



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](http://www.ircl.cnrs.fr)

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



## Virgile au prisme d'Ovide : la *Didon* (entre 1585-1588) de Christopher Marlowe

Agnès LAFONT

(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Montpellier 3)

La tragédie *Dido Queen of Carthage*, clairement imitée, voire partiellement traduite de Virgile, témoigne de la culture humaniste de Christopher Marlowe (1564-1593) qui poursuivit des études à l'université de Cambridge. Également traducteur des *Amores* (*Ovid's elegies*), de la *Pharsale* de Lucain au cours de ses études universitaires (1580-1587), il a aussi écrit un épyllion mythologique à la manière d'Ovide, *Hero and Leander* (publié en 1598). Tout comme la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle, *Dido* semble être une œuvre de jeunesse sur laquelle nous ne possédons que peu d'informations. Plusieurs questions se posent sur cette pièce au statut hybride et mal aimée de la critique : d'abord la date précise de composition reste inconnue ; on sait toutefois que la pièce était destinée à une troupe de jeunes garçons (*the Children of her Majesties chappell*) ; ensuite, la pièce serait signée de Marlowe et d'un autre étudiant de Cambridge, Thomas Nashe comme en atteste la page titre de *l'editio princeps*, posthume, de 1594, dont il nous reste trois exemplaires :

*The tragedie of Dido Queene of Carthage : Played by the Children of her Majesties chappell.  
Written by Christopher Marlowe, and Thomas Nash. Gent.*

Enfin, toute une tradition critique, à la suite d'Anthony Trollope, romancier britannique de l'époque victorienne, a rejeté cette pièce, simple « parodie de l'histoire de Didon de Virgile » dans un style « étrange et gauche<sup>1</sup> ». Le plaisir amusé au spectacle des

---

<sup>1</sup> A. Trollope a noté ses opinions défavorables en marge de son exemplaire personnel des œuvres complètes de Marlowe (Dyce, 1850) dont il n'avait même pas découpé les feuillets pour l'ensemble de la pièce ! (« burlesque on Dido's story as treated by Vergil » ; « pretty quaint, and painful »), cité dans C. Marlowe, *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, éd. H.J. Oliver, The Revel Plays Methuen & Co Ltd, Londres, 1968, p.xix. Les références anglaises sont issues de cette édition ; les traductions françaises sont les nôtres.



changements dans la *dispositio* et dans l'*elocutio* de l'épopée virgilienne n'a pas toujours été partagé par le public et la pièce a longtemps été reléguée loin des théâtres.

Or cette œuvre permet d'interroger une technique de composition qui serait typique de l'*imitatio* à la Renaissance européenne, c'est-à-dire la lecture d'un texte classique au prisme d'un autre auteur classique ; comment Ovide offre une clef de lecture et de mise en scène du scénario virgilien de l'*Énéide*. Le travail sur les sources n'est donc pas exhaustif mais souhaite mettre en évidence la liberté de composition que l'auteur (les auteurs ?) Marlowe / Nashe partagent entre eux, mais aussi avec leurs contemporains.

Marlowe, traducteur chevronné comme en attestent ses publications, traduit lui-même les extraits de l'*Énéide* qu'il choisit (chants I, II, IV)<sup>2</sup>. Si son projet esthétique semble se prêter à une démonstration d'érudition classique (cela a d'ailleurs desservi la pièce, parfois traitée comme une tragédie de collège, née des applications d'exercices rhétorique, qui est très peu montée et a pâti d'un relatif désamour de la part de la critique), il témoigne tout à la fois de sa connaissance de la tradition classique et de la légèreté ironique de son style à l'égard des « grands textes » qui fait la saveur piquante de son œuvre. En effet, Marlowe mêle au sujet tragique d'inspiration épique des épisodes burlesques (il invente par exemple plusieurs scènes : un lever de rideau qui dévoile un Jupiter ridiculement entiché de Ganymède, des scènes avec la vieille nourrice amoureuse qui développe le personnage secondaire de Barcé avec humour, les amours de Didon et d'Iarbas interrompues par l'arrivée d'Énée, l'amour secret d'Anne pour Iarbas), voire par surenchère, il accentue le dénouement sanglant qui voit la mort de Didon, celle d'Iarbas et d'Anne<sup>3</sup> ; cette *dispositio* originale qui joue avec les attentes du spectateur averti ménage des effets de surprise tout en conservant une dimension pathétique forte dans le dernier acte. L'on est bien dans une esthétique savante de réécriture mythologique mais dans un cadre qui témoigne de toute une réorganisation du sens virgilien de l'épopée.

Quelle influence ovidienne dans *Dido* ? D'abord elle est perceptible en terme de choix de traitement du sujet ; ensuite, le matériau ovidien intervient sur la structure de la pièce et permet une réflexion métaphorique sur le sentiment amoureux, mais aussi sur le désir, ainsi que des variations légères à partir de l'épisode de la caverne, le plus brûlant de l'*Énéide* ; enfin, certaines figures mythologiques, issues d'Ovide, offrent des citations qui illustrent, commentent et s'approprient l'intertexte virgilien sur un mode poétique et théâtral.

### ***Dido, la septième épître des Héroïdes et le choix du sujet***

Certes Marlowe a utilisé le thème virgilien de la Didon abandonnée mais l'a-t-il fait sur le mode ovidien et élégiaque de la plainte amoureuse de la femme trompée comme dans la septième épître des *Héroïdes* ?

---

<sup>2</sup> Des critiques ont montré que les traductions anglaises du XVI<sup>e</sup> siècle ne lui ont pas servi pour son texte, voir *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, éd. H.J. Oliver, introduction, p. xviii-xxx ; p. xxxiii-xxxix. Sur Virgile à la Renaissance en Angleterre, voir David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

<sup>3</sup> Rompant avec l'impératif horatien de ne pas représenter les scènes violentes sur scène, le théâtre élisabéthain aime achever ses tragédies dans des bains de sang. Dans *Dido*, la reine se donne la mort sur scène. Par surenchère mythologique, Marlowe a rendu Anna amoureuse d'Iarbas, amant réprouvé de Didon ; c'est lui qui aide Didon à construire le bûcher fatal et lorsqu'il découvre la reine morte, il se tue ; Anne se donne alors la mort sur son cadavre.

Il a interprété la figure selon *L'Art d'aimer* d'Ovide (III, 33-40) qui place Didon dans une liste de femmes abandonnées comptant Médée, Ariane, Phyllis, et non selon le point de vue clérical, qui eut cours au Moyen Age, et qui condamne la *mutabile femina* : par exemple dans le *Roman d'Eneas*, Didon est une veuve adultère, sensuelle et coupable. Elle incarne la femme impure en proie à une passion dévorante qui la conduira au suicide. Cette lecture est aussi reprise dans *l'Ovide moralisé* (XIV, 527-30) dans lequel Didon incarne les tentations de la chair. Une dimension morale omise chez Marlowe qui ne traduit pas le vers notoire de Mercure : *varium et mutabile semper / femina* (IV, 569-70), qui montre bien que les amours de Didon et d'Énée sont conduites par les divinités et que, à ses yeux, Didon est innocente.

Au contraire, Marlowe suit clairement les interprétations médiévales anglaises qui blâment Énée pour sa conduite. Geoffrey Chaucer (deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle) dans sa *Légende des femmes vertueuses* ne manque pas de rappeler que Didon est trompée par Énée :

O pauvre femme, innocente, / pleine de pitié, loyale et consciencieuse, / Qu'est-ce qui t'a rendue si confiante envers cet homme ? (*The Legend of Good Women*, vers 1254-56<sup>4</sup>)

et il cite Ovide à l'appui de sa lecture<sup>5</sup>. Pour John Lydgate (début du XV<sup>e</sup> siècle), dans *The Temple of Glass* (Le Temple de Verre), le rêveur rencontre la reine Didon :

Didon la reine, si belle d'aspect, qui se mit à se plaindre de sa mésaventure et de son cas, comment elle fut trompée par Énée malgré tous ses serments<sup>6</sup>.

C'est Énée qui transgresse les lois de l'amour, et non Didon. Une lecture reprise dix ans plus tard par Shakespeare dans *Le Marchand de Venise* (V,i, 9-12<sup>7</sup>) ou encore dans *le Songe d'une nuit d'été* (I,i, 173-174)<sup>8</sup>.

Le recadrage même de la séquence autour des chants I, II et IV de *l'Énéide* fait de la passion amoureuse le moteur de la tragédie. Je m'attacherai ici en particulier au personnage de Didon et aux influences ovidiennes liées au thème de l'amour et du désir ; par conséquent je ne vais pas traiter de l'adaptation du chant II et de la chute de Troie par Marlowe à l'acte II. A la suite d'Ovide, l'auteur anglais s'intéresse à la naissance de l'amour, aux tourments qu'il provoque, à la complexité de son itinéraire et c'est bien la peinture du sentiment amoureux qui offre le canevas de *Dido, Queen of Carthage*. Le héros n'est plus le *pious Aeneas* et le caractère dynastique, national, du poème de Virgile s'estompe, même si

<sup>4</sup> « O sely [foolish, but also meaning open, trusting] wemen, ful of innocence, / Ful of pitee and trouthe and conscience, / What maked yow to men to trusten soo ? » (1254-1256) (ma traduction française) in *The Riverside Chaucer*, éd. Larry Benson, Boston, Houghton Mifflin, 1987 signalé par Deanne Williams, « Dido, Queen of England », *ELH*, Volume 73, Number 1, Spring 2006, p. 31-59, p. 56 note 20.

<sup>5</sup> « but whoso wol al this letter have in mynde, / Rede Ovyde, and in him he shal hit fynde » (*Legend of Good Women* vers 1366-67). (ma traduction française) signalé par Deanne Williams, « Dido, Queen of England », p.56 note 20.

<sup>6</sup> « Dido the queen so goodly of visage/ that gan complayne her aventure and caas / How she deceived was of Eneas/ For all his hestes and his othes sworne » (ma traduction française) John Lydgate, *Here begynneth the temple of glas*, Londres, Wynkyn de Worde, 1506 (non paginé), signalé par Deanne Williams, « Dido, Queen of England », p. 56 note 22.

<sup>7</sup> William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, éd. John Russell Brown, the Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1991 (1955) : « In such a night/ Stood Dido with a willow in her hand / Upon the wild sea banks and waft her love / To come again to Carthage. » (V,i, 9-12).

<sup>8</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland, Oxford, Oxford University Press, 1994 : « And by that fire which burn'd the Carthage queen, / When the false Trojan under sail was seen, / By all the vows that ever men have broke, / In number more than ever women spoke [...] » (I,i, 173-176).



certaines analyses anglaises issues de la critique historiciste contemporaine ont voulu lire cette pièce comme une mise en scène à clef de la chasteté vieillissante d'une reine Élisabeth qui a cinquante ans au moment où la pièce est jouée<sup>9</sup> ; c'est plutôt le cas pour la *Dido* en latin<sup>10</sup> de William Gager (jouée à Christ Church College, Oxford, devant la reine en 1583). En effet, les jeux rapprochant le nom de l'Élissa virgilienne et celui de l'Eliza, reine d'Angleterre, foisonnent à l'époque.

L'association de la version virgilienne de Didon et de la septième épître des *Héroïdes* est très explicite chez certains auteurs de la Renaissance. Ainsi J. Du Bellay a publié une traduction de ces deux textes dans le même volume en 1552. Ma première hypothèse fut donc de vérifier si Marlowe avait fait de même et avait récrit Virgile au prisme de l'épître ovidienne. Ce n'est pas le cas.

Les *Héroïdes* doivent beaucoup à l'éthopée, cet exercice pratiqué dans les écoles de rhétorique, ce discours proche de la suasoire, qui consistait à faire parler un personnage mythologique (ou historique) à un moment dramatique de son existence. L'on retrouve dans la plaidoirie de Didon à l'acte V des moments caractéristiques de ce style rhétorique lorsqu'elle rappelle que ses bienfaits ne sont pas reconnus et que ses serments sont trahis – et pourtant, c'est peut-être dans ce moment que Marlowe est le plus fidèle au texte virgilien. Didon plaide en rappelant ses serments trahis :

Tes lèvres ont juré  
D'aimer toujours Didon ! Peux-tu prendre  
Sa main ? Ta main et la mienne ont échangé des serments mutuels ! (V,i, 120-122)<sup>11</sup>

Le chant IV donne :

Quoi ? Ni notre amour, ni cette main que nous nous sommes jadis donnée, ni Didon prête à mourir d'un cruel trépas ne peuvent te retenir ? (Virgile, *Énéide* IV, 307-308, p.97)<sup>12</sup>

Marlowe :

Et la pauvre Didon, par ce visage en larmes, / Par sa main droite, et par notre union ne désire pas que tu partes (V,i, 132-35)<sup>13</sup>

Et Virgile :

Est-ce moi que tu fuis ? Par ces larmes que je répands, par ta main que je presse (puisque dans mon malheur, il n'est rien d'autre qui me reste), par notre union, par notre hyménée commencée, si j'ai bien mérité de toi, si quelque chose de moi te fut doux, aie pitié d'une

---

<sup>9</sup> Voir par exemple Deanne Williams, « Dido, Queen of England ».

<sup>10</sup> Pour un texte bilingue anglais / latin voir l'édition en ligne de William Gager, *Dido* : <http://www.philological.bham.ac.uk/gager/plays/dido/act1eng.html>

<sup>11</sup> « Thy lips have sworn / To stay with Dido ! Canst thou take her hand ? / Thy hand and mine have plighted mutual faith ! » (V,i, 120-122).

<sup>12</sup> Dans l'article, les citations latines de Virgile sont données d'après Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*, traduit par H.R. Fairclough, rév. G.P. Gould, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 2001 (1999) et les traductions françaises avec leur numéro de page d'après *l'Énéide*, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, GF – Flammarion, 1965. « Nec te noster amor nec te data dextra quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido ? » (IV, 307-308).

<sup>13</sup> « And woeful Dido, by these blubber'd cheeks / By this right hand, and by our mutual rites / Desires Aeneas to remain with her » (V,i, 132-35).

maison croulante, et s'il y a place encore en toi pour mes prières, je t'en supplie, renonce à ce projet funeste. (*Énéide* IV, 314-319, p.97)<sup>14</sup>

Le passage à la troisième personne chez Marlowe (Virgile utilise le style direct) est une intervention du traducteur qui vient dramatiser le personnage de Didon sans véritablement changer la teneur de son discours qu'il condense : la synecdoque de la main ou encore le rythme ternaire sont conservés. Et ensuite la reine carthaginoise donne même les vers de Virgile *verbatim* en latin.

C'est donc plutôt en terme de recadrage du sujet (l'argument général de la pièce) et en terme du choix d'un point de vue plus féminin que se fait sentir l'influence ovidienne dans *Didon*. Ces deux traits sont partagés avec la septième épître des *Héroïdes*. En outre, d'autres emprunts, manifestes et originaux, proviennent cette fois des *Métamorphoses* ovidiennes et s'entrelacent dans la texture dramatique soit comme des commentaires ironiques, soit comme des ornements de la trame virgilienne. Ces modifications savantes et ces additions ne composent pas un « saupoudrage érudit » ovidien mais bien une composition en marqueterie qui révèle des lignes de force dans la structure de la pièce : le premier ajout ovidien, d'importance, est le lever de rideau sur un Jupiter mignotant Ganymède. L'épisode est emprunté au livre X des *Métamorphoses* (X, 255)<sup>15</sup>.

### **Le rôle structurant des allusions empruntées aux *Métamorphoses* d'Ovide ou à leur réception**

La complexité du sentiment amoureux est abordée grâce au développement de la figure mythologique de Ganymède et à son association à la figure de Cupidon. Ganymède est déjà présent dans le texte virgilien lorsque Junon évoque sa jalousie à son égard. Dans l'*Énéide*, on peut lire : « Elle [Junon] garde gravé au fond de son cœur, le jugement de Pâris, l'injure de sa beauté méprisée, l'horreur d'une race odieuse, l'enlèvement et les honneurs de Ganymède » (chant I, 25-28, p.33)<sup>16</sup>. Et cela trouve un écho direct dans la pièce lorsque Junon avoue qu'elle tourmente Énée « par haine du Troyen Ganymède, / Que Jupiter a favorisé au détriment de mon Hébé »<sup>17</sup>.

Mais Marlowe invente la première scène, cet intermède mythologique parodique, quasi domestique, qui présente un Jupiter aux petits soins pour un Ganymède boudeur, qu'il couvre de baisers, surpris par une Vénus mécontente. Il va plus loin et imagine la fusion des personnages mythologiques de Ganymède et de Cupidon, transformant ainsi la portée de la réflexion sur tout désir amoureux, féminin ou masculin. Cette association de Ganymède à la figure de Cupidon est propre à la tragédie de Marlowe mais typique de la Renaissance<sup>18</sup> ; Cupidon, archétype de la beauté et objet de désir, tant pour les hommes que pour les femmes, et représenté selon les traditions iconographiques ou littéraires adolescent (chez Ovide), ou petit garçon (dans la poésie anacréontique par exemple) et

<sup>14</sup> « *Mene fugis ? per ego has lacrimas dextramque tuam te / (quando alius mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), / per conubia nostra, per inceptos hymenaeos, si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere domus labentis et istam, oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem* » (*Énéide* IV, 314-319).

<sup>15</sup> L'histoire est très brève chez Ovide et ne donne pas lieu à force détail : « Ganymède encore aujourd'hui prépare les breuvages dans la coupe de Jupiter et, malgré Junon, lui sert le nectar » (X, 255 sq.).

<sup>16</sup> Voir aussi « On y avait tissé l'image de l'enfant royal qui sous les frondaisons de l'Ida, de son javelot et de sa course fatigue les cerfs rapides : impétueux, il semble hors d'haleine quand du haut de l'Ida fond sur lui l'oiseau armigère de Jupiter » (*Énéide* V, 253-256).

<sup>17</sup> « *When for the hate of Troyan Ganymede, / That was advanced by my Hebe's shame* » (III,ii, 42-43)

<sup>18</sup> Sur Ganymede / Cupid voir *Ganymede in the Renaissance : Homosexuality in Art and Society*, James Saslow, New Haven and London : Yale University Press, 1986, p. 125-137.



tisse des implications complexes sur la naissance de l'amour et celle du désir homo- et hétérosexuel. La confusion entre les deux jeunes figures mythologiques masculines traverse la pièce et témoigne de la puissance abêtissante du sentiment amoureux qui asservit Jupiter, Didon et Énée. D'abord, les adultes berçant, cajolant de jeunes garçons offrent une image scénique récurrente de l'asservissement puéril engendré par les passions amoureuses : véritable emblème visuel, la scène s'ouvre avec Jupiter qui berce Ganymède sur ses genoux (« *Jupiter dandling Ganymede upon his knee* ») qui est repris dans la scène de Didon qui cajole Cupidon déguisé en Ascagne (III,1, 30-32), puis dans la scène qui montre une Barce amoureuse qui choie de manière burlesque un Cupidon déguisé en Ascagne (IV,v, 36-37).

C'est aussi une Didon entreprenante, dans une scène de séduction qui transforme Énée en Jupiter par ses paroles et reprend l'allusion ovidienne :

Maintenant Énée ressemble à un Jupiter immortel  
O, où donc est Ganymède pour porter sa coupe  
Et Mercure pour obéir à son ordre ?  
Dix mille Cupidons planent dans les airs et éventent le beau visage d'Énée<sup>19</sup> (IV,iv, 45-49)

Dans cette scène, l'homme courtisé est subjugué par la force du désir de Didon, comme Jupiter est subjugué par l'enfant Ganymède, comme la vieille Barcé s'éprend du jeune Cupidon<sup>20</sup>. C'est bien ce geste maternel, « *dandle* », qui est incarné par l'emblème dramatique inaugural ; Lorsque Hermès dévoile à Énée le subterfuge de Vénus, la substitution de Cupidon et d'Ascagne, celui-ci s'exclame : « Il n'est pas étonnant que tu sois amoureuse, toi qui a bercé tous les jours Cupidon dans tes bras »<sup>21</sup>. Or Didon prend Ascagne dans ses bras, parce qu'il est l'image de son père, lui-même fils de Vénus et donc frère de Cupidon. Le sentiment amoureux, le désir, saisissent même Énée le pieux et brouillent le message virgilien. Les deux figures sont aussi qualifiées de la même façon par Jupiter qui appelle Ganymède « *sweet wag* » (I,i, 23), « *my little love* » (I,i, 42) ; et Didon qui reprend les mêmes mots pour s'adresser à Cupidon/Ascagne « *boy* » et « *wag* » (III,i, 24 ; 35)<sup>22</sup>. Enfin, il est aussi possible que ce soit le même *boy actor* de la troupe de St Paul's, un jeune comédien (dont l'âge pouvait varier entre 9 et 14 ans) qui ait tenu les deux rôles<sup>23</sup>. L'amour quasi-incestueux que porte la reine carthaginoise à Cupidon sous les traits du fils d'Énée (dans la pièce, Cupidon/Ascagne ne cesse de l'appeler « mère », insistant sur l'assimilation de Didon en Vénus) jette en contrepoint un autre éclairage sur l'amour que porte Jupiter au jeune Ganymède. La réécriture mythologique use du processus de réduplication théâtrale pour mettre en évidence la subversion du modèle virgilien à l'œuvre.

Un autre exemple illustre la façon dont la réécriture élisabéthaine puise son encre à diverses sources et réorganise les épisodes virgiliens pour leur donner une cohérence ovidienne, le thème de la blessure amoureuse. Le rapprochement entre Ganymède et

<sup>19</sup> « *Now look Aeneas like immortal Jove / O where is Ganymede, to hold his cup / And Mercury to fly for what he calls ? / Ten thousand Cupids hover in the air / And fan it in Aeneas' lovely face !* » (IV,iv, 45-49).

<sup>20</sup> Voir l'analyse d'Yves Peyré dans *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS éditions, 1996, pp. 53-70 et plus particulièrement, p. 60-61.

<sup>21</sup> « *No marvel Dido, that thou be in love, / That daily dandlest Cupid in thy arms !* » (V,i, 44-45).

<sup>22</sup> Ceci est noté par Jane Kingsley-Smith dans *Cupid, Infantilism and Maternal Desire on the Early Modern Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 143.

<sup>23</sup> Voir Simon Shepherd, *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre*, Brighton, Harvester Press, 1986, p. 200.



Cupidon insiste aussi sur le rôle prépondérant de Cupidon, qui était déjà mentionné dans l'*Énéide*, mais c'est le *topos* du baiser et de la flèche qui n'est pas traité de la même manière.

Marlowe suit Virgile en prenant Cupidon comme agent de la passion, mais il change la façon dont cet amour est infligé à Didon. Dans l'*Énéide*, Vénus dit à Cupidon « quand Didon te serrera dans son étreinte et te couvrira de doux baisers (« *oscula dulcia* »), souffle en elle un feu secret et un poison qui l'abuse (« *inspires ignem fallasque veneno* »). » (Chant I, 683-688, p.47). Mais dans la pièce de théâtre, Cupidon est enjoint « de toucher sa blanche poitrine avec cette tête de flèche / Qu'elle puisse tomber amoureuse d'Énée » (II,i, 326-7)<sup>24</sup>. Or l'altération du texte virgilien ne semble pas résulter d'une quelconque tradition théâtrale (par exemple elle n'est pas dans la pièce anglaise en latin de Gager, en 1583) mais elle présente une affinité avec la tradition iconographique qui représente Vénus touchée par l'Amour et qui y succombe ; une tradition suivie par Pontormo dans laquelle Vénus, distraite par un baiser de son fils, est menacée par sa flèche<sup>25</sup>.

Didon, dans l'acte III scène i, semble hésiter entre son désir pour le beau et jeune garçon soumis et son amour pour Iarbas, l'adulte vainqueur, puisque dans la version de Marlowe elle est l'amante de Iarbas avant l'arrivée d'Énée :

Iarbas – Viens Didon, laisse Ascagne, allons nous promener.  
Didon – c'est toi qui sortiras ; Ascagne va rester.  
Iarbas – Cruelle reine, ainsi tu prétendais m'aimer ?  
Didon – Reste Iarbas, après nous irons nous promener !  
Cupidon – Je suivrai dons ma mère à cette promenade.  
Didon à Iarbas – Pourquoi restes-tu ? Je ne t'aime pas (III,i, 34-9)<sup>26</sup>

Comme une Vénus tentant d'écartier la flèche de Cupidon, Didon souffre sur scène d'une blessure amoureuse représentée de manière littérale (certains critiques ainsi imaginent un jeu de scène qui utiliserait la flèche comme objet scénique). J'aimerais quant à moi suggérer que cette interprétation typique, une forme de « réfection mythologique » (ou de « correction du texte virgilien » par la présence de toute une iconographie du baiser et de la flèche omniprésente à la Renaissance) se retrouve déjà dans la septième *Héroïde* qui met en parallèle blessure amoureuse et suicide par l'épée :

Des larmes coulent de mes joues sur cette épée nue, qui bientôt, au lieu de larmes, sera trempée de sang. Que ton présent convient bien à ma destinée, et que le tombeau que tu m'élèves t'aura peu coûté ! Ce n'est pas le premier trait qui perce mon sein. Le cruel Amour y a déjà fait une blessure. (*Héroïdes* VII, 183-190, p.92-93)

L'image ovidienne (qui se trouve aussi dans l'*Ars amatoria*) et la lecture emblématique courante à la Renaissance<sup>27</sup> peuvent tout à fait justifier la source de cette réécriture très théâtrale, qui donne à voir la piqûre de l'amour. En revanche, Marlowe change la mort de Didon : sur scène elle brûle d'abord l'épée avant de se jeter, vive, dans le feu.

<sup>24</sup> « Then touch her white breast with this arrow head, / That she may dote upon Aeneas' love » (II,i, 326-7).

<sup>25</sup> Pour une reproduction <http://www.wikipaintings.org/en/jacopo-pontormo/venus-and-cupid>. (consulté le 16/1/2014).

<sup>26</sup> « Iarbas – Come, Dido, leave Ascanius, let us walk. / Dido – Go thou away ; Ascanius shall stay. / Iarbas – Ungentle queen, is this thy love to me ? / Dido – O stay Iarbas and I'll go with thee. / Cupid – and if my mother go, I'll follow her. / Dido (to Iarbas) – why stay'st thou here ? Thou art no love of mine » (III,i, 34-9).

<sup>27</sup> Ceci fait également écho à l'*Ars amatoria* : « tel qui regardait les blessures d'autrui s'est senti blessé lui-même ; et tandis qu'il parle, qu'il parie pour tel ou tel athlète, qu'il touche la main de son adversaire, et que, déposant le gagé du pari, il s'informe du parti vainqueur, un trait rapide le transperce ; il pousse un gémissement ; (I, 170) et, d'abord simple spectateur du combat, il en devient une des victimes. » (I, 167-171)



Or ce thème de la blessure due à la chasse d'amour transforme Didon : de Diane, elle devient Vénus. Le portrait de Didon s'éloigne délibérément de celui d'une Élixa héritée de l'héroïne grecque pour devenir celui d'une femme amoureuse et frivole, qui change d'amant, remplaçant Iarbas par Énée, qui lui-même détrône Sichée en lui abandonnant le sceptre de son premier époux :

Sychée et non Énée, que tel soit ton nom ;  
Le prince de Carthage et non le fils d'Anchise. (III,iv, 57-58)<sup>28</sup>

Son attitude inconstante se rapproche du portrait négatif que les romans médiévaux continentaux, comme *Le Roman d'Eneas*, véhiculaient. Cette Didon souhaite séduire Énée : après une scène ajoutée dans laquelle elle fait valoir le nombre de prétendants auxquels elle s'est refusée (III,ii, 139-166), elle promet une chasse à deux : « *We two will go a-hunting in the woods* » (III,ii, 173).

À l'acte III scène iii, deux modifications sont apportées par Marlowe : d'abord, l'apparition de Didon en Diane reprend et déplace la comparaison virgilienne qui intervenait dès le chant I de *l'Énéide* :

[...] la reine Didon, éclatante de beauté, s'avance vers le temple au milieu d'une nombreuse escorte de jeunes gens. Telle, au bord de l'Eurotas ou sur les cimes du Cynthe, Diane conduit des chœurs de danse. [...] Telle est Didon (*Énéide* I, 494-500 ; 503, p. 43)

À l'acte III scène iii, cette comparaison se substitue à la pompe virgilienne du chant IV :

Enfin elle s'avance accompagnée d'une grande escorte ; sa chlamyde de Sidon est bordée d'une bande de broderie ; son carquois est d'or ; sa chevelure est nouée par une agrafe d'or ; une boucle d'or relève son manteau de pourpre (*Énéide* IV, 136-139, p.94)

Marlowe déplace ici la référence virgilienne à Diane qui lui permet de tracer un parallèle immédiat entre Vénus déguisée en une nymphe chasserresse de la suite de Diane qui apparaît à son fils pour le conseiller à l'acte I<sup>29</sup> et la reine amoureuse, vêtue en Diane chasserresse, mais qui va succomber à Énée dans la caverne à l'acte III :

Tu vois que j'ai laissé mon habit royal  
Et que j'ai remplacé sa pompe rutilante par la tenue de Diane (III,iii, 3-4)<sup>30</sup>

L'habit de Diane et de ses nymphes n'était que déguisement de la part de la mère d'Énée, déesse de l'amour, à l'acte I (tout comme au chant I de *l'Énéide*). Le personnage utilise la métaphore théâtrale, ajoutant une dimension spéculaire à l'hypotexte virgilien : « Il est temps maintenant que je joue mon rôle »<sup>31</sup> ; à l'acte III, Marlowe montre une reine Didon non moins dissimulatrice que Vénus ; au contraire, chez Virgile, Didon est encore au chant I l'Élixa fidèle à Sychée. Suivant les habiles conseils de *l'ars amatoria*, Didon utilise le costume de Diane pour retenir Énée à ses côtés : « Beau Troyen, tiens mon arc doré un instant / Tandis que j'attache mon carquois »<sup>32</sup>.

Dans la pièce de théâtre, le lieu de la rencontre initiale entre Vénus et Énée est aussi le lieu où se déroule la chasse de Didon, comme le souligne Achates :

<sup>28</sup> « *Sichaeus, not Aeneas, be thou call'd ; / The King of Carthage, not Anchises' son.* »

<sup>29</sup> « *But whether thou the Sun's bright sister be, / or one of the chaste Diana's fellow nymphs* » (I,i, 182-194).

<sup>30</sup> « *My princely robes thou seest are laid aside / Whose glittering pomp Diana's shrouds supplies* » (III,iii, 3-4).

<sup>31</sup> « *Now is the time for me to play my part* » (I,i, 182).

<sup>32</sup> « *Fair Trojan, hold my golden bow a while, / Until I gird my quiver to my side* » (III,iii, 7-8).



C'est ici que par vous fut abattu le cerf,  
[...] Ici nous apparut Vénus, telle une vierge,  
Ceinte de son arc et de son carquois (III,iii, 51 ; 54-55)<sup>33</sup>

Ce carrefour géographique nouveau, propre à une économie dramatique qui favorise la concentration, renforce de manière concrète le lien entre les figures amoureuses. La caverne, véritable *grotto*, qui va abriter l'amour se trouve dans un lieu de chasse devenu *locus amoenus* ; l'activité cynégétique délienne fait alors place à une chasse d'amour selon un topos hérité de la tradition médiévale et vient adoucir la fureur virgilienne de la tempête déclenchée par l'intervention de Junon.

En outre la célèbre comparaison virgilienne de la reine en biche blessée n'est pas reprise :

Elle brûle l'infortunée Didon et erre dans son délire par toute la ville, telle une biche imprudente atteinte d'une flèche dont l'a percée de loin dans les bois de la Crète un berger lancé à sa suite (*Énéide* IV, 68-72, p.92)

Toutefois elle est ici transposée sous une forme théâtrale et métaphorique par la fusion des deux chasses, *amor* et *venatio* (qui date de *L'Ars amatoria* d'Ovide) et la fusion des deux lieux ; l'hypotexte virgilien précise qu'Énée a tué sept cerfs à cet endroit – mais c'est une biche, Didon, qui va maintenant y succomber. En outre, le singulier « *deer* » (cerf) facilite en anglais le jeu de mots conventionnel avec « *dear* » (cher), typique de la poésie amoureuse de la période. Cette scène propose donc une réécriture ovidienne de la métaphore de la chasse d'amour en théâtre.

### Ovide et le contrepoint ironique

Ce passage virgilien, qui fait référence à Vénus en Diane, peut aussi évoquer pour le spectateur averti une fable d'Ovide tirée du livre X des *Métamorphoses*, celle de Vénus et Adonis dans laquelle Vénus prend le costume de Diane :

[E]lle erre à travers les montagnes, à travers les bois et les rochers couverts de buissons, la robe retroussée jusqu'au genou à la façon de Diane (*Métamorphoses* X, 535-6)<sup>34</sup>

Didon et Énée deviennent alors des avatars de Vénus et Adonis dans une pseudo-*venatio* qui semble suggérer les dangers de l'amour pour Énée...<sup>35</sup> Une lecture moralisante qui sied peu à notre auteur. Car chez Marlowe le texte de *l'Énéide* est aussi « travesti » de manière burlesque, parfois même semblant anticiper la manière d'un Scarron dans *Le Virgile travesti* (1649) : quand les deux déesses Vénus et Junon se disputent en s'insultant<sup>36</sup> ou bien lorsque Jupiter cajole Ganymède sur ses genoux. Cette introduction d'éléments burlesques (conservant la noblesse du sujet mais en la traitant de manière triviale) associe à l'épopée tragique des éléments plaisants, voire gaillards, par moment dans les scènes qui représentent le monde des immortels. Dès la scène suivante, l'ajout de la référence

<sup>33</sup> « *As I remember, here you shot the deer, / [...] and here you met fair Venus, virgin-like, / Bearing her bow and quiver at her back* » (III,iii, 51 ; 54-55).

<sup>34</sup> « *Per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur / Fine genu vestem ritu succincta Dianae* ». Abraham Fraunce, dans *The Third Part of the Countesse of Yvychurch* (1592) traduit ainsi : « *Sometimes unto the woods, and pleasant parks she resorteth, / With tuckt-up garments and Quiver, like to Diana* » (sig. M2 r<sup>o</sup>, p. 44 r<sup>o</sup>).

<sup>35</sup> La figure d'Adonis apparaît d'ailleurs en association avec Ascagne, le fils d'Énée qui lui ressemble tant comme le souligne Didon, lorsque Vénus le prend pour le protéger à ses côtés : « *Meantime, Ascanius shall be my charge, / Whom I will bear to Ida in mine arms / And couch him in Adonis' purple down.* » (3.2.98-100)

<sup>36</sup> Junon traite Ascagne qu'elle prend pour Cupidon de « maudit garnement », « *cursed brat* » (3.2.1), de « vilain nabot », « *ugly imp* » (3.2.4) ; Vénus traite Junon de « vieille sorcière », « *old witch* » (3.2.25).



ovidienne à Mars et Vénus tirée des *Métamorphoses* (IV, 167-189) commente l'ironie du destin des amants. Devant la caverne, à l'acte III scène iv, Énée répond à Didon qui l'interroge :

Dido – Comment as-tu découvert cet antre ?

Énée – Par hasard, douce reine, comme Mars et Vénus se rencontrèrent<sup>37</sup>. (III,iv, 2-3)

Finalement, la destinée tragique des amants qui ne sont que le jouet de la discorde des déesses due au jugement de Pâris devient matière à plaisanterie (ainsi l'allusion place-t-elle Iarbas, amant éconduit et témoin jaloux de la chasse et de la complicité entre Didon et Énée, dans la position d'un Vulcain trahi). Didon est bien Vénus, dont elle est devenue la bru – et non une chaste Élixa vêtue en Diane, ou une Vénus sur le point de perdre son Adonis chéri. L'allusion ovidienne, détournée de sa lecture traditionnelle allégorique de *discordia concors*<sup>38</sup>, revêt un double sens gaillard et intempestif, qui vient commenter l'union charnelle des amants pudiquement tue chez Virgile.

Les allusions ponctuelles empruntées à l'Ovide des *Métamorphoses* mais aussi des *Fastes* témoignent de la façon dont l'expression du sentiment est indissociablement liée à une mythologie de l'amour. Dans la bouche de Didon, le contraste stylistique entre le langage du désir, marqué d'un merveilleux quasi-médiéval<sup>39</sup>, et les vers plus classiques qui dérivent de Virgile, crée un imaginaire fastueux et enchanteur, loin de la sobriété virgilienne<sup>40</sup>. Didon veut combler son amant et lui promet une flotte magnifique :

Je te donnerai des agrès d'or  
Lovés sur des coques de bois odorant,  
Des avirons d'ivoire à travers lesquels les flots  
Se plairont à passer comme une dentelle,  
Tes ancres seront taillées dans le cristal et, perdues,  
Elles scintilleront encore sur les vagues. (III,i, 115-120)<sup>41</sup>

Les comparaisons ovidiennes et leurs associations fabuleuses, me semble-t-il, participent d'un même type de contraste.

Didon se voit comme un autre Icare. Cette comparaison érotique, tirée des *Métamorphoses* (VIII, 183 sq.), évoque la témérité de la transgression de la reine de Carthage qui souhaite rejoindre son amant déjà loin, tel un poète de la Renaissance<sup>42</sup>. Elle place également une comparaison typiquement masculine dans la bouche d'une femme :

Je me fabriquerai des ailes de cire comme Icare,

<sup>37</sup> « Dido – [...] how found you out this cave? / Eneas – By chance, sweet queen, as Mars and Venus met » (III,iv, 2-3).

<sup>38</sup> Voir par exemple les analyses d'Edgar Wind sur la *Vénus armata*, dans *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992 (1958), p. 95-110.

<sup>39</sup> Voir III,1, 85-93 et III,1, 116-126.

<sup>40</sup> Ces analyses sont inspirées en partie par les travaux d'Yves Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, p. 60.

<sup>41</sup> « I'll give thee tackling made of rivell'd gold / Wound on the barks of odoriferous trees ; / Oars of massy ivory, full of holes, / through which the water shall delight to play ; / Thy anchors shall be hew'd from crystal rocks, / Which if thou lose shall shine above the waves » (III,i, 115-120).

<sup>42</sup> Sur la fréquence du mythe d'Icare dans le langage poétique amoureux de la Renaissance française, voir Marc Eigeldinger, « Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, n°25. p. 261-280. doi : 10.3406/caief.1973.1037

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1973\\_num\\_25\\_1\\_1037](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1037)

Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 162-163.

Et au-dessus de sa flotte, je m'élèverai jusqu'au soleil

Qu'il les fasse fondre pour que je retombe dans ses bras. (V,i, 243-245)<sup>43</sup>

L'ajout de cette figure mythologique au moment même où la pièce suit le plus fidèlement l'hypotexte virgilien crée un point de contact entre Marlowe, Ovide et Virgile et offre d'une manière exemplaire une illustration de la lecture complexe de Virgile au prisme d'Ovide. Elle montre également comment le traitement d'Ovide par les poètes amoureux peut, de manière intergénérique, venir s'intercaler pour enrichir le texte dramatique. Les autres images, celle d'Arion (Ovide, *Fastes* II, 79-118) ré-inventée dans le contexte amoureux (V,i, 248) et celle de Scylla (*Métamorphoses* VIII, 1-151) rejoignant son amant Minos à la nage (I,i, 247), sont moins transgressives mais proviennent elles aussi du matériau ovidien sur le mode de la *copia* au moment où, nous l'avons vu en première partie, le texte dramatique est le plus fidèle à Virgile<sup>44</sup> !

Pour illustrer mon propos, je choisis à dessein des exemples qui émaillent le discours de la reine carthaginoise ou encore qui se trouvent dans des scènes où elle est représentée car ce sont ces scènes-là qui me semblent pouvoir être mises en parallèle avec la *Didon se sacrifiant* d'Étienne Jodelle. Mais le matériau ovidien est aussi commentaire du texte virgilien lorsque, devant la représentation imaginaire de la chute de Troie, Énée se compare à Niobé et regrette de ne pas être un autre Pygmalion pour animer la pierre (II,i), Didon compare son amant à Apollon, et à un Prométhée devenu Cupidon (III,iv, 21). L'allusion au jugement de Pâris qui vient renforcer le conflit entre Vénus et Junon, certes repris de l'*Énéide* (au chant I, 25-28, p.33) « Elle [Junon] garde gravé au fond de son cœur, le jugement de Pâris, l'injure de sa beauté méprisée, l'horreur d'une race odieuse, l'enlèvement et les honneurs de Ganymède » est déplacée et rappelée avec insistance au cours de la pièce: « Dis Pâris, est-ce toujours Vénus qui mérite la balle ? » (III,ii, 11-12)<sup>45</sup>.

Pour conclure, de la même manière qu'Ovide a repris et réinterprété Virgile dans sa septième épître, Marlowe utilise le matériau ovidien pour commenter tant la structure que le détail de l'épopée virgilienne. L'arsenal mythologique avec ses images et ses gloses témoigne d'emprunts vivants, qui modifient et animent le texte virgilien au prisme d'un Ovidianisme complexe, parfois coquin (dans le cas de l'allusion à Mars et Vénus). Le rire et l'allusion mythologique à l'Ovide des *Métamorphoses*, des *Fastes*, des *Héroïdes*, de *L'Ars amatoria* sont autant de jeux provocateurs qui s'opposent à une *imitatio* esclave d'un respect aveugle qui serait porté au texte canonique de Virgile. Loin de la bienséance, ce goût pour l'exubérance et le foisonnement est à la source de la création littéraire d'un Marlowe lecteur, traducteur et auteur: cette translation relationnelle de l'*Énéide* au prisme d'Ovide, sur un mode libre, traduit une sorte de jubilation, une forme de transgression, mais aussi une lecture *palimpsestueuse*<sup>46</sup> (selon le mot de Philippe Lejeune)

---

<sup>43</sup> « I'll frame me wings of wax like Icarus, / And o'er his ships will soar unto the sun / That they may melt and I fall in his arms » (V,i, 243-245).

<sup>44</sup> « Didon – Or else I'll make a prayer unto the waves / That I may swim to him, like Triton's niece ; [Scylla qui se jeta à la mer pour rejoindre son amant Minos à la nage : *Met.*, VIII, 1-151 / *O Anna, fetch Arion's harp, / That I may tice a dolphin to the shore / And ride upon his back unto my love !* » [Une invention mythologique à partir de la référence à Arion (*Fastes* II, 79-118), jeté par dessus bord par des marins et secouru par un dauphin.]

<sup>45</sup> « Say Paris, now shall Venus have the ball ? » (III,ii, 11-12). Avec humour, Marlowe commet une erreur volontaire ; ce n'est plus la pomme de la discorde mais « la balle ».

<sup>46</sup> « L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d'une perversité à l'autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois », G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 452.



qui, telle le palimpseste, laisse transparaître plusieurs versions de la *fabula* mythologique de Didon superposées et contradictoires, lui donnant une saveur piquante.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES PRIMAIRES

- ANONYME, *Ovide moralisé*, texte du XIV<sup>e</sup> siècle [entre 1316 et 1328], Christopher de Boer *et al.* (Ed.), 5 vols., Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeling Letterkunde, N.R., 15, 1915 (livres I-III); 21, 1920 (livres IV-VI); 30, 1931 (livres VII-IX); 37, 1936 (livres X-XIII); 43, 1938 (livres XIV-XV). (xiv, 527-30)
- ANONYME, *Roman d'Eneas*, éd. critique d'après le manuscrit B.N.fr 60, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, coll. Lettres Gothiques, Paris: Livre de Poche, 1997.
- CHAUCER, Geoffrey, *The Legend of Good Women in The Riverside Chaucer*, éd. Larry Benson, Boston, Houghton Mifflin, 1987.
- GAGER, William, *Dido* (jouée à Christ Church College, Oxford, 1583) in volume 1, *William Gager: the Complete Works*, éd. Dana F. Sutton, New York, Garland, 1994 et en version électronique en bilingue latin / anglais : <http://www.philological.bham.ac.uk/gager/plays/dido/act1eng.html>
- LYDGATE, John, *Here begynneth the temple of glas*, Londres, Wynkyn de Worde, 1506.
- MARLOWE, Christopher, *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, ed. H.J. Oliver, The Revel Plays, Methuen and Co, Londres, 1968.
- , *Didon, Reine de Carthage*, traduction de Serge Lavoine, Paris, L'Harmattan, 2010. Cette traduction française est disponible, mais elle est peu fiable, notamment sur la traduction des figures mythologiques; les traductions proposées dans l'article sont les miennes.
- OVIDE, *Lettres d'amour, Les Héroïdes*, traduction de Théophile Baudement, éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999.
- , *Métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, GF – Flammarion, 1966.
- SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, éd. John Russell Brown, the Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1991 (1955).
- , *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- VIRGILE, *l'Énéide*, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, GF – Flammarion, 1965.
- , *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*, traduit par H.R. Fairclough, rév. G.P. Gould, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 2001 (1999).

### SOURCES SECONDAIRES

- BELLE, Marie-Alice, « Jeux de miroirs et doubles ironiques dans *The tragedy of Dido Queen of Carthage* de Christopher Marlowe » in *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles: pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*, dir.

- Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie, Monique Vénuat, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 171–184.
- CROWLEY, Timothy D. « Arms and the Boy: Marlowe's Aeneas and the Parody of Imitation in *Dido, Queen of Carthage* », *English Literary Renaissance*, [Volume 38, Issue 3](#), p. 408–438, November 2008.
- EIGELDINGER, Marc, « Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, n°25. p. 261-280.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- KINGSLEY-SMITH, Jane, *Cupid, Infantilism and Maternal Desire on the Early Modern Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'Eros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- PEYRÉ, Yves, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS éditions, 1996.
- VENET, Gisèle, « *Didon Reine de Cathage* (1594), de Christopher Marlowe: traduction ou dramaturgie ? », in *Énée et Didon : Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, dir. René Martin, Paris, CNRS édition, 1990, p. 191–197.
- WIND, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992 (1958).
- WILLIAMS, Deanne, « Dido, Queen of England », *ELH*, [Volume 73, Number 1, Spring 2006](#), p. 31-59.
- WILSON-OKAMURA, David Scott, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.