



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.

Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

© 2014 (IRCL-UMR5186 du CNRS) : www.ircl.cnrs.fr

Tous droits réservés. Reproduction soumise à autorisation.
Téléchargement et impression autorisés à usage personnel.



La figure de Didon dans l'*Énéide* : un « pré-texte » favorisant la transposition générique opérée par Jodelle

Aline ESTÈVES

(E.A.4424 C.R.I.S.E.S, Université Montpellier 3)

Résumé/Avertissement

Ce texte vise à faire brièvement le point sur des faits d'écriture propres à l'Antiquité classique, mais aussi propres à l'écriture virgilienne de l'*Énéide*, de manière à éclairer la démarche d'Etienne Jodelle dans *Didon se sacrifiant*. À cette fin, nous revenons sur quelques-uns des procédés fondamentaux mobilisés par le poète augustéen concernant le traitement de l'histoire de Didon et Énée¹, en convoquant conjointement, comme le supposent les codes de l'écriture épique dans l'Antiquité, des aspects esthétiques et idéologiques. L'objectif est d'abord de rappeler comment, dans l'*Énéide*, s'enchevêtrent *color* tragique, dans le traitement du personnage de Didon, et perspective épique englobante². Il s'agit ensuite de dégager dans la pièce de Jodelle, à titre d'hypothèses de lecture, les modes de reprise de quelques procédés, qui, pour être déjà présents chez Virgile, sont remaniés à la façon de l'esthétique tragique romaine ; dans cette perspective,

¹ Les références au texte de Virgile sont faites via un lien hypertexte ; l'ensemble du texte de Virgile, avec une traduction récente en regard et quelques notes explicatives, est disponible sur le site louvaniste *Bibliotheca Classica Selecta* : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html>. Pour un résumé efficace, dans ses enjeux littéraires et idéologiques, de l'*Énéide*, cf. Pierre Grimal, *La littérature latine*, Paris, Fayard, 1994, p. 280-290 ; Virgile, *Énéide*, traduction de Maurice Lefauve revue par Sylvie Laigneau, Paris, Livre de poche, 2004, avant-propos, p. 7-38 ; Pierre Grimal, « Les amours de Didon ou les limites de la liberté », dans Robert McKay Wilhelm et Howard Jones (dir.), *The two worlds of the poet : new perspectives on Vergil*, Detroit, Wayne State U. Pr., 1992, p. 51-63.

² Une perspective similaire a été adoptée à propos d'Énée, lors de la journée d'études organisée au C.E.S.R., Université François Rabelais de Tours, par Mathilde Houdry-Lamy, dont la communication avait pour sujet « Héros épique, héros tragique : la figure d'Énée de Virgile à Jodelle » ; la conférence est disponible en version audio à cette adresse : <http://cesr.univ-tours.fr/actualites/enregistrements-de-la-journee-d-etudes-i-didon-se-sacrifiant-i-d-etienne-jodelle-362209.kjsp?RH=120145123748>.



l'écriture de *Didon se sacrifiant* paraît relever à plusieurs égards des ressorts de l'amplification expressive, allant dans le sens d'une systématisation esthétique, de phénomènes de transgression générique déjà présents, sur le mode mineur, dans l'épopée de Virgile.

Introduction

Si Jodelle avec la tragédie *Didon se sacrifiant* convoque essentiellement l'hypotexte virgilien³, il convient d'ajouter que la démarche d'écriture du dramaturge humaniste repose de la sorte, au-delà des problèmes de traduction ou d'adaptation que soulève son texte, sur un mode de composition relevant de *l'imitatio* en *aemulatio*, qui était au cœur même du processus littéraire dans l'Antiquité, en particulier dans l'écriture des « grands genres » que sont l'épopée et la tragédie.

Ce procédé imposait que tout auteur, pour signaler son *ars* et son *ingenium*, inscrive son propre texte dans la lignée des auteurs qui l'avaient précédé sur le même sujet et/ou dans le même genre ; il s'agissait dès lors de proposer au lecteur lettré, supposé disposer d'une érudition assez fournie et d'une capacité critique assez aiguisée pour saisir toutes les nuances d'appropriation, et toutes les modalités de rénovation dont fait preuve l'auteur à l'égard du/des hypotextes qu'il sollicite, une version personnelle d'un sujet déjà traité ; l'innovation littéraire se mesure, dans cette perspective, à l'aune des écarts ménagés avec le(s) canevas narratif(s) comme avec les normes génériques encadrantes dont hérite l'auteur antique. De là l'importance auctoriale des phénomènes de *variatio*, qui ont tout à la fois pour fonction de ranimer ces cadres, et de mettre en évidence les écarts pratiqués : l'esthétique personnelle de chaque auteur se dessine à travers cet exercice de tissage, consistant à s'approprier une trame en remodelant, à la marge ou de manière plus fondamentale, les contraintes et motifs d'écriture requis par un sujet ou un genre.

Virgile avec *l'Énéide* ne déroge pas à ces modalités d'écriture. Le retour sur les hypotextes qu'il sollicite permet de mieux mesurer l'orientation que le poète augustéen a voulu donner à son poème, tant du point de vue esthétique que du point de vue idéologique – car les deux aspects ne sauraient être dissociés dans l'Antiquité, en matière d'épopée : ce sont là deux données conjointes et fondamentales du cadre épique. Or l'histoire des amours contrariées de Didon et Énée, qui fait l'objet des livres I-IV de *l'Énéide* et d'une courte mention au livre VI, trouve dans la littérature gréco-latine trois antécédents majeurs ayant servi de modèle au poète augustéen⁴ :

a) troisième siècle avant J.-C., monde hellénistique : le récit de la rencontre de Jason et Médée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, qui procède à l'adaptation, dans le genre de l'épopée, d'un sujet essentiellement traité jusque-là dans la tragédie ;

b) fin de l'époque républicaine, premier siècle avant J.-C., monde romain : le récit de l'abandon d'Ariane par Thésée dans le *carmen* 64 de Catulle, *epyllion* qui procède à la transposition, dans le mètre épique, d'un sujet relevant du lyrisme élégiaque ; on y entend

³ Sur ces procédés d'appropriation du texte de Virgile, cf. Sandra Provini, « De *l'Énéide* à *Didon se sacrifiant* : traduction, réécriture différentielle et contamination des modèles », dont le texte est disponible sur Fabula : <http://www.fabula.org/colloques/document2265.php>.

⁴ Sur ce point, cf. Alessandro Schiesaro, « Furthest voices in Virgil's Dido (1) », *Studi italiani di filologia classica*, 1, v. 4aser. 6, 2008, p. 60-109, et pour la deuxième partie de l'article, sous le même titre, *Studi italiani di filologia classica*, 2, 4aser. 6, 2008, p.194-245.

en effet incriminée, par la bouche d'Ariane, la *perfidia* de Thésée ; l'amant héroïque est à cette occasion intégré au contexte élégiaque du *durus amor* ;

c) époque républicaine, troisième siècle avant J.-C., monde romain : le récit de la rencontre de Didon et Énée serait esquissé dans le *Bellum Punicum* de Naevius⁵, composé au moment de la deuxième guerre punique (218-201 av. J.-C.) et relatant la première de celles-ci (264-241 av. J.-C.)⁶.

C'est avec cette dernière œuvre que l'*Énéide* entretiendrait, au premier regard, le rapport le plus étroit, en raison de la conjonction de genre et de sujet qui caractérise les deux épopées – mais un lien s'établit par ricochets entre le texte de Virgile et tous ces antécédents. Les fragments qui nous restent du *Bellum Punicum* permettent en effet de comprendre que l'épisode amoureux, tout en héritant dans son traitement d'une coloration alexandrine⁷, revêtait également pour Naevius une fonction étiologique et patriotique, mise en œuvre dans une perspective historique intéressant ses contemporains : composée de manière à donner ses lettres de noblesse à l'épopée romaine, en rappelant en contrepoint le couple Ulysse-Calypso de l'*Odyssee*, l'histoire d'amour entre Didon et Énée signalait aussi l'inscription de l'écriture épique romaine dans le créneau littéraire alexandrin, le couple Médée-Jason des *Argonautiques* ayant sans doute servi de modèle au couple Didon-Énée de Naevius. Cependant, l'objectif essentiel de Naevius restait de relater le passé légendaire des relations entre Carthage et Rome, que symbolise le rapport entre les personnages de Didon et Énée – la malédiction proférée par le personnage historico-légendaire de Didon à l'encontre des descendants d'Énée servant à expliquer les guerres puniques contemporaines, tandis que la victoire historique des Romains, au terme de la première de ces guerres, assure le peuple romain contemporain de Naevius de la supériorité supposée de son destin sur celui des Puniques ; il s'agit du reste, à travers ce récit grandiose et idéologiquement orienté, capable de concurrencer la littérature grecque, de contrer la propagande carthaginoise, et de susciter un élan de patriotisme, pour ressouder la nation romaine et lui redonner énergie et espoir, en un moment de son histoire qui la voyait durement confrontée à la suprématie militaire des Carthaginois. Or l'ancrage idéologique, comme la modélisation lyrique de ses modèles majeurs, sont essentiels à l'appréhension du texte de Virgile.

Dans l'*Énéide*, comme Catulle dans le *carmen* 64, le poète augustéen accorde ainsi une place importante au lyrisme féminin de la souffrance, notamment amoureuse ; de plus Virgile, comme Apollonios, procède à une forte amplification de ce dernier type de sujet, en distribuant l'épisode de la rencontre entre Didon et Énée sur les quatre premiers livres de son épopée, tout en concentrant dans le même temps au livre IV les péripéties essentielles de cette histoire d'amour contrarié - de sorte que l'épisode prend l'ampleur d'une véritable tragédie de l'amour, au sens théâtral du terme : j'y reviendrai au cours du développement.

Concernant l'ancrage idéologique, l'histoire d'amour entre les deux personnages s'inscrit dans l'*Énéide*, comme dans le *Bellum Punicum*, dans un cadre plus vaste, celui du *fatum* mis en scène par l'ensemble de l'épopée, et vise à démontrer le caractère providentiel des événements pour les Romains – la souffrance du héros et des Troyens constituant un passage nécessaire à l'accomplissement providentiel de leur nation,

⁵ Pour une histoire du mythe et de ses versions, cf. la synthèse d'Antonio Ruiz de Elvira Prieto, « Dido y Eneas », *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 24, 1990, p. 77-98.

⁶ Pierre Grimal, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, coll. Historique, Paris, Aubier, 1975 [2^e édition revue et augmentée], p. 146-149.

⁷ Pierre Grimal, *La littérature latine*, p. 70.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

perspective qui permet de sublimer la souffrance en la dépassant. À cet égard, l'entreprise de Virgile recelait plusieurs difficultés idéologiques mettant en péril, dans cet épisode en particulier, l'héroïsme d'Énée – comment « héroïser » un vaincu, fuyard, apatride, vagabond, trahissant apparemment l'amour d'une femme qui le sauve en lui offrant l'hospitalité, puis tout ce dont il manque, pour en faire l'égal d'un roi : terre, peuple, trône, épouse ? – sur lesquelles je reviendrai rapidement. Il demeure que l'histoire d'amour entre Didon et Énée, telle qu'elle est mise en scène dans *l'Énéide*, ne peut se comprendre qu'au prisme de l'histoire : son traitement esthétique est sans cesse inféodé au message idéologique de l'œuvre, qui intéresse les lecteurs contemporains de Virgile.

La bibliographie sur les quatre premiers livres de *l'Énéide* étant singulièrement abondante, je ne prétends en rien livrer ici une analyse nouvelle de cet épisode, ni même rendre compte de façon exhaustive des analyses critiques portant sur le sujet. Je me contenterai simplement de présenter une courte synthèse de l'état actuel d'une partie de la critique récente, centrée sur le traitement esthétique de l'histoire de Didon et Énée dans l'épopée de Virgile, dans la perspective d'une lecture en miroir de la tragédie *Didon se sacrifiant* de Jodelle – autrement dit, en privilégiant l'entrée de la tragédie.

Je vais donc m'attacher à mettre en exergue les motifs les plus saillants du traitement virgilien qui orientent *l'Énéide*, au cours de cet épisode, dans le sens du *color* tragique⁸, dans la mesure où ces motifs ont pu favoriser la transposition générique totale opérée par Jodelle : celle-ci peut-être comprise, dans le cadre d'une large culture humaniste, comme une forme de composition visant à répondre en *uariatio* aux modèles majeurs de la littérature gréco-latine que semble solliciter la tragédie *Didon se sacrifiant* - Virgile et Sénèque au premier chef.

Épopée et tragédie antiques : cadre théorique général.

Épopée et tragédie, identifiées dans les textes des théoriciens de l'Antiquité comme deux modes d'écriture poétique relevant du « grand genre », ont en commun un certain nombre de « matériaux ». Je ciblerai ici les plus pertinents pour notre propos, de même que j'identifierai les différences essentielles dans notre perspective, sans m'attarder sur l'ensemble des points communs et des différences formalisées entre les deux genres par les penseurs de l'Antiquité⁹, ou travaillées en inter-généricité par les auteurs¹⁰.

⁸ Le terme *color*, issu des traités de rhétorique, est à comprendre au sens de « tonalité générique » du récit ; pour faire simple, il s'agit d'un concept esthétique, relevant à la fois de la qualité stylistique du récit, et de la construction narrative de l'histoire. La grandeur ou le caractère euphémistique de l'expression, la noblesse des sentiments, et le caractère providentiel d'événements extraordinaires ou majestueux confèrent, schématiquement, sa dimension sublime à l'épopée classique romaine (avec l'entorse majeure que constitue la *Pharsale* de Lucain, néanmoins). A contrario, la grandeur expressive et virulente de l'expression, l'ampleur disproportionnée des sentiments violents et malfaisants, débouchant sur la précipitation néfaste d'événements atroces prennent place dans la tragédie – avec un schéma tragique qui semble propre à l'écriture romaine, passant par les étapes du *dolor* et du *furor* pour aboutir au *nefas*. Sur la modélisation tragique du texte de Virgile, cf. René Martin (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1990, avec notamment les articles d'André Arcellaschi, « Virgile 'dramaturge' entre la tragédie grecque et la tragédie française », p. 33-42 ; Brahim Gharbi, « *Infelix amor* : thématique de Didon dans le chant IV de *l'Énéide* », p. 11-22 ; Pierre Grimal, « Didon tragique », p. 5-10 ; Gianfranco Stroppini de Focara, « Didon amante et reine », p. 23-31.

⁹ Pour une présentation générale des deux grands genres, cf. Aristote, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1980 ; Daniel Madelénat, *L'épopée*, coll.

Toutes deux, d'abord, ont recours à un langage élevé, qui permet de grandir, par le registre employé, par la nature des figures – au nombre desquelles on compte la comparaison, la métaphore et toute ressource stylistique relevant de l'amplification – mais aussi par le type de mètre, les événements relatés. Toutes deux relatent des histoires universellement connues, qu'il s'agisse de grands mythes ou de faits historiques majeurs – même si l'écriture de l'épopée historique s'est surtout développée à Rome. Toutes deux mettent enfin en scène des personnages, mythologiques ou historiques – du reste la différence n'est pas toujours tranchée de manière drastique dans l'Antiquité, puisque le mythe fait partie intégrante de l'histoire légendaire des nations, comme le sont les mythes d'Énée ou de Romulus et Remus par exemple. Ces personnages ont pour particularité de connaître un destin hors du commun, destin dont atteste dès l'abord leur « certificat de naissance » : les personnages centraux des deux types de poème sont des héros, c'est-à-dire des demi-dieux, ou des rois, voire conjuguent les deux dimensions sociales – c'est le cas d'Énée, fils de la déesse Vénus et du mortel Anchise, et voué à devenir roi du Latium, après y avoir fondé une nouvelle patrie, suite à la chute de Troie. À leur naissance illustre, ces personnages ajoutent une destinée grandiose, qui leur vaudra une renommée éternelle, en les amenant à se confronter à différentes épreuves imposées par les dieux et le Destin.

Ici s'établit la première différence de taille intéressant notre propos. Dans la tragédie, plus spécialement la tragédie grecque telle que l'explique Aristote, les héros suivent une trajectoire descendante, en commettant, sans le savoir ni le vouloir, une faute qui les condamne à la chute sociale, et les marque, juridiquement et religieusement, comme des réprouvés ; leur châtement conditionne le rétablissement de l'ordre social, mais aussi cosmique. Dans la tragédie sénèqueuse telle qu'elle est explicitée par Florence Dupont¹¹, la destinée du héros tragique, relevant d'un sublime pervers, est au contraire – nous y reviendrons plus loin – le produit de sa volonté, celui-ci cherchant à établir sa *fama*, sa renommée, sur la production d'un acte qui heurte la religion (*nefas*), de manière à se forger une nouvelle identité, capable de réparer les atteintes irréversibles à son statut social dont il estime avoir été victime. Dans l'épopée grecque ou latine – ces traits génériques commenceront néanmoins à évoluer, à Rome, avec les épopées ovidienne, puis d'époque néronienne et flavienne – le destin du héros, tout à l'inverse, est un destin glorieux, qu'il s'accomplisse dans la belle mort au combat, qui consacrerait sa grandeur morale et son courage physique pour l'éternité, ou dans la confrontation à de multiples épreuves, conjuguant rencontres monstrueuses et aventures merveilleuses – Achille et Ulysse représentant les deux parangons de ce type de trajectoire, tandis qu'Énée, dans l'*Énéide*, les conjugue : les six premiers livres de l'épopée virgilienne relatent ses aventures en méditerranée à la recherche de la terre promise par les dieux pour qu'il fonde une nouvelle nation¹², tandis que les six derniers livres relatent les combats qu'il livre au Latium contre les peuples locaux pour pouvoir accomplir cette destinée¹³.

Littératures modernes, Paris, P.U.F., 1986 ; Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, coll. Références, Paris, Livre de Poche, série « Antiquité, 1996, p. 69-154 ; Jean-Christian Dumont et Marie-Hélène François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, coll. Références, Paris, Livre de Poche, série Antiquité, 1998, p. 106-174.

¹⁰ Cf. à ce sujet par ex. Jacqueline Dangel, « L'héritage des genres grecs à Rome : épopée et tragédie, une généricité traversière », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2, 2009, p. 146-164.

¹¹ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, coll. L'Antiquité au présent, Paris, Belin, 1995.

¹² Sur l'importance des mythes de fondation attachés au genre épique, et leur signification au regard de l'histoire, cf. Sylvie Franchet d'Espèrey, « *Genus vs Moenia* : réflexions sur la fondation dans l'*Énéide* », dans



Dans l'épopée comme dans la tragédie, la typologie du personnage mis en scène constitue donc la clef de voûte du récit : l'élaboration de son identité, qui associe des traits permanents (*ethos*) et des traits évolutifs (*pathos*) de caractère, conditionne l'orientation de l'action épique comme de l'action tragique. C'est dans cette perspective que nous allons ici aborder quelques-uns des traits distinctifs du personnage de Didon ; il s'agit de montrer qu'aux traits épiques qui permettent de faire de la reine de Carthage le double au féminin d'Énée, s'agrègent des traits constitutifs plus problématiques, associés en particulier au motif du *dolor*, qui altèrent la *persona* épique de Didon pour l'orienter dans le sens d'un *color* tragique.

Didon-reine : une femme de pouvoir portée par la *pietas*, à l'instar d'Énée.

La critique a souvent signalé que Virgile faisait de Didon le double au féminin du héros Énée, en soulignant la trajectoire comparable de leur destinée et la similitude morale des deux personnages avant qu'ils ne se rencontrent.

Ce rapprochement entre les deux personnages s'instaure dès le début de l'épopée, dans les propos que tient Vénus, mère d'Énée, à son fils, alors que celui-ci vient d'échouer sur le rivage de Carthage ; la déesse lui présente la contrée, l'histoire de la nation carthaginoise, et les péripéties qui ont amené la reine Didon et son peuple à s'établir sur la terre africaine, pour le préparer à cette rencontre (*Énéide* I, 338-364 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-223-417.html>). Or, comme le héros troyen se voyait attribuer dès le départ le caractère d'exilé par le narrateur (I, 1-2 : *fato profugus*), Didon est présentée dès l'abord par Vénus comme une reine déracinée (I, 340 : *urbe profecta*), car chassée de la cité sur laquelle elle régnait, Tyr, après le meurtre de son mari Sychée, que son frère Pygmalion a assassiné par trahison ; le fantôme de Sychée est du reste apparu en songe à Didon, après son assassinat, pour lui indiquer qu'elle doit quitter Tyr, de même qu'Énée racontera avoir vu le fantôme de sa première épouse, Créuse, lui apparaître pour le pousser à quitter Troie après la chute de la cité (II, 769-795 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo2-559-804.html>) ; comme le chef troyen encore, dirigeant la flotte des rescapés de Troie à la recherche de la terre promise par les dieux, c'est en reine errante, partie sur la vaste mer à la recherche d'une terre d'accueil, qu'elle est représentée, avant qu'elle ne finisse par trouver ce territoire d'accueil en Afrique ; elle y fonde Carthage, après avoir gagné, grâce à une ruse, un morceau de territoire sur lequel établir sa cité : comme Énée encore, elle ne conquiert la terre promise qu'en se confrontant aux peuples locaux déjà établis, même si cette confrontation est dans le cas de Didon plus feutrée et diplomatique que ne le sera la confrontation armée d'Énée avec les peuples du Latium menés par Turnus. Didon, enfin, dit agir en faveur des Troyens au nom de son empathie, qu'elle analyse elle-même comme le résultat d'une destinée similaire (I.615-630 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-579-756.html>).

Cependant, ce ne sont pas seulement les traits majeurs de leur histoire respective qui permettent d'établir le parallèle entre la reine carthaginoise et le héros troyen. Au-delà du caractère événementiel de leur destinée, c'est la similitude de leur comportement moral

Olivier Devillers et Guillaume Flamerie de Lachapelle (dir.), *Poésie augustéenne et mémoires du passé de Rome. En hommage au professeur Lucienne Deschamps*, coll. Scripta Antiqua, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 35-52.

¹³ Sur la démarche que représente l'écriture d'une épopée au temps d'Auguste, d'un point de vue poétique et idéologique, cf. Pierre Grimal, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, coll. Champs histoire, Paris, Arthaud, 1985, p. 169-240.

qui est également mise en avant dans le récit. Comme épouse, et comme femme d'état, Didon est ainsi présentée, avant que sa destinée ne la mette directement en contact avec Énée, comme une femme en tous points honorable et, dans les grands traits, comparable aux héros troyen, car guidée dans ses résolutions privées et dans ses actions politiques par le souci de sa valeur individuelle, comme par l'intérêt de sa nation. Ses *res gestae* attestent ainsi le courage de Didon (*virtus*), capable de résister à des faits de violence et à l'errance en mer, comme l'a fait et le fera Énée. À la résistance physique et morale, Didon ajoute l'intelligence et la compétence politiques : sa première apparition la consacre comme chef d'État, assise sur un trône au pied du temple de Junon, pour rendre la justice parmi sa nation (I, 496-508 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-418-578.html>). Par ailleurs, son refus d'épouser Iarbas, roi local africain, est motivé par une forme de fidélité conjugale et de décence féminine (IV, 36-38 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>) : au nom de son amour pour Sychée, qui perdure malgré la mort de celui-ci, et du *pudor*, qui doit la garantir de toute union physique, Didon a émis le souhait de ne plus se marier ; c'est ce vœu même qui torture son cœur, au moment où les affres de sa passion pour Énée la font chanceler (IV, 15-30 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>). C'est ce vœu auquel sa sœur Anna l'enjoint de renoncer, non sans invoquer, outre la douceur d'une inclination amoureuse, l'intérêt supérieur de la nation, que concerne aussi ce choix personnel de Didon (IV, 30-54 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>). Cependant, Didon ne se résout à renoncer à ses vœux de fidélité conjugale qu'en s'assurant du concours des dieux : son respect des divinités, son souci d'agir en conformité avec la volonté divine, caractérisent ainsi également la reine de Carthage, qu'elle recoure au sacrifice (IV, 56-59 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>), ou qu'elle érige un temple majestueux à Junon, déesse tutélaire des Carthaginois, au cœur même de sa cité (I, 441-493 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-418-578.html>).

En d'autres termes, son caractère moral et son attitude éthique à l'égard des dieux, de sa nation, de sa famille, font d'elle une représentante féminine de la *pietas* dans l'*Énéide*, et à ce titre, un double au féminin du héros Énée. C'est du reste en ce sens qu'Énée rend hommage à l'hospitalité qu'elle lui offre, en faisant d'elle une représentante supérieure de la *pietas* (I, 595-630 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-579-756.html>), et une héroïne au sens politique du terme : le héros troyen met de la sorte en avant la similitude qui les associe à travers cette valeur, qui conjugue rectitude et grandeur morales, politiques, religieuses.

Pour autant, dans l'évocation même de sa stature de femme d'État, et malgré la dimension globalement laudative de son portait, s'insèrent, de manière ponctuelle mais récurrente, des motifs problématiques, qui ne cessent d'interférer avec le portrait moral à vocation « sublimante » de la reine Didon. Ainsi, lorsque Vénus établit le portait initial de Didon pour Énée, en faisant de la reine de Carthage une héroïne au féminin (I, 364 : *dux femina facti* : « c'est une femme qui fut à la tête de cette entreprise »), elle confère à l'univers tyrien d'où est issue Didon la dimension d'un univers tragique, en insistant sur le motif du crime familial, motivé par le *furor* (I, 349) et l'appât du gain (I, 349), caractérisé par la cruauté sanguinaire et psychologique (I, 347), prenant la forme d'un rituel pervers (I, 349). Parallèlement, au moment même où Didon prétend accueillir les Troyens au nom de l'empathie que lui inspire leur sort, similaire au sien, elle rappelle l'antagonisme originel de leurs deux nations, issues d'une scission au sein de la souche troyenne (I, 625-626 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-579-756.html>) : ce rappel, introduit de manière incidente, au sein d'un développement procédant à l'éloge admiratif de la nation troyenne, mine



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

ponctuellement le propos, et crée une faille qui relève de l'ironie tragique, en anticipant, sans que Didon en ait alors conscience, sur l'issue de son union avec Énée, à savoir leur séparation imposée par le *fatum*, qui débouchera sur l'antagonisme, souhaité par Didon, de leurs deux nations.

Ces achoppements mineurs, parce qu'ils sont récurrents, fonctionnent comme autant de « marqueurs », qui vont accompagner la composition originelle du personnage sur le mode mineur dans un premier temps, pour prendre de l'importance au fil du texte et modifier son portrait en accentuant singulièrement, notamment, les caractéristiques « douloureuses » du personnage.

La *persona* de Didon dans l'*Énéide* : une « figure souffrante ».

En effet, l'*ethos* de Didon demeure particulier, en recelant une particularité sexuée signifiante : Didon est une figure *féminine* du pouvoir, et son portrait véhicule à cet égard des représentations concurrençant sa stature héroïque d'ordre épique¹⁴.

D'un point de vue strictement narratologique, sa position sociale comme sa fonction d'adjuvante puis d'opposante, par rapport au héros Énée, l'assimilent en particulier à d'autres figures féminines mythologiques, Médée et Ariane, dont l'histoire mobilise au moins partiellement le même schéma : toutes sont des héroïnes offrant leur aide salutaire à un héros auquel elles s'unissent en dehors des liens officiels du mariage, et par lequel elles finissent par être abandonnées, abandon qui consacre l'infamie sociale du personnage féminin. Ce sont autant de personnages typologiques, auxquels Didon est assimilée dans l'*Énéide*, par l'intermédiaire d'un jeu intertextuel : les plaintes et la réaction psychologique de Didon, faisant se succéder désarroi, stupeur et fureur, ne sont pas sans rappeler les propos de l'Ariane de Catulle, incriminant dans le *carmen* 64 avec amertume la *perfidia* érotique du héros masculin ; le personnage de Catulle est lui-même composé en référence à la Médée d'Apollonios : ce sont autant de strates textuelles ranimées en mode mineur par Virgile, autour du motif de la *fides* comprise dans un contexte amoureux, en donnant la parole à la voix féminine, et en faisant valoir une logique du sentiment amoureux et une valorisation de l'intérêt intime, contre la logique du devoir politique, guerrier, religieux, qui place l'individu en devoir d'agir dans l'intérêt de sa nation.

Or, en recourant à une intertextualité qui permet de ranimer le souvenir des poèmes de Catulle et d'Apollonios au sein de son propre texte, Virgile replace la problématique amoureuse au cœur du portrait de cette figure du pouvoir qu'est Didon ; cette insertion lui permet d'orienter le traitement du personnage, en le faisant dévier du statut épique, qui voudrait que l'intérêt de sa nation supplante ses sentiments et intérêts personnels, vers un statut tragique, dans lequel les préoccupations personnelles, et en particulier les émotions et intérêts individuels, prennent le pas sur les impératifs nationaux et religieux. Didon apparaît de fait dans l'*Énéide* intrinsèquement investie par un état émotionnel violent, le *dolor*, forme de mélancolie insurmontable, qui condamne le personnage à une souffrance psychologique continue et virulente, dont la persistance signale une déviance pathétique suspecte.

En tant que femme d'État, Didon mentionne ainsi le *dolor* que lui inspire son exil forcé de Tyr, qui lui a valu de perdre ses terres d'origine, et avec elles, de scinder l'histoire de sa nation, divisée entre les exilés qui l'ont suivie et doivent fonder une nouvelle cité mais

¹⁴ Cf., sur cet aspect, l'étude notamment de la rencontre de Didon et Énée aux Enfers, par Andrew Feldherr, « Putting Dido on the map : genre and geography in Vergil's underworld », *Arethusa*, 1, 32, 1999, p. 85-122.

aussi une nouvelle histoire nationale, en s'associant potentiellement à un roi africain pour organiser sa résistance contre les nations menaçantes qui les environnent, et ceux qui sont restés à Tyr pour perpétuer la lignée initiale de la nation tyrienne, sous le commandement de son frère (I, 561-578 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-418-578.html> ; 615-680 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-579-756.html>). À ce *dolor* d'ordre politique s'agrège un *dolor* d'ordre personnel, la mort prématurée de Sychée et l'exil sans remariage la condamnant à ne pas avoir de descendance : c'est la plainte que formule Didon en se confiant à sa sœur (IV, 15-30), exprimant un désir d'enfant qui relève à la fois d'une forme d'instinct maternel et d'une préoccupation politique, et révélant l'espoir de combler ce manque en s'unissant à Énée ; la réponse d'Anna (IV, 31-34), du reste, qui encourage Didon à suivre son cœur, articule elle aussi le motif maternel et dynastique : les joies de la procréation s'accompagneraient de la certitude d'une succession, et permettraient ainsi à Didon d'asseoir durablement son règne et l'histoire de sa nation. Il demeure que cette perspective n'est qu'un espoir caressé par Didon, qui ne sera pas concrétisé – de sorte que le *dolor* l'accompagne, en tant que femme d'État, du début à la fin de son histoire.

Le *dolor* la caractérise également en tant que femme amoureuse, tant que sa passion est inassouvie, au point d'être assimilée, dans la droite ligne des *Géorgiques* faisant état de l'amour et de la pulsion érotique comme d'une forme de maladie qui peut conduire à des comportements extravagants, dangereux et agressifs¹⁵, à une souffrance physique et psychologique (IV, 1-2/ 54-55) : Didon amoureuse est frappée d'une maladie d'amour qui la touche au plus profond de son être, au point que le sentiment est assimilé à une atteinte corporelle ; cette maladie-blessure s'apparente à un vaste incendie qui la consume et la dévaste de l'intérieur, et finit par l'accaparer au point de lui faire oublier sa mission première et étatique, en délaissant les travaux d'édification de la cité de Carthage (IV, 66-89 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>).

Enfin, le *dolor* s'empare de Didon suite à son abandon par Énée (IV, 305-330 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-296-449.html>) : ce *dolor* naît du sentiment que l'amour et la confiance ont été trahis, et qu'il en résulte une perte définitive, pour l'être de sexe féminin, du *pudor*, mais aussi de la *fama*. Dans les reproches qu'elle adresse à Énée, Didon fait en outre valoir que sa chute personnelle met en cause aussi l'intérêt de sa nation – puisque son abandon à l'amour qui la portait vers le héros, consommé en dehors des liens officiels du mariage, la met en danger, si le héros la quitte, en lui ôtant l'appui de la force masculine, et en lui retirant dans le même temps toute *auctoritas*. Le départ d'Énée livre Didon à l'opprobre, et condamne sa nation dans le rapport de force avec les nations environnantes ; le *dolor* personnel, lié à la déception amoureuse et à la honte sociale, s'accompagne donc d'un *dolor* qui prend aussi un sens politique, dans la mesure où il résulte de la conscience d'une nouvelle chute, inévitable, de la nation que la reine est en train de construire.

En somme, le *dolor* de Didon l'identifie comme un individu essentiellement marqué par le manque : c'est un *dolor* de l'incomplétude, centré sur des problématiques personnelles, dont le caractère dramatique est aiguisé par le fait que Didon est une femme. Son sexe a en effet une incidence sur l'identification des causes du *dolor*, qui concernent tout à la fois des problématiques amoureuse, sociales, et étatiques, et qui précipitent sa chute par un effet de collusion, la reine cumulant les pertes successives : Didon est en butte à une double perte amoureuse (Sychée, puis Énée), qui la contraint potentiellement à épouser un homme pour des raisons purement politiques, afin de

¹⁵ Virgile, *Géorgiques* III, 209-283. Innocenzo Mazzini, « Didone abbandonata : innamorata o pazza ? », *Latomus*, 1, 54, 1995, p. 92-105.



défendre l'intérêt de sa nation, une option qu'elle avait, jusqu'à sa rencontre avec Énée, réussi à repousser en faisant preuve de diplomatie ; cette double perte amoureuse l'a vue renoncer à sa fidélité conjugale envers Sychée, pour s'unir à Énée en dehors des cadres légaux, de sorte que l'abandon d'Énée révèle sa double entorse au *pudor* qui avait jusque-là dicté ses actes ; ses deux relations amoureuses successives ne lui ont pas permis de devenir mère, la condamnant à l'*orbitas* ; toutes ces pertes redoublées, ou ces manques cumulés, entraînent du même coup la dissolution de sa *fama*, qu'elle avait réussi à imposer peu ou prou à sa nation comme aux nations environnantes, en faisant preuve de courage, de *pietas*, et en sachant user de ruse et de diplomatie pour asseoir son *auctoritas* ; la perte de son statut social est ainsi dramatisée au sein de l'*Énéide* par l'évocation allégorique de la *Fama*, parcourant les contrées africaines pour y répandre le bruit de son comportement déviant (IV, 173-177 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-173-295.html>).

En somme, de caractéristique initialement accidentelle, le *dolor* finit par devenir une complexion identitaire de Didon, alternativement qualifiée de *sola*, ou *deserta*, et de plus en plus régulièrement, d'*infelix* ou de *misera Dido*¹⁶, de sorte que les motifs de la perte et de l'abandon modèlent le portrait de la reine carthaginoise, pour en faire un personnage caractérisé par le *dolor* continu.

L'histoire de Didon et Énée : une *fabula* construite sur un scénario tragique¹⁷.

Le caractère de Didon, marqué par un *dolor* continu, résultant à la fois d'une complexion naturelle qui la porte à la mélancolie avant sa rencontre avec Énée (*ethos*), et d'une composante accidentelle, aiguës par la répétition des pertes à la suite de son union illégale avec le héros troyen et de son abandon (*pathos*), s'inscrit par ailleurs dans une dynamique dramatique particulière, dont la progression permet d'assimiler l'histoire de la rencontre entre la reine carthaginoise et le héros troyen à une *fabula* (histoire/ pièce de théâtre) relevant du *color* tragique.

De fait, l'action au livre IV repose sur un certain nombre de ressorts que l'on peut identifier comme tragiques : « la force implacable du destin et de la nature qui pèse inexorablement sur Énée et Didon ; la confrontation de deux personnages, appelés à un brillant succès s'ils ne s'étaient pas rencontrés, mais privés de toute liberté individuelle et voués par là-même à la souffrance et à la mort ; l'amour-passion dont Didon est la proie conçu comme la conséquence d'une faute originelle, une machine infernale qui broie sa victime une fois mise en mouvement ; le thème de l'éternel retour entraînant dans son sillage les protagonistes du drame ; les multiples convergences des amants qui rendent plus inacceptable la séparation fatale. Tout concourt dans ces quatre livres à exacerber l'action et les sentiments (...)»¹⁸. » À cette appréciation portant sur l'exaspération des émotions et des sentiments personnels, faisant pencher le personnage de Didon vers un excès émotionnel qui l'amène à perdre de vue l'intérêt de sa nation en exprimant un attachement maniaque – c'est-à-dire relevant de la maladie de l'âme – à sa relation amoureuse avec Énée, G. Stroppini ajoute un agencement des péripéties au livre IV qu'il

¹⁶ Gianfranco Stroppini, *L'amour dans les livres I-IV de l'Énéide de Virgile*, coll. Ouverture philosophique, Paris, L'Hamattan, 2003, p. 68-69.

¹⁷ Mark Pobjoy, « Dido on the tragic stage : an invitation to the theatre of Carthage », dans Michael BURDEN, *A woman scorn'd : responses to the Dido myth*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 41-64 ; J. Swanepoel, « *Infelix Dido* : Vergil and the notion of the tragic », *Akroterion*, 1, 40, 1995, p. 30-46.

¹⁸ G. Stroppini, *L'amour...*, p. 114.

relie à la dramaturgie grecque classique : « on peut en effet aisément y distinguer un prologue, cinq épisodes et un épilogue. (...) Chacun des épisodes (...) est conçu de façon à souligner le développement inexorable du drame tragique : naissance de la passion, acceptation et concrétisation de la passion, la passion trahie et la mort entrevue, la mort décidée, le suicide.¹⁹ »

Néanmoins, plutôt qu'une organisation narrative relevant de la dramaturgie grecque, on peut plutôt déceler dans l'agencement de l'action des livres I-IV, dont tous les leviers vont être exacerbés au livre IV, un autre type de scénario tragique, « à la romaine ». Florence Dupont en explicite la spécificité à propos de la tragédie sénèque, mais ce scénario apparaît transposable, dans ses grands traits, aux tragédies romaines dans leur ensemble. La critique souligne en effet que les dramaturges romains se sont trouvés dans l'obligation d'adapter culturellement à leur public les grands mythes tragiques grecs, incompréhensibles autrement²⁰. Leur adaptation relève d'une forme de traduction²¹ : les Romains élaborent un nouveau code tragique, en proposant un nouveau scénario aux spectateurs romains, pour représenter « le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre.²² » Ce scénario fait passer le héros tragique par trois étapes successives, le *dolor*, le *furor*, puis le *nefas*, catégories sur la définition desquelles nous allons revenir en citant de larges passages de F. Dupont, afin d'éclairer la dimension tragique du récit virgilien au livres I-IV, et en particulier concernant l'évolution du personnage de Didon.

Nous avons vu que le personnage de Didon se caractérisait par une propension au *dolor* exacerbé et continu. Or, dans la tragédie romaine, explique F. Dupont, « c'est le *dolor* qui va servir à déclencher l'action tragique, il est un préambule indispensable. Le héros tragique est en proie à une souffrance physique et morale, les Romains ne distinguent pas. Cette souffrance a généralement pour origine une blessure, une perte, dont un autre s'est rendu coupable. Elle est une atteinte à sa personne, à son intégrité physique, le prive de son prestige, le déconsidère aux yeux des autres et donc à ses propres yeux. (...) Il ressent cette douleur comme insupportable et juge qu'il doit reconquérir son intégrité en se vengeant de celui qui l'a blessé. (...) Mais ce *dolor* tragique a ceci de particulier qu'aucune consolation, aucune vengeance dans le monde humain ne peut y mettre fin. Il a été causé par un mal irréparable qui a fait perdre au héros sa raison d'être en lui ôtant sa dignité et

¹⁹ G. Stroppini, *L'amour...*, p. 115-116. Cf. aussi dans la perspective d'une approche tragique à la grecque, Eveline Krummen, « Dido als Mänade und tragische Heroine : dionysische Thematik und Tragödien tradition in Vergils Didoerzählung », *Poetica*, 1, 36, 2004, p. 25-69 ; Pier Angelo Perotti, « Il libro di Didone : una tragedia nell'*Eneide* », *Prometheus*, 16, 1990, p. 238-244.

²⁰ F. Dupont, *Les monstres...*, p. 40-42, à propos d'*Œdipe roi* de Sophocle : « Que pouvaient faire les Romains d'un tel mythe ? Dans une cité qui ignore la démocratie, l'ostracisme et l'expulsion rituelle du bouc-émissaire, *Œdipe roi* est inintelligible. (...) Reste l'interprétation morale, qui est celle du philosophe [Aristote] dans la *Poétique* : le mythe d'*Œdipe roi* est le drame de l'homme foudroyé, du meilleur qui devient pire. Rien ne pouvait être conservé par les Romains de ce qui faisait le sens d'*Œdipe roi* au temps de Sophocle, mais rien non plus de l'interprétation morale d'Aristote, car la tragédie romaine n'est pas un instrument d'édification. La tragédie de Sénèque nous offre un exemple d'une appropriation possible de cette histoire tragique qui culmine à la dernière scène : *Œdipe aveugle*, les orbites dégoulinantes de sang, avance en titubant, cherchant du pied la sortie de la ville, craignant à chaque pas de heurter du pied le corps de Jocaste qui vient de se suicider à côté de lui. (...) *Œdipe* ne doute plus, il est enfin lui-même, le parricide et l'incestueux, le monstre qu'il devait devenir depuis toujours. (...) Le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre, c'est ce que devient toute tragédie grecque naturalisée romaine par le tissage de la traduction. »

²¹ F. Dupont, *Les monstres...*, p. 31 : « On connaît le nom du premier poète dramatique romain, il s'agit de Livius Andronicus, un esclave grec, originaire d'Italie du sud et affranchi par le noble Livius Salinator. C'est lui qui le premier élabora le code de transcription afin de rendre intelligibles aux spectateurs romains les tragédies grecques. »

²² F. Dupont, *Les monstres...*, p. 55.



son identité sociales. Médée n'a plus ni maison paternelle ni foyer conjugal, elle, une fille de roi ; et Phèdre délaissée par Thésée, livrée en otage par son père, ne se voit pas autrement que Médée, une épave de ses espérances perdues. (...) En même temps, le héros tragique refuse de se résigner au *dolor*. C'est pourquoi le héros tragique doit sortir du temps humain et entrer dans un autre espace, celui de la mythologie, où il réalisera sa vengeance, et trouvera sa consolation, c'est-à-dire retrouvera son identité, sa gloire, et une société pour l'accueillir. Cette identité sera celle de son crime, cette gloire sera celle de la *fama* mythologique, on racontera éternellement son histoire, puisqu'elle est déjà dans toutes les mémoires (...).²³ » Nous l'avons signalé, le ressassement douloureux habite Didon avant même qu'elle ne rencontre Énée, et s'exacerbe suite à cette rencontre, puis à leur union ; il a cette particularité, en outre, qu'il relève, ce qui constitue une double infraction aux règles dans l'épopée, de l'intimité amoureuse ; il est en tout cas facteur de trouble aussi bien physique que psychologique, comme en atteste un passage, au livre IV, 522-533 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-450-553.html>), qui établit en contrepoint, pour mieux souligner le bouleversement de Didon, le tableau d'une nuit paisible et l'agitation de la reine, dont l'amour tourmenté est apparenté au ressac de la mer et aux tourbillons de chaleur.

Son ressassement douloureux et sa concentration maniaque sur son intérêt personnel la rendent aveugle et sourde aux arguments avancés par Énée pour justifier son départ, lorsqu'il invoque la destinée que lui ont fixée les dieux, et la nécessité dans laquelle il se trouve, malgré son inclination pour Didon, d'accomplir son destin. « Sa plainte la ferme ainsi tragiquement à toute lucidité²⁴ », et la mène progressivement mais inéluctablement à réagir en aiguisant son *furor*. F. Dupont définit de la sorte la deuxième étape du scénario tragique romain : « (...) le héros tragique par le biais [d'une] passion excessive, souvent le *dolor*, perd sa *mens*, ses repères humains et devient irresponsable de ses actes. Dans la tragédie, au lieu d'être un accident involontaire, le *furor* devient un mode volontaire de comportement. (...) le furieux de tragédie manipule ses passions pour se libérer de ses repères moraux et sociaux qui le constituaient comme homme, en particulier il se défait de la *pietas*, ses affections familiales.²⁵ » Le passage du *dolor* au *furor* est facilité chez la Didon virgilienne par deux facteurs : son *dolor* amoureux est peint en soi comme une maladie de l'âme qui dérégule sa raison, facilitant le passage du *dolor* dû à l'amour au *furor* dû à la perte de ce même amour ; son *dolor* amoureux, en finissant par la jeter dans les bras d'Énée, l'isole *de facto* de la société humaine une fois que celui-ci l'a quittée : Iarbas, qui la courtisait, appelle Jupiter à venger l'offense qui lui a été faite par la reine qui lui doit les terres sur lesquelles elle s'est installée ; le territoire de Carthage et sa nation se trouvent aussitôt mis en danger par la perte d'*auctoritas* et de *maiestas* de leur reine, qui les expose à l'agressivité des peuples alentours ; enfin, il faut ajouter que Didon manigance son propre isolement social, en trompant volontairement ses suivantes comme sa sœur Anna, seule personne issue du noyau familial qui lui reste. Cet isolement volontaire, parce qu'il est organisé de manière farouche et violente par Didon, consacre son passage du *dolor* au *furor* : un passage du livre IV, 362-387 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-296-449.html>), la montre ainsi en proie au *furor*, puis appelant à son aide les Furies, avant de se

²³ F. Dupont, *Les monstres...*, p. 63-64 ; 69-70.

²⁴ Jeanne Dion, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, P.U. de Nancy, 1993, p. 99.

²⁵ F. Dupont, *Les monstres...*, p. 77.

métamorphoser elle-même en Furie – l'image rendant compte d'un investissement total de sa personnalité par cet état de déraison.

Les conditions sont dès lors réunies pour amener Didon à produire l'ultime geste de transgression caractérisant l'aboutissement et l'acmé du scénario tragique romain – geste identifiable comme un *nefas*²⁶. Le *nefas* est un concept d'abord juridico-religieux, comme l'explique F. Dupont, qui va se spécifier dans la tragédie romaine : « le *nefas*, en dehors des théâtres, bien qu'il reste un crime humain est un crime extraordinaire et se distingue du crime ordinaire, *scelus*, par le fait qu'il est inexpiable. Cela signifie qu'aucun châtement, aucune justice, ne peuvent équilibrer la faute commise et en quelque sorte l'annuler de telle sorte que le coupable châtié puisse réintégrer l'humanité. (...) Un *nefas* tragique n'est pas le surgissement d'une violence sauvage, c'est toujours la perversion savante d'un rituel. La violence est intégrée à un acte civilisé qui obéit à des règles religieuses strictes. (...) le *nefas* tragique est non seulement une faute religieuse mais surtout un rituel perverti. Quand le héros accomplit un *nefas* volontaire, ce qui est généralement le cas dans la tragédie, il manipule les rituels afin de les transformer en armes contre ses ennemis.²⁷ » C'est bien de ce type de crime que relève le suicide de Didon sur un bûcher : l'édification du bûcher a été demandée par Didon, qui a caché ses intentions véritables à son entourage, en prétendant qu'elle comptait recourir aux artifices de la magie érotique, alors même que cette édification n'avait d'autre but que son suicide ; ce suicide prend la forme d'un acte violent, puisque Didon s'égorge sur le bûcher, et Anna, qui à la fin du livre IV, en déplorant les faits, épouse d'une certaine manière le statut du témoin-narrateur que l'on trouve dans les tragédies pour relater les faits violents, insiste de manière dramatique sur l'anéantissement de la race tyrienne que provoque ce suicide, tandis que le narrateur décrit l'effusion de sang qui accompagne le geste d'immolation (IV, 675-692 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-554-705.html>). Or, en associant édification d'un bûcher, prière relevant de l'imprécation et effusion de sang, Didon modèle son suicide sur le rituel du sacrifice, et plus particulièrement, son geste peut être interprété comme une forme de *devotio* pervertie²⁸, dans la mesure où le sacrifice volontaire de sa propre personne ne vise pas à sauver sa nation, mais à précipiter sa nation et celle d'Énée dans des guerres éternelles, comme en atteste la longue malédiction qu'elle prononce à l'encontre d'Énée et de ses descendants (IV, 607-629 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-554-705.html>) ; qui plus est, cette *devotio* est pervertie car elle n'a d'autre justification que la vengeance personnelle, dernière caractéristique permettant de l'identifier comme un *nefas* : « la douleur qui la tue ruinera (...) aussi Carthage²⁹ » - effet délétère inscrit dans le *fatum* de la nation carthaginoise, présenté dès l'abord par le narrateur comme condamnée à la chute (I, 12-23 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-001-222.html>), de sorte que la vengeance de Didon passant par un *nefas* se colore d'ironie tragique pour un lecteur romain de l'époque

²⁶ On peut aussi analyser comme une transgression le fait qu'elle meure comme un homme, en faisant preuve de *virtus*, son suicide étant lui-même entraîné par le déchaînement du *furor* ; cf. Jean-Michel Fontanier, « Enquête sur la mort de Didon », *Les Études Classiques*, 3, 66, 1998, p. 245-258. Son suicide prend aussi une dimension politique : cf. André Daviault, « La dimension politique de la légende virgilienne d'Élissa-Didon », *Cahiers des études anciennes*, 25, 1991, p. 183-188. Philippe Heuzé, « La mort et l'agonie d'Élissa-Didon », *Cahiers des études anciennes*, 25, 1991, p. 189-193, y voit trois aspects (« tragique, historique et magique »).

²⁷ F. Dupont, *Les monstres...*, p. 57-63.

²⁸ Sur la *devotio*, cf. Leonardo Sacco, « *Devotio* », *Studi Romani*, 3-4, 52, 2004, p. 312-352 ; Charles Guittard, « Tite-Live, Accius et le rituel de la *devotio* », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres*, 128, 4, 1984, p. 581-600, disponible en ligne sur Persée :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1984_num_128_4_14205

²⁹ J. Dion, *Les passions...*, p. 219.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

de Virgile : la déréliction continue et la souffrance perpétuelle de la nation romaine que Didon projette à travers sa *deutio* pervertie n'auront pas l'effet escompté, mais se retourneront contre sa propre nation, les Romains finissant par l'emporter sur les Puniques dans le temps historique.

L'histoire de Didon et Énée : effets de dramatisation tragique complémentaires accumulés au livre IV.

Il s'avère qu'à l'organisation dynamique de l'ensemble de l'action, dont nous venons de voir qu'elle relève du scénario tragique romain en s'articulant autour des trois étapes du *dolor-furor-nefas*, Virgile ajoute un traitement esthétique favorisant la dramatisation du passage : l'écriture épique se trouve ainsi pénétrée de procédés issus de l'esthétique dramatique, contribuant à conférer au récit épique des *colores* tragiques.

Tout d'abord, il est nécessaire de souligner l'importance dramatique du livre IV, concernant la construction dynamique de l'histoire d'amour entre Didon et Énée : c'est en effet ce livre qui concentre l'essentiel du drame, de sorte qu'il illustre les principes dramatiques de l'efficacité narrative, en favorisant l'unité de temps (la dissolution de l'histoire d'amour prend place en hiver, sur quelques jours), l'unité de lieu (cité de Carthage, partagée entre le palais, lieu de l'intrigue intime, et le port, lieu de retour à la trajectoire épique du héros troyen), et l'unité d'action (fin de l'histoire d'amour, mort de Didon, simultanément au départ d'Énée). Ce resserrement dramatique propre au livre IV est symboliquement illustré aux vers 457-477 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-450-553.html>), qui procèdent à l'évocation du temple de marbre dédié à Sychée, et relatent les rêves prémonitoires liés à ce lieu : on y voit les deux histoires d'amour de Didon assimilées à un désert et à la solitude de l'abandon.

Ensuite, se produit au cours du livre IV un étagement continu des références mythologiques, qui permet de projeter un arrière-plan tragique prémonitoire sur l'issue de l'histoire sentimentale. C'est notamment l'effet du lien symbolique opéré par la résurgence de la figure des Furies, divinités qui deviennent emblématiques de l'univers dans lequel évolue Didon : ainsi, au livre IV, 642-648 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-554-705.html>), le portrait de Didon le montre en proie à la folie furieuse, et sa physiognomie renvoie au portrait-type du *furiosus* ; or ce portrait clôture nombre d'allusions mythologiques successives à des grands furieux de tragédie³⁰, rapprochés incidemment jusque-là de Didon, et dont l'évocation apparaît dès lors signifiante, en ce qu'elle cibait une propension, non encore complètement actualisée chez la reine, à sombrer dans des attitudes et réactions émotionnelles symptomatiques du *furiosus* tragique.

Enfin, à l'intérieur du livre IV encore, ce sont les échanges dialogués qui précipitent le drame. Ils engagent plusieurs interlocuteurs, et permettent d'imprimer sa dynamique à l'action, en établissant un lien de cause à effet entre le monde divin et le monde humain :

a) les échanges dialogués entre Junon et Vénus, au début de l'épisode (IV, 90-128 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-001-172.html>), créent une tension dramatique, en raison de la tentative de manipulation réciproque dont font preuve les deux déesses quant à la constitution du couple Didon-Énée, et surtout quant au bouleversement émotionnel, d'ordre amoureux, qu'elles imposent à la reine carthaginoise, alors même qu'Énée

³⁰ La bacchante, IV, 300-303 (Les Bacchantes d'Euripide) ; les Furies, IV, 376 et 384-386 ; IV, 469-473 : Pentée (Thèbes) et Oreste (fils d'Agamemnon, roi de Mycènes ou d'Argos, qui lui-même descend d'Atrée) ; IV, 607-610, appel au Soleil, à Hécate, aux *Dirae*, qui l'assimilent à Médée ou Circé.

appartient à une nation ennemie, et n'est pas censé arrêter sa course sur les terres carthagoises, qui ne correspondent pas à la terre promise par Jupiter pour y fonder une nouvelle nation ;

b) cette tension dramatique est soutenue ensuite par l'intervention de Jupiter, puis de Mercure (IV, 219-295 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-173-295.html>), auprès du héros Énée, au cours de l'épisode amoureux : le doublon amplifie la tension dramatique en faisant entendre directement la voix des dieux, et précipite d'autant plus brutalement Énée, réduit au silence par l'effroi divin, hors de la sphère intime, qui symbolise l'oubli de soi et de sa mission, pour le ramener de force dans l'univers du *continuum* épique, où il doit jouer le rôle actif d'agent du destin ;

c) la tension dramatique naît enfin, en fin d'épisode, de la confrontation entre Didon et Énée (IV, 296-449 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-296-449.html>), qui passe par un dialogue argumenté : aux virulentes accusations mêlées de plaintes de Didon, qui tente de pratiquer la rhétorique du *mouere*, répond le bref plaidoyer *pro domo* d'Énée, qui, tout en exprimant ponctuellement sa sensibilité, reste inflexible dans sa résolution de partir ; la fin de non-recevoir exprimée par Énée provoque des accusations mêlées de fureur vengeresse de la part de Didon. L'échange entre les deux protagonistes principaux dessine ainsi l'évolution dramatique finale de l'épisode, allant dans le sens d'un accroissement de la tension, soutenue par l'évolution psychologique inversée des deux personnages. C'est encore par l'intermédiaire de la parole que se noue le drame à la toute fin du livre IV : les reproches indignés puis les imprécations virulentes de Didon (IV, 584-629 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-554-705.html>), qui voit disparaître Énée à l'horizon, demeurent sans écho, matérialisant la dissolution brutale du couple, et l'isolement définitif de la figure féminine ;

d) enfin, leur histoire prend fin sur un contrepoint dramatique, en faisant se succéder l'analyse psychologique de Didon décidée à sacrifier sa vie, menée par le narrateur omniscient, qui révèle au lecteur la dissimulation dont fait preuve le personnage auprès de ses compagnes et de sa sœur quant à ses intentions véritables (IV, 630-671 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-554-705.html>), et place en regard les lamentations de la sœur de Didon, Anna, effondrée lorsqu'elle découvre qu'elle n'a pas su décrypter les intentions suicidaires de sa sœur (IV, 672-692) : le quiproquo orchestré par Didon, et évoqué par deux voix qui font contrepoint, celle du narrateur et celle d'Anna, porte à son sommet le pathétique de la douleur déchirante lié à la mise en scène de son suicide par Didon.

Conclusion

En choisissant de porter notre regard sur l'élaboration du personnage de Didon dans l'*Énéide*, en particulier au sein des livres I-IV, qui relatent sa rencontre avec Énée, nous avons pu mettre en avant nombre d'éléments qui, dans le traitement esthétique de cette *fabula* constituant un épisode interne à l'*Énéide*, vont dans le sens d'une coloration tragique du récit : l'organisation dramatique de l'action, le portrait d'une reine caractérisée par sa propension au *dolor*, les détails esthétiques supplémentaires permettant d'accentuer l'orientation dramatique du récit, sont autant d'éléments qui témoignent de la sollicitation d'un *color* tragique, issue d'une esthétique dramaturgique à la romaine.

Cependant, il convient de noter que chez Virgile, cet épisode est *in fine* réintégré dans l'*epos* : la mort de Didon suite à son abandon par Énée n'est qu'une péripétie du *fatum*. Le scénario de la rencontre entre Énée et Didon n'est lui-même qu'un effet du stratagème divin orchestré par Junon et Vénus, mais dont Jupiter ne cesse de garantir depuis le livre I



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

le nécessaire dépassement (cf. I, 254-304 par exemple : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo1-223-417.html>). De la sorte, la rencontre avec Didon est présentée dès l'abord par le poète comme une simple péripétie dans la trajectoire d'Énée vers le Latium ; le poète y trouve l'occasion de mettre en scène le héros tiraillé entre principes divins adjuvants (Jupiter et Vénus) et opposants (Junon) ; tous sont cependant soumis aux lois du destin (*fatum*), auxquelles ils doivent se conformer, même s'ils essaient de les contourner momentanément. Or c'est là l'occasion, si on réintègre cet épisode dans l'ensemble du récit de l'*Énéide*, de prouver que le destin est, du point de vue romain, providentiel : la rencontre avec Didon est un accident, qui permet du reste à Énée de refaire ses forces ; elle n'a d'autre fonction que de souligner la *pietas* du héros, capable d'obéir aux injonctions divines au nom de la religion, mais aussi au nom d'un futur glorieux, qui sera l'apanage de la nation issue de la souche troyenne, mais qui ne le concerne pas au premier chef ; l'abandon de Didon prouve, en d'autres termes, d'un point de vue romain, et dans une perspective épique, qu'Énée est bien un héros hors du commun, capable de sacrifier son intérêt personnel au nom d'impératifs collectifs, qu'il appréhende comme obligatoirement supérieurs.

La portée idéologique de cet épisode ne concerne donc pas la morale individuelle dans une perspective intime, mais uniquement d'un point de vue politique, donc collectif : les livres I-IV servent à construire la personnalité politique d'Énée, dont le rôle idéologique est essentiel, dans la mesure où son action héroïque est constamment mise en perspective avec l'actualité historique du lectorat de Virgile. L'objectif est d'amener le lecteur à considérer que les *res gestae* du héros Énée prouvent l'excellence de son entreprise et de sa nation, protégée par les dieux malgré les souffrances endurées, et destinée à devenir maîtresse incontestée du monde, une fois parvenue à son apogée historique, que le narrateur, relayé par Jupiter, situe... sous le règne d'Auguste³¹.

De fait, Énée est l'agent de cette destinée collective providentielle, il est « élu » par les dieux et les destins pour lui donner l'impulsion première, en incarnant dans l'épopée de Virgile une nouvelle qualité héroïque : il s'agit de la *pietas*, qualité à la fois religieuse, morale et guerrière, qui s'exerce à tous les niveaux de la vie en société (famille, patrie, divinités), et qui supplante l'héroïsme archaïque fondé sur la *virtus*. Certes, le problème apparent de l'histoire sentimentale qu'il noue avec Didon vient de ce que son abandon peut sembler remettre en cause la *pietas* d'Énée, accusé de *perfidia* par Didon – et du reste l'intertexte, qui emprunte au lyrisme élégiaque comme nous l'avons vu, ranime le souvenir d'autres héros, Jason et Thésée, que la tradition latine présente comme des personnages masculins condamnables et punis pour leur perfidie. Mais paradoxalement, l'abandon de Didon sert de pierre de touche à la *pietas* d'Énée, comme en témoigne la nature des arguments qu'avance le héros pour expliquer les causes de son départ précipité à Didon (IV, 337-347 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/Vo4-296-449.html>) : Énée se fait le défenseur de son attitude au nom de la loi maritale (Junon), alors que Didon défend la loi de la passion (Vénus) ; il avance que son départ, du point de vue strictement légal, ne heurte pas les convenances, contrairement à l'attitude de Didon ; il avance conjointement l'argument de l'intérêt collectif, qui impose son sacrifice personnel ; il souligne enfin qu'il ne fait qu'obéir aux injonctions des dieux. En regard, l'amour de Didon pour Énée constitue une double

³¹ Cf. le proème, I, 1-33, mais aussi le livre VI, avec l'évocation des grands personnages qui illustreront l'histoire de Rome, et le livre VIII, avec la description du bouclier d'Énée, qui retrace l'histoire de la nation romaine, depuis Romulus jusqu'à Actium.

entorse, même si elle est involontaire, à ses devoirs : en se donnant à Énée hors des liens publics du mariage, elle a trahi Junon, déesse tutélaire de Carthage, mais aussi déesse consacrant le mariage ; ce faisant, elle adopte une attitude qui n'est pas conforme à son statut social – et c'est donc elle seule qui, en tant que femme et que chef d'État, paie le prix de leur union, identifiée comme une faute (cf. IV, 169-172, *culpa*)³².

Le motif de la chute attaché à l'histoire de Didon nous ramène à la question des relations qu'entretiennent épopée et tragédie dans l'Antiquité. Le substrat mythologique des deux genres est commun, mais c'est leur mise en forme qui diffère, et ceci, en premier lieu, au niveau de la perspective narrative, qu'oriente la représentation du *fatum* : le destin, qui suit un cours providentiel dans l'épopée, articule élévation des héros et fondation de leur nation ; au contraire, ce destin suit une trajectoire délétère dans la tragédie, et entraîne destruction de leur cité et chute des héros ; cette destruction est même si radicale qu'elle prend de façon privilégiée dans la tragédie romaine une ampleur d'ordre cosmique, et se manifeste par la survenue de phénomènes relevant du *mundus inversus*. Ce qui est caractéristique du tragique sénèque, notamment, c'est l'effort conscient et volontaire du personnage tragique pour atteindre ce niveau cosmique de destruction. Or, ce que Virgile travaille au livre IV, c'est précisément la dimension tragique de la destinée de Didon ; cependant, le poète augustéen limite cette évolution : la destruction tragique n'opère dans l'*Énéide* qu'au sein de l'univers carthaginois, et s'arrête, dans l'ordre de l'histoire, aux guerres puniques prophétisées par Didon. Énée échappe à cette dynamique tragique parce qu'il quitte Didon : sa fuite de Carthage constitue un moyen dramatique de réintégrer sa destinée épique – même si cette destinée épique n'exclut pas la douleur, et notamment le déchirement amoureux³³. En somme, Virgile recourt à nombre de *colores* tragiques pour retracer la destinée de Didon suite à sa rencontre avec le héros Énée ; mais ces *colores* tragiques ne modifient en rien l'élaboration épique du poème dans son ensemble, ni l'orientation de son propos idéologique concernant le héros, comme la nation romaine qu'il représente.

Pistes de réflexion : Jodelle tragique adossé au modèle virgilien ?

En reprenant la trame de l'histoire amoureuse unissant Didon à Énée, Jodelle s'appuie sans aucun doute de très près sur le texte de Virgile³⁴. Je recense ici quelques-uns des procédés esthétiques mis en œuvre dans *Didon se sacrifiant* qui me paraissent aller dans le sens d'une inspiration virgilienne, mais dépassent le simple emploi de la trame narrative ou la simple résurgence d'expressions imagées traduisant le sentiment amoureux. En effet, Jodelle a bien perçu l'emploi des *colores* tragiques dans l'*Énéide*, et a bâti sa pièce sur la systématisation des procédés virgiliens, en les poussant dans le sens de l'écriture

³² Sur les ambiguïtés que recèle cette union, cf. Lauren E. Caldwell, « Dido's deductio : Aeneid 4, 127-165 », *Classical Philology*, 4, 103, 2008, p. 423-435 ; Christopher John Nappa, « Unmarried Dido : Aeneid 4.550-52 », *Hermes*, 3, 135, 2007, p. 301-313 ; Edward Gutting, « Marriage in the Aeneid : Venus, Vulcan, and Dido », *Classical Philology*, 3, 101, 2006, p. 263-279.

³³ Cf. Tatiana Tsakiropoulou-Summers, « Dido as Circe and the attempted metamorphosis of Aeneas », *Studies in Latin literature and Roman history*, 13, 2006, p. 236-283.

³⁴ Cf. à ce sujet Emmanuel Buron et Olivier Halévy (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, coll. Didact Français, Rennes, P.U.R., 2013, introduction, p. 9-32, et en particulier pour l'adaptation tragique et les modifications à la réception qu'entraîne cette réécriture, p. 21-25.



tragique sénèque³⁵. Les références que l'on trouvera dans les listes qui suivent se comprennent par rapport à l'édition de Jean-Claude Ternaux (Paris, H. Champion, 2002).

1) Jodelle ranime dans sa pièce **l'atmosphère tragique** qui parcourt le texte de Virgile, en donnant une place expressive à différents motifs/agents du désordre liés au sentiment amoureux, pour les tirer dans le sens de l'esthétique tragique sénèque³⁶.

-agents tragiques : a) les Furies sont incidemment mentionnées ; même si elles ne se manifestent pas sous la forme d'une apparition dramatique, leur mention oriente l'atmosphère de la pièce dans le sens d'une coloration tragique, qui ranime le souvenir de tous les mythes reposant sur un meurtre familial et constituant le cœur d'intrigues tragiques (cf. p. 81, III, 1277 sq.). b) comparable à l'allégorie virgilienne de la *Fama*, on relève le motif récurrent de la renommée qui exaspère les sentiments délétères – même si ce motif ne fonctionne pas comme un agent du destin sur le mode allégorique chez Jodelle, mais sur le mode symbolique (cf. p. 67, v. 929-942 ; p. 104, v. 1839-1856). c) de nombreuses figures mythologiques sont régulièrement convoquées par l'intermédiaire d'une comparaison ; elles étayent l'atmosphère de perdition infernale, en rattachant la figure de Didon à des grandes figures tragiques : il s'agit principalement de Médée (cf. p. 87, III, 1442 sq. ; p. 96) ou d'Atrée, avec pour ce dernier une concentration des évocations sur les motifs du meurtre et de la dévoration (cf. II, 1221-1222 p. 79 ; p. 101 ; p. 106 ; p. 116), qui renvoient de manière symbolique aux effets délétères de la passion amoureuse.

-sentiments et émotions tragiques : le *dolor* et le *furor* amoureux du personnage féminin sont identifiés comme des agents du mal, procréateurs de monstres (cf. III, 1557-1558, p. 92). Du reste, les propos d'Énée p. 41-42 signalent une anxiété viscérale, portant sur la dimension monstrueuse des débordements passionnels de Didon : alors qu'il compare l'effet produit sur lui par les monstres rencontrés lors de ses aventures maritimes, à l'effet que produit sur lui la colère prévisible de Didon, il voit dans cette dernière une forme de monstruosité exponentielle, seule capable de le faire trembler – jugement qui constitue une anticipation intuitive de la transformation finale de Didon en *monstrum*, sur le modèle de la figure féminine tragique de la Médée sénèque³⁷.

-motifs atmosphériques : Jodelle ranime par allusions le plus souvent les thèmes horribles propres à l'atmosphère tragique que sont le *mundus inuersus* ou le *locus horridus*. On peut verser dans ce dossier les premiers vers de la tragédie, qui placent l'action dans un cadre spatio-temporel lugubre, potentiellement funeste (« jour sombre », « trouble », p. 27) ; p. 50, 501-512, la peinture sinistre de l'hiver ; p. 106, 1884 sq., la peinture terrifiante de l'atmosphère caractérisée par une noirceur infernale. Enfin, le thème de la magie noire, dérivé du rituel de la *deuotio* pervertie chez Virgile, évoqué à l'acte IV, p. 107-109, fait l'objet d'un

³⁵ Sur l'écriture de Jodelle, adossée à l'arrière-plan culturel de l'époque, cf. Adeline Lionetto-Hesters et Marie Saint-Martin, « Lire Jodelle dramaturge », disponible en ligne sur academia.edu : http://www.academia.edu/6303498/Lire_Jodelle_dramaturge_en_collaboration_avec_Marie_Saint-Martin

³⁶ Cf. l'analyse d'Emmanuel Buron, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Etienne Jodelle », dans *Lectures d'E. Jodelle...*, p. 139-168.

³⁷ Cf. dans cette perspective sénèque, l'étude de Sabine Lardon, « *Didon se sacrifiant* de Jodelle : étude de quelques échos lexicaux », disponible sur Fabula : <http://www.fabula.org/colloques/document2261.php>

développement en *amplificatio* par rapport à l'épisode virgilien : le caractère largement descriptif du passage chez Jodelle s'inscrit sans nul doute dans la droite ligne de l'esthétique tragique sénéquienne, si l'on en juge par la mobilisation soutenue des ressources de l'*evidentia*, assurant la qualité suggestive et expressive de la description. On notera par ailleurs que chez Jodelle, p. 119-120, le suicide sur le bûcher est étroitement lié, sur le plan dramatique, à la profération des malédictions de Didon, en s'établissant sur le mode de la concomitance, quand les deux événements donnaient lieu à deux scènes distinctes dans l'*Énéide* : la tension dramatique s'en trouve largement amplifiée chez Jodelle.

2) Jodelle procède à l'**exaspération du pathos relevant du color tragique**, à partir du substrat virgilien³⁸.

-Reprise conjointe et continue de toutes les images expressives associées à la passion amoureuse chez Virgile : la blessure et le feu dévorant (I, 49-62) ; la maladie, l'empoisonnement du corps et de l'âme (II, 439-442, p. 47 ; III, 1085-1151, p. 75, tirade de Didon décrivant son mal d'amour). Didon tombe de la sorte chez Jodelle dans le « forcènement », son amour excessif se métamorphosant en fureur : le dialogue entre Anne et Barce, à l'acte IV, retrace le passage chez Didon du *dolor* amoureux au *furor* amoureux, puis au *furor* haineux. Leur analyse est confirmée par les propos que tient Didon à la fin de l'acte IV (p. 110-111), où elle rattache le « forcènement » amoureux qui l'anime à une consommation mortifère.

-Recentrement sur le thème de la passion amoureuse, qui devient obsessionnel : les v. 419-428, p. 46, sont emblématiques de ce recentrement, et constituent d'une certaine manière la devise de la pièce ; l'exclamation « O pauvre Didon pitoyable », en rappelant le syntagme *infelix Dido* que l'on trouvait chez Virgile, fait advenir la composante douloureuse comme un trait distinctif, et même identitaire, du personnage féminin : sa douleur amoureuse devient ainsi chez Jodelle l'objet central et exemplaire de la pièce. En outre, l'amour est une passion violente, assimilable à une torture (cf. les propos de Didon, II, 661-662 : « l'amour, l'amour me force et furieusement/ m'apprend que qui bien aime, aime patiemment » ; II, 943-952 : « mon deuil n'a point de fin »). En outre, le motif du *dolor* complaisant est à plusieurs reprises pointé par les protagonistes comme dangereux (cf. par exemple les propos d'Énée, II, 841-846 ; III, 1396-1405). Ce qui confère sa dynamique tragique à la pièce de Jodelle est ce recentrement sur l'histoire sentimentale, et l'étude approfondie de l'évolution émotionnelle du personnage, qui fait l'objet d'élucidations extérieures et en introspection ; à cet égard, le vers de conclusion, « bien souvent l'amour à la mort nous marie », constitue une *sententia* emblématique de la portée didactique de la pièce.

3) Jodelle procède à une **réécriture signifiante du carmen** (imprécation) de Didon³⁹.

-La pièce de Jodelle, en recentrant l'intrigue sur le personnage de Didon, procède à l'effacement de la trajectoire providentielle englobante de l'épopée virgilienne, au profit d'une ruine généralisée, allant jusqu'aux guerres civiles et même à la destruction de Rome (cf. p. 117 sq.), tandis que la malédiction de la Didon

³⁸ Cf. l'analyse détaillée d'Olivier Halévy, « 'Le courroux fait la langue' : écriture pathétique et style maniériste dans *Didon se sacrifiant* », dans *Lectures d'E. Jodelle...*, p. 97-116.

³⁹ Cf. l'analyse détaillée d'Emmanuel Buron, « Scénographie de la parole et spectacle sacrificiel dans *Didon se sacrifiant* », dans *Lectures d'E. Jodelle...*, p. 169-178.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

virgilienne ne projetait que les guerres puniques ; par comparaison, la pièce de Jodelle consacre donc le motif dynamique de la chute, en l'étendant à l'ensemble de l'univers au lieu de le limiter à l'univers carthaginois ; les imprécations prononcées par Didon à l'encontre d'Énée et de Rome lors de sa *deuotio* en acquièrent du même coup une portée beaucoup plus profonde que dans l'*Énéide*, et par ricochet confèrent à l'abandon d'Énée la dimension tragique d'une véritable faute originelle⁴⁰.

- Par ailleurs, la question du *fatum* est traitée *a minima* par Jodelle : les interventions des dieux sont très secondaires, et on ne relève pas d'insertion de l'épisode dans une destinée plus générale qu'imposerait la nécessité providentielle ; mieux encore, les propos du Chœur (p. 123) consacrent la précipitation de Carthage dans le malheur et le *dolor* perpétuels, sur lesquels s'élabore une nouvelle *fama* identitaire – une *fama* relevant de la *fabula* tragique, sans rédemption possible.

Conclusion générale

L'adossement de Jodelle au modèle virgilien est manifeste, et c'est son usage systématique, et soumis à l'amplification, des procédés dramatiques de coloration tragique mis en place par Virgile qui permet de confirmer que l'*Énéide* constitue un intertexte majeur de *Didon se sacrifiant*. À cet égard, le dramaturge dépasse du reste le seul intertexte de l'*Énéide*, pour reprendre d'autres intertextes virgiliens majeurs – les *Bucoliques*⁴¹, et les *Géorgiques* ; par ailleurs, si Virgile constitue objectivement le modèle majeur, il est sans doute loin d'être un modèle unique : outre Virgile, on peut déceler dans son texte des traces de Catulle et de Sénèque essentiellement, ou des souvenirs de Lucain et Silius Italicus.

L'agencement formel de ces sources et/ou modèles est, au regard de notre problématique, assez remarquable : le dramaturge a cherché, me semble-t-il, à les unifier dans le sens d'une trajectoire tragique, dont l'originalité, par comparaison avec les modèles romains convoqués, vient de ce qu'il place au centre de cette élaboration, à l'exclusion de tout autre, le motif de l'amour féminin, dans une perception avant tout intime et psychologique. En effet la question sociale, qui est au cœur de la tragédie romaine, est finalement peu mise en avant par la tragédie de Jodelle ; son écriture vise essentiellement, sous la forme d'une longue *imago agens*, à broser le portrait grandiose et pitoyable d'une reine dont le sentiment amoureux atteint un paroxysme monstrueux, au point de la précipiter dans une issue fatale relevant du *nefas* : son suicide-sacrifice, qui fonde sa *fama*, est, par sa démesure monstrueuse, à l'image du « forcènement », aussi terrifiant que pathétique, de sa passion. Jodelle me semble dès lors avoir procédé pour composer sa pièce à l'amplification tragique du parcours sentimental de la Didon

⁴⁰ Sur la signification tragique de ce sacrifice, cf. E. Buron, « Sacrifice et tragédie dans *Didon se sacrifiant* », conférence tenue en octobre 2013, à l'Université François Rabelais de Tours, lors d'une journée d'études organisée par le CESR, disponible en version audio à cette adresse : <http://cesr.univ-tours.fr/actualites/enregistrements-de-la-journee-d-etudes-i-didon-se-sacrifiant-i-d-etienne-jodelle-362209.kjsp?RH=1201451237489>

⁴¹ James J. O'Hara, « Medicine for the madness of Dido and Gallus : tentative suggestions on *Aeneid* 4 », *Vergilius*, 39, 1993, p. 12-24.

virgilienne, pour écrire, en regard de l'*infelix Dido* du poète augustéen, une tragédie de l'incomplétude amoureuse⁴².

BIBLIOGRAPHIE

- ARCELLASCHI, André, « Virgile 'dramaturge' entre la tragédie grecque et la tragédie française », in MARTIN, René (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S, 1990, p. 33-42.
- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1980.
- BASSON, André F. et DOMINIK, William J. (dir.), *Literature, art, history : studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, Berne, Lang, 2003.
- BERTMAN, Stephen S., « Cleopatra and Antony as models for Dido and Aeneas », *Échos du monde classique*, 3, N.S. 19, 2000, p. 395-398.
- BURON, Emmanuel et HALÉVY, Olivier (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, coll. Didact Français, Rennes, P.U.R., 2013.
- BURON, Emmanuel, « La renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Etienne Jodelle », in BURON, Emmanuel et HALÉVY, Olivier (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, coll. Didact Français, Rennes, P.U.R., 2013, p. 139-168.
- _____ « Scénographie de la parole et spectacle sacrificiel dans *Didon se sacrifiant* », in BURON, Emmanuel et HALÉVY, Olivier (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, coll. Didact Français, Rennes, P.U.R., 2013, p. 169-178.
- _____ « Sacrifice et tragédie dans *Didon se sacrifiant* » : <http://cesr.univ-tours.fr/actualites/enregistrements-de-la-journee-d-etudes-i-didon-se-sacrifiant-i-d-etienne-jodelle-362209.kjsp?RH=1201451237489>
- CALDWELL, Lauren E., « Dido's deductio : Aeneid 4, 127-165 », *Classical Philology*, 4, 103, 2008, p. 423-435.
- DANGEL, Jacqueline, « L'héritage des genres grecs à Rome : épopée et tragédie, une généricité traversière », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2, 2009, p. 146-164.
- DAVIAULT, André, « La dimension politique de la légende virgilienne d'Élissa-Didon », *Cahiers des études anciennes*, 25, 1991, p. 183-188.
- DEMONT, Paul, et LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, coll. Références, Paris, Livre de Poche, série Antiquité, 1996.
- DEVILLERS, Olivier et FLAMERIE DE LACHAPPELLE, Guillaume (dir.), *Poésie augustéenne et mémoires du passé de Rome. En hommage au professeur Lucienne Deschamps*, coll. Scripta Antiqua, Bordeaux, Ausonius, 2013.

⁴² En regard et *a contrario*, cf. l'article de Bruno Méniel, « Pitié et piété dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », disponible sur Fabula : <http://www.fabula.org/colloques/document2263.php>. Il est par ailleurs du plus grand intérêt que Jodelle ait composé une pièce sur Cléopâtre et l'autre sur Didon, au regard des parallèles que les poètes de l'époque augustéenne ont pu élaborer entre les deux figures ; cf. à ce sujet Gotthard Karl Galinsky, « Horace's Cleopatra and Virgil's Dido », dans André F. Basson et William J. Dominik (dir.), *Literature, art, history : studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, Berne, Lang, 2003, p. 17-23 ; Stephen S. Bertman, « Cleopatra and Antony as models for Dido and Aeneas », *Échos du monde classique*, 3, N.S. 19, 2000, p. 395-398.



- DION, Jeanne, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, P.U. de Nancy, 1993.
- DUMONT, Jean-Christian, et FRANÇOIS-GARELLI, Marie-Hélène, *Le théâtre à Rome*, coll. Références, Paris, Livre de Poche, série Antiquité, 1998.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, coll. L'Antiquité au présent, Paris, Belin, 1995.
- FELDHERR, Andrew, « Putting Dido on the map : genre and geography in Vergil's underworld », *Arethusa*, 1, 32, 1999, p. 85-122.
- FONTANIER, Jean-Michel, « Enquête sur la mort de Didon », *Les Études Classiques*, 3, 66, 1998, p. 245-258.
- FRANCHET D'ESPÈREY, Sylvie, « Genus vs Moenia : réflexions sur la fondation dans l'Énéide », in DEVILLERS, Olivier et FLAMERIE DE LACHAPPELLE, Guillaume (dir.), *Poésie augustéenne et mémoires du passé de Rome. En hommage au professeur Lucienne Deschamps*, coll. Scripta Antiqua, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 35-52.
- GALINSKY, Gotthard Karl, « Horace's Cleopatra and Virgil's Dido », in BASSON, André F. et DOMINIK, William J. (dir.), *Literature, art, history : studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, Berne, Lang, 2003, p. 17-23.
- GHARBI, Brahim, « Infelix amor : thématique de Didon dans le chant IV de l'Énéide », in MARTIN, René (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S, 1990, p. 11-22.
- GRIMAL, Pierre, *La littérature latine*, Paris, Fayard, 1994, p. 280-290.
- _____ *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, coll. Champs histoire, Paris, Arthaud, 1985.
- _____ *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, coll. Historique, Paris, Aubier, 1975 [2^e édition revue et augmentée].
- _____ « Les amours de Didon ou les limites de la liberté », in MCKAY, Robert, Wilhelm et JONES, Howard (dir.), *The two worlds of the poet : new perspectives on Vergil*, Detroit, Wayne State U. Pr., 1992, p. 51-63.
- _____ « Didon tragique », in MARTIN, René, (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S, 1990, p. 5-10.
- GUITTARD, Charles, « Tite-Live, Accius et le rituel de la *devotio* », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres*, 128, 4, 1984, p. 581-600 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1984_num_128_4_14205
- GUTTING, Edward, « Marriage in the *Aeneid* : Venus, Vulcan, and Dido », *Classical Philology*, 3, 101, 2006, p. 263-279.
- HALÉVY, Olivier, « 'Le courroux fait la langue' : écriture pathétique et style maniériste dans *Didon se sacrifiant* », in BURON, Emmanuel et HALÉVY, Olivier (dir.), *Lectures d'Etienne Jodelle. Didon se sacrifiant*, coll. Didact Français, Rennes, P.U.R., 2013, p. 97-116.
- HEUZÉ, Philippe, « La mort et l'agonie d'Elissa-Didon », *Cahiers des études anciennes*, 25, 1991, p. 189-193.
- HOUDRY-LAMY, Mathilde, « la figure d'Énée de Virgile à Jodelle » : <http://cesr.univ-tours.fr/actualites/enregistrements-de-la-journee-d-etudes-i-didon-se-sacrifiant-i-d-etienne-jodelle-362209.kjsp?RH=120145123748>
- KRUMMEN, Eveline, « Dido als Mänade und tragische Heroine : dionysische Thematik und Tragödiendtradition in Vergils Didoerzählung », *Poetica*, 1, 36, 2004, p. 25-69.

- LARDON, Sabine, « *Didon se sacrifiant* de Jodelle : étude de quelques échos lexicaux » : <http://www.fabula.org/colloques/document2261.php>
- LIONETTO-HESTERS, Adeline et SAINT-MARTIN, Marie, « Lire Jodelle dramaturge » : [http://www.academia.edu/6303498/ Lire Jodelle dramaturge en collaboration av ec Marie Saint-Martin](http://www.academia.edu/6303498/ Lire_Jodelle_dramaturge_en_collaboration_av_ec_Marie_Saint-Martin)
- MADELÉNAT, Daniel, *L'épopée*, coll. Littératures modernes, Paris, P.U.F., 1986.
- MARTIN, René (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S, 1990.
- MAZZINI, Innocenzo, « Didone abbandonata : innamorata o pazza ? », *Latomus*, 1, 54, 1995, p. 92-105.
- MCKAY, Robert, Wilhelm et JONES, Howard (dir.), *The two worlds of the poet : new perspectives on Vergil*, Detroit, Wayne State U. Pr., 1992.
- MÉNIEL, Bruno, « Pitié et piété dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle » : <http://www.fabula.org/colloques/document2263.php>
- NAPPA, Christopher John, « Unmarried Dido : Aeneid 4.550-52 », *Hermes*, 3, 135, 2007, p. 301-313.
- O'HARA, James J., « Medicine for the madness of Dido and Gallus : tentative suggestions on Aeneid 4 », *Vergilius*, 39, 1993, p. 12-24.
- PEROTTI, Pier Angelo, « Il libro di Didone : una tragedia nell'Eneide », *Prometheus*, 16, 1990, p. 238-244.
- POBJOY, Mark, « Dido on the tragic stage : an invitation to the theatre of Carthage », in BURDEN, Michael, *A woman scorn'd : responses to the Dido myth*, Londres, Faber and Faber, 1998, p. 41-64.
- PROVINI, Sandra, « De l'Énéide à *Didon se sacrifiant* : traduction, réécriture différentielle et contamination des modèles » : <http://www.fabula.org/colloques/document2265.php>.
- RUIZ DE ELVIRA PRIETO, Antonio, « Dido y Eneas », *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 24, 1990, p. 77-98.
- SACCO, Leonardo, « *Devotio* », *Studi Romani*, 3-4, 52, 2004, p. 312-352.
- SCHIESARO, Alessandro, « Furthest voices in Virgil's Dido (1) », *Studi italiani di filologia classica*, 1, v. 4aser. 6, 2008, p. 60-109, et *Studi italiani di filologia classica*, 2, 4aser. 6, 2008, p.194-245.
- STROPPINI DE FOCARA, Gianfranco, « Didon amante et reine », in MARTIN, René, (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, éd. du C.N.R.S, 1990, p. 23-31.
- _____ *L'amour dans les livres I-IV de l'Énéide de Virgile*, coll. Ouverture philosophique, Paris, L'Hamattan, 2003.
- SWANEPOEL, J., « *Infelix Dido* : Vergil and the notion of the tragic », *Akroterion*, 1, 40, 1995, p. 30-46.
- TSAKIROPOULOU-SUMMERS, Tatiana, « Dido as Circe and the attempted metamorphosis of Aeneas », *Studies in Latin literature and Roman history*, 13, 2006, p. 236-283.
- VIRGILE, *Énéide*, traduction de LEFAURE, Maurice revue par LAIGNEAU, Sylvie, Paris, Livre de poche, 2004.
- _____ *Bibliotheca Classica Selecta* : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html>
- _____ texte établi par GOELZER, Henri et traduit par BELLESSERT, André, Paris, Les Belles Lettres, 1966 (livres I-VI).
- _____ texte établi par DURAND, René et traduit par BELLESSERT, André, Paris, Les Belles Lettres, 1946 (livres VII-XII).



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

POINTS DE REPÈRE

L'histoire de Didon et Énée, livres I-IV de l'*Énéide* de Virgile : résumé des étapes majeures.

Livre I = les Troyens rescapés du sac de Troie échouent, sous la conduite d'Énée, suite à une tempête suscitée par les vents marins que dirige Éole, à l'instigation de Junon, sur les terres de Carthage. Objectif de Junon = retarder l'accomplissement des destins en dressant un obstacle sur le parcours d'Énée vers le Latium. Cet obstacle = Carthage, gouvernée par Didon, reine de Tyriens exilés qui vouent un culte à Junon, leur déesse tutélaire. Énée protégé par sa mère Vénus, qui l'enveloppe d'abord d'un nuage le rendant invisible, tandis qu'il se rend à Carthage pour voir si des pourparlers sont possibles. Entre dans la cité en construction et contemple les décorations d'un temple dédié à Junon, qui représentent la chute de Troie. Didon survient, apparaît frappée de stupeur et empreinte de respect devant Énée et les héros troyens qui lui demandent asile, et les accueille en arguant d'une destinée similaire de la nation tyrienne et de la nation troyenne. Vénus décide cependant d'user d'un second stratagème pour s'assurer la bienveillance de la reine carthaginoise à l'égard de son fils : dépêche Cupidon, qui investit le corps d'Ascagne, fils d'Énée, et profite des embrassades du jeune garçon, avec Énée puis Didon, pour contaminer la reine carthaginoise et lui insuffler de la passion, lors du premier banquet qui scelle leur accueil.

Les livres II et III constituent le récit, par Énée, à la reine Didon qui lui en a fait la demande, de ses aventures en mer après la chute de Troie.

Livre IV : au terme de ce premier festin, la reine est investie par une passion dévorante pour le héros, contre laquelle elle essaie de lutter, par fidélité envers son ancien époux, Sychée. Mais Junon, se rendant compte de la situation, décide de l'entériner avec l'aide de Vénus, dans l'espoir de détourner définitivement Énée de son avenir glorieux : elle organise, au cours d'une chasse, l'isolement du héros et de la reine dans une grotte, où ils ont des relations sexuelles. Énée s'oublie dès lors à Carthage, cité à la construction de laquelle il participe, tandis que Didon brûle d'amour pour lui et lui fait partager le trône. Mais les plaintes d'un roi local, Iarbas, qui avait courtisé Didon après lui avoir offert des terres et s'était vu éconduit, parviennent à Jupiter. Ce dernier dépêche Mercure auprès d'Énée : le dieu messager morigène le héros, en lui rappelant qu'il est promis à une autre destinée et qu'il se doit de l'accomplir. Énée s'empresse alors de lancer les préparatifs de son départ ; il se heurte à l'incompréhension, à la colère et au désespoir de Didon, qui l'accuse de perfidie ; cette dernière se résout, en voyant les bateaux à l'horizon au petit matin, à mourir : avec l'aide d'une prêtresse, elle érige un autel sur lequel elle se suicide, après avoir proféré des malédictions à l'encontre d'Énée et de tous ses descendants.

Au livre VI, lors de sa descente aux Enfers, Énée reconnaît l'ombre de Didon ; face au héros qui lui parle et lui tend les bras, elle se détourne en silence.

Carthage et Rome : faits historiques

Première guerre punique (Hamilcar Barca) : 264-241 avant J.-C.

Deuxième guerre punique (Hannibal Barca) : 218-201 avant J.-C.

Troisième guerre punique et destruction de Carthage : 149-146 avant J.-C.

Colonisation du site à partir de 44 avant J.-C. avec César, entreprise poursuivie par Auguste (27 avant J.-C. -14 après J.-C.).

Sources gréco-latines majeures pour l'écriture de l'*Énéide* de Virgile/ de *Didon se sacrifiant* de Jodelle (ordre chronologique)

Homère, *Odyssée*, V surtout (Ulysse et Calypso)

Eschyle, *Euménides*

Euripide, *Médée* ; *Les Bacchantes*

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III

Naevius, *Bellum Punicum*

Catulle, *Carmina*, LXIV, 47-264 (abandon d'Ariane par Thésée, puis mariage d'Ariane et Bacchus : représentation brodée sur le couvre-lit nuptial, décrit dans le cadre du récit des noces de Thétis et Pélée).

Lucrèce, *De rerum Natura*, I, 1-43 (hymne à Vénus) ; IV, 1058-1287 (troubles liés à l'amour).

Virgile, *Bucoliques*, VIII (chants magiques d'amour, entonnés successivement par Damon et Alphésibée) ; X (Gallus).

Virgile, *Géorgiques*, III, 242-283 (le pouvoir destructeur du désir-amour).

Virgile, *Énéide*, livres I ; IV ; VI, 450-476.

Ovide, *Fastes*, III, 603-656 (histoire d'Anna donne lieu à un court excursus sur Didon)

Ovide, *Héroïdes*, VII (Didon à Énée) ; X (Ariane à Thésée) ; XII (Médée à Jason)

Ovide, *Métamorphoses*, VII (Médée) et XIV (Circé) ; XIV, 75-81 (résumé de l'histoire de Didon et Énée).

Lucain, *La Pharsale*, I (destruction de la nation romaine suite aux guerres civiles) ; VI (Erichtho).

Sénèque, *Médée* ; *Thyeste*.

Silius Italicus, *Punica*, I et II (ascendance d'Hannibal) ; IV (sacrifices humains) ; VIII (suicide de Didon)

Lieux de l'*Énéide* servant de références majeures au texte de Jodelle.

Pour retrouver en ligne le texte de Virgile et sa traduction, dans une version récente : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html>

I, 1-83 : la destinée providentielle de la nation romaine issue d'Énée, ordonnée par le *fatum*, élucidée par la voix poétique.

I, 257-296, Jupiter rassure Vénus quant à l'accomplissement des destins.



Evelyne BERRIOT-SALVADORE, dir.
Les Figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance

I, 297-304 : Jupiter intervient en envoyant Mercure mettre les Carthaginois dans de bonnes dispositions pour accueillir les Troyens.

I, 338-367 : Vénus explicite à son fils Énée l'histoire tragique de Didon, éprise d'un amour passionné pour son mari Sychée chassée du trône et de son royaume par les agissements fratricides de son frère Pygmalion.

I, 494-508 : évocation de Didon dans ses fonctions étatiques.

I, 561-578 : paroles accueillantes de Didon, qui offre l'hospitalité aux Troyens.

I, 594-630 : première rencontre de Didon et Énée ; le héros remercie la reine pour sa *pietas* et son hospitalité ; stupeur de Didon, qui fait le rapprochement entre leurs destinées respectives.

I, 712-722 : Didon « contaminée » par Cupidon, quia pris l'apparence d'Ascagne.

I, 749 : (...) *Infelix Dido longumque bibebat amorem* : « et l'infortunée Didon buvait l'amour à longs traits » (texte légèrement modifié).

IV, 1-30 : bouleversement de Didon, qui se sent en proie à un amour passionné pour Énée, et qui tente d'y résister au nom de sa fidélité jurée à Sychée.

IV, 31-53, encouragements de sa sœur Anna, qui mentionne notamment les dons de Vénus et le plaisir d'être mère.

IV, 54-89 : portrait de Didon s'abandonnant à l'amour.

IV, 160-172 : l'union de Didon et Énée dans une grotte (*culpa*).

IV, 173-197 : la *fama* annonce cette union à Iarbas, qu'enflamment la colère et le sens de son honneur bafoué.

IV, 219-237 : réaction de Jupiter, suite aux plaintes de Iarbas : le dieu fustige Énée, oublieux de sa mission.

IV, 279-286 : bouleversement d'Énée, rappelé à l'ordre par Mercure ; craint le *furor* de Didon.

IV, 296-303 : description de Didon, prise d'une crainte prémonitoire, puis de fureur à l'annonce du départ d'Énée, suite à l'intervention de *Fama*.

IV, 306-330 : discours suppliant de Didon à l'adresse d'Énée, qu'elle accuse d'ingratitude.

IV, 331-361 : réponse d'Énée, qui invoque sa bonne foi (ne lui a pas promis le mariage) et la destinée que lui imposent les dieux.

IV, 362-392 : réponse pleine de fureur et de désespoir de Didon, qui l'accuse de cruauté et d'hypocrisie.

IV, 450-473 : Didon victime d'hallucinations funestes prémonitoires quand sa deuxième supplique a été rejetée par Énée. Comparaison avec Penthée et Oreste.

IV, 533-553 : Didon ressasse les causes de sa souffrance.

IV, 590-631 : imprécations de Didon à l'encontre de la nation troyenne.