresques, roman héroïco-galant : affinités et différences », *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques*, dir. Magda Campanini, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur le XVI<sup>e</sup> siècle, 2018, p. 23-35.

<sup>42</sup> Veins, *Clorinde*, « A Monsieur Rebours », éd. cit., f<sup>o</sup> aij.

<sup>43</sup> Alexandre Cioranescu compte 154 éditions au XVI<sup>e</sup> siècle en Europe. En France, si l'œuvre est traduite dès 1544, la traduction de Gabriel Chappuis parue en 1576 connaît six rééditions au XVI<sup>e</sup> siècle, dont une la même année que *Bradamante*. Chappuis traduit aussi la continuation de Pescatore en 1583, qui inspire également les poètes dramatiques. Deux ans après la traduction en vers de Jean du Vignau, Blaise de Vigenère traduit la *Jérusalem délivrée* du Tasse en 1595. En outre, cette traduction éveille aussi l'attention des romanciers, puisque plusieurs épisodes de la *Jérusalem délivrée* ont été réécrits dans des romans, l'histoire d'Armide, celle de Clorinde, et celle de Sophronie, les mêmes qui sont portées à la scène tragique. Voir Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. des Presses modernes, coll. Publications de l'école roumaine en France, 1939 ; *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. Catherine Magnien, Paris, éd. rue d'Ulm, coll. Cahiers V. L. Saulnier, 2003.



tragique vers laquelle tout mène irrémédiablement – ainsi que par l'étirement du temps. Cette multiplicité fait des aventures du héros épique des épreuves auxquelles il est soumis et des épisodes dans l'économie de l'action dramatique. Certes, les dramaturges du XVI<sup>e</sup> siècle sont encore nombreux à sélectionner un épisode épique pour composer leur tragédie ou leur tragi-comédie, à l'exemple de Garnier dans *Bradamante*<sup>44</sup> ou de Veins dans *Clorinde*, lequel expose lui-même cette opération de sélection qu'il opère sur la matière épique en annonçant les tragédies à venir dans la dédicace de celle-ci :

je fais en ceste Tragédie, laquelle je vous offre, que Tancrede Prince Chrestien esperduëment amoureux de Clorinde Dame Payenne & desguisee, la combat de nuict et la tuë. En un' autre je feray voir les religieuses amours d'Olind & Sophronie. En la dernière Trage-comedie les beautez, les ruzes, & les allechemens de la belle Princesse Armide amoureuse de Renaud : Bref la prise de Hierusalem<sup>45</sup>.

Que la tragédie trouve son inspiration dans les textes à la mode est un indicateur fort du changement de sa réception. Plus attentifs au goût du public qu'à un modèle de composition, certains auteurs font ainsi varier la matière en même temps que la manière tragique. La multiplication des aventures au sein de la fable est encore accentuée par l'émergence de sources proprement romanesques.

Ainsi, le roman de Du Périer, *Les Amours de Pistion*, publié en 1601, est-il quasi immédiatement adapté à la scène par Du Hamel dans *Acoubar, ou la Loyauté trahie*. Le roman anonyme *Les Fantaisies amoureuses* (1601) est rapidement adapté par Jean de Schélandre dans la première version, tragique, de *Tyr et Sidon*. Une dizaine d'années séparent la publication de *l'Histoire tragique des constantes amours de Dalchmion et Deflore*, le roman de J. Philippes, et son adaptation par Bellone sous le titre des *Amours de Dalcméon et de Flore*. Le roman à succès de Sidney, *Arcadia*, est aussi adapté au théâtre par Galaut dans *Phalante*. Bien loin de concentrer son action autour de l'imminence d'une catastrophe, l'action se déploie autour d'aventures romanesques stéréotypées, qui aboutissent toujours à une issue funeste. Les enjeux politiques sont relégués au second plan, pour ne former qu'un cadre garantissant l'inscription générique, au profit d'une intrigue toute amoureuse, qui s'articule autour des machinations d'un rival ou autour d'un obstacle parental<sup>46</sup>. Le renversement de fortune, ressort traditionnel de la tragédie, concerne avant tout l'amour. La prolifération des aventures dans certaines pièces tend à effacer les distinctions génériques entre tragédie et tragi-comédie. Celle-là puise dans les mêmes sources que celle-ci et use des mêmes ressorts dramatiques, pour ne s'en dissocier qu'*in extremis* par une fin malheureuse. Comme l'a montré Frank Greiner<sup>47</sup>, la période qui s'étend de la fin des guerres de religion à la fin des années 1620 constitue un cadre de développement propice pour ce romanesque sentimental. C'est dans ce contexte plus vaste que s'inscrivent les tragédies et les tragi-comédies romanesques. La focalisation de l'intérêt sur l'amour modifie la forme et le sens des aventures tragiques, qui peuvent alors être définies comme des actions remarquables mêlant danger et surprise afin de lever les obstacles successifs qui s'opposent au bonheur des amants. De fait, l'écart avec la tragédie humaniste est

<sup>44</sup> Voir Jean-Claude Ternaux, « La *Bradamante* de Garnier et le *romanzo* », *Le Roman mis en scène*, dir. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, coll. Lire le XVII<sup>e</sup> siècle, 2012, p. 143-157 ; Patrizia de Capitani, « Du roman au théâtre. *Bradamante* : une héroïne entre poème chevaleresque italien et scène française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques*, op. cit., p. 71-93.

<sup>45</sup> Veins, *Clorinde*, « A Monsieur Rebours conseiller du Roy en son Conseils d'Etat, & President en sa Cour des Aydes », éd. cit., f<sup>o</sup> aiiij.

<sup>46</sup> Si les enjeux amoureux et les enjeux politiques ne s'excluent pas dans la tragédie, la place relative et variable qu'ils y occupent rend compte des mutations que connaissent la dramaturgie et la conception du genre tragique.

<sup>47</sup> Frank Greiner, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628). Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2008.



frappant : l'aventure ne permet plus de représenter une crise, il s'agit de faire rebondir l'action par une série de péripéties et de périls que les héros doivent affronter.

Le traitement de l'aventure et les variations sémantiques que le mot connaît sont un indice des mutations de la dramaturgie tragique et tragi-comique à la Renaissance. Les dispositifs narratifs et rhétoriques que ménage l'aventure au théâtre cèdent de plus en plus de place à la représentation de l'action elle-même que constitue l'aventure. Ainsi, alors que dans la tragédie humaniste le héros est représenté dans l'urgence d'une crise, qui du même coup favorise l'analyse et l'expression des sentiments face à une situation paroxystique et circonscrite, à partir de la fin du siècle les personnages de la tragi-comédie évoluent dans une temporalité longue et discontinue, comme celle du roman dont ces fables sont issues. Le traitement du temps est marqué par l'alternance entre l'instantanéité d'une aventure qui introduit une péripétie et l'ellipse temporelle de plusieurs mois voire plusieurs années. Ce sont les aventures qui arrêtent le temps et se déploient sous les yeux du public. Une telle donnée romanesque bouleverse l'écriture théâtrale et sa réception en offrant un autre type d'intérêt dramatique, davantage fondé sur l'action. Le héros prend une part de plus en plus active dans l'aventure, dans laquelle il « s'aventure » volontairement, plutôt qu'il ne subit des événements qui adviennent. C'est la conception de la *mimésis* dramatique qui est en jeu dans le glissement du mode narratif de l'aventure au mode dramatique. Mais la forte présence de l'aventure sur le mode narratif ne signifie pas pour autant que l'aventure ne connaît pas de traitement proprement dramatique sur la scène humaniste, simplement le drame n'est pas à chercher dans la représentation en acte de cette action nommée « aventure ». De même, par la suite, plus le mode narratif disparaît de l'œuvre dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle, par la substitution de l'action aux récits, plus le poème dramatique en général et la tragi-comédie en particulier imposent leur romanesque propre et le distinguent de celui des œuvres romanesques sources : « si l'on accepte de partir de la tragi-comédie pour aller vers le roman, on verra que l'aventure, autrement appelée le “romanesque” du genre, n'est pas un romanesque résiduel, au sens de ce qui subsisterait d'un roman malgré l'effort de réduction... mais bien la singularité d'une aventure propre à la scène »<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Hélène Baby, « La tragi-comédie ou l'invention de l'aventure », *Littératures classiques*, 2019/3, n° 100, p. 154.



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre françois*, Lyon, Mayer, 1674.
- DES MASURES Louis, *David triomphant*, dans *Tragédies saintes*, éd. Charles Comte, Paris, Droz, 1932.
- GARNIER Robert, *Antigone, ou la Piété*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2007.
- GARNIER Robert, *Hippolyte (1573). La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, coll. Classiques jaunes, 2019.
- GARNIER Robert, *Les Juifves*, éd. Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- GARNIER Robert, *Les Tragedies de Rob. Garnier*, Paris, M. Patisson, chez R. Estienne, 1582.
- GARNIER Robert, *Marc Antoine*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Classiques Garnier, coll. Textes de la Renaissance, 2010.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* [1963], Paris, Flammarion, 2017.
- JODELLE Étienne, *Cléopâtre captive*, dans *Les Œuvres et mélanges poétiques. Tome premier*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, A. Lemerre, 1868-1870.
- JODELLE Étienne, *Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, coll. Textes de la Renaissance, 2002.
- LA MESNARDIÈRE Jules de, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1639.
- LA TAILLE Jean de, *Tragédies. Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998.
- LAUDUN D'AIGALIERS Pierre, *Les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers*, Paris, D. Le Clerc, 1596.
- MATTHIEU Pierre, *Clytemnestre*, éd. Gilles Ernst, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1984.
- RIVAudeau André de, *Aman*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1969.
- VEINS Æmard de, *Clorinde*, Paris, A. du Brueil, 1599.

### Textes critiques

- BABY Hélène, « La tragi-comédie ou l'invention de l'aventure », *Littératures classiques*, 2019/3, n° 100, p. 145-158.
- BALSAMO Jean, « Rhétorique et politique dans *Les Gordiens et les Maximins (1589)* d'Antoine Favre », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 39-49.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, « L'évolution d'un genre. La tragédie », *Revue des deux mondes*, 5<sup>e</sup> période, tome 6, 1901, p. 123-155.



- BURON Emmanuel, « L'art de la tragédie humaniste comme refus de la "théologie". Saül le furieux de Jean de la Taille », dans *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance*, dir. J.-P. Bordier et A. Lascombes, Turnhout, Brepols, 2006, p. 409-435.
- CIORANESCU Alexandre, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. des Presses modernes, coll. Publications de l'école roumaine en France, 1939.
- DE CAPITANI Patrizia, « Du roman au théâtre. Bradamante : une héroïne entre poème chevaleresque italien et scène française (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques*, dir. Magda Campanini, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur le XVI<sup>e</sup> siècle, 2018, p. 71-93.
- FOURNIAL Céline, « Didon se sacrifiant, ou l'Énéide traduit en tragédie », *Le Verger*, V, janvier 2014.
- GIORGI Giorgetto, « Épopée et roman gréco-latins, roman et poème chevaleresques, roman héroïco-galant : affinités et différences », *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques*, dir. Magda Campanini, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur le XVI<sup>e</sup> siècle, 2018, p. 23-35.
- GREINER Frank, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628). Fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, H. Champion, coll. Bibliothèque littéraire de la Renaissance, 2008.
- L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. Catherine Magnien, Paris, éd. rue d'Ulm, coll. Cahiers V. L. Saulnier, 2003.
- TERNAUX Jean-Claude, « De Virgile à Jodelle : Didon se sacrifiant », *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières de la Renaissance aux Lumières*, dir. Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 2002, p. 113-126.
- TERNAUX Jean-Claude, « La Bradamante de Garnier et le romanzo », *Le Roman mis en scène*, dir. Catherine Douzou et Frank Greiner, Paris, Classiques Garnier, coll. Lire le XVII<sup>e</sup> siècle, 2012, p. 143-157.
- TIN Louis-Georges, « Épopée et tragédie en France, au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle », *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, dir. Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, Paris, H. Champion, coll. Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 2002, p. 127-138.