



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.



L'envie et ses intertextes dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle

Gilles POLIZZI

(Université de Haute Alsace-Mulhouse)

Pauvre Didon en non portable peine
Jalouse irée à venger son injure¹.

Le point de vue qu'on expose ici est le terme d'un parcours critique plus général, centré sur un affect mis en lumière par la psychanalyse dans l'écriture du tragique à la Renaissance. Il s'agit de l'envie, perçue comme une pathologie qui affecte les principaux personnages de *Didon se sacrifiant* et explique leur destin en le rendant inévitable. Après avoir montré, dans un article paru en Italie et dont on donnera ci-après, avec l'autorisation de l'éditeur, de larges extraits², que l'envie au sens « premier » que lui donne la psychanalyste Mélanie Klein³, est non seulement présente dans la pièce, mais qu'elle y joue un rôle décisif en se faisant le moteur de l'écriture, on s'est efforcé, dans une seconde contribution, d'en tirer les éléments d'une « reconstruction » des caractères portés à la scène⁴. Dans cette troisième version, nous reprendrons notre propos, mais cette fois en le référant plus particulièrement aux sources et aux modèles de l'œuvre, au travail qui gauchit les intertextes afin de constituer les éléments d'un tragique qui, à mesure qu'il

¹ Jean-Antoine de Baïf, cité par E. balmas dans Jodelle, *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, 1968, T. II, p. 454.

² G. Polizzi, « le sein cassé : la topique de l'envie et l'invention du tragique dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Didon se sacrifiant d'Etienne Jodelle*, Actes du *Seminario pasquale di analisi testuale* de l'Université de Bologne n°11 (octobre 2011), B. Conconi dir., Bologne, Casa editrice Emil di Odoja, 2014, p. 77-115 (ce volume contenant aussi les contributions de J-C. Ternaux, E. Lysoe, D. Souiller et R. Campagnoli est aussi disponible en format ebook).

³ Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, (1957) trad. V. Smirnoff, Paris, Gallimard, 1968.

⁴ G. Polizzi, « *Didon sur la scène de l'envie : propositions dramaturgiques* », actes à paraître de la journée d'étude de Tours, nov. 2013, M-L Demonet et Ch. de Buzon dir.



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

s'extériorise, actualise la fable virgilienne, récit fondateur, non plus de la civilisation romaine, mais d'une vision du monde qui confronte le sujet à la perte et au deuil, suscitant en lui des interrogations nouvelles⁵. Notre lecture s'agence donc comme un « montage », déconstruction et reconstruction d'un énoncé antérieur. En empruntant notre matière aux deux articles mentionnés, nous décrivons les uns après les autres les personnages du drame jodélien, tels qu'il pourraient paraître, si des acteurs jouaient leurs rôles et si la pièce était représentée. Puis nous évaluerons la part des intertextes dans l'écriture jodélienne afin de montrer comment le texte s'infléchit dans le sens d'une « révélation » qui donne aux personnages leur profondeur psychologique, motivant ainsi leur présence sur la scène tragique. Mais il nous faut au préalable rappeler les enjeux critiques de notre thème.

Quoique *Didon* n'y ait pas fait l'objet de développements particuliers, un colloque organisé à Metz en 2006 et consacré au « théâtre de l'envie » a amplement montré l'importance de cette notion dans l'histoire du théâtre⁶ :

De la fin du Moyen âge à l'époque baroque, le théâtre dénonce les opérations de l'envie (...) dans la comédie parfois, dans la tragédie presque toujours, l'envie est à l'œuvre (...) il faut la montrer à l'aide de l'allégorie, en donner une description hallucinante ou mettre dans la bouche de l'envieux les mots que la tradition littéraire fera comprendre à un public averti (...)⁷

Il y a donc, dans cette histoire une « dramaturgie de l'envie », au sens technique que prend ce terme : construction d'un récit et révélation scénique d'un affect. Cette permanence quelque peu mystérieuse – l'envie serait-elle consubstantielle au genre ? – demande des éclaircissements. Pour les Latins, des contemporains de Virgile à saint Augustin qui, au début des *Confessions*, tient l'envie pour la preuve que l'enfance n'est pas exempte du péché originel, deux termes la désignent : *invidia*, le « mauvais regard » qui déclenche les querelles et *livor*, la pâleur, qui est le signe de l'intériorisation du sentiment. Celui-ci se définit, depuis l'Antiquité jusqu'aux travaux modernes de la psychanalyse, comme la souffrance que nous éprouvons à mesurer le bonheur des autres. S'il est difficile de se défendre du mal qu'involontairement nous leur souhaitons, sinon par l'empathie ou l'admiration, il l'est plus encore d'en combattre les effets sur *nous-mêmes*. Saint Augustin, frappé par la colère muette et l'aigreur de l'enfant qui contemple son frère de lait⁸, ne risque aucun pronostic quant au salut de l'envieux. Quant à la psychanalyste Mélanie Klein, dont le magistral essai intitulé *Envie et gratitude*⁹ a le grand mérite d'avoir redéfini

⁵ On prendra également en compte ici les interventions d'A. Estèves, d'A. Lafont et de Ch. De Buzon.

⁶ Cf. J-P. Bordier et J-F. Chevalier dir. *Le Théâtre de l'envie (1315-1640)*, Actes du colloque international de Metz (oct. 2006), Université Paul Verlaine, Metz, Centre Ecritures et recherches en littérature, 2010. Voir sur Jodelle la communication de Ch. Mazouer, « L'envie ressort dans le théâtre baroque français (1550-1540) », p. 211-224.

⁷ *Le Théâtre de l'envie*, ouvr. cit., quatrième de couverture.

⁸ « Ne sachant pas mesme encore parler, il ne laissait pas de regarder avec colère & avec aigreur un autre enfant qui tettoit la même nourrice que luy », Augustin, *Confessions*, L. I, VII, 3, trad. Arnaud d'Andilly, Paris, Pierre le Petit, 1659, p.20.

⁹ Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, ouvr. cit. ; *Deuil et dépression (1947)* trad. M. Derrida, Paris, Payot & Rivages, 2004, id. « la technique de jeu psychanalytique », *Le Transfert et autres écrits* trad. C. Vincent,

cet affect et montré qu'il jouait un rôle essentiel dans la constitution du Moi, elle n'est pas plus optimiste, puisqu'elle ne trouve d'autre remède à l'envie que la définition paulinienne de la *charitas*, cet amour qui « ne connaît pas l'envie »¹⁰. Toutefois en littérature, la cure importe moins que l'analyse ; et en cette matière, l'autre très grand mérite de Mélanie Klein est d'avoir approfondi la notion en la rapportant au stade symbolique de l'enfance qui précède l'acquisition du langage. Selon elle, la constitution du Moi dans le temps où l'enfant apprend à se distinguer de sa mère, suppose l'acquisition d'un « bon objet », symbolisé par le sein nourricier, auquel s'oppose son contraire, le « mauvais sein » stérile et à ce titre, générateur d'angoisse. Or lorsqu'elles sont contrariées, les tentatives de l'enfant pour s'emparer de l'objet désiré sont susceptibles de se charger d'une agressivité qui se retourne *contre* le sein maternel. L'envie, par exemple celle du « frère de lait » chez saint Augustin et, à un stade ultérieur, la jalousie seraient alors les conséquences d'un conflit initial scindant le Moi. L'envie au sens kleinien n'est donc pas un péché ou une faute morale, mais une pathologie qui se caractérise par un dédoublement du sujet (dont le Moi est « clivé ») et par son incapacité à accepter les bienfaits ou à en éprouver de la gratitude. Dans la représentation du sujet, ses symptômes s'associent invariablement à l'opposition du « bon objet » (le sein nourricier, inspireur de gratitude) que le sujet tente de s'incorporer, et du « mauvais objet » qu'il s'efforce symboliquement de blesser ou de dégrader.

Ainsi résumée et projetée sur notre objet, la *Didon* de Jodelle, l'approche kleinienne l'éclaire d'une lumière nouvelle. Parce qu'il est inattendu, l'éclairage peut sembler problématique : en quoi le suicide de la reine de Carthage se rapporte-t-il à la topique de l'envie ? Prend-il dans la pièce un sens symbolique ? Mais poser ces questions, c'est déjà y répondre, car il suffit de chercher, dans les vers de Jodelle et dans les caractères de ses personnages, les symptômes d'une pathologie « envieuse » pour les voir proliférer ; en concentrant notre attention sur les trois premiers actes et en considérant tous les protagonistes par ordre d'entrée en scène, nous verrons qu'à une exception près, l'envie les concerne tous.

« Pource que leur honneur bien souvent nous desplaist » : Achate et Ascaigne, « doubles envieux » d'Enée

La construction de la pièce fait d'abord paraître des personnages de second plan. Subordonnés aux principaux protagonistes, ils ont toutes les chances d'en être les « doubles envieux » ; c'est alors qu'ils reflètent ou projettent sur leur modèle, l'envie qui inspire leurs actes. Achate, « double » d'Enée, est le premier à remplir cette fonction, jouant ainsi un rôle essentiel à la cohérence du drame. Le second qui semble un adjuvant plutôt qu'un concurrent – est-il vraiment un envieux ? Nous verrons que oui, du point de vue d'Achate – est Ascaigne, son propre fils.

Paris, PUF, 1995 ; voir aussi la synthèse de Hanna Segal, *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, Paris, PUF, 1969 et 1974.

¹⁰ Saint Paul, I Corinthiens 13, 4.



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

Achate, le double par excellence, fidèle au point que son nom est devenu synonyme de cette qualité, ne joue qu'un rôle mineur dans l'épopée virgilienne¹¹. Par contraste, il trouve chez Jodelle une revanche éclatante. Non seulement il est le premier à prendre la parole, mais il la garde tout au long du premier acte, pour analyser une situation qu'il comprend fort bien, malgré ou à cause de sa tendance à projeter sur les autres les intentions malveillantes qu'il leur prête. Il épargne ainsi à Enée, puis à Didon à l'acte II, des explications que l'un comme l'autre seraient bien empêchés de donner, leur permettant d'apparaître d'emblée sous l'angle intériorisé de leurs fantasmes.

Premier indice de son rôle d'éclaireur sur la scène de l'envie, Achate paraît avoir tout compris et tout prévu lorsque, dès l'incipit, il évoque par une obscure syllepse le jour qui s'annonce pour Carthage et sa reine : « Quel jour sombre, quel trouble, avec ce jour te roulent/ Tes destins ô Carthage ? » (v.1-2)¹². Presque aussitôt (v. 20-74) c'est-à-dire bien avant que la question ne se pose sous l'angle dramatique, il se demande quelle faute la reine a-t-elle bien pu commettre pour *mériter* son sort ? C'est là une incohérence apparente, mais elle semble calculée pour donner au spectateur qui, disons-le une fois pour toutes, sait son Virgile par cœur, l'illusion qu'Achate a le privilège de connaître l'histoire et d'en prédire la fin. C'est bien entendu une fausse piste, car Achate se trompe et l'on sait que ses craintes sont vaines. On peut aussi s'étonner de l'intérêt qu'il porte à Didon en nous livrant, sur le passé de la reine, des informations précieuses ... mais sans doute calomnieuses, j'y reviendrai. Sa lucidité est-elle l'effet de son empathie pour Didon ? Point du tout, car par la suite il ne se souciera plus d'elle. En revanche, pour la décrire comme il le fait, il faut qu'il se soit *mis à la place d'Enée*, le seul parmi les Troyens, à connaître les secrets de la reine. C'est donc sur le compte de sa rivalité avec un « maître » qu'il n'ose défier ouvertement qu'il faudra mettre sa clairvoyance ou sa médisance. Toutefois ceci n'étant encore qu'une conjecture, voyons objectivement s'esquisser le rôle d'Achate-envieux en le replaçant dans le cadre dessiné par Virgile.

En quoi la « sombre » perspective de ce jour le concerne-t-elle ? En rien. Pourquoi se tourmente-t-il ? Du point de vue « troyen » qui devrait être le sien, il n'a qu'un devoir : suivre son maître ; or il s'y refuse. Il n'ose le dire crûment, mais seulement en formulant devant témoins, des doutes sur l'entreprise. Écoutons, sous l'angle de l'envie, sa plainte aux vers 7 à 16. On y apprend – c'est presque un lieu commun – que les dieux « jaloux » sont malveillants, qu'ils ne se lassent pas de tourmenter les hommes (v.5-6) ce qui devrait susciter de sa part un peu de solidarité, sinon de compassion. Mais justement, ceux dont il parle, son maître et ses compagnons, lui sont devenus suspects. Enée, « race des dieux », Ascaigne, ainsi que Palinure, le pilote, promu oracle, dans la mesure où il « lit au ciel » le destin des Troyens – Jodelle joue sur les mots – autrement dit, tous ceux dont on peut

¹¹ Il n'y serait nommé que sept fois et ne prend que rarement la parole, toujours, il est vrai, dans des moments cruciaux. Il est ainsi le premier à apercevoir le rivage d'Italie.

¹² On cite *Didon se sacrifiant*, (titre abrégé en *Didon*) en rétablissant l'accentuation nécessaire et en indiquant la numérotation des vers, d'après l'édition du *Théâtre complet* de Jodelle, T. III, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion 2002 ; et *l'Enéide* dans l'édition J. Perret (Paris, les Belles Lettres, 1992) pour le texte et la traduction, ainsi que celle de M. Rat, Paris, Garnier frères, 1965, col. GF. C'est toujours nous qui soulignons.

présumer qu'ils entretiennent un rapport avec les dieux, ne seraient que leurs dupes, ou pire encore, des imposteurs. Faut-il croire aux « redoutez oracles » invoqués par Enée ? Aux « songes ambigus », aux « monstrueux miracles » (v.12) dont il s'autorise pour jeter les Troyens dans les périls d'une deuxième navigation ?

Afin que hors d'Afrique en mer il nous renmeine
Pour faire aussitôt fin à nos ans qu'à la peine. (v. 15-16)

Pour contournée qu'elle soit, la phrase n'est pas ambiguë : Achate reproche à Enée de le conduire à une mort certaine. De la part du « fidèle compagnon » qu'il est censé incarner, n'est-ce pas de la haute trahison ? De plus sa révolte a quelque chose de pathologique par la véhémence avec laquelle il projette sur les autres l'intention malveillante que lui-même nourrit à leur égard.

Or, à sa manière de lui répondre, on constate qu'Ascaigne prend également place dans les rangs des envieux. D'abord en montrant qu'il n'est pas insensible à la malveillance d'Achate. Il tente maladroitement de s'en défendre en rappelant de manière trop incisive le « privilège » que lui confère son ascendance divine par son « ayeul » Anchise (v.77) ; puis en dissimulant son propre ressentiment derrière une généralité : la « bigarrure d'amour et de haine » (v.77-78) qui tisse nos existences serait notre lot commun. Selon la parole d'un père fallacieusement invoquée comme nous en prévient l'éditeur¹³, il rappelle à Achate que celui-ci *doit* s'en accommoder : « qu'aux choses douloureuses / On s'aveugle, pour voir et goûter les heureuses » (v.81-82). À coup de paradoxes masqués par des rejets aux vers 101-103, il plaide pour un embarquement présenté comme inévitable : « Où le destin nous pousse / Suivons, suivons toujours » (v. 100-101). Mais au nom de quoi ? D'un ordre supérieur : « toute troupe est sujette » (comprendons qu'Achate doit obéir) « au travail » (c'est à dire aux épreuves) mais ce « travail enduré nous rachette » (s'agit-il de rédemption ?) « un glorieux repos » (ce n'est qu'un oxymore).

Palinure, également interpellé est plus direct : autant qu'Ascaigne, il entend le fond du discours d'Achate (« on ne doit son *fiel* contre les Dieux espoindre », v. 85) mais il recommande une soumission qui revient à tout accepter et à choisir entre deux maux le moindre :

Quel malheur si Didon dans sa poitrine ardente
Eust peu d'un grand Enée ensevelir l'attente !
(...) un mal passe le mal. (v. 87-88, 95)

Il prêche donc la résignation qui convient, comme si, instruit par Virgile, il connaissait et acceptait son destin, qui consiste à mourir presque gratuitement à la fin du livre V. Mais Achate refuse d'être sa dupe et de débattre avec un sous-ordre. C'est donc à Ascaigne qu'il répond, pour imputer à sa jeunesse (v.103) une ambition à peine déguisée par l'euphémisme « ardeur ». C'est cette « ardeur » qui lui fait sous-estimer les dangers qu'il redoute pour lui-même (« la crainte des dangers ou plus âgé je songe », v.106). À sa manière insidieuse, il esquisse le tableau des malheurs qui attendent les Troyens. Bref, il fait tout pour ruiner les espérances d'Ascaigne au royaume qui lui fut promis, par un signe

¹³ *Didon*, éd.cit. p.31, note 23.



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

qu'au demeurant il n'ose contester. Ce « glorieux repos » n'est-il pas une illusion ? Ne faut-il pas plutôt craindre la « haine » de Junon « de tout heur jalouse » (v.110) – c'est la définition même de l'envie : la douleur causée par le bonheur des autres – et ses « envies »¹⁴ qui menacent de « renverser les destins » ? On sait pourtant que les dieux eux-mêmes sont liés par le Destin. Or comme s'il avait conscience de la faiblesse de l'argument, il reformule son soupçon : Junon, la déesse dont « la haine fait le dol » – mais n'est-ce pas l'inverse ? -

Aurait-elle point pris de Mercure la forme
Pour nous oster (*feignant du grand Dieu le message*)
Une Troye desja redressée en Carthage ? (v.116-119)

Déjà il se croit victime d'un complot des dieux ou d'une imposture d'Enée, s'imagine à nouveau poursuivi « par les cris de quelque orde Harpye » (v. 131)¹⁵, car pour l'envieux l'histoire ne peut que se répéter, avant d'être englouti avec « l'attente » des Troyens et leurs (faux ?) dieux :

(...) quel autre héritage
Nous promet-on, sinon l'éternel navigage
Et le fons de la mer (...)
/pour/ noyer avecques nous nos Dieux et nostre attente (v. 135-140).

Malgré sa lucidité, Achate ne parvient pas à inspirer à ses compagnons un doute – rappelons que c'est un doute *raisonnable* – que le spectateur devrait partager, mais qu'il est le seul à exprimer. Quand bien même l'ordre du départ, transmis par Mercure, serait contrefait ou de pure invention, Palinure, dévot imbécile et résigné, entend y obéir :

Il vaudroit mieux, suivant un message celeste
(*quand mesme il serait faux*) mettre aux Dieux ma fiance
Que suivre pour guidon ma fresle cognoissance. (v. 150-153)

Qu'en dirait Montaigne ? Quant à Ascaigne, il ne trouve d'autre réponse qu'un mensonge péremptoire, du moins si l'on s'en tient à la lettre de l'*Enéide* ; il jure sur sa propre tête, celle de son père et le tombeau d'Anchise, qu'un nouveau prodige, l'embrasement de son chef, a conforté sa détermination le *matin même* : « Un mesme embrasement m'a *ceste matinée* / Donné le mesme signe » (v. 166-167). Or le lecteur de Virgile sait bien qu'en ce jour, il n'est pas fait mention du « prodige » (*mirabile monstrum*) survenu lors de la fuite de Troie¹⁶. Nous voilà donc induits à suspecter Ascaigne, pris en flagrant délit de mensonge, de posséder déjà, malgré son jeune âge, le cynisme qui est la qualité de tout bon

¹⁴ Dans ce contexte et dans d'autres, le terme « envie » signifie « caprice », ce qui rend à peu près caduque le décompte précis de ses occurrences.

¹⁵ Cf. *Enéide* III, v. 235-244.

¹⁶ Cf. *Enéide* II, v. 680 *sq.* ; il semble difficile d'ignorer le mensonge d'Ascaigne ; tout au plus, peut-on concéder qu'aux yeux d'Enée qui s'en plaindra aux vers 830-831, le prodige se renouvelle trop fréquemment ; et que de manière générale, la beauté d'Ascaigne « scintille comme une pierre précieuse » (*qualis gemma micat, Enéide*, X, 132-134) ; Montaigne s'en souvient dans l'*Essai* III, 33.

dirigeant : il ne lui reste qu'à se perfectionner dans l'art de se faire obéir. Achate le comprend bien dans l'exacte mesure où il perçoit toutes les implications de ce mensonge. Voyant qu'il n'est plus temps d'argumenter et qu'il faut obéir, il affiche subitement pour l'ordre venu d'en haut un enthousiasme qui donne au vers 169 la valeur d'une antiphrase : « Sus sus doncques hastons : l'entreprise est heureuse ». Il est permis de ne pas croire à ce revirement d'autant qu'Achate décoche à son interlocuteur la flèche du Parthe :

(...) tourne l'œil, Ascaigne et voy l'estrange peine
Où ton père tout morne à l'écart se pourmène » (v. 177-178).

Il est vrai qu'Enée au moment d'entrer en scène est loin d'afficher une posture héroïque. Le fils devrait s'inquiéter pour le père, le reconforter ou partager ses doutes, peut-être même se rallier aux réserves d'Achate. Mais Jodelle, s'il a donné la parole à ce dernier, ne lui a pas accordé le pouvoir d'avoir raison – il n'est pas Cassandra – ni celui de se faire entendre. Achate ne reprendra la parole qu'à l'acte III ; et seulement pour faire écho aux paroles d'Enée. Il fera au passage la parfaite démonstration de sa nature envieuse :

Enée : Nul donques ne peut-il ici bas heureux estre ?
Achate : *Celui que pour heureux les grands Dieux ont fait naistre.*
Enée : Je croy que le bonheur des humains ne leur plaist.
Achate : Pource que *leur honneur* bien souvent *nous desplaist.* (v. 1495-1498)

Autrement dit, le bonheur est le lot d'un petit nombre d'élus parmi lesquels Achate ne se compte pas ; les dieux sont malveillants – notons que c'est Enée lui-même qui l'avoue – et les humains le leur rendent bien. Mais, trop tôt rallié au dessein de son maître et par une convergence qui n'est que superficielle, Achate se contredit (« j'ai peur que trop on tarde / dans ce havre », v.1556-1557) au point de discréditer son propos initial, pourtant judicieux. Au moins aura-t-il permis à Enée de se livrer tout entier et dès le premier mot à sa hantise.

« je n'ay jamais usé de feintise » : Enée ou le déni

S'agissant d'Achate et dans une moindre mesure d'Ascaigne, le constat de l'envie va quasiment de soi, même s'il prend à contre-pied le caractère traditionnel des personnages. Mais dans le cas d'Enée, le diagnostic est plus difficile. Sa condition héroïque devrait le préserver d'une passion tellement commune et plébéienne qu'elle est proprement inavouable. C'est pourtant cette condition « héroïque » qui éveille des soupçons, ceux-là même qu'Achate vient de formuler. Pris en étau entre l'image d'un Père qui pèse littéralement sur ses épaules et l'ambition d'un fils qui « l'effraie » et dont il pourrait bien être envieux¹⁷ :

Tesmoins me sont nos Dieux que jamais les nuits sombres
Ne nous cachent le ciel de leurs espesses ombres
Que de mon père Anchise en sursaut je ne voye

¹⁷ Chez Virgile, c'est Jupiter lui-même qui le dit : *Si nulla accendit tantarum gloria rerum (...) Ascanione pater Romanas invidet arces ? (Enéide, IV, v. 232-234)* « Si l'éclat d'une telle destinée n'a rien qui l'enflamme (...) le père va-t-il envier à son Ascaigne les murailles de Rome ? ».



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

*L'image blemissante et qu'elle ne m'effroye,
Souvent m'effroye aussi Ascaigne dont le chef
Je voy comme dans Troye embraser derechef (v.827-831)*

Enée a d'excellentes raisons de se demander *où et quand* son destin prendra forme. Toutefois ce doute n'explique pas la hantise qui le submerge à l'instant où il paraît sur scène. Il semble impossible d'ignorer qu'Enée, lorsqu'il nous parle, est absent, tourmenté et comme possédé. Il faut ainsi raccorder les premiers mots de son discours (« je n'ai point eu d'effroy et je l'ay d'un visage » v.181) aux derniers (« je pallis je me pers... » v. 272) pour comprendre que ce qui s'interpose entre lui et le monde et qui cause son trouble, ce sont des fantômes (ou des fantasmes) dont la rémanence écrasante le réduit à la condition d'enfant. Un enfant terrifié par l'image redoutée d'une « mauvaise mère » qui s'incarne désormais en Didon.

« Non » dit-il en substance, « au sein des pires dangers, *je n'ai pas eu peur* ». Même s'ils décrivent exactement la condition du héros – non pas homérique, car ce serait Achille ou Ulysse, mais « moderne », autrement dit, Hector à la veille de son dernier combat – les vers 187 à 195 sonnent comme un déni : « *je rassuray soudain ma raison eslançée* » (v.196). À ce défi enfantin, car il semble l'ultime tentative du sujet pour *se raisonner*, succède comme autant de dénis, l'inventaire des dangers qu'il prétend « ne pas craindre ». Or toutes ces peurs se rapportent à l'image d'une mère idéalisée pour laquelle l'enfant craint tout. Que cette image s'incarne en Vénus blessée par Diomède (v. 198) ou dans une femme de chair, sa fragilité lui signifie sa propre vulnérabilité et son impuissance à la protéger, d'où son indifférence *volontaire* au spectacle pitoyable de ses tourments ou de sa fin: Penthésilée frappée par Achille (« moins encor fut troublée/ Ma raison dedans moy », v. 205-206), Cassandre tirée du temple où elle cherchait asile (v.226), Hécube « froide et pâle », quêtant le vain secours « des pauvres Dieux vaincus » (v. 232-233). Certes, parmi toutes les figures qui condensent ses peurs, on trouve aussi des hommes, mais ils sont vieux, à l'exemple de Priam le « Roy vieillart » au v.235, ou d'Anchise, son propre père « pesant de la vieillesse » (v.243) ; la mort est donc leur lot naturel ; ou bien ce sont des vaincus comme Hector dont « l'effroyable figure/ Ayant les cheveux pris et de sang et d'ordure » (v.217-218), évoque étrangement l'enfant qui vient de naître, autant que le cadavre traîné sous les murs de Troie¹⁸. Et de fait le fantôme d'une effrayante parturition est bien dans ses paroles, reprises en écho lointain par l'évocation de la Harpye « monstre horrible et *puant* » (v.258), car de (son) ventre s'échappent d'immondes déjections (*foedissima ventris / proluvies, Enéide, III, 216-217*)¹⁹. Mais puisqu'Enée compte parmi les occurrences *effrayantes* le fait de voir, « Tant de fois (...) [s]a mère / Se planter

¹⁸ Cf. *Didon*, éd. cit. p. 41, note 62. Jodelle omet un détail de l'apparition d'Hector dans l'*Enéide* (II, v.277), *squalentem barbam*, « la barbe en broussaille », mais il traduit la suite du vers, *et concretos sanguine crinis*, « les cheveux collés par le sang », ce qui suffit à créer l'illusion.

¹⁹ Cf. *Didon*, éd. cit. p. 41, note 62. Là encore, comme dans la description d'Hector, l'écriture jodélienne semble préfigurer les conceptions kleinienne relatives à l'expulsion par le bas, du « mauvais objet ».

tout soudain devant [s]oy » (v. 241-241)²⁰, il nous reste à comprendre comment cette mère pour laquelle il craint tout, se change en une figure qu'il craint *plus que tout* : « le fer, le sang, le feu, le flot, l'orage » (v.181).

C'est à ce point qu'intervient sa culpabilité. Enée, comme l'enfant, est impuissant à protéger ce qu'il aime et dont il dépend, ces femmes qui souffrent et meurent trop près de lui, à commencer par Créüse, sa propre épouse, dont la grande ombre, chez Virgile, n'est un peu moins effrayante chez Jodelle (v. 245-248) que parce qu'il ne la conçoit pas autrement que comme une dévouée servante. Certes il lui faut bien s'avouer qu'il n'a guère pris soin d'elle ; qu'il l'a « oubliée » dans sa fuite en la perdant de vue, contrairement à ce qu'il prétend (« voir en chemin ma femme amoindrir notre nombre » v. 245). Il l'a donc laissée « se perdre de [s]oy » (v. 246) mais sans rompre le lien qui l'attachait à lui : c'est ainsi que, morte, elle *revient* « se ficher devant ses yeux », tout comme Vénus, mère abusive, pour lui dire « l'adieu qu'elle [lui] *devait* ». Disons qu'il s'agit du pardon qu'il s'accorde à lui-même. Car à cette occasion, sinon de plus longue date, Enée aura compris qu'il devait sa survie au *sacrifice consenti* – on devine où je veux en venir – d'une femme qui lui est à la fois une épouse et une mère. Et sans doute, s'il est permis d'extrapoler et de généraliser – comme on peut présumer que Jodelle l'aura fait en relisant *l'Énéide* – éprouve-t-il cette culpabilité envers *toutes* les femmes, celles du moins qu'il n'aura pas sauvées. Plus encore, pour s'en sentir coupable il faut aussi qu'au milieu des dangers qu'il se représente, il ait *joui* du plaisir de se voir exempté du malheur des autres : ce bonheur que l'enfant trouve à survivre et sur lequel il construit l'illusion vitale de son invulnérabilité ne va pas sans culpabilité.

Désormais avertis d'une culpabilité qui précède le drame, lui-même conçu comme une *répétition*, revenons au présent, c'est-à-dire au « trouble » qui accable le héros :

Toutesfois maintenant hors quasi de tout trouble
 Je pallis, je me pers, je me trouble et retrouble
 Je crois ce que j'ai vu n'estre rien fors qu'un songe
 Duquel je veux piper la Roine en mon mensonge
 Et bien que je la sache entre tous estre humaine
 Je me la feins en moy de rage toute pleine.
 Il me semble desja que les sœurs Euménides
 Pour tantost m'effrayer seront les seules guides
 De ces cris effrenez me faisant misérable
 Moymesme estre envers moy de trahison coupable (v. 271-280)

Observons d'abord que ce « trouble » donne absolument raison à son « double », dont l'analyse se vérifie : pas plus qu'Achate au vers 12, Enée ne croit vraiment à l'apparition de Mercure, habilement tenue hors-champ ; elle était pourtant indispensable à la compréhension de l'action qu'elle déclenche. Dans un moment, non pas de trouble mais de *lucidité*, il est même prêt à reconnaître que cette « vision » n'est qu'un prétexte déguisant son désir d'agir par et pour lui-même et de fonder enfin son propre royaume.

²⁰ Sans doute pense-t-il à l'épisode qui précède sa rencontre avec Didon. Alors que Vénus s'adresse à son propre fils, elle se présente à lui « sous les traits, le costume et les armes d'une vierge spartiate » (*Eneide*, I, v.315-316) suscitant ses protestations lorsqu'elle se fait connaître : « Pourquoi toi aussi cruelle, te joues-tu si souvent de ton fils par de trompeuses images... » (*ibid.* v. 405-409).



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

Notons-le au passage, Jodelle entretient sur ce point un doute qui semble en rapport avec l'essence du drame : quelque chose – mais quoi ? – s'est bel et bien produit, puisqu'Enée s'interroge sur la nature de sa vision. Il n'est donc pas l'imposteur, ou le banal menteur dont Achate esquissait le portrait, mais un homme qui doute et qui s'interroge sur la vérité de son fantasme.

Voici donc le moment où le personnage se dévoile, où il s'avoue sa condition, l'ingratitude qu'il se reproche, la culpabilité qui fait son humanité. Du coup le songe qui le disculpe, l'apparition de Mercure, lui semble trop commode. Mais est-ce bien la voix de sa conscience qui résonne dans les vers qu'on vient de citer ? Rien n'est moins sûr puisque ce que craint Enée n'est pas de mentir à la reine, ni de n'en être pas cru, mais de déclencher un courroux inévitable et que, de son propre aveu, son ingratitude mérite : « je me la *feins* en moy de rage toute pleine... ». On sait aussi que la confrontation qu'Enée redoute au point de la *répéter* avant de la jouer n'aura pas lieu. Très habilement, Jodelle choisit de ne rien changer au livret virgilien. Car en manquant la scène pourtant attendue de l'annonce du départ, il renforce la cohérence psychologique de son personnage : de même que celui de Virgile, l'Enée de Jodelle se conduit en enfant. Se sachant coupable d'un méfait, il décide de n'en rien avouer, laissant la Mère découvrir par elle-même l'étendue des dégâts. Et Didon bien sûr trouvera dans ce silence *coupable* l'argument qui lui manque pour l'accuser d'*ingratitude*. Prévoyant tout cela, Enée s'attend au déluge de reproches de l'acte II. Il sait qu'il pourra répondre que son omission n'était *pas* un mensonge :

Je te répons en bref : *je n'ay jamais usé*
De feintise ou de ruse en rien dissimulée
Afin que l'entreprise à tes yeux fust celée. (v. 702-704)

Mais il y a là plus qu'un déni enfantin. On sait qu'entre Enée et Didon il est peu question d'amour, rarement de tendresse et jamais de désir – sur ce dernier point, nous verrons que la réciproque est vraie –. La seule qualité qu'Enée trouve à la reine, est d'être « entre *tous* humaine » (si la graphie imposée par le mètre n'est pas fautive, ce masculin fait problème) c'est-à-dire, bienveillante, compréhensive, protectrice, en un mot, « maternelle ». On peut aussi supposer que cette qualité l'a fait élire par la propre mère d'Enée comme le substitut idéal pour protéger son fils. Mais cette qualité devient un défaut au moment où, sur l'ordre du Père relayé par Mercure, ou plus obliquement selon le vœu de la Mère, il s'apprête à se détacher d'une maîtresse devenue encombrante. La colère de Didon trop prévisible lui prête par avance une dimension épique et non pas tragique, car Enée est incapable de voir en elle la femme plutôt que la mère. C'est donc la figure surhumaine de la « mauvaise mère » qui s'incarne dans son fantasme : Didon « de rage toute pleine », le poursuit « de [s]es cris effrenez ». Non seulement ce fantasme le réduit à une condition humiliante et infantine, mais et c'est le point le plus important, il manifeste sa culpabilité : « me faisant misérable / *Moymesme estre envers moy de trahison coupable* » (v. 280). Mais de quoi se sent-il coupable, et pourquoi serait-il *misérable* ? Non pas pour les raisons morales qu'on imagine mais, dirait Mélanie Klein, parce que la trahison dont il s'accuse divise sa psyché en deux personnalités antagonistes : une fois rendu conscient, le *choix de*

l'ingratitude est pour lui le seul moyen de n'être plus un enfant. En apparence ce choix le range dans le camp des « envieux » kleinien. Il y a pourtant dans sa résolution un calcul malgré tout enfantin : « trahir » une Mère d'autant plus *vénérée* que son nom véritable est Vénus, n'est-il pas le moyen de perpétuer pour l'éternité le rêve d'un amour exclusif ? Car la comparaison de cette Mère imaginaire avec les « sœurs Euménides » laisse penser qu'Enée tout comme Achate, tient pour une certitude la perspective de la mort de Didon, alors qu'à tout point de vue elle ne semble pas inévitable. On peut donc faire l'hypothèse qu'obscurément l'enfant exige le *sacrifice* de la Mère comme un événement dont il a déjà pris l'habitude : Vénus n'a-t-elle pas auparavant versé son sang pour lui ? Créüse, en songe, ne lui a-t-elle pas pardonné l'abandon qui l'a tuée ? Dans son narcissisme exorbitant, l'enfant veut l'exclusivité de l'amour maternel. Concédonns que pour formuler ce vœu mortifère, fût-ce indirectement par l'invocation des Euménides, elles-mêmes synonymes de crime, il faut qu'Enée ait placé en l'amour de la Mère, une confiance absolue : à juste titre, puisqu'à l'instar de Vénus et de Créüse, Didon à sa manière *ne le décevra pas*.

Considérons enfin l'issue de sa délibération. Du point de vue d'une poétique aristotélicienne, cette issue met quasiment fin à la pièce : aucune péripétie, aucun renversement n'animeront la suite ; mais au contraire, l'exploration de la profondeur des caractères, la révélation progressive de l'envie comme *vérité* des personnages. À partir du vers 287, le narcissisme l'emporte, Enée se résout donc bien vite à passer son chemin :

(...) il faut que *ma* fortune
S'obstine contre tout et faut que toy Neptune
Porte dessus ton dos, quoy que ores il advienne
Du royaume promis *la troupe phrygienne* :
Le conseil en est pris à rien je ne regarde (v. 287-291)

Comprenons que, refusant de confier son sort à la mer(e), il prétend, au nom d'une loi masculine, conclure un pacte sous la forme d'un échange de service, avec un dieu-Père. Parce qu'Enée aura porté Anchise sur ses épaules, il faut qu'à son tour Neptune « porte sur son dos » la « troupe phrygienne ». Bref, l'enfant ne grandit pas : les dieux qu'il s'invente ne sont bons qu'à servir son propre désir.

« Comme si de Mégère on m'avoit fait la sœur » : Didon et ses doubles

Voyons enfin le cas le plus complexe, celui de Didon et incidemment, aux actes III et IV, ceux des personnages qui l'entourent et l'assistent, très maladroitement d'ailleurs, Anne et Barce. La reine n'apparaît pas au premier acte, mais elle y est décrite par Achate et imaginée par Enée. L'un et l'autre s'entendent à donner d'elle une image effrayante. Achate le premier, dont l'hypotypose la brandit sous les yeux du spectateur comme une marionnette sinistre et vindicative, toute vêtue de noir :

Jetez vous point donc l'œil sur l'amante animée ?
Sur Didon qui, d'amour et de deuil renflammée
(*Ja desja je la vois forcener, ce me semble*)
Perdra son sens, son heur et son Enée ensemble ?
Et dont peut estre (ha Dieux) la misérable vie



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

Avec nos fiers vaisseaux au vent sera ravie :
Tant que l'injuste mort retombant sur nos testes
Armera contre nous les meurtrieres tempestes (v. 19-26)

Si d'emblée, Achate envisage son « injuste mort » et sa vengeance, ce n'est que pour s'en prémunir. Toutefois il va plus loin dans l'analyse du personnage. Il lui prête un fantasme ou un fantôme. Didon serait hantée par le meurtre de son mari Sychée, un crime attribué à son propre frère, ce « Pygmalion » assoiffé de richesse dont elle paraît avoir été l'instrument. En effet si elle n'était pas coupable, ni du désir de l'autre, ni d'un inceste d'ailleurs très virtuel, ni même d'une complicité passive dans ce meurtre, pourquoi en traîne-elle le remord?

Sa peine fut horrible alors que la nuit sombre
De son espoux Sichéé offrit à ses yeux l'ombre
L'ombre hideuse et palle (...)
Découvrant une playe (...) (v. 27-30)

C'est peut-être une calomnie, mais elle y prêtera le flanc en associant à « [s]es murs de Carthage », la « rage » « de [s]on cruel Pygmalion » (v. 636-637); Barce à son tour reviendra sur le crime dans des vers à la syntaxe délibérément trompeuse:

O mânes de Sychée, ô dame bien heureuse
Dont le meurtre souilla la dextre convoiteuse
De son frere inhumain (...) (v. 1647-1650)

Anne enfin fera chorus, en prétendant avoir vu en songe son « palle frère » (Pygmalion) revenant « la prendre aux cheveux » (v.1829-1830), nous y reviendrons donc. Mais voyons d'abord l'image de la reine telle qu'elle se dessine au début de la pièce. Ce qui dans le destin que lui prédit l'envieux Achate paraît *a priori* injuste et inexplicable est que ce soit précisément la passion éveillée en elle par les « traits venimeux » d'Enée qui « blessèrent l'effrénée » (v. 53) qui la rende haïssable ; de quoi, par son seul regard peut-elle être déjà « coupable » dès le vers 68 ?²¹ Différons notre réponse et passons sur le regard, non moins coupable, qu'Enée aura porté sur Didon, pour voir de plus près l'entrée en scène du personnage.

C'est un fantasme qui prend corps et tandis que ce corps s'anime, le seul instant de *suspense* de cette tragédie. Il aurait suffi que Jodelle s'écartât du récit virgilien, que le modèle se distinguât du portrait qui en avait été fait, pour que Didon redevienne Elise, qu'elle soit humaine, pitoyable, flexible, pour que tout redevienne possible : qu'Enée s'attendrisse et se ravise, qu'elle-même s'apaise ou se résigne, bref, quelle que soit l'issue bien sûr inévitable, il était possible en cet endroit d'infléchir le cours du drame, quitte à l'achever par la catastrophe attendue. Le choix de Jodelle est différent, comme s'il s'attachait à mettre en scène la lettre du « livret » virgilien. Il nous livre une explication de

²¹ « Didon qui nostre Enée (...) / dedans sa court receut, recevant dans son âme / par le regard coupable et l'image et la flamme (*Didon*, v. 63-68).

la fable à travers le portrait vivant de la folie de Didon. Tout se passe comme si la projection envieuse d'Enée-Achate enferme la reine dans le rôle qu'elle doit jouer pour que son suicide fût explicable. Jodelle en tire des effets ingénieux. S'il ne peut comme son modèle faire courir le personnage, « le cœur en flammes » dans les rues de Cathage²², il parvient à montrer le fantasme virgilien en le faisant *dire* par une Didon qui se dédouble tandis qu'elle se « voit » jouer la scène :

Il semble que je face à Thebes la Bacchante
Qui sentant arriver les jours triétés
Fait forcener ses sens sous les erreurs bacchiques.(v. 468-470)

Elle est donc bien l'*effrenée* qu'Achate voyait en elle. Par ailleurs si Enée a porté sur elle le regard d'un enfant sur sa mère, c'est précisément en enfant qu'elle le traite. D'abord en affectant de ne le voir qu'au vers 449 (« mais ne le voici pas ? ») – parions qu'il est en scène depuis le début de l'acte – puis en lui infligeant une mercuriale de deux cent vers qui, malgré le « qu'en dis-tu » du vers 663, n'appelle pas de réponse. Elle ne parle que pour lui, mais en feignant de s'adresser d'abord à un chœur indifférent qui se borne à commenter le progrès de sa « maladie » (v. 461-464), puis à une sœur dont la compassion laisse beaucoup à désirer : faut-il vraiment « *s'accompagner du vice* / Qui traîne incessamment l'innocence au supplice », (v. 577-578) donc se résoudre à l'injustice ? La fatalité était déjà l'argument d'Ascaigne, mais ici la conséquence est bien plus grave ; tous les personnages s'accordent sur la nécessité de la mort de Didon, tandis que pour elle ce n'est encore que la pièce maîtresse du chantage affectif auquel elle veut soumettre Enée :

Ne te meut point encor *un horrible trépas*
Dont ta Didon mourra, qui aussi tost ses pas
Bouillante hastera dedans la nuit profonde
Que les vents hasteront tes vaisseaux parmi l'onde ? (v. 497-500)

Mais cet argument qui devrait être ultime, s'énonce bien trop tôt, dès le vers 459 (« la mort est un grand bien ») ; de sorte qu'il est réfuté par la longueur d'un propos qui alterne, dans un désordre croissant jusqu'à l'intervention d'Anne, prières et menaces :

Notre amour donc hélas ne te retient-il point ? (v. 489)

Celui ne s'aime pas qui au cœur de l'hiver
Hasardant ses vaisseaux (...) attend qu'un noir orage
Dans l'eau d'oubly lui dresse un autre navigage (v. 509-512)

(...) Pâlissant tu diras :
C'est à ce coup, ô ciel, ô mer que la tempeste
Doit justement vanger ma foy contre ma teste (v. 520-522)

Qu'il te vienne un remord (...) en irritant ton frère
(...) en irritant ta mère
Craindrais-tu point l'hyver ny mesme Cupidon
Pour la foy parjurée à quelqu'autre Didon ? (v. 545-548)

²² *Saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur*, « sa raison l'abandonne ; à travers toute la ville le cœur en flammes, elle erre éperdue » (*Enéide* IV, v.300).



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

Décidément Didon se répète – il semble impossible d'être plus maladroite – au point de bégayer aux vers 569 (« Me fuis-tu ? Me fuis-tu ? ») 571 et 572 (« larmes las ») (« ne peut ne peut »). Jodelle, excellent dans l'hyperbole, s'en donne à cœur joie ; mais ce pathos est le contraire de la *catharsis*. Tandis que les mêmes échos viseront à émouvoir, chez Monteverdi par exemple, en répétant l'adieu de la nymphe dans le *Lamento* qui porte son nom, chez Jodelle, il ne font que renforcer l'aversion et la distanciation du spectateur et confirmer le diagnostic du « forcènement » de Didon, changée – qu'on me pardonne cet anachronisme – en « Reine de la nuit ». Enée n'avait pas tort. Au spectacle sidérant de la flotte qui poursuit ses préparatifs, la reine aura réagi d'emblée par une fureur dont l'intensité ne varie pas. L'incrédulité (« je sens, je sens / glacer mon sang, mon cœur, ma voix... » v. 437-438) l'apitoiement ou l'égarement (« Las Amour que deviens-je ? » v. 439) n'occupent que les six premiers vers de sa tirade et dès le septième s'impose la résolution, soufflée par « l'aspre furie », qui vient « planter au but de sa trompeuse vie » l'image de sa mort.

Observons que, comme chez Enée – pour qui il s'agissait du fantôme de la Mère – l'obstacle surgit *devant* le sujet qu'il fascine. Objet invisible que le sujet ne peut « regarder en face », pas plus qu'il ne pourra s'en détacher, le fantôme de cette mort et « l'aspre furie » qui l'inspire semblent venir de loin. Et le spectacle des préparatifs qui annoncent la fuite d'Enée n'en être que le prétexte. Le discours qui l'exhibe et veut en dire la cause ne peut que *mimer* avec beaucoup d'ostentation les signes de la folie. C'est qu'en réalité il ne sert qu'à retarder un double aveu effectivement décisif : l'un est illusoire, c'est celui de l'envie dont Didon est (ou se croit) la victime (« Rien n'espargne l'envie » v. 639)²³ ; l'autre n'est que trop véridique, c'est celui de l'envie dont elle est *coupable*.

Commençons par le second puisque c'est lui qui importe. Déguisé en remord, il survient aux vers 641 à 648. Jodelle ne fait qu'y suivre de près le texte virgilien :

*Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
Ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula
Luderet Aeneas, qui te tamen ore referret
Non equidem omnino capta ac deserta videret (Enéide IV, v. 327-330)²⁴*

Au moins si j'avais eu quelque race de toy
Avant que de te voir arracher d'avec moy
Et si dedans ma court, du père abandonnée
Je pouvois voir jouer quelque petit Enée
Qui seulement les traits de ta face gardast
Et m'amusant à luy mes soucis retardast :
Je ne penserois point ny du tout estre prise
Ny du tout délaissée (...) (v. 641-648)

²³ La syntaxe du vers étant réversible, précisons qu'on l'entend comme une antéposition du complément au verbe : « l'envie n'épargne rien ».

²⁴ « Si du moins avant ta fuite, j'avais pu de toi, accueillir quelque descendance, si dans ma cour un petit enfant devait jouer devant moi, un petit Enée qui, malgré tout, me rendrait ton visage, je ne me sentirais pas si totalement prise en un piège et laissée seul. » *Enéide*, IV, trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Quoi de plus innocent, quoi de plus touchant, dira-t-on, que ce désir d'enfant ? C'est oublier d'où il vient, ce qu'il déguise : chez Virgile, la ruse de Vénus, l'extravagant *deus ex machina* ourdi par la déesse afin de « préparer » la rencontre de Didon et de son fils. Vénus qui n'est ni la première, ni la dernière envieuse de cette histoire, « brulée par l'atroce Junon » (*urit atrox Juno*²⁵) refuse de confier son Enée à une phénicienne au « double langage » (*bilinguis*). Elle prend donc les devants en matière de tromperie. Le véritable Ascagne est endormi et transporté à Chypre, pour laisser le champ libre à Cupidon. Celui-ci prend son apparence pour se blottir contre le sein de la reine et lui « insuffler » le poison qui l'abuse (*occultum inspires ignem fallasque veneno*)²⁶. Ainsi la malheureuse, saisie « de tous ses yeux, de tout son cœur » (*haec oculis, haec pectore toto*) succombe à son charme « ignorant quel puissant dieu prend possession d'elle »²⁷. Virgile avait une excuse. Composant avec une légende qu'il n'a pas inventée²⁸, il lui fallait éviter de peindre sous un jour idyllique et comme un sentiment partagé l'amour de Didon et d'Enée. Il devait aussi préparer la suite, disculper son héros et noircir sa victime. Il fallait donc que Didon fût leurrée, tentée et qu'elle tombât dans le piège : « émue par l'enfant et les présents » (*puero donisque movetur*)²⁹ elle s'abandonne, non pas à l'amour, mais au « mal qui va venir » (*pesti devota futurae*)³⁰. Fera-t-on grief à Jodelle, qui n'a pas les mêmes raisons, mais ne peut lui non plus changer le cours de la fable, de transposer ce vers à la fin de sa pièce, en l'accompagnant d'une glose qui l'assimile à l'envie : « tel est l'amour, tel[le] est la peste » (v. 2281) ? Non puisque son personnage y gagne une profondeur que l'intervention des dieux rendait auparavant inutile. Si l'on comprend que Didon n'a pas vu en Enée l'objet de son amour, mais l'instrument de son désir d'enfant, un désir qui la faisait l'égale donc la rivale de Vénus, on comprend mieux sa déconvenue. « Pourquoi » se lamente-t-elle, « l'enfant que, comme l'Autre, elle eût voulu porter en son sein lui est-il refusé ? Au nom de quoi devrait-elle se résoudre à une mésalliance avec Iarbas et renoncer au doux projet d'être la Mère de l'Amour ? » Car, ne l'oublions pas, Ascagne a pour elle *les yeux de Cupidon*. La perspective de son suicide prend alors un tout autre sens. Ce n'est plus l'argument d'un chantage visant à détourner Enée de son projet, encore moins l'effet de son désespoir, mais celui d'une profonde résolution : retourner contre elle-même l'envie qui la dévore, briser ce sein stérile dont l'enfant-dieu s'est détourné et finalement assumer jusqu'au bout l'humiliation qui a fait d'elle à ses propres yeux un « mauvais objet ». En ce sens il devient nécessaire qu'Enée, encore irrésolu (« j'en suis encor confus : une pitié me mord » v. 979) s'en aille au plus vite. Bien plus que celle de Virgile, la Didon de Jodelle n'est ni haïssable, ni pitoyable, elle est *dangereuse*.

Ce qui nous amène à l'autre versant du sentiment qui s'attache au personnage : l'envie qu'avec une évidence criante, à partir de l'acte II, elle projette sur les autres et qui,

²⁵ *Enéide*, IV, v. 662.

²⁶ *Enéide* I, v. 688.

²⁷ *Ibid.* v. 720.

²⁸ Elle remonte pour le voyage d'Enée en Occident à Stésichore (VI^e s.) et pour son installation dans le Latium à Lycophron (III^e s.).

²⁹ *Eneide* I, v. 714

³⁰ *Ibid.* v. 712.



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

de fait, rejallit sur elle. Enée bien sûr n'est qu'un ingrat, nourri au « mauvais sein » d'Alecto :

Des tigresses je croy tu as sucé le lait
Ou plutost d'Alecton le noir venin infect (v.857-858)

Sa colère se nourrit de cette ingratitude quand, selon la formule consacrée, elle pense à tout ce qu'elle a fait pour lui. Dans son décompte hyperbolique (« ses compagnons mesmes / ramenés de la mort » v. 910) elle oublie que ses bienfaits n'ont répondu qu'à son propre désir. On comprend que la « couleur blesme » qui « [la] prend par tout le corps » (v. 910-911) n'est autre que la pâleur (*livor*) d'une envie qui la dé-figure, donnant la mesure de sa désillusion. Celle-ci la rend lucide. Désormais consciente de son échec, elle en prend acte (« va je ne te tiens point » v. 921) non par générosité, mais parce que, dans la condition qui l'afflige, elle trouve une nouvelle ressource, le moyen d'acquiescer à ses yeux l'authentique grandeur qui consiste à faire le mal *pour le mal* :

D'un brandon infernal, d'une tenaille ardente
Comme si de Megere on m'avoit fait la sœur
J'en graveray ton sort dans ton parjure cœur
(...) mon deuil n'a point de fin (...) (v. 938-949)

Certes elle en paie le prix. Aussi n'est-elle pas encore résolue à mourir, quand « foible, *palle*, sans cœur, sans raison, sans haleine » (v. 1085) au début de l'acte III, elle cherche « maugré [elle] » le soutien – et non pas le réconfort – d'Anne, « [s]on cher support » (v. 1085-1086). Mais l'envie est un puissant moteur et désormais les mots qui la désignent prolifèrent (v. 1105, 1114, 1244) parfois sous des formes subtiles (« le *despit du mal* nous cause un *tiers tourment* » v.1132). Tout envenime sa blessure, à commencer par les recommandations d'Anne, d'une platitude à vrai dire humiliante : « Elise », lui dit-elle en substance, et sans prendre garde à la faute de versification qui fait rimer le semblable avec le semblable, « ne te décourage pas », car « souvent estonnez du premier choc qu'on *donne* / nous laissons le butin que le hasard nous *donne* / il faut suivre, il faut suivre » (v. 1183-1185). Mais suivre quoi ? « Je ne puis, je ne puis » avait-elle répondu par avance (v. 1151). Anne persiste : Le départ d'Enée ne serait-il pas « une feinte rusée / Dont ce Troyen te veut rendre plus embrasée ? » (v.1179-1180) *Nonsense*. Encore plus fort et même franchement « énaurme » comme dirait Flaubert, voici un exemple de la patience qu'elle préconise :

Crois-tu pas que si Phèdre eust tasché *plusieurs fois*
D'embraser Hyppolite et de pleurs et de voix
Conduisant sagement son embusche dressée
Qu'ils se fussent sauvez tous deux de mort forcée ? (v. 1173-1176)

Et nous, le croyons-nous ? À l'inanité d'une comparaison qui range implicitement Didon dans la même catégorie que l'inhumaine épouse de Thésée, on mesure le degré de déliquescence mentale qu'Anne prête à sa sœur. Il faut admettre qu'elle ne l'aide pas. D'ailleurs, la reine se fait-elle encore des illusions ? Si Anne est « [s]on seul espoir » (v.

1193) c'est qu'elle la tient à *juste titre* pour une rivale avec laquelle il faut composer puisqu'elle n'est pas la plus forte :

S'il est ainsi qu'encor ta pauvre sœur tu aimes
Qui t'aime toujours plus qu'elle n'ayme soymesme
S'il est ainsi qu'Enée entre tous t'honorast
Et en tous ses secrets vers toy se retirast :
S'il est ainsi que seule entre tous tu cogneusses
Les addresses vers l'homme et que les temps tu sceusses
Va ma sœur et luy dy, dy luy ma sœur qu'heles (...) (v. 1209-1215)

Sa rhétorique la démasque : le choix de la troisième personne, le régime hypothétique (« s'il est ainsi ») qui marque d'abord un doute sur les sentiments d'Anne avant d'euphémiser une accusation de trahison, l'emploi des subjonctifs à la rime et l'anadiplose du vers 1215 montrent assez que Didon a retrouvé tous ses moyens et qu'elle entend le faire savoir. Ce n'est donc pas sans perfidie qu'elle propose à sa sœur de se mettre à sa place : « *feins en toy d'estre moy* et viens gesner tes sens » (v.1249). Elle lui offre un rôle que, comme Didon le laisse entendre, Anne aura déjà tenté d'usurper. C'est donc une erreur de prendre pour des manifestations de tendresse les larmes que Didon et sa sœur versent ensemble au troisième acte. Si elles ne sont pas feintes, leur écoulement est mesuré. Et du point de vue de la reine, le procès d'Anne étant fait de longue date, on peut sans hésiter ranger le personnage dans la catégorie des « doubles envieux ». Mais là n'est pas le plus intéressant.

Anne en effet donne toute sa mesure dans la suite de la pièce. D'une part en formulant dans l'hallucinant plaidoyer, qu'à la demande de sa sœur, elle adresse à Enée à l'acte III, l'hypothèse, pourtant démentie dans les vers cités plus haut, qu'un enfant pourrait naître des amours d'Enée et de la reine :

Veux-tu qu'avant de voir du monde la lumière
Ton propre enfant se fasse un cercueil de sa mère ? » (v. 1447-1448)³¹.

Et plus loin, à l'acte IV, en évoquant presque dans les mêmes termes, le crime du « fier Atrée » qui « *Fist bouillir les enfans de son frère adultère / Leur faisant un tombeau du ventre de leur père* » (v. 1886-1888)³². Elle ouvre ainsi la voie à un parallèle inattendu entre Didon, la Médée infanticide de Sénèque et le Thyeste cannibale du même auteur. Et c'est un parallèle que Jodelle tient à souligner par l'emploi du *topos* du jour qui refuse de se lever devant l'horreur du spectacle :

Outre ce jour hideux m'est un effroy nouveau
Car tout ce jour Phebus a sa face monstrée,
Telle comme je croy, que quand le fier Atrée
Fist bouillir les enfans... (v. 1884-1887)

Ce parallèle semble la clé de la construction dramatique, car il désigne les modèles que suit Jodelle, quitte à altérer l'identité de son personnage en lui prêtant un « crime » auquel on n'avait pas songé. Il trouve son origine dans le désir qui, au livre I de *l'Enéide*, leurra

³¹ Cf. *Didon* éd. cit. , v. 1445-1450 p. 87, note 186 (Jodelle se réfère ici à la septième *Héroïde* d'Ovide).

³² *Didon*, éd. cit. , v.1888, p. 106, note 211.



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

Didon, « vouée à la peste à venir » car « séduite par l'enfant et les présents » . Ce ne fut d'abord qu'un vœu innocent, si toutefois on peut « innocemment » rivaliser avec Vénus en lui disputant son empire sur son fils. Mais à mesure que la pièce progresse, non à force de péripéties, mais par la révélation, de moins en moins soutenable, de la vraie nature des sentiments qui animent les protagonistes, ce vœu devient mortifère. C'est ainsi que le « tendre aveu » des vers 641-648 (« Au moins si j'avois eu quelque race de toy ... ») devient bientôt le projet d'un « crime » qui égale la reine à Médée et au « fier Atrée ». Et loin de s'en défendre, « Je ne luy ai pas fait (...) *son Ascaigne manger* » dit-elle aux vers 1221-1222 – ce qui prouve au moins qu'elle y aura pensé – Didon finira, à l'acte V, par regretter de ne l'avoir pas commis :

N'ay-je peu déchirer son corps (...)
Son Ascaigne égorger et servir à la table
*Remplissant de son fils un père détestable ?*³³

Il n'en fallait pas plus pour changer l'héroïne de la fable virgilienne en une figure tragique. Quant au véritable sentiment d'Anne, Jodelle le révèle par une incongruence si extraordinaire et si flagrante, qu'au premier abord, *on ne la remarque pas*. On sait que pour préparer son suicide, Didon demandera à mots couverts l'assistance de sa sœur :

Va et au plus secret de ceste maison nostre
Un grand amas de bois dresse moy l'un sur l'autre (v. 1927-1928)

Et l'on admet que la pauvre Anne agira en ignorant la véritable intention de la reine. Mais alors comment s'expliquer qu'elle ait elle-même décrit le bûcher fatal, tout en s'accusant de l'avoir dressé, deux cents vers *auparavant* :

C'est moy qui pour sa mort *ay le bois entassé*
C'est moy qui ay dans elle un brasier amassé (v. 1757-1758)

Dans son contexte, l'énoncé est bien sûr ambigu. Le deuxième vers peut et doit d'abord s'entendre au sens figuré avant de s'avérer une fatale syllepse, mais qu'en est-il du premier ? Sous la plume de Jodelle, fin lecteur de Virgile, une telle inadvertance ne peut être accidentelle. Et dès qu'on en prend conscience, il devient impossible de ne pas percevoir la prolepse cachée sous la syllepse. De sorte que la seule chose qui soit vraiment convaincante dans le discours d'Anne est l'aveu de sa culpabilité : la responsabilité pleine et entière qu'elle prend dans la mort d'une sœur qu'elle aura méthodiquement contribué à rendre folle, lui faisant si bien croire à sa « faute » (« C'est à ce coup qu'il faut que *coupable* je meure », v. 2214) que la malheureuse se tue sans savoir de quoi elle est coupable ni à qui (Enée ou Sychée) ou à quoi (l'amour ou l'envie) elle « se sacrifie ».

Enfin, au terme de cet inventaire, on est tenté d'ignorer Barce, pour cause de bêtise – elle n'a pas su prévoir le suicide de Didon – ou d'insignifiance : son entrée en scène à l'acte IV semble bien tardive. Toutefois, son rôle est trop important dans la dramaturgie jodelienne pour qu'on ne s'interroge pas sur deux points. Passons sur l'impuissance qui la

³³ *Didon*, v. 2141-2144.

réduit, à l'acte V, au statut de témoin horrifié, et rappelons qu'elle n'est pas la nourrice de Didon, mais celle de son premier époux, ce qui la mêle au drame obscur par lequel l'héroïne croira avoir mérité son sort. Deuxièmement son nom n'est pas sans conséquence. Puisqu'à Tyr déjà elle le portait, il faut qu'à Carthage, elle soit elle-même à l'origine de la puissante famille des Barca d'où sortira cet Hannibal, un borgne dont le regard « oblique » – celui de l'envieux – est réputé porter malheur, et en qui la reine veut voir son « vengeur » (« Que de ma cendre mesme un brave vengeur sorte », v.2195). Autant dire que le sein fécond de Barce l'emportera sur le sien.

Conclusion : l'envie et ses intertextes

À l'issue du parcours, le bilan est édifiant. Hormis Palinure, dont la piété et la docilité seront bien mal récompensées³⁴, tous les personnages de la pièce sont sujets à l'envie. Encore faut-il se demander comment elle s'y introduit, c'est-à-dire comment Jodelle, qui ignore tout de Mélanie Klein, mais a très bien lu son Virgile, a-t-il été amené à en formuler le diagnostic et quel rôle joue cet affect dans l'écriture de la pièce. On répondra en considérant brièvement le rôle des intertextes dans la conception de *Didon*.

La question du « diagnostic » se résout sans qu'il soit nécessaire de recourir au *deus ex machina* de la psychanalyse, si l'on s'avise que Virgile l'a formulé lui-même et à plusieurs reprises. Dans *l'Enéide*, l'envie est un lieu commun. Elle explique les motivations des déesses, Junon et Vénus qui rivalisent et se disputent la précellence sous l'œil d'un mari et Père à la fois redoutable et débonnaire, car ses mains sont liées par la Destinée. Quant aux mortels, jouets de leurs illusions, ballottés entre leurs désirs et leurs craintes, ils lui sont naturellement assujettis. Jupiter, on l'a vu, a beau jeu d'imputer à l'envie – celle d'Enée pour Ascaigne favorisé par de trop nombreux (?) prodiges – l'inactivité d'Enée à Carthage. Mais c'est surtout dans la destinée de Didon que l'envie semble décisive. À la fin du livre IV, elle « explique » le suicide de la reine, imputé à une *Fama* aisément identifiable à la Calomnie, fille de l'Envie, qui, mêlant le vrai et le faux³⁵, vient se percher sur les tours de Carthage pour colporter la rumeur des amours interdites. Comment Jodelle, qui insère parmi les songes d'Anne à l'acte IV, le portrait de cette créature, qui « le faux le vray (...) aux oreilles rapporte », (v. 1860) aurait-il pu ne pas la reconnaître ?³⁶

Je voy de mes deux yeux ceste femme vottage
Se planter sur les tours de la neuve Carthage
Salle maigre hideuse et soudain embouchant

³⁴ Rappelons qu'à la fin du chant V *l'Enéide*, il est victime du « Dieu Sommeil » qui le précipite dans les flots.

³⁵ Cf. *Eneide*, IV, v. 173-195, pour la description de ce *monstrum horrendum ingens* (v. 181), « monstre horrible et démesuré ». La Renommée *tam ficti pravique tenax quam nuntia veri* (v. 188) « acharnée dans ses inventions autant que messagère de vérité », devient vite la Calomnie, *pariter facta atque infecta canebat* (v. 190) « rapportant avec une égale autorité les faits et le faux », souillant les lèvres de ceux qui la colportent : *Haec passim dea foeda virum diffundit in ora* (v. 195) « telles sont les horreurs / immondices / dont la déesse emplit partout la bouche des hommes ».

³⁶ Sur le sujet de la Calomnie à la Renaissance, voir J-M. Massing *Du texte à l'image : la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Presses universitaires de Strasbourg, 1990. Selon la note 882 de la traduction de *l'Enéide* par M. Rat, le portrait virgilien de la mauvaise Renommée sera imité par Boileau, Voltaire et Beaumarchais dans la tirade de la calomnie du *Barbier de Séville*.



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

La trompe qu'elle avoit, sonner un piteux chant :
Voire et me fut advis que de la trompe mesme
Sortoit et sang et feu, tant qu'esperdue et blesme
De ce cruel spectacle au resveil me troublay (...) (v. 1863-1870)

Mais à cet intertexte évidemment « premier » s'en ajoute un second que Jodelle contamine avec le précédent sans se soucier de leurs contradictions : celui de la septième *Héroïde* d'Ovide, récemment traduite par Du Bellay et à laquelle il emprunte quelques traits. C'est ainsi que Didon peut tout à la fois regretter de ne pas porter l'enfant d'Enée, et accuser ce dernier, par la bouche d'Anne il est vrai, d'un infanticide qui suppose qu'elle a bel et bien conçu cet enfant. Si cette inconséquence frôle le ridicule, elle rejoint tout autant l'essence du tragique identifiable à la *fureur* sénéquienne, par l'analogie qu'elle établit, toujours selon Anne, entre la reine de Carthage et la Médée de Sénèque. Voilà donc le modèle tragique auquel Jodelle semble vouloir atteindre. Mais curieusement le parallèle entre Jodelle et Sénèque déborde, pour ce dernier, du domaine du théâtre. Au premier acte de *Didon*, la révolte d'Achate s'exprime littéralement, quoique au prix d'une inversion radicale, dans les termes qu'avait employés Sénèque dans son *De vita beata*, pour faire l'éloge « philosophique » de la discipline militaire³⁷ :

virtus (...) ut bonus miles feret vulnera (...) habebit in animo illud vetus praeceptum : Deum sequere. Quisquis autem queritur, et plorat, et gemit, imperata facere vi cogitur, et invitus rapitur ad jussa nihilominus. Quae autem dementia est, potius trahi quam sequi !

La vertu (...) comme un bon soldat supportera les blessures (...) elle aura dans l'âme cet ancien précepte « *il faut suivre Dieu* ». Quiconque se plaint, pleure et gémit, doit obéir de force, il n'est pas moins amené malgré lui là où on le lui commande. Quelle folie que de se faire traîner plutôt que de suivre !

Or en faisant de ce *Deum sequere* (« il faut suivre ! ») le leitmotiv de la pièce³⁸, Jodelle semble prendre une distance ironique, voire polémique, avec une conception du tragique fondée sur l'acceptation du *fatum*, ramené ici à une Loi récusable, toujours injuste aux yeux de ceux qu'elle contraint et condamne : tous les « envieux » de la pièce. Cette dissonance fait alors paraître l'importance d'un quatrième intertexte autrement plus polémique, celui de Lucrèce, à l'arrière-plan des controverses philosophiques et religieuses du temps. Les dieux antiques sur lesquels Virgile fondait l'armature causale de son récit sont absents de la scène, et tout autant de l'univers, si bien que le chœur de l'acte IV semble bien près de sombrer dans l'athéisme :

*Un seul hasard domine
dessus tout l'univers
ou la faveur divine
est deüe au plus pervers. (v. 2023-2026)*

³⁷ Sénèque, *De vita beata*, XV, 6, trad. A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 36-37.

³⁸ « Ou le destin nous pousse/ Suivons, suivons toujours » (v.100-101) est l'ordre d'Ascaigne, « Il faut suivre, il faut suivre », l'exhortation d'Anne à sa sœur (v. 1185) « Je te suy je te suy ! » le cri de Didon s'adressant à l'ombre de Sychée (v.2225).

Un constat le retient, qui ne tient qu'à un vers : « C'est que pécheurs nous sommes ... » (v. 2095). C'est bien ce que montre la pièce, dont la morale conjoint, peut-être sans ironie, Lucrèce et saint Augustin. Et comme l'auteur peut sans risque y faire profession de matérialisme aux dépens des dieux antiques, il ne s'en prive pas. D'emblée c'est l'épicurisme ou pour mieux dire le lucrécianisme de Jodelle, qui s'énonçait par la bouche d'Achate. Car ce n'est pas le rapport entre les dieux et les hommes qui y est « mis en évidence » comme le voudrait l'éditeur³⁹, mais son absence :

Les grands dieux qui leur veue et leurs oreilles saintes
aveuglent en nos maux, essourdent en nos plaintes (v. 3-4)

C'est lui aussi qui inspire à l'acte II, dans le cours du débat entre Enée et le chœur des phéniciennes, la célèbre paraphrase du *De rerum natura*⁴⁰ insérée à mi-chemin entre la proclamation d'Achate et l'aveu du chœur à l'acte IV :

Sans la religion vivrait une Iphigène (v. 1005)

En laissant de côté les polémiques qu'ils pourraient susciter quant aux prises de position politiques et religieuses de l'auteur, contentons-nous de tirer la leçon de ces « lucrécianismes » sur la scène de l'envie. Entre envie et religion, l'analogie est telle que les termes sont interchangeable et que l'énigme qui devrait désigner la première admet pour réponse la seconde :

Quelle orde peste recelée
D'une feinte dissimulée
Seul masque de nos trahisons
Qui dessous un serain visage
Couve dans le traistre courage
Mille renaissantes poisons
Et tant de mal aux autres donne
Qu'enfin son maistre elle empoisonne ? (v.1017-1024)

Il s'en déduit une conception de la tragédie qui semble tout à fait originale.

Elle tient à ce que l'envie fait aux « caractères » de la pièce. Si tous s'expriment sous son empire, ou vivent dans sa hantise, elle n'est pas également répartie et n'a pas les mêmes effets. Barce trop âgée ou trop insignifiante pourrait en être exemptée, de même qu'Ascaigne, sans doute trop jeune pour être *déjà* perçu comme le rival de son père. Le mal se concentre dans les couples symétriques que forment les principaux personnages avec leurs doubles respectifs : Enée et Achate, Didon et Anne. Ils s'y équilibrent différemment : Enée n'est pas affecté par les trahisons d'Achate, Didon en revanche est plus vulnérable, car plus perméable aux sentiments d'une sœur, elle-même partagée entre une tendresse « fraternelle » et le sentiment que révèlent ses songes. Au cœur du drame, l'envie prend ainsi des formes complexes au point de tromper les personnages sur leur propre nature : n'est-ce pas l'envie qui meut Enée et qui le pousse à s'embarquer ? Il est tout prêt à le reconnaître. Pourquoi devrait-il borner son ambition à Carthage ? C'est elle

³⁹ *Didon* éd. cit, p.27, note 4.

⁴⁰ Cf. Lucrèce *De rerum natura*, I, 83-85 cité par J-C. Ternaux p. 21; voir aussi les vers 1296-1300 dans lesquels l'éditeur (p. 82, note 173) décèle une paraphrase de l'*incipit* de Lucrèce.



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

aussi qui, depuis Virgile, trompe Didon et la conduit à un suicide que, d'une manière ou d'une autre, chacun des protagonistes aura envisagé comme l'issue *naturelle* du drame. L'envie transforme ainsi des personnages qui, dans le récit virgilien, ne sont souvent que des marionnettes animées par les dieux, en êtres humains, faibles, contradictoires et qui, faute de pouvoir se révolter contre leur destin ou de savoir l'accepter, cherchent seulement à comprendre ce qui leur arrive. Du coup, c'est toute la dramaturgie qui s'en déduit : l'exploration statique de la profondeur des caractères se substitue à l'action. La révélation progressive de l'envie comme vérité des personnages en est le moteur. Rien n'interrompt son dévoilement, selon une gradation qui culmine avec Anne, tandis que se prépare à advenir ce qui restait caché aux yeux des protagonistes : non pas l'accomplissement d'un *fatum* qui se réaliserait avec la mort de la reine, mais la révélation de sa cause, la manifestation d'une vérité entendue comme désillusion meurtrière. Il n'y a donc pas de *catharsis* dans la pièce, mais à l'inverse, du point de vue du spectateur, une distanciation qu'on pourrait dire « brechtienne ».

C'est ainsi que Jodelle, tout en jonglant avec ses intertextes, se distingue de *tous* ses modèles : la causalité fondée sur la pitié et la ruse qui donne sa cohérence à l'épopée virgilienne n'a pas cours dans ce drame. Le délire ou *furor* du théâtre de Sénèque n'est que le déguisement que la malveillance prête à ses personnages. La rhétorique ovidienne ne sert qu'à faire un enfant à Didon. Quant aux morales antiques, stoïcisme des uns, lucrécianisme des autres, elles ne servent de rien. C'est en ce sens que la tragédie jodelienne ne se range pas aisément dans les catégories qui structurent notre vision historique du théâtre. Si elle n'annonce pas la floraison baroque, amoureuse du langage et bien plus axée sur la rhétorique, ni l'âge classique, surtout préoccupé de mettre en scène des figures héroïques ou des « monstres », elle n'est pas non plus de son temps, celui de l'humanisme ; et si pourtant elle s'y rattache c'est en prenant ce terme dans son sens le plus haut, celui non moins « tragique » qu'il prendra chez Montaigne : l'observation méthodique, lucide et désabusée des tourments que nous impose la condition humaine.